

**“Eu acho que há cineastas que não têm
a coragem de não fazer filmes”**

MARTIM PARADELO / XIANA ARIAS. Pedro Costa começa a sua carreira desde uma cinefília apaixonada, desde o virtuosismo estético de *O sangue*, mas já desde o seu segundo filme, *Casa de lava*, decide colocar a sua câmara ao lado das pessoas marginais, neste caso a imigração ilegal, no que deixa evidência de como não é possível ficar impássível ante determinadas situações sem anular-se como ser humano. *Ossos* supõe a sua primeira aproximação à marginalidade da droga. Enquanto filma no degradado bairro das Fontainhas, com uma equipa de dúzias de pessoas, a protagonista do filme, Vanda, heroinômana real, avverte-lhe de que esta a fazer um filme falso, e insta-o a filmá-la no seu quarto, a sua vida, ele só. Assim nascem *No quarto da Vanda* e a posterior *Juventude em marcha*, dois cantos monumentais à dignidade humana. Tem-se valorizado a maneira em que Pedro Costa dignificou a pessoas como a Vanda e o Ventura nestes filmes. Nada mais falso. A Vanda e o Ventura dignificam-se a si próprios a través do dispositivo de Costa. As personagens destes filmes são habitantes da fronteira, vítimas de um sistema que padecem dia a dia, que os enferma e os destrói, mas a câmara do cineasta, o seu enquadre monumental, o seu ritmo que é o mesmo que o da vida, impõe o máximo respeito, dá-lhes o espaço para se reivindicar humanos, sem sombra de hagiografia, sem resto de discursos panfletários insultantes. Só vida.

Falamos com Pedro Costa na cafeteria de um hotel em Compostela uma hora antes de que lhe entregassem um dos Prêmios Cineuropa desta edição do festival compostelão. Singular prêmio, tendo em conta que Costa representa um modo de fazer e viver o cinema que percebemos contraposto a um evento que os piquetes da CNT, a CUT e os movimentos sociais da cidade tiveram que fechar havia dois dias na greve geral de 14 de Novembro. O director de Cineuropa disse em diferentes meios durante o início do festival que “Santiago vive o resto do ano numa miséria cinéfila”, não só obviando práticas de base de comprida trajectória no tecido associativo e cultural da cidade, mas também o próprio facto do festival ser um evento que impede aceder a boa parte dos filmes que projecta, concentrando programação e esforço económico para as trabalhadoras e trabalhadores no lugar de se levantar contra o que ele chama “miséria cinéfila” com uma programação constante e acessível ao longo do ano.

A entrega do Prêmio Cineuropa a Pedro Costa sim foi uma, digamos, “miséria cinéfila”, não só pelo acto em si - com um vídeo fuleiro de apresentação do director e pedindo licença às espectadoras e espectadores por projectar o filme em português, com legendas ao português e não em espanhol como é a prática generalizada deste festival galego - mas também por não aproveitar esta edição para fazer uma retrospectiva completa da cinematografia do director. O único que se projectou, e semella que graças ao esforço dos próprios cineastas signatários, foi o filme *Centro histórico*, uma peça colectiva, un encargo para comemorar o centenario do Reino de Portugal, assinada por Costa junto a Aki Kaurismäki, Victor Erice e Manoel de Oliveira. Nela, com Ventura como protagonista e com um dispositivo mínimo, Pedro Costa denuncia o sangue, a violência, o militarismo que ficam no nascimento, e que decorrem a história portuguesa.

Pergunta (P): Os teus filmes, uma parte dos teus filmes, supõem a documentação de uma margem social muito determinada. Uma margem que fica muito do lado de fora, que está inserida num espaço físico urbano muito determinado. De que maneira é importante para ti extrair da representação fílmica da cidade, do urbano como contentor social, uma leitura social e qual é essa leitura que se pode extrair?

Resposta (R): Quando tive um encontro mais importante na minha vida com o cinema, coincidiu com essa margem, como tu dizes. Eu pensava que tinha encontrado o cinema quando tinha feito o primeiro filme e tinha apenas cumprido uma dívida, uma dívida para com os cineastas todos que admirava. Depois encontrei outra coisa e essa coisa aconteceu mais como uma fuga. O que eu queria era escapar a coisas de produção, dinheiro... Coisas que não me agradavam, produtores... E portanto aproximei-me dum lado muito marginal, inclusive da heroína, coisas muito duras, pesadas, enfim, que infelizmente estão associadas a uma classe muito baixa, frágil. Acontece que eu não pensei muito nisso, pensei que estava ali o meu lugar, que era ali o meu lugar, não pensei mais do que isso. Bastava-me como uma situação. Não tinha família, não tinha equipa profissional, não tinha companheiros, não tinha camaradas e ali tentei formar quase tudo. Portanto, isso que tu me perguntas foi-se fazendo pouco a pouco e com um pensamento um pouco intuitivo, um pouco do dia a dia, do trabalho, da rotina, quase da fábrica, se quiseres. E eu acho que as qualidades, se os filmes têm alguma qualidade, se têm alguma força, têm também a ver com esse não perceber, com esse não saber. Às vezes com essa recusa. Porque é

preciso saber que esta margem, pelo menos esta que eu conheço, é uma margem muito amorfa, anestesiada, muito massacrada. É a margem da margem, é a margem que não combate.

P: Quando faze-las de classe marginal, desde onde falas?

R: Não queria esconder. Não queria esconder porque não estou a falar da classe obreira como, por exemplo, Víctor Erice, sem nenhum desprezo, com a maior admiração. Eu estou a falar dos drogados, dos pretos, dos mais existencialmente... desesperados. Não posso esconder, a Vanda, todos eles, mesmo Ventura, são pessoas primeiro existencialmente... arruinadas. Arruinadas pela sociedade, pela polícia, pela fronteira, pelo governo, por tudo. Mas esta é uma discussão que eu tenho tido com eles muito, porque às vezes pedem que eu faça coisas mais afirmativas nos filmes, que os filmes sejam mais denuncia e mais sobre alguns problemas que os próprios. E eu digo: eu estou a denunciar de certa maneira, da minha maneira, não posso fazer doutra.

P: E tu sim te sentes parte da classe trabalhadora, da classe operária?

R: Não, sinto-me parte duma... Não. O que eu me sinto é parte duma parte do cinema na que os seus meios e os seus fins são adequados. Acho que tento fazer o melhor cos pequenos meios que temos, contar as histórias mais ricas, mais emocionantes. Tudo isto é idiota, porque eu sei que não passa para ninguém, mas eu digo sempre que faço exactamente o mesmo trabalho que o Raoul Walsh. É com essas pessoas que eu quero estar...

P: Alinhado?

R: Alinhado, sim.

P: Então, já que falamos de um problema de enunciação, percebo que o realismo, se percebemos o realismo coma a capacidade de representação crítica da realidade ou um facto social, de maneira de provocar um disparador crítico no espectador, não impor-lhe uma mensagem prévia, percebemos que isso para ti é uma questão fundamental, então. Mas, até que ponto este problema de realismo é um problema ético, é um problema político, mais se o pomos em contraposição com esse cinema espectacular, com esse cinema melodramático, esse cinema ilusionista, de imersão?

R: Não sei. Terias de ver esta película que eu fiz agora, que é muito realista e muito... quase de ciencia ficción, de horror. O projecto próximo seria fazer un

filme de horror, mas não... enfim, com todo o apreço e admiração por muitos cineastas que trabalharam nesse domínio, mas eu acho que para nós, para mim com os actores, actores visíveis e não, com quem trabalho, o projecto de fazer um filme de horror, de terror é muito aliciante, ambicioso. Se vocês viram este filme que eu fiz agora é muito claro. A nossa dificuldade, minha também, é que para mim cada vez mais eu estou muito alinhado com todo isso, com eles, e eu alinhei-me com eles porque eu como cineasta, enfim, e eles como seres humanos, classe social ou não sei que, ou caboverdianos ou angolanos ou moçambicanos ou pobres ou heroinómanos em Portugal, todos os dias perdemos mais qualquer coisa. Agora toda a gente perde qualquer coisa. Visivelmente, vê-se na televisão. Que estão a perder coisas, é visível, é estrutural, orgânico, é quase... quase médico, é quase um estado de saúde. E eu alinhei-me com eles porque sinto que estou a perder coisas, para o bem e para o mal. Estou a perder budget, o orçamento, as câmaras, as luzes, essas coisas. Nem sei se quero, mas sei que a perca... Há que lidar com isso. Acho que é uma das nossas matérias. Nós perdemos coisas e perdemos tanto que não temos, já não temos sequer... Não vou tão longe como dizer que não há já cinema ou que o cinema está morto. Mas não temos décors, não temos cenários. Tivemos um cenário, eu pensava que tinha um cenário, uma classe social ou uma figuração dessa classe social, percebes? Era idiota pensar nisso. Pensei que quando filmava um pobre, figurava um pobre no cinema, como Murnau. Murnau conseguia, ainda podia fazer isso. Ou Medvedkine ou Dovzhenko... Não eram os pobres, mas era uma classe. Eu acho que todo o problema é como agora tentar que esta abstracção em que vivemos não seja totalmente abstracção ou abstraccionista, que seja qualquer coisa concreta e que possa, a pesar de tudo, passar algo. Passar algo. Este filme que eu fiz o ano passado, não havia mais nenhuma ideia, nem minha nem do Ventura nem de nenhum. Era uma subida ao céu, como uma subida ao céu, ou uma descida a... um período em que se pode conversar sobre algumas coisas. Acredito que a partir de agora vão ser sobre tudo peças, uma espécie de oratórias ou coisa assim. Não quero fazer disto muito pretensioso. Não temos cenário, não temos guarda-roupa, não temos guião, não temos... Só temos de facto a memória, a memória e pouca. E a memória depende da minha energia e da saúde do Ventura, da Vanda, de todos os outros. Mas claramente da saúde. Ou seja, quando eu digo que eu faço um cinema realista, se vocês viram o filme que eu fiz, vão dizer: realista, aburrido etc, etc. Mas está lá o estado social. Nós passamos mais tempo com o Ventura no hospital e no médico e no doctor, fala-se disso um pouco, do que a rodar.

Mas isso é mais importante, claro que é. Ou seja, se o Ventura, se a mulher do Ventura que não está na película, estivera doente, eu não rodo, eu não vou filmar. E isso para mim é político. É o que não se vê. Enfim, seria como se o último dos figurantes no filme do Spielberg, do Lincoln, um figurante de alá atrás, estivesse doente e ele não filmasse nesse dia. E isso seria uma actitude lincolniana, para o povo do povo, para o povo pelo povo. Não creio que ele faça isso. Por enquanto, tal vez não, mas se o trigésimo quinto figurante de alá atrás teve uma dor de cabeça, não filmamos. Aí alguma coisa pode começar.

P: Falou de Medvedkine e o Grupo Medvedkine, do que fazia parte, por exemplo Chris Marker, tentavam devolver-lhe o cinema ao operário, pretendiam por-lhe a câmara na mão. Não sei se tu sentias essa necessidade em algum dos filmes de deixar a câmara estar alá e que passasse o tempo pela câmara e que de alguma maneira isso fosse como lha devolver.

R: Não creio, não creio. Não sei se felizmente ou infelizmente. Acho que há outro caminho a ser feito antes disso poder ser feito. Não, por enquanto eu acho que isso produz maus resultados.

P: No momento no que tu filmas *Ossos*, no que decides dar o passo cara *No quarto da Vanda*, era um momento no que no cinema social europeu era muito representada essa margem social, de alguma maneira, essa margem social urbana, e desde diferentes modelos, não? O filme da banlieue, o modelo mais melodramático e manipulador de Guédiguian, ou um modelo mais crítico, como o dos irmãos Dardenne. Que opinas tu destes modelos em contraposição com o teu?

R: Eu acho complicado, não é? Não sei que dizer. Creio que sim, creio que os Dardenne, por exemplo, são pessoas que intentam fazer um trabalho... Eu acho que é um pouco exagerado o que eles fazem, extravagante quase num certo sentido. Mas não quero fazer a crítica deles nem de nenhum cinema desse género. Só consigo perceber, ver, que há coisas que devem ser feitas e outras que não devem ser feitas. Eu vejo muitos filmes que não sei se têm razão de existir. Há filmes que devem ser feitos e outros que não devem ser feitos. Eu acho que há cineastas que não têm a coragem de não fazer filmes. Há cineastas que se dizem sempre: «Tive a coragem de fazer ou é precisa a coragem para fazer um filme», mas nunca a coragem de não fazer o filme. Eu prefiro a coragem de não fazer alguns filmes, alguns que eu vejo que não vale a pena.

P: Também esse era um momento no que Comolli tirou o manifesto do cinema pobre. Achas que é possível um cinema pobre? E também, seguindo por ali, que implica para o próprio cinema mesmo, como linguagem ou como produto, ser pobre? E que ganharia o cinema sendo pobre?

R: Pobre não é uma palavra boa. Eu sou mais como meu amigo Straub que só fala do luxo e da riqueza. O cinema verdadeiramente luxuoso é o cinema que nós fazemos hoje em dia, não há qualquer dúvida sobre isso. O grande luxo sou eu. Eu faço exactamente o que quero com as pessoas com quem quero, com completa liberdade. Está implícito desde o princípio que não vamos comprar apartamentos, piscinas, carro, etc. Ninguém pensa nisso, não, não pensamos nisso. Pensamos em viver, continuar a viver é suficiente. Agora, em razão ao trabalho que fazemos, a absoluta liberdade é luxo, no sentido em que não nos sacrificamos com nada. É o que te digo, se nos sentimos indispostos, não rodamos; se nos sentimos deficientes dalguma maneira, se eu sinto que não tenho energia posso parar. E esse é um luxo que o cinema não têm, não pode parar. Eu acho que parar máquinas aí é um luxo. Porque, a pesar de eu gostar muito que o cinema seja uma rotina, que continue o que já existiu, acho que quanto mais ele fora próximo da vida das pessoas, do autocarro, do bus, sabes?, do trabalho humano, dos horários humanos, das estações do ano, das chuvas, do vento, etc., quanto mais próximo fora disso, melhor ele será. A pesar de tudo, podemos para-lo quando quisermos e o cinema nunca pode parar, como os mercados, não?, Não podem parar. E eu paro, eu paro. Eu posso não fazer um filme e não faço. A minha admiração se calhar por pessoas como o Erice ou outros é mais por não fazerem. O Erice, por exemplo, que tem a coragem de não fazer certos filmes. Onte falava com ele sobre isso. E ele tem a coragem de não avançar para um filme que acha que já está feito, que não é preciso, que não é necessário, para o qual não tem a energia necessária, percebes? Isso é muito mais importante do que voltar a fazer *No quarto...*

P: Podemos fazer uma pergunta mais pessoal? Como vives?

R: Eu? Tenho uma vida relativamente privilegiada porque, aparentemente, posso viajar um pouco, sempre convidado, sempre, enfim, com esta posição de autor, cineasta, não sei que, da qual me aproveito um pouco para ver as vistas. Não, é verdade. Não sou acompanhado, por exemplo, de nenhum destes meus actores. Sempre que eu digo: «Vou a Galiza, vou a Veneza, vou a não sei que». «Para que? Para que?». Dá tudo igual. Eu tenho a vida que meu avô tinha. Uma casa, um automóvel tal vez. Uma vida de alimentação, cigarros, roupa, discos,

livros, família... Sem excessos para além do humano, quase diria. Eu tenho uma vida de 1930 ou 40 ou 50. Não tenho uma vida de hoje. Todas as pessoas com quem me relaciono têm uma vida antiga nesse aspecto, economicamente, passada, que não tem a ver com a ideologia contemporânea. Também já tenho uma idade. Só posso viver como vivo, fazendo filmes e sem dar aulas, sem ser professor, sem escrever, sem fazer as coisas que normalmente os cineastas como eu fazem, só posso fazer isso porque sou dono dos meus filmes. Tenho os meus filmes. Portanto, quando me apetece explorar pessoas que eu não conheço, como por exemplo o Festival de Cinema de não sei que... Não só vivo com isso, é como pago os filmes que faço. Os filmes pagam isso. Os filmes sobretudo pagam outros filmes, é isso. Pagam novos filmes. Tirando este caso de Guimaraes que é uma encomenda. Mas o filme que eu estou a fazer agora não tem apoios. Porque amais em Portugal acabaram os apoios há um ano e meio ou um ano. Acabaram completamente.

P: Qual consideras tu, Pedro, que é o papel que deve jogar o cineasta na sociedade? Achas que o cineasta como tal, a sua obra, a sua capacidade, deve estar imerso no feito social ou deve funcionar mais autonomamente, mais tentando preservar a sua condição de artista? E, à hora de filmar, que prima para ti, a urgência do que deve ser filmado ou mais bem a tua expressão pessoal, a tua mirada pessoal? Que dialéctica podemos estabelecer aí?

R: Não há uma coisa sem a outra, não existe. É difícil explicar-me. Só sei que não pode existir um rosto sem o outro, uma faceta sem a outra, um lado sem o outro. Se se admitir que o cinema deve ser um pouco visual e material e deve mostrar a vida das pessoas, também acho que se deve intentar mostrar essa visualidade que não se vê, que é mui difícil. É como Charlie Chaplin. Tudo muito material, os carros e as ruas, a velocidade e os pequenos cans,... Tudo aquilo que aterrorizava no cinema de 1920 e 1910, que era uma espécie de alucinação do mundo. Tudo era muito veloz e rápido. A vida tal como a vivemos hoje, capitalista, com esta vertigem. Havia no cinema mudo uma espécie de poesia ou misticismo, havia uma qualidade mística que desapareceu e hoje é feita muito com efeitos especiais, muito artificial.

P: Talvez havia uma inocência mais para imagem, à hora de tratar com ela ...

R: Sim, havia, claro, havia, mas eu acho que a inocência existe sempre. Pobre do Wim Wenders se calhar, se dizer que só as crianças é que têm um olhar. Eu tenho um olhar, tu tens um olhar, não é só a criança que tem um olhar. Não, e

además... Qualquer coisa tem que ser máis que essa coisa. E o cinema é uma arte muito complexa porque mostra esta chávena e tal como ela é, e pode mostra-la tal como ela não é também ou como o símbolo que ela é ou que ela pode vir a significar de aquí a dez minutos, quando eu já não estiver cá. Por exemplo o Ozu, que é um grande cineasta para mim, que eu sei que esta chávena vai ficar aquí depois de mim. Isso é muito grave. Para mim é muito grave. E eu tenho uma relação com esta chávena a partir do momento em que penso que me vou embora e acabou. É uma coisa de porcelana, mas há aquí uma cadeia terrífica se eu começara a pensar neste acto, nunca máis parava. E isso é que era bonito no cinema, era essa cadeia. Há uma presença incandescente se filmasse isto, e há uma licença ao mesmo tempo, se não estiver cá. No Ozu havia sempre os pasos que as coisas deixavam, por exemplo, isso não se faz máis. É muito difícil.

P: Já não é possível?

R: Não, é possível, é possível, mas é preciso trabalhar muito, muito. É preciso trabalhar mais do que antes. Porque nós temos menos energia, estamos mais distraídos.

P: Li uma vez uma frase tua que era mais ou menos assim: «Eu a essa gente que diz palavras como videoinstalação metia no cárcere».

R: (Risadas)

P: Qual achas que é o sítio para o teu cinema? Ou para o cinema que merece a pena ver? Achas que deve estar no museu? Achas que deve sair das grandes salas, agora que os modos de consumo vão mudando? achas que deve estar num centro social? Num cineclube? Quero dizer, deve estar mais numa elite cultural ou mais a nível do popular, da gente?

R: Não sei. No meu caso é muito perverso, porque eu faço normalmente o mesmo tipo de trabalho quase sempre e mesmo os trabalhos que eu faço que não se vêm, que não passam para lado nenhum, estão feitos ou existem, estão em cassete, estão em cartões flash, estão em arquivo e são trabalhos normalmente feitos naquele bairro, alí nas Fontainhas, com aquelas pessoas. E esse trabalho tem um peso, um sentido... Quando me pedem para mostrar noutros sítios que são completamente opostos, as galerias, os museus... eu normalmente digo sim porque, porque acho que devo mostra-los e não tem nada a temer, não tem medo, não tem medo disso, não jogo com o museu, não faço instalação, não

tenho nenhum prazer especial e só uma questão de mostrar, uma parede mais, mostrar mais. E mais pessoas poderão ver tal vez. Eu acho que as pessoas hoje vão ver no museu, vão ver no cinema... São as mesmas pessoas. As pessoas que vão ver aqui uma exposição dum artista pintor contemporâneo são as mesmas que vão ver o filme de Sokurov ou o filme de Chantal Akerman ou um filme meu ou... São quase as mesmas sempre.

P: Todos sabemos como está a situação em Portugal, como está a situação na Grécia, como está a situação no estado Espanhol, não? Nesta situação, neste clima, que capacidade de transformação achas que tem o cinema?

R: Dizer aquela coisa de que não há imagens suficientes. Não sei. Nem quero dizer o que vou dizer, mas... Tenho uma sensação quando vejo Ventura a dizer o que diz no meu filme de que ninguém ve. Mas é normal que ninguém veja porque toda a gente está preocupada com si própria agora. Enfim, eu acho que estou a falar do 90% da humanidade e esta é a minha inocência. É que eu sempre achei que o cinema falava do 90% da humanidade e foi estúpido. Ainda acho, porque eu acho que o que se passa nas Fontainhas é o que se passa na Índia, na América latina, na Ásia em geral, na África toda, e agora um bocadinho aqui e no sul dos Estados Unidos. Eu sempre pensei e acreditei que o cinema é feito para este 90% e sempre foi, não posso estar enganado. E eu acho que as pessoas foram demasiado anestesiadas e demasiado alienadas, é preciso dizer as palavras tal como elas existiam de antes. E eu as vezes vejo o Ventura falar e fala com vontade de sabedoria e das coisas que são nossas e... Não sei se ele consegue tocar as pessoas, não sei. Nós tentamos. Acho que é uma questão de saúde física, mental, política... Estamos muito deficientes, as pessoas estão muito deficientes. Uma imagem é uma coisa muito... Que é o que é uma imagem? Uma imagem tem palavra, não tem palavra, tem comentário, e precisa ser acompanhada dalguma coisa. Tenho a sensação que sempre que eu faço uma imagem com Ventura não é uma imagem, é outra coisa. Não é uma imagem. Estamos provavelmente mais próximos da poesia. Eu acho que as pessoas com quem estou estão sempre a resbalar mais para a poesia, mais para esse lado do que para outras coisas. Eu acho que as pessoas que não têm já tempo para um verso, para três linhas, para... É tempo e paciência e saúde. É difícil. A lírica é uma coisa que sempre me atraiu muito, vem da história, vem da lírica medieval. Nas idades medias, as cantigas eram uma coisa muito potente. A pesar de tudo servia para passar coisas. Não sei, estou um pouco

pesimista. Ficamos assim um pouco tristes. Ficamos sempre também... Mas o amor salvará aos seres humanos.