

Tiago Vieira da Silva > **Inscrevendo as ruínas da descolonização e dos mecanismos de poder na imagem fílmica: o cinema de Pedro Costa>>**

Inscribing the ruins of decolonization and power mechanisms in filmic image: Pedro Costa's cinema

Resumo

Na obra de Pedro Costa, o *Outro* é iluminado num contexto pós-colonial, desdobrando-se as representações das comunidades e grupos marginalizados á luz da contemporaneidade (no caso singular do cineasta, das comunidades de imigrantes cabo-verdianos ou portugueses com ascendência cabo-verdiana). Todavia, o seu cinema incide essencialmente nos grupos oprimidos, não só as vítimas do colonialismo, mas, em geral, as vítimas dos esquemas de reprodução social operados por qualquer forma de poder. No cinema de Pedro Costa, a forma remete para o conteúdo da mesma maneira que o conteúdo remete para a forma, isto é, o amadurecimento da sua estilística é indissociável da matéria com a qual esculpe o seu imaginário; o cineasta revela, deste modo, um domínio idiossincrático da linguagem fílmica, sendo, por isso, um autor visionário e singular no cinema português contemporâneo. Neste sentido, de que forma é que o legado colonial, ainda fortemente presente no imaginário cultural e social português, é denunciado, exposto e dissecado por Pedro Costa como um modelo que, não obstante anacrónico aos 'olhos' da contemporaneidade, subsiste até ao presente?

Palavras-chave: Cinema português. Colonialismo. Pós-colonialismo. Contemporaneidade. Identidades.

Abstract

In the cinema of Pedro Costa, the *Other* is enlightened in a post-colonial context, and the representations of marginalized communities and groups unfold in the light of contemporaneity (in the case of the filmmaker, the communities of Cape Verdean communities or Portuguese people with Cape Verdean ancestry). However, its cinema concerns essentially with the oppressed groups, not only the victims of colonialism, but, in general, the victims of the schemes of social reproduction operated by any form of power. In Pedro Costa's cinema, the form points to the content the same way the content points to the form. Revealing an idiosyncratic mastery of the filmic language, Pedro Costa is a visionary and singular case in Portuguese cinema, and the ripening of its style is indissociable of the substance with which he sculps the imaginary of his filmography. In this regard, in which way the colonial legacy, still deeply present in the Portuguese cultural and social imaginary, is denounced by the filmmaker, and thus exposed and dissected as a model that, being anachronous in the eyes of contemporaneity, still survives to the present?

Keywords: Portuguese cinema. Colonialism. Post-colonialism. Contemporaneity. Identities.

> Tiago Vieira da Silva frequenta atualmente o Doutoramento em Ciências da Comunicação na Universidade do Minho. A sua investigação O debate da identidade nacional desde a revolução de abril até ao presente, através do cinema português é financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Licenciou-se em Cinema e Audiovisual na Escola Superior Artística do Porto e frequentou o mestrado em Comunicação, Arte e Cultura na Universidade do Minho. É membro do projecto *Memories, cultures and identities: how the past weights on the present-day intercultural relations in Mozambique and Portugal?*, financiado pela Rede Aga Khan para o Desenvolvimento e pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

>> Artigo desenvolvido no contexto do projeto *Memories, cultures and identities: how the past weights on the present-day intercultural relations in Mozambique and Portugal?*, financiado pela Rede Aga Khan para o Desenvolvimento e pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

1 Introdução

O amadurecimento da obra de Pedro Costa marca-se pela crescente abnegação de recursos, exercício que atinge o seu apogeu, possivelmente, com a obra *No Quarto da Vanda* (2000). A consolidação do seu estilo cruza-se, deste modo, com a matéria explorada, exercício a partir do qual podemos observar a evolução do discurso fílmico e a sua pertinência à luz de um contexto pós-colonial e da contemporaneidade. Os rastros do colonialismo estão fortemente presentes na obra de Pedro Costa, mas interligam-se também com as consequências do poder em geral, isto é, a maneira como as relações de dominação e subjugação moldam os espaços e ilustram um retrato social (neste caso, do imaginário cultural e social português) a partir do olhar dos grupos oprimidos. O colonialismo, sendo um produto dessas relações de dominação e subjugação, já não existe enquanto modelo político – mas de que maneira é que as suas consequências se fazem sentir na contemporaneidade?

Com a sua primeira longa metragem *O Sangue* (1989), Pedro Costa integrou-se no movimento dos cineastas da geração da Escola Superior de Teatro e Cinema dos anos noventa do século XX (Teresa Villaverde, João Canijo, Manuel Mozos, Joaquim Sapinho, Manuela Viegas, Margarida Gil, Margarida Cardoso, entre outros), que procuraram espelhar o sentimento de desilusão perante a condição do Portugal contemporâneo. Todavia, ainda que possamos analisar a obra de Pedro Costa à luz da produção cinematográfica assinada pelos cineastas desta geração (*O Sangue*, *Casa de Lava* (1994) e *Ossos* (1997)), devemos glosar sobretudo a sua importância enquanto manancial estético e temático, e a correlação com o universo no qual o autor foi incidindo e cuja matéria foi amadurecendo progressivamente. Qual é, deste modo, a pertinência da obra de Pedro Costa no cinema português à luz da desconstrução operada pelo olhar pós-colonial?

A investigação encontra-se dividida em três capítulos; no primeiro capítulo, intitulado “Desabando os *compartimentos* de um mundo (des)colonizado”, a reflexão sustenta-se na aceção de Frantz Fanon, em *The Wretched of the Earth* (1961), do mundo colonial enquanto um mundo dividido por compartimentos, e de que maneira é que esses compartimentos ainda existem enquanto produção permanente dos mecanismos de poder? No segundo capítulo, intitulado “Da dominação dos corpos e dos espaços no cinema de Pedro Costa: o legado colonial e os rastros do poder à luz da contemporaneidade”, estabelece-se uma correspondência entre a reflexão do primeiro capítulo e a maneira como esta infiltra as manifestações culturais e artísticas, neste caso, o universo diegético de Pedro Costa – e a maneira como este é (permanentemente)

(re)configurado por redes de significados que vão impondo a sua relevância na matéria proposta.

A investigação será concluída com a análise de três obras fílmicas de Pedro Costa que considero pertinentes no que concerne à respetiva problemática – cada uma delas inserindo-se numa década específica: *Casa de Lava* (1994), *Juventude em Marcha* (2006) e *Cavalo Dinheiro* (2014). Esta seleção justifica-se, não apenas pelo facto de os três filmes se proporem a observar e interrogar a relação entre as identidades sociais ou culturais num *contexto* lusófono a partir da relação entre Portugal e Cabo-Verde – mas também com o intuito de observar o tratamento da respetiva matéria ao longo do processo de amadurecimento da obra do cineasta (que compreende quase três décadas).

2 Desabando os *compartimentos* de um mundo (des)colonizado

A desumanização do *negro* enquanto subterfúgio do *fetichismo* colonial perdura até ao presente enquanto legado da dicotomia entre o *Eu* e o *Outro*, perpetuada no seio das ideologias imperialistas; esse *Outro* integra o outro 'lado' do mundo, isto é, de um mundo dividido em dois, como apontou Frantz Fanon em *The Wretched of the Earth*, publicado em 1961. Mas esse *Outro* diz respeito essencialmente ao mais fraco, ao mais vulnerável, àquele que se vê agrilhado a categorias *idealizadas* e impostas – raça, etnia, género, classe social. O domínio colonial, ancorado nessa dicotomia, surge enquanto reflexo dessas relações de poder, perpetuando a ideologia do opressor e do oprimido como arcabouço das estruturas sociais, pois só através do jugo do mais fraco é que podem subsistir essas ramificações de poder que beneficiam determinados grupos em detrimento de outros. O modelo colonial, sendo anacrónico na atualidade, representa precisamente essas aspirações de poder que, quando combatidas e derrotadas, enveredarão por outros trajetos, contaminando as estruturas sociais enquanto lhes for permitido.

O ideal europeu de humanidade inscreveu a interpretação do mundo, revelando-se então urgente dissolver esse passado (a História, ou essa ideia da História). Todavia, a *contemporaneidade* não amainou a urgência da reivindicação de um olhar *dominante* sobre as relações humanas – pois este continua a inscrever o mundo a partir de representações que só podem ser contestadas precisamente a partir de uma aceção do *passado* enquanto depósito de memórias que servem para consciencializar permanentemente a insurreição dos grupos oprimidos (BENJAMIN, s/d, p. 391). Segundo o autor, articular o passado historicamente não implica reconhecê-lo como ele realmente foi, mas apropriar uma memória que irrompe num momento de perigo (BENJAMIN, s/d, p. 391) pois:

O materialismo histórico deseja agarrar a imagem do passado que inesperadamente aparece ao sujeito histórico num momento de perigo. O perigo ameaça tanto o conteúdo da tradição quanto

aqueles que a herdam. Para ambos, é apenas uma e a mesma coisa: o perigo de se tornarem um instrumento das classes dominantes. Qualquer época deve lutar de novo para arrancar a tradição do conformismo que visa dominá-la [a época]1.

Ao interrogar aquilo que é transmitido do passado, Gianni Vattimo afirma, concomitantemente, que é ilusório pensar que existe um ponto de vista supremo (VATTIMO *et al.*, 1991), e, nesse sentido, o pós-colonialismo não só vai desconstruir essa mundividência ideologicamente saturada, como também analisar os seus efeitos no período após o final do colonialismo, e também até ao presente. Circunscrevendo esta problemática ao imaginário social e cultural português, de que maneira é que o modelo colonial, assim como a ideologia em que foi integrado – mais especificamente, o Estado Novo – moldam até ao presente as representações da sociedade na sua relação com o *Outro* à luz da diversidade cultural, artística e linguística?

Em Portugal, o sonho imperial do século XX, não obstante concentrar em si o papel hegemónico dessa quimera, foi igualmente acompanhado pela consolidação de uma divisão administrativa que perspectivava, dentro do país, as relações do centro para a periferia, organizando-se as grandes circunscrições “em volta dos agregados citadinos que lhes servem de cabeça e núcleo diferenciador” (GIRÃO, 1937, p. 17). Com a descolonização dos países africanos após a revolução de abril de 1974, também as comunidades migrantes se integraram nessas periferias, e, perdendo o seu *fetichismo* indissociável da subjugação imperial, subitamente anacrónico e deslocado no tempo e no espaço, foram então absorvidas por esses esquemas de reprodução social. Esses esquemas visam precisamente a segregação social que concentra na *metrópole* o centro de emanção de poder, e assume-se enquanto repercussão clara dos modelos políticos coloniais.

Diz-nos Frantz Fanon que o mundo colonial é um mundo dividido em compartimentos (FANON, 1990); e também o é o mundo pós-colonial, o mundo descolonizado, o qual Fanon clamou exaltadamente, como vemos pelo apoio e entusiasmo dedicados à Guerra de Independência da Argélia (1954-1962), cuja concretização ele não testemunhou, tendo falecido em 1961. Todavia, o mundo descolonizado da atualidade é ainda esse mundo dividido em compartimentos, moldado pela adaptação das “periferias globais dispersas [...] [associadas] à construção de uma rede de sistemas coloniais de significados”, como afirma Azevedo (2007, p. 166) a partir de Stuart Hall (1996) e de Agusni Yahya (1994). A autora acrescenta ainda que os discursos do orientalismo e da *tropicalidade*, por exemplo, constituindo-se enquanto “construções culturais e políticas do ocidente que legitimavam práticas de exclusão [...] [,] integram uma boa parte dos mitos coloniais”, mitos esses que pretenderam estabelecer-se como a base das “relações e práticas sociais e espaciais” (AZEVEDO, 2007, pp. 159-160).

1 Tradução livre a partir do original: “Historical materialism wishes to hold fast that image of the past which unexpectedly appears to the historical subject in a moment of danger. The danger threatens both the content of the tradition and those who inherit it. For both, it is one and the same thing: the danger of becoming a tool of the ruling classes. Every age must strive anew to wrest tradition away from the conformism that is working to overpower it”.

Segundo Fanon (1990, p. 27), “[...] quaisquer que sejam os processos ou as novas fórmulas introduzidas, a descolonização é sempre um fenómeno violento”². Atualmente, que discursos perpassam o imaginário social e cultural de Portugal no que concerne à memória do colonialismo e às suas repercussões no presente? Centrando-nos no cinema português, Pedro Costa revela-se um dos cineastas cujo trabalho se revela especialmente relevante no que diz respeito a esta matéria. Incidindo obstinadamente nessas *margens* da metrópole para onde são desterrados os grupos que representam esse *Outro* isolado e marginalizado, Pedro Costa percorre as pegadas do poder, denunciando-o através das suas imagens que têm a pretensão de um retrato social, e, concomitantemente, de denúncia e de lamento. O seu cinema sustenta-se assim na *exorcização* do universo diegético, seja através da deliberada economia de recursos, seja através da visceral exposição das suas personagens, que evidenciam no seu quotidiano precisamente esses esquemas de reprodução social organizados segundo categorias *idealizadas* de raça – que não existe enquanto facto natural físico, antropológico ou genético, relembra-nos Fanon (1990) – e classe social.

3 Da dominação dos corpos e dos espaços no cinema de Pedro Costa: o legado colonial e os rastos do poder à luz da contemporaneidade

Em *A Imagem-Tempo*, Gilles Deleuze cita Serge Daney, que observou que “o cinema africano não é, como o Ocidente gostaria, um cinema que dança, mas um cinema que fala, um cinema do acto da palavra” (DELEUZE, 2006, p. 284). O cineasta nativo afirma, deste modo, a sua visão do respetivo imaginário social e cultural a partir da reprodução de narrativas desprovidas do carácter *fetichista* e romantizado que foi/é perpetuado pelo colonizador e pelo *outsider*. Como analisar, deste modo, a maneira como Pedro Costa, sendo um cineasta português, incide nestas comunidades de imigrantes ou descendentes de imigrantes dos países africanos que outrora foram colónias portuguesas – mais especificamente, de Cabo Verde? É necessário sublinhar que Pedro Costa filma o quotidiano destas comunidades em Portugal, excetuando por *Casa de Lava* – ainda que a narrativa deste filme se centre na perspetiva de uma mulher portuguesa que se encontra na Ilha do Fogo, em Cabo Verde. Todavia, a metodologia de trabalho de Pedro Costa, baseada no empirismo (o realizador vai para *campo*, convive com os respetivos grupos e comunidades, e só posteriormente filma o seu quotidiano) assim como o recurso à antropologia visual, revelam-se aspetos cruciais para a consolidação de um estilo isento de qualquer dimensão *fetichista* ou romantizada, muito passível de ser adotada – mesmo ‘involuntariamente’ – pelo *outsider*.

O universo diegético de Pedro Costa é muito fecundado pela *estaticidade* da imagem, que não o é somente porque não existam

movimentos de câmara – o processo de abnegação de recursos, chamemos-lhe assim, só seria concretizado na sua forma mais radical a partir de *No Quarto da Vanda*. Em *O Sangue*, a sua primeira longa-metragem, recordamo-nos dos *travellings* sinuosos que acompanham o percurso das personagens através das margens do rio, através da quermesse, através das ruas da cidade, e, em *Casa de Lava*, recordamo-nos da câmara que segue, obstinada, a personagem de Inês de Medeiros através das paisagens hipnóticas da Ilha do Fogo, em Cabo Verde.

Esta *estaticidade* que impregna a imagem existe já desde o início da carreira de Pedro Costa, mas seria ‘radicalizada’ pelo realizador a fim de que cada filme se revelasse uma experiência singularmente radical e inovadora; e a abnegação de recursos vai acompanhar a perpetuação do não-dito como um dos trunfos da sua *mise-en-scène*, que, como referiu João Bénard da Costa a propósito de *No Quarto da Vanda*, se assume como a força que rompe e desvirtualiza o espaço-tempo, absorvendo os personagens nas suas sombras tenebrosas e lugares claustrofóbicos, onde não se distinguem, por assim dizer, as “fronteiras” dos espaços - o autor prossegue, afirmando que o espectador nunca sabe ao certo se estamos dentro ou fora, pois podem tanto ser casas, ruínas de casas, caminhos entre casas, abrigos (COSTA, 2009). O ‘bairro de lata’ consolidar-se-ia como o ‘espaço preferencial’, chamemos-lhe assim, de Pedro Costa, a partir de *Ossos*, mas os filmes anteriores, como *O Sangue* e *Casa de Lava*, revelam-se já o prenúncio desse silêncio confrangedor que, ao ser quebrado por conversas do quotidiano (“O Pango já arranhou um sítio [...] E agora ‘tá na casa daquela chavala que matou o filho” [*No Quarto da Vanda*]) nos remete a um registo documental que é crucial na maneira como o espectador estabelece a sua relação com o universo diegético.

O Sangue, *Casa de Lava* e *Ossos* surgem no seio da geração de cineastas da Escola Superior de Teatro e Cinema que se evidenciou na década de noventa do século XX, todavia, segundo Luís Miguel Oliveira, *Casa de Lava* representara já “uma tentativa de “fuga” ao cinema, às suas convenções de produção e de narração, e até em termos de fuga a um imaginário, estritamente português e interiormente português, que ainda era o de *O Sangue*” (Oliveira, s/d, s/p). *O Sangue*, não obstante revelar um olhar visionário dentro do próprio cinema português à época, integra-se nos pressupostos temáticos desta geração que se afirmou nos anos noventa (a partir da escolha de personagens juvenis e das suas aspirações frustradas, da *mise-en-scène* que deliberadamente acentua a dimensão lúgubre dos espaços); porém, *Casa de Lava* representa já um importante ponto de rutura na filmografia de Pedro Costa, porquanto vaticina o rumo que o seu universo tomaria a nível temático e formal – a *mise-en-scène*, com o tratamento dos planos gerais e dos *close-ups*, o ritmo paulatino da narrativa, acentuado não só pela imagem fixa, mas também pelos *travellings* sinuosos, inscrevem na imagem fílmica e em toda a obra de Pedro Costa uma evidente posição de rutura que, com o tempo, se radicalizaria.

Pedro Costa expurga gradualmente a imagem de determinados recursos fílmicos (processo que atinge o seu auge em *No Quarto da Vanda*, ainda que *Cavalo Dinheiro* recupere certas

convenções da linguagem fílmica das quais o cineasta abdicara) ao mesmo tempo que evidencia uma estrutura social contaminada pelos exercícios de dominação e subjugação – e a maneira como estes maculam a dignidade humana e aniquilam a esperança, uma das mais eficientes defesas contra o poder. Os espaços de Pedro Costa são espaços suspensos num tempo que, não obstante parecer imutável, nos relembra sempre da efemeridade, seja pela insistência exaustiva no cotidiano dos personagens, sempre igual, ou pelas sequências em que, n’o *Quarto da Vanda*, os *bulldozers* da Câmara Municipal de Lisboa destroem o bairro das Fontainhas (e, sempre que o espectador se confronta com essas imagens, recorda as palavras de Vanda e Zita: “A gente teve uma infância fixe aqui no bairro”; “E agora, deixar o bairro é triste”).

3.1 *Casa de Lava* (1995)

O vulcão de *Casa de Lava* apresenta-se-nos, logo no início do filme, através de planos onde se esbatem as sombras cerradas do fumo e os clarões do magma, contraste que nos parece logo indicar sintomas de uma inquietude reprimida, acentuada pelos posteriores *close-ups* das personagens que fitam diretamente a câmara. É a Ilha do Fogo, lugar de paisagens áridas e tempestades de poeira onde o temor foi substituído pela apatia – e, não obstante esta descrição nos parecer colocar ante uma imagem saturada de sortilégio colonial, ela representa, ao invés, a perspectiva de Mariana (Inês de Medeiros) de um lugar agrilhado pelas memórias, e, portanto, cuja comunidade encara o seu futuro na ilha como encontrando-se esvaziado de esperanças; aqui, o passado não é perçecionado enquanto referência e alento para o devir, mas como um acumular de experiências, vivências e lembranças que contaminam permanentemente o presente, estagnando-o e condicionando o tempo como o ‘conhecemos’. O passado é o colonialismo, e o presente é tão-só uma síntese de frustrações – o desconhecimento da própria história, a incapacidade de se pensar a própria identidade sem ser através do *Outro*. Em *Casa de Lava*, esse *Outro* é Mariana, mas, para ela, o *Outro* é a comunidade que habita a ilha; é nessa ilha que Inês vai encontrar Leão, que ela deseja trazer para o mundo dos vivos, só para descobrir que o trouxe para o mundo dos mortos.³

Casa de Lava é um filme que filma as trevas a cores, como observou João Bénard da Costa, impregnando-se a imagem fílmica de tons quentes e saturados que parecem prostrar as esperanças da comunidade que habita a ilha, como já foi referido anteriormente. Mas parece existir esperança além da Ilha do Fogo, como verificamos pelas personagens que clamam, ao longo do filme, o seu desejo de ir viver para Portugal, crendo que esse país lhes oferecerá ensejos de mudança, ainda que Mariana lhes diga o contrário (“Milagre é não acabarem todos num buraco cheio de ratos...ou pior, num hospital qualquer a morrerem sozinhos! Ninguém quer saber de vocês em Sacavém”). Pedro Costa conduz a travessia de Mariana através da Ilha do Fogo inspirando-se em *I Walked With*

a *Zombie* (1943) de Jacques Tourneur, arrastando – e acentuando – o bafejo de torpor e desolação que assola a paisagem. Segundo Jonathan Rosenbaum (2007), *Casa de Lava* é um “voluptuoso *re-make*” de *I Walked with a Zombie* (em *Casa de Lava*, o *zombie* é Leão (Isaach de Bankolé) um construtor civil que se encontra em coma), e as palavras de Tom Holland (Tom Conway) a propósito da ilha do filme de Tourneur poderão servir para ilustrar também a Ilha do Fogo em *Casa de Lava*: “Não há beleza aqui. Apenas morte e decadência”⁴.

Bruno Malveira observa que, ao contrário de Jean Rouch (*Les Maîtres Fous* [1955] e *Moi, Un Noir* [1959]), Pedro Costa não *estimula* a fusão entre o documentário e a ficção, isto é, apesar de fazer coexistir estes dois registos, não o faz com a intenção de persuadir o espectador, nem introduz a ficção “como complemento à vertente documental ou etnográfica do próprio filme” (MALVEIRA, 2011, p. 20). Em *Casa de Lava*, o território não é mais esse objeto de sedução nem de deslumbramento, revelando, pelo contrário, uma espécie de condição pós-apocalíptica sem forças para renovação – e a apatia, a indiferença das personagens espelha precisamente a aquiescência da condição *perene* desse lugar, pois não há como pensar o futuro se ‘não existe’ passado. Existe uma visão hegemónica de *um* passado, mas esse é o passado colonial, da perspectiva do colonizador – em filmes como *Les Maîtres Fous*, Jean Rouch faz do respetivo país africano um produto cultural do país colonizador, ou seja, perverte o seu imaginário e perpetua-o como ramificação da ideologia colonial. Gilles Deleuze (2006, pp. 284-285) observa que:

O transe, a colocação em transe e uma transição, uma passagem ou um devir: é ela que torna o acto de palavra possível, através da ideologia do colonizador, os mitos do colonizado, os discursos do intelectual. O autor põe em transe as partes, para contribuir para a invenção do seu povo que, sozinho, pode constituir o conjunto.

Os estudos pós-coloniais procuraram contestar essa visão do *Eu* enquanto dimensão hegemónica e dominante, evidenciando o modo como “as geografias que nutrem o imaginário moderno são parte integrante do próprio projecto imperialista” (AZEVEDO, 2007, p. 150). Segundo Homi Bhabha, as diferenças sociais não são trazidas à experiência através de uma tradição cultural autêntica, revelando-se antes enquanto sinais da emergência da comunidade prevista enquanto *projeto* (BHABHA, 2000). A Ilha do Fogo, por onde Mariana deambula, errante, é feita das ruínas reminiscentes dum espaço que foi esculpido pelo *colonizador*; e, ainda que ela contacte com essas dimensões *ritualizadas*, como na sequência da festa da família de Leão, a música e os ritos não se constituem elementos de fascínio *romantizado*, mas parte integrante desse mundo onde “nem os mortos descansam”, como nos diz o pai de Leão, acrescentando que “a música é uma cadela, uma má patroa”, pois não mata a fome, a miséria ou as lágrimas.

3.2 Juventude em Marcha (2006)

Juventude em Marcha é o filme dos que, em *Casa de Lava*, anseiam por viver em Sacavém – e, em *Ossos* e *No Quarto da Vanda*, Pedro Costa vasculha esse lugar de refúgio que não é Sacavém, mas o bairro das Fontainhas, a partir do quotidiano de várias personagens. Mas *Juventude em Marcha* transporta o espectador para um lugar que passou por conturbadas transformações desde esse ensejo de mudança (“Nós vamos para Portugal. Sacavém. Conhece? É bonito?” [*Casa de Lava*]), momentos gravados em *No Quarto da Vanda* com as sequências em que os *bulldozers* da Câmara Municipal de Lisboa demolem os edifícios do bairro.

Se já *No Quarto da Vanda* se evidenciara pela radical abnegação de recursos, com a ausência de movimentos de câmara ou a economia de planos, acentuando o registo documental da narrativa, *Juventude em Marcha* dá continuidade a esse estilo, envolvendo o espectador no labirinto de sombras em que Vanda e Zita se refugiavam, não obstante a palidez da arquitetura (os prédios erguidos nas ruínas do bairro das Fontainhas) vir destoar no espaço. Segundo Jonathan Rosenbaum, Pedro Costa captura a realidade material através de um olhar que reverbera a influência de Danielle Huillet e Jean-Marie Straub, porém, acompanha esse processo com uma rusga pela ‘essência espiritual’ encontrada nas obras de Jacques Tourneur e Carl Theodore Dreyer, sendo que “[...] o que emerge desta aparente contradição é um ponto de passagem designado para as partidas e os regressos, e não um simples portal que se abre para a ‘verdade’”⁵ (ROSENBAUM, 2006, s/p). E, em *Juventude em Marcha*, o velho Ventura, um imigrante cabo-verdiano, deambula por esse espaço fragmentado, cuja beleza é exaltada a partir da fixação de Pedro Costa pelo objeto filmado (MALVEIRA, 2011, p. 4):

Trata-se de um olhar complexo, onde o objecto registado proporciona, com naturalidade, a possibilidade de uma atmosfera fílmica singular. Porém, a virtude que reside na sua obra está inteiramente relacionada com o “saber-fazer”, saber construir, ou seja, com a forma de expressar a sua arte. O distanciamento face ao objecto permite que o realizador se concentre noutros elementos visuais que, por sua vez, dificultam a relação afectiva entre o espectador e o filme. Desta forma, torna-se difícil mergulhar no conteúdo narrativo dos filmes de Costa. A interpretação emana do momento em as imagens regressam à nossa memória.

O cinema de Pedro Costa inscreve um imaginário que chama à discussão a ideia de um *universo* lusófono, evocando, nas várias histórias que se entrecruzam na narrativa, o impacto de distintas experiências histórico-culturais que, por sua vez, se materializam através do drama individual das personagens; em *Juventude em Marcha*, Ventura é a personagem que se nos revela através do prosaísmo do seu quotidiano, dando-nos a conhecer a sua relação

⁵ Tradução livre a partir do original: “[...] what emerges from this apparent contradiction is a passageway designed for coming and going, not a simple portal that opens onto ‘the truth.’”

com os restantes indivíduos e com o espaço em que vive – o bairro das Fontainhas, quase praticamente destruído – onde os pobres “não são, ainda menos que os de *No Quarto da Vanda*, os “pobrezinhos” do imaginário literário e social português, que esperam passivamente a sua esmola da “caridade cristã” (FERREIRA, 2017, p. 95). *Juventude em Marcha* é o filme final da *Trilogia das Fontainhas* (*Ossos* e *No Quarto da Vanda*), ainda que Pedro Costa continue a ter muito o que dizer sobre o bairro e os seus habitantes depois desse filme. À luz da noção de lusofonia, o cinema de Pedro Costa – neste caso, *Juventude em Marcha* – lança um olhar deliberadamente ascético sobre as ruínas do passado colonial e ditatorial, acentuando uma dimensão da existência coletiva portuguesa em permanente conflito com o facto de o país ter sido, durante muitos séculos, um grande império colonial e ao mesmo tempo a periferia da Europa (SANTOS, 2013, p. 72).

A personagem de Ventura espelha essa desilusão e lamento perante a condição contemporânea de um Portugal pós-colonial à luz das experiências histórico-culturais partilhadas entre diferentes identidades sociais e culturais, pois, segundo Mariana Liz e Sally Faulkner (2016): “O cinema lusófono que repensa o colonialismo e o pós-colonialismo procura moldar uma nova narrativa da identidade nacional e ter impacto nas mentalidades, nos indivíduos e nas sociedades” (LIZ; FAULKNER, 2016, p. 5)⁶. Carlos Melo Ferreira nota que Pedro Costa afirmou que “depois de ter visto milhares de fotografias do 25 de abril não viu nelas nenhum negro, o que foi um dos motivos do seu interesse pelos cabo-verdianos em Portugal”, onde Ventura chegou no início dos anos setenta (FERREIRA, 2016, p. 93). Tal como em *Cavalo Dinheiro*, o olhar de Ventura é o elemento mediador entre o espectador e o universo diegético, qual luz que atravessa a câmara obscura, gravando na penumbra os fragmentos do imaginário ao qual ele sente pertencer – e o que o espectador é convidado a conhecer, no vagar asfixiante das imagens onde as sombras incandescem as paixões e a luz acentua a obliteração.

3.3 *Cavalo Dinheiro* (2014)

Cavalo Dinheiro é um filme sobre a memória, sobre as suas manifestações no inconsciente humano, sobre como o cinema é capaz de reproduzir esse fenómeno de reminiscências oscilantes, fragmentadas pelo tempo, pela fantasia, pela imaginação, através da sua linguagem. A economia de recursos associada ao cinema de Pedro Costa não embaraça este processo, ao contrário do que nos possa sugerir a “inequívoca dominação (industrial e comercial desse cinema «excessivamente óbvio» e o papel de liderança (histórica e estética) que lhe é conferido pelo discurso da história do cinema”, diz-nos João Mário Grilo a propósito do cinema de *Hollywood*, mas incidindo sobretudo na ideia de linearidade associada à narrativa cinematográfica (GRILO, 1997, p. 41).

6 Tradução livre a partir do original: “Lusophone cinema that rethinks colony and postcolony aims to shape a new narrative of national identity and to have an impact on mentalities, individuals and societies”.

Se a imagem fílmica veio a revelar-se, até ao presente, um espaço permeável às várias ruturas e reapropriações estilísticas que impeliram a evolução e amadurecimento da linguagem e da gramática do *médium*, implicando, concomitantemente, a própria evolução dos olhares sobre a *realidade* e sobre as relações humanas, compreende-se porque é que Francesco Casetti observou que o cinema erigiu novas formas de subjetividade, redefinindo o espaço e o tempo e exprimindo as identidades em termos sociais, de género e de raça (CASETTI, 2008). A memória, sobretudo afetiva, que nos prende a um indivíduo, a um lugar ou a um tempo específicos, sendo um estado profundamente *construído*, no sentido em que funde experiências reais ou imaginárias no exercício de recordação de um passado, catalisa a complexidade das relações entre as identidades e os seus vínculos aos espaços a que sentiram ou sentem pertencer. Segundo Isabel Macedo (2016, p. 90):

A memória só existe em interação constante não só com outros mas também com coisas, com símbolos exteriores (artefactos, objetos, celebrações, símbolos, filmes). Estes produtos não têm uma memória própria, mas podem desencadear a nossa memória, porque carregam memórias que lhes atribuímos, por exemplo, de festas, rituais, guerras, histórias e textos.

Em *Cavalo Dinheiro*, essa perturbação da noção convencional de linearidade participa da construção da diegese, ordenando-se a narrativa a partir das memórias de Ventura, materializadas tanto através da imagem como do som. *Cavalo Dinheiro* não situa o espectador num espaço-tempo específico deliberadamente, porquanto o que interessa a Pedro Costa é materializar o impacto das memórias de Ventura (personagem que já aparecera em *No Quarto da Vanda* e em *Juventude em Marcha*) desde a Guerra Colonial Portuguesa (1961-1975) ou a revolução de abril de 1974 até ao *presente*, dissipando as fronteiras entre o passado, o presente e o futuro; desde o telefone que toca nas ruínas da fábrica Amadeu Gaudêncio, onde Ventura trabalhou, até à sequência delirante em que Ventura se encontra com um soldado no elevador, o filme é uma síntese febril das experiências de Ventura como arquivo coletivo de uma identidade social.

O tempo fragmenta-se a fim de eliminar quaisquer possibilidades de um encadeamento linear entre os planos ou as sequências, porquanto “o tempo como totalidade aberta e cambiante não deixa de ultrapassar todos os movimentos, mesmo as mudanças pessoais da alma ou movimentos afetivos” (DELEUZE, 2006, p. 304). E o tempo que o espectador testemunha em *Cavalo Dinheiro* é o tempo de Ventura, aquele que o protagonista vivencia no torpor que o acossa, passando as suas lembranças pessoais (afetivas ou traumáticas) a ser partilhadas e sentidas também pelo espectador. A linguagem e a gramática fílmica é colocada assim a serviço de uma problemática central na discussão acerca das relações entre as identidades sociais e culturais à luz da teoria pós-colonial e da

contemporaneidade; daí que Pedro Costa se revele um autor determinante no que concerne às representações das consequências do colonialismo na contemporaneidade dentro de um *universo* lusófono, promovendo um exercício que não valoriza o *conteúdo* em detrimento da *forma*, e vice-versa.

A economia de recursos, assim como a inspiração no formato do documentário é ainda notória em *Cavalo Dinheiro*; porém, neste filme, o realizador não lhe imprime um tratamento tão *radical* como se verifica em filmes como *No Quarto da Vanda* ou *Juventude em Marcha*. Não obstante, Pedro Costa continua a recusar forçar o espectador a sentir a angústia dos seus personagens – isto é, não se serve de recursos que ampliem ou dramatizem a imagem fílmica, como a música extra-diegética, e, tal como Robert Bresson, alicerça-se na “passividade da representação” (MALVEIRA, 2011, p. 49), reproduzindo destarte uma realidade que choca, não como denúncia explícita de condições que perturbam e angustiam o espectador – a miséria, o desterramento de comunidades para os subúrbios mais remotos da metrópole, a exposição à falta de higienização, à doença, às drogas – mas porque é observada sob um olhar quase ascético; Pedro Costa propõe-se assim observar as ramificações do colonialismo através da contemporaneidade, e, não obstante reconhecer a sua estirpe insidiosa, o que lhe interessa é delegar ao espectador essa árdua tarefa de ser ele a tecer os juízos morais, que não lhe interessam enquanto autor criador.

4 Considerações finais

É importante pensar a importância das manifestações culturais e artísticas no que concerne à (re)produção de outras dimensões sociais que nutrem o respetivo imaginário, nomeadamente quando estas visam escapar às representações dominantes. E, sobretudo, o cinema de Pedro Costa, com o lugar que lhe compete dentro da cultura portuguesa contemporânea, espelha a amplitude e a complexidade das potencialidades do *médium*, indeléveis no seu impacto artístico e social.

As personagens de Pedro Costa não são modelos idealizados de heroísmo, isto é, não representam a ambição romantizada e diáfana, mesmo nos seus mais condenáveis defeitos, daqueles que o espectador se serve como escapatória à realidade; mas o seu cinema também não é apenas uma produção direta da realidade, pois esta função competirá ao documentário. Exatamente por isso, por se posicionar entre a realidade e a diegese, entre o documentário e a ficção, entre o improvisado e a encenação, nunca os separando da massa onde coexistem e se fundem, é que Pedro Costa nos transmite tanto do cinema como do *real*. Ao permitindo-nos entrever, nos lugares inóspitos dos seus filmes, esse equilíbrio de forças – pois, apesar do domínio de Costa da linguagem fílmica (que encontra em John Ford, Howard Hawks, Yasujiro Ozu ou Jean-Marie Straub e Danielle Huillet, por exemplo, a inspiração que lhe permite imprimir complexidade à composição da imagem) os espaços dos seus filmes não deixam de manifestar uma perturbadora cumplicidade com o *real* – compreendemos o porquê de a verdade da sua

criação ser a verdade da vida.

Para fazer jus à própria dimensão alcançada pelo cinema de Pedro Costa, esta investigação procurou uma abordagem transdisciplinar, oscilando entre os estudos fílmicos, os estudos culturais e os estudos pós-coloniais a fim de conseguir uma reflexão que evidenciasse como é que a multidisciplinaridade é essencial para compreendermos o processo de criação artística do realizador. E a evolução da sua obra passa pelo amadurecimento de um imaginário que cada filme enriquece, pois, como observou Luís Miguel Oliveira na crítica ao filme *Cavalo Dinheiro* publicada no jornal *Público*, “como dizia alguém, o que é espantoso em Pedro Costa é que cada filme é melhor que o anterior, mesmo quando isso parecia impossível” (OLIVEIRA, 2014, s/p).

Referências

- AZEVEDO, Ana. Geografia e cinema: representações culturais de espaço lugar e paisagem na cinematografia portuguesa. 2007. 741 f. Tese (Doutoramento em Geografia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, 2007. Disponível em: <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/6715>>. Acesso em: 01 fev. 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Selected Writings: 1938-1940*. Cambridge, Massachusetts; Londres: The Belknap Press of Harvard University, 2006. Disponível em: <<http://cscs.res.in/dataarchive/textfiles/textfile.2010-11-02.7672177498/file>>. Acesso em: 01 fev. 2019.
- BHABHA, Homi. *The location of culture*. Londres: Routledge, 2000.
- CASSETTI, Francesco. *Eye of the century – film, experience, modernity*. Nova York: Columbia University Press, 2008.
- CIPRIANO, Miguel. Identidade e descentramento em Pedro Costa. In: MENDES, João Maria (Org.). *Novas e velhas tendências no cinema português contemporâneo*. Lisboa: Gradiva, 2013, s/p.
- COSTA, João Bénard da. No Quarto da Vanda, Pedro Costa, 2000. Foco – Revista de Cinema, 2009. Disponível em: <<http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-vanda.htm>>. Acesso em: 01 fev. 2019.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Cinema 2. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.
- FANON, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Londres: Penguin Books, 1990.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. *O Cinema Português através dos seus filmes*, Lisboa: Edições 70, 2007.
- FERREIRA, Carlos Melo. *Pedro Costa*. Lisboa: Edições Afrontamento, 2017.
- GIÃO, Amorim. *A divisão provincial do novo Código Administrativo*. Coimbra: Coimbra Editora, 1937.
- GRILO, João Mário. *A ordem no cinema. Vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*. Lisboa: Relógio d'água Editores, 1997.
- HALL, S. When was the “post-colonial”? Thinking at the limit. In: CHAMBERS, I.; CURTI, L. (Eds.). *The post-colonial question: common skies, divided horizons*. London e Nova York: Routledge, 1996. p. 242-260.
- LIZ, Mariana; FAULKNER, Sally. Portuguese Film: Colony, Postcolony, Memory. *Journal of Romance Studies*, v. 16, n. 2, p. 1-11, 2016.
- MACEDO, Isabel. Migrações, memória cultural e representações identitárias: a literacia fílmica na promoção do diálogo intercultural. 2016. 355 f. Tese (Doutoramento em Estudos Culturais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, 2016. Disponível em: <<https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/48712>>. Acesso em: 01 fev. 2019.
- MALVEIRA, Bruno. *O cinema suspenso de Pedro Costa*. 2011. 59 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação – Cultura e Comunicação Visual) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/8238>>. Acesso em: 01 fev. 2019.
- OLIVEIRA, Luís Miguel. Casa de Lava. In: Disco Duro, 3 nov. 2014. Disponível em: <<http://durodisco.blogspot.com/2014/11/casa-de-lava.html>>. Acesso em: 24 jan. 2019.
- ROSENBAUM, Jonathan. Films of the future [on Pedro Costa]. In: Jonathan Rosenbaum, 15 nov. 2007. Disponível em: <<http://www.jonathanrosenbaum.net/2007/11/cinema-of-the-future/>>. Acesso em: 19 jan. 2019.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice*. Coimbra: Almedina, 2013.
- VATTIMO, Gianni et al. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Editorial del hombre,

1991.
YAHYA, A. The Impact of Colonial Experience. Institute of Islamic Studies. Montreal: McGill University, 1994.

Imagem em Movimento

CASA de Lava. Direção: Pedro Costa. Lisboa: Madragoa Filmes et al., 1994. (111 min).
CAVALO Dinheiro. Direção: Pedro Costa. Lisboa: Sociedade Óptica Técnica, 2014. (104 min).
I WALKED With a Zombie. Direção: Jacques Tourneur. Los Angeles: RKO Pictures, 1943. (68 min).
JUVENTUDE em Marcha. Direção: Pedro Costa. Lisboa: Contracosta Produções, 2006. (156 min).
LES Maîtres Fous. Direção: Jean Rouch. Paris: Les Films de la Pléiade, 1955. (36 min).
MOI, un Noir. Direção: Jean Rouch. Paris: Les Films de la Pléiade, 1958. (78 min).
NO QUARTO da Vanda. Direção: Pedro Costa. Lisboa: Contracosta Produções, 2000. (179 min).
O SANGUE. Direção: Pedro Costa. Lisboa: Trópico Filmes et al., 1989. (95 min).
OSSOS. Direção: Pedro Costa. Lisboa: Madragoa Filmes et al., 1997. (98 min).