

# O cinema e o direito à morte: *Cavalo Dinheiro*, de Pedro Costa (e outros títulos)

## Michelle Sales

Professora adjunta da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Possui pós-doutorado em Linguística, Letras e Artes pela Universidade de Coimbra. Doutora em Estudos de Literatura e Mestre em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.  
E-mail: sales.michelle@gmail.com

**Resumo:** Este artigo discute a trajetória do realizador português Pedro Costa, apontando elementos recorrentes de sua linguagem fílmica: rostos, corpos e cartas revisitados como um aceno à morte. A partir do último filme de Pedro Costa, discorreremos livremente acerca de suas experimentações em torno da linguagem, do dispositivo cinematográfico, dos aspectos políticos contidos nos filmes e, por fim, da recepção do cinema de Costa no campo cultural brasileiro.

**Palavras-chave:** Cinema; Pedro Costa; Morte; Dispositivo.

## **Cinema and the right to death: Pedro Costa's *Horse Money* (and other titles)**

**Abstract:** This article discusses the trajectory of the Portuguese director Pedro Costa, pointing out recurrent elements of his filmic language: faces, bodies and letters revisited as a nod to death. From his last film, we speak freely about his experiments around language, the cinematographic device, political aspects contained in the films and, finally, the reception of Costa's cinema in the Brazilian cultural field.

**Keywords:** Cinema; Pedro Costa; Death; Device.

*Julgo que Pedro Costa aponta, nos títulos dos seus filmes,  
para uma intensa fascinação por formas primitivas  
e viscerais da matéria, energias grumosas e noturnas,  
que trazem do interior do caos e da morte a força  
da própria vida, mas uma força que excede  
e transborda da consciência extenuada  
dos seus atores.*

Eduardo Prado Coelho

## Introdução

No cinema contemporâneo, o português Pedro Costa tem desenvolvido uma proposta artística de radicalidade experimental e disruptiva em relação ao dispositivo e sua linguagem, com nuances específicas. Em seu longa-metragem mais recente, *Cavalo Dinheiro* (2014), a errática narrativa do envolvimento do personagem Ventura com o processo de democratização e descolonização – que esteve na origem da independência cabo-verdiana – apresenta a transformação de um cotidiano em espaço-tempo de crise, no qual os limiares entre vida e morte, presente e passado, luz e sombra, movimento e imobilidade, parecem se dissolver e ressurgir em pulsação contínua.

Nesse contexto, o cinema de Pedro Costa surge no entrelugar da fotografia e da pintura, já que muitos de seus filmes trazem paisagens, ainda que em espaços exíguos, por meio de longos planos-sequência, a buscar essa semelhança pictórica com as belas artes. De modo geral, seu cinema rompe com a narrativa audiovisual convencional, “cinética”. De forma ampla, e se, em lugar de tentar apontar na linguagem dessa obra uma cifra hermética para acontecimentos históricos e dramas pessoais, lêssemos nela uma potência de inquietação política ou de linguagem, causada pela própria impossibilidade de depurar o trauma pelo ato de narrá-lo? Como contabilizar a perda irremediável da memória, como sair do umbral e retomar o fluxo do tempo (suspenso em seus filmes sobretudo a partir de *No quarto da Vanda*) como um CD arranhado? No caso de *Cavalo Dinheiro* – e possivelmente de uma parte significativa da produção cinematográfica contemporânea –, o jogo artístico se faz no lapso, entre a plena posse do discurso e o golpe que fere, entre História e Arte (esta última uma dobra, um corpo estranho, um tumor da própria História).

## Sobre a morte e sobre cartas

Os filmes de Pedro Costa, *Casa de lava* (1994), *No quarto da Vanda* (2000), *Juventude em marcha* (2006) e *Cavalo Dinheiro* (2015) parecem ter sido costurados a partir da necessidade do diretor pela premissa da criação, que tem como base o encontro com o *outro*. Este encontro é capaz de guiar o diretor por entre rostos, corpos e cartas. Cartas a anunciar o amor, o passado e a morte.

Quero explorar inicialmente como a morte é depurada como elemento de linguagem na obra do diretor português. De forma geral, a morte nos filmes de Costa é uma pulsão de vida, como elucida Eduardo Prado Coelho, mas também um fio condutor, um mecanismo de busca, de desejo e de memória. No filme de 1994, segundo ele:

Algumas vozes dizem: “aqui, nesta terra de Cabo Verde, até os mortos dançam”. E a cabeça do “morto” ri, é mesmo a que ri melhor. Isso porque o filme de Pedro Costa é acima de tudo uma aproximação magnífica dessa zona intermediária e crepuscular em que a morte salta como uma fera para o lado da vida e a vida se deixa modelar pelos mais inesperados figurinos da morte. Estamos numa obra de fronteira e contrabando com guardas fictícios, cães de olhos infernais, silêncios queimados e cintilações fulgurantes. Por vezes o excesso das incursões arrasa as personagens. (COELHO, 2010: 61)

Já em *Casa de lava* (1994), a morte impõe-se como substrato incontornável e inerente às imagens dos rostos de Pedro Costa. Rostos a esconder uma dor indizível, como Leão (de *Casa de lava*), Ventura (de *Juventude em marcha*) e Vanda Duarte (de *Cavalo Dinheiro*). De acordo com Jair Tadeu da Fonseca no ensaio “Cartas, conversas e o abismo das superfícies”:

Uma coleção de três filmes de longa-metragem de Pedro Costa – *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em marcha* (2006) –, recebeu o título de *Letters from Fontainhas*, nome de um bairro pobre de Lisboa, que foi demolido e é central em sua obra. Há também correspondência entre os próprios filmes do cineasta português, em que circulam personagens, lugares e objetos recorrentes. Inclusive, a mesma carta do ex-operário cabo-verdiano, Ventura, de *Juventude em marcha*, que já está em *Casa de Lava* (1994), mas em outras mãos, é enviada a *Ossos*, onde se repete várias vezes oralmente, mas sem ser escrita. Uma carta é uma forma de conversa, e vice-versa. (DA FONSECA, 2010: 74)

A recorrência e a correspondência entre os quatro filmes – suscitando o encontro com personagens, cartas, situações e lugares que se repetem – fazem a condição espaço-tempo dos filmes de Pedro Costa radicalmente diversa, pois cada imagem do filme leva-nos a uma imagem extracampo ou a imagens do filme subsequente, e vice-versa.

Se em *O sangue* (1988) há inúmeras citações cinéfilas e grandes referências cinematográficas que ressaltam a gramática do cinema de Pedro Costa, nos quatro filmes (citados anteriormente) os limites dessa linguagem são redefinidos, abertos a novas temporalidades, ditadas pela filmagem dos rostos, corpos e objetos. Pedro Costa assume este cinema do encontro a partir de *No quarto da Vanda* (2000), uma estética que subtrai a filmagem e amplia a imagem em sua significância e memória. A pesada maquinaria e a equipe são substituídas por uma pequena câmera digital e por horas dilatadas e diletantes entre os devaneios de Vanda em seu quarto, no bairro das Fontainhas.

A carta que Mariana encontra em *Casa de lava* (1994) é uma metáfora que parece costurar também essas quatro produções. A carta de amor que inicia com “Nha cretcheu” esconde o passado de Edith, a estrangeira a viver em Cabo Verde, que se esqueceu do português e só fala em *crioulo*. São cartas também que farão o diretor visitar o bairro das Fontainhas, em Lisboa, quando regressa das filmagens em Cabo Verde; tal visita serve de prenúncio da realização de *Ossos* (1997).

O caráter epistolar do cinema de Pedro Costa é autodeclarado: “filmes são como cartas que enviamos uns aos outros”. Esse registro afetuoso em verbo é anunciado desde *Casa de lava* e retomado no início de *Juventude em marcha* (2006) com a carta de amor lida por Ventura, protagonista também de *Cavalo Dinheiro* (2015). O texto é uma livre tradução da carta de Robert Desnos enviada à esposa em 1944:

Nha cretcheu, meu amor

O nosso encontro torna a nossa vida mais bonita, pelo menos há mais de trinta anos.

Pela minha parte, torno-me mais novo e volto cheio de força.

Eu gostava de te oferecer cem mil cigarros, uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos, um automóvel, uma casinha de lava que tu tanto querias, um ramalhete de flores de quatro tostões. Mas antes de todas as coisas. Bebe uma garrafa de vinho do bom, pensa em mim. Aqui o trabalho nunca pára. Agora somos mais de cem. No outro ontem, no meu aniversário, foi altura de um longo pensamento para ti. A carta que te levaram chegou bem. Não tive resposta tua. Fico à espera. Todos os dias, todos os minutos, Todos os dias aprendo umas palavras novas e bonitas, só para nós dois. Mesmo assim à nossa medida, como um pijama de seda fina que tu não queres. Só posso te chegar uma carta por mês. Ainda sempre nada da tua mão. Fica para a próxima.

O fim da carta revela uma incompletude e também o seu fantasma:

essa carta é tão fantasmagórica quanto o personagem de Ventura, pessoa e também personificação alegórica, desde seu nome, que significa destino, acaso, boa ou má sorte, tudo o que vem, ou de-vem. Aliás, a carta – que viera, em parte, do poeta Desnos – já apresenta caráter alegórico, sendo impessoal, e podendo ser lida (compreendida) como correspondência supostamente pessoal (interpessoal) e que se torna pública, embora, no caso, não seja possível compreender a figura de Ventura pelos parâmetros do senso comum sobre a psicologia dos personagens, padrões alicerçados em certa tradição literária e cinematográfica.

### **Sobre ver *Cavalo Dinheiro* no Cinema Ideal, em Lisboa**

Este ensaio surge também de uma experiência: em janeiro de 2015, estava em cartaz no Cinema Ideal, em Lisboa, concomitantemente os filmes *Cavalo Dinheiro* – de Pedro Costa – e *Adeus à linguagem* – de Jean-Luc Godard. Assistir a ambos os filmes com breve intervalo aprofundou uma fecunda discussão sobre a morte do dispositivo cinematográfico e o destino das imagens, parafraseando Jacques Rancière (2009). A morte foi estabelecendo-se como tema, seja através da morte do próprio dispositivo cinematográfico – que ao longo da trajetória de Pedro Costa e também de Jean-Luc Godard vai sendo paulatinamente questionado, substituído e alterado –, seja na morte de Ventura, espécie de dupla alegoria dessas mortes.

Retomando a discussão acerca da linguagem dos filmes do realizador português, o cinema de Pedro Costa exerce – pelo menos desde *No quarto da Vanda* (2000) – uma postura disruptiva em relação não apenas à linguagem do cinema, mas também ao dispositivo cinematográfico. Pedro Costa tem mantido um diálogo constante entre o cinema e as artes visuais no que diz respeito às formas de visionamento de imagens, como também aos estilemas e formas do cinema. Como comenta Filipe Furtado:

Poucos filmes foram mais influentes nos últimos 15 anos quanto *No Quarto de Vanda* (2000), de Pedro Costa. Ao lado de *La Libertad* (2001), de Lisandro Alonso, são filmes que serviram como ponto de partida para boa parte do cinema híbrido com preferência pela auto-ficção que passou a dominar cada vez mais certo universo de festivais (inclusive aqui no Brasil) [...] A palavra-chave na auto-ficção de Costa será sempre ficção. No caso deste *Cavalo Dinheiro*, trata-se de, partindo dos fantasmas que assombram Ventura, construir todo um mundo e todo um drama que possa ser devidamente exorcizado. (FURTADO, 2014)

Mais especificamente sobre o dispositivo cinematográfico, a partir de *No quarto da Vanda*, Pedro Costa aposta num tipo de experiência cinética e cinéfila, que muito se aproxima da sinestesia provocada pelos ambientes audiovisuais apresentados em espaços expositivos alternativos ao cinema – rompendo com o formato clássico da sala escura, fortemente marcada pelo tempo cronológico da projeção de imagem, pelo formato da sala e da tela em grande dimensão, e também pelo espaço de recepção coletivo. De forma geral, é preciso reconhecer também que este tipo de exibição entra em crise a partir dos anos 2000, sobretudo com o surgimento de novos regimes de visibilidade trazidos pelos dispositivos móveis e pelos esgarçamentos e contaminações surgidos nas bordas entre o campo das artes visuais e do cinema (fronteiras hoje muito imprecisas).

No cinema disruptivo de Pedro Costa, não é apenas a linguagem que se estabelece como campo de forças; muitos são os autores que tentam “classificar” o tipo de documentário produzido pelo realizador português, fazendo surgir definições curiosas, tais como “etnoficção”, “etnodocumentário”, entre outros. É esta forma-cinema (termo cunhado por André Parente), é este amálgama e constructo audiovisual que é questionado pelo próprio cinema de Pedro Costa

e que torna seus filmes de difícil classificação. Em entrevista concedida à *Revista Aniki*, André Parente comenta:

Chamo de “Forma Cinema”, por um lado, o dispositivo cinematográfico dominante, a saber, a instalação que deu certo e que se instituiu como sendo “o cinema”, com suas três dimensões: a sala escura e silenciosa que o cinema herda do teatro italiano, a tecnologia de captura e projeção da imagem em movimento que Edison e os Irmãos Lumière aperfeiçoam, e a dimensão discursiva ou a linguagem cinematográfica que os cineastas americanos aperfeiçoam na primeira década do século XIX, no sentido da organização das relações de espaço e tempo das imagens – sem esta dimensão, não sabemos se o que a imagem nos mostra vem antes, simultaneamente ou depois de uma outra, e portanto, nos impede de compreender a história que o filme conta. Por outro lado, pensar a imagem como acontecimento implica conhecermos as condições de possibilidade do cinema para além da cristalização desta “Forma Cinema”. Neste sentido, para mim, houve, ao longo da história do cinema, experimentações variadas que dizem respeito ao dispositivo mesmo do cinema: variações ao nível da arquitetura (brinquedos óticos pré-cinematográficos, cinetoscópio, cineorama, sensorama, a videoarte, as instalações, o videogame), da tecnologia (cinema sonoro, cinema colorido, cinema panorâmico, cinema interativo) e do “discurso” (cinema moderno no qual se produz uma disjunção entre imagem e som). (PARENTE, 2015)

Dessa experiência trazida pelo visionamento concomitante de *Cavalo Dinheiro* e *Adeus à linguagem* fica – como sugere o último – o anúncio de uma despedida, que, entretanto, continua a repetir-se em forma de reforço fúnebre de uma celebração, igual aos filmes de Costa que acenam para a morte como força de vida. O filme de Godard está ali e não está, nega qualquer identificação, qualquer construção narrativa, ideia de personagem ou dramaturgia e, ao mesmo tempo, sustenta a contradição do cinema: o filme se encontra lá, a imagem existe ou persiste de maneira autônoma, não mais como objeto do cinema – nem como uma forma-cinema (para usar o termo de André Parente), ou para servir a um dispositivo –, mas como imagem protagonista de uma experiência sensorial, próxima de uma experiência visual pura, como o cinema já quis ser nos anos 1920.

Num inusitado comentário sobre o filme do diretor suíço, o título sugere uma ambiguidade: há, também, um duplo sentido que o próprio Godard explicou acerca da palavra “adeus”. Em sua terra, a Suíça francesa, “adeus” também pode significar uma saudação de encontro. O título é, pois, a própria celebração do fim e do início. Como também é o filme *Cavalo Dinheiro*, de Costa. Um retorno daquela carta encontrada nas mãos de Mariana, de *Casa de lava*, presa sete dias e sete noites na Ilha do Fogo (Cabo Verde), a resgatar memórias de quem foi e nunca voltou, mas também de quem veio e se perdeu.

Entre um filme e outro, ou entre um realizador e outro, esse corte em relação ao dispositivo do cinema vai sendo aprofundado de maneiras distintas: enquanto Pedro Costa investe na fratura do cinema em relação à representação naturalista, aos gêneros narrativos e à própria substância da imagem, Godard – na sua fase mais recente – traduz a relação do homem com a questão da imagem, no contexto mais profundo dos usos da tecnologia, da relação homem-máquina e da experiência perceptiva dessas novas imagens audiovisuais.

O filme *Adeus à linguagem* é também a primeira experiência de Godard sobre o uso da estereoscopia e dos efeitos produzidos no campo sensorial pelo cinema 3D. Dessa primeira experiência (da qual trata este ensaio), ou seja, da visita ao Cinema Ideal realizada – naquela altura – por um jovem grupo de amigos que assiste concomitantemente ambos os filmes *Cavalo Dinheiro* e *Adeus à linguagem*, ressalto, portanto, essa morte do dispositivo que é também promessa de renovação.

Retomando a entrevista de André Parente, ressalto o argumento do pesquisador brasileiro sobre as experimentações do cinema contemporâneo em torno do dispositivo e da narratividade numa perspectiva histórica:

Deleuze procura, para escapar à oposição entre narratividade e não-narratividade, conjurar este jogo, mostrando que é a imagem que condiciona a narrativa e não o contrário. Em meu entender, a oposição não está entre imagem e narrativa, ou entre movimento e dispositivo, mas entre duas concepções do cinema que se diferenciam radicalmente. Em uma delas, tanto a imagem, como a narrativa, são dimensões do cinema enquanto dispositivo de representação (“Forma Cinema”). Para uma outra corrente, a imagem e/ou a narrativa são acontecimentos. A crítica que fazemos consiste em mostrar, que o dispositivo, e por consequência a imagem e a narrativa, bem como as outras dimensões do dispositivo, também são parte do acontecimento e não apenas de um sistema de representação. Dito isto, a questão não é mais apenas qual seria a verdade do dispositivo do cinema, mas a forma como ele se constitui como forma discursiva dominante ou não. (VIEGAS, 2015)

A erupção de questionamentos sobre essa pretensa Forma Cinema no cinema contemporâneo fez surgir práticas ligadas ao visionamento de filmes em novos dispositivos, fora das salas escuras e distante da práxis cinematográfica (tempo cronológico de exibição, recepção coletiva e pública, geralmente comercial). Pedro Costa, no seu último filme (*Cavalo Dinheiro*), extrapola esta relação com o dispositivo, uma vez que o filme rompe com a dita “estética da transparência”, desconstruindo todas as possíveis situações de identificação e de narrativa com o espectador.

Por outro lado, o personagem Ventura, também central no anterior *Juventude em marcha* (2006), provoca uma aproximação através do olhar fixado em sua personagem. Ventura não propõe uma identificação, não se estabelece como narrador – neste sentido, Pedro Costa foge da tentativa de dar visibilidade ou de contar uma história esquecida, e, assim, seus filmes são também uma dobra em relação aos filmes ditos políticos. Não há qualquer compromisso com a verdade da história, mesmo Costa tendo tocado, ao longo de sua trajetória, em questões que remetem Portugal ao seu passado colonial. Mas, se Mariana assume em *Casa de lava* uma postura paternalista como enfermeira a salvar crianças em Cabo Verde – como aprofundo mais adiante –, essa atitude vai sendo pouco a pouco substituída pela força dos atores-personagens que atravessam e impõem-se nos filmes de Costa, talvez à sua revelia, como foi o caso de Vanda Duarte nas filmagens de *Ossos* (1997), que, segundo o próprio, recusava-se muitas vezes a repetir em cena os diálogos e não obedecia o roteiro.

Em *Cavalo Dinheiro*, Ventura propõe sobretudo uma experiência de tempo, uma experiência própria daquilo que Deleuze considera a essência da linguagem cinematográfica desde *A imagem-tempo*. Ventura sugere-nos uma relação com o passado, mas não o passado histórico, ou “o passado de uma história”, e sim o passado diegético dos filmes, no sentido em que é preciso reconhecer e lembrar de Ventura como esse mesmo não personagem de Pedro Costa, como esse fantasma, como essa morte (anunciada nos filmes anteriores).

A experiência do tempo que se liga ao substrato das imagens é característica de outros filmes de Pedro Costa, uma vez que a própria Vanda Duarte é o eixo estruturante de outros filmes (*Ossos*, *No quarto da Vanda*). Há, entretanto, em Ventura, uma metafísica que prevalece sobre a existência da imagem; ele é não apenas uma alegoria da morte do cinema, mas também da sua própria; é um fantasma que está ali e já não está, que anuncia uma dupla morte, cujo jogo de linguagem (presente em *Cavalo Dinheiro*) se desfaz, também como anúncio e promessa de renovação. Sobre o tempo no filme de Costa, Filipe Furtado comenta:

*Cavalo Dinheiro* é um filme que existe num tempo turvo, nem presente, nem passado, absolutamente físico na forma com que cada gesto é registrado, mas sempre fantasmagórico. É como uma personagem descreve um filme sobre a danação de Ventura, seus fantasmas pessoais e como estes se confundem com os fantasmas de Portugal. A despeito da fama de Costa de ser um cineasta exigente e rigoroso, trata-se de um filme de dramaturgia mais próximo de um Eastwood do que dos exercícios de desdramatização que frequentemente dominam filmes híbridos como este. (FURTADO, 2014)

Esse valor disruptivo do cinema de Pedro Costa faz ligar o Ventura de *Cavalo Dinheiro* ao imigrante recém-retornado a Cabo Verde do seu segundo filme, *Casa de lava* (1994). O assombroso destino do cavalo de Ventura, morto supostamente quando ele deixou o país nas vésperas de 25 de abril de 1974, conta-nos a mesma história do imigrante retornado: uma condição de impossibilidade, um desajuste existencial em relação a vida. A imagem é um fantasma em si.

A cena de encontro entre Ventura e um soldado da Revolução de 25 de Abril, filmada no elevador, traduz a suspensão temporal produzida pelo filme. A escolha de um espaço encerrado, capaz de provocar certa claustrofobia, desliga-nos de qualquer relação espaço-temporal com o filme. Não há nem presente nem passado, há apenas um encontro. Há a tentativa de um diálogo e de costurar fissuras e traumas de ambos os lados não através das histórias, mas da experiência vivida. Neste sentido, o 25 de Abril converte-se também numa espécie de mito, deslocando-se de qualquer relação com a história de Portugal e transfigurando-se na substância do cotidiano vivido.

### Contextos

A partir da retrospectiva da obra de Pedro Costa, realizada pela Tate Modern em 2009 (RANCIÈRE, 2009), a obra de Pedro Costa passou a ser lida e entendida como uma experiência limítrofe entre o cinema e as artes visuais, como um realizador de difícil classificação entre a ficção e o documentário.

Jacques Rancière, no texto para o catálogo da retrospectiva, reflete sobre a relação do cinema de Pedro Costa com questões políticas contemporâneas. Como pensar o cinema e a política através dos filmes deste? A resposta complexa pode parecer inicialmente simples, pois, segundo o pensador francês:

O realizador faz filmes sobre uma situação que reflete aparentemente o coração das questões políticas de hoje: o destino dos explorados, das pessoas que vieram de antigas colônias na África para trabalhar em canteiros de obras portuguesas, das pessoas que perderam suas famílias, sua saúde, às vezes até suas vidas, nesses lugares, e das que foram despejadas em favelas suburbanas e, posteriormente, mudaram-se para novas casas – melhor iluminadas, mais modernas, não necessariamente mais habitáveis. Vários outros temas sensíveis estão unidos a esta fundamental situação. Dentro de *Casa de Lava*, por exemplo, existe o tema da repressão do governo de Salazar, que envia seus oponentes para campos situados em local de onde hoje os imigrantes africanos saem em busca de trabalho. Em *Ossos*, há a vida dos jovens de Lisboa que, devido às drogas e à degradação social, encontraram-se na mesma favela e sob as mesmas condições de vida. (RANCIÈRE, 2009: 4)

Entretanto, mesmo abordando o “coração” das questões políticas mais prementes do mundo contemporâneo, concordamos com Rancière quando afirma que não há uma ligação simples entre Pedro Costa e o tipo de cinema político que estamos habituados a ver. Não há a tentativa de “representar” os explorados (no caso dos imigrantes cabo-verdianos) – no sentido de gerar uma empatia ou identificação – e, por outro lado, também não há “distanciamento crítico” – no sentido formal (grandes planos de paisagem, por exemplo) – ou

distanciamento nos procedimentos de filmagem, já que Pedro Costa decide frequentar cotidianamente o bairro das Fontainhas e negociar o processo de filmagem com os moradores a partir de, sobretudo, *No quarto da Vanda*.

Como tantos outros que decidem falar sobre a miséria – e o cinema de Pedro Costa é basicamente também sobre questões sociais fundamentais dos imigrantes cabo-verdianos que hoje vivem em Lisboa –, em algum ponto da sua trajetória, a questão sobre o modo de representação desta miséria torna-se incontornável.

O cinema de Pedro Costa foi – por isso também – acusado de esteticismo, de “estetizar” o dia a dia dos moradores das Fontainhas e circular seus filmes em grandes festivais de cinema, tendo como objeto de representação a completa degradação moral, física e psicológica de seus personagens. Mais uma vez, Rancière parte em defesa de Costa, considerando que, a partir de *Ossos*, ele abandonou os procedimentos formais de filmagem e decidiu ouvir e conviver com os moradores, para – segundo o pensador francês – registrar durante meses os gestos e as palavras que refletem a miséria daquele mundo.

Gostaria, portanto, de trazer essa discussão para o contexto brasileiro e pensar como o cinema de Pedro Costa, desde 2010, circula no campo cultural e artístico brasileiro, e como outros olhares acerca da representação da miséria podem surgir a partir do cinema de Costa.

Indiscreto esteticismo indiferente ou uma postura populista? Esta questão está presente no campo cultural brasileiro praticamente desde sua gênese, no século XIX. Sendo o campo cultural e artístico no Brasil profundamente elitizado, a questão da representação dos marginalizados esteve sempre presente – e em 2018 é tema fulcral – nas discussões mais calorosas. Quero retomar o debate protagonizado pelo cinema brasileiro dos anos 1960 e trazê-lo para os dias atuais, a fim de contextualizar o trabalho do realizador português e seus filmes.

Nos anos 1960, no Brasil, o Cinema Novo travou o importante debate acerca de uma nova postura política e cultural diante de temas importantes da sociedade brasileira. Sobre a representação dos povos marginalizados, Alex Viany foi um dos primeiros críticos de cinema no Brasil a apontar a necessidade de pensar-se um cinema nacional engajado e reflexivo, capaz de trazer o povo como personagem principal em seu cotidiano miserável, precário e marginal. Esse movimento cinematográfico, que ficou conhecido como Cinema Novo Brasileiro, era declaradamente influenciado pelo realismo socialista soviético e pelo cinema neorrealista italiano.

Em Portugal, tal discussão aconteceu de maneira extremamente rarefeita pelo movimento cinematográfico (também dos anos 1960): o novo cinema português. Mais alinhados com o cinema francês da *Nouvelle Vague* e com um desejo explícito de incorporar a experiência cinematográfica na prática artística, os temas mais ligados à política foram paulatinamente sendo retirados. Há uma breve e circunstancial – apesar de extremamente relevante – tentativa de criar um cinema neorrealista português, fortemente influenciado pelos escritores deste estilo, que em Portugal teve grande inserção cultural e política, mas foi uma experiência sufocada pelos entraves da economia do próprio campo de produção cinematográfica portuguesa, como analiso na tese *Em busca de um novo cinema português* (SALES, 2010).

A discussão sobre a representação da miséria voltou a surgir com extrema potência no início dos anos 2000 no cinema brasileiro, sobretudo a partir do filme *Cidade de Deus*. Entretanto, a partir daí, a questão já não era mais a centralidade e o engajamento do realizador na busca ética de uma imagem do oprimido. Do filme brasileiro mencionado adiante há – pelo menos na grande maioria dos filmes que circulam no *mainstream* brasileiro – uma sedutora

estetização da miséria, que faz da fome uma grande indústria cosmética de imagens, parafraseando livremente Ivana Bentes.

Se em Portugal (nos anos 1960) o debate sobre o cinema político era rarefeito – e, de certa forma, marginalizado pela crítica especializada –, a partir dos anos 2000 não se vê, para além de um pensamento crítico produzido pela academia portuguesa e da nova historiografia do cinema português, um debate consistente e consequente na imprensa especializada acerca da representação do “outro” e de temas correlatos que envolvem imigração, racismo, como também o passado colonial, guerras de descolonização e as consequências socioculturais dessas experiências. O cinema de Pedro Costa, queiramos ou não, está de maneira embrionária relacionado a esse percurso do cinema português.

Quero chamar atenção para a cena entre Ventura e Lento (no filme *Juventude em marcha*) e para a cena entre Ventura e o soldado português dentro do elevador (em *Cavalo Dinheiro*). Na primeira, enquanto Lento rasura sobre a mesa, Ventura surge com uma garrafa de vinho, uma vitrola e o disco do grupo Os Tubarões, conhecida banda do período da independência em Cabo Verde. Cabisbaixos, vemos ambos ouvir a canção “Labanta Braço”, cujo refrão (“Labanta braço se bô grita bô liberdade”) faz ecoar nas paredes do quarto o som da Revolução de 1974. Na cena de *Cavalo Dinheiro*, Ventura e o soldado português protagonizam um encontro improvável, que demonstra um profundo incômodo em Ventura – que revela certa esquizofrenia ou loucura, sintomas de experiências traumáticas. Ambas as cenas trazem o que o próprio cinema de Pedro Costa, pelo conteúdo político de suas falas, é incapaz de revelar: algo que fala dos traumas e dos segredos profundos. O corpo de Ventura é um grande cocriador dos filmes de Costa.

Relembrando o dia 25 de abril de 1974, na ocasião de uma entrevista concedida para o Festival de Locarno<sup>1</sup>, Pedro Costa relembra que corria pela cidade de Lisboa com dizeres revolucionários, abraçado com amigos, a beber copos e a comemorar a Revolução. Ventura (poucos anos mais velho), na mesma ocasião, chorava – diz Costa –, pois, segundo ele, havia um enorme medo acerca do futuro.

Não é incomum, no Brasil, estarmos no mesmo lugar que Ventura; não é raro ouvirmos e vermos histórias acerca da nossa memória ou cultura através da fala do outro, geralmente um europeu. Segundo Costa, após o 25 de Abril “*he* ( Ventura) *fell into a deep sleep*”<sup>2</sup> e, ao fazer *Cavalo Dinheiro*, ao invés de filmar para lembrar, o realizador afirma “querer esquecer”. O esforço de lembrança – como o errante Ventura a resgatar a canção “Labanta Braço” – já é por si uma postura política, dentro de um contexto cultural em que o apagamento e o silenciamento foram a norma durante a colonização (justamente a norma era esse “querer esquecer”). Não passa pela cabeça de Pedro Costa que o *deep sleep* de Ventura talvez não se trate de esquecimento – apesar de ser sempre essa metáfora constante de morte –, mas de viver em vida um sonho: o 25 de Abril.

Julgo que há ainda muito dessa atitude paternalista no cinema português em relação às culturas e aos povos originários das antigas colônias. Em quase toda a recepção crítica da filmografia de Pedro Costa, há pouquíssimo questionamento acerca do seu *lugar de fala*, para adotar o conceito trazido pelas feministas interseccionais, recentemente incorporado na discussão cultural brasileira. E há também muito pouca reflexão crítica sobre o tipo de registro acerca da memória e do passado colonial do povo cabo-verdiano em seus filmes.

O cinema de Pedro Costa circula no campo cultural e artístico brasileiro a partir da primeira retrospectiva dedicada ao realizador (ainda em 2007), produzida pelo Forumdoc.bh.2007<sup>3</sup>, em Belo Horizonte. Três anos depois, o mesmo fórum foi responsável pela retrospectiva do realizador no Centro Cultural Banco do

<sup>1</sup> Entrevista integral de Pedro Costa em Locarno. Disponível em: <https://bit.ly/2LG7lGe>.

<sup>2</sup> Conferir a fala integral de Pedro Costa. Disponível em: <https://bit.ly/2LG7lGe>.

<sup>3</sup> Informações sobre a mostra. Disponível em: <https://bit.ly/2VgTci5>.

<sup>4</sup> Retrospectiva de Pedro Costa no Banco do Brasil. Disponível em: <https://bit.ly/2E4Pa6Q>.

Brasil – CCBB<sup>4</sup> em diferentes cidades do Brasil, com mostra paralela de curadoria do próprio Pedro Costa. Tal retrospectiva acontece no contexto da 29ª Bienal de São Paulo, da qual Pedro Costa também participava.

Na mostra Carta Branca a Pedro Costa, programação que acompanhava a retrospectiva do CCBB em 2010, o realizador foi convidado a apresentar suas grandes influências cinematográficas. Na filmografia da tal mostra, estavam: Straub, Warhol, Jean Eustache e uma única referência ao cinema português, o filme *Trás-os-Montes* (1976) (de António Reis e Margarida Cordeiro).

Pedro Costa participou da 29ª Bienal de São Paulo, em 2010, cujo tema foi *Há Sempre um Copo de Mar Para um Homem Navegar*, com os curtas-metragens *O nosso homem* e *Minino macho*, *Minino fêmea*, filmes que consistem numa pesquisa visual realizada pelo diretor durante as filmagens no bairro das Fontainhas, que ele passou a frequentar desde *Ossos*. Segundo a crítica de cinema brasileira Marina Person, nos filmes de Costa “o cotidiano arrastado e sem eventos espetaculares das suas visitas coincide com a temporalidade da vida sem rumo dos atores moradores do bairro”. E, ao comentar o cinema de Pedro Costa – um cinema capaz de romper com os limites claros entre ator e personagem, narrativa e documento, cinema e vida –, revela nos longos planos fixos a marca estilística do realizador português, “o que há de riqueza compartilhada” num mundo “belo e incomunicável”<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Fala integral de Marina Person. Disponível em: <https://bit.ly/2HofsSc>.

Se compartilho com Marina Person a admiração pelas formas do cinema de Pedro Costa, por outro lado, a recorrência e a presença constante dos corpos negros de Vanda Duarte e Ventura em diferentes filmes causam incômodo.

O cinema contemporâneo europeu – em sua grande maioria – ainda não consegue romper com certos estereótipos de representação, consequência de um pensamento fortemente eurocêntrico e que marca o cinema português em aspectos estéticos e históricos de forma determinante.

A enfermeira, por exemplo, é uma personagem que surge em *Casa de lava* e *Ossos*, com tom paternalista em ambos. O espaço do hospital, ambiente de controle e extremamente hostil em *Casa de lava*, apresenta Mariana, enfermeira encarregada de repatriar Leão – funcionário da construção civil que se atirou ao chão (ou caiu?) e é levado de volta a Cabo Verde em coma profundo. Além da história de Leão ser contada a nós pelo médico português que o socorre, sua vida e seu corpo são apresentados regularmente de modo passivo, pairando sempre a recorrente expectativa de morte que comentei no início deste ensaio.

O paternalismo de Mariana sobre o corpo de Leão vai, pouco a pouco, estendendo-se sobre suas andanças por Cabo Verde. Em caráter quase missionário, Mariana avança sobre a população infantil com fins de vacinação, mas também de normatização e controle, como sabemos do discurso médico.

É também a enfermeira a responsável por cruzar a ponte entre o universo da classe média e dos menos favorecidos, já agora no filme *Ossos*. Em ambos os filmes (*Ossos* e *Casa de lava*), ela é uma espécie de poder estatal, um tipo de discurso autorizado de poder que circula nesses territórios indesejados, um olhar-guia para a câmera de Pedro Costa e abandonada nos filmes seguintes em prol de um cinema baseado na tentativa de convivência e no encontro espantoso com o *outro*. A enfermeira é uma metáfora, como aponta Mateus Araújo Silva:

No contato dessas enfermeiras com os outros personagens de Cabo Verde ou da favela lisboeta Estrela d'África, o cineasta encena, de certo modo, sua própria interação com os pobres, da qual os filmes são ao mesmo tempo

uma representação e um resultado. Elas acabam funcionando nos filmes como representantes ficcionais do cineasta, figuras de alter-ego a garantir a mediação entre ele e os objetos do seu olhar (compassivo?). Interpretadas por atrizes portuguesas brancas, elas exprimem interesse, compaixão e genuíno desejo de ajudar os pobres, evocando ao mesmo tempo outras personagens femininas do cinema europeu moderno que se viram confrontadas com uma alteridade radical de natureza sociocultural. Se, em *Casa de Lava*, o encontro difícil de Mariana (Inês de Medeiros) com os habitantes da ilha cabo-verdiana em que ela chega evoca, como já notou a crítica, a personagem de Karin Bjorsten interpretada por Ingrid Bergman em *Stromboli* (Rossellini, 1949), a devoção maternal crescente com que, em *Ossos*, Eduarda (Isabel Ruth) procura socorrer alguns pobres desamparados, acolhendo em sua casa o jovem pai com seu bebê e indo ao encontro de Tina e Clotilde na favela de Estrela d'África, nos remete à “conversão aos pobres” vivida pela personagem de Irène Gérard interpretada pela mesma Ingrid Bergman em *Europa 51* (Rossellini, 1951-2). (SILVA, 2008: 32)

Vanda Duarte, em seu dia a dia despedaçado, não consegue fugir das drogas, escape fácil que a juventude pobre do mundo inteiro “não consegue evitar”. É um lugar inquestionável e “natural”; o exotismo das lentes de Costa está para além da natureza morta, empobrecida e desgastada das Fontainhas exibida nos belíssimos longos planos, pois invade também os rostos e, sobretudo, os corpos dos atores-personagens. Da Bienal de São Paulo, *Minino Macho*, *Minino Fêmea* traz exatamente esse estranhamento sobre a natureza dos corpos dos imigrantes cabo-verdianos, indefinidos em seu gênero e marcadamente andróginos, quase indistinguíveis em *Ossos*, por exemplo. Não é uma reflexão sobre transexualidade. O diretor foge de qualquer classificação também política, mas um espanto *voyeur* sobre os corpos daqueles moradores, acompanhados do olhar sempre atento e ambíguo de Costa entre a repulsa e o desejo.

Ventura, em *Cavalo Dinheiro*, faz-me lembrar muito da discussão aberta pelo realizador americano Spyke Lee acerca de um certo tipo de *black magic*, representado em alguns filmes americanos que parecem tentar romper com o racismo. Só que não. Este negro mágico é um personagem místico, do qual sabemos pouco sobre sua origem e sua história; em muitos casos, esse negro possui atributos considerados sobrenaturais. Tal poder advém de um tipo de experiência ancestral que remete ao exótico território africano de onde vem Ventura, Lento, Leão. Uma das características desse personagem mágico é que ele, como coadjuvante, existe para elucidar ou iluminar a vida do homem branco, o protagonista. Ventura foge à regra, pois não é possível lê-lo a partir desse estereótipo simples. Mas chamo atenção para o fato de parecer haver uma complexa relação. Numa outra leitura possível, Ventura (homem mágico e louco) é o coadjuvante de suas próprias histórias, sendo Pedro Costa o incontornável protagonista.

De forma geral, o circuito de arte brasileiro recebe o cinema de Pedro Costa, confirmando a crítica europeia. Já vemos e vemos os filmes em grande parte filtrados pelas lentes dos festivais e da crítica de cinema estrangeira. Os filmes circulam no Brasil em espaços alternativos ao cinema, numa espécie de mimese do espaço de circulação das obras do realizador no contexto europeu ou americano. Em outro cenário possível no Brasil, a discussão acerca da relação do cineasta com um universo do qual ele não faz parte seria crucial em um contexto cuja plateia fosse permeada pela juventude periférica, negra e pobre do Brasil, que provavelmente não frequenta tanto a Bienal de São Paulo quanto a Mostra do CBBB.

### Referências

COELHO, E. P. Do sangue à lava. *In: O cinema de Pedro Costa*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

DA FONSECA, J. T. Cartas, conversas e o abismo das superfícies. *In: O cinema de Pedro Costa*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

FURTADO, F. *Cavalo Dinheiro*, de Pedro Costa (Portugal, 2014). *Cinética*, [S. l.]. Disponível em: <https://bit.ly/10zIHtN>.

RANCIÈRE, J. *The politics of Pedro Costa*. London: Tate Modern, 2009.

SALES, M. *Em busca de um novo cinema português*. Portugal: Edições Labcom, 2010.

SILVA, M. A. Pedro Costa e sua poética da pobreza. *Devires*, Belo Horizonte, v. 5, n. 1, jan.-jun. 2008.

PARENTE, A. O acontecimento cinema: entrevista a André Parente. [Entrevista cedida a] Susana Viegas. *Aniki*, v. 2, n. 1, 2015.