

JÚLIO MANUEL LOPES ALVES

CINEMA E OBJETOS

Orientador: Professor Doutor José A. Bragança de Miranda

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da
Informação**

Lisboa

2020

JÚLIO MANUEL LOPES ALVES

CINEMA E OBJETOS

Tese defendida em provas públicas para obtenção do grau de Doutor em Ciências da Comunicação, no curso de Doutoramento em Ciências da Comunicação, com o Despacho Reitoral nº 92/2020 conferido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, com a seguinte composição de júri:

Composição do Júri:

Presidente: Prof. Doutor José Gomes Pinto –
Universidade Lusófona de
Humanidades e Tecnologias

Arguentes:

Prof. Doutor Edmundo José Neves Cordeiro
- Universidade Lusófona de
Humanidades e Tecnologiaa

Prof. Doutor Jacinto António Rosa
Godinho – Universidade Nova de
Lisboa

Prof. Doutor João Sousa Cardoso-
Universidade Lusófona do Porto

Prof. Doutor Luís Carlos da Costa
Nogueira – Universidade da Beira
Interior

Orientador: Professor Doutor José A.
Bragança de Miranda

Tese defendida em 28/05/2020

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação

Lisboa

2020

Dedicatória

Para a Maria e para o Pedro, meus filhos.

AGRADECIMENTOS

Esta tese só foi possível graças a um conjunto de pessoas que contribuíram para este trabalho de forma incentivadora, generosa e amiga.

Em primeiro lugar ao meu orientador Professor José Bragança de Miranda, por toda a sua dedicação, compreensão e amizade demonstrada ao longo dos anos.

Aos colegas e amigos: Edmundo Cordeiro, José Gomes Pinto, Filipe Vale, Luís Cláudio, Manuel José Damásio, Ana Hernandez, Empar Casanova Plana, Helena Mata, Teresa Dias, Hugo Santiago, Miguel Saraiva, João Alves e Pedro Costa.

Por último, um agradecimento especial ao José Carlos Vasconcelos e Sá pela revisão cuidada deste trabalho.

A todos o meu sincero agradecimento.

RESUMO

Este trabalho investiga a importância outorgada aos objetos no cinema. A sua metodologia empírica envolveu a realização de três filmes durante o período da investigação, a saber, *Objetos entre Nós* (2018), *Casa Encantada* (2018) e *Sacavém* (2019), os dois primeiros estreados nos festivais DocLisboa 2018 e, o último, no Indie Lisboa 2019. Os três filmes constituem a trave mestra da investigação, na medida em que é a partir deles que se procura testar a hipótese segundo a qual os objetos longe de desempenharem um papel meramente ornamental num filme — embora muitas vezes tenham essa função — surgem como elementos verdadeiramente decisivos na sua construção. A sua aparentemente materialidade, rigidez, inexpressividade, funcionalidade, características lhes são habitualmente atribuídas, podiam dar lugar — organizados de outras formas, construindo outras relações, dispostos de maneiras diferentes — a histórias complexas, profundas e a experiências estéticas audazes. Esta era a hipótese que queríamos testar nos três filmes que realizámos, nos quais os objetos surgem estruturados, em cada um deles, de maneira totalmente diferente. Desse trabalho empírico também faz parte a análise a quatro filmes *The Clock* (2010), de Christian Maclay, *The Rope* de Alfred Hitchcock (1948), *The Human Voice* de Jean Cocteau (1930) e *Ladri di Bicicletta* de Vittorio de Sica (1948), que constituem, a nosso ver, exemplos paradigmáticos da relevância que os objetos podem adquirir nos filmes.

Tanto o tema como a hipótese inscreviam-se num quadro mais geral: o tema da relação dos objetos com o humano e a hipótese, que o pensamento contemporâneo se tem forçado por mostrar, segundo a qual, os objetos são, nessa relação, sujeitos ativos na construção do homem e do mundo e que o seu valor depende do tipo de ligações criadas na estrutura onde estão inseridos. Haveria então que discutir esse aspeto. Daí que a parte literária da tese se inicie por propor a análise teórica dessa relação que se debruça sobre quatro momentos históricos: a Antiguidade e a Idade Média, a Modernidade e a contemporaneidade, examinando com maior detalhe este último momento.

Palavras-chave — objetos, cinema, câmara, imaginário, humano

ABSTRACT

This work investigates the importance given to objects in the cinema. Its empirical methodology involved the making of three films during the research period, namely, *Objects between us* (2018), *Enchanted House* (2018) and *Sacavém* (2019), the first two premieres at the festivals. DocLisboa 2018 and, lastly, Indie Lisboa 2019. The three films are the main focus of the investigation, as it is from them that we try to test the hypothesis that objects far from playing a merely ornamental role in a film - although they often have this function - they emerge as truly decisive elements in their construction. Their seemingly materiality, rigidity, inexpressiveness, functionality, characteristics, as they are usually attributed to them, could give way - organized in other ways, building other relations, arranged in different ways - to complex, profound stories and bold aesthetic experiences. This was the hypothesis we wanted to test in the three films we made, in which objects appear structured in each of them in a totally different way. This empirical work also includes the analysis of four films Christian Maclay's *The Clock* (2010), Alfred Hitchcock's *The Rope* (1948), Jean Cocteau's *The Human Voice* (1930) and *Ladri di Bicyclette* de Vittorio de Sica (1948), which constitute, in our view, paradigmatic examples of the relevance that objects can acquire in films.

Both the theme and the hypothesis were part of a more general picture: the theme of the relation of objects with the human and the hypothesis, which contemporary thought has been forced to show, according to which, in this relation, objects are active subjects. In the construction of man and the world and that their value depends on the type of connections created in the structure in which they are inserted. This should then be discussed. Hence the literary part of the thesis begins de proposing the theoretical analysis of this relationship that focuses on four historical moments: Antiquity and the Middle Ages, Modernity and contemporaneity, examining in greater detail this last moment.

Keywords: objects, cinema, camera, imaginary, human

ÍNDICE

RESUMO.....	3
ABSTRACT	4
INTRODUÇÃO	9
Capítulo 1: O que é um objeto?.....	14
1.1. Introdução	14
1.2. Relato de um objeto-despertador e do pequeno-grande mundo que ele comporta. 15	
1.3. A relação sujeito-objeto na História	16
1.3.1. As palavras nas coisas	17
1.3.2. Modernidade: A cisão entre palavras e coisas	18
1.3.3. A Contemporaneidade: Os objetos entre nós	22
1.3.3.1. A reflexão da cultura técnica	24
1.3.3.1.1. McLuhan e os objetos como extensões do humano.....	25
1.3.3.1.2. Wiener e a aproximação entre humanos e máquinas	26
1.3.3.1.3. Simondon e o modo de ser dos objetos técnicos	27
1.3.3.2. A abordagem das ciências sociais na relação humano-objeto.....	29
1.3.3.2.1. Semiologia: Objetos que falam.....	29
1.3.3.2.1.1. Barthes, Eco e Baudrillard	31
1.3.3.3. Objetos tais como nós: A cultura material de Appadurai e o pensamento simétrico de Latour.....	34
1.4. Objetos entre Nós: Entre palavras e imagens	38
1.4.1. <i>Objetos entre Nós</i> em discurso direto	42
Capítulo 2: Objetos no cinema	54
2.1. Introdução	54
2.2. Pensar o imaginário	55
2.2.1. O cinema e o imaginário	59
2.2.2. Cinema, realidade e ilusão	61
2.3. Direção de arte e relevância dos objetos nos filmes	64
2.3.1. Os objetos no cinema e o cinema como objeto	68

2. 3.1.1. “The Clock” de Christian Marclay	69
2.3.1.2. <i>The Rope</i> , de Alfred Hitchcock	71
2.3.1.3. “A Voz Humana” de Roberto Rossellini	74
2.3.1.4. Ladrões de Bicicletas de Vittorio De Sica.....	75
2.3.2. Os objetos no cinema: Uma experiência pessoal. <i>A Casa Encantada</i> , de Júlio Alves.....	77
2.3.2.1. Cinco relatos, cinco narradores	83
2.3.2.1.1. Relato de David Boyd	84
2.3.2.1.2. Relato de Manuel Gonzalez	89
2.3.2.1.3. Relato de Empar Casanova Plana	92
2.3.2.1.4. Relato de José Carlos Vasconcelos e Sá	95
2.3.2.2. Casa Encantada - Nota de intenções.....	97
CAPÍTULO 3: Objetos no Cinema de Pedro Costa.....	101
3.1. Introdução	101
3.2. Sacavém	102
3.2.1. Casa de Lava: Caderno.....	105
3.2.2. Ossos: O Bairro	115
3.2.3. No Quarto da Vanda: A Mini Panasonic DVX 100	122
3.2.3.1. Desconstrução de uma montagem: O público e o privado em <i>No Quarto de Vanda</i> analisado em <i>Sacavém</i>	129
3.2.4. Juventude em Marcha: A Carta	136
3.2.5. Cavalo Dinheiro: Elevador	142
4. Cartaz	146
Conclusão	148
Bibliografia.....	151
APÊNDICES – 1ª. e 2ª. Entrevista a Pedro Costa	I
Apêndice 1	I
Apêndice 2	XVIII

Índice de Imagens

Imagem 1 - <i>Objetos entre Nós</i> (2018) fotograma.....	42
Imagem 2 - <i>Objetos entre Nós</i> (2018) fotograma.....	43
Imagem 3 - <i>Objetos entre Nós</i> (2018) fotograma.....	43
Imagens 4 e 5 - <i>Objetos entre Nós</i> (2018) fotogramas	44
Imagens 6 , 7, e 8 - <i>Objetos entre Nós</i> (2018) fotogramas	45
Imagem 9 - <i>Objetos entre Nós</i> (2018) fotograma.....	45
Imagem 10 - <i>Objetos entre Nós</i> (2018) fotograma.....	46
Imagem 11 - <i>Objetos entre Nós</i> (2018) fotograma.....	47
Imagem 12 - <i>Objetos entre Nós</i> (2018) fotograma.....	47
Imagens 13, 14 e 15 - <i>Objetos entre Nós</i> (2018) fotogramas	48
Imagens 16 e 17- <i>Objetos entre Nós</i> (2018) fotogramas	49
Imagem 18 - <i>Objetos entre Nós</i> (2018) fotograma.....	49
Imagens 19 e 20 - <i>Objetos entre Nós</i> (2018) fotogramas	50
Imagens 21 e 22 - <i>Objetos entre Nós</i> (2018) fotogramas	51
Imagens 23 e 24 - <i>Objetos entre Nós</i> (2018) fotogramas	51
Imagem 25 - Fotograma do filme <i>Casa Encantada</i> de Júlio Alves.....	77
Imagens 26, 27, 28 e 29 - Fotogramas do filme <i>Casa Encantada</i> de Júlio Alves.....	81
Imagens 30 e 31 - Fotogramas do filme <i>Casa Encantada</i> de Júlio Alves.....	83
Imagens 32, 33 e 34 - Fotogramas do filme <i>Casa Encantada</i> de Júlio Alves.....	86
Imagens 35, 36 e 37 - Fotogramas do filme <i>Casa Encantada</i> de Júlio Alves.....	87
Imagens 38, 39 e 40 - Fotogramas do filme <i>Casa Encantada</i> de Júlio Alves.....	87
Imagens 41, 42, 43, 44, 45 e 46 - Fotogramas do filme <i>Casa Encantada</i> de Júlio Alves	88
Imagens 47, 48, 49, 50, 51 e 52 - Fotogramas do filme <i>Casa Encantada</i> de Júlio Alves	92
Imagem 53, 54 e 55 - Fotogramas do filme <i>Casa Encantada</i> de Júlio Alves	92
Imagens 56, 57 e 58 - Fotogramas do filme <i>Casa Encantada</i> de Júlio Alves.....	Erro!
Marcador não definido.	
Imagens 59, 60 e 61 - Fotogramas do filme <i>Casa Encantada</i> de Júlio Alves.....	94
Imagens 62, 63 e 64 - Fotogramas do filme <i>Casa Encantada</i> de Júlio Alves.....	96
Imagem 65 - <i>Caderno Casa de Lava</i>	109
Imagem 66 – <i>Sacavém</i> (2019) fotograma.....	109

Imagem 67 - Sacavém (2019) fotograma	111
Imagem 68 - Caderno Casa de Lava.....	111
Imagem 69 - Caderno Casa de Lava.....	113
Imagem 70 - Sacavém (2019) fotograma	113
Imagem 71 - Sacavém (2019) fotograma	114
Imagem 72 - Sacavém (2019) fotograma	116
Imagens 73, 74, 75, 76, 77 e 78 - Sacavém (2019) fotogramas	118
Imagem 79 - Sacavém (2019) fotograma	120
Imagens 80 e 81 - Sacavém (2019) fotogramas	123
Imagem 82 - Sacavém (2019) fotograma	124
Imagem 83 - Sacavém (2019) fotograma	126
Imagens 84 e 85 - Sacavém (2019) fotogramas	129
Imagens 86 e 87 - Sacavém (2019) fotogramas	132
Imagens 88 e 89 - Sacavém (2019) fotogramas	134
Imagens 90 e 91 - Carta assinada por Ventura (2019)	139
Imagens 92 e 93 - Sacavém (2019) fotogramas	145

INTRODUÇÃO

O trabalho de investigação a que nos propusemos parte de um tema — os objetos e a sua relação com o humano, de uma hipótese, a de que os objetos são, nessa relação, sujeitos ativos na construção do homem e do mundo e que o seu valor depende do tipo de ligações criadas numa estrutura e de um enquadramento. Esta problemática foi analisada no domínio do cinema.

O tema surgiu de uma estranheza antiga acerca dos objetos (evoluindo para uma consolidada obsessão) que me perseguia desde há muito porque pressentia neles uma potência e uma importância para cada um de nós e para o mundo, que não via geralmente reconhecida. Tais questionamentos tiveram como ponto de partida uma experiência pessoal relacionada com um relógio despertador, história que relato no início do primeiro capítulo.

Por outro lado, a experiência da minha atividade de cineasta e de realizador de filmes publicitários, acabou por tornar ainda mais premente as respostas a estas interrogações. De facto, à medida o meu trabalho amadurecia e se tornava mais reflexivo, crescia a convicção de que os objetos, longe de desempenharem um papel meramente ornamental num filme (embora muitas vezes tenham essa função), surgiam como elementos verdadeiramente decisivos na sua construção.

Em muitos filmes que vi, a sua aparente materialidade, rigidez, inexpressividade, funcionalidade, características lhes são habitualmente outorgadas, tinham dado lugar — organizados de outras formas, construindo outras relações, interpretados de maneiras diferentes — a histórias complexas, profundas, a experiências estéticas audazes, a imaginários que ainda hoje persistem.

O trabalho que agora se apresenta inscreve-se no território daquilo a que se designa por objetualidade, domínio que analisa os objetos e o seu modo de ser, da sua materialidade, da sua essência, da sua constituição, dos seus vínculos à civilização humana. O interesse por esse campo de investigação recrudesceu com a revolução industrial ao introduzir uma alteração profunda neste domínio com a produção em massa de objetos técnicos. Hoje, o discurso sobre os objetos ganhou ainda mais importância face a uma outra transformação muito desafiadora para a nossa cultura: o surgimento de objetos imateriais resultantes da linguagem digital.

Contudo, a nossa intenção não foi a de empreender uma investigação teórica acerca da constituição dessa materialidade, da sua essência. O nosso ponto de vista não é esse, esclarecemo-lo já. O que nos propomos visar com esta investigação é a melhor compreensão do valor dos objetos no cinema, das suas relações com as personagens, com a história, o modo como podem afetar o processo criativo da construção cinematográfica, convocando para tal tarefa, para além dos conhecimentos que adquirimos desde os estudos de mestrado e de doutoramento, nos seminários e nas leituras realizadas, também a nossa experiência pessoal como realizador de cinema.

Neste sentido, a investigação tem um carácter acentuadamente empírico sem, contudo, como se mostrará mais adiante, deixar de contemplar uma reflexão teórica sobre o tema. A prioridade ao fazer para no fazendo descobrir, levou-nos à realização de três filmes concretizados durante o período de doutoramento e exibidos entre 2018 e 2019, os quais constituem documentos fundamentais desta tese. Passamos de seguida a uma breve descrição de cada um deles:

— *Objetos entre Nós*, (2018)¹, 26', um filme-ensaio que conta com a participação do meu orientador Prof. Bragança de Miranda que, gentilmente se prestou a comentar o tema a partir da seguinte interpelação: solicitámos-lhe que realizasse uma seleção de um conjunto de objetos pessoais que o tenham acompanhado na sua vida e que respondesse a duas perguntas, a saber: na sua opinião, qual o objeto mais importante e qual o mais perigoso;

Casa Encantada (2018)², 50', um filme de ficção que gira em torno da relação dos objetos das feiras de atrações (feiras populares) com a memória, a partir de cinco relatos: O do narrador principal e outros quatro que resultam de uma seleção de recordações que fui colecionando ao longo de anos. O filme tem como estrutura três objetos: uma caixa de música na base da qual 'dança' uma bailarina; objetos degradados deixados numa mata e os quatro relatos já mencionados;

Sacavém (2019), 65'. Foi construído como uma análise aos filmes de Pedro Costa *Casa de Lava, Ossos*", *No Quarto da Vanda*, *Juventude em Marcha* e *Cavalo*

¹ *Objetos entre Nós* foi apresentado em estreia mundial na edição do DocLisboa de 2018, na secção "Riscos".

² *Casa Encantada* foi estreado em 2018 no DocLisboa 2018 na secção competição nacional.

Dinheiro. Longe de constituir um documentário, *Sacavém* é uma análise a este fragmento muito significativo do conjunto da obra de Pedro Costa, feita a partir de uma seleção de um conjunto de objetos que considere desempenharem um papel fundamental na criação de cada um desses filmes.

Os três filmes, embora tenham os objetos como tema são, intencionalmente, muito diferentes na forma como o abordam. Essa diferença foi uma premissa nossa porque, justamente, o objetivo era testar o comportamento dos objetos em função das relações diferentes a que os expúnhamos. Explicitemos, então, o ponto de vista adotado sobre cada um dos filmes:

Objetos entre Nós, parte de uma experiência pessoal, subjetiva, de um olhar sobre um conjunto de objetos que acompanham a vida de alguém.

Os objetos são sujeitos deste filme. Será deles que se vai falar. O seu valor para o filme é evidente. Sem eles, não haveria filme. Aqueles objetos constituem o objeto dos dois discursos, a sua motivação: o do Prof. Bragança de Miranda e do meu, enquanto realizador do filme. Nesse sentido, são os objetos, naturalmente, os protagonistas do filme. São eles o seu grande organizador, nomeadamente, ao nível dos discursos oral e visual. Sendo objetos pessoais que acompanham o seu proprietário durante muitos anos, as relações que tecem são pautadas pela afetividade e pela recordação. Interessante foi notar que quando o discurso do Prof. Bragança de Miranda se alargou a uma reflexão mais académica e geral sobre a relação entre os objetos e as pessoas, o tom do discurso foi menos o que corresponde à tradicional análise académica, distante e neutra, para se aproximar de um registo mais poético.

Casa Encantada é um filme de ficção cuja narrativa principal é uma história de amor, na qual outras quatro, de natureza diferente, se entrelaçam. Os objetos são quase ‘invisíveis’ para o espetador. No entanto, para o realizador, tudo tem origem nesses restos de velhas atrações de feiras abandonados numa mata. São eles os atratores da bailarina que ‘conduz’ a história de amor bem como cada um dos relatos que partem, todos, de memórias de infância ligada às feiras de diversões.

Em *Sacavém*, por seu turno, os objetos não são dados, como em *Objetos entre Nós*, nem criados como em *Casa Encantada*. Resultam de uma análise aos cinco filmes de Pedro Costa, complementada com um conjunto de conversas que mantivemos com o

realizador durante os anos 2018 e 2019 ³. A seleção destes objetos foi inteiramente da minha responsabilidade. Como veremos, os mesmos desempenham papéis fundamentais nos filmes de Costa e um deles — a câmara Mini Panasonic DVX 100 — foi mesmo responsável por uma mudança radical da sua maneira de fazer cinema.

Aos três filmes que acabámos de apresentar estão associados outros tantos capítulos. Assim, o primeiro, a que corresponde o filme *Objeto entre Nós*, é dedicado a um tratamento mais teórico sobre a questão da objetualidade. Está dividido em três secções. A primeira tem um carácter muito pessoal: relata a história da minha relação com um despertador, a que fiz já referência. Justifica-se a sua apresentação neste contexto porque foi a origem deste trabalho. A segunda secção aborda teoricamente o tema da objetualidade, partindo do texto de Michel Foucault *As Palavras e as Coisas*, que analisa o que de mais humano tem o homem, a linguagem, e a forma como ela lê o mundo. Ao realizar a análise desta leitura, Foucault mostra-nos que o vínculo do homem às coisas se altera radicalmente com a modernidade, momento em que a cisão entre as duas entidades se consoma. Desde então, a procura de uma linguagem depurada, neutra, universal, caminha a par com a exigência científica da distância entre sujeito e objeto. Contudo, o pensamento contemporâneo foi fortemente crítico dos pontos de vista positivistas colocando em causa, de diversos modos, as insuficiências do método científico, crítica que está intimamente relacionada com o modo como os objetos são pensados pelos humanos, sejam eles naturais ou artificiais, no contexto das diversas ciências, formais, experimentais ou sociais. Damos conta, nesta secção, dos variados olhares críticos que a ciência assumiu perante este problema convocando a argumentação de um conjunto de autores, oriundos da chamada cultura técnica, como McLuhan, Simondon, Latour e Appadurai, e da área da semiologia/semiótica como Barthes, Eco e Baudrillard. Finalmente, a terceira parte deste capítulo aborda analiticamente o filme *Objetos entre Nós* a partir do comentário ao discurso do Prof. Bragança de Miranda, pontuado por uma seleção de um conjunto de imagens do filme.

O segundo capítulo deste trabalho de investigação, *Objetos no Cinema*, gravita em torno do filme *Casa Encantada*. Inicia-se pela análise do conceito de imaginário

³ Esses encontros com Pedro Costa, a quem agradecemos a disponibilidade e a confiança, tinham como objetivo a preparação do filme *Sacavém*. Essas conversas foram gravadas e, posteriormente, passadas ao papel. Estão disponíveis nos anexos desta tese.

porque defendemos que esta noção está diretamente ligada aos objetos que o cinema encenou. Não raras vezes, são eles que estão na base do imaginário coletivo de que o cinema foi um dos mais importantes produtores. Convidamos para esta discussão um conjunto de autores que trabalharam o conceito como Durand, Mafesoli e Castoriadis, entre outros. Passamos seguidamente ao exame de um corpo de filmes que selecionámos, precisamente por considerarmos a sua relação com os objetos ser de alguma maneira exemplar: *The Clock* (2010), de Christian Maclay, *The Rope*, de Alfred Hitchcock (1948), *The Human Voice*, de Jean Cocteau (1930) e *Ladri di Biciclette*, de Vittorio de Sica (1948). Nestas obras os objetos não são nem ornamentos de cena, nem extensões das personagens; não estão sujeitos ao filme. Pelo contrário, eles são sujeitos da obra, na medida em que a narrativa se constrói em torno deles. Tais objetos-imagem, quando analisados deste ponto de vista, assumem no filme uma posição particular, como vozes privilegiadas para narrar e evocar as histórias e a História, gerando novas linhas de sentido na consideração da narrativa. O capítulo conclui com a avaliação crítica ao interior do meu filme *Casa Encantada* a partir da importância assumida por um conjunto de objetos na sua construção.

O terceiro e último capítulo tem *Sacavém*, o filme ensaio sobre cinco filmes de Pedro Costa como protagonista. Intitulado *Objetos no Cinema de Pedro Costa*, constitui uma análise dos filmes *Casa de Lava*, *Ossos*, *No Quarto de Vanda*, *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro*, a partir de um conjunto de objetos que consideramos chave para a construção destes filmes. Alguns dos objetos que retratamos em *Sacavém* estão presentes nos filmes abordados; outros, não sendo visíveis, nem por isso deixam de ser, e é isso que neste capítulo pretendemos mostrar, centrais para a sua construção. Um caderno, um conjunto de cartas, uma câmara digital, outra carta e um elevador foram elementos fundamentais para a existência dos filmes, e isso permite-nos não só fazer uma leitura do percurso do cineasta, mas perceber também qual o seu contributo para a estrutura de *Sacavém*.

CAPÍTULO 1: O QUE É UM OBJETO?

1.1. INTRODUÇÃO

A investigação que agora se apresenta pretende responder a uma estranheza que ao longo do tempo se foi convertendo em obsessão. A pergunta de que partimos – o que é um objeto? – é a mesma que nos tem perseguido desde há anos e à qual não temos sabido encontrar resposta cabal. Por isso, nada mais natural que fazer dela o núcleo motivador deste projeto de investigação para, de uma forma mais organizada e penetrante, conseguirmos finalmente responder, se não integralmente, pelo menos clarificando os seus aspetos mais significativos.

Este capítulo inicial foi pensado como um espaço dedicado a uma reflexão alargada sobre o conceito de objeto sendo constituído por três partes constituindo outras tantas abordagens que considero terem sido especialmente motivadoras.

A primeira tem um carácter pessoal, subjetivo, mas terá sido decisiva na escolha deste tema. Refiro-me a uma memória que relatarei de seguida e que envolve um despertador. Este período da minha vida ajudou-me a trazer à consciência a necessidade de melhores esclarecimentos sobre o poder dos objetos e na capacidade que tinham de se envolver na vida humana.

A segunda parte é constituída por uma investigação teórica sobre a relação dos homens com os objetos⁴. Este tópico analisará o tema a partir dos alvares da modernidade chamando à colação o texto *As Palavras e as Coisas*, de Michel Foucault, mas deter-se-á com mais pormenor na nossa contemporaneidade dando especial atenção às reflexões proporcionadas pelos discursos da cultura técnica, mobilizando autores como Marshall McLuhan e Norbert Wiener, da semiologia, convocando Roland Barthes e Jean Baudrillard, da antropologia e sociologia, analisando o movimento da *cultura material* cujo representante maior é Arjun Appadurai e, finalmente, da filosofia, explorando as teses de Bruno Latour, defensor do conceito de *pensamento simétrico* e da teoria Ator-Rede.

⁴ Os textos e autores analisados representam, claro, uma seleção entre muitas possíveis. Os critérios que lhe estão subjacentes tiveram em conta a sua afinidade ao domínio de inscrição desta tese — as ciências da comunicação —, bem como a sua relevância para o pensamento contemporâneo.

Por último, a terceira parte, abordará o filme que realizei sobre o tema e, no qual, o meu orientador de tese, Prof. José Bragança de Miranda, discorre sobre a interrogação que dá título a este capítulo – O que é um objeto? - a partir de 1. uma seleção que fez sobre os objetos que mais o marcaram na vida e 2. respostas a duas perguntas, a saber: a) Qual o objeto que considera mais importante para si?, e b) Qual o objeto mais perigoso? Esta peça constitui para mim um objeto rico, esclarecedor, mesmo emocionante e, por isso, profundamente inspirador.

1.2. RELATO DE UM OBJETO-DESPERTADOR E DO PEQUENO-GRANDE MUNDO QUE ELE COMPORTA.

Durante muito tempo, todas as horas eram 4.30 da manhã e todos os objetos eram um velho despertador barulhento cujo tique-taque sincopado, irritante, insuportável, me impunha, todas as noites, a resistir ao legítimo sono que qualquer humano necessita. E às 4.30h de todas as madrugadas, hora a que o meu irmão, com quem partilhei o quarto durante anos, se levantava (bruscamente, repentinamente, para se preparar para seguir para o seu emprego) era a hora que eu, sempre (!) despertava da minha desesperada vigília, abria os olhos como se fossem horas de, também eu, comparecer a um compromisso inadiável. Noite após noite, mas também dia após dia, aquele velho despertador anacrónico, puído, obsoleto, pautou a minha vida com a sua zoadá monocórdica que àquela hora atingia o seu clímax ensurdecidor. Sob a égide daquele objeto improvável, todos os meus dias passaram a ser todas aquelas noites.

Estranhamente, ou talvez não, ainda o conservo. Faz parte daquela coleção de 'coisas'⁵ que guardamos porque, dizemos, 'fazem parte da nossa vida'. Realmente, se quisermos ser um pouco mais rigorosos, diríamos que tais objetos que mantemos religiosamente — e a palavra deve ser tomada em todo o seu significado — são, de facto, a nossa vida, de tal modo revelam o que de mais profundo toca a nossa experiência interior. Muitas vezes enigmaticamente, muitas vezes quase incompreensivelmente, interpelam-nos, para que não esqueçamos o que devemos lembrar, porque só assim

⁵ Bragança de Miranda, no filme *Objetos entre Nós*, refere-se a esta ideia de coleção da seguinte forma: “De algum modo, nós somos constelados, ou constelamo-nos, por alguns objetos primordiais que destacamos provisoriamente do mundo, mas ao qual regressam. Não temos verdadeiramente a possibilidade de os dominar”.

vivemos realmente. Muitas vezes afloram, roçam a nossa consciência e, talvez por isso, não encontramos palavras para dizer aquilo que querem recordar. Constituem prolongamentos, extensões simultaneamente livres e privadas da memória. Assustadoramente, ao mesmo tempo que remetem para a *big picture*, do tempo e do espaço, da geografia banal do acontecido – foi neste carro que fomos a..., foi ali que nos encontramos pela primeira vez; foi com esta caneta que fiz o exame de... - os objetos parecem também guardar aqueles intervalos de tempo que encerram elementos particularmente desconhecidos, mas decisivos, da nossa experiência. Ativam esses intervalos que fazem da nossa vida uma realidade realmente descontínua, não linear, porventura caótica, onde uma outra condição da nossa humanidade talvez esteja instalada e procure insistentemente criar sentido, desvendando outras histórias, outras narrativas possíveis de nós. Segundo Bragança de Miranda, “É esse carácter enigmático que faz com que o objeto seja sempre uma composição da memória presente. Em si mesmo, não transmite nada para o futuro, a não ser aquele seu carácter enigmático. Mas, por outro lado, tem cristalizado lá, enquanto nos constela, como dizia, uma certa memória. Essa memória é de tal maneira individual, de tal maneira intransmissível, que nenhuma palavra verdadeiramente a consegue descrever” (*Objetos entre Nós*, 2018).

1.3. A RELAÇÃO SUJEITO-OBJETO NA HISTÓRIA

O Homem como centro do mundo, paradigma renascentista que as Luzes consolidaram, ao isolar o humano por via da recusa de um pensamento mais largo sobre as suas ligações ao mundo e até aos outros homens, abriu as portas para uma cosmovisão dominadora, individual e estreita. A nossa sobrançeria perante os objetos tem, talvez, esta raiz, que nos leva a avaliar tudo o que não consideramos igual a nós como bárbaro, inferior e insignificante. Os objetos, claro, sofreram também deste estigma: obras que nos aproximam de Deus, coisas úteis ou inúteis que nos satisfazem, lixo que reproduzimos. Pelo menos desde a modernidade sempre os considerámos à distância, irredutivelmente desligados do espírito humano. Como diz Bragança de Miranda: “Acho que boa parte da dificuldade de tratar os objetos tem a ver com uma certa prioridade dada ao sujeito, como se o objeto seja qualquer coisa inerte, ou um obstáculo que não responde ou isolado em si mesmo, ainda que, para viver, precisasse, de algum modo, de uma certa relação proprietária com o sujeito, que o sujeito lhe desse vida. Mas, na prática, essa definição de objeto é verdadeiramente errada, porque um objeto é sempre qualquer coisa que surge

num movimento, num conjunto de relações, é uma espécie de nódulo que cai numa rede de relações, que a deforma de maneira singular e ao mesmo tempo a cria” (*Objetos entre Nós*, 2018).

É justamente neste registo que, o pensamento contemporâneo atual reflete sobre os objetos: eles estão entre, fazem parte de nós. Criam connosco a comunidade que somos. Neste percurso, o eixo axial é a relação sujeito-objeto, que desde a modernidade, como dissemos, tem sido entendida como dual, opositiva, irreconciliável, radical. Contudo, nem sempre foi assim. O mundo antigo e da Idade Média tiveram com os objetos outro diálogo bem mais próximo, íntimo mesmo. Propomo-nos então, mesmo que seja de forma genérica, caracterizar o caminho que humanos e objetos fizeram ao longo do tempo, para depois, nos quedarmos mais demoradamente nas diversas abordagens que, sobre eles, o pensamento contemporâneo nos propõe.

1.3.1. AS PALAVRAS NAS COISAS

Até à modernidade os objetos foram concebidos em perpétua interligação a partir de um “modelo (...) que acaba por ser o da cultura grega antiga ou da catedral medieval, onde todos os objetos se correspondiam uns aos outros e todos eles se agregavam ao serviço da divindade” (*Objetos entre Nós*, 2018). Esta antiga forma de relacionamento que Foucault tão bem descreveu em *Les Mots et les Choses* (1966), referindo-se ao tempo em que a figura da semelhança, sob as formas da conveniência, da emulação, da analogia e da simpatia, regida pelos desígnios divinos, ordenava os saberes desempenhando um papel construtor do pensamento ocidental. Caracterizando a *episteme* desta época, Foucault afirma: “Saber consiste, pois, em referir a linguagem à linguagem. Em restituir a grande planície uniforme das palavras e das coisas. Em fazer tudo falar. Isto é, em fazer nascer, por sobre todas as marcas, o discurso segundo do comentário. O que é próprio do saber não é nem ver nem demonstrar, mas interpretar” (2000:54). Era a época em que linguagem e natureza eram vizinhas, participando do mesmo ser, ambas pertencendo a um mundo que “se enrolava sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas” (ibidem: 22). No funcionamento da *episteme* do século XVI, a linguagem não é um sistema arbitrário. Pelo contrário, ela inscreve-se nas coisas, nos objetos, faz parte deles. Participa desse carácter enigmático dos objetos e está lá, neles, para ser lida, decifrada, abrindo-se para quem, interpretando-a, a souber desvendar: “A linguagem faz

parte da grande distribuição das similitudes e das assinalações. Por conseguinte, deve ela própria, ser estudada como uma coisa da natureza. Seus elementos têm, como os animais, as plantas ou as estrelas, suas leis de afinidade e de conveniência, suas analogias obrigatórias” (Foucault, 2000: 47). A linguagem está nas coisas, porque, tal como elas, foi dada por Deus aos homens segundo as religiões mais antigas. Ela era certa e transparente porque se assemelhava às coisas do mundo. Ora essa transparência desapareceu quando Deus puniu os homens, como relata o Antigo Testamento. As línguas separaram-se e não mais voltaram a repousar sobre as coisas, destruindo a sua semelhança com elas, primeira razão de ser da linguagem. Só uma houve que guardou essa memória — o hebreu — “porque Deus não quis que o castigo de Babel escapasse à lembrança dos homens; porque essa língua teve de servir para narrar a velha Aliança de Deus com seu povo; enfim, porque é nessa língua que Deus se dirigiu aos que o escutavam. O hebreu carrega, pois, como resquícios, as marcas da nomeação primeira” (ibid, 48). Foi a partir do século XVII com o triunfo da gramática de Port Royal — diz-nos Foucault — quando se altera o sistema a partir do qual o signo é pensado, passando de ternário (significante, significado e «conjuntura»), a binário, isto é, ligando um significante a um significado. Na lógica ternária, o signo era concebido como “o que era marcado, o que era marcante e o que permitia ver nisto a marca daquilo; ora, este último elemento era a semelhança — o signo marcava na medida em que era “quase a mesma coisa” que o que ele designava” (ibidem, 87); quando o século XVII o institui como binário, isto é, algo que associa um significado a um significante, surge a pergunta como o signo pode estar ligado àquilo que significa, pergunta que antes estava desde logo respondida. A resposta será dada, pelos clássicos, em termos da análise da representação. E é neste momento que “Desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o visto e o lido, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado a ver e somente a ver; o ouvido somente a ouvir” (ibidem, 58). Tudo estará separado pronto a ser analisado pela razão humana.

1.3.2. MODERNIDADE: A CISÃO ENTRE PALAVRAS E COISAS

O século XVII dá início a uma outra forma de pensar o saber e, com ela a relação sujeito-objeto transformar-se-á radicalmente. Do ponto de vista da linguagem, e seguindo ainda o texto de Foucault, ao instituir-se a lógica binária do signo, toda a *episteme* será

irremediavelmente afetada: “A atividade do espírito (...) não mais consistirá, pois, em aproximar as coisas entre si, em partir em busca de tudo o que nelas possa revelar como que um parentesco, uma atração ou uma natureza secretamente partilhada, mas ao contrário, em discernir [...] obter pela intuição uma representação distinta das coisas (...)” (ibidem: 75). Conhecer é agora discernir, raciocinar. A nova *episteme* oporá um sujeito cognoscente, senhor do entendimento, ao objeto, sujeito do conhecimento. Os objetos, as coisas, tudo passará pelo crivo da razão que moldará o mundo. Breton e Proulx pensam esta alteração refletindo sobre a importância da comunicação, na base da análise da imposição de uma *cultura da evidência*, que se vinha constituindo a partir do século XV, e que chega ao século XVII com a capacidade de se impor à *cultura da argumentação*, dominante até aí. Este é um método novo de pensar a *episteme* que afasta a linguagem da discussão, da troca de argumentos, da divergência, das habilidades oratórias em favor da verdade, da prova, da demonstração, da certeza (Breton, Proulx, 1997: 70 segs). Segundo os autores, o grande responsável por esta transformação foi Descartes⁶ ao realizar uma verdadeira rutura nas concepções do saber e da comunicação no século XVII. Para o filósofo racionalista “Sempre que dois homens formulam acerca da mesma coisa juízos contrários, é certo que, um ou outro, pelo menos, se engana. Nenhum deles parece ter sequer ciência, porquanto se as razões fossem certas e evidentes poderia expô-las ao outro de modo que o seu entendimento acabasse por vingar” (Descartes, 1970, apud Breton, Proulx: 71). Para além deste programa filosófico, baseado na evidência, um outro tipo de evidência se veio juntar a esta reforçando este projeto: a evidência empírica. Na verdade, o método científico propunha uma alteração profunda aos mecanismos da fundamentação da decisão humana ou da identificação da natureza de um facto: o método argumentativo baseado na discussão era definitivamente ultrapassado e em sua substituição fazia-se intervir “um terceiro material, a experiência, que fornecia uma prova que se impunha a todos” (ibidem: 71). O sujeito e o objeto tornam-se polos

⁶ O novo programa de Descartes destruirá, segundo Breton e Proulx, toda a base imaginativa que marcava a anterior “cultura da argumentação”, bem como os procedimentos retóricos da memória artificial baseados “em técnicas de associação de ideias combinadas com procedimentos de arrumação em função de locais predeterminados,” mas “a partir da noção de causalidade” (ibidem: 71). Tal significa, para os autores que vamos seguindo, que esta estratégia passava por uma fortíssima alteração cognitiva do homem moderno, promovendo um processo de anulação da imaginação e da livre associação, cujo processo de mediação era realizado através da palavra, substituindo-as por procedimentos formais baseados no raciocínio.

opostos da relação de conhecimento. Alcançar a objetividade exige que o sujeito do conhecimento reprima o sentimento e a imaginação porque ele só é alcançável pela razão. A conjugação dos dois programas - filosófico e científico – alterou profundamente a forma do conhecimento, isto é, a relação entre homens e o mundo, entre sujeitos e objetos. Em vez dos homens estarem com as coisas sob o signo divino através da linguagem, eles ficarão definitivamente separados delas: o homem será considerado o ser de razão, o único com capacidade de discernir, de pensar, de raciocinar, o único ser animado e, as coisas, os objetos, o mundo, seres inanimados, estão aí, inertes, fixos, neutros, paralisados, esperando o seu desvelamento através da mente humana, a qual fazendo uso da razão não deixará de reconhecer ser parte de um projeto maior de orquestração divina⁷.

Pese embora a potência deste programa combinado, uma questão ficava ainda por resolver: a subjetividade que caracteriza a linguagem natural. Como chegar à evidência, às ideias simples e claras, aos fundamentos verdadeiros, através de uma linguagem ambígua que deforma, adultera, desfigura, deturpa? De uma linguagem que faz com que “a inteligência e a imaginação se divirtam mais neste mundo que a verdade crua e o conhecimento real (...) Porém se falarmos das coisas como são, devemos admitir que toda a arte retórica, todo o emprego figural e artificial de palavras inventado pela eloquência servem apenas para insinuar ideias erradas, estimular paixões e, assim, induzir o juízo a erro sendo, portanto, verdadeiro embuste.” (Locke, Livro 3: capítulo 10). É óbvio que para o ambiente intelectual do século XVII a linguagem natural não constitui a mediação adequada para um registo científico que pretende chegar à verdade dos objetos; por outro lado, a matemática, sendo a única linguagem que cumpria esse requisito de objetividade, foi considerada a linguagem de eleição da ciência⁸ porque, justamente, era compreendida exclusivamente por uma elite, seria capaz de resolver o problema da humanidade, não só dos cientistas e filósofos, mas de todo o género humano, o qual não só necessitava mas ansiava pelo entendimento cordial entre os povos, desígnio assumido dos séculos XVII e XVIII, nomeadamente por Kant no texto *A Paz Perpétua — Um*

⁷ Nesta descrição não podemos deixar de ver similitudes com a magia antiga. Os objetos são também, na modernidade, sujeitos a um poder maior de «desencantamento», cujo guardião é agora a ciência e a filosofia em lugar da magia.

⁸ Para Descartes, o interesse pela matemática transcendia o precioso instrumento que ela constituía para a ciência; ela era também importante na medida em que o filósofo francês a concebia como um modelo para o próprio pensamento (vide *Regras para a Direção do Espírito*).

Projeto Filosófico” (1795/2008, UBI), a que não seria estranho a influência do pensamento utópico, com projetos muito pormenorizados sobre sociedades ideais, bem como da intervenção do movimento Rosa-Cruz⁹. É neste contexto que começa a ganhar forma a constituição de uma «linguagem universal», desejo que, a partir daqui, fará o seu caminho na cultura ocidental. Tal projeto implica a ideia de reduzir a linguagem a um objeto também. Inerte, neutra, fria, tal língua estaria definitivamente subordinada ao raciocínio tendo unicamente por função traduzi-lo, expressá-lo na exata medida do que ele pretendesse dizer, funcionando “como uma máquina de raciocinar” (Breton, Proulx, 1997: 72), permitindo tanto a um leigo como a um homem instruído resolver qualquer problema;

“Para Descartes, como para Leibniz, essa língua baseada no cálculo devia ser a língua que permitiria, finalmente, falar a verdade, uma língua que, segundo a expressão de Leibniz, graças à qual já não se «discutiria» em proveito de um morsianado racional de resolução dos problemas que, conseqüentemente, se imporá a todos.” (ibidem, 72).

A utopia da linguagem universal baseava-se naquilo que o homem tinha de mais radicalmente diferente relativamente a todos os outros animais — a razão e a linguagem. Tal quimera almejava poder transferir todo o conhecimento humano para essa «máquina de raciocinar» que produziria uma linguagem disponível para todos, capaz de decodificar o mundo, as coisas, os objetos, assim como a máquina de Pascal tinha transferido para ela o saber da aritmética¹⁰.

Este entendimento, que separava radicalmente sujeito e objeto, perdura no século XIX tanto por via da filosofia de Kant, que tanto se esforçou por distinguir aquilo que

⁹ A procura de uma linguagem universal, expressão inicialmente cunhada por Bacon no texto *O Progresso do Conhecimento* publicado em 1605, no qual afirma a necessidade da criação de uma língua universal que expresse diretamente o pensamento. Tal procura assume várias abordagens, designadamente as que já referimos (a influência do movimento pela busca de paz e harmonia entre os povos e o movimento dos rosa-cruz) mas também o abandono do latim enquanto língua internacional, a emergência das línguas nacionais, o advento da imprensa, a necessidade de encontrar novos termos para designar novos conhecimentos, entre outras. Para uma leitura aprofundada deste tema ver U. Eco *A Busca da Língua Perfeita*, (2001) e O. Pombo, *Leibniz e o Problema de uma Língua Universal* (1997).

¹⁰ A imagem da transferência do saber humano para uma máquina que todos possam usar não pode escapar ilesa a alguém que escreve no século XXI de tal modo ela se ajusta à realidade presente nas figuras do computador, da internet e da globalização. Por outro lado, Breton e Proulx avançam a ideia de que tal utopia cognitiva, da qual vemos hoje concretizados alguns dos traços, implicava também parceiros de comunicação que não fossem apenas humanos mas “quaisquer seres aptos a emitir e receber mensagens formais” (ibidem: 72), concluindo que o pensamento cartesiano está na base da vontade de criação de «seres artificiais» e que Descartes, ele próprio, construiu um que dava pelo nome de Francine.

pertence ao sujeito e aquilo que diz respeito ao objeto ao pensar o sujeito como transcendental, impondo as suas formas *a priori* sobre a experiência sendo assim senhor do conhecimento, como por via da ciência, especialmente pela corrente designada por cientismo e, mais tarde, pelo positivismo, que defendiam a aplicação do método científico a todas as ciências por ser o único cognitivamente rigoroso e capaz de obter resultados práticos. A crença na superioridade das ciências naturais sobre as ciências sociais, devido ao seu método de análise, levou à consideração do próprio homem e da sociedade como objetos de tal modo era a fé dogmática no método científico. Dentro desta lógica, Durkheim dizia que a sociologia deveria considerar “os factos sociais como coisas”.

A partir do século XX a filosofia e as ciências questionarão de muitas e variadas maneiras este dualismo herdado da modernidade, interrogando criticamente tal conceção do sujeito consciente, racional e autónomo contrapondo-se a um objeto inerte, neutro, distante.

Na secção seguinte, exploraremos, de forma breve, o modo como as ciências formais e experimentais bem como a filosofia contemporânea, nomeadamente francesa, criaram as condições para que um discurso cada vez mais consensual se consolidasse em torno da crítica aos pressupostos modernos da relação entre sujeito e objeto.

1.3.3. A CONTEMPORANEIDADE: OS OBJETOS ENTRE NÓS

Como dissemos, a contemporaneidade interroga, de diversos modos, essa lógica de “dualismos maciços que tantas vezes nos dispensam de pensar e mais particularmente, de pensar o pensamento: espírito e matéria, sujeito e objeto, homem e técnica, indivíduo e sociedade, etc.” (Lévy, 1993: 134). Para este autor, o sujeito pensante não é mais do que um entre outros atores que se inscrevem naquilo a que designa como “ecologia cognitiva”. Depois da assunção da fragmentação do sujeito, da sua dissolução, à pergunta *quem pensa?* Lévy responde: “Não há mais sujeito ou substância pensante, nem "material", nem "espiritual". O pensamento se dá em uma rede na qual neurónios, módulos cognitivos, humanos, instituições de ensino, línguas, sistemas de escrita, livros e computadores se interconectam, transformam e traduzem as representações”. (ibidem: 135).

O pensamento contemporâneo tem colocado em causa, de diversos modos, as insuficiências do método científico, crítica que está intimamente relacionada com a rigidez da relação sujeito-objeto, isto é, o modo como os objetos são pensados pelos

humanos sejam eles naturais ou artificiais no contexto das ciências formais, e das ciências experimentais. No âmbito da matemática e da física, por exemplo, o século XX assistiu a uma autêntica revolução científica que muitos consideram iniciar-se com Einstein e as novas questões colocadas pela teoria da relatividade e da mecânica quântica; tal questionamento prolonga-se com princípio da incerteza formulado por Heisenberg, que contradiz o tipo de interação sujeito-objeto pensada pela modernidade; na mesma linha, está a demonstração, por Gödel, da existência na matemática de proposições indecidíveis, isto é, proposições que não se podem demonstrar nem refutar — o que, mais tarde, Turing vem corroborar com o famoso problema da Parada — mostrando assim que a matemática, se for consistente, não satisfaz a condição de completude, isto é, não existe uma solução para todos os problemas que se podem expressar matematicamente; finalmente, e estes são somente alguns dos exemplos, a criação de uma nova ciência anunciada por Ilya Prigogine, a física dos processos de não-equilíbrio, que trabalha conceitos como auto-organização e o de estruturas dissipativas, as quais, longe do ponto de equilíbrio, capturam energia e manifestam ordem. Para este prémio Nobel da Química em 1977, não há rutura entre o universo dos objetos, pretensamente inerte, submetido às leis da ciência e o mundo criativo, autodeterminado, controlado e controlador dos seres humanos.

Também na filosofia, a contemporaneidade propõe novas formas de pensar a vida e o contexto onde sujeitos interagem com objetos. Neste particular, a filosofia francesa dos anos 60 e 70 alcançou um protagonismo inquestionável. Com Deleuze e Guattari depois de *Anti Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia* (1972), texto no qual, para além da proposta de alteração do conceito de inconsciente enquanto representação propondo a ideia de inconsciente enquanto produção, substituindo desse modo a metáfora do teatro pela da fábrica, sublinhando, assim, a ideia de uma lógica maquínica, nomeadamente através dos efeitos da repetição, que os humanos também incorporariam, os autores defendem também uma outra ideia de história já não baseada na necessidade, mas na contingência. Neste texto, incontornável da filosofia pós-maio de 68, Deleuze e Guattari propõem o modelo esquizofrénico, não como doença, mas como processo de produção de vida, uma vida nómada, que não cria raízes nem se deixa interpretar, uma vida intensa que se recusa capturar pelas facilidades da repetição. Mais tarde, os autores apresentam em *Mille Plateaux* (1980) a ideia *rizoma* como metáfora da vida contemporânea. O rizoma, por oposição ao modelo da árvore e da raiz, cuja lógica é a ordem e a subordinação, é o resultado do conjunto da terra, ar, da ideia humana de solo,

uma estrutura que conecta estratos do ser diferenciados, processo criador da heterogénese, origem do inusitado e do casual nas nossas vidas. Não mais as ideias simples e claras, o modelo causa-efeito, a razão como exclusividade do ser, a separação entre humanos e coisas, mas a multiplicidade, a heterogeneidade, a conexão, a fusão, a metamorfose.

Outro dos representantes da filosofia francesa, Michel Serres, argumenta que todas as entidades se estruturam em rede e em todas elas, sejam humanas ou não, as suas transformações são resultado de processos de comunicação, tradução, enfim, processos onde as figuras do intermediário e da reciprocidade assumem um papel fundamental à mudança. Serres defende uma filosofia do conhecimento objetal por oposição à filosofia kantiana do sujeito transcendental, na qual o sujeito impõe ao objeto as suas formas *a priori*. Pelo contrário, advoga a simbiose entre as duas entidades argumentando sobre a importância das coisas, dos objetos, na vida espiritual humana.

Nas secções que se seguem analisaremos mais em pormenor os trabalhos de um conjunto de autores das áreas da cultura técnica e das ciências sociais que contribuíram decisivamente para a reinterpretação do estatuto contemporâneo dos objetos no universo dos humanos.

1.3.3.1. A REFLEXÃO DA CULTURA TÉCNICA

A partir da segunda metade do século XX o tópico da relação sujeito-objeto tornou-se cada vez mais central no pensamento contemporâneo. Tal ressurgimento teve muito que ver com o interesse que a cultura técnica despertou desde então, interesse esse motivado por um conjunto de fatores dos quais destacamos: o impacto da revolução industrial e do mundo das máquinas, as investigações sobre a linguagem digital e da inteligência artificial, os progressos realizados na área da engenharia da computação, o crescente impacto dos *media* nas sociedades desenvolvidas e o retorno da atenção dispensada aos temas da linguagem e da comunicação. Todos estes territórios de investigação foram assumindo importância decisiva nas nossas sociedades, constituindo o núcleo fundamental do seu desenvolvimento como mostra a designação de *sociedades da comunicação, da informação e do conhecimento*.

Hoje, com o conhecimento teórico e prático adquirido nestas áreas, que, entretanto, se expandiam para a biologia e para a saúde em geral, entre outras áreas, afetando diretamente a imagem tradicional que o humanismo fazia do Homem e da sua relação

com outros seres, a relação do humano com os objetos, herdada da modernidade, tem sido totalmente repensada como mostra, por exemplo, a incorporação crescente de tecnologias no corpo biológico dando origem a uma estrutura híbrida, já não totalmente humana, anunciando uma nova era pós humana.

Neste contexto, escolhemos para representar esta abordagem dois autores que estiveram na origem deste movimento e que bem cedo compreenderam o alcance das tecnologias na esfera humana: Marshall McLuhan e Norbert Wiener.

1.3.3.1.1. McLuhan e os objetos como extensões do humano

Marshall McLuhan, o conhecido teórico canadiano dos meios de comunicação, provocará, nos anos 60 do século XX uma onda de reações dos seus pares, na maioria muito pouco amistosas, devido tanto ao conteúdo das suas ideias sobre os media como à forma como as expõe.

Understanding Media: The Extensions of Man, publicado em 1964, é o texto mais emblemático do autor na medida em que contém as suas teses mais importantes sobre os meios de comunicação, as quais permitem concluir a existência de uma relação forte entre o humano, a tecnologia e a cultura. O estabelecimento desta ligação, que os estudos que incidem sobre a comunicação e a tecnologia a partir de McLuhan investigam, constitui uma das contribuições mais relevantes não só para os estudos de comunicação ou para a compreensão das sociedades contemporâneas, mas para a própria condição humana. É essa relação que remete para o argumento que temos vindo a desenvolver segundo o qual, na contemporaneidade, humanos e objetos devem ser pensados em simbiose, e não separadamente.

Hoje, claro, conseguimos perceber muito melhor a articulação entre estes três elementos que McLuhan evidenciou. A frase de McLuhan que condensa esta ideia - *o meio é a mensagem* - constitui uma metáfora profunda sobre a nossa relação com a tecnologia, mas ainda hoje é repetida como um *soundbit*. Ela coloca em evidência a conceção das tecnologias como extensões ou prolongamentos do homem. Esta ideia embora não sendo original — foi Ernst Kapp, filósofo alemão do século XIX, quem desenvolveu a ideia segundo a qual os artefactos seriam prolongamentos do corpo e do sistema nervoso — pressupõe a ideia de humanização das tecnologias. Tal aceção era e ainda é, para sermos brandos, transgressora: humanizar as tecnologias significa,

simultaneamente, tecnologizar o humano e, tal movimento, pode abrir, perigosamente, uma *caixa de Pandora*.

Se os media são prolongamentos ou extensões dos sentidos e órgãos humanos então a sua utilização reiterada afetará o modo como percebemos a realidade. Este argumento funda a teoria sensorial da comunicação do autor canadiano; ela “centra-se no estudo da forma como as mediações via artefactos técnicos têm profundas implicações no domínio cognitivo e no próprio corpo, em particular no campo da experiência sensorial” (Subtil, 2006: 93). A ideia de simbiose de Michel Serres que anteriormente aflorámos, adquire nesta argumentação um fortíssimo sentido.

1.3.3.1.2. Wiener e a aproximação entre humanos e máquinas

Norbert Wiener brilhante matemático, professor do MIT, funda durante a década de 40 do século XX uma nova ciência que designou com o nome de Cibernética, termo que tem origem grega e que significa timoneiro ou piloto e que definiu como a ciência do controle e das comunicações. Esta formulação sugere que a comunicação desempenha um papel central no controle das ações, isto é, na tomada de decisão face às situações. Se o mundo é um composto de relações – noção cara à matemática – geradoras de comportamentos, é a comunicação que os codifica e os torna significativos.

Depois de ter descrito o *feedback* como um mecanismo de retroação nas máquinas – o que muito contribui para a eficácia da artilharia aliada na II Guerra Mundial – Wiener afirma que também ele é característico da comunicação humana. O dispositivo de *feedback*, definido como “qualquer dispositivo de informação capaz de ajustar o seu comportamento em função da análise que faz dos efeitos da sua ação” (Breton, Proulx, 2000: 103) é considerado pelo pai da cibernética como a fonte de qualquer comportamento inteligente que os humanos, mas também as máquinas inteligentes, possuem. Se as máquinas fossem dotadas de capacidades cada vez mais elaboradas que lhes permitissem desenvolver *feedbacks* mais complexos, tal significava uma progressiva aquisição ao nível da tomada de decisão, que Wiener considerava como o centro de toda a atividade inteligente organizada e, conseqüentemente, das suas capacidades de autodeterminação. Do ponto de vista de Wiener, aquilo que devia caracterizar qualquer ser não era o modo como era constituído, o facto de ser orgânico ou não, mas a sua

capacidade para trocar informação com o exterior. Esta concepção punha em causa a superioridade imediata do orgânico face ao inorgânico, isto é, do homem face às máquinas, colocando-os num mesmo plano. Tendo como base este critério, Wiener propôs uma classificação dos comportamentos de todos os seres da natureza “segundo o tipo de relações que mantinham com o seu meio. Na parte inferior da escala encontrar-se-ão os seres que recebem informações e reagem a ela de forma mecânica; em seguida os seres mais complexos, dotados de um objetivo a atingir, de uma finalidade ainda que simples, como o caso de um fototropismo nos organismos vivos sumários; depois, os seres que se organizam a si próprios em função de um objetivo a atingir; finalmente, os que desenvolvem a sua ação em função da análise das consequências do seu comportamento.” (Breton, Proulx, 1997: 105).

O pensamento gerado em torno da Cibernética foi o grande detonador daquilo que vivemos hoje¹¹, e que podemos designar por mundo digital, no qual, máquinas e homens, seres artificiais e orgânicos interagem com cada vez maior intensidade e níveis de integração, deixando definitivamente esquecida a ideia de um mundo de oposições radicais entre sujeitos e objetos.

1.3.3.1.3. Simondon e o modo de ser dos objetos técnicos

Finalmente, Gilbert Simondon um filósofo que se interessou pelo tema da técnica, publica *Du Mode d'Existence des Objets Techniques*, em 1958, no mesmo ano que obtém o doutoramento na Sorbonne com a defesa de uma tese que irá ser publicada em dois volumes com uma diferença de 25 anos sobre cada um deles. O primeiro sairá em 1964 com o título *L'Individu et sa Genèse Physico-Biologique* e o segundo, *L'Individuation Psychique et Collective*, que deu à estampa em 1989. Dos três textos, aquele que ainda hoje mais o identifica é o primeiro. Os outros foram na data da sua publicação pouco reconhecidos, excetuando a referência muito elogiosa que deles fez

¹¹ Se a Cibernética assumiu uma enorme influência naquilo a que podemos designar como uma autêntica mudança de paradigma na reflexão em torno da relação não só entre o humano e os objetos tecnológicos, mas também entre o humano e a natureza, não podemos esquecer que este tema ocupou outros investigadores. Foi o caso, por exemplo, de Alan Turing, famoso matemático inglês, considerado o pai da computação moderna e da inteligência artificial, que criou o que designou por jogo da imitação ou teste de Turing que ainda hoje é utilizado para avaliar a capacidade dos computadores face ao pensamento humano.

Deleuze. Tais referências deram os seus frutos porque, atualmente, Simondon voltou a ser muito comentado, justamente a propósito dos argumentos defendidos nesses dois textos apresentados como tese de doutoramento. Neles, a partir de uma perspectiva ontológica, faz a defesa da sua filosofia da individuação, argumentando que, o indivíduo deve ser entendido não como uma entidade estabilizada, mas, pelo contrário, sujeita a uma sucessão de fases, consequência dos vários processos relacionais que o vão constituindo. Simondon considera o ser como múltiplo e não como uma entidade una e o conceito de individuação designa as diversas etapas desse ser. Tais fases são consequência de momentos relacionais internos e externos, menos estabilizadas, ações a que dá o nome de transdução, que darão origem a novos processos de individuação e à constituição daquilo a que chama indivíduo, isto é, uma entidade que é temporalmente limitada porque está em permanente devir.

Tal concepção do ser como múltiplo e do indivíduo como fases do ser em devir permanente contraria a imagem tradicional do ser identificada como uma unidade estabilizada, resultado de uma matéria passiva capturada por uma forma, como defende o hilemorfismo aristotélico. O indivíduo considerado como uma fase do ser em permanente devir coloca em causa essa estrutura idealizada do sujeito que a modernidade adotou. Mas mais do que isso, a concepção de que todos os seres, uns mais que outros, estão em processo de devir coloca em causa a relação sujeito-objeto estabilizada, muito estruturada e rígida e que a modernidade pressupôs.

Por outro lado, uma das teses de *O Modo de Existência dos Objetos Técnicos*, título que deixa já antever uma certa dignidade existencial outorgada aos objetos artificiais, constrói-se na crítica sobre a conflitualidade ontológica entre cultura e técnica, outra das dicotomias onde estava pressuposta a separação radical dos humanos e das coisas. Simondon desenvolve, neste contexto, a noção de cultura técnica com o propósito de resolver este conflito. Tal crise tem as suas origens na concepção muito antiga, segundo a qual a cultura é considerada o mundo do “sentido” e a técnica o mundo da utilidade. É assim que uma das primeiras frases fortes deste texto afirma que os objetos técnicos são depositários de sentido. Eles são dotados de uma relativa autonomia, capacidade que se manifesta na sua propensão à concretização que é diferente tanto da sua intenção de fabrico como da de utilização. Esta característica consiste na tendência à solidariedade cada vez mais concreta dos elementos agenciados em sistemas que funcionam, aptidão que é autónoma do ato de invenção. Tal significa que, do ponto de vista de Simondon, a invenção dá origem a uma essência técnica.

1.3.3.2. A ABORDAGEM DAS CIÊNCIAS SOCIAIS NA RELAÇÃO HUMANO-OBJETO

Neste tópico analisaremos o modo como as ciências sociais abordaram a importância dos objetos nas sociedades humanas. Abordaremos primeiramente o trabalho desenvolvido pela semiologia europeia porque provavelmente terá sido esta nova ciência social que, mais cedo, considerou os objetos como elementos fundamentais para a compreensão das sociedades contemporâneas. O método utilizado foi a linguagem humana e os seus processos de significação. Neste tipo de interpelação, a semiologia francesa, muito influenciada pela teoria do signo de Saussure, foi das mais profícuas mostrando que os objetos, longe de serem inertes e mudos, pelo contrário, *falam*, revelando no seu discurso não só os desejos humanos, mas a própria estrutura ideológica das sociedades capitalistas. Ainda neste contexto, referiremos mais brevemente do que talvez merecesse, os trabalhos de Charles Sanders Peirce fundador da semiótica americana fazendo-a assentar em pressupostos muito diferentes dos enunciados por Saussure. Finalmente, analisaremos as tendências atuais da “cultura material” e do “pensamento simétrico” que coloca no mesmo plano a relação homens e coisas, abordagem de que Bruno Latour é um dos principais representantes.

Da ação da semiologia faremos referência a Roland Barthes, herdeiro da linguística estrutural de Saussure e primeiro representante dos pressupostos teóricos da sua semiologia, fazendo referência ao seu texto seminal *Mitologias*; Umberto Eco, que irá trocar progressivamente a influência da semiologia francesa pela semiótica peirciana, convocaremos as suas análises no âmbito da linguagem não-verbal e o seu contexto e Jean Baudrillard, um dos principais teóricos do pós modernismo cujo trabalho sobre o consumo nas sociedades pretende sintetizar os campos da economia, da psicanálise e da semiologia.

1.3.3.2.1. Semiologia: Objetos que falam

Ao projetar a linguagem humana nos objetos e jogando com as aquisições da linguística saussureana, da psicologia, psicanálise, sociologia, história, antropologia, economia, entre outras ciências sociais, a semiologia põe os objetos a falar dando a aparência de que tal discurso lhes pertence na medida em que diz mais que o tradicional discurso humano, completando-o. Neste sentido, a semiologia europeia faz dos objetos, através da manipulação da linguagem e das suas significações, uma espécie de meta

discurso revelador das fantasias, dos mitos e da lógica da dominação das sociedades humanas, considerando-os como que um duplo revelador do humano.

Contudo, diferentemente da linguística concebida por Saussure nos finais do século XIX e que deu origem, grosso modo, à semiologia europeia, nasce na mesma altura nos EUA a semiótica americana criada por Peirce. Esta disciplina embora aborde o mesmo tema — o signo e os seus modos de significação — é entendida pelo filósofo e cientista de modo radicalmente diferente. Enquanto Saussure parte do estudo da linguagem humana para fazer dela o modelo de todas as outras linguagens não-verbais, considerando o signo linguístico como uma entidade dupla, mas indissociável composta por um significante e um significado, Peirce encara a semiótica como uma parte da lógica inscrevendo-a, portanto, na filosofia.

Nesta perspetiva, o signo é concebido como uma entidade, parte central de um processo lógico, que designa por semiose, ativado através de uma relação composta por três elementos: Representamen, Objeto e Interpretante. Na semiótica peirciana, diferentemente da semiologia saussureana, é o processo lógico da semiose que cria o signo e a linguagem assume, somente, um dos aspetos da sua expressão. Neste processo criativo o Objeto é definido por aquilo que o signo representa — *está por* —, o Representamen é a forma do próprio signo, isto é, a entidade concreta que dá forma ao signo (pode ser linguística, imagética, sensitiva...) e o Interpretante é a ideia que o signo determina na mente de uma pessoa, dando origem a outro signo.

No contexto que discutimos, o que nos interessa não é tanto a definição rigorosa de cada um destes elementos, mas o facto de eles entrarem em relação, num processo dinâmico, e que seja dessa relação que o signo se constitui. E isto porque tal formulação por parte de Peirce distancia-se claramente do pensamento de Saussure e assume, no nosso entender, semelhanças estruturais com as conceções de Bruno Latour que consideramos uma das mais consistentes análises contemporâneas sobre a relação entre homens e objetos, e que abordaremos mais à frente. De facto, podemos pensar que o signo para Peirce é também ele uma entidade que se institui em rede composta pelos elementos do signo que descrevemos e pela experiência do utilizador (elementos que Latour designaria por actantes), que é aquilo que permite a semiose ilimitada de que fala Peirce. Tal rede é essencialmente uma rede cognitiva, isto é, quase tudo se passa através de um conjunto de mediações lógicas, as quais produzem os significados essenciais para a nossa perceção e ação sobre o mundo. Contudo, segundo Peirce, tudo começa com o objeto,

considerado o elemento agregador deste processo: ele determina o signo e, mediamente, determina o interpretante.

1.3.3.2.1.1. Barthes, Eco e Baudrillard

Quando Roland Barthes escreve *Mitologias*, publicado em 1957, mas referindo-se a materiais recolhidos entre 1954 e 1956, talvez não tivesse avaliado totalmente a importância que o texto iria ter no universo das ciências sociais e, mais genericamente, na cultura ocidental da segunda metade do século XX. O livro de Barthes desempenhou um papel muito relevante no contexto do *linguistic turn* que, desde o final do século XIX, com Nietzsche, se instalou na modernidade, nomeadamente ao retirar a crítica da cultura de massas¹² da lógica dualista definida por Eco no texto *Apocalípticos e Integrados*¹³, proporcionando-lhe um instrumento de análise — a semiologia — que, naquele contexto, se afirmou de grande produtividade. Barthes, ao trazer para o contexto contemporâneo a ideia de mito e de o analisar como uma linguagem, para além de teoricamente concretizar, a par de outros textos que foi publicando, a promessa semiológica de Saussure, deu lugar a uma interpretação nova do quotidiano muito marcado pelo discurso dos media que cada vez mais assumia um papel decisivo na realidade social das sociedades ocidentais.

A estratégia desenvolvida por Barthes em *Mitologias* foi, justamente, fazer falar os objetos libertando-os do discurso mistificador e mitificador da ideologia pequeno burguesa que neles se dissimulava e que Barthes tanto abominava. Objetos como a publicidade, as notícias, as fotografias das celebridades, por exemplo, foram apropriadas pelo ensaísta francês para desvendar neles a fala mítica, pretensamente despolitizada. Barthes considera o mito uma fala historicamente determinada caracterizado não tanto

¹² Não cabe aqui aprofundar este tema mas se o tópico houvesse que mais caracterizasse a modernidade esse seria o da cultura de massas, um domínio que se afirmou poderosamente no quotidiano da cultura moderna por via dos cada vez mais omnipresentes meios de comunicação de massas e que foi fortemente sujeito a críticas elitistas oriundas dos sectores intelectuais conservadores, como o próprio Nietzsche e Ortega y Gasset, por exemplo, mas também progressistas, como Adorno. Todas elas eram intelectualmente poderosas, mas pressentia-se nelas também uma certa vontade de extermínio, uma certa cegueira da análise. Dois nomes, a nosso ver, afastaram-se dessa matriz optando por lógicas de análise muito diferentes: Walter Benjamin e Roland Barthes.

¹³ O texto de Umberto Eco *Apocalípticos e Integrados* foi publicado em 1964 seguindo, grosso modo, a lógica analítica que Barthes iniciou em *Mitologias*. Mais tarde Eco distanciou definitivamente a sua semiologia dos pressupostos analíticos europeus assumindo nos seus trabalhos a influência das opções peircianas.

pela substância, mas essencialmente pela sua forma. São objetos como estes, aparentemente triviais, insignificantes, fúteis, que ao serem capturados pela fala mítica se transformam em verdadeiros sustentáculos da ideologia burguesa, e é nesse processo de metamorfose que interfere a semiologia de Barthes dando a ver o jogo das significações realizado: “Qualquer objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto, à apropriação da sociedade, dado que nenhuma lei, natural ou não, proíbe de falar das coisas. Uma árvore é uma árvore. Sem dúvida. Mas uma árvore dita por Minou Drouet não é já, de todo uma árvore: é uma árvore decorada, adaptada a um determinado consumo, investida de complacências literárias, de imagens, numa palavra, de um uso social que se acrescenta à pura matéria” (Barthes, 1987: 58).

Ainda na esteira Barthes, Umberto Eco num texto publicado em 1975 no nosso país intitulado *O Hábito Fala Pelo Monge*, e no contexto de análise da linguagem não-verbal, mais precisamente daquilo a que podemos denominar de semiótica comportamental, âmbito no qual se inscreve a semiótica vestimentar, analisa os objetos de vestuário como um dos códigos de comunicação — e não dos menos importantes — que as comunidades humanas culturalmente utilizaram para se constituir como sociedades. Interrogando a validade da disjunção entre a função de uso dos objetos — coisas que “servem para” na sua terminologia — e a sua função signo — coisas que “dizem que” —, que considera algo artificial, mostrando, por exemplo, que a mitra bispal, sendo uma espécie de chapéu serve muito mais a função representativa da hierarquia eclesiástica que de proteção da cabeça, funcionando muito mais como signo do que chapéu. Este é um dos casos em que “o objeto perde a tal ponto a sua funcionalidade física e adquire um valor comunicativo a tal ponto que se torna acima de tudo um sinal e permanece objeto apenas em segunda instância” (Eco, 1975:15). Este é, a nosso ver, um dos aspetos mais interessantes da análise de Eco: Para o semiólogo italiano, coisas e signos, objetos e palavras assumem, nas sociedades contemporâneas, uma relação essencialmente intercambiável, simbiótica, na qual o contexto desempenha o papel interpretativo sugerindo a preponderância do signo ou do objeto, mostrando claramente a inter-relação entre objetos, linguagem e sujeitos.

Radicalizando a proposta de Barthes e Eco, Jean Baudrillard, um dos principais teóricos da pós-modernidade, muito influenciado pelas teorias de Marx e Freud, analisa o consumo, facto social que considera dos mais significativos nas sociedades contemporâneas, na medida em que é, na sua ótica, indissociável da reprodução da ideologia. No seu texto *Pour une critique de l'économie politique du signe* (Gallimard,

1972), publicado no nosso país em 1995, Baudrillard defende que a explicação do consumo nas sociedades de consumo passa por recusar a lógica do valor de uso dos objetos como o elemento de análise preponderante — nomeadamente nas análises económicas — que justifica o consumo desmesurado nas sociedades contemporâneas. Não é porque são necessários que consumimos objetos; não é a sua função de uso que explica o consumo, mas sim a sua função signo. Se para Barthes os objetos são atraídos e conspurcados pela fala mítica, se, para Eco, objetos e signos se misturam para se manifestarem ora um ora outro, para Baudrillard tudo é signo.

O argumentário lança mão de razões históricas, como é o caso da distinção nas sociedades primitivas entre dois tipos de objetos em torno dos quais se organizam outros tantos sistemas paralelos: a *kula*, sistema de troca simbólica em torno do qual se organiza o sistema de valores e de estatuto e o *grimwali* que designa o comércio de bens primários. Ora Baudrillard afirma que esta distinção já não existe nas atuais sociedades de consumo; mas também de razões políticas e simbólicas: Todo o consumo de objetos está sujeito, portanto, à lógica das significações, que serve uma função ideológica de distinção. O dinheiro e poder já não são as únicas formas de diferenciação. A diferenciação social passa hoje pela exibição dos objetos de consumo. Não são só os ricos e os poderosos que podem ter *status*; o *status* também se democratizou e hoje é uma realidade quotidiana que se dá a ver através da exibição dos objetos de consumo diário. As classes médias em ascensão no mundo ocidental desde a II Guerra Mundial também têm direito às suas pequenas vaidades. Têm direito a evidenciar as suas diferenças e a uma arrumação distinta na hierarquia social. Consumindo os signos propostos pela moda, pelas marcas e pelo discurso publicitário, as classes médias jogam o jogo inocente da diferenciação. Estão entretidos no mundo onírico da linguagem julgando que o poder é ter um fato «Hugo Boss» ou ter feito férias no «Clube Med»... A distinção é uma realidade social essencial e ela é hoje mais do que nunca função do consumo. Para Baudrillard, o consumo é uma espécie de fala a partir da qual se estrutura o tecido social e se gera a ideologia das sociedades de consumo sendo que os media e a publicidade são os veículos principais deste sistema.

Tal significa que a lógica das significações, que explica realmente o consumo, subsume os objetos e o seu valor de uso. Os objetos assumem deste modo uma existência essencialmente virtual no sentido em que apenas existem como veículos das significações dominantes. Eles deixam de ser aquilo que são para passarem a ser outra coisa; passam de uma existência física, que os identificava, para uma existência puramente simbólica.

Num sentido algo totalitário, que não é totalmente estranho à semiologia, podemos dizer que, com Baudrillard, *os objetos somos nós*, o que revela a sua total incorporação na nossa vida social.

1.3.3.3. OBJETOS TAIS COMO NÓS: A CULTURA MATERIAL DE APPADURAI E O PENSAMENTO SIMÉTRICO DE LATOUR

Terminamos esta análise sobre a relação do homem com os objetos fazendo referência aos movimentos contemporâneos da *cultura material* e do *pensamento simétrico* que, de forma muito significativa, romperam com a ontologia moderna que assentam em oposições radicais entre sujeito e objeto, sociedade e natureza, pessoas e coisas.

O movimento da *cultura material* surgiu no final da década de 80 do século XX. A figura principal é o antropólogo indiano Arjun Appadurai, que ficou ligado à publicação em 1986 do livro *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (Cambridge University Press, 1988). A obra é constituída por uma coletânea de 10 textos, selecionados pelo antropólogo indiano, e considerada o texto seminal do movimento. O texto é dedicado ao tema do consumo e da mercadoria que parte da seguinte hipótese enunciada por Laura Graziela Gomes, autora da introdução da edição brasileira: “O que acontece se deixarmos de prestar atenção apenas nos vínculos sociais que supostamente precedem ou deveriam preceder as coisas, e começarmos a observar as coisas durante os variados percursos e trajetórias que elas fazem e traçam na sociedade por meio das diferentes esferas de circulação existentes?” (Appadurai, 2008: 10). Esta hipótese de trabalho deixa claro a diferença de abordagens entre Appadurai e Baudrillard, embora o antropólogo indiano aceite como bom o princípio geral de partida da interpelação de Baudrillard sobre o consumo: “Seguindo Baudrillard, sugiro que tratemos a demanda — e, portanto, o consumo — como um aspeto geral da política económica das sociedades. Quer dizer, a demanda surge como uma função de uma série de práticas e classificações sociais em vez de uma misteriosa revelação das necessidades humanas, de uma reação mecânica à manipulação social (como em um modelo dos efeitos da propaganda em nossa sociedade), ou de uma redução de um desejo universal e voraz que por qualquer coisa que, por acaso esteja disponível” (ibidem: 46). Ao investigar o mesmo tema, e partindo do mesmo princípio geral, o trabalho dos dois investigadores distingue-se radicalmente do ponto de vista metodológico. Não se trata, com o investigador indiano, de semiotizar o consumo dos objetos, mas de os analisar em termos das mediações sociais

a que estão sujeitos ao longo do tempo da sua circulação. Tais diferenças de análise estão, aliás, bem assinaladas pelo próprio Appadurai no prefácio do texto quando se refere à formação dos autores dos textos: “Este livro é o resultado de um diálogo entre antropólogos e historiadores sobre o tema das mercadorias que se estendeu por um ano” (ibidem: 11).

O texto de Appadurai insere-se na primeira secção intitulada *Por uma Antropologia das Coisas* que abre com o artigo de Appadurai *Mercadorias e a Política de Valor* no qual o antropólogo analisa criticamente, a partir de Marx, o conceito de mercadoria, exclusivamente marcada pela lógica da produção, distanciando-se também da lógica económica que a determina nas sociedades capitalistas, argumentando, na esteira de Simmel que, virtualmente, todos os objetos o podem ser se aceitarmos que é na troca que assenta efetivamente o real valor do objeto. A mercadoria, segundo Appadurai, é qualquer coisa destinada à troca (ibidem: 22), e é na história dessas diversas dinâmicas que devemos avaliar o seu valor, o qual deixa de se confinar à quantificação monetária para assumir outras dimensões, nomeadamente, culturais e afetivas. O valor dos objetos depende, pois, da história dos seus contextos de circulação e é na vivência destas situações que eles vão adquirindo uma biografia cultural e uma história social (ibidem: 52) que não só os identificam como constituem fontes de agência sobre os homens. Do ponto de vista da *cultura material* os homens agem sobre as coisas, mas as coisas também agem sobre os homens; neste sentido elas devem ser tratadas ao mesmo nível das pessoas porque ambas constituem compósitos de relações que se distribuem no espaço e no tempo.

A par desta nova visão sobre a relação entre objetos e pessoas outra surgiu quase simultaneamente. Falamos do movimento liderado por Bruno Latour que criou o conceito de *antropologia simétrica*, formulação que constitui o subtítulo de um dos seus livros mais conhecidos *Nous n'avons jamais été modernes — Essai d'anthropologie symétrique* (La Découverte, 1991). Esta corrente acaba por assumir a designação de *pensamento simétrico* ou *simetria generalizada*”, na medida em que ambicionou desde o início recusar deixar de ficar circunscrito à antropologia, mas de influenciar não só as ciências sociais, mas as ciências no seu conjunto.

Latour é um filósofo francês e um dos fundadores dos Estudos Sociais de Ciência e Tecnologia. O trabalho que mais o notabilizou terá sido a crítica radical da modernidade intimamente associado ao desenvolvimento da teoria do ator-rede (ATN – Actor Network Theory), o qual está intimamente relacionado a ideia de uma nova ontologia fundada a partir da lógica de uma simetria generalizada, método que visa proporcionar uma nova

prática da ciência e da cultura. Basicamente, a ideia de uma *antropologia simétrica* nasce a partir de uma crítica radical ao antropocentrismo ocidental, um dos tópicos fundadores da própria ideia moderna de que Latour afirma nunca, realmente, termos sido. Esta ideia está bem expressa numa passagem eloquente do seu livro *Jamais Fomos Modernos*, quando se refere ao sentimento pós-moderno, que, como diz, reconhece que não tem futuro tal como os modernos não tinham passado: “A modernidade jamais começou. Jamais houve um mundo moderno. O uso do pretérito é importante aqui, uma vez que se trata de um sentimento retrospectivo, de uma releitura de nossa história. Não estamos entrando em uma nova era; não continuamos a fuga tresloucada dos pós-pós-pós-modernistas; não nos agarramos mais a vanguarda da vanguarda; não tentamos ser ainda mais espertos, ainda mais críticos, aprofundar mais um pouco a era da desconfiança. Não, percebemos que nunca entramos na era moderna” (Latour, 1994: 50). Esta constatação constitui aquilo que designa como não moderno, definido como aquela que leva em conta o paradoxo de tudo aquilo que é constitutivo da modernidade e, simultaneamente, as formas híbridas do pensar científico que a modernidade conheceu e que o pós-modernismo adotou.

A crítica ao modernismo assenta na assimetria com que a ciência e a cultura ocidentais tomavam todo o observado — Natureza/Cultura; Primitivos/Civilizados; Sujeito/Objeto; Humano/Não-humano — fundadores dos (pré)conceitos modernos. A simetria reconhece, claro, tais diferenças, mas argumenta que elas não podem ser preconcebidas, mas antes percebidas e, nesse sentido, a atitude simétrica pretende assumir-se como uma espécie de *a priori* de análise para a construção de um conhecimento mais equitativo e abrangente. Latour desvaloriza os pólos, destacando a importância do que está entre, ou seja, toda a problemática da mediação: “A Constituição [referência aos princípios científicos e filosóficos axiais modernos] explicava tudo mas esquecia tudo que estava no meio. ‘Não é nada, nada mesmo’, dizia sobre as redes, ‘um simples resíduo’. Mas os híbridos, os monstros, os mistos que ela abandona são quase tudo, compõem não apenas nossos coletivos, mas também os outros, abusivamente chamados de pré-modernos” (ibidem: 51). Mas o que está envolvido em tal problemática? A citação descobre já uma parte da resposta: a teoria Ator-Rede. Ela parte de um conjunto de pressupostos que abalam seriamente os alicerces tradicionais das ciências sociais. De entre eles o que mais interessa à nossa investigação é o que diz respeito aos objetos e à

sua relevância na ação social num contexto em que designa por associação¹⁴. Latour defende que os objetos, e não só os humanos, também agem, considerando que eles podem assumir alguma intenção, algum carácter subjetivo — e esta é uma diferença fundamental para com Appadurai e os seguidores da *cultura material* que veem a agência totalmente dominada pelo humano¹⁵—, não porque lhe atribuamos alguma espécie de vida biológica, mas na medida em que façam parte de uma lógica relacional, isto é, que se inscrevam numa rede de relações, momento em que os objetos poderão “falar por si”. O carácter dessa ação é contingente e heterogénea opondo-se à perspetiva tradicional da sociologia, por exemplo, que a via como essencialmente planeada e muito racionalizada. Nesse sentido a ação é mais um evento, um acontecimento, uma cena, que um ato propriamente dito. A teoria do ator-rede revela, desde logo pela maneira como os dois elementos estão escritos, intimamente ligados através do hífen, parte do sentido que Latour lhe quer emprestar. A ideia é que o ator não é qualquer coisa de pré-estabelecido, dado, estruturado, organizado. O ator ou actante não pré-existe à ação; pelo contrário ele constitui-se na ação social, como elemento de uma rede, participando, assim, dessa associação que se vai tecendo em forma de rede de redes. Tais redes recusam as categorias tradicionais do pensamento científico, coisas e pessoas, sujeitos pensantes e objetos pensados, inerte e vivo¹⁶; elas constituem-se pela ação de quase-objetos e quase-sujeitos, ou como afirma Pierre Lévy “Tudo que foi capaz de produzir uma diferença ¹⁷ em uma

¹⁴ Este é o conceito que Latour propõe para substituir o de sociedade que, do seu ponto de vista, faz parte, juntamente com o seu reverso — a natureza, de uma lógica opositiva, integrante daquilo considera inscrever-se nos fundamentos puristas da Constituição moderna. O que Latour critica é o processo explicativo de carácter opositivo trabalhado por este par de conceitos. Muito pouco versátil, “monocórdico”, “cego” mesmo, e por isso, muito pouco produtivo do ponto de vista da interpretação dos fenómenos sociais, tal oposição, entendida desta maneira terá sido uma das responsáveis pela crise das ciências sociais, nomeadamente da sociologia. Latour pretende desfazê-la e, em sua substituição propõe a ideia de associação, que vai ao encontro do étimo do conceito de social e, por outro lado, adequa-se bem melhor ao entendimento muito mais dinâmico que Latour tem da sociedade como uma realidade que se vai construindo por laços formados a partir de contextos que aparecem e desaparecem muito rapidamente.

¹⁵ Na verdade, a distinção ontológica entre coisas e pessoas permaneceu sólida nos estudos de *cultura material*. A definição da realidade e correspondente atribuição de significado são apanágio exclusivamente humano.

¹⁶ A vontade de romper com as categorias tradicionais da ciência social está bem patente neste excerto: “Confesso que não aguento mais sentir-me eternamente fechado somente na linguagem ou prisioneiro das representações sociais. Desejo um acesso às coisas em si e não aos seus fenómenos. O real não está longe, mas sim acessível em todos os objetos mobilizados ao redor do mundo. A realidade exterior não abunda no meio de nós?” (Latour, 1994: 81).

rede será considerado como um ator, e todo ator definirá a si mesmo pela diferença que ele produz” (Lévy, 1992: 84), o que leva a pensar de forma simétrica homens e objetos. Nas palavras de Latour: “Vamos dizer apenas que os quase-objetos quase sujeitos traçam redes. São reais, bem reais, e nós humanos não os criamos. Mas são coletivos, uma vez que nos ligam uns aos outros, que circulam por nossas mãos e nos definem por sua própria circulação. São discursivos, portanto, narrados, históricos, dotados de sentimento e povoados de actantes com formas autónomas. São instáveis e arriscados, existenciais e portadores de ser” (Latour, 1991: 88).

O trabalho do investigador é seguir os atores, descrever o modo como se formam as associações, que é afinal interpretar como se tecem as redes. Trabalho que implica uma interpretação do analista que é contingente, arriscada, criativa. Como diz Latour: “A partir do momento em que seguirmos de perto qualquer quase-objeto, este nos aparece algumas vezes como coisa, outras como narrativa, outras ainda como laço social, sem nunca reduzir-se a um simples ente” (ibidem: 87).

1.4. OBJETOS ENTRE NÓS: ENTRE PALAVRAS E IMAGENS

A última parte deste capítulo é constituída por uma seleção de imagens do meu filme intitulado *Objetos entre Nós*, realizado em 2018, que foram posteriormente legendadas com fragmentos do discurso de Bragança de Miranda que gentilmente se prestou a discorrer sobre o tema a partir da seguinte interpelação: Uma seleção comentada de um conjunto de objetos pessoais que acompanham a sua vida. E a resposta a duas perguntas: Qual o objeto mais importante? Qual o mais perigoso?

Antes de apresentarmos a referida seleção de imagens *legendadas* pelo discurso direto de Bragança de Miranda, não queremos deixar de fazer um breve exercício de reflexão pessoal a partir das suas observações, pensando com ele, de tal forma a sua meditação é inspiradora, simultaneamente profunda e cristalina, erudita, mas também poética.

Exemplo do que acabámos de referir é o comentário que acompanha a primeira imagem (objetos-lixo). Abandonados, perdidos, moribundos tais objetos terão feito já parte de uma qualquer pequena-grande ilusão de que a felicidade se mascara na nossa contemporaneidade. O vórtice do consumo e da produção, que Bragança de Miranda referindo-se ao domínio da mercadoria cujo grande teorizador foi Marx, ao derrotar a simplicidade do objeto “por forças que os transcendem, que nos transcendem a nós”

(Imagem 10), reduzindo-o a um mero produto, transacionável, poderá constituir um dos sinais mais tristes mas também mais visíveis que atualmente nos interpelam, chamando a atenção para que a sua decadente manifestação, verdadeiramente, não lhes diz respeito mas sim a nós. Tal sensação de “desastre obscuro” (Imagem 1) trará à superfície, nas suas palavras, um seu avesso mais primordial — a felicidade perdida — cuja origem é contada no mito católico da Queda.

Mas o que é um objeto? Como podemos defini-lo? Quais as suas características? De que modo o podemos circunscrever? Qual o seu real valor? Uma das suas características mais modernas é a lógica industrial da sua caótica produção/consumo na qual radica a noção de valor, assumindo, através dele, o aspeto de mercadoria transacionável sempre disponível. Em tal lógica está a origem da hostilidade com que as sociedades contemporâneas os contemplam, desprezando-os como lixo, na sua desmesurada profusão. Mas tal consideração tem um reverso: Os objetos artísticos, escassos, sublimes, para desfrute de poucos. Com a intenção de romper com tal hierarquia, lembra Bragança de Miranda (Imagem 11), Duchamp apresenta (1917), enviando para um concurso de arte americano, o escandaloso urinol invertido, que batiza eufemisticamente por *A Fonte*, enquanto Walter Benjamin, num texto famoso *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*, publicado em 1936, uma das mais precoces e produtivas análises sobre os efeitos da técnica na arte e na sociedade, realizada a partir da crítica ao conceito de aura. Tais manifestações, entre outras, não chegam a perturbar o silêncio estridente das fábricas modernas que continuam, imperturbáveis, a (re)produzir incansavelmente, monocordicamente, sempre o mesmo, sob a égide, quem sabe? da mesma absurda obrigação/necessidade com que Sísifo empurrava a descomunal pedra para o cimo da montanha. O processo iniciado no século XIX, desenvolvido incansavelmente no século seguinte, poderá ter sido eventualmente perturbado pelo advento dos objetos digitais, que embora seguindo e mesmo incrementando a lógica da profusão, terão despertado também enorme entusiasmo dada “a sua aparente pouca materialidade”¹⁸ (Imagens 24 e 25).

¹⁸ Não sabemos ao certo a que se referia Bragança de Miranda quando formulou a expressão “aparente materialidade” mas arriscamos que poderá ter querido sugerir com ela o facto de, originalmente, os objetos terem o estatuto de virtuais porque são, realmente, imagens; contudo, a verdade é que hoje, muito rapidamente podem, pelo menos alguns deles, assumir o seu lugar no mundo material, objetificado, a partir da intervenção das novas gerações das impressoras 3D, cada vez mais acessíveis e performantes. Pouco

Contudo, tal lógica virtual, que sabemos não ter nascido com as tecnologias digitais mas, pelo contrário, ter origem na nossa elaboração do mundo, esteve desde sempre presente na constituição dos objetos. É neste contexto que Bragança de Miranda nega que haja objetos em si mesmos. Em todos eles diz: “estão virtualmente presentes o operário que o produziu, a máquina que o cortou, a estrutura que o faz circular, a maneira como cai num lugar e aparentemente se estabiliza” (Imagens nº 22 e 23). Virtuais desde sempre, isto é, potenciados por tudo aquilo que incorporam, eles próprios são também potenciadores quando se inscrevem na nossa existência. Ou seja, os objetos são, eles próprios, entidades consteladas vivendo uma vida, “muito dinâmica, relacional” que é o resultado de tudo e de todos que participaram na sua existência. Neste sentido, eles estão muito mais próximos da ideia de criação, pela qual se renovam a todo o momento da sua duração que de uma maquinal lógica de produção a que a modernidade os confinou e os desmereceu. De modo idêntico, assim como são constelados, também eles constelam a nossa vida. Se eles são uma espécie de compósito relacional, porque neles vivem também todos aqueles que, como dissemos atrás, participaram na sua criação, a verdade é que eles pautam, de forma muito semelhante, a nossa vida.

O caso mais evidente é o da coleção cujo modo de existência está diretamente ou indiretamente ligado à memória. Todos nós temos um conjunto de objetos que, especialmente, acompanham a nossa existência e porque a pautaram, seja de que maneira for, a nossa vida ou os seus momentos mais singulares (como é o caso do meu velho despertador), ou como amuletos de sorte (o que remete os objetos para a sua dimensão de fetiche), ou apenas como simples companheiros inseparáveis de vida, tais objetos também somos nós. Somos nós nas nossas memórias pelas quais eles “avivam, tornam viva, uma certa memória da vida, que é o instante, [que] a todo o momento está a ocorrer (...) [o objeto] é sempre uma composição da memória presente. Em si mesmo, não transmite nada para o futuro, a não ser aquele seu carácter enigmático. Mas, por outro lado, tem cristalizado lá, enquanto nos constela, como dizia, uma certa memória. Essa memória é

dias antes do momento em que escrevemos, foi notícia um caso que abalou os EUA, que envolvia a disponibilidade, aparentemente autorizada e depois oficialmente revogada, de utilização pública de códigos que permitiam a produção de armas de guerra através de impressoras 3D.

de tal maneira individual, de tal maneira intransmissível, que nenhuma palavra verdadeiramente a consegue descrever” (Imagens 9 e 6, 7 e 8). Na capacidade de guardador/ativador de memórias, a fotografia desempenha um papel especial porque ela própria constitui um objeto “reorganizador/estabilizador dos objetos (Imagens 14, 15 e 16), considerando-a, ao contrário de Barthes que a associava à petrificação da morte, “um cristal de vida, de tempo, que torna instantaneamente presente tudo aquilo que nos afetou” (Imagens 12 e 13). Sendo um “cristal de vida”¹⁹ na medida em que se instalam na nossa memória, eles, ou, pelo menos, alguns deles, participam também da nossa forma de ser. Tal ideia é-nos sugerida quando o nosso interlocutor, ao apresentar a coleção de objetos que selecionou, se refere à sua navalha não como um objeto em si, inerte, paralisado, apático, tão pouco uma arma, mas, na sua felicíssima expressão, como um prolongamento do que em nós é cortante” (Imagem 2).

É neste sentido que o objeto tem “espírito”, isto é, participa desse sopro vital que, misteriosamente, nos rege. A sua presença vital está bem presente nos filmes “apocalípticos” que mostram paisagens devastadas de humanos mas que estão ainda recheadas de uma vida que é a vida dos objetos, que é a vida das cidades, que resultou do trabalho milenar de todos os humanos que construíram sobre a Terra, sobre a natureza, outra forma de vida, em si mesma objetiva, materializada nas coisas e que ao mesmo tempo nos une àquilo que é a natureza e nos cria um espaço de vida próprio, que é aquele

¹⁹ A expressão *cristal de vida* sugere-nos o conceito de Deleuze imagem-cristal exposto no texto *L’Image-Temps* de 1985 no qual teoriza a natureza da imagem cinematográfica. A metáfora da cristalização usada por Deleuze parte da ideia de que o cristal, tal como a imagem, quando atinge o estado de estabilização que é o da cristalização, o que exige um longo processo, é nesta fase que, exibindo as suas várias faces *mágicas*, permite ver várias faces-imagens do mesmo objeto. Quando atinge a fase cristal, esse momento é, de certa forma paradoxal porque é nessa altura que se mantém completamente estabilizado, fixado, imóvel, mas é também nessa altura que as suas faces dão a ver, dinamicamente, ativamente, inquietantemente, as possibilidades outras que a mesma imagem oferece para ser vista. A metáfora de Deleuze está muitas vezes associada à ideia de transparência, contudo, não nos parece que essa seja a sua interpretação mais feliz. Na verdade, a multiplicidade de imagens (des)coberta pelo *cristal* aponta mais, a nosso ver, para a complexidade da realidade, como a sequência de imagens no final do filme *A Dama de Xangai*, de Welles, citada no texto por Deleuze. No fundo, o que aquele jogo de espelhos dá a ver é uma espécie de heteronímia dos personagens, jogado consigo próprio e nas suas relações com os outros; ou, se quisermos, para voltar ao contexto do discurso de Bragança de Miranda, o que o objeto — que funciona como cristal — dá a ver é, ativando a memória que mistura realidade e ficção, realidades mentais da nossa existência quase-desaparecidas, ausentes diríamos, no plano consciente, mas, percebemos (muitas vezes) no momento da sua aparição, potentes, assustadoramente potentes, para nos interpelar acerca da nossa vida, confundindo-nos, mas também alertando-nos, não raras as vezes, acerca da real constituição da nossa existência, mais precisamente, da complexidade do transcurso do tempo, pois a cristalização do objeto, remete para um passado que se estica até ao presente da sua atualização.

que abrimos enquanto História dos humanos no seu conjunto” (Imagem 18). É o cinema que, do ponto de vista de Bragança de Miranda, nos dá mais claramente a ver o maior de todos os objetos — o mundo: “Esse grande objeto torna-se mais evidente quando o pensamos na ausência de qualquer humano. Percebemos que está recheado de memórias, de desejos, de antigas batalhas, de sofrimento para a construção, que, no fundo, é como uma situação de espera, de acolhimento, onde os humanos podem sempre recomeçar e, a cada momento, de certa maneira, é isso que nós fazemos, porque temos essa estrutura, essa arrumação confiável do mundo, que é formada pelas coisas, pelos objetos” (Imagem 3).

1.4.1. *OBJETOS ENTRE NÓS* EM DISCURSO DIRETO



Imagem 1 - *Objetos entre Nós* (2018) fotograma

“Quando vejo alguns desses objetos que estão perdidos, por exemplo, na mata, entre as árvores, sinto sempre que sucedeu ali qualquer coisa de irremediável, uma espécie de

desastre obscuro que não se percebe. E essa sensação, quanto a mim, não é antitética desse desejo da felicidade em comum que, no fundo, todos procuramos.”



Imagem 2 - *Objetos entre Nós* (2018) fotograma

“Tive sempre imensa curiosidade, quando estava em Chaves, de ir às feiras e de ver os camponeses e gostava de ver a maneira como a navalha servia para resolver todos os problemas, desde cortar as unhas a cortar papel ou defender-se. Sempre considerei a navalha como um certo prolongamento, o nosso prolongamento, que nos confere alguma dureza, que, no fio e no frio da navalha, nos obriga de certa maneira a definir-nos permanentemente. Não é uma arma, uma navalha é qualquer coisa que apenas aumenta o nosso cortante, aquilo que temos de cortante.”

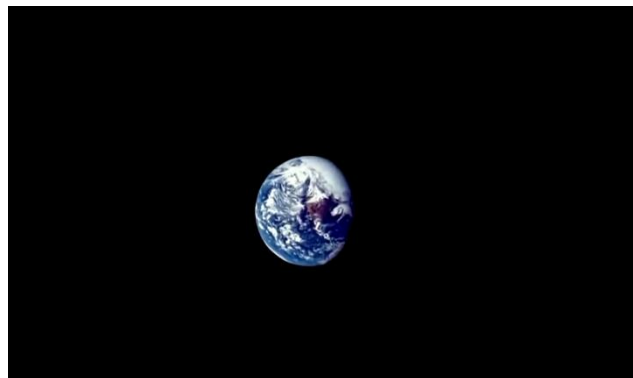


Imagem 3 - *Objetos entre Nós* (2018) fotograma

“O primeiro objeto, aquele que de algum modo nos determina a todos, é mesmo o mundo. Não podemos pensar que seja um simples somatório de objetos dispersos. É o conjunto deles que cria a estrutura, ou a rede, onde toda a vida nova, ou toda a vida que possa surgir, vai ter lugar, encontra o seu lugar. Uma criança que nasce entra nesse mundo que está aí, objetivamente dado, pontuado por objetos que se escondem de forma mais ou menos misteriosa mas que se respondem entre si, e que no fundo constitui aquilo que é objetivamente a marca do que os humanos produziram na História: se quisermos, qualquer coisa em cima da natureza ou em cima da Terra, que, ao mesmo tempo fazendo parte dela, se separa e nos acolhe e abriga.”



Imagens 4 e 5 - *Objetos entre Nós* (2018) fotogramas

*“No cinema, os objetos têm um papel menor, porque o cinema está demasiado preocupado com a intriga, com a narrativa, com a sensibilidade, e muito pouco com o mundo e a maneira como ele se estrutura. Mas claro que há cinemas e cinemas. O que significa que, na maioria dos casos, os objetos são servilmente postos ao serviço do efeito que se quer atingir, mas não têm potência. Acho que o exemplo de que estavas a falar, do Hitchcock, de alguns objetos que conduzem a ação, sem os quais ela seria impossível, prova que há alternativas no cinema. Por exemplo, se pensarmos em *A Voz Humana*, do Cocteau, texto representado muitas vezes e passado ao cinema por vários realizadores, entre os quais Rossellini, é o telefone que dirige toda a ação. Sem ele, a ação seria impossível. Ele ganha uma potência, essa potência pode ser demoníaca, pode ser de salvação, pode ser de redenção. Mas, na verdade, isso chama-se ser capaz de compor a vida com os seus objetos, e não negá-los em função de uma vida abstrata, puramente emotiva ou sentimental.”*



Imagens 6 , 7, e 8 - *Objetos entre Nós* (2018) fotogramas

“Os objetos são, em si mesmos, enigmáticos e incompreensíveis. Se eu não explicasse esses objetos de que falei – a carteira do meu pai, um retrato da minha mãe com dezassete anos, um objeto que trouxe de África –, ninguém saberia nada deles, ou seriam precisas investigações sapientes e inúteis sobre eles. É esse carácter enigmático que faz com que o objeto seja sempre uma composição da memória presente. Em si mesmo, não transmite nada para o futuro, a não ser aquele seu carácter enigmático. Mas, por outro lado, tem cristalizado lá, enquanto nos constela, como dizia, uma certa memória. Essa memória é de tal maneira individual, de tal maneira intransmissível, que nenhuma palavra verdadeiramente a consegue descrever.”



Imagem 9 - *Objetos entre Nós* (2018) fotograma

“Mas também é verdade que os objetos têm poder de sobrevivência superior aos sujeitos e que, quando os seus donos ou proprietários desaparecem, eles seguem o seu curso mais ou menos triste, mais ou menos arruinado, mais ou menos brilhante, mas vão ser produtores de outras memórias. Eu diria que os objetos basicamente avivam, tornam viva, uma certa memória da vida, que é o instante, a todo o momento está a ocorrer.

Nesse aspeto, não se pode dizer que seja uma memória futura ou uma memória passada. Esse carácter enigmático é irrecuperável, não é possível aboli-lo.”



Imagem 10 - *Objetos entre Nós* (2018) fotograma

“Na verdade, não é fácil definir bem o que é isso de um objeto. Por razões difíceis de explicar, houve sempre, pelo menos na modernidade, uma crítica dos objetos, uma crítica radical, como se eles fossem puramente inertes, qualquer coisa que se opõe aos humanos e que, no fundo, tem a ver com as diversas maneiras como esses objetos têm sido capturados por forças que os transcendem, que nos transcendem a nós. Por exemplo, para Marx, os objetos tinham sido destruídos ao transformarem-se em mercadoria, o único princípio que rege todo o processo de valor é o desaparecimento dos objetos. Mas, em si mesma, essa crítica da mercadoria não é bem uma defesa dos objetos. De certa maneira, Marx, por exemplo, não põe em causa a diferença entre objetos fantásticos, como as obras de arte, e objetos utilitários, objetos-lixo, tal como Eco. Resulta de uma hierarquia demasiado forte dos objetos essa ideia de que se distinguem entre si por uma dada estrutura ou pelo facto se aproximarem cada vez mais do que podemos chamar uma certa dimensão do lixo.”



Imagem 11 - *Objetos entre Nós* (2018) fotograma

“Mas, na prática, é a hierarquia que é em si mesma complicada, no fundo. Essa hierarquia já procura uma certa rentabilização dos objetos. Daí que se perceba que os principais artistas do princípio do século séc. XX – caso do Duchamp – se tenham voltado de uma forma muito rigorosa contra essa hierarquia, por exemplo, no caso do famoso urinol, ou que o Benjamin tenha vindo a defender a ideia de uma das produtibilidades, ou seja, de uma cópia, de uma profusão de objetos que tendem a abolir essa hierarquia dos objetos sublimes, poucos, e dos objetos muitos, os primeiros desejados e os segundos que ninguém quer. E a verdade é que essa hierarquia, essa forma hierárquica de ver os objetos fez com que o nosso século seja basicamente o século do lixo, da impossibilidade de dispor do lixo, de não saber o que fazer dele, porque os restos materiais dos objetos sobrevivem a todas as estruturas históricas.”



Imagem 12 - *Objetos entre Nós* (2018) fotograma

“De certo modo, a fotografia é, nesse aspeto, um pequeno cristal de vida. Nunca compreendi, por exemplo, que Roland Barthes associasse a fotografia à morte. Antes pelo contrário, é um cristal de vida, de tempo, que torna instantaneamente presente tudo aquilo que nos afetou. E foi essa a razão por que escolhi essas três fotografias, cada uma delas por razões que me afetaram, por razões especiais. Numa delas, em que estou com a minha irmã, lembro-me de, por essa altura, ter furado os olhos dessa fotografia e ela assumiu profeticamente ... é profético, no fundo... Dois anos depois, porque houve um acidente, deixei de ver da minha vista esquerda e, desde sempre, ficou associada a essa fotografia a ideia dessa pequena crueldade que lhe tinha desferido e a uma espécie de profecia sobre aquilo que iria ser. É uma mudança radical a partir do momento em que a nossa visão se altera, no fundo. E é uma das razões por que ela está presente nesta pequena série de objetos que pediste para fosse colecionando e exibindo, o que fui fazendo na maior singeleza.”



Imagens 13, 14 e 15 - *Objetos entre Nós* (2018) fotogramas

“Essa constelação de objetos está bem presente, naqueles que me interessam particularmente, no facto de que uma série de novos objetos surgiram que têm um peso decisivo na maneira como nos relacionamos com o mundo através deles. Estou a referir basicamente o caso da fotografia. A fotografia consegue dar configuração, estabilizar, dar consistência a objetos que, de outra maneira, seriam quase incomensuráveis. É o caso, por exemplo, de fotografias do rio Tâmega que, de alguma maneira, constituiu o meu primeiro grande objeto mítico. Foi em torno do rio Tâmega que infinitamente refleti sobre o que é isso da divisão, sobre o que são as imagens, o que elas nos devolvem, a estranheza do rosto... De certo modo, a fotografia é, nesse aspeto, um pequeno cristal de vida.”



Imagens 16 e 17- *Objetos entre Nós* (2018) fotogramas

“É fascinante pensar que, se todos os humanos desaparecessem instantaneamente agora – e nós sabemos como o cinema tem experimentado infinitamente com essas possibilidades – as nossas cidades desertas, as casas abandonadas com os objetos atrás, as nossas fotografias, os sons gravados que são emitidos para o éter, etc. tudo isso tinha imenso sentido, tudo isso continuava a ter uma vida própria, que de certa maneira tem a ver com a maneira como foi cristalizada ao longo de toda a História a ação dos inúmeros humanos, de todos aqueles que estiveram sempre ao trabalho e nos têm transmitido essa herança, que é as cidades magníficas, os edifícios mais ou menos sublimes, os objetos que chegam muitas vezes em ruínas, que são mínimos. De certa maneira, diria que o grande objeto, o objeto verdadeiramente dos humanos é o mundo como tal, aquilo que foi construído sobre a Terra.”

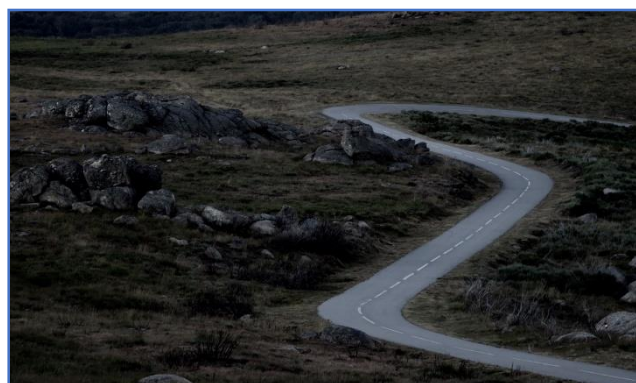


Imagem 18 - *Objetos entre Nós* (2018) fotograma

“É verdade que o cinema, por exemplo, apocalíptico, tem várias vezes pensado essa ideia de um mundo sem humanos, onde um pequeno grupo procura sobreviver no isolamento geral das cidades, dos edifícios, das casas abandonadas, com os seus objetos que ficaram para trás. Na prática, o que é impressionante nesses filmes é justamente essas paisagens devastadas de humanos mas que estão ainda recheadas de uma vida que é a vida dos objetos, que é a vida das cidades, que resultou do trabalho milenar de todos os humanos que construíram sobre a Terra, sobre a natureza, outra forma de vida, em si mesma objetiva, materializada nas coisas e que ao mesmo tempo nos une àquilo que é a natureza e nos cria um espaço de vida próprio, que é aquele que abrimos enquanto História dos humanos no seu conjunto.”



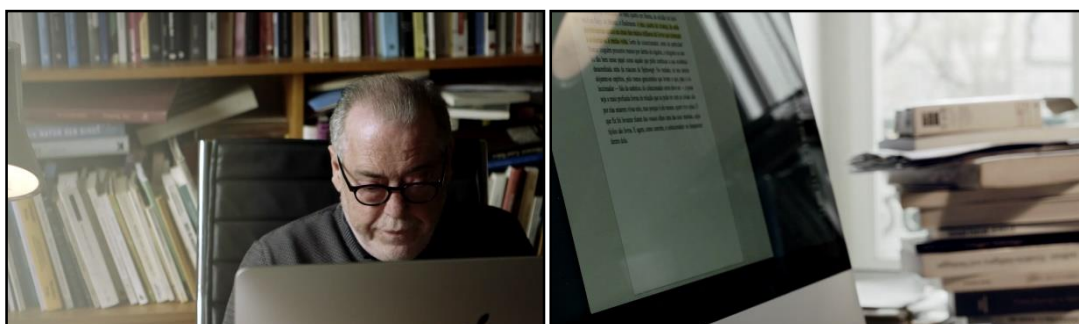
Imagens 19 e 20 - *Objetos entre Nós* (2018) fotogramas

“Esse grande objeto torna-se mais evidente quando o pensamos na ausência de qualquer humano. Percebemos que está recheado de memórias, de desejos, de antigas batalhas, de sofrimento para a construção, que, no fundo, é como uma situação de espera, de acolhimento, onde os humanos podem sempre recomeçar e, a cada momento, de certa maneira, é isso que nós fazemos, porque temos essa estrutura, essa arrumação confiável do mundo, que é formada pelas coisas, pelos objetos.”



Imagens 21 e 22 - *Objetos entre Nós* (2018) fotogramas

“Não há objetos em si. No objeto mais estável estão virtualmente presentes o operário que o produziu, a máquina que o cortou, a estrutura que o faz circular, a maneira como cai num lugar e aparentemente se estabiliza. Na prática, o objeto sempre foi qualquer coisa muito dinâmica, relacional, onde a relação com o sujeito se constitui, mas não se constitui nessa relação clássica entre um sujeito ativo e um objeto passivo. São as diversas funções, ou associações dos objetos com os sujeitos, que verdadeiramente criam estruturas singulares próprias que lhes conferem uma certa potência e que resultam de uma relação quase corporal, no fundo, que transcende ao mesmo tempo os corpos e os objetos. Não há, no caso de um escritor, uma oposição entre a máquina de escrever, ou a língua, e a escrita. Tudo flui naturalmente.”



Imagens 23 e 24 - *Objetos entre Nós* (2018) fotogramas

“Muito do desprezo pelos objetos tem a ver com o facto de terem crescido em catadupa. Nunca houve tantos objetos como a partir do séc. XIX. As casas começaram a ser invadidas, as cidades, e realmente a sensação de que esse é um processo hostil foi surgindo e foi-se intensificando, o que despertou também imenso entusiasmo pelos objetos digitais, virtuais, dada a sua aparente pouca materialidade.”

Conclusão

Quisemos, ao longo deste capítulo, mostrar o novo lugar que a contemporaneidade reservou aos objetos e à noção do objeto. Tal trabalho foi pensado numa dimensão académica, mas também subjetiva, experiencial. O trabalho teórico começou por considerar a sua visão pré-moderna, marcadamente mágica-religiosa, porém propondo uma imagem do mundo acentuadamente ligada, embora algo alucinada. Esta perspetiva sobre os objetos que foi sendo ultrapassada pelo pensamento moderno que os avaliava desligados, independentes, em-si, e, por isso, inertes, imóveis, passivos, até chegar à reflexão contemporânea, atual, que, desde as ciências à filosofia, os pensa, de novo, dinamicamente, mas agora de forma imanente, nas suas relações entre eles e os humanos. Do conjunto de autores a que fizemos referência queremos salientar, e por isso o destacámos reservando-lhe a terceira parte deste capítulo, a voz simultaneamente erudita e poética de Bragança de Miranda.

Contudo, cremos que é o relato pessoal com que abrimos este capítulo que dá a ocasião para vislumbrar toda a complexidade existencial que o tema comporta. Isso significa que a exposição académica que se lhe seguiu sendo importante na medida em que dá a ver a natureza complexa dessa ligação, assume-se, contudo, como incapaz de esgotar o alcance e a magnitude dos sentidos que a experiência pessoal é capaz de contrair. É nessa incomensurável dimensão, que é a da nossa imprecisa existência, de certa forma não objetivável, mas em todo o caso objectivante, que o mundo também se faz.

O filme *Objetos Entre Nós* teve a sua estreia no Doc Lisboa 2018.

“No fio e no frio da navalha”



OBJETOS ENTRE NÓS

com
**JOSÉ BRAGANÇA
DE MIRANDA**

um filme de
**JÚLIO
ALVES**

Design: © movie

Produção **MIDNIGHT EXPRESS** Apoio - Universidade Lusófona Consultoria - José Carlos Vasconcelos e Sá
Imagem - Miguel Saraiva Montagem - Filipe Roque do Vale Som e Misturas - João Alves
Produtor - Júlio Alves Música - Rui Cunha Grafismo - Marcelo Pallotta Realização e Argumento - Júlio Alves

CAPÍTULO 2: OBJETOS NO CINEMA

2.1. INTRODUÇÃO

Este capítulo parte da aproximação ao conceito de imaginário, mostrando a importância dos objetos que o cinema utiliza para a sua constituição. A força da linguagem cinematográfica associada ao meio de comunicação de massas que o cinema é, outorga-lhe uma significativa importância na construção do imaginário individual e coletivo. Como explicar essa influência? Que elementos estão implicados nessa construção? O nosso argumento é que não só as narrativas e os discursos fílmicos, mas também os objetos, desempenham aqui um papel fundamental.

Contudo, previamente, faremos referência à história subjacente ao conceito de imaginário abordando os autores e disciplinas que o investigaram. Seguidamente, mostraremos, a partir da análise de 4 filmes — *The Clock*, de Christian Marclay (2010), *The Rope*, de Alfred Hitchcock (1948), *The Human Voice*, de Jean Cocteau (1930) e *Ladri di Biciclette*, de Vittorio de Sica (1948) — que, no cinema, a sua construção está muito ligada, à escolha, apresentação e valorização de determinados objetos que, assim, passam a ter um protagonismo nos filmes muitas vezes inesperado, de tal modo que só deles nos lembramos pela sua associação.

Finalmente, comentamos o filme *Casa Encantada* analisando-o no mesmo registo objetual, mas partindo da nossa experiência pessoal da sua realização. O seu imaginário remete, como veremos, para o universo da memória e do sonho, como fonte de criação bem como para a ideia de coleção. Tal imaginário constrói-se a partir de três objetos: os objetos relacionados com as atrações das feiras populares que encontramos no meio de uma floresta; uma pequena caixa de música no centro da qual dança uma bailarina de plástico e um conjunto de relatos áudio que fazem parte de uma coleção de memórias.

“Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois.”

Walter Benjamin, (1987: 37). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*

2.2. PENSAR O IMAGINÁRIO

No seu uso comum, o imaginário costuma associar-se à “ficção”, à “lembrança”, à “crença”, ao “sonho”, ao “mito”, ao “conto” e ao “simbólico”. Numa fase inicial, o imaginário vincula-se a um conjunto de imagens e símbolos que, ao formar uma totalidade coerente no processo do seu encadeamento, produzem um sentido distinto ao imediato ou momentâneo, aludindo, deste modo, à fantástica faculdade visionária nascida da meditação. Este é um ponto de vista inicial, “largo” do conceito, que, por isso, trataremos de precisar, convocando um conjunto de autores e disciplinas que dele se interessaram.

Em historiografia, o imaginário foi tratado pela história das mentalidades (Lucien Febvre), cujo objetivo era analisar a formação das mentalidades coletivas, os sistemas de valores, as representações e as ideologias. Contudo, este movimento foi objeto, dentro da historiografia, de forte contestação apontando como principais críticas as extrapolações abusivas, as conclusões pouco sólidas, a dificuldade de compreender a relação entre atores e estruturas, bem como a falta de apresentação de princípios teóricos ou metodológicos bem definidos (Rojas, 2007: 67). Porém, ao mesmo tempo que “choviam” as críticas em torno da história das mentalidades, o tema do imaginário congregava o interesse no campo de outras ciências sociais, o que fez, talvez, com que, mais tarde, a história o reavaliasse e dele se apropriasse de novo. Durante esse processo, o conceito de imaginário libertou-se dos significados tradicionais assumindo-se como um dos domínios mais criativos da historiografia contemporânea. Desse contacto nasceram um conjunto de análises que o revitalizaram considerando-o como um fio condutor entre o mundo quotidiano e o mundo da utopia e da vida mental, remetendo simultaneamente, para a vida e para o sonho, os dois aspetos da experiência humana constituintes do real.

As concepções sobre o imaginário variaram desde as lógicas mais institucionalizadas, isto é, mais enraizadas na sociedade e nas suas formas de organização e ação, até às interpretações de natureza mais filosófica, especulativa, ambígua, imprecisa mesmo e, artística, que acentuam o carácter iminentemente criativo do conceito. Dentro da primeira categoria podemos incluir a reflexão do filósofo Pierre Ansart, investigador das utopias socialistas, para quem o imaginário está na base da reprodução social e das

regras que governam o grupo. O imaginário coletivo consiste "no conjunto de evidências implícitas, das normas e valores que garantem a renovação das relações sociais (...) é um conjunto coordenado de representações através das quais se reproduz a sociedade e que, de modo particular, designa o próprio grupo, distribui as identidades e os papéis, expressa as necessidades coletivas e os fins que tem que alcançar" (Ansart, 1977: 25). Quanto às interpretações mais estéticas consideramos a Gilles Dorfles para quem o imaginário ao misturar-se com o mítico e o fantástico, é o território por excelência da criatividade: "[o imaginário] faz parte de um terreno indeterminado, de confins imprecisos, onde se urdem as estruturas de toda a criatividade e onde ganham vida muitas das nossas ideias literárias, pictóricas, musicais, mas também filosóficas (e, porque não, científicas); é um território que merece ser explorado" (Dorfles, 1989: 9).

Na genealogia recente do imaginário o nome de Gaston Bachelard surge como referência inquestionável, o que pode à primeira vista parecer estranho já que Bachelard está normalmente associado aos trabalhos na área da epistemologia. Contudo, existe uma segunda parte da sua obra que se interessa pela psicanálise e pelos temas do sonho, da fantasia, da imaginação, como construções do espírito, que mostra a relação íntima entre eles e o real. Nesta segunda fase do pensamento de Bachelard, a qual corresponde a um corte com a primeira, o filósofo francês retoma, contra a corrente racionalista que dominava a França nos anos 30 e 40, muito da tradição romântica que tinha sido excluída pela modernidade.

Não por acaso, Bachelard foi mestre de Gilbert Durand, cujo texto *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* é, reconhecidamente, a obra maior sobre o tema. Filósofo e antropólogo, Gilbert Durand, foi professor da universidade de Grenoble e cofundador e diretor do *Centre de Recherche sur L'Imaginaire*. Para Durand o imaginário consiste "no conjunto de imagens e de relações que constitui o capital pensado do homo sapiens". Nesse sentido, é "o grande denominador fundamental onde se situam todos os procedimentos do pensamento humano" (Durand, 1969: 11). O investigador francês relacionou o imaginário com a capacidade da mente de produzir símbolos. Tal capacidade acontece quando qualquer coisa não pode apresentar-se diretamente ao espírito, impossibilitando a consciência de a representar normalmente, ao contrário do que acontece com a percepção, por exemplo, caso em que a consciência pode representar a coisa diretamente através de uma cópia, isto é, de um signo. Ao contrário, quando esta impossibilidade ocorre, como nos processos mentais como a recordação, o objeto ausente é preenchido na consciência por uma imagem que, não podendo ser cópia "fiel" da coisa,

como acontece na representação direta, constitui uma espécie de cópia imperfeita, um signo específico denominado símbolo, que a pode apenas assinalar, tornando-se, por isso, preche de significados, ativando assim o real. Tal ideia corrobora a afirmação de Mafesoli, antigo discípulo de Durand e secretário-geral do já referido *Centre de Recherches sur L'Imaginaire*, segundo a qual “Não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado. Refiro-me a todo o tipo de imagens: cinematográficas, pictóricas, esculturais, tecnológicas e por aí afora. Há um imaginário parisiense que gera uma forma particular de pensar a arquitetura, os jardins públicos, a decoração das casas, a arrumação dos restaurantes, etc.” (Mafesoli, 2001: 76).

A imprecisão ligada à definição do imaginário, considerado uma espécie de ambiente onde estão imersos indivíduos e grupos, leva muitas vezes a dificuldades na sua clarificação face aos conceitos de cultura e ideologia. Mafesoli manifesta sobre o imaginário uma conceção particular, nomeadamente quando considera, por exemplo, não existir um imaginário individual ou melhor, se existe “é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo. O imaginário pós-moderno, por exemplo, reflete o que chamo de tribalismo. Sei que a crítica moderna vê na atualidade a expressão mais acabada do individualismo. Mas não é esta a minha posição. Pode-se falar em “meu” ou “teu” imaginário, mas, quando se examina a situação de quem fala assim, vê-se que o “seu” imaginário corresponde ao imaginário de um grupo no qual se encontra inserido. O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado nação, de uma comunidade, etc.” (ibidem).

Para Mafesoli, os conceitos de cultura e imaginário participam, de alguma forma, um do outro, embora mantenham autonomia entre si. Enquanto a cultura se deixa objetivamente descrever através das suas obras, do teatro, da literatura, poesia, etc., através das formas de vida quotidiana de um povo, dos costumes, das tradições, enfim, a cultura pode ser objetivada por disciplinas como a sociologia, a antropologia, a história, o imaginário permanece muito mais obscuro, muito mais “etéreo”, muito mais invisível e subtil na sua constituição e atuação. Mafesoli compara-o, nestes termos, à noção de aura em Benjamin: “Na aura de obra — estátua, pintura —, há a materialidade da obra (a cultura) e, em algumas obras, algo que as envolve, a aura. Não vemos a aura, mas podemos senti-la. O imaginário, para mim, é essa aura, é da ordem da aura: uma atmosfera. Algo que envolve e ultrapassa a obra. Esta é a ideia fundamental de Durand: nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de “algo

mais”, uma ultrapassagem, uma superação da cultura. Esse algo mais é o que se tenta captar por meio da noção de imaginário” (ibidem: 75).

Relativamente à ideologia, Mafesoli distingue-a do imaginário pelo facto de aquela estar em primeiro lugar marcada pela racionalidade: “No fundo do ideológico há sempre uma interpretação, uma explicação, uma elucidação, uma tentativa de argumentação capaz de explicitar. Há algo, racional, que derivará da aplicação da noção de ideologia. A ideologia é uma premissa que deve levar, necessariamente, a um desvendamento. A ideologia, portanto, é sempre pensada, passível de racionalização. Já o imaginário, mesmo que seja difícil defini-lo, apresenta, claro, um elemento racional, ou razoável, mas também outros parâmetros, como o onírico, o lúdico, a fantasia, o imaginativo, o afetivo, o não racional, o irracional, os sonhos, enfim, as construções mentais potencializadoras das chamadas práticas” (ibidem: 76/77).

Já o filósofo e psicanalista Castoriadis, cofundador do movimento *Socialisme ou Barbarie*, propõe uma nova ontologia do ser, como a-ser, isto é, como criação, a partir do conceito imaginário radical: “O imaginário de que falo não é *imagem de*. É criação incessante e essencialmente indeterminada (histórico-social e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente se pode tratar de «alguma coisa». O que chamamos «realidade» e «racionalidade» são obras dele” (Castoriadis, 2007: 5) ²⁰.

A proposta de Castoriadis sobre o imaginário radical, foi essencialmente desenvolvida no texto *L'Institution imaginaire de la société* (Seuil, 1975) que seguimos nesta curtíssima referência. Inscrevê-la-emos sob aquilo a que podemos chamar de paradigma crítico da modernidade na medida em que constitui uma nova maneira de compreender o Homem, concebendo-o como um ser em mudança que vai criando formas antes inexistentes, porque a não ser assim, a história humana redundaria numa contínua repetição. Tal visão relaciona-se diretamente com uma nova forma de pensar o conhecimento propondo uma epistemologia na qual exista uma articulação forte entre as ciências da natureza e as ciências sociais. Todo este novo sistema produz alterações que tem efeitos, claro, no domínio da política. Na verdade, ao conceber o imaginário radical como uma força criadora, denominando-a de lógica magmática ou das significações imaginárias, como uma potência do ser que não rejeita a estrutura da ordem, que designa

²⁰ Tradução nossa a partir da edição castelhana da Tusquets.

por lógica conjuntista-identitária responsável pela organização e coerência do mundo, mas que tem a capacidade de com ela romper criando as figuras novas que alimentam e fundam a nova realidade social, o pensamento de Castoriadis está relacionado diretamente com a lógica da revolução, na medida em que, para o filósofo e psicanalista, todas as grandes alterações por que passou a humanidade são resultado dessa força que sobrevém, irrompendo e explodindo, sobre um estado de coisas dado, instituindo um novo paradigma. A visão de Castoriadis é, assim, uma visão dialética entre estes dois princípios antagônicos, mas, mutuamente necessários, que governam a realidade.

Interrogado sobre o que pensava sobre a reflexão de Castoriadis sobre o imaginário radical, a que está subjacente uma lógica iminentemente política e revolucionária, Mafesoli responde nestes termos: “A obra de Castoriadis a esse respeito não me agrada muito. [...] O imaginário, certamente, atua nos processos revolucionários, mas não se pode dizer que essa seja a sua prioridade, pois o imaginário opera em qualquer situação, contra ou a favor das revoluções. Há imaginário também na contrarrevolução. Fazer do imaginário uma instância necessariamente revolucionária significa dar-lhe um estatuto que, por mais nobre, o limita. Há, mais uma vez, rigidez nessa apropriação. Desaparece, justamente, a autonomia do imaginário. [...]” Para Castoriadis, no entanto, o imaginário tem uma função determinada. Não por acaso, refere-se à instituição imaginária da sociedade. O termo instituição tem um valor de estabilidade. Ora, o imaginário, bem ou mal, não é apenas um fator de construção ou de fixação de algo. O imaginário é uma sensibilidade, não uma instituição” (Mafesoli, 2001: 79/80).

2.2.1. O CINEMA E O IMAGINÁRIO

O conceito de imaginário é a chave na interpretação da comunicação na sociedade moderna como produção de crenças e imagens coletivas. Mas no centro do imaginário está a imagem. Os dois conceitos são, hoje, ainda mais indissociáveis: “O imaginário enfeitiça a imagem, porque esta é já uma feiticeira em potência. O imaginário prolifera sobre a imagem como seu cancro natural; vai cristalizar e revelar as humanas necessidades, mas sempre em imagens; é o lugar comum da imagem e da imaginação” (Morin, 1970: 96).

O desejável, o imaginável e o pensável da sociedade atual encontram concretização na comunicação pública, seja através das tecnologias da imagem (televisão, cinema e internet), seja nas artes plásticas (pintura, escultura, mas também em formas de

expressão mais populares como a banda desenhada, por exemplo). O domínio da imagem que hoje vivemos, sendo consequência imediata do desenvolvimento das tecnologias da comunicação, corresponde a uma alteração muito significativa na cultura ocidental, para a qual a imagem foi durante séculos uma forma de expressão “perigosa”, ora por motivos religiosos — a sua capacidade de representação proporcionada pelas técnicas que sempre a suportaram, colocavam o artefacto, o artificial, ameaçadoramente, na proximidade de Deus, considerado o único capaz de criar, — ora por motivos racionalistas — na imagem, o que não acontece geralmente com a palavra e, sobretudo com a palavra escrita, há sempre qualquer coisa que escapa à racionalidade talvez porque na imagem a dimensão da forma supera a do conteúdo. Neste contexto, a hegemonia da imagem significa, também, o declínio do racionalismo ortodoxo. Como intuiu McLuhan — consideremos ou não certos aspetos da sua argumentação como demasiado esquemáticos e determinísticos — ao associar o estágio primitivo do tribalismo, marcado pelo mundo oral, à galáxia Marconi também denominada estágio de retribalização, ambos caracterizados pela comunhão, sensibilidade, harmonia e espiritualidade, ao invés da galáxia de Gutenberg, que, segundo o autor, ocupou toda a modernidade e, na qual, a escrita, sobretudo com o advento do livro impresso e da imprensa, submeteu todas as outras formas de expressão à sua lógica racional, mecânica e linear.

O poder da comunicação presente nas sociedades contemporâneas deve-se, em grande medida não só à imagem, mas à crescente capacidade das tecnologias da comunicação de associarem imagem e som (e veremos o que mais, com o desenvolvimento da realidade virtual) massificando o acesso destas tecnologias tanto aos indivíduos como às instituições e, através das redes interativas, fazendo do mundo uma “aldeia global”.

Ora, o cinema desde o início manifestou essa força comunicativa de comunhão tribal, pela capacidade que teve de recriar arquétipos, dando-lhes novas formas, levando o público a, através dos mecanismos psicológicos de projeção e identificação, ver-se, imaginar-se e pensar-se como, convertendo-se, assim, no primeiro grande espaço tecnológico da imagem de construção de identidades coletivas.

Essa capacidade de criar modelos, de formar (ou deformar) as sociedades e os indivíduos, de criar uma determinada interpretação do mundo ou de justificar e legitimar ideias é, desde sempre, apanágio do cinema. Segundo Morin, o fantástico, género justamente ligado ao conceito de arquétipo que os psicanalistas Freud e Jung recolocaram no centro da cultura ocidental, terá sido a “primeira, decisiva e grande vaga de imaginário,

através da qual se processou a passagem do cinematógrafo a cinema (...) Entra-se no reino do imaginário no momento em que as aspirações, os desejos, e os seus negativos, os receios e os terrores, captam e modelam a imagem, com vista a ordenarem, segundo a sua lógica, os sonhos, os mitos, as religiões, as crenças, as literaturas, ou seja, precisamente todas as ficções” (ibidem: 95-96).

2.2.2. CINEMA, REALIDADE E ILUSÃO

O nascimento do cinema está intimamente ligado a um desejo de registo imediato da realidade quotidiana pela mão dos irmãos Lumière, como se a câmara de filmar fosse uma espécie de “ladão de pensamentos”, esperando à porta de uma fábrica para captar a saída dos trabalhadores ou de uma estação de comboios aguardando a sua chegada.

Se bem que a rodagem destas cenas se realizou com a quase total inconsciência e naturalidade por parte de quem estava a ser filmado, o momento em que puderam ver-se no grande ecrã aconteceu de maneira totalmente diferente. Ao fazê-lo, experimentaram aquilo que a ficção, em parte, representa: o seu aspeto imitativo, o medo de enfrentar o seu próprio duplo, o reflexo do seu Eu e dos outros. Foi o ilusionista Méliès que, depois de assistir a uma sessão dos irmãos Lumière, percebeu que aquela invenção não podia servir somente para refletir a realidade, propondo a compra da patente do cinematógrafo aos irmãos Lumière, com vista à utilização nos seus espetáculos de ilusão. Perante a resposta negativa, Méliès começou a construir os seus próprios aparelhos. Em 1896, enquanto filmava com um deles na Place de l’Opéra de Paris, uma avaria permitiu-lhe descobrir, sem querer, o chamado “truque de substituição”²¹: a câmara não só filmava a realidade, como também podia criar uma nova. Méliès recordando esse momento, anos mais tarde, comentou que o cinema nos tinha aumentado a realidade ampliando a nossa experiência virtual da vida. A sétima arte continua a antiga tradição humana de contar.

²¹ É a trucagem na sua mais rudimentar aceção. Desligando-se a câmara, podia-se, na cena, substituir ou mover o(s) objeto(s) que a compunham, reiniciando-se a câmara depois. Era a magia que Méliès necessitava para construir os seus sketches e mostrá-los ao público. Provavelmente era nisto que Manuel de Oliveira pensava quando, inquirido sobre o que pensava dos efeitos especiais que as novas técnicas cinematográficas possibilitavam, respondeu que o cinema, ele próprio, era a maior deles.

No livro “Los Papalagi” (RBA, 2005) Eric Scheurmann recolhe as narrativas do chefe de uma tribo samoana, Tuiavii de Tiavea, depois de realizar uma viagem pela Europa, no princípio do século XX. Neles conta como vivem aqueles a quem chama “papalagi”, “os homens brancos” e, entre os aspetos que destaca, um dos mais fascinantes são os seus “locais de pseudovida”, isto é, os cinemas. O mais interessante e pertinente destes discursos é a forma como esta descrição se aproxima da subterrânea caverna platónica de “A República”, pois ambos (local de pseudovida e caverna) se caracterizam por esse efeito de engano, fingimento e falsidade que essa aparência de vida implica:

“O cinema é uma grande cabana, maior que a de um chefe. Ali está escuro, inclusivamente de dia, tão escuro que ninguém consegue reconhecer o seu vizinho. Quando se chega, fica-se cego e quando se vai embora, mais cego fica. As pessoas andam em pontas dos pés no interior, à procura, tateando o caminho ao longo da parede, até que uma donzela vem com uma centelha de luz na mão e os conduz a um lugar que ainda está por ocupar. Há ali um “papalagi” estreitamente próximo a outro, sem se verem uns aos outros, num quarto escuro e cheio de pessoas em silêncio. Os presentes sentam-se em tábuas estreitas que estão à frente de uma peculiar parede. Tal confusão tem que narcotizar e enganar os nossos sentidos, de modo a que acreditemos nas coisas que vemos e não duvidemos da realidade das coisas que estão a acontecer. Mesmo à nossa frente, um raio de luz golpeia a parede como se a lua brilhasse sobre ela, e nesse resplendor vai aparecendo gente; gente real, que se parece e veste como um “papalagi” normal. Movimentam-se e caminham, riem-se e saltam exatamente como o fazem por toda a Europa. É como o reflexo da lua na lagoa. Podem ver a lua, mas na realidade não está lá. É o que acontece com essas imagens” (Tuiavii, 2005: 60).

O cinema é uma recriação, uma reprodução não literal da realidade, isto é, uma ficção (Martorell, 1984). Não é possível que exista ficção sem ter em conta uma realidade prévia, pois a imaginação, o desenvolvimento da criatividade ou a capacidade de inventar partem precisamente da observação generosa do mundo. Na opinião do cineasta Javier Fesser, unicamente por este caminho transcorre a habilidade, não de criar coisas novas a partir da introspeção da própria mente, mas a capacidade de “relacionar diferentes coisas já existentes de maneira pessoal e original” (Fesser apud Herrero, 2012).

Recriar a realidade supõe comunicá-la em forma de histórias, argumentos, diálogos, olhares, tempo e espaço. É assim que deixa de ser um simples fruto mimético,

como recordava o escritor e cineasta soviético Andrei Tarkovski, numa determinada ocasião o seu compatriota Dostoiyévski afirmou: “diz-se que a criação artística deve reproduzir a vida, etc. Tontices! O escritor, o poeta, o cineasta, cria a própria vida. Uma vida que, contudo, nunca existiu nessas dimensões” (Tarkovski, 1991: 214) ²². De tal modo que a dita vida nasce fruto da objetividade externa ao criador, dessa realidade que faz parte da vida quotidiana, combinada com a sua própria psique, com a sua consciência, com a verdade que questiona, definitivamente, com a sua atitude vital.

O sociólogo e antropólogo Pablo Francescutti perguntava-se “até que ponto o cinema modela a fisionomia da sociedade, e inversamente, de que maneira a sociedade se vê influenciada pelo cinema” (Francescutti, 2004: 11). Como assinala Luhmann, a novela, o teatro e o cinema partilham o facto de serem meios que vão além dos factos para se aproximarem de uma narração fictícia, a “uma realidade que pode duplicar-se” e isso não deixa de permitir ao leitor-espetador “tirar consequências sobre o conhecimento do mundo e sobre a sua própria vida” (Luhmann, 2000: 81-82). Ver sem ser visto, protegido pela intimidade da sala às escuras e — paradoxo aparente — ver o que está fora do alcance da vista, converter o mundo num espetáculo, abolir as distâncias não só geográficas, mas também sociais, tudo isto o cinema permite e, ao fazê-lo, modificou radicalmente a vida quotidiana das sociedades.

Na nova sociedade de massas, que corresponde à emergência do capitalismo de consumo, onde já se fabricavam produtos culturais cujo destinatário não era uma elite, mas um indivíduo indiscriminado e massificado, o cinema ocupa um lugar primordial como espetáculo de ócio ao alcance de todos. Esses anos viram produzir, pela primeira vez, uma ampla articulação comum de crenças, aspirações, antagonismos e dúvidas em gigantescas massas da população. Pela primeira vez, os homens podiam partilhar os mesmos sentimentos em todos os lugares onde era possível projetar um filme. Assim, a socialização que o cinema e, mais tarde, a televisão e a Internet proporcionaram, ao universalizar e multiplicar os conteúdos narrativos e dramáticos, deram lugar a um imaginário coletivo comum a partir da criação de estereótipos sociais, possibilitando que, em qualquer lugar do mundo, pessoas de culturas diversas desfrutassem dos mesmos relatos.

²² Tradução nossa.

David Puttnam recorda-nos que, “bons ou maus, os filmes têm um poder enorme: dão voltas ao cérebro e aproveitam-se da escuridão da sala para formar ou confirmar atitudes sociais. Podem ajudar a criar uma sociedade saudável, participativa, preocupada e inquisitiva ou, pelo contrário, uma sociedade negativa, apática e ignorante” (Pardo apud Garcia, 2007: 20).

Na mesma linha, Jowett e Linton afirmam que: “os filmes foram poderosas fontes de ‘formação de imagens’ no século XX e existiram numerosas tentativas de examinar o cinema como uma fonte de imaginário da consciência coletiva pública. Esse fator tem uma função altamente pessoal no desenvolvimento psicológico de cada espectador” (Jowett e Linton, 1980: 24). Por isso, o realizador alemão Wim Wenders afirma que o cinema “não foi criado para distrair o mundo, mas para referir-se a ele. ‘Como viver?’ e ‘Viver para quê?’ são perguntas que a indústria cinematográfica já não se atreve a fazer” (Caparrós apud García, 2007: 22).

Por outro lado, o cinema mostra como a vida humana é, em si mesma, uma ligação de diversas tramas narrativas. É o conflito que desencadeia, no homem, as histórias e, neste sentido, pode dizer-se que uma obra cinematográfica é uma visão condensada sobre a pessoa humana.

Corroborando esta perspetiva, o filósofo espanhol Julián Marías, citado livremente por García, enfatiza também a importância do cinema para a vida humana: “graças ao celuloide reparamos nos múltiplos detalhes que formam a trama da nossa existência e nos objetos que nos rodeiam (como a chuva escorre pelo vidro de uma janela; como uma parede branca reflete, quase musicalmente). Assim, também o grande ecrã apresenta, à frente dos nossos olhos, as diversas perspetivas da pessoa (é diferente dar uma bofetada, cravar um punhal, abraçar e sair depois de que tenham dito a alguém que não; o que é a espera, o que é a ameaça, o que é a ilusão)” (García, 2007: 22).

2. 3. DIREÇÃO DE ARTE E RELEVÂNCIA DOS OBJETOS NOS FILMES

Léon Barsacq, *production designer*²³, assinalava 1908 como um ano-chave na história da direção de arte. Até então, a câmara tinha sido um espetador imóvel da ação

²³ Usaremos a terminologia inglesa cada vez que referirmos um cargo cinematográfico relacionado com o departamento de arte.

do filme, o qual transcorria num cenário fixo como se se tratasse de uma obra de teatro, empregando, nestes casos, as mesmas técnicas que se utilizavam na cenografia teatral, como o uso de fundos ou cenários pintados.

Foi em 1908 que a câmara de filmar se desvinculou do tripé, introduzindo-se, assim, na ação e movendo-se no seu interior. Este facto marca o fim do teatro filmado para dar lugar ao cinema propriamente dito. Os cineastas vêem-se obrigados a proceder à construção de cenários tridimensionais para manter a ilusão face ao espetador. É desta forma que surge *art department* dentro do cinema.

Durante a época dourada do sistema de estúdios, tanto nos Estados Unidos como na Europa, as obras cinematográficas rodavam-se por completo em *set*, enquanto os exteriores eram gravados no *backlot* ²⁴. Assim sendo, *production designer* deveria criar um estilo que fosse o selo de identidade do estúdio e é por essa razão que cada um dos grandes estúdios de Hollywood possuía uma estética própria.

A influência estilística do departamento artístico aumentou com a chegada da cor, a qual gerou novas possibilidades. A partir daí, à medida que cada vez mais diretores artísticos passaram a ocupar o cargo de *production designer*, os seus ajudantes herdaram o título de *art director*. Enquanto os primeiros se encarregavam do lado artístico, os segundos eram os responsáveis pela administração do orçamento do departamento artístico e de supervisionar todo o processo de construção dos cenários, desde a sala dos guionistas até ao *set*. A verdadeira função do *production designer* — segundo Patrizia von Brandenstein, a primeira mulher a ganhar um Óscar de *production designer* com o filme “Amadeus” (1984), realizado por Miloš Forman — não é escolher cortinas, toalhas e cadeiras, mas traduzir a história em termos visuais.

Metade da comunicação com o espetador é visual. O que se desenha, constrói e escolhe tem enorme importância na significação global do filme. Os diretores de arte interpretam as histórias tanto a partir de um desenho físico, de fácil compreensão, como através de complexas metáforas poéticas. São responsáveis pela criação de ambientes,

²⁴ Um *backlot* é uma área atrás ou adjacente a um estúdio de cinema, contendo edifícios permanentes para cenas externas em filmes ou produções televisivas; um espaço para e de construções temporárias.

das atmosferas que ajudem a circunscrever a história nos limites em que ela foi pensada. Nesse mundo que rodeia e compõe a história, é fundamental a equipa de decoração e guarda-roupa. Ela é responsável pela criação, operacionalização e manutenção de todos os objetos utilizados nas produções cinematográficas. Os adereços ou objetos que entram na composição desses ambientes estão muitas vezes depositados em estantes cheias de pó de um armazém ou enterrados à mistura com muitos outros objetos numa qualquer banca de uma Feira da Ladra; alguns, que entraram em cena em filmes conhecidos são obsessivamente procurados no Google ou no Ebay para depois fazerem parte de alguma coleção particular ou para serem vendidos a preços absurdos. Tais objetos foram encomendados a pintores, artesãos de vários ofícios para apenas serem usados uma só vez. Eles existem para servir: Servir os atores, a ação e o imaginário do realizador. Pelo seu carácter iminentemente funcional são raros os objetos que, antecipadamente, são produzidos com a intenção de se tornarem icónicos. Um diretor de guarda-roupa e decoração afirmará sempre que os melhores objetos são aqueles que passam despercebidos no ecrã e, com o tempo e o silêncio vão ganhando a sua verdade. Podem tomar a forma de ícones que iluminam o nosso imaginário, tornando-se maiores que os próprios filmes, ou passarem completamente despercebidos acabando como qualquer outro lixo deitado fora. Os objetos do cinema são, nesse sentido, misteriosos, talvez porque pertençam, depois do filme exibido, ao público e será ele que se apropriará da sua significação; serão os espetadores que decidirão que imagens terão valor simbólico suficiente para povoar o seu imaginário. Quando tal acontece, quando uma imagem ou uma sucessão delas é imortalizada desta maneira, o cinema mostra a sua potência adquirindo uma força social e cultural imensa ²⁵.

Os objetos, regra geral, utilizam-se para preencher a cena, para produzir um efeito de verosimilhança, para enfatizar uma característica de uma personagem. Desses não se espera nenhum protagonismo. São objetos essencialmente senão ornamentais, apenas funcionais. Há, no entanto, um conjunto de filmes, que ao longo da história do

²⁵ Dois trabalhos ilustram o que acabamos de dizer: O vídeo-ensaio de Rishi, *Why Props Matter*, (<https://vimeo.com/143619334>) mostra de maneira detalhada a importância dos objetos na construção narrativa dos filmes, enquanto o vídeo de Luís Azevedo aborda a relação das personagens com os objetos na filmografia de Guillermo del Toro, com o objetivo de mostrar as conexões temáticas que expliquem as decisões do cineasta mexicano.

cinema são lembrados imediatamente por qualquer objeto que se tornou icônico. Alguns exemplos: A estátua do falcão do filme *The Maltese Falcon/O Falcão de Malta* (1941) de John Huston; o candeeiro em forma de perna em *Christmas Story* (1983) de Bob Clar; o carrinho de bebé em *Couraçado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein; o chapéu-de-chuva em *Singin' in the Rain/Serenata à Chuva* (1952) de Gene Kelly; a faca em *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock; o balão vermelho em *The Red Balloon* (1956) de Pascal Lamorisse; o tabuleiro de xadrez em *The Seventh Seal/O Sétimo Selo* (1957) de Ingmar Bergman; o sabre de luz em *Star Wars/Guerra das Estrelas* (1977) de George Lucas; a palavra 'Rosebud' em *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles, entre muitos outros. Cada um desses objetos condensa em si a história do filme. Age como uma espécie de metáfora que se estilhaça na nossa imaginação em 'mil imagens' que lhe estão associadas mal o convocamos.

Outro tipo de objetos foram popularizados por Hitchcock com a designação de 'McGuffin'. Podem ser objetos concretos, mas também palavras, lugares, personagens ou ideias, entre outras coisas. Para o mestre do suspense, o McGuffin é um dispositivo narrativo imaginado como uma espécie de objeto-âncora em torno do qual a trama circula. Hitchcock considerava-os uma força motriz que fazia parte da superfície do filme. Na grande entrevista que Truffaut faz a Hitchcock em *Hitchcock – diálogo com Truffaut*, (D. Quixote, 1983) o realizador de "Janela Indiscreta", fazendo jus ao seu sentido de humor muito britânico, refere-se ao McGuffin nestes termos: "É um nome escocês tirado de uma história sobre dois homens num comboio. Um homem diz: "O que há neste pacote acima da bagagem?" E o outro responde, "Oh, é um McGuffin". O primeiro pergunta, "O que é um McGuffin?" "Bem – disse o outro homem – "é um aparelho para a intercetção de leões nas terras altas da Escócia." O primeiro homem diz, "Mas não há leões nas terras altas da Escócia," e o outro responde, "Bem, então, não há McGuffin!" (Truffaut, 1983: 74).

Se para Hitchcock o McGuffin pertence à superfície dos filmes e, nesse sentido, é meramente funcional, outros realizadores manifestam entendimento diferente. Por exemplo, em *Citizen Kane*, Orson Welles faz da palavra 'Rosebud' um objeto que, claramente, transcende a funcionalidade assumindo a aura de mistério que envolve por completo o personagem principal; se a palavra estivesse ausente no filme, perder-se-ia muito da aura de Kane. O mesmo acontece com o carrinho de bebé no *Couraçado de*

Potemkin, que funciona como uma metáfora emocional poderosa, embora pouco subtil, da desumanização a que está associada a violência reacionária.

Finalmente, sublinhamos o facto de estes objetos desempenharem um papel essencial na memória do cinema. Para além de, como vimos, constituírem um dispositivo interno importante da história, estas imagens adquirem o estatuto de ícones que povoam o imaginário dos espetadores contribuindo para que os filmes perdurem nas memórias individual e coletiva, constituindo assim uma espécie de museu vivo do próprio cinema.

2.3.1. OS OBJETOS NO CINEMA E O CINEMA COMO OBJETO

Nesta secção, iremos mostrar, a partir de um conjunto de 4 filmes que analisaremos, o que deixámos teoricamente argumentado no ponto anterior, a saber, que os objetos no cinema assumem, não raras as vezes, o protagonismo nas obras cinematográficas. Os filmes escolhidos são: *The Clock* de Christian Marclay (2010), *The Rope* de Alfred Hitchcock (1948), *The Human Voice* de Jean Cocteau (1930) e *Ladri di Bicicletta* de Vittorio de Sica (1948).

The Clock, realizado por Marclay, usa o relógio e a história do cinema para criar uma peça de vídeo-arte com a finalidade de ser exibida em museus. *The Rope*, de Alfred Hitchcock é um filme esteticamente vanguardista, cujo título remete para um objeto que servirá para assassinar alguém. Contudo no filme, tanto a corda como o assassinado nunca serão vistos pelo espectador. *The Human Voice*, a obra de Jean Cocteau (1930) que foi adaptada ao cinema por diferentes realizadores e foi referência indireta em outras obras cinematográficas, o telefone é o objeto que organiza toda a narrativa, assumindo não só uma importância capital para o desenrolar da ação, como também na composição da personagem principal. Por último, *Ladri di Bicicletta*, de Vittorio de Sica, é considerado um dos filmes emblemáticos do neorealismo italiano. A bicicleta constitui o eixo da narrativa e é através dela que é mostrado o quotidiano da cidade de Roma no pós-guerra italiano.

Nestas obras, os objetos não são nem ornamentos de cena, nem extensões das personagens; não estão sujeitos ao filme. Pelo contrário, eles são sujeitos da obra, na

medida em que a narrativa se constrói em torno deles. Tais objectos-imagem, quando analisados deste ponto de vista, assumem no filme uma posição particular, como vozes privilegiadas para narrar e para evocar as histórias e a História, gerando novas linhas de sentido na consideração da narrativa.

2. 3.1.1. “THE CLOCK”²⁶ DE CHRISTIAN MARCLAY

Marclay com uma equipa de 6 pessoas demoraram mais de dois anos para concluir esta instalação que faz coincidir, minuto a minuto, imagens de filmes marcadas por um relógio, com as 24 horas do dia. Marclay e os seus colaboradores visualizaram milhares de filmes à procura de fragmentos em que estivesse um relógio que comprovasse a hora daquela cena. Isto para todos os minutos do dia.

O artista declarou que passou mais de dez horas diárias, sete dias por semana, a levar a cabo esta tarefa. Este objeto museológico, orchestra milhares de excertos de filmes de toda a história do cinema para compor este mecanismo, que conta o tempo em tempo real, em todos os lugares que o exibem. Com uma mistura de comédias a preto e branco, filmes B, filmes de vanguarda e thrillers, o tempo passado torna-se visível através de sucessivas gravações de cenas em que estão presentes relógios de pulso, despertadores, relógios de parede, relógios públicos que ilustram a passagem implacável do tempo.

O espectador verá passar um dia inteiro em tempo real. Quando no filme for meio-dia também o será na realidade e o mesmo acontecerá quando for meia-noite. Isto, porque a montagem da peça implica a sincronização com a hora real do lugar onde se projeta. A parte mais escura, sexual e misteriosa da noite aparece com luz mais intensa para seduzir o público mais noctívago. Isto porque, dependendo de onde se encontra a instalação, sala ou museu, abre as portas também de noite para que se possa visualizar o filme inteiro.

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=BXbQw0rE5UE> – (excerto do filme)

O dispositivo criado por Marclay que, como se disse, é baseado na coincidência do tempo marcado nos relógios das diversas cenas com o tempo real. A ideia propõe, assim, uma espécie de ‘montagem’ virtual entre uma realidade dada — as imagens do vídeo — e a realidade do espectador; é uma trucagem à la Méliès, a que nos referimos atrás. Só que, neste caso, a câmara não pára realmente, mas age como se parasse, devido à marcação das horas nas diversas cenas. Neste caso, cabe ao espectador completar a montagem. Conforme a hora, podemos acordar ao lado de Paul Newman, ou se forem precisamente 13:14, podemos ouvir Orson Welles falar-nos dos suíços e da sua invenção: o cuco. Uns minutos mais tarde, quando já são 13h16, Sean Penn tenta penhorar o seu relógio a Billy Bob Thornton no *Caminho Sem Retorno*.

Desta peça produziu-se uma série de cinco objetos cinematográficos, adquiridos por coleções como as do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), do Pompidou ou do Tate. Converteu-se num êxito imediato em termos de crítica e de público. Meghan O’Rourke chamando a atenção para o trabalho de sonoplastia, acentua a experiência emocional proporcionada pelo vídeo no seu artigo *Is ‘The Clock’ Worth the Time?:*

*“Mas mais que todos os prazeres visuais que o vídeo nos oferece, o mais significativo em *The Clock* é a edição de som. Marclay fez um filme que chama a atenção para a sua própria artificialidade e impiedosamente nos obriga a que nos submetamos a ela. Assista a *The Clock* e lembrar-se-á de que somos criaturas rudes, que desejamos o suspense e a narrativa, por mais sofisticados que pensemos que somos. É essa experiência que Marclay nos proporciona ao manipular a música de um clipe desta ou daquela maneira, aumentar o volume e, os nossos corações pulam, ou contraem-se de medo. Uma batida techno sobre Chaplin agitada com os ponteiros do relógio, faz as nossas pulsações dispararem, ao mesmo tempo que nos perguntamos o que virá a seguir? O que vai acontecer com a esposa do gerente do banco? Será baleada, como os ladrões ameaçaram? Embora cientes do artifício, permanecemos profundamente (talvez mais profundamente do que nunca) sob seu poder. É um enigma delicioso” (O’Rourke, 2012).*

Por seu turno, Pedro Lapa, diretor artístico do Museu Coleção Berardo, que expôs *The Clock* em 2015, prefere sublinhar o jogo que Marclay encena entre o tempo real e ficcional que está na natureza do cinema:

Há uma situação paradoxal entre a marcação de um tempo objetivo que é tornado manifesto através de todos os relógios que vão aparecendo e que nos vão dando as horas, e ao mesmo tempo uma suspensão total. Nesse sentido, a peça é uma profunda meditação sobre a forma como esses dois tempos, que estão sempre presentes no cinema – o tempo objetivo e o tempo ficcional – se articulam” (Lapa apud Gomes, 2015).

A instalação de Marclay atribui ao relógio/tempo um significado que ele não possuía nos filmes originais. Neles, o relógio era um mero ornamento da narrativa, um adorno insignificante na trama do filme original. Marclay, ao montar as suas micronarrativas, ao organizá-las de forma totalmente diferente, com outras premissas mostra que, de insignificante um objeto passa a central na sua narrativa; o valor do objeto altera-se radicalmente na medida em que a sua posição na organização da estrutura se alterou também. Neste sentido, o valor das coisas não depende delas mesmas, mas do tipo de relação que mantêm com as outras.

Do ponto de vista estético, o vídeo de Marclay é devedor da corrente do *Ready Made*, visto que se trata de algo produzido com base em material existente. O que é novo e pertence à criação de primeira ordem é o conceptual, a ideia que preside à obra. A sua concretização resulta de colagens de material já produzido noutro contexto, sendo esta uma criação de segunda ordem. O que o artista realiza é uma deslocação de parte desse material que será submetido a um discurso diferente, adquirindo assim uma significação outra.

2.3.1.2. *THE ROPE*, DE ALFRED HITCHCOCK

A Corda (The Rope), originalmente em inglês) é um filme de 1948 que se tornou um dos grandes clássicos de Alfred Hitchcock, cineasta que tinha muita dificuldade em realizar um filme que não terminasse convertido numa grande referência. A construção deste filme, como vamos ver adiante baseia-se, como o vídeo-arte de Marclay, numa experiência sobre o tempo no cinema.

Hitchcock monta a sua própria produtora, *Transatlantic Pictures*, com a qual empreendeu novos projetos, o primeiro dos quais foi *The Rope*. Na verdade, o filme foi “o primeiro” em muitas coisas: Foi o primeiro filme a cores filmado pelo diretor que, por isso, experimentou obsessivamente a iluminação; foi a primeira colaboração com James Stewart, ator com quem faria mais três filmes; foi também o primeiro dos cinco filmes perdidos de Hitchcock. Isso deveu-se ao facto de o diretor ter ficado com os direitos do filme, deixando-os como herança à filha, que, por sua vez, em 1984, redescobriu o filme juntamente com os outros quatro, a saber: *A Janela Indiscreta* (*Rear Window*, 1954), *O Terceiro Tiro* (*The Trouble with Harry*, 1955), *O Homem que Sabia Demais* (*The Man Who Knew Too Much*, 1955) e *A Mulher que Viveu Duas Vezes* (*Vertigo*, 1958). Mas antes de tudo, a sua primeira grande experiência, foi aquela que resultou da má relação com Selznick que, de certo modo, não estava de acordo com as suas teorias sobre a montagem ser a base da narração cinematográfica.

Hitchcock queria realizar um filme usando apenas um longo plano, uma longa sequência, aproximando o cinema ao teatro. Contudo, tal plano era tecnicamente impossível porque cada rolo de película dava para aproximadamente dez minutos. Hitchcock viu-se obrigado a realizar determinados cortes, retomando a filmagem a partir deles. O próprio Hitchcock explica a razão de, praticamente todo o filme, ter sido realizado desta forma:

“A obra de teatro representa-se em tempo real: a ação é contínua desde que se levanta a tela até ao momento em que desce. Eu perguntei-me se não era tecnicamente possível filmá-la da mesma maneira. Percebi que a única maneira de o conseguir seria que a rodagem espelhasse a mesma ação contínua, sem nenhuma pausa no relato de uma história que começa às sete e meia e termina às nove e um quarto. Para além disso, tive a louca ideia de fazê-lo numa única ação contínua. Para manter essa ação contínua, sem dissoluções nem interrupções temporais, havia outras dificuldades técnicas que tinha de superar; entre elas, a recarga da câmara ao terminar o rolo, sem interromper a cena. Conseguimos fazendo com que uma figura passasse à frente da câmara, escurecendo a ação muito brevemente, enquanto passávamos de uma câmara para outra. Deste modo, terminávamos com um primeiro plano do casaco de

alguém, e no princípio do rolo seguinte, começávamos com o mesmo primeiro plano da mesma personagem.” (Hitchcock, 1987: 54-55).

A *Corda* caracteriza-se, assim, pela unidade espaço-temporal e também pela construção da sua narrativa à volta de um jogo de ausência e presença (cadáver e corda) que constrói o suspense.

Hitchcock inicia o filme utilizando a estratégia do choque: o primeiro plano mostra um homem estrangulado pelas mãos dos amigos. Será a única vez que vamos ver o assassinado em todo o filme, pois é imediatamente confinado a um baú, em torno do qual se desenvolverá toda a obra. Com este movimento que dispara a ação fílmica, Hitchcock realiza uma muito subtil e arriscada manobra, que se tornou clássica para gerar o suspense: fornece aos espetadores a mesma informação (nalguns casos, maior) da que possuem os protagonistas. Os espetadores ‘devem saber’ para que o suspense funcione. O assassinato, neste caso, é o tal McGuffin de que falámos atrás. O suspense está nos detalhes (tal como o diabo, como diz o ditado), nos jogos entre verdade/verosimilhança, ou desfecho/tempo, ou, como neste caso, objeto (corda)/assassino.

A corda é um objeto fortíssimo presente em todo o filme. Por isso, é mostrado ostensivamente, obsessivamente, ativando o adensamento do suspense. No entanto, a corda adquire um significado mais complexo, ao relacionar o assassinato cometido pelo protagonista com a teoria da psicanálise. Efetivamente, a corda cumpre a função de objeto transicional que evita a queda do personagem na angústia. Por isso o assassino não consegue desfazer-se dela (por muito que possa significar uma prova contra si) e necessita da brincadeira constante com ela, porque isso vem recrear simbolicamente o verdadeiro objeto ausente (o amigo que assassinou).

A *Corda* é um originalíssimo objeto cinematográfico intemporal que, desafiando o teatro, consegue mostrar as qualidades do cinema, explorando ao máximo o espaço exíguo do apartamento onde decorre todo o filme, sem nunca perder o ritmo. Para esta cadência concorre também o próprio texto ao alternar pensamentos filosóficos de carácter ético, com um humor negro bem carregado.

The Rope é, no nosso entender, um bom exemplo do que os objetos podem representar no cinema. A simbologia da corda na cultura ocidental, nomeadamente na

Grécia Antiga, onde está ligada precisamente à vida e à morte, mas também ao castigo, despoleta o imaginário do público, dado que o guião (estamos em 1948) está também conotado com a homossexualidade.

2.3.1.3. “A VOZ HUMANA” DE ROBERTO ROSSELINI

A Voz Humana, monólogo escrito em 1930 por Jean Cocteau, é uma obra sobre o amor: como desespero, como entrega absoluta, como doença, como loucura. Uma amante que se confronta com a voz do seu namorado que lhe anuncia a separação. Um coração partido que mantém a palpitar a esperança perante o inevitável desenlace. E um telefone. Nesta obra, o objeto tem uma dimensão mágica. Sem ele não há obra, pois a protagonista contracenava com uma voz, a do amante, através do telefone.

Sem telefone não haveria *A Voz Humana*. O objeto cumpre aqui a função fática fundamental na comunicação: Manter o contacto. Contudo, neste filme, o real significado de ‘manter’, percorre toda a gama de palavras oferecidas pelo dicionário, porque descrevem todo um conjunto complexo de emoções representadas pela protagonista. Manter é reter, perdurar, perpetuar, conservar, alimentar, obedecer, cuidar, defender, sobreviver, resistir, suportar. Cada uma destas palavras caracteriza o turbilhão de angustiadas sensações experimentadas quase simultaneamente por Ana Magnani perante a ausência de amor (estamos a fazer referência ao filme de Roberto Rossellini *L’Amore* de 1948, segmento *Il Miracolo*). Tudo se passa num pequeno apartamento, confortável, mas desolador, com um objeto — o telefone — que desperta em Magnani, simultaneamente, a ideia de monstruosidade, porque portador das horríveis notícias da separação e, maravilhoso, na medida em que nele, ainda, depositava as esperanças de um final feliz que, antecipadamente, sabia não poder existir.

Do aparelho julgamos “emanar” a voz do amante, uma voz sem corpo, irreal, perdida entre os fios elétricos que asseguram a transmissão. Quando chega é, por contraste com a dela que ouvimos diretamente, uma voz inumana, que, apenas, se despede, que parte, que se demite, que dispensa, exonera, desliga. Enquanto ela clama no vazio: “Serei forte, meu amor, sim, serei forte, obviamente que serei forte...”. Mas a sua expressão e o choro contido que o espetador presencia, dizem precisamente o contrário.

Nesta tragédia, o elemento sombrio e mágico é o telefone. Ao tempo — estamos em 1930 — as suas imperfeições técnicas eram imensas: muitos telefones eram ainda de manivela, as ligações eram asseguradas por telefonista, as linhas, não raras vezes, eram cortadas, ou cruzavam-se com outras ocorrendo frequentemente intromissões de outras vozes. Todas estas vicissitudes *A Voz Humana* apresenta, o que faz a angústia de Magnani se vá tornando, cada vez mais, insuportável. Quer a todo o custo dar ao amante uma aparência de mulher forte, escondendo dele os pensamentos suicidas que a atormentam, enfim, o estado desesperado em que, realmente, se encontra. Luta furiosamente contra si, contra o seu amor, mas também contra aquele maldito aparelho que interrompe, que se desliga, que não toca. Neste sentido, o telefone funciona também como uma metáfora da crua realidade do amor, dos seus mal-entendidos, das suas dificuldades, das suas incompreensões, das suas impossibilidades. Não, mas ainda era possível: “Estou? Está lá? Ouves-me meu amor? Estás aí? Não desligues, peço-te!” E, num breve momento, a voz humana recorda que tudo seria diferente se pudessem ver-se, tocar-se, sorrir...

A Voz Humana foi já representada nas mais variadas partes do mundo. Originalmente escrito para o teatro, o texto foi transformado em libreto para ser encenado numa ópera por François Poulanc, em 1958. Foi adaptado também para o cinema na versão de Rossellini que temos vindo a comentar com uma Ana Magnani visceral e, uma outra versão, do canadiano Ted Kotcheff (1966) com uma Ingrid Bergman mais contida. Almodóvar, em *A Lei do Desejo*, faz também referência ao texto, numa breve cena de rara emoção.

2.3.1.4. LADRÕES DE BICICLETAS DE VITTORIO DE SICA

Ladro di Biciclete é um filme extremamente humano, característica que constitui a única riqueza visível na miséria que envolve a cidade de Roma durante os anos de chumbo do pós-guerra. Um objeto banal — uma bicicleta — é elevada a uma espécie de “graal”, na medida em que assume a sobrevivência financeira para o protagonista e a sua família. A história é simples. Um homem, perante uma enorme crise de desemprego, consegue arranjar trabalho a colar cartazes de estrelas de cinema com uma condição: ter bicicleta. Consegue, com enormes dificuldades, levantar de uma loja de penhores, a sua, que para lá tinha seguido, a troco de algumas liras que lhe permitiram por uns dias ‘pôr o pão na mesa’. Montado na bicicleta, consegue o tão almejado emprego. Contudo, no primeiro dia de trabalho, espera-o uma autêntica fatalidade: quando está a colar um cartaz

de Rita Hayword, olha para a bicicleta, mas ela não está lá, ali onde a deixou. A bicicleta tinha sido roubada.

Num mundo normal (ou relativamente normal) este seria um contratempo reparável: comprar outra bicicleta. Contudo, no sombrio cenário da Itália destes anos caracterizados pelo desemprego, fome, miséria desesperante, basta este acontecimento para que a tragédia bata à porta.

O filme mostra uma cidade desolada, triste, sem futuro, em ruínas. As filas dos desempregados, as casas de penhores, as cantinas sociais. Mendigos nas ruas, esfomeados, pobres, deserdados. Tudo isto é retratado por Vittorio de Sica, um dos maiores expoentes do neorrealismo italiano, em *Ladrões de Bicicletas*. Tendo como cenário a Roma de 1948, as histórias que se podem contar são histórias de necessidade, de pobreza, de sobrevivência. O neorrealismo italiano fala-nos de sobreviventes. Sobreviventes a uma guerra e a uma ocupação militar, mas o futuro não se mostra risonho e a desesperança permanece. A Grande Guerra acabou, mas a luta pela vida parece não ter fim. Os que sobreviveram enfrentam agora outra guerra: seguir em frente.

Para o protagonista Antonio Riccci (interpretado por Lamberto Maggiorani) a sua bicicleta representa o pão para a família. É por isso que, ao ver-se privado dela, rogará uma praga ao dia em que nasceu.

A desesperada procura da bicicleta roubada servirá para que pai e filho, que se associa a essa busca, se reencontrem e estreitem ainda mais os vínculos familiares.

A forte união que se vai construindo entre António e Bruno (interpretado pelo inesquecível Enzo Staiola) entrará para o imaginário coletivo como símbolo do amor, da amizade, da esperança, da humanidade. Em tempos difíceis, sempre muito mais injustos para os pobres, os desfavorecidos, resistir à pura e simples aniquilação pode passar por ter uma bicicleta.

Enzo Staiola, ator (Bruno): "Estávamos rodeados de pobreza e eu representava essa pobreza. Era assim que era Itália antigamente. As pessoas estavam esfomeadas. A guerra tinha acabado há pouco tempo. Perder uma bicicleta parecia o fim do mundo. As pessoas tiveram que penhorar a roupa da cama. Era assim que as coisas funcionavam" (Staiola apud in Working with De Sica, 2005).

O filme não tem (podia ter?) um final feliz. Suso Cecci d'Amico, coautor do guião, revela a razão do plural do título *Ladrões...*: "Achei que era absolutamente necessário ter um fim. Um fim em que ele voltasse a casa. Fechar simplesmente a porta não me parecia satisfatório. Pensei 'Como é que vou contar a história?' Tenho de contar

o que aconteceu ao protagonista. Tive a ideia de o pôr a decidir roubar uma bicicleta, já que ele vê tantas à sua volta. Ia ficar nas memórias de infância durante toda a sua vida, o terror de ver o pai a ser preso” (ibidem).

O que é realmente perturbador no filme de Sica é como um objeto tão banal como uma bicicleta pode assumir, no contexto de uma família pobre na Roma dos anos 40, uma importância vital, pois dele depende a subsistência dessas pessoas. De Sica, ao fazer depender a vida das pessoas de um objeto, de um objeto tão prosaico como uma bicicleta, mostra a condição humana degradada e humilhante onde, ainda assim, como mostra a relação entre pai e filho, há esperança mesmo dentro da tragédia. *Ladrões de Bicicletas*, o que nos diz é que a guerra, afinal, não acabou.

2.3.2. OS OBJETOS NO CINEMA: UMA EXPERIÊNCIA PESSOAL. A CASA ENCANTADA, DE JÚLIO ALVES

“Quando vejo alguns desses objetos que estão por exemplo perdidos, na mata ou entre as árvores, sinto sempre que há qualquer coisa de irremediável que sucedeu ali, uma espécie de desastre obscuro que não se percebe. E essa sensação, quanto a mim, não é antitética desse desejo de felicidade em comum que, no fundo, todos procuramos”.

Bragança de Miranda in *Objetos Entre Nós*.



Imagem 25 - Fotograma do filme *Casa Encantada* de Júlio Alves

Como já foi dito, a tese que agora se apresenta, parte de uma ideia central, a saber, investigar a real importância dos objetos no cinema. A nossa hipótese é que, tal como acontece com a relação entre humano e objetos, a relevância dos objetos para os filmes é bem maior e mais complexa do que aquilo que aparenta.

O que estará na base dessa complexidade é, justamente, o carácter relacional, dinâmico, mutante, da existência dos objetos, aspeto que também se manifesta no universo do cinema. O (pre)conceito que criticámos é aquele que pensa o objeto exclusivamente na sua funcionalidade e dependência humana. Quisemos mostrar, na secção anterior, quando analisámos quatro filmes do ponto de vista do observador, ser essa uma leitura simplista e demasiado ‘lisa’ da questão, evidenciando que os objetos implicados nesses filmes, ou melhor, a relação entre esses objetos e as personagens, a narrativa e a realização, constituem os suportes mesmos dessas obras, aquilo que as faziam viver.

Neste tópico, propomo-nos refletir sobre o valor dos objetos no cinema, agora, a partir da nossa experiência pessoal de realização, a partir do filme *Casa Encantada*.

O imaginário do filme remete, como veremos, para o universo da memória e do sonho, como fonte de criação, bem como para a ideia de coleção. Tal imaginário constrói-se a partir de três objetos: Os objetos relacionados com as atrações das feiras populares que encontramos no meio de uma floresta; uma pequena caixa de música com uma bailarina de plástico e um conjunto de relatos áudio que fazem parte de uma coleção de memórias.

Casa Encantada teve origem ainda numa fase anterior ao início da tese da qual faz parte. Nasce no contexto do mestrado em Estudos Cinematográficos, onde desenvolvemos a tese intitulada *Casa Encantada*²⁷, que propunha uma reflexão pessoal sobre a montagem. Embora o projeto inicial do filme tenha mantido grande parte da sua essência, foi sofrendo alterações, precisamente porque o método utilizado para a sua

²⁷ Alves, Júlio – Tese de mestrado, *A Casa Encantada*, Universidade Lusófona, 2014.

construção baseava-se, agora, na metodologia de montagem proposta na tese de mestrado, denominada metodologia *Loop*.

Resumidamente, é uma metodologia dinâmica que, em vez de conceber os processos de filmagem e montagem separadamente, como é habitual e, na medida em que constituem processos de escrita, propõe que ambos se vão alternando, sucessivamente, até encontrarem o final do filme. Por outro lado, a sobre utilização da montagem nos filmes está normalmente associada a recursos económicos escassos ²⁸ e, na verdade, *Casa Encantada* constrói-se, em parte, no meio dessa fragilidade económica.

Do ponto de vista temático, na origem, o filme ia ao encontro do mundo das feiras de entretenimento populares e dos feirantes e da sua relação com os objetos mecânicos que os acompanhavam, já muitos velhos, mas que resistiam a desaparecer, talvez porque lhes recordavam todas as outras feiras em que as suas vidas se tinham consumido. Do ponto de vista documental, o filme mostrava a realidade nómada da vida de feirante, sempre ‘com a casa às costas’ em permanente viagem de aldeia em aldeia, acompanhados pelos carroceis, pistas de ‘carros de choque’, ‘comboios fantasma’, estruturas já muito usadas, mas que resistiam ao desaparecimento. A primeira intenção era explorar a relação dos feirantes com esses objetos do ponto de vista do que representam emocional e simbolicamente. Esses objetos muitas vezes degradados ou fora de moda são, na verdade, a sua vida, não só o seu ganha-pão, mas a sua vida emocional, porque olhando-os, imediatamente desfilam uma catadupa de memórias, recordações que são parte da sua existência.

Essa intenção original foi sofrendo alterações, mas manteve-se a ideia-forte da relação entre feirantes e objetos, entre pessoas e coisas. Aliás, a comparação entre as primeiras imagens do filme e as últimas que fizemos, mostram que entre os dois momentos os olhares são muito diferentes, mas que nos dois permanece o núcleo formado pela relação que queríamos muito explorar, entre o humano e os objetos que o habitam.

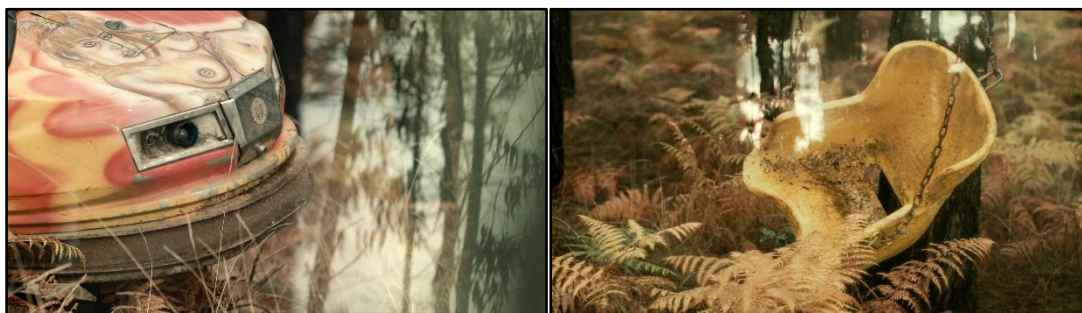
²⁸ “Creio que os grandes momentos da montagem estão associados a uma grande pobreza económica. Quanto menos dinheiro tens, mais necessidade tens de montar” (Cerdan e Torreiro, 2007: 132).

Em parte, o lado mais “documental” da vida dos feirantes foi progressivamente abandonado para emergir, com mais convicção, o lado poético. Não só do narrador, mas de todos aqueles outros narradores que se juntaram ao filme. Precisemos: o lado mais documental continua presente, mas o centro do filme foi ocupado pelo tal lado poético e estético que envolve toda a obra e para esta transformação foi crucial a sala de montagem. O filme abre com a imagem de uma caixa de música com uma bailarina a redopiar ao som da caixa. De seguida, vemos uma bailarina adulta a maquilhar-se, em frente a um espelho, numa sala de ensaios. Surge o título: *Casa Encantada*.

Uma mudança brusca de ambiente e som leva-nos até ao meio de uma floresta. Não muito depois somos informados pelo narrador: — “Encontro-me no meio de uma floresta portuguesa. Um conjunto de objetos abandonados relacionados com as feiras de atrações fazem-me pensar numa colega de escola que queria ser bailarina.” O mesmo narrador prossegue e informa-nos que os objetos encontrados no meio da floresta o fazem lembrar os carrosséis e outras atrações das feiras populares e, de seguida, declara ser um colecionador de memórias.

Enquanto o narrador nos fala, vemos um conjunto de objetos que jazem na floresta: Sofás, cadeiras de baloiço, um carrinho de choque, um coelho de peluche, um mecanismo de uma máquina, enfim, objetos a que chamamos lixo. Pinheiros altos e fetos de cor amarela dominam a paisagem.

Um destes objetos, o carrinho de choque com uma bailarina de lábios grossos desenhada, leva o narrador a recordar Rosa, uma colega da escola primária que queria ser bailarina. No seu conjunto, estes objetos desatam nele recordações das feiras populares e o que elas tinham representado para a sua infância.





Imagens 26, 27, 28 e 29 - Fotogramas do filme *Casa Encantada* de Júlio Alves

O encontro com estes objetos foi determinante para a existência deste filme. Caso não se tivesse dado este encontro, muito provavelmente não haveria motivo para pensar nas feiras populares e não ocorreria a ligação a estas memórias. De imediato, recordei-me de uma ida à feira com Rosa, a minha melhor amiga da escola primária. Que seria feito de Rosa? Teria conseguido ser bailarina? Estas perguntas, motivadas por estes objetos, levavam-me à minha infância e a momentos felizes vividos nesse período. Mas, como seriam as memórias de outras pessoas, sobretudo de pessoas próximas de mim, das quais conhecia o presente, mas pouco do seu passado, sobretudo da sua infância? Qual teria sido o impacto que as feiras populares de atrações causaram neles? Marcaram a sua infância, como marcaram a minha? As minhas memórias eram felizes, mas as deles, também? Foi pensando nestas perguntas que decidi convidar alguns amigos a escrever sobre as memórias das suas idas às feiras e às recordações que estas lhes traziam. E a minha coleção foi engrossando ao longo de 3 anos. Selecionei quatro para que fizessem parte deste filme. Foi assim que *Casa Encantada* nasceu: da memória de várias pessoas provocada pelo contato com os objetos das feiras populares. Os autores dos 4 relatos dou-os a conhecer no início do filme: “David, Empar, Manuel e Zé, juntam-se a mim neste filme” (*Casa Encantada*, Júlio Alves, 2018: 03’40’’).

O primeiro desafio que se me colocou era como daria a conhecer essa coleção, isto é, como resolver estruturalmente o filme, como fazer emergir de forma ordenada e lógica este conjunto de relatos. Basicamente, uma história implica uma série de acontecimentos, com um início e um fim, que transcorre num período de tempo em determinado(s) lugar(es). A pergunta a que precisava responder era: Como mostrar esta coleção de relatos, sendo que, desde logo, recusava a sua mera ilustração.

Uma das premissas desta coleção de relatos era que tinham que ser escritos e lidos pelos próprios autores. Era sugerida também a ideia de que o relato tinha um destinatário: o colecionador. A intenção não era fazer um documentário a partir dessas

histórias, mas sim um filme de ficção. A ficção é recriação e como tal, uma reprodução não literal da realidade. Os relatos são construídos com a memória e a memória é uma construção. O escritor e cineasta soviético Andrei Tarkovski, numa ocasião disse: “Diz-se que a criação artística deve reproduzir a vida, etc. Não: o escritor, o poeta (o cineasta), criam a própria vida. Uma vida que não existiu nunca nessas dimensões” (Tarkovski, 1991: 62).

Esta é uma vida virtual, que não existiu na realidade, mas que existe, de facto, numa realidade; podia ter existido e pode ainda existir, talvez. Possui essa potência incomensurável da dimensão do desejo, da utopia, do querer ser. É composta a partir da realidade, da imaginação e da vontade. Ela nasce fruto daquilo que é observado na vida quotidiana, combinado com a psique, com a sua consciência, com a verdade que questiona — em definitivo, com a atitude vital que define o humano. Neste sentido, *Casa Encantada* não procura ser um documentário sobre a memória, mas sim uma ficção a partir de memórias.

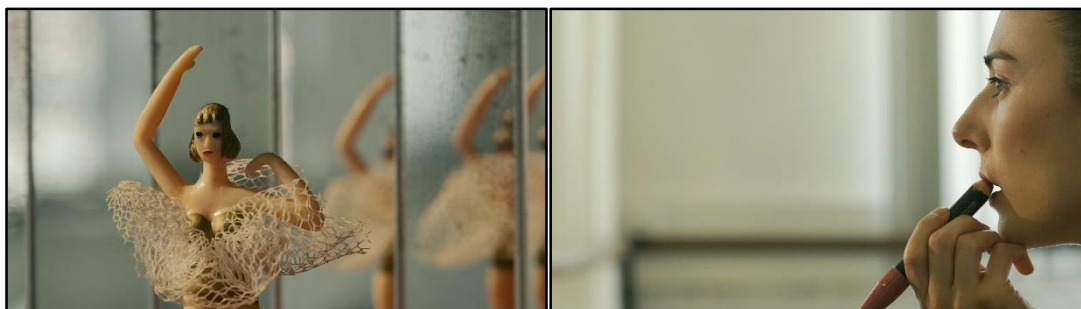
O filme contém cinco memórias em forma de relato. Quatro da autoria de amigos e uma quinta, a minha história (a do narrador). Esta última aproxima-se do *cliché* da descoberta do primeiro amor; outra, a de David, relata uma situação de violência doméstica; a de Manuel é uma história que conta o abandono de uma mãe; a história de Empar narra a história de outro primeiro amor e, por último, Zé é o autor do relato sobre um rapaz que não sonhava. Os diferentes ambientes, dos conteúdos, dos ‘tons’ das vozes dos narradores, combinam-se com imagens deste universo de *néones* cintilantes, cores e sons variados, proporcionando um conjunto de sensações que só o cinema sabe construir, manipulando os seus elementos chave que são as imagens, o som, os planos, a montagem e a música.

Convencionalmente o narrador apropriar-se-ia das outras memórias, narrando-as. Contudo, o narrador de *Casa Encantada* afasta-se desta convenção porque, no cinema, a força da memória, a sua ‘verdade’, a sua ‘realidade’, reside muito na pessoa que a viveu, na voz que a narra. Ao contrário da literatura em que as ‘vozes’ são imaginadas a partir de artifícios de linguagem, no cinema elas podem ser reais. Por isso, o narrador principal do filme prefere apenas interpretá-las. *Casa Encantada* é, assim, uma áudio-visualização de memórias realizada por um narrador que conta a sua, apropriando-se só visualmente das outras.

2.3.2.1. CINCO RELATOS, CINCO NARRADORES

Na estrutura do filme, os narradores dividiam-se em dois grupos: o narrador principal vai contando a sua história segmentadamente, por partes, ao longo do filme, constituindo este, o relato condutor da obra; as outras histórias são intercaladas e contadas de uma só vez.

Para a história do narrador principal, a caixa de música que vemos no primeiro plano do filme é importante porque é com ela que ele faz a ligação entre o passado e o presente. No segundo plano do filme vemos uma bailarina adulta que intuímos ser Rosa, a amiga de infância do narrador principal. Este nunca faz referência a um possível encontro de ambos no tempo presente. Mas este encontro fica subentendido e está estando relacionado com a caixa de música. No final do filme, a bailarina, dança no meio da floresta onde o narrador tinha os objetos relacionados com as atrações.



Imagens 30 e 31 - Fotogramas do filme *Casa Encantada* de Júlio Alves

O outro grupo de narradores conta a sua história de seguida e sem interrupções elípticas. O áudio solicitado a cada um deles é utilizado na sua totalidade. As memórias de cada interveniente são contadas de forma coloquial, tendo em conta que o narrador principal é o primeiro ouvinte.

Este objeto, relatos em formato áudio, são muito importantes. Não são áudios trabalhados em estúdio. São áudios construídos na intimidade de cada um e, por isso mesmo, correm o risco de conterem fragilidades técnicas. Contudo, os possíveis defeitos são, na nossa opinião, amplamente compensados pela beleza, verdade e sensibilidade que respiram.

2.3.2.1.1. Relato de David Boyd

O primeiro relato que vamos ouvir é de David Boyd, americano de Alabama. Conhecemo-nos em Lisboa através de amigos comuns. Falámos largas horas, sobre variadíssimos assuntos, entre eles o meu projeto cinematográfico. Ouvia-me com atenção. Interrompe-lhe a concentração com um muito direto: “Queres enviar-me um relato?” A resposta não se fez esperar e, passados poucos dias, e já no seu país, envia-me o seguinte texto:

My First Memories in Alabama.

What I say is not pretty and I share it with few, but you asked me to be frank and honest.

Here is what I first remember: my father's face, large, red, one eye closed and the other glaring at me. His mouth moving—movements which I now understand were words I would learn one day. His face grows smaller as I fly backwards through the air. I hear the sound as I hit the wall and slide down to the floor. How odd that I hear the sound, but I do not remember the sensation or pain of impact. I am on the floor, on my back. He walks to me—his feet grow larger. Then a thud. I feel nothing.

I know this from my mother (La-de-la-laca, as Empar and I call her): I was 19 months old. My pelvis did not heal correctly because he would not let her take me to the doctor. It is still slightly twisted today. She says that he tried to keep me from moving de putting razor blades in my diaper.

Here is what I next remember: the sound of screams and a car crash. I am sitting in my high chair eating spaghetti. My mother runs from our house and begins screaming. I wriggle from the high chair and walk outside to the road. My mother is holding my father's head. His left leg is twisted back and the bones in his lower leg protruding. There is blood. My aunt runs from her house, takes me inside.

I know this from my moths: I was 29 months old. My father never fully recovered. Until he killed himself when I was 22, he remained in a wheel chair, angry, violent, alcoholic, and in pain.

I had very little contact with him after my mother divorced him when I was five, and I do not remember much more. But I bear the marks of memory on my body: cigarette

burns on my arm, a broken-off pencil lead that is still imbedded in my leg, and a variety of scars. My mother endured worse.

It is odd that I do not remember the physical pain. If he is inside me I will never let him out. There are enough monsters in the world. I suppose I work with vulnerable children to make up for the suffering he clearly caused me as a child.

Here is what I know: I do not hate him; I feel sorry for him. What I do hate is a cultural system that allowed him to act as he did with no impunity. Alabama for me is structural violence. As soon as my mother dies, I shall sell my land there and never return. Home is where the scars dwell.

The Great Escape: Six Flags Over Georgia

When I was five, a month before my mother divorced my father, she drove me and my grandmother to visit my Aunt Sissy (my mother's sister in Atlanta, Georgia). It was my first time to ever leave Alabama and a major surprise awaited: they took me to Six Flags Over Georgia, one of the largest amusement parks in the Southeast. A friend had been and had told me that you got on machines that dropped you, turned you upside down, and made you think you would die—but you didn't. I was not amused: it sounded too much like my life. But, I was assured, this was fun, something my mother confirmed.

I had never seen so much movement, so many people of all shapes, colors, sizes, some even speaking languages that did not sound like English. I also saw black and white people mixing, sitting side by side on rides and at restaurants. Segregation was no longer legal in the South, but where I lived in rural Alabama the practice still existed. The local laundromat still had a "Whites Only" sign in the window, and it was not referring to clothes.

I was tall for my age and met the height limit to ride the rollercoaster. I got on with my mom, who told me that it would be scary and fun and that I would learn a lesson: sometimes something new could be scary but you would be all right.

The ride was magnificent: slow creaking of chains as we ascended high in the air, momentary pause before the rollercoaster descended, gaining speed as it looped upside down, leaving feelings of fright and pleasure in the pit of my stomach. I remember the sensations more than anything else: air rushing by me, being lifted off my seat and restrained only with the guard rail, my mother draping one arm over me as she screamed. I had heard her scream many times. But this was different: she was having fun.

I don't remember the ride being over or our walking to the bench where my aunt and grandmother sat. But my next memory is being on that bench with them. My mom then told me that we were going back to Alabama but that we would not be going back to my father. We were moving to my grandmother's house (where I lived subsequently until I went to university). She told me that this was like the roller coaster: a scary thing and that my father and his family would make it difficult for us for a while until things calmed down—it sometimes gets worse before it gets better, just like the rollercoaster.

It did get worse. My father's family would come to my grandmother's house and threaten us if we did not return; once, one of them came drunk with a gun. But eventually it was over.

For my mother, a rollercoaster was a metaphor for difficult transitions that ended well. For me, a rollercoaster is a metaphor for freedom.



Imagens 32, 33 e 34 - Fotogramas do filme *Casa Encantada* de Júlio Alves

O relato de David tinha-nos deixado verdadeiramente impressionados. Não sabia como lhe responder. A resposta acabou por acontecer com um simples e sincero ‘obrigado’.

As imagens e planos criados para a história de David, foram pensadas a partir da convicção segundo a qual, o imaginário de David, sendo americano, estaria ligado à fantasia criada por Walter Elias Disney²⁹. Por isso escolhemos imagens deste universo

²⁹ Walter Elias Disney, conhecido por Walt Disney. (Chicago, 5-12-01) — Los Angeles, 15-12-66 foi produtor cinematográfico, cineasta, argumentista, animador, empreendedor, filantropo e cofundador da *The Walt Disney Company*. Tornou-se famoso por seu pioneirismo no ramo das animações com a Disney, tendo produzido o primeiro longa-metragem de animação, *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), e pelas personagens de desenho animado, Mickey e Pato Donald. Idealizou os parques temáticos sediados nos Estados Unidos: Disneylândia e Walt Disney World Resort. Ao longo da sua vida foi um símbolo da

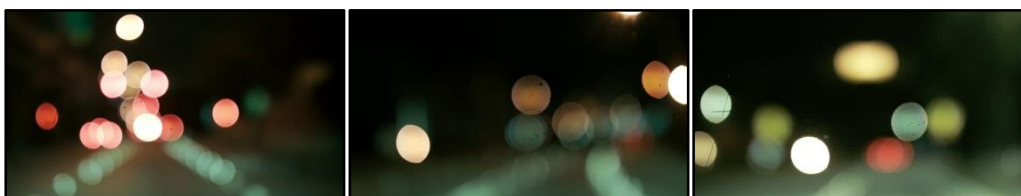
Disney mostradas nas nossas feiras de atrações. As figuras que vemos, já bastantes gastas e muito retocadas pelas sucessivas capas de pintura, revelam que são bonecos com muitos anos de vida.



Imagens 35, 36 e 37 - Fotogramas do filme *Casa Encantada* de Júlio Alves

A nossa intenção fílmica, que é comum a todos os relatos, era criar uma atmosfera, sonora e imagética mais de sugestão e menos de ilustração. Os sons e as imagens, embora partilhem momentos que têm a mesma origem, procuram ter a sua personalidade e identidade próprias.

Queríamos que as vozes dos relatos fossem os primeiros planos do filme e para isso usámos uma estratégia visual. Desfocar os planos de forma a apenas sentir e ou intuir o ambiente onde nos encontrávamos. Com esta estratégia, não coríamos o risco de os espetadores se distraírem por este ou aquele pormenor visual e abandonassem, mesmo que por pouco tempo, o que ouviam.

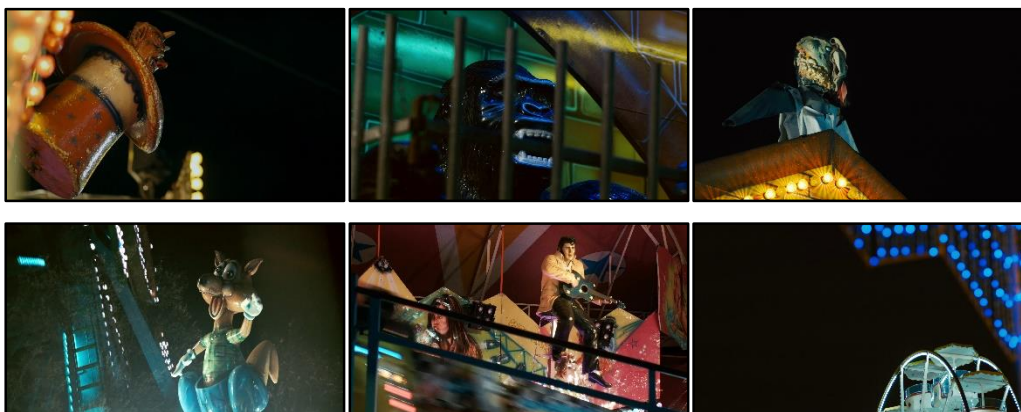


Imagens 38, 39 e 40 - Fotogramas do filme *Casa Encantada* de Júlio Alves

indústria da animação e um ícone da cultura popular. Walt Disney é a pessoa que venceu o maior número de Óscares na história, sendo 22 prémios da Academia e 59 nomeações.

As feiras populares à volta de Lisboa foram os outros cenários escolhidos para filmar o relato de David. Filmámos numa feira instalada no espaço da antiga Feira Popular de Lisboa³⁰, mas também na feira de Tires e na feira no Parque da Bela Vista.

A ideia de sugerir mais que mostrar, mantear-se-á ao longo do filme, mas de vez em quando, o plano fica nítido e o que vemos são objetos ligados às atrações em pleno movimento, chamando para eles a atenção possível.



Imagens 41, 42, 43, 44, 45 e 46 - Fotogramas do filme *Casa Encantada* de Júlio Alves

Esta estratégia mantém-se ao longo do relato. Ora, planos focados muito próximos dos objetos ou planos abertos, mas desfocados, de forma a que os relatos não saiam do primeiro plano. Os espectadores centram-se, assim, no que lhes é dado ouvir e menos no que lhes é dado ver. Ligados os fragmentos da composição visual criando assim um prolongamento da narrativa. Para Walter Benjamin, todo texto se constitui a partir da absorção e transformação de outros textos, ou seja, constrói-se como mosaico de citações. Assim como o mosaico é constituído de pedacinhos menores e diversos que constituem o todo, o texto também é formado de fragmentos, recortes, citações de outros textos que, por meio da técnica da montagem, revelam uma união. Os fragmentos têm valor em si, mas, mais do que isso, são essenciais para a composição de uma construção maior. Segundo Benjamin, as citações são concebidas como "fragmentos de pensamento" com uma "força transcendente". Podemos usar como tradutor do pensamento de Benjamin,

³⁰ A 10 de Junho de 1943 foi inaugurada no centro de Lisboa, a Feira Popular. A Feira Popular é um recinto de diversões criado por iniciativa do extinto jornal "O Século". O objetivo era claro: ajudar o projeto social do jornal, a Colónia Balnear Infantil de "O Século". Na noite de inauguração, 90 mil lisboetas acorreram ao recinto para comemorar a abertura do novo espaço.

num registo menos filosófico e mais científico, o postulado principal da teoria dos sistemas: O todo é maior que a soma das partes.

2.3.2.1.2. Relato de Manuel Gonzalez

O segundo relato é de Manuel Gonzalez, um amigo espanhol da região da Galiza que vive em Lisboa desde há 6 anos. Manuel enviou-me dois relatos dando-me a liberdade de escolher uma memória de infância e uma memória de adolescência. Escolhi a primera.

“En la época yo tenía siete u ocho años. No recordó bien. Y ella que tenía sido madre muy joven, no todavía cumplido los treinta. Me llevaba a todas partes. Siempre íbamos juntos A hacer la compra, a caminar por el paseo del río, a misa los domingos... fíjate Julio que incluso cuando yo juzgaba con los otros niños, en la calle, yo sabía que me acompaña su mirada. Observaba desde el balcón, tras la ventana, sentada en el zaguán... En las fiestas del pueblo casi no salíamos de casa. Caían en agosto, caen en agosto. En esos días la vida cambia completamente, se animaba. Había verbenas, con orquestas que vienen de lejos, a atracciones de feria, ponían bares de estés portátiles, venían también muchos forasteros. Sin embargo, durante ese tiempo, nosotros pisábamos la calle. Ella que es porque lleva mal el calor. ¿Y yo callaba e iba a hacer? Y así eran las cosas...así eran hasta que cambiaron. Porque, sin que yo que salimos supiera el motivo, aquel año sí salimos. Contra lo que era su costumbre, fuimos a la procesión del primer día. Cogido de una mano, a la suya, y agarrando con la otra una de esas velas de procesión. Más alta la vela que yo. Ella, sonriente, peinada de peluquería parecería otra. Además, me empezó a llevar también a las atracciones de feria. Me recordó que no me dejaba subir al carrusel grande, porque decía que los caballitos iban a demasiada velocidad para mí. Me compraba dos o tres fichas para dar unas vueltas en el carrusel pequeño; ese que, en lugar de caballos, tiene coches, motos y naves espaciales, voladores atornillados a la plataforma. Recuerdo que pensaba para consolarme, que, en realidad, si uno quiere ir lejos, es mejor una nave espacial o un coche que un caballo. Pues esto que te voy a contar Julio, ocurrió un día que ella justamente me llevó a las atracciones, todavía ahora parece que resuena la música dentro de mi cabeza. Recuerdo que aquella vez ella me había comprado más fichas, pues unas diez. Recuerdo que decidí elegir el coche número 6. Lo elige porque me doy cuenta de que el número del coche, tal como estaba pintado, se parecía mucho a la letra con la que empieza mi apellido. Mira te puede

parecer mentira, pero guardo intacto todo el recuerdo todo lo que paso en aquel día hasta el detalle más pequeño. Me estoy viendo como me metí en el coche me acomodé en el asiento, agarré el volante con las dos manos y sonó la sirena. Como otras veces, mi madre se había situado en una elevación del terreno desde la que me observaba claro. Y ella, cada vez que yo pasaba, encajado en aquel automóvil en miniatura, ella levantaba la mano para saludar. Yo contestaba al saludo, sonría, yo pasaba una vergüenza tremenda. Pero algo imprevisto sucede en uno de los giros. De esta vez vi que mi madre no me miraba. Yo al principio, sentí un poco de alivio. Pero en la vuelta siguiente, ella continuaba con la cabeza girada, como si su estuviese atendiendo a algo que estuviese en otro lugar. Sabes? Cuando volví a pasar frente a ella me dé cuenta que simplemente no me estaba mirando. Había un hombre a su lado, un desconocido. Yo a cada vuelta intentaba girar la cabeza para prolongar el tiempo que podía verla pero ella no me miraba. Continuaba a conversar con aquel hombre, sonrisas y ella parecía terse olvidado de min. A determinada altura tuve ganas de gritar, pero no me atreví. Cada giro era una tortura. Hasta que una de las pasadas dejé de llera, había desaparecido. Ella y el hombre que la acompañaba. Y ahí sin poder remediarlo, me eché a llorar. Los giros se sucedían y yo con que siempre había sido muy miedoso, la angustia me hay echo salir del coche, llorando salté, caminé a si al lugar donde mi madre se colocaba para verme y para mi sorpresa, cuando llega al lugar, ella está ahí. Estaba ahí. Me secó las lágrimas con un pañuelo y me preguntó qué me había sucedido. Yo le conté lo que había visto. El hombre, la charla, las risas, que los dos habían desaparecido. Pero ella muy seria dice que no, que yo me equivoca. Que ni existe tal hombre, ni ella se ha movido de allí, del lugar de costumbre. Y que probablemente yo me había desorientado en el carrusel. A veces esas cosas pasan. El caso es que yo me calmé y no hizo más preguntas y volvimos a casa. Pues un par de días después los feriantes desmontan sus atracciones, en ese mismo día mi la madre me llevó a la ciudad, a casa de mis tíos. A pasar unos días me dijo, pero sube que no me decía la verdad porque me había preparado la maleta grande. Y eso es todo Julio, después de darme un beso, se fue. Y yo me quedé allí.”

A verdadeira imagem artística fundamenta-se sempre numa ligação orgânica entre ideia e forma. Na verdade, qualquer desequilíbrio entre forma e conceito irá frustrar a criação de uma imagem artística, pois a obra permanecerá alheia ao domínio da arte.

Andrei Tarkovski

A memória de Manuel leva-me a filmar num local, Pedrogão Grande, onde se encontra uma das maiores comunidades de feirantes proprietários de atrações. São famílias inteiras que se dedicam a este modo de vida, muitas delas há várias gerações.

Numa primeira fase conhecemos as famílias de Francisco e de António. Ambos proprietários de atrações e com ligações ao negócio há muitos anos. Foi através deles que conseguimos filmar no meio desta comunidade ao longo de muitos meses e em vários locais.

Num dos encontros com estes feirantes, dão-me a conhecer uma pequena aldeia onde um conjunto de restos de atrações decoram pátios de casas, ruas e até árvores. Quando me encontrei com estes objetos lembrei-me da exposição “Dismaland” de Banksy³¹, e também dos muitos parques temáticos abandonados³² pelo mundo.



³¹ “Dismaland”, parque temático de Banksy, 2015. É um parque temático para a família, mas desconfortável para as crianças”, definiu o seu autor. Banksy contribuiu com 10 obras e contou com a colaboração de 56 artistas selecionados pelo artista de grafite e anfitrião.

³² São inúmeros os exemplos. Elencamos alguns deles: parque “Six Flags New Orleans”, nos Estados Unidos que está abandonado desde a passagem do furacão Katrina em agosto de 2005; Parque de Pripyat teve a sua inauguração oficial marcada para o dia 1º de maio de 1986, mas poucos dias antes, em 26 de abril, o reator de número 4 da central atômica de chernobyl, na antiga União Soviética (URSS), desintegrou-se e provocou o maior acidente nuclear da história; o “Lincoln Park” (EUA), inaugurado em 1984, foi um parque de diversões muito bem-sucedido nos Estados Unidos, mas um acidente fatal na montanha-russa Comet, em 1986, que provocou uma vítima mortal, fez com que o parque encerrasse um ano depois; o parque “Chippewa Lake Park” (Ohio) esteve aberto entre os anos de 1878 a 1978, mas agora encontra-se abandonado; Takakanonuma Greenland (Japão), localizado nas montanhas, foi inaugurado em 1973, mas permaneceu aberto apenas dois anos. Em 1986 o parque voltou a abrir, mas fechou definitivamente em 1999. Em Portugal, não há registo de parques temáticos abandonados, mas há pelo menos três parques aquáticos que não resistiram ao passar dos anos e às enchentes dos dias de verão e acabaram em espaços vazios e abandonados.



Imagens 47, 48, 49, 50, 51 e 52 - Fotogramas do filme *Casa Encantada* de Júlio Alves



Imagem 53, 54 e 55 - Fotogramas do filme *Casa Encantada* de Júlio Alves

Ao ler o relato de Manuel pensei em duas ideias que estão normalmente ligadas: Abandono e ruína. Filmar os objetos dispostos como os encontrei e juntar a voz de Manuel parecia-me uma ligação possível para Imaginar a criança pela mãe na procissão, as voltas do carrossel, a mala grande. Optámos sempre pela autenticidade como uma forma para alcançar o poético, que por definição é aberto e livre. Foi assim que tentámos construir todo o filme, encarando o espetador como elemento ativo e participativo, livre de investir com a sua experiência para a leitura do filme. O espetador de *Casa Encantada*, é convidado a participar imaginativamente naquilo que lhe é mostrado, sem as limitações e sujeições que uma opção estética meramente ‘ilustrativa’ ou ‘reconstitutiva’ dos relatos, favoreceria.

2.3.2.1.3. Relato de Empar Casanova Plana

O terceiro relato é de Empar. Uma amiga minha de Valência, que vive e trabalha há muitos anos em Lisboa. O relato que me enviou continha uma memória de um primeiro amor que de alguma forma se ligava à minha memória.

“Parece ser que todo el mundo tiene que tener algo favorito, unos pantalones favoritos, una camiseta favorita, un libro favorito, una banda favorita y un mes favorito. Esa pregunta, cuál es tu mes favorito me acompañó toda mi vida escolar, nunca sube que contestar, nunca sobe que decir. Siempre pensaba que había algo escondido nos meses que a mí me escapaba y eso me obsesionó durante años.

No sé si te recordarás lo que es viajar en coche, sin Tablet, sin música, solo con el dialogo, mis padres tenían la oportunidad de lucir so conocimiento enciclopédico y todavía lo siguen haciendo. É raro que después de tantos años llevo a aeropuerto vienen a por mín. Siguen me explicando miles de cosas, siguen me preguntado miles de cosas. Ese viaje también lo recuerdo, mis padres me explicaran que íbamos a subir en ascensor. Recuerdo que mi madre estaba muy preocupada con nuestro comportamiento delante de la familia y me padre seguía explicando cosas de la ciudad. Yo miraba por la ventana y me encantaba ver las luces ensombrecidas a través del vao del cristal. Hubo un momento que oí unos ruidos, una la música y con la manga del jersey limpié la ventanilla para poder ver. Vi unas luces que se movían. Bajé la ventanilla, todo el mundo se quejó, por supuesto, del frio que hace en Valencia. Vi unas luces moverse y una música con un sonido metálico. Dice a mi padre se podíamos ir claro, me dice que no por supuesto.

Subimos en ascensor, fue fascinante, hasta el décimo quinto piso, en un “plis plás”. Al abrir la puerta, el niño me dije. - ¿quieres ver una cosa? No me preguntó min nombre, no me dijo nada. Y le dijo que sí, con la ilusión de poder ver aquello que vi moverse en el coche. Y así fue. Era la feria, la feria y la noria, la música, la gente gritar. Yo creo recordar el olor que hacía y todo. Y ahí le pregunté, ¿cuál es tu mes favorito? Y él me dijo, pues este. Él me dijo que tenía la oportunidad de poder escaparse cuando cerraban la feria y montar cuando no había nadie y a mí me pareció fascinante. Pero le dijo porque otros meses no. Y me dijo. ¡Porque es diciembre y ya está!

Mis padres nunca me llevaran a esa feria, siempre quiso ir, pero nunca me llevaran. Me mudé a Valencia tenía dieciocho años, pensé voy a ir a esa feria, pero tampoco, tampoco fue. Una noche de madrugada, cuando volvía a casa, hacía mucho viento, hacia frio, era noviembre y me encontré en el suelo unas luces. Estaban apagadas por supuesto, pero tenían colores, eran multicolor. La cogí, las enrollé en mi cuerpo y las llevé a casa. Las metí en una caja y siempre que me sentía diferente, me sentía rara abría la caja, tocaba las luces y era como estar bien, me daba seguridad. Todo el mundo sabía da existencia de esas luces, de esa caja. Una noche, en una fiesta, apareció un no invitado, al vernos sonreímos y él dijo mi nombre y yo ¡Diego! El niño de la feria al que nunca fue. Él me dijo que sabía de unas luces que le habían contado algo sobre unas luces que quizás las había robado yo. De la feria, quien sabia. Él me dijo que en diciembre nos volvíamos a ver. Y mientras tanto que guardara esas luces.

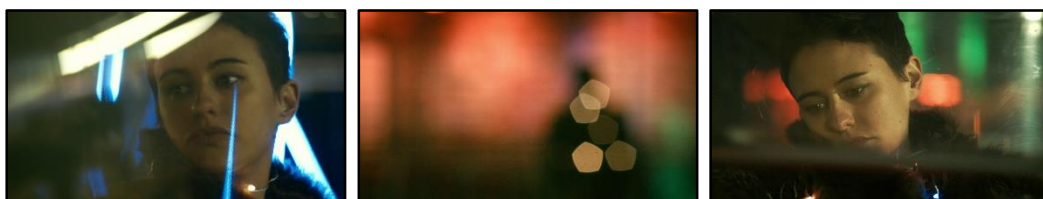
Llevo el mes de diciembre. Yo esperaba todos los días que alguien tocara el timbre. Pero los días pasaban y el timbre no tocaba. Pensé quizás era el momento de yo

ir sola a la feria. Una madrugada sonó el timbre. Era Diego. Los dos deambulamos por la ciudad y nos plantamos en la feria de valencia. Quedaban los últimos y me enrollé como siempre las luces por el cuerpo. Tenía la esperanza que esas luces que llevan enrolladas en el cuerpo le faltaban en algún lado, en algún parte de la feria, pero no. Diego me dijo que me quería verme subida en la noria. Yo le dije porque no me acompañaba. Él me dijo que no, es tu turno. A mí me queda esperar. Al bajar, me miró a los ojos y me preguntó. Se yo sabía cuál era mi mes preferido. Y le dije. ¡Es diciembre!”



Imagens 56,57 e 58- Fotogramas do filme *Casa Encantada* de Júlio Alves

Talvez das memórias que tenhamos recebido, “A Rapariga das Luzes”, assim se chama o relato que Empar me enviou, foi aquele que mais me remeteu para o cinema e para as suas histórias. Pensei na quantidade de filmes que usaram as feiras populares como cenário: *Coeur fidèle* (1923) de Jean Epstein, *Letter from an Unknown Woman* (1948) de Max Ophüls, *Saturday Night and Sunday Morning* (1960) de Karel Reisz e de muitos outros mas aquele que de alguma forma nos inspirou para construir o mundo imagético do relato da Empar foi *The Lady from Shanghai* (1947), de Orson Welles.



Imagens 56, 57 e 58 - Fotogramas do filme *Casa Encantada* de Júlio Alves

Não foi o gênero cinematográfico, nem a narrativa, como será fácil de entender, que fez com que *The Lady from Shanghai* nos inspirasse, mas sim a famosa sequência dos espelhos que vemos quase no final do filme; foi ela que nos levou a pensar na capacidade das imagens se copiarem tão fielmente, a ponto de não reconhecermos a imagem do seu referente. Entre o jogo de luzes, as cores e as figuras duplicadas que as feiras nos oferecem, construímos as imagens que sustentam o relato de Empar.

2.3.2.1.4. Relato de José Carlos Vasconcelos e Sá

O quarto e último relato que o filme contém é de José Carlos Vasconcelos e Sá. A sua memória remete-nos para a sua infância e para a intrigante incapacidade de sonhar.

“Os sonhos, para mim, não existem. Não existiam. Não sabia o que eram porque não tinha deles experiência. Parece que toda a gente sonha – era o que me diziam a altura. Só casos muito graves de disfunção psicológica não sonham. Não era um desses. Era muito metido comigo, irritante e, nalgumas circunstâncias, egoísta. Falava pouco. Mas não era doido. Fora alguns outros aspetos da minha personalidade que me intrigavam também, mas que agora não veem ao caso, este, dos sonhos, afligia-me de verdade. Porque não me lembrava eu de uma coisa que os meus amigos se lembravam e gostavam de se lembrar? Coisas que nunca se passariam na realidade, mas que, por isso mesmo, e ainda assim, tinham no sonho um lugar próprio, com acesso a emoções e sensações sentidas, de alguma forma, verdadeiras. Namoradas inalcançáveis, heroísmos impossíveis, atrizes de isso mesmo, de sonho, mas também medos horríveis, povoados por monstros, bruxas e demónios. Era o que ouvia aos meus amigos. E tu não tens sonhos? Sonhaste com quê, diz lá? Não sonhaste ou não queres dizer? Tens vergonha? Às vezes aldrabava e contava uma treta que eles pareciam apreciar. Informe-me: 90 por cento dos sonhos são esquecidos nos primeiros 10 minutos após acordarmos.

Na altura, achei que a resposta para o meu problema poderia ser essa: é que acordo muito devagar, demoro muito tempo a sair do sono e a entrar na realidade. Se os 10 minutos começarem a contar desde que abro os olhos, eles têm tempo e mais que tempo! para apagar tudo bem apagadinho. Nesse longo período que levo a acordar – levava, assim é que é: le-va-va –, não tenho (não tinha) tempo para me lembrar dos sonhos. E os 10 minutos tinham mais que tempo para fazer o seu serviço. Outra questão que me intrigava era a de saber o que me faz (fazia) estar preso ao sono se não sonho (digo, so-nha-va), nem com coisas boas, nem com coisas más, nem com coisas assim-assim. O que tem (tinha, na verdade, é o que tinha) o sono de tão bom assim? Ou era a realidade que não tinha interesse nenhum? Tudo isto me preocupava, mas subitamente todos estes problemas terminaram. Às vezes, as pessoas afligem-se demasiado com estes mistérios. É preciso dar tempo ao tempo. Um dia o meu tio Jorge que era também meu padrinho e de quem gostava muito porque de todos os tios era o mais excêntrico (não será o melhor qualificativo, mas talvez o mais socialmente correto) obrigou-me a ir

(porque eu disse-lhe logo que não queria) à feira popular. Aquilo não era uma missão de tio, um programa feito para o sobrinho.

Nada disso. Era mesmo um programa do tio para ele próprio. Era ele que queria ir e, como justificação – até para conseguir mais algum guito dos pais – levava o puto que “é um mono, nunca vai, nunca sai, nunca cai. Sempre aqui fechado, uma flor de estufa!”. Hoje, vais! E foi assim que eu fui. Pegou-me no cachaço com a sua mão enorme e guiou-me assim até à feira. Não vou contar tudo porque não posso, porque não sei. Foi demasiado grande, foi demasiado forte para um miúdo de 8 anos. Soube aí o que era realmente o sonho, a ilusão e também a transgressão e o perigo. Ali vividos ao vivo. Na vertiginosa montanha russa, nos caóticos carrinhos de choque, nos horrores da casa encantada... Mas de todas as atrações, aquela que me deixou mais fascinado foi a dos espelhos deformantes e o modo como faziam de cada um de nós caricaturas de nós próprios, ora esticando-nos, ora engordando-nos, ora duplicando-nos, ora...Nessa noite sonhei. E percebi que o sonho não estava só ligado ao sono. Também era possível na nossa vida de todos os dias sonhar. Nessa noite sonhei exatamente o que vivi.”

As imagens que este relato sugeria eram imagens oníricas, ligadas ao sonho muito características das feiras de atrações. O relato do Zé coloca a tónica no sonho como realidade, na capacidade de sonhar que situações e momentos especiais nos oferecem. No caso deste miúdo ali estava, em concreto, naquela feira visitada pela primeira vez, o convite ao sonho real, ao deixar-se ir abandonando-se àquele mundo bem maior, bem mais completo, das sensações fortes, inesperadas, do medo e do descontrolo, do maravilhoso, do fantástico, do impossível. Um mundo total. Um mundo diferente da monótona realidade quotidiana em que tudo parecia igual, um mundo que, afinal, existia e se oferecia como possibilidade. Mais tarde, perceberia que esse mundo estava aparentado à utopia, uma força imensa geradora de mudança, um lugar onde a vontade, a imaginação e a criação imperavam.



Imagens 59, 60 e 61 - Fotogramas do filme *Casa Encantada* de Júlio Alves

2.3.2.2. CASA ENCANTADA - NOTA DE INTENÇÕES

O filme *Casa Encantada* parte da ideia segundo a qual a nossa experiência do mundo constrói-se também na relação entre o pensamento e os objetos que nos interpelam. Pensamentos e objetos podem ser entendidos como imagens, embora de natureza diferente. Essas imagens agem umas com as outras gerando outras imagens ainda, num processo virtualmente infinito. O filme propõe, também uma reflexão, enunciada esteticamente, sobre a natureza do tempo. Os objetos que vemos num tempo que é presente, atual, conectam, através da memória, outras imagens que já são passado. São lembranças, recordações, mas agora atualizadas, num tempo novo, não cronológico. Percepção e memória, presente e passado, reescrevem-se, transformando-se um e outro. Cria-se assim um emaranhado de imagens caleidoscópicas, num tempo não linear, que abrem o futuro para novos poder-ser. Em *Casa Encantada*, as imagens que ilustram esse tempo, que é simultaneamente passado e presente, não são *flash-back* nem imagens de arquivo, mas feitas a partir de cinco relatos pessoais que contam, cada um deles, as suas experiências sobre o mundo encantado das feiras populares. Essas narrativas desenvolvem-se em torno de uma história central que assegura a unidade do filme e que se cruza com os outros relatos.

Com as feiras, vinha ao encontro das crianças, um mundo de transgressão autorizada. Coisas que os pais nunca deixariam que as crianças fizessem, perigos nunca antes permitidos, medos nunca antes desafiados, podiam, ali, nos carrosséis, na montanha russa, nos carrinhos de choque, na casa encantada, experimentar-se, viver-se. Era como se a vida fizesse um intervalo, e dele nascesse uma outra – a verdadeira? – muito mais vibrante, entusiástica, deslumbrante. As músicas populares entrecortadas com os anúncios dos feirantes gritados pelos altifalantes, mais os ruídos próprios do funcionamento mecânico das atrações, tudo isto misturado com os cheiros das comidas tradicionais, faziam dos dias de feira um acontecimento fascinante que transportava crianças e jovens para uma espécie de universo paralelo, onde tudo podia acontecer.

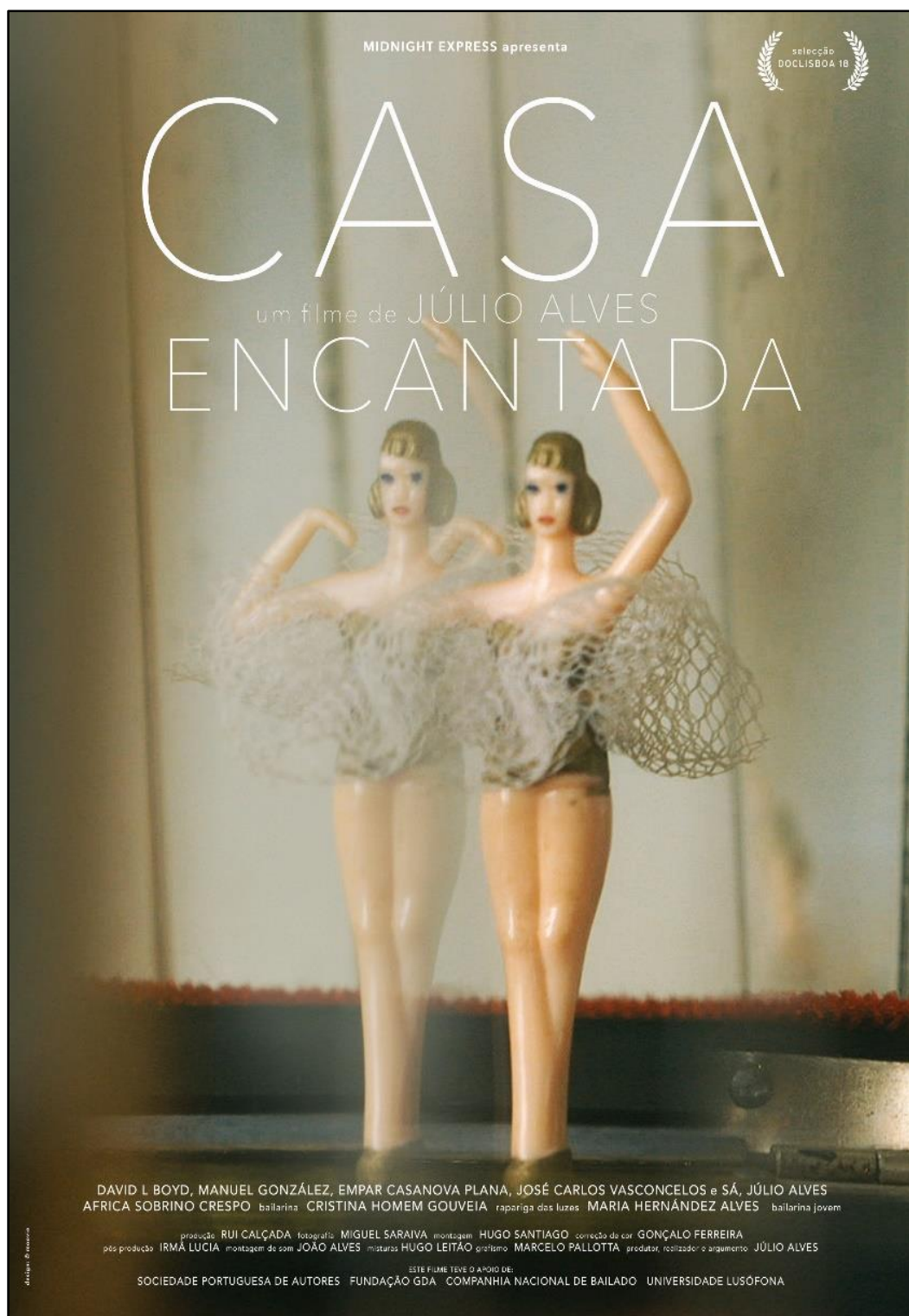
A partir de um conjunto de imagens de objetos que jazem numa clareira de um pinhal, restos resistentes, potentes, embora desfigurados, de atrações de feiras populares – princípio organizador de *Casa Encantada* – evoca-se um passado onde, numa aldeia do

centro do país, um menino, agora narrador deste filme, conta como as feiras populares transformaram radicalmente a sua vida e a de Rosa, uma colega da escola que sonhava ser bailarina e que um dia – mal ela adivinharia! – o será, no mundo encantado do cinema, onde dançará um solo exigente no meio de uma floresta. De seguida David, um americano de Alabama, relatará as suas tristes memórias de infância vividas num sul ainda, muito doente, racista e violento. Descobrirá uma nova vida fora do terrível Alabama, onde nunca mais quis voltar, num dos Luna Parks mais emblemáticos dos EUA, premonitoriamente intitulado *The Great Escape: Six Flags Over Georgia*. Manuel, galego, dá voz à segunda narrativa, contando uma história de um filho abandonado pela sua mãe numa feira cheia de atrações. A terceira narrativa dá voz a Empar, uma rapariga valenciana, que faz uma viagem de carro com os pais a casa de uns amigos e vê, deslumbrada, pela primeira vez uma roda gigante através da janela do automóvel.

Por último, chegará o relato de Miguel, um rapaz que não conseguia lembrar-se dos seus sonhos, mas que depois de uma deslumbrante visita à feira popular sonhou nessa noite com figuras mecânicas excêntricas, vertigens alucinantes de corpos que caíam no espaço, monstros horríveis em que se transformavam cândidas figuras de adultos.

No filme *Casa Encantada* todas estas memórias comunicam, agem/reagem umas sobre as outras. Todas elas afetarão, infetarão o filme misturando imagens que parecem fugir ao tempo. Algumas são demasiado potentes e reclamam outras. Ao interagirem, outras se criam atualizando-se no tempo presente do filme ³³.

³³ O filme teve estreia no DocLisboa 2018 <https://www.doclisboa.org/2018/filmes/casa-encantada/>.



Cartaz promocional do filme

CAPÍTULO 3: OBJETOS NO CINEMA DE PEDRO COSTA

3.1. INTRODUÇÃO

Como enunciámos na apresentação deste trabalho de investigação, o último capítulo é consagrado à análise de cinco filmes de Pedro Costa — *Casa de Lava*, *Ossos*, *No Quarto da Vanda*, *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro* — a partir de outros tantos objetos, nomeadamente, um caderno, um conjunto de cartas, uma câmara digital, outra carta e um elevador. A tese que defendemos é que tais objetos, não só os estruturam individualmente como assumem uma função criativa e organizadora na maneira como neles reaparecem, ligando as obras umas às outras, dando-lhes uma homogeneidade que não terá sido devidamente observada.

A análise que propomos tem como referente o nosso filme *Sacavém*, assumindo a sua identidade de filme-ensaio sobre esta parte substancial da obra de Pedro Costa. Nele, para além de trabalharem o conjunto de objetos enunciado (caderno, da câmara, das cartas e do elevador), para a sua organização concorrem outros três fatores: o trabalho de preparação, rodagem e montagem deste filme; o discurso de Pedro Costa expresso nas longas conversas que mantivemos ao longo de 2018/19; e, finalmente, o material que nos forneceu dos filmes (objetos, sequências de “brutos”, imagens, etc.). Destes, selecionámos e analisámos três planos do filme *No Quarto da Vanda*, cremos que de forma nunca antes feita, comparando as imagens captadas na rodagem por Costa (*brutos*), imagens desconhecidas e nesse sentido, privadas, e aquelas que são públicas constituindo parte do filme, com o objetivo de dar a ver as escolhas do realizador feitas no momento da montagem.

A partir de *Sacavém*, tentaremos responder a algumas questões, das quais salientamos: Porque é que *Casa de Lava* é tão determinante nos filmes futuros de Costa? Como é que um bairro, que já não existe, continua a ser a matéria dos seus filmes? Quais os motivos que levam uma câmara rudimentar e de uso doméstico a “salvar” o cineasta e o seu cinema? Porque é que uma carta de duas páginas, de um poeta francês, nascido em 1900 e falecido em 1945, navega de filme para filme na obra do cineasta? e, finalmente, como é que um elevador se transforma numa caixa de ressonância para os personagens de Pedro Costa?

3.2. SACAVÉM

A sequência de abertura de *Sacavém* junta fragmentos sonoros dos cinco filmes analisados: *Casa de Lava*, *Ossos*, *No Quarto da Vanda*, *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro*. A ordem da sequência sonora não corresponde exatamente à cronologia fílmica. Mas, dos fragmentos que vamos ouvindo sobressai a palavra *Sacavém* a qual remete para *Casa de Lava*, no momento em que os personagens do filme informam a enfermeira *Mariana* (Inês Medeiros), que vão para Portugal, mais concretamente, para Sacavém:

“– A Mariana chega e nós partimos”. “– Eu quero morrer em Sacavém”, “– Ninguém quer saber de vocês em Sacavém”.

Estas, são frases ouvidas na sequência de abertura. Estes diálogos, importados da sua banda sonora original e que aqui estão reunidos e ouvidos numa nova construção sonora, antecipam o título do filme (*Sacavém*).

Sacavém dá título ao filme, mas também é o local atual onde Pedro Costa roda uma grande parte do seu próximo trabalho cinematográfico que se intitula *Vitalina Varela*. A ligação não se fez por caso: achamos que os personagens dos filmes de Pedro Costa continuam a querer vir ter com ele porque sabem que ele nunca os abandonará. Vítor Erice disse recentemente: “Pedro Costa encontrou um dia o seu lugar e a sua gente, um feito existencial que tudo inclui, que transcende a falsa dicotomia entre o cinema e a vida. Por isso quando diz, referindo-se aos seus companheiros cabo-verdianos — “Eles confiam em mim porque sabem que eu voltarei. Sabem que posso ausentar-me, mas voltarei” — eu sei que está a dizer a verdade, afirma-o ele e afirmam-no os seus filmes” (Erica, apud Companhia, 2018: 4).

Pedro Costa descobriu efetivamente a sua gente no filme *Casa de Lava*. Desde então, e tirando *Onde Jaz o Teu Sorriso* e *Ne Change Rien*, nunca mais deixou de dialogar com esta comunidade.

As imagens iniciais do filme *Sacavém* mostram uma escada e um elevador instalado num prédio na baixa pombalina da cidade de Lisboa. Neste edifício fica situado o escritório do cineasta. A agitação do elevador, em funcionamento permanente, procura dar suporte à ideia de uns a chegar e de outros a partir expressa em *Casa de Lava*. Este constante movimento do elevador remete para o extenso diálogo que todos os cinco filmes de Pedro Costa mantêm entre si. De facto, eles conservam uma grande proximidade temática, como se fossem descendentes sanguíneos uns dos outros, ideia expressa por

José Miguel Gaspar, ao qual Pedro Costa responde: “Sim, esse é um problema que tenho desde *O Quarto da Vanda*. Os filmes que se lhe sucedem são irmãos muito desavindos, lutam muito entre si; estão sempre em confronto e aquilo que um quer dizer o outro não deixa” (Costa apud Gaspar, 2008).

Transição sonora. Se, na sequência anterior, já tínhamos enunciado que o som que ouvíamos não correspondia às imagens, nesta nova sequência torna-se explícito que o ambiente que ouvimos está claramente deslocado das imagens que vemos³⁴. Ouvimos sons de animais, grilos, porcos, galos num ambiente campestre, e ouvimos Sandra do Canto Brandão a cantar e a ensaiar a *Morna das Sombras*, e ainda Raul Andrade a tocar e ensaiar violino. Ao mesmo tempo vemos, a partir do interior da casa — que corresponde, pelas características arquitetónicas, ao mesmo edifício das escadas e do elevador que já tínhamos visto na sequência anterior —, através de uma janela, uma vista da Praça dos Restauradores, na Baixa Pombalina. Observamos carros, autocarros e transeuntes nesta artéria de grande movimento da cidade.

O som foi gravado, montado e misturado por Henri Maikoff, diretor de som de *Casa de Lava*. Estava guardado num CD desde 1994, que nos foi oferecido pelo Pedro Costa e faz parte de uma coleção de materiais que se relacionaram com o seu trabalho ao longo dos anos. À medida que as conversas de preparação do nosso *Sacavém* decorriam, Pedro Costa foi-nos disponibilizando diversos materiais (sonoros, imagens fixas e em movimento, bem como objetos de uso pessoal, como o caderno ou a câmara de que falaremos adiante) que poderíamos usar, se assim o entendêssemos, no nosso trabalho.

A este som guardado num CD, juntaram-se fotografias, cartazes, livros, cadernos, cartas, guarda-roupa e calçado dos personagens de *Cavalo Dinheiro*, cópias em 35mm de *Juventude em Marcha*, cassetes, câmaras, um trailer japonês de *No Quarto da Vanda*, testes de imagem do filme *Juventude em Marcha*, material bruto de *No Quarto da Vanda*, uma cópia recentemente restaurada do mesmo filme, o elevador do filme *Cavalo Dinheiro*, fotografias tiradas por ele mesmo na rodagem do filme *Vitalina Varela*,

³⁴ “Um som nunca deve vir em socorro de uma imagem, nem uma imagem em socorro de um som (...) som e imagem não se devem ajudar mutuamente, mas trabalhar cada um por sua vez, numa espécie de revezamento” (Bresson, 2005: 61-62).

na altura ainda não exibido, ambientes sonoros captados para os filmes *Cavalo Dinheiro* e *Vitalina Varela* e ainda o acesso a todas as bandas sonoras dos filmes da sua filmografia. A tudo isto juntou-se ainda cerca de 3 horas de áudio que resultaram de duas entrevistas que Pedro Costa nos concedeu.

Grande parte destes materiais estão agora reunidos no filme *Sacavém* e falaremos deles à medida que o texto avance e se torne oportuno referir cada um destes objetos em particular.

Mark Peranson, no texto *Ouvindo os filmes de Pedro Costa ou Pedro Costa, realizador pós-punk*, faz referência à vital importância que o som tem na obra de Pedro Costa: “Na verdade o trabalho de som tem vindo a tornar-se cada vez mais elaborado, ou melhor, cada vez mais preciso, uma espécie de música concreta. (...) À medida que a ideia de contar uma história por meios tradicionais desaparece, à medida que Costa amadurece enquanto artista, a ideia de contar uma história através do som desenvolve-se e complexifica-se” (Peranson, apud Cabo, 2009: 291).

A ideia de “contar uma história através do som” está subjacente à construção do filme *Sacavém*. A sequência “escritório/os sons oferecidos” dá continuidade ao já enunciado nas imagens iniciais: um deslocamento concreto entre o universo sonoro e imagético. Nos planos desta sequência estão esboçadas duas figuras humanas. Uma menos perceptível, a sombra de um homem numa parede, com auscultadores na cabeça e com uma câmara de filmar ao seu lado e uma outra figura, mais nítida, de costas para a câmara e de frente para um computador que intuímos poder ser Pedro Costa. E é neste jogo de sombras e reflexos que as duas figuras vão dialogar ao longo de todo o filme. Dialogar com o que dizem, com o que filmam, ou com o que filmaram.

A primeira ideia expressa que ouvimos em *Sacavém* é a definição que Costa faz de si enquanto realizador. “Eu não sou só o realizador que imagina, dirige, escreve, etc. Aliás eu não faço nada disso: não imagino nada, não escrevo anda, não dirijo nada. Eu acho que organizo e produzo coisas compondo com outras pessoas imagens e som” (Costa, 2019: *Sacavém*).

Ao separar imagens e sons, impondo-lhes um corte claro, Costa atribui-lhes um valor semelhante na hora de construir o seu cinema. Esta opção é muito relevante para entender como estrutura o seu trabalho. Costa não trata o som como um acontecimento decorativo ou ilustrativo, esforçando-se, e muito, para contrariar esse efeito. Cada filme de Costa é um acontecimento sonoro capaz de se sustentar por si e ser ouvido sem qualquer imagem que o acompanha. Como refere Mark Peranson, no texto já referenciado, Pedro

Costa passa muitos meses a captar e a montar sons para os seus filmes, “...com a ideia de melhorar a sensualidade das imagens” (Perenson, apud Cabo, 2009: 292).

A sonoplastia do filme *Sacavém* usa essa força sonora como principal motor, utilizada para criar mudanças, impor ritmos ou pausas ao longo do filme. A banda sonora de *Sacavém*, como já referimos, é em parte retirada dos filmes *Casa de Lava*, *Ossos*, *Juventude em Marcha*, *Cavalo Dinheiro* e *Vitalina Varela*. A riqueza sonora do nosso filme deve-se sobretudo à importância que Costa dá aos sons e ao esforço que faz por serem autónomos das imagens. A propósito Costa afirma: “Estranhamente neste tipo de trabalho vê-se mais, e estranhamente até se “ouve” mais” (Costa apud Neyrat e Rector, 2013:2).

A imagem que suporta o áudio de Pedro Costa é o seu local de trabalho. Os microfones que vemos e filmamos são os que gravaram as nossas conversas e outros sons captados ao longo dos dias de rodagem que se seguiram.

3.2.1. CASA DE LAVA: CADERNO

O filme de Pedro Costa, *Casa de Lava*, começa com imagens em erupção do vulcão filmadas em 1954 por Orlando Ribeiro. O som inicial da transição desta sequência em *Sacavém* é também do mesmo vulcão. Procurávamos uma imagem sonora que nos ajudasse a entrar num caderno que colocou e continua a colocar muitas questões. Será este o primeiro objeto a contribuir para a revolução que o realizador impôs na sua carreira? Será este caderno fundamental para se começar a ler as motivações políticas do cinema de Pedro Costa? Será este caderno responsável por Costa deixar para trás uma vida mais ou menos organizada, que o cinema já lhe proporcionava? Será este caderno que o ajudará a construir um novo modelo de pensar, produzir e realizar os seus filmes futuros?

Mas se o caderno nos coloca questões, também nos abre portas para ver e “ouvir” as notas, influências e sobretudo as motivações de Pedro Costa. E que melhor forma tínhamos para entrar neste caderno que um som de um vulcão?

Quando pensámos filmar o caderno para *Sacavém* foi com a intenção de expor tudo aquilo que esse objeto nos tinha transmitido inicialmente. Com a ajuda de um pequeno projetor e de um conjunto de vidros, invadimos o caderno. As imagens fixas nele contidas viram-se afetadas por pequenas distorções e sobreposições de outras imagens, imagens essas do próprio caderno ou do ambiente que o rodeava quando filmámos. Pedro

Costa aparece também, mas de forma difusa e diluída. Esta construção fílmica constitui (talvez possa ser lido assim) uma espécie de prolongamento das nossas leituras do caderno. O som usado em *Sacavém* foi o do filme *Casa de Lava* e excertos das duas entrevistas gravadas no escritório do realizador. A edição de som teve, algumas vezes, como critério o que intuímos ter uma relação direta com as imagens plasmadas no caderno. Propomos continuar o diálogo e, com ele, abrir novas pistas sobre o que o caderno nos pode contar. O caderno ainda não se calou.

No nosso filme, retirámos um excerto de *Casa de Lava*, no qual ouvimos Mariana (Enfermeira) a pedir ajuda a Tina para a tradução de uma carta. Esta carta³⁵ será um dos objetos a ser retratados mais adiante, mas quisemos iniciar esta operação sonora dando ênfase à ideia de que há um conjunto de materiais com que Costa trabalha, que apenas são aflorados nalguns dos seus filmes, mas que, noutros que realizará mais tarde, emergem de novo e, aí sim, são trabalhados até à exaustão. É o caso do trecho da carta que ouvimos em *Sacavém*. A carta começa a ser lida por Tina, como a enfermeira Mariana lhe pede. A leitura pouco avança e rapidamente é interrompida quando diz “Aqui não percebo”. Este impedimento talvez seja o impedimento de Costa, naquele momento, para explorar todo o potencial da leitura que a carta contém. Anos mais tarde, volta a usá-la em *Juventude em Marcha*. Aqui, a leitura é retomada por Ventura, um homem experiente e com uma história grande para contar. Costa, aí sim, encontra, neste contexto, através de Ventura, as condições ótimas de exploração de toda a riqueza emocional e política que a carta contém e, por isso, faz Ventura retomar e concluir a sua leitura que se iniciara antes em *Casa de Lava*, através da voz da jovem Tina.

Os materiais que deram vida a este caderno, que inicialmente pretendia ter outro propósito — um caderno técnico que serviria para apontar ideias para cenas ou locais a filmar — transformaram-se, ao chegar a Cabo Verde, noutra coisa: “... comecei a juntar num caderno notas, mas que não eram notas escritas. Normalmente faz-se apontamentos sobre sítios que se veem, pessoas, ideias para cenas, ideias para planos. Eu comecei a juntar outras coisas. Recortes, de jornal sobretudo, coisas que estava a ler ou que

³⁵ Carta que vemos em *Casa de Lava* e mais tarde em *Juventude em Marcha*, foi inspirada na carta escrita por Robert Desnos, de 15 de julho de 1944.

encontrava aqui e ali. Fotografias que tirava, mas que podiam não ser paisagens a filmar. E esse caderno começou a tornar-se, pouco a pouco, um substituto do guião” (Costa, 2019: *Sacavém*).

A substituição do guião (instrumento de trabalho imprescindível ao processo de produção de um filme convencional) por parte de Costa cria, em si, desde logo, um conjunto de dificuldades que podem chegar a produzir ruturas que dificilmente são recuperáveis. Como diz Costa: “As rodagens são difíceis. Quase de pânico, pelo menos para o realizador e o guião está ali para te proteger” (ibidem). Ele sabe como ninguém que, ao introduzir um dado novo num processo já muito testado, tal pode provocar uma desarticulação geral cujos danos podem ser irreparáveis. “Este caderno foi apenas, o primeiro sinal de alarme para o que viria a acontecer depois: o comportamento errático, as primeiras manobras de boicote contra o guião, os atores, o produtor, contra mim próprio” (Costa, 2018: 11). Costa refere muitas vezes que, no momento de preparação de *Casa de Lava* talvez tenha visto cerca de 20% das coisas que deveria realmente ter visto, porque o seu olhar era muitas vezes atraído pela equipa de produção para outros aspetos menos importantes e que, por isso, os meios e os fins não foram devidamente pensados, no que se refere à construção do filme.

Com a viagem a Cabo Verde e com ajuda do caderno, Costa inicia uma pequena grande revolução na forma de pensar e construir o seu cinema ³⁶. É esta experiência de plasmar, através de imagens, *fait-divers* de jornal, desenhos, pequenos apontamentos do dia-a-dia, uma ou outra nota escrita, que se tornará fundamental para a sua carreira artística. O *Caderno Casa de Lava* adaptou-se constantemente à terra, às pessoas, as quais contribuíram com as suas próprias histórias indicando caminhos que o filme podia percorrer e, sobretudo, permitiu a Costa descobrir a forma de expressar-se para continuar a escrever com imagens a sua própria língua. “Afastarmo-nos de tudo para nos aproximarmos de nós mesmos, de casa. Acho que *Casa de Lava* se faz deste duplo movimento: é um filme que me abriu ao mundo e, ao mesmo tempo, é um filme que me esconde” (Costa apud Lemièrre, 1995).

³⁶ Costa, chegou a fazer outro filme (*Ossos*) num modelo de produção convencional. Mas desde aí nunca mais voltou a filmar com uma estrutura de produção clássica.

Sacavém percorre ainda uma outra cena de *Casa de Lava*, através da voz do ator Luís Miguel Cintra. Hospitais, vacinas, trabalhadores da construção civil, medo, abandono, imigração ilegal, política, silêncio, são temas abordados na cena de Luís Miguel Cintra, vestindo a pele de um médico, num hospital em Lisboa: “- O Leão volta para casa.” É a conclusão da vida do Leão em Portugal, resumida, assim, de forma resignada pelo médico. Todos estes temas são tratados por Costa no filme *Casa de Lava*. A política, no cinema de Pedro Costa, já se tinha introduzido com o seu filme anterior, o primeiro, *O Sangue*. Nele, Costa retrata a vida de um miúdo de Lisboa, de 14 anos, que vivia com o medo da polícia política. Mas, neste segundo filme, Costa afasta-se de Portugal e viaja para Cabo Verde, mudança geográfica que lhe dá também a oportunidade de conhecer o outro lado de uma terra que tinha sido explorada pelo colonialismo. É esse conhecimento e o seu posicionamento político que o faz repensar todo o ponto de vista do filme. O pequeno caderno, secreto, é o seu principal aliado nessa mudança: “Quando cheguei a Cabo Verde, aquela organização trágica obrigou-me a não vampirizar. Aquelas pessoas já são enganadas por tudo, pela terra, pelos fantasmas, pelos portugueses. Não podiam ser enganadas pelo cinema. Tentei respeitar a verdade... não sei como hoje se pode falar disso. No ideal, este filme podia ser uma série de fotografias de caras das pessoas com uma banda sonora. Não vejo que se pudesse inventar mais ficção” (Costa apud Câmara, 2008). A afirmação de Costa não deixa margem para dúvidas do seu posicionamento perante o mundo. Costa é um cineasta político. Costa continua a falar de Portugal e das suas memórias e dos efeitos nefastos da ditadura e da hipocrisia em Portugal sobre o tema. Costa, como a seguir se mostra, continua a dialogar com o nosso futuro.

A 19 de Outubro de 1936 desembarcaram na baía do Tarrafal os primeiros 150 presos com destino ao forte. Presos políticos vindos das prisões de Angra, Peniche e Caxias. Esta prisão foi um pesadelo, o último sítio onde se poderia querer estar: “O Tarrafal correspondia a uma ideia de morte lenta, no sentido que não é um campo de extermínio como são os campos nazis, mas é um campo de morte lenta no sentido em que se visava, eu acho que explicitamente, o aniquilamento físico dos presos” (Rosas, apud Carrasco, RTP, 2007). O Tarrafal funcionou, de forma irregular, entre 1936 e 1974, acolhendo primeiro os opositores portugueses ao regime e, posteriormente, os guerrilheiros dos grupos de libertação dos países africanos. A “Frigideira” era o local mais temido pelos presos no Tarrafal. Uma caixa de cimento em forma retangular. *O teto era uma espessa placa de betão. Uma parede dividia-a interiormente em duas celas quase*

quadradas. Tinha, cada uma delas, uma porta de ferro, perfurada em baixo com cinco orifícios. Por cima, junto ao teto, existia um postigo gradeado com cerca de 50cm em forma de meia-lua. Estava exposta ao sol durante todo o dia. Lá dentro era um forno.

Costa dedica páginas do seu caderno ao Tarrafal. Há referências explícitas, como a reportagem do jornal *Público* quase no fim do caderno, intitulada *Tarrafal Nunca Mais*. Costa sabia que o assunto Tarrafal estava vivo e bem vivo na cabeça das pessoas que por lá tinham passado. Esta notícia de jornal, colada praticamente na íntegra no caderno parece conter uma certa “ironia”. Na notícia, fala-se da possível reabertura do antigo campo de concentração, desta vez pelas autoridades Cabo-Verdianas. O assunto Tarrafal, para Costa, é um assunto para sempre. É um assunto que não deve morrer nem desaparecer da cabeça de todos nós, por todas as implicações: “Tarrafal tem uma história de tortura, de doença, de morte, de tudo aquilo do que pior inventamos para nos castigar” (Costa apud Crespo, 2013: 8).

A pintura de Picasso, *Natureza-Morta Com Crânios de Touros* (1942) é outro exemplo que encontramos no caderno de Costa para falar da morte e do sofrimento do Tarrafal. *Crânios de Touros* foi pintado durante a 2ª Guerra Mundial. Picasso representa o crânio de um touro, que parece refletir horror e medo. A figura do crânio, com cores fortes, contrasta com o fundo de tons azulados e violetas. É considerado uma alegoria ao sentimento de impotência que na altura tomava conta de Picasso.



Imagem 62 - *Caderno Casa de Lava*

Recortes de jornais e fotografia do quadro de Picasso Natureza-Morta Com Crânios de Touros (1942)

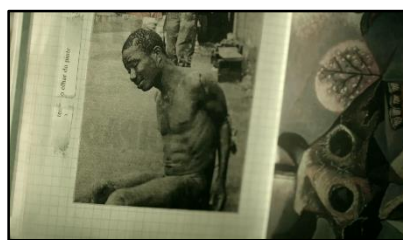


Imagem 63 – *Sacavém* (2019) fotograma

Na página ao lado da pintura de Picasso, Costa cola uma imagem de um homem negro, nu, amarrado a uma cadeira à luz do sol, a desfalecer que parece ser retirada de um jornal. Por trás do homem, um soldado, de olhar perdido num horizonte sem fim. Ainda na mesma página, é colada uma fotografia a cores, desta vez parece ser uma fotografia tirada por Costa em Cabo-Verde, onde vemos um homem mais velho, que olha fixamente

para a câmara. Este homem parece querer dizer a Costa que não desarme, que não deixe de falar da tortura, que não deixe de falar sobre o passado. Que não os deixe sem falar. Que não os deixe esquecidos.

Costa, no seu caderno de notas, relaciona imagens de sofrimento em suportes tão diferentes, como são a fotografia ou a pintura. A este respeito, Nuno Crespo³⁷ pergunta-lhe sobre se não corria o risco destas imagens serem consideradas como uma esteticização do sofrimento. Costa responde: “O problema é como fazer face a uma imagem de sofrimento ou de morte. Estou a falar de toda a gente, tanto dos que fazem as imagens como dos que “apenas” as vêem. Problema sério que não se resolverá nem se dissolverá nunca no meio desta cortina de fumo fantasmal em que vivemos. O cinema tornou-se uma espécie de velório sem cadáver. E do vazio do caixão pode saltar seja o que for, à vontade do freguês, coelho, princesa, delinquente, advogado. E haverá sempre crítico de cinema ou ensaísta para nos informar sobre o modelo transfigurativo utilizado pelo realizador. A mim, sempre me afligiu muito ver cinema. Morri mil mortes a ver certos filmes e quero continuar a morrer sem ser obrigado a ressuscitar. E o mesmo serve para ver pintura, ouvir música, ler. Com mais ou menos talento, com mais ou menos cinefilia, parecemos uns tontos a tentar escapar desse velho, irreparável argumento (Costa, apud, Crespo, 2013: 8).

Costa constrói o seu caderno juntando recortes de jornais com informações, fotografias de imprensa ou de fotógrafos conhecidos, reportagens, imagens da história do cinema e postais de pinturas de Picasso. Chama-lhe “a magia da colagem que é uma arte leve, infantil e barata como o cinema podia ser. E, de vez em quando, algumas palavras, uma estrofe de um poema que pode ligar várias coisas. As atualidades e a poesia” (Costa apud Crespo, 2013: 3).

Picasso foi para Costa muito importante. Ele próprio já o afirmou em diversos momentos. Picasso é um pintor político, tal como Costa é um cineasta político. Picasso lutou, através da pintura, contra o franquismo e o nazismo de forma determinada. Uma vez, por ocasião da exposição no Pavilhão da República, visitado por um representante da embaixada de Hitler em Paris, o qual, observando *Guernica* lhe perguntou se o quadro

³⁷ Nuno Crespo é crítico de arte e investigador do Instituto de História de Arte da Universidade Nova de Lisboa.

era obra sua, ao que Picasso respondeu: “Não, é obra vossa!” *Guernica* passou duas décadas de um lado para o outro antes de chegar a Espanha. Picasso não deu autorização que o quadro pisasse solo espanhol enquanto existisse ditadura em Espanha. Chegou apenas a 10 de setembro de 1981. No dia seguinte, a importância do momento ficou resumida na capa do jornal *El País* que tituló: “A guerra acabou.” Não era só um quadro que chegava - era um manifesto antiguerra que se transformou em símbolo da democracia: o autor só autorizava a sua entrada em Espanha quando existisse um regime democrático no país. Foi o que aconteceu, mas quatro anos depois da morte de Franco e já sem Picasso vivo para assistir.

Pedro Costa, como Picasso, manifesta ideais e convicções fortes, e é isso que o cineasta expressa, quando se refere a *Casa de Lava*: “Este filme é filho do desencanto. Guarda disso traços profundos. Desencanto com o país, com a sua miserável humilhação política, social, artística, com esse povo passivo e mau. Desencanto comigo próprio (...). Para nós, cineastas portugueses, foi o momento de começar a sofrer a violência de um poder inculto e arrogante. E tomei a decisão de me afastar de casa” (Costa apud Lemièrre, 1995).



Imagem 67 - *Sacavém* (2019)
fotograma



Imagem 68 - *Caderno Casa de Lava*

Recorte de jornal e fotografia do quadro
Composition Tête de Mort de Picasso
(1907)

Outra pintura de Picasso que podemos encontrar no *Caderno Casa de Lava* é *Composition avec tête de mort* (1907). O crânio é um motivo recorrente na obra de Picasso. Ao longo de uma fase de estudos preparatórios para *Les Femmes d'Alger*, a composição incluiu um estudante de medicina a segurar uma caveira na mão. Em 1907, Picasso pintou a extraordinária *Composition à tête de mort* (fig. 3), uma das mais marcantes de toda a sua juventude. A semelhança entre os dois quadros, (*Composition avec tête de mort* e *Natureza-Morta Com Crânios de Touros*) com quarenta anos de diferença, permite-nos estabelecer a permanência dos motivos subjacentes na obra de

Picasso. Da época das *Demoiselles d'Avignon* até aos seus anos na Rue des Grand Augustins, o horizonte tinha escurecido. Picasso substituiu os vermelhos brilhantes e rosa da primeira pintura pelos sombrios cinzas, pretos e ocre da segunda, que ilustram bem a obsessão com o motivo do crânio que Picasso usou ao longo de sua carreira.

Existem muitos rostos nas imagens que o caderno contém. É difícil encontrar algum que não transmita sinais que não sejam de tristeza, dor, doença, fome, solidão, abandono, exploração... Costa afirma que um cinema que seja útil e possível, deve ser um cinema que deve passar “toda a sua vida a confrontar-se com a morte” — acrescentando — “Mas é um combate onde é preciso manter a distância. A elipse é o lugar (enegrecido pelo tempo) onde se vai expulsar a morte (protegida pelo amor). É esse o trabalho do cineasta. É no presente. Em *Casa de Lava*, a elipse começa nas cruzes do cemitério do Tarrafal, e acaba na cama de hospital dum operário cabo-verdiano em Lisboa. É este o trabalho da realização: saber situar-se entre dois lugares onde a morte mostrou (e continua a mostrar) o rosto. A elipse, nos meus filmes, é o rosto da morte que nos olha” (Costa apud Lemièrre, 1995).

Em Costa, tal como em Picasso, o tema da morte não pretende ser moralizante. Os rostos no caderno de Costa são os rostos de uma época onde tudo parece não funcionar, seja de carácter político, económico ou social. Costa, tal como Picasso, observa o mundo que o rodeia e contribui com a sua arte para a leitura da nossa história. “É assim que o cinema faz. Começa por ser associativo, dissonante, aproximativo, elementar, primordial” (Costa apud Crespo, 2013: 4).

Sobre o caderno, Costa, considera aquela forma de trabalhar nada ter de inovador: “... o tipo de trabalho que está aqui não é nada original, já foi feito mil vezes, por exemplo, por um tipo que está agora fora de moda, o André Malraux, que lhe chamou o museu imaginário” — e acrescenta — “tento materializar a tal terceira parte que é sempre invisível. É esse tipo de construção que tento fazer no caderno. A quem já conhece o filme espero que o obscureça um pouco mais. Ou que possa ser iluminado a outra luz” (Costa, apud Crespo, 2013: 5).

Outro tema retratado por Costa nas páginas do *Caderno Casa de Lava* é a maternidade. Vemos mulheres sozinhas ou com filhos nos braços em muitas páginas do caderno. Vemos também pinturas do período azul de Picasso onde ele também tratou este tema. O tema da maternidade pertence ao período neoclássico do artista, durante o qual desenvolveu um estilo remanescente de classicismo e usou imagens mitológicas como

centauros, minotauros, ninfas, faunos. Também fez obras inspiradas e dedicadas à maternidade e à relação especial entre mãe e filho.

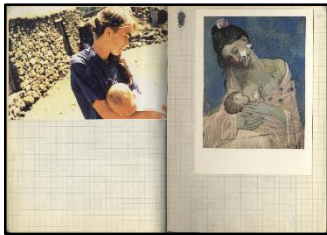


Imagem 69 - Caderno Casa de Lava



Imagem 70 - Sacavém (2019) fotograma

Recorte de jornal e reprodução
do quadro Maternity (1909) de Picasso

Na pintura *Maternity* (1909) de Pablo Picasso colada no caderno de Costa, representa uma mulher vestida de branco com um bebé ao colo. Na página que antecede esta imagem, Costa, colou uma fotografia, (deduzimos que tirada por ele próprio para a preparação do filme) onde está figurado a mesma relação de mãe/filho presente na pintura. Duas mulheres absorvidas e ligadas com os seus filhos nos braços que não parecem saber estarem a ser observadas. Ou, se sabem, tão pouco se importam.

Ao não colocar mais nenhum elemento gráfico nestas duas páginas, coisa rara em todo o caderno, a não ser as duas imagens juntas, Costa parece querer indicar que as imagens são de outra ordem. Como tal devem ser observadas como numa sala de um museu onde os quadros expostos e se expandem, quase sempre, através da cor branca à sua volta. No filme *Casa de Lava*, o filho de Edith, (Pedro Hestnes) dirigindo-se a Mariana, junto à sepultura do seu pai, faz um resumo muito breve das vidas do pai, da mãe e dele próprio. “Ela veio atrás dele. Tinha vinte anos. Ele tinha o dobro. Eu nunca o conheci. Estava na política; veio preso. Depois disso, ela nunca mais quis voltar para casa. Andou por aí... muitos anos... comigo. Viveu com a ajuda das pessoas. Ela gosta de toda a gente, toda a gente gosta dela. Vivemos aqui. Agora vem um cheque todos os meses, lá de Portugal, a pensão dele, para pagar a toda a gente. Eles sabem; estão todos à espera. Todos querem fugir daqui” (Filme *Casa de Lava*, 1994).



Imagem 64 - *Sacavém* (2019) fotograma

O caderno é o contrário de um guião convencional. Para Costa o caderno é um guião que só tem perguntas, enquanto um guião tradicional é uma certeza. Mas para nós, o caderno de *Casa de Lava* é uma certeza no sentido em que foi fundamental para que os filmes de Pedro Costa se tornarem tão relevantes no contexto cinematográfico atual. O seu cinema nunca mais ficou amarrado ao peso do guião convencional, ou a outra qualquer convenção, seja ela da escrita, da produção, da rodagem, da montagem, da divulgação. Começa aqui uma nova de escrita cinematográfica: “Foi mais ou menos nessa altura que percebi que a linguagem do cinema não era para mim. Nem os seus compromissos sociais, nem as suas diplomacias técnicas e artísticas, nem os mitos, nem os fascínios, nem a pressa, nem o dinheiro. Uma língua, sim” (Costa apud Crespo, 2013: 3).

Foi com este caderno que Pedro Costa deu início a um processo de trabalho que não termina num ponto final ou num *The end* como um guião convencional. Costa deixa várias páginas em branco, no final do caderno. Não porque não soubesse o que lhe acrescentar, mas porque, simplesmente, continua a escrever no caderno à medida que faz um novo filme. E concluímos com as palavras de Costa: “Picasso foi muito importante para mim” (Costa apud Crespo, 2013:15)

Índice do Caderno, por Júlio Alves:

- Mitologia
- Adaptação
- Política I

- Natureza morta
- Política II
- Maternidade
- O caderno ainda não se calou

3.2.2. OSSOS: O BAIRRO

No filme *Sacavém*, as transições entre cada segmento³⁸ foram pensadas a partir da seguinte ideia de Pedro Costa: “... há como que uma passagem de filme para filme e por isso talvez nos filmes que tenho feito há um personagem por vezes que é pegado pela mão e passa para outro filme e é pegado pela mão por outro ou é lançado por outro e, por sua vez, depois, pega na mão do seguinte ou lança uma espécie de sorte ao outro, por exemplo o caso do Ventura e da Vitalina, uma espécie de sorte lançada, de risco”³⁹ (Costa apud Alves ver Apêndice, 2ª Entrevista, 2018: 2).

De facto, na filmografia de Costa há atores que emergem num determinado filme e, depois, continuam no seguinte, onde normalmente crescem e se tornam o centro do trabalho do cineasta. Em *Sacavém*, quisemos dar conta desta originalidade. Percorremos 5 filmes + 1; este “+ 1” diz respeito ao filme *Vitalina Varela*, que se encontra em fase final de rodagem e do qual temos um pequeno, mas significativo, apontamento que abordaremos mais adiante. As ligações, entre sequências, do filme *Sacavém* através dos atores/atrizes de Costa foram as seguintes:

Casa de Lava e Ossos – Clotilde Moutron

Ossos e No Quarto da Vanda – Vanda Duarte

No Quarto da Vanda – *Juventude em Marcha* – Vanda Duarte e (Zita Duarte)⁴⁰

³⁸ Chamamos segmento a cada filme de Pedro Costa retratado no filme *Sacavém*.

³⁹ Segunda conversa com Pedro Costa para o filme *Sacavém*. A primeira já tinha sido muito interessante pelos temas abordados bem como pelas reflexões que proporcionaram. Ao apresentarmos uma versão da montagem, Costa sugere-nos uma segunda conversa porque crê que pode melhorar, dizer melhor algumas das ideias que ali estavam expressas. De pronto não só concordamos como sugerimos que o tom dessa mesma conversa pudesse ser mais próximo, mais intimista, com apenas um ouvinte, no caso eu, e não para uma grande audiência como aquela primeira conversa sugeria. A sugestão foi aceite e assim, logo ali, marcamos o dia da nossa segunda conversa.

⁴⁰ Zita Duarte, à data do filme *Juventude em Marcha* já tinha falecido, mas Costa, através da boca de Ventura, sugere-nos que ela também está presente neste filme.

Juventude em Marcha – Cavalo Dinheiro – Ventura

Cavalo Dinheiro – Vitalina Varela – Vitalina

O som de *Ossos*, como o movimento nas fotografias de Mariana Viegas, para o filme *Sacavém*.

Na proposta de realização que desenhamos para a construção de *Sacavém*, assumimos alguns princípios que nos serviram de guia. Não se tratava de ter ideias pré-estabelecidas, ou de pensar este ou aquele plano, ou ter aquele desejo secreto que eventualmente a obra de Costa nos tivesse suscitado. A nossa aproximação a Costa com a ideia de fazer um filme a partir de alguns objetos que considerávamos fundamentais na sua obra, continha, já de si, alguns riscos. Entre eles, claro está, o risco de não passar simplesmente de uma ideia. Até à data, apenas tinha sido feito um filme sobre o cineasta: *Tout Refleurit* (2008) de Aurelien Gerbault.

Entre esses princípios, estava a ideia de não usar imagens dos filmes de Costa. As imagens para o filme *Sacavém* surgiriam a partir de material relacionado com os filmes do realizador e careceria da investigação que iria decorrer do nosso processo de trabalho. Assim, aparecem 9 fotografias, a preto e branco, de Mariana Viegas que tinha estado na rodagem de *Ossos* como fotógrafa de cena. As 9 fotografias foram-me sugeridas por Pedro Costa. Entregou-nos o material num CD. Quase de seguida ocorre-nos a ideia de projetar as fotografias num ecrã de cinema. Sugerimos a Pedro Costa que se juntasse às fotografias. Aceitou. Tínhamos então um dispositivo, uma instalação. A banda sonora de *Ossos* migra do filme e, 22 anos depois, invade as fotografias. Se Costa pôs o caderno de *Casa de Lava* a falar, agora, em *Sacavém* eram as fotografias de Mariana Viegas que falariam.



Imagem 65 - *Sacavém* (2019) fotograma

Costa aparece em palco, de costas para nós, e caminha em plano geral até junto da fotografia projetada no grande ecrã, do desativado cinema São José, em *Sacavém*, local onde Pedro Costa se instalou durante uma parte significativa da rodagem do seu mais recente filme *Vitalina Varela* (2019). Filmámos as fotografias de duas maneiras: planos fixos em várias escalas e panorâmicas com movimentos mais ou menos bruscos: entre planos, raramente desligávamos a câmara. A intenção era aproveitar a fragilidade desses momentos e usá-los na nossa montagem. A instabilidade desses planos podia vir a tornar-se útil para uma ideia que nos acompanhava: seguir o som do filme original cujas imagens estão em *off*.

James Quandt, também nos ajudaria com a sua leitura do filme de Costa: “Em *Ossos*, a abordagem onírica e alusiva de Costa cede lugar a um arsenal bressoniano – montagem elíptica, ausência de planos gerais que contextualizem o espaço, pouca música extra-diegética, atores profissionais e inexpressivos que recitam os diálogos num tom monocórdico, uso do som de modo a substituir a imagem e sugerir um mundo fora de campo, tratamento rigoroso e materialista dos objetos, dos corpos e do espaço” (Quandt, apud, Cabo, 2009: 31).

Por último, a influência direta de Pedro Costa: este começara *Casa de Lava* e *Ossos* com uma série de grandes planos de caras de pessoas, que sugerem que estamos ali principalmente com as pessoas, pelas pessoas, pela humanidade.

Pedro Costa diz-nos, na entrevista que nos concedeu, que no primeiro filme normalmente se está confiante, no segundo começam as dúvidas e no terceiro afina-se e começa-se a perceber em que terra se quer viver, onde se quer trabalhar. E o seu território eram certamente as pessoas: “Percebi que, como se vê talvez mais no *Caderno Casa de Lava* do que no guião original, que tem pouco a ver com o filme, eu gostei de coisas mais interiores, mais próximas. Fiquei com uma certeza, pelo menos naquela altura pensei que nos próximos anos não me devia ocupar de paisagens por exemplo”⁴¹ (Costa apud Alves, ver Apêndice, 2ª Entrevista, 2018: 19).

Costa refere-se ainda ao “plano vazio”, ao “plano de transição”, ou ao “plano sem nada”, da seguinte maneira: “Sempre que me vi confrontado com esse tipo de plano vazio sentia-me muito mal, que era idiota, que era estúpido, que não era para mim,

⁴¹ O *Caderno Casa de Lava* continua no filme *Ossos*, e seguirá em todos os outros.

qualquer coisa que não fala, qualquer coisa que não diz. Eu decidi voltar-me bastante mais para dentro e evitar olhar os grandes espaços e horizontes, como faziam a maior parte dos cineastas que eu admiro, porque não sei fazer (...) e para evitar esses problemas e acabar na mesa de montagem com uns planos que são iguais a milhões de planos feitos por milhões de pessoas que, provavelmente, só resultarão com efeitos de música ou coisa assim, para não ter esse problema, não os faço” (Costa apud Alves ver Apêndice, 2ª Entrevista, 2018: 9).

Os grandes planos de *Casa de Lava* seguem juntamente com Costa para o filme *Ossos*. E nós fomos à procura deles nas fotografias de Mariana Viegas para nos ajudar a instalar a voz de Pedro Costa e a banda sonora de *Ossos* em *Sacavém*.



Imagens 66, 67, 68, 69, 70 e 71 - *Sacavém* (2019) fotogramas

Pedro Costa conhece o Bairro das Fontainhas depois de filmar *Casa de Lava*. Na realidade conhece-o porque se prestou simpaticamente a ser o carteiro das muitas cartas que lhe tinham sido dadas em Cabo Verde para serem entregues no bairro. Nas Fontainhas moravam familiares ou conhecidos das pessoas que o tinham ajudado a fazer *Casa de Lava*. Pedro Costa foi o mensageiro das boas novas e com elas trouxe tabaco, pacotes de café e outras pequenas encomendas que distribuiu pelo bairro. “Devia ser muito estranho ver um tipo como eu que arranha o crioulo, dizer: ‘Dona, o seu filho manda-lhe isto. Ele está bem’” (Costa, apud, Neyrat Cyril, Rector Andy, 2012: 14). Por cada casa que ia passando era convidado a entrar e a beber um grogue. Depois de um, outro, e por ali foi andado durante uns tempos ou porque havia a necessidade de entregar mais alguma coisa a alguém ou simplesmente para estar numa festa para a qual tinha sido, entretanto, simpaticamente convidado. Estas visitas ao bairro foram-se prolongando e começaram a produzir em Pedro Costa a ideia de que ali havia suficiente matéria para fazer um novo

filme: “Compreendi durante a rodagem de *Ossos* que não estava ali apenas para fazer aquele filme, mas para uma longa temporada.” (Ibidem: 27).

Talvez o primeiro sentimento que Pedro Costa experimentou pelo bairro, tenha sido um sentimento poético, mas a seguir “...fiquei fascinado pelas cores, sons, o crioulo... fiquei encantado com tudo o que era visual e sonoro (...) O bairro oferecia-me um espaço magnífico para pensar. E pensar um espaço é uma das bases do cinema” (ibidem: 15).

É deste contexto que nasce *Ossos*, um filme onde Pedro Costa luta, ainda, contra um sistema de produção demasiado grande e protegido. Um sistema⁴² que Costa já tinha combatido no filme anterior, mas do qual ainda não se tinha conseguido livrar nesta fase. Costa sabe que a sua presença no bairro é para durar. Sabe-o desde muito cedo. Não com o filme *Ossos*, nem com tudo o que tinha vindo com ele, guião, atores, produção, proteção etc., mas sim com o que o bairro continha: a sua poética.

Costa sabia — já o tinha provado com o caderno — que o guião não fazia falta. A estrutura de produção, muito menos. Já tinha experimentado ‘boicotar o sistema’ nos filmes *Casa de Lava* e *Ossos*. E para o novo filme que se propunha fazer no bairro, a sua decisão estava tomada. “... decidi que não queria um produtor. Parecia-me um “posto supérfluo” (ibidem: 31).

Para Pedro Costa a ideia da figura do produtor está associada ao seu trabalho diário. Ele próprio afirma-se como um organizador de coisas e, como tal, um produtor. A sua vida num filme é a sua implicação diária em tudo o que seja necessário para esse filme encontrar a justiça⁴³. A vida, essa, começa muito antes de começar a filmar o que quer que seja. Costa revelou sempre preocupação para encontrar o equilíbrio, entre o que está à frente da câmara e o que está atrás dela. Esse equilíbrio é importante na sua maneira de

⁴² Pedro Costa realizou dentro do sistema de produção convencional apenas três dos seus filmes, *Sangue*, *Casa de Lava* e *Ossos*. A partir do filme *No Quarto da Vanda* caminhou sozinho, prescindindo de todo um sistema de produção e, inclusive, mesmo de um diretor de fotografia. Emmanuel Machuel, DOP (Diretor de Fotografia) de *Ossos*, chegou a dizer que o filme *No Quarto da Vanda* só podia ser feito por Pedro Costa.

⁴³ “É essa ideia de que mais vale perder tempo com as questões de verdadeira justiça do filme que se passam ao nível da produção, do que pensar se os planos isto ou aquilo, os picados e os contrapicados querem dizer isto e aquilo, ou se mais para a esquerda ou mais para direita o plano porque... Eu acho que esta organização, esta concentração no teu filme tem qualquer coisa que é decente, que trará decência e simplicidade à arte, aos planos, à sequência dos planos à maneira como as pessoas vão ser orientadas no espaço, vão conversar, dizer alguma coisa, olhar pela janela, sentar-se, levantar-se. Se as pessoas forem mais parecidas por esse lado social, digamos, acho que o trabalho artístico vai ser mais forte” (Costa, apud Alves, ver Apêndice 2ª Entrevista, 2018: 4).

fazer as coisas ⁴⁴. Segundo a sua visão, não se pode estar a impor uma forma de vida, no caso da produção cinematográfica, onde o dinheiro paga tudo, ao filmar no bairro durante a noite, invadindo tudo e todos. Essa experiência, entre outras, teve-a com o filme *Ossos* e não queria mais voltar a ter.

Havia nas Fontainhas matéria suficiente para não querer abandonar o bairro, mesmo que isso não fosse de todo visível: “Fosse como fosse, sabia que ia ficar, que podia fazer um filme bom, médio, medíocre ou mau, e depois afundar-me por lá como um velho poeta *beatnik* ...” (Costa, apud Neyrat Cyril, Rector Andy, 2013: 27).



Imagem 72 - *Sacavém* (2019) fotograma

Ossos trouxe a Pedro Costa a possibilidade de se questionar e, mais importante, de romper com todo o conforto que a vida de cineasta mais ou menos estabelecido lhe proporcionava.

Ossos tinha corrido bem. Em Portugal tinha feito mais de 20 000 espectadores, que, para um filme de Costa, era um *record*. Já antes com *Casa de Lava* e *Sangue*, a crítica tinha-o colocado numa rota que apontava para um cineasta com um futuro brilhante. Associado a este percurso, Costa estava respaldado com um produtor independente, Paulo Branco, que vivia anos de glória como produtor de Oliveira, entre outros grandes

⁴⁴ “Aliás, faço os possíveis e os impossíveis até chegar à rodagem só ocupado nas coisas da produção. Tenho muita confiança que esse trabalho traga muitos frutos para o outro lado. Tenho muita confiança nisso e tenho tido algumas provas de confiança, de cumplicidade, perseverança... as pessoas não deviam estar num filme por interesse (isto pode ser completamente utópico) mas as pessoas não deviam estar por interesse, por dinheiro, por um salário. Talvez no meu caso porque os atores, os técnicos, eu próprio, recebemos menos, tão menos que os outros, sem fazer nenhum sacrifício — queria sublinhar — porque isto não é coroa de espinhos, não sacrificamos o filme em nada” (ibidem: 4).

cineastas, e triunfava em todos grandes certames internacionais. *Ossos* tinha sido muito bem-recebido e tinha ganho muitos prémios. Costa só tinha que seguir a lógica estabelecida — e tão difícil era consegui-la — para se mostrar novamente ao mundo e o mundo parecia querer recebê-lo de braços abertos. Contudo, o que faz Costa? Rejeita tudo isto. Fica sozinho. Fica no Bairro. Fica nas Fontainhas.

Para José Bragança de Miranda, o mundo⁴⁵ é o objeto mais importante porque é nele que assentam todos os outros, é nele que as redes se tecem. Talvez possamos afirmar que, para Costa, as Fontainhas tenham sido um objeto muito importante para o seu cinema que, neste momento, também é a sua vida. *Ossos* fez a ligação ao passado *Casa de Lava*, e ao futuro, *No Quarto da Vanda*. As Fontainhas permitiram a Costa descobrir uma comunidade que se revelou crucial para o seu cinema ser o que é hoje. Costa chegou às Fontainhas ainda respaldado com um conjunto de atores e atrizes que o tinham acompanhado, mas, depois de *Ossos*, não mais voltou a usar, “fisicamente”⁴⁶ essa comunidade profissional. Recorreu a partir daí, primeiro, entre outros, a Vanda e Zita, as duas irmãs que apareceram em *Ossos*, mas que se revelaram no filme seguinte, *No Quarto da Vanda*. A seguir leva Vanda — Zita tinha morrido — para *Juventude em Marcha* e apresenta Ventura. Segue com Ventura para *Cavalo Dinheiro* e apresenta Vitalina. As ligações, que Costa faz com os seus atores de filme para filme parecem-se a um desdobrável. Um desdobrável que Pedro Costa tem sob controlo. A cada novo filme, rodado a partir do seu mundo das Fontainhas, Pedro Costa guia-nos com os seus personagens para algo novo, surpreendente. O seu sonho, nascido com o filme *No Quarto da Vanda*, era ter uma televisão de bairro, exclusivamente para o bairro, com emissão de 24 horas diárias, a partir de e para as Fontainhas. Não tendo podido realizar tal projeto em circuito fechado, Pedro Costa foi mais longe e decide emitir em circuito aberto: das Fontainhas para o Mundo.

⁴⁵ “O primeiro objeto, aquele que de algum modo nos determina a todos, é mesmo o mundo. Não podemos pensar que seja um simples somatório de objetos dispersos. É o conjunto deles que cria a estrutura, ou a rede, onde toda a vida nova, ou toda a vida que possa surgir, vai ter lugar, encontra o seu lugar”. Bragança de Miranda, apud Alves, filme *Objetos entre Nós*: 2018).

⁴⁶ Entrevista de Pedro Costa para *Sacavém*, (2018).

3.2.3. NO QUARTO DA VANDA: A MINI PANASONIC DVX 100

“A câmara Mini-Dv parecia-me o instrumento ideal para este filme. É verdade que é discreta e aproveitei esse facto. Não gosto de me impor nem às pessoas, nem aos sítios. Receber e agradecer o que o cinema me dá sem nunca abusar...” (Costa apud Robert David, 2001: 90-92).

Nas conversas que teve connosco, Costa fala-nos da importância da descoberta da câmara Panasonic DVX 100. No seu trabalho o reconhecimento da sua importância só chegou com o desenrolar das coisas: “talvez eu nem pensasse que o filme fosse finalizado com aquele aparelho, talvez fosse só uma espécie de bloco de notas ou de câmara de plástico para fazer uns esboços, foi só muito lentamente e, pouco a pouco, que a câmara começou a fazer parte de mim e começou a ser muito cúmplice, éramos os dois, ela era uma espécie de testemunha como eu daquela primeira vez e isso foi muito forte” (Costa, 2019: *Sacavém*).

Expressando esta mesma ideia, a propósito da relação entre sujeitos e objetos, José Bragança de Miranda, afirma: “Na prática, o objeto sempre foi qualquer coisa muito dinâmica, relacional, onde a relação com o sujeito se constitui, mas não se constitui nessa relação clássica entre um sujeito ativo e um objeto passivo. São as diversas funções, ou associações dos objetos com os sujeitos, que verdadeiramente criam estruturas singulares próprias que lhes conferem uma certa potência e que resultam de uma relação quase corporal, no fundo, que transcende ao mesmo tempo os corpos e os objetos. Não há, no caso de um escritor, uma oposição entre a máquina de escrever, ou a língua, e a escrita. Tudo flui naturalmente. Como, no caso de um violinista, ele não está em conflito com o violino. Da superação do violino e do violinista, emerge qualquer coisa outra que é música, por exemplo” (Bragança de Miranda, apud Alves, filme *Objetos entre Nós*: 2018).

A câmara digital, um dos objetos que consideramos catalisadores do cinema de Costa, foi, de facto, determinante para a evolução do seu cinema, pese embora a maneira como produz e organiza o seu trabalho esteja muito ligada à sua formação que é o cinema do princípio, o cinema da chamada época clássica, o cinema americano e italiano: “No cinema nunca fui muito atraído pelo cinema experimental ou de vanguarda, mas isto para dizer que vejo, oiço, na realidade, uma história, depois se ela é bem ou mal contada enfim,

não sei dizer, mas a preocupação é outra, é mais contar bem a história do Ventura, ou da Vanda ou do bairro de outro ponto de vista que não é nem o meu nem o dele. Vamos chamar terceiro, que está ao nosso lado, que é sempre muito crítico, muito diabólico mas que conta e eu, acreditando que tudo é história, que cada casa, cada pedra, cada erva entre as pedras é história. É a história das Fontainhas” (Costa apud Alves, ver Apêndice, 2ª Entrevista, 2018: 13). Mas foi a câmara DVX 100 que permitiu a Pedro Costa permanecer no Bairro das Fontainhas durante dois anos à procura da “erva entre as pedras” para fazer uma história que tinha no início apenas como ponto de partida, filmar a destruição de um bairro a partir do interior do quarto de duas raparigas.



Imagens 73 e 74 - *Sacavém* (2019) fotogramas

Com este novo objeto, instala-se uma nova prática na vida de Costa que se prolonga até os dias de hoje. Um processo de trabalho, diário, silencioso, solitário (a maior parte das vezes sozinho e, quando acompanhado, numa fase já avançada do trabalho, no máximo por três ou quatro pessoas. A câmara revoluciona a sua *praxis* e dá-lhe a possibilidade de agir de forma diferente como o tinha feito até *Ossos*. Durante a rodagem de *No Quarto da Vanda*, Costa levanta-se todas as manhãs à mesma hora e dirige-se ao mesmo local. Torna-se o “homem-que-filma”. A pequena câmara portátil permite-lhe exercer um ‘cinema operário’, praticado diariamente, como qualquer outro trabalho. O sonho do ‘cineasta trabalhador’ já evocado pelos irmãos Lumière.

A sua câmara era agora usada em *No Quarto da Vanda* como o caderno foi usado em *Casa de Lava*. Costa voltava e re-filmava as cenas previamente esboçadas ou sugeridas anteriormente pelas irmãs Vanda e Zita. O caderno foi substituído pela câmara: “Eu acho que nunca mais o fiz (o Caderno) por um lado, porque a primeira camara DVX100, depois a AGDVX100 e depois a outra, outra e outra, tornaram-se os lápis e a cola e a tesoura de que eu precisava; eu uso-as, tenho-as na mão, mudo-lhes as lentes, limpo as objetivas, carrego os cartões, etc.” (Costa apud Alves, ver Apêndice 1ª Entrevista

2018: 12). Costa filma discretamente. A câmara MINI DV foi, para isso, um objeto essencial. Não se impondo nem às pessoas, nem aos locais onde filma. Por outro lado, com a câmara digital, impôs-se a rotina de filmar diariamente. No bairro ficou conhecido como o ‘homem que filma’ e isso dava-lhe prazer como muitas vezes o ouvimos dizer:

“Só acredito que a coisa existe se a vir, só acredito que a coisa existe se tiver ali a câmara de filmar e a coisa acontecer ali se for filmada” (Costa apud Alves, ver Apêndice, 2ª Entrevista, 2018: 8).

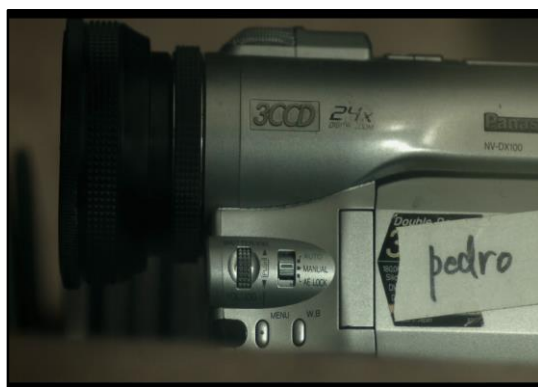


Imagem 75 - *Sacavém* (2019) fotograma

Costa, na conversa com Rui Chaves, Catherine David e João Fernandes, faz uma comparação com o lado do ‘trabalho de um escultor, muito parecido com o do cineasta. É a ‘disciplina operária’, a rotina do ‘ir pegar’, os trajetos de comboio ou autocarro, partir pedra, o pó nos olhos, o barulho da serra ou do martelo, a colaboração com os seus metalúrgicos, com os seus eletricitistas; há uma curvatura das costas, e umas dores de joelhos que são parecidas” (Costa, apud *Fora-Out!*, 2007: 53).

Costa estava agora munido de um objeto que lhe permitia dar início a outro tipo de cinema. Estava convicto que havia outra forma de fazer cinema. “... já o pressentia desde que tinha visto os primeiros *Godards* e os primeiros *Straubs*. Parecia-me determinante a maneira como lidamos com os meios, como decidimos organizar-nos, como integramos as relações humanas no nosso filme, como nos aproximamos de um espaço físico, mas também social. Sentia que a solidão deste trabalho não era uma bizzaria” (Costa, apud Neyrat, C. Rector, A., 2013: 11). A juntar a tudo isso, o seu passado de assistente de realização e a experiência dos filmes anteriores tinham-no deixado bastante infeliz. Tinha assistido a todo o tipo de violências e atropelos em nome da urgência, do dinheiro, do tempo, ou de outra coisa qualquer.

No final da rodagem de *Ossos*, Vanda desafia Pedro Costa dizendo-lhe que o cinema devia ser outro. Devia ser menos cansativo, devia ser mais natural. Depois perguntou: E se me filmasses, simplesmente? Continuas? E Costa continuou.

Ao desafio de Vanda, Costa responde com a compra da câmara. Este objeto vai permite-lhe pôr em causa todo o *modus operandi* de fazer cinema. A câmara também foi responsável para Costa encontrar a sua verdadeira voz. “Poucos se conseguem encontrar, de repente, à primeira. Claro que os meus filmes são muito mais frágeis do que os que poderia citar agora, mas repara na ‘peregrinação exemplar’ do Godard, que levou 70 anos, como diria o Straub, para se encontrar” (Costa, apud Neyrat, C. Rector A, 2013: 12-13).

A Panasonic DVX 100 foi para Pedro Costa um objeto determinante, cúmplice, como também tinha sido o caderno no filme *Casa de Lava*. Se no início eram apenas suportes para apontamentos, com o decorrer do tempo, tornaram-se inseparáveis, insubstituíveis para o ‘que está ali’. Pedro Costa nunca mais voltou a escrever um guião tradicional. A câmara e o caderno deram-lhe a possibilidade de demonstrar aos outros — ele já o sabia, ou pelo menos já o intuía — que é possível pensar e fazer cinema fora das estruturas de controlo: “A minha experiência *No Quarto da Vanda*, ou seja, na rodagem, na montagem, na preparação, são coisas de anos, e passar anos todos os dias a trabalhar, a pensar, a organizar, a construir um filme parece-me a mim, enfim, já não tenho memória, mas parece-me a mim que não é a mesma coisa que trabalhar cinco ou seis semanas. A minha rotina e a rotina de uma rodagem tradicional são duas coisas muito diferentes e se calhar são inimigas, tal como eu as penso, são coisas irreconciliáveis...” (Costa apud Alves, ver Apêndice, 2ª Entrevista, 2018: 11).

Emmanuel Burdeau descreve muito bem como Costa contribuiu significativamente, com a sua câmara digital, para a mudança paradigmática do ato de filmar, sem renunciar a qualquer princípio que o cinema nos tinha dado: “Doravante, é possível filmar sozinho e quanto tempo se quiser, sem chegar à ruína e sem ter de renunciar à qualidade e à nitidez da imagem do cinema tradicional. (...) O digital permite, aliás, um trabalho sobre a imagem (...) que permite detetar um fio condutor na forma. (...) O ‘como (com que meios) filmar?’ não pode ser visto independentemente do ‘que filmar?’ (...). Um novo poder do cinema decorre do progresso técnico, mesmo ou sobretudo quando este corresponde a uma técnica mais ligeira. É esse poder que Costa afronta quando diz querer ‘Não ser mais forte do que aquilo que está ali’ (Burdeau, 2001: 86)

Na entrevista de Costa para o filme *Sacavém*, ouvimo-lo a falar da contribuição da câmara para a sua ‘salvação’: “(...) apesar desta simplicidade, da imagem e de som,

mas apesar de tudo isto, eu achei que era a minha salvação; era uma espécie de acontecimento como aquele sucedido com a descoberta dos pigmentos aos pintores do século XIX, o aparecimento das câmaras mais portáteis no fim dos anos 50, ou das câmaras fotográficas mais rápidas no princípio dos anos 30, eram máquinas que traziam alguma liberdade, apesar de tudo. (...) e comecei a trabalhar muito mais à maneira de um fotógrafo ou de pintor ou mesmo de um investigador sociólogo, antropólogo ou arqueólogo” (Costa, apud Alves, ver Apêndice, 1ª Entrevista, 2018: 2). Pedro Costa usou câmaras *Panasonic* em mais três filmes: *Ne Change Rien*, *Onde Jaz o teu Sorriso* e *Cavalo Dinheiro*.

Nas paredes do escritório de Costa estão expostos cartazes dos seus filmes e um grande cartaz do filme *Pickpocket* de Robert Bresson. As restantes paredes estão preenchidas por armários e prateleiras carregadas com livros, objetos vários, bobines de filmes em 35mm e muitos outros materiais relacionados com trabalhos já concluídos. Sobressaem ainda uma mesa de luz para manuseamento de película e um *charriot* com o guarda-roupa do filme *Cavalo Dinheiro*. Preso, na porta da casa de banho, num papel amarelo pode ler-se uma citação de Mao Tsé-Tung: “O comunismo não é amor, o comunismo é um martelo com o qual esmagamos a cabeça dos nossos inimigos”. As palavras amor, martelo e cabeça estão sublinhadas. O martelo de Pedro Costa é a sua câmara.

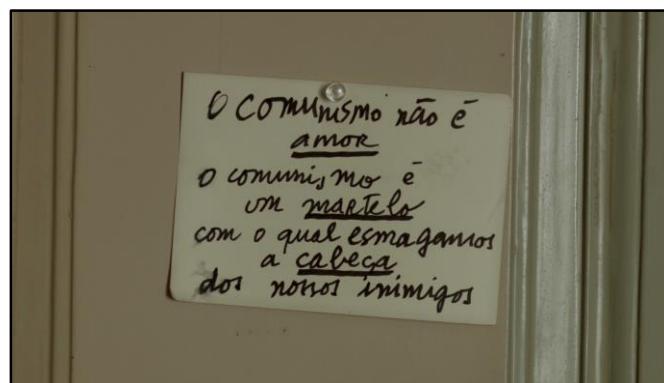


Imagem 76 - *Sacavém* (2019) fotograma

A partir do filme *No Quarta da Vanda*, Costa tornou-se num realizador de culto e frequentemente, os seus filmes são selecionados para os principais festivais do mundo. A sua obra também é regularmente alvo de retrospectivas. Sobre a obra de Costa muito se tem escrito e falado, seja no âmbito académico, cinematográfico ou, até, filosófico. Sobre Costa existem muitos textos reunidos em livros, catálogos, revistas e páginas *web*. Tem

sido também convocado para lecionar seminários e *workshops* nas universidades mais reputadas como Harvard, Berkeley, Bloomington, Notre Dame, Cal Arts, Los Angeles, na Universidade de Andaluzia, em Espanha e na Academia Jan Eyck, em Maastricht, na Holanda. É professor convidado pela Universidade de Zokey, em Tóquio.

Por outro lado, é convidado também por museus, para aí mostrar as suas criações sob a forma de instalações-vídeo. Todas estas atividades têm origem no cinema, mas evidenciam também que o trabalho de Costa extravasa os limites dos seus filmes, para se consubstanciar num pensamento sobre a contemporaneidade na sua dimensão política, estética e ética.

Se bem que considere que os seus trabalhos para os museus são gratificantes do ponto de vista intelectual, sobretudo as exposições com Rui Chafes, Chantal Akerman, Paulo Nozolino, com quem tem óbvias afinidades.

Os convites começaram em 2001 por iniciativa de Catherine David, curadora da Bienal de Arte de Lyon, nomeada em 2014 diretora adjunta do *Musée National d'Art Moderne* a funcionar no *Centre Georges Pompidou* em Paris, e, na opinião de Costa, uma exceção relativamente ao conhecimento sobre o cinema mostrado pela generalidade dos curadores dos museus. Costa refere-se a Catherine David de modo francamente elogioso: “uma pessoa importante, interessante, uma pessoa a quem eu dou muito, muito valor. Era e é uma grande cinéfila, vê muito, interessa-se muito, foi muito amiga do Kiarostami, era também muita amiga da Chantal Akerman, foi ela, aliás, a responsável da Chantal Akerman entrar nesse mundo e a Chantal era das cineastas que mais faziam instalações. Foi graças a ela, foi graças a Catherine David, que nós fizemos uma primeira colaboração” (Costa apud Alves, ver Apêndice, 1ª Entrevista, 2018: 19).

Depois deste convite, muitos outros trabalhos se seguiram, até 2008 sem interrupção e, nalguns anos, participou em mais de uma mostra. Referimos os mais significativos: Museu Witt de With, Roterdão (2003), Sendai Médiathique, Japão (2004), Museu das Belas Artes, Bilbao (2005), Museu de Serralves, Porto (2005) com Rui Chafes, Lisboa Photo, (2006), Galeria Clarim, Viena de Áustria (2007), MUDAM, Luxemburgo (2007), Bienal Image en Mouvement, Genève, (2007), PhotoEspana, Madrid (2008). Em 2012 no Palácio Galveias com Chantal Akerman, no mesmo ano expõe com Rui Chafes no museu Hara em Tóquio, na Bienal de Arte de Veneza em 2013, em 2015-16 também com Rui Chafes no Museu Machado de Castro e, de novo em Serralves (2018), apresenta Companhia com Rui Chafes e o fotógrafo Paulo Nozolino.

De toda esta incursão no território dos museus é o trabalho com Rui Chafes que destaca como mais produtivo e gratificante porque está livre de qualquer obrigação ou constrangimento. Sobre a forma de ambos trabalharem, refere: “Eu não o faço [ao trabalho] para ele nem ele para mim. Tentamos juntá-lo e tentamos pensar se, esse conjunto, essa companhia [das obras de ambos] tem interesse para as pessoas, tem alguma beleza, tem algum valor, se aquilo vai resistir ou não” (ibidem).

Mas o olhar que Pedro Costa utiliza para a criação das suas instalações-vídeo é, ainda, um olhar de cineasta. Senão, atentemos no modo como transfere a ideia de montagem do cinema para o espaço museológico: “Penso ser a única hipótese que tenho ou que os cineastas têm quando entram num museu — é contar com a disponibilidade do comportamento normal, usual das pessoas visitantes do museu que é olhar de uma maneira dispersa, não concentrada, tentar, por vezes que se concentrem um bocadinho mais do que o costume... ou seja aquelas coisas que se costumam fazer num museu que é passar salas e salas, não digo a correr, mas de uma maneira despreocupada, olhando para ali e para acolá, olhando um bocadinho mais para uma coisa que tu gostas mais, um bocadinho menos para aquele desenho, um bocadinho mais para aquela pintura... Portanto, o que eu tento fazer é que a montagem seja feita pelo espectador, no fundo” (ibidem: 21).

Dos filmes que Pedro Costa realizou, a partir da chamada trilogia das Fontaínhas (*Ossos*, *No Quarto da Vanda* e *Juventude em Marcha*), o seu nome foi sendo cada vez mais conhecido. Estas longas-metragens são considerados uma trilogia porque o seu tema é a comunidade negra, sobretudo cabo-verdiana, que vivia no bairro de lata das Fontaínhas situado entre Lisboa e Amadora, demolido, entretanto, dando origem ao Casal da Boba, o bairro social onde se localiza a ação de *Juventude em Marcha*.

Um aspeto que queremos fazer referência é, justamente, o que se relaciona com esta opção temática, que percorre a generalidade dos seus filmes, a qual aponta para alguém empenhado na defesa dos mais fracos, dos explorados, particularmente dos africanos que emigraram durante a década de 70 do século XX para trabalhar na construção civil em Lisboa, na altura uma atividade em grande expansão.

Noutros autores, esta escolha, que é política, está normalmente acompanhada de uma expressão estética baseada numa estrutura opositiva do tipo capital/trabalho, explorador/explorado, cidade/bairro de lata que as imagens ilustram de forma habitualmente muito explícita. Ora, como nota Jacques Rancière, nada dessa estética maniqueísta e fácil está presente nos filmes de Costa. Mais do que submetidos aos poderes

económico ou policial, o modo de vida dos habitantes desse bairro “mais do que de explorados, é de entregues a si próprios” (Rancière, 2009: 54), e é essa experiência pessoal e comunitária que a câmara de Pedro Costa quer dar a ver.

Esta opção temática tem correspondência com o compromisso que Costa assume com as pessoas com quem trabalha há anos. É total. Absoluto compromisso ético, moral e político. Costa trabalha muito, ou quase só, com pessoas. Muita gente. Não são paisagens. Não são vistas de coisas. Por isso o seu compromisso com o que mostra tem de ser eticamente, humanamente ou artisticamente irrepreensível.

3.2.3.1. Desconstrução de uma montagem: O público e o privado em *No Quarto de Vanda* analisado em *Sacavém*

Com o acesso a algum material bruto do filme *No Quarto da Vanda* que Costa nos disponibilizou (*takes* de vários minutos de planos que estão no filme original, parte deles exibidos em museus), pudemos exibir em *Sacavém*, lado a lado, pela primeira vez, material bruto e o material editado. Nunca este efeito tinha sido anteriormente produzido. É uma relação direta entre as imagens públicas do filme *No Quarto da Vanda* e o material bruto sobre o qual Costa exerceu na montagem, em privado, a sua escolha. Temos, assim, a oportunidade de ver/saber a parte do todo que Costa seleciona e deixa emergir para construir o filme.

Selecionámos três planos, dos vários facultados por Costa.

1º Plano



Imagens 77 e 78 - *Sacavém* (2019) fotogramas

A primeira imagem do ecrã da esquerda é o título do filme. O ecrã da esquerda é o filme editado; o ecrã da direita é material bruto (sem edição) que Costa filmou no Bairro das Fontainhas. A partir daí, precisamos de nove planos para encontrar a imagem da direita que corre em simultâneo e sem cortes desde o início. Nela, vemos uma das ruas

do bairro. Ao fundo da rua vê-se e, sobretudo, ouve-se, as demolições dos edifícios do bairro. As crianças que vemos na imagem não parecem muito afetadas pela presença das máquinas e do que elas implicam. A rua continua a ser ponto de passagem e local de convívio de quem ali vive. Um grelhador queima lenha, talvez porque está perto a hora de uma refeição.

As duas imagens encontram-se e percorrem em paralelo 35 segundos. Depois a imagem da esquerda segue o seu caminho. O caminho imposto pela montagem de Costa. A imagem da direita continua no beco por mais algum tempo.

Grandes discussões aconteceram sobre a dimensão que a realidade ocupa neste filme. Costa, sobre o assunto, é muito claro desde a primeira hora: “Entrei naquele quarto com um desejo de ficção, não desejava um documentário. Se não fosse o caso, teria sido o fim do mundo, o fim do filme. Fui lá para amar a Vanda, o bairro, para a ver pela primeira vez, para fazer o filme mais belo passado num quarto, num bairro, em Portugal, no mundo. Como vês, não era uma ambição documental” (Costa apud Neyrat e Rector, 2013: 47).

Talvez o plano do grelhador tenha sido dos poucos, mais uns quantos sobre a destruição do bairro, que não foram encenados ou programados por Costa. Mesmo assim, Costa refere que tinha essa informação porque os trabalhadores das obras lha tinham passado afirmando não se importarem serem filmados.

Costa, ao aperceber-se que a demolição do bairro podia marcar presença no filme, usou as imagens da destruição com contenção, sem nunca abusar do seu impacto. Diríamos que Costa usou as imagens da destruição do bairro, no filme, da mesma maneira que as crianças ou os habitantes do bairro o fizeram. Sem dramas e, talvez até, com indiferença.

O trabalho de Costa com Vanda e Zita era um trabalho diário e cada ideia ou palavra era repetida até considerar estar satisfatória. Nas palavras de Costa trata-se de um filme muito construído, muito escrito, mesmo que não seja no papel. A sua câmara era agora usada como o caderno foi usado em *Casa de Lava*. Costa voltava e re-filmava as cenas previamente esboçadas ou sugeridas anteriormente pelas irmãs. O caderno foi substituído pela câmara: “Eu acho que nunca mais o fiz (o Caderno) por um lado, porque a primeira camara DVX100, depois a AGDVX100 e depois a outra, outra e outra, tornaram-se os lápis e a cola e a tesoura de que eu precisava; eu uso-as, tenho-as na mão, mudo-lhes as lentes, limpo as objetivas, carrego os cartões, etc.” (Costa apud Alves, ver Apêndice 1ª Entrevista 2018: 12).

Costa filma discretamente. A câmara MINI DV foi, para isso, um objeto essencial. Não se impondo nem às pessoas, nem aos locais onde filma. Por outro lado, com a câmara digital, impôs-se a rotina de filmar diariamente. No bairro ficou conhecido como o ‘homem que filma’ e isso dava-lhe prazer como muitas vezes o ouvimos dizer:

“Só acredito que a coisa existe se a vir, só acredito que a coisa existe se tiver ali a câmara de filmar e a coisa acontecer ali se for filmada” (Costa apud Alves, ver Apêndice, 2ª Entrevista, 2018: 8).

Com a nova câmara, e com a nova forma de fazer, pouco equipamento, equipa minimal, que varia entre uma a quatro pessoas no máximo, não tendo nem dinheiro, nem estrutura de produção, podia-se pensar que Costa ficaria limitado e, entre as limitações, estariam os movimentos de câmara. Porém, ao instalar-se no quarto, utilizando planos fixos, muito depurados, ao estilo de Bresson, Costa resolve o problema do movimento. Acredita que o movimento está na realidade e não na câmara: “Ali à nossa frente as coisas mexem, o ar mexe. Mexer a câmara contra este ramo que oscila ao vento é contradizer um movimento” (Costa apud Neyrat e Rector, 2013: 84). Costa acredita que o plano fixo permite dar ao espectador a liberdade de pensar, ver e sentir o movimento porque o movimento está na realidade e, esta, na cabeça do espectador.

O plano fixo em *No Quarto da Vanda* é também o desejo de Pedro Costa intervir pouco ou quase nada. Deixar acontecer. Deixar tremer. Costa faz referência muitas vezes a um conjunto realizadores que o ensinaram muito. Fala frequentemente de Ozu, Chaplin, Ford, Tati: “qualquer plano de Tati ou Chaplin, é muito mais vertiginoso e perspectivado e ziguezagueia muito mais que qualquer jogo de vídeo. Estes cineastas formaram-me. Ford, Tati, Ozu ensinaram-me o movimento e o ritmo” (ibidem: 84).

Noutro texto e ainda sobre o modo como o cinema atual trata o movimento, afirma: “Este trabalho de precisão dos movimentos e das durações é algo que penso que o cinema não está a fazer ou está a fazer muito pouco. Temos de considerar que não somos donos absolutos do filme, que este tem uma vida própria que nos escapa incessantemente” (Costa apud Moutinho, 2005: 38).

Em *No Quarto da Vanda* foi o trabalho do dia-a-dia de Pedro Costa que impôs os planos, os enquadramentos. Foi com a ajuda da Vanda e dos outros, que o trabalho se foi fazendo. Costa refere-se assim ao modelo e acordo de trabalho que tinha com os atores: “A própria maneira como o trabalho era feito pela Vanda e por mim, ou pela Zita e por mim ou pelos rapazes e por mim, ou seja, o acordo sobre as cenas, era que haveria um tema ou um assunto que seria falado ou evocado durante uma cena inteira (...) ou seja,

cada plano, cada momento de filmagem incluía um treino, um ensaio ou uma preparação das pessoas para qualquer coisa que tinham que dizer ou fazer a que se seguia um desenlace, um epílogo, que podia não ser mais nada do que um simples silêncio” (Costa apud Alves, 2ª Entrevista, ver Apêndice, 2018: 5). Neste processo, para Costa, o que houve foi ‘uma dissolução, tornando-se mais difícil encontrar ou perceber o princípio da cena: “Tudo é a cena, tudo é preparação e tudo é desenlace e, do meu ponto de vista, tornava tudo bastante mais misterioso, complexo e multifacetado do que nós tínhamos pensado” (ibidem). Este método de trabalho, na opinião do realizador, foi o responsável pela invenção de coisas tão fortes, tão belas e tão certas como as que Vanda e todos os outros dizem no filme. E a única coisa que podia fazer é agradecer-lhes e organizar tudo muito bem para que eles surgissem ainda mais fortes: “E quem sabe o que vai acontecer quando a câmara filma? Nunca ninguém soube e é por isso que o cinema é grande” (Costa apud Robert, 2001: 92).

2º Plano



Imagens 79 e 80 - *Sacavém* (2019) fotogramas

No texto *No Quarto da Vanda* João Benard da Costa refere-se a este plano (imagens 21 e 22 do filme *Sacavém*) como um dos planos que mais gosta no filme, e também como um dos planos mais ‘misteriosos’ num filme de ‘mistérios’. Descreve assim o plano: “A velha está sentada num quarto e a câmara ‘está sentada’ atrás dela’ (...). E surge uma criança que, depois de entrar e sair, se detém na soleira da porta, junto a uma bicicleta. (...) A criança vira-se então para nós (para a câmara e para a velha) e, apoiando-se ora num pé ora no outro, faz balouçar a bicicleta que, assim balouçada, buzina. (...) Esta não esboça a mais pequena reação ao jogo da miúda, mas, embora não lhe vejamos o olhar, sabemos que está com toda a atenção a ela. Atenção que, de certo modo, é devolvida, pois que a brincadeira da criança, sendo também uma brincadeira solitária, é uma brincadeira para a velha, ou uma brincadeira com a velha. Nem uma nem

outra dizem uma só palavra, a velha sempre imóvel e a miúda repetindo sempre o mesmo movimento. Neste filme de longuíssimos planos, esse é um dos planos que mais dura. Neste filme de rituais, esse é um dos planos mais ritualísticos” (Benard da Costa, 2009: 179).

Num filme sem fora de campo, nas palavras de Pedro Costa, este, parece ser talvez o único plano que nos indica qualquer coisa que não é dali, mas que, simultaneamente, aponta, desde logo, para algo que pode vir. Estas personagens, criança e avó, não são daquele filme. São personagens que indicam e antecipam qualquer coisa que aí vem. Escolhemos precisamente este plano para, sob ele, instalarmos a voz de Costa em *Sacavém*, e ouvirmos a sua definição de fora de campo no filme *No Quarto da Vanda*: “O fora de campo no *Quarto da Vanda* começou por ser eu próprio. Por exemplo, tentei que entrassem muito mais coisas em campo do lado de lá da objetiva do que do lado de trás, por exemplo” (Costa apud Alves, 2019: *Sacavém*).

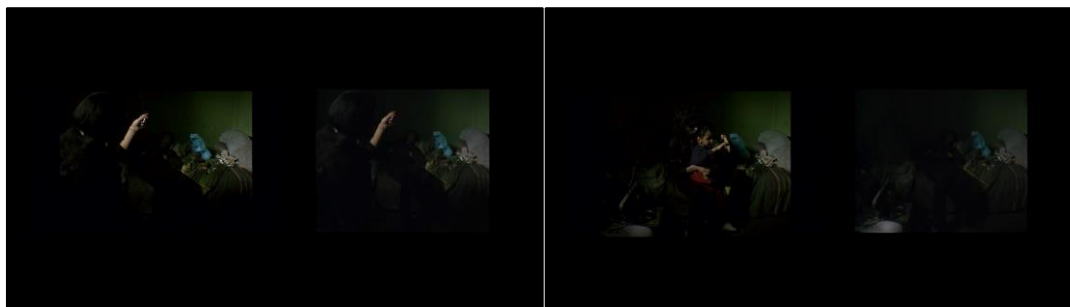
Costa refere-se à forma como se instalava, também ele, em cena ou fora de cena. Momento único, “uma espécie de cerimónia única e muito singular”, especial, não sendo “sagrado”, como diz, classifica-o com sendo “grave”. O quarto da Vanda, nessa época e nesse filme incluía tudo, “Incluía a sociedade, o mundo, os transportes públicos, Portugal naquela altura. Tudo, tudo, tudo... pelo menos o que estava naquela região de Lisboa. Eu acho que o filme incluía tudo, exceto os mais velhos. Talvez fosse esse o fora de campo nesse filme. O fora de campo são coisas que estão depois noutros filmes. Coisas que estão no *Juventude em Marcha*, ou, muito mais, no *Cavalo Dinheiro*” (ibidem).

Para Costa é um filme muito cheio. Com muito pouco fora de campo. É um filme que foi feito tentando incluir tudo e encher o quarto de palavras, recordações e sentimentos. Nas palavras de Costa “A ideia do filme *No Quarto da Vanda* era entrar naquele quarto, não sei se posso dizer, um quarto de adolescentes, um quarto de jovens e, quando se entra num quarto de jovens, não há fora de campo, o fora de campo não existe” (ibidem).

Costa em *No Quarto da Vanda*, decidiu que não queria misturar jovens e velhos, que mais tarde faria outro filme com os velhos, um filme em que as idades se poderiam mesmo confundir. Esse filme foi *Juventude em Marcha*. “O Ventura visita os jovens como se fosse um médico de família ou um detetive. Ele é o protagonista. Pode aproximar-se, pode falar, dar a sua opinião. Em *No Quarto da Vanda* isso seria impossível. Fechava-se outra porta no meu filme e isso convinha-me. Limitava os meios técnicos, o espaço, os

movimentos de câmara e agora, também as gerações de atores” (Neyrat e Rector, 2013: 71).

3º Plano



Imagens 81 e 82 - *Sacavém* (2019) fotogramas

Neste plano descobrimos que Costa edita o plano a partir do seu interior. Em *Sacavém*, o terceiro plano que escolhemos e colocámos lado a lado, plano editado/plano não editado, é o penúltimo no filme *No Quarto da Vanda*. Costa aproveita o momento que Zita está imóvel, deitada na cama, e corta aí o plano, retomando-o largos segundos depois. A criança que vemos entrar no ecrã da esquerda, volta a aparecer no ecrã da direita, mas mais tarde. Quando o plano se inicia, vemos Vanda a sair de quadro (de campo) nos dois ecrãs ao mesmo tempo. “Eu senti uma dificuldade comigo mesmo, ou seja, eu sentia que a realidade era sempre muito dispersa, era difícil de controlar, apanhar. Mas a essas dúvidas permanentes que eu tinha, juntou-se uma outra que é evidente, que é a de que o cinema, e cada vez mais nos últimos anos, tem-se tornado muito impaciente. Não só os filmes são impacientes e, portanto, carregados de precipitação e de urgência, eu acho. Por vezes isso não ajuda, mas a maneira como se fazem os filmes também tem sido muito... o tempo tem-se tornado um inimigo. Para o cinema, o tempo é um inimigo. E nesse momento, outra vez de reequilíbrio, na passagem de um filme para outro, decidi que havia de conquistar o tempo ou deveria ter o tempo do meu lado” (Costa apud Alves, 2019: *Sacavém*).

Um aspeto importante referido por Costa é que *No Quarto da Vanda* lhe proporcionou a conquista do tempo que, do nosso ponto de vista, está associado ao grande objeto — a câmara — no cinema de Pedro Costa. O tempo — como sabemos, o grande objeto do cinema — a que Costa se refere é, não só a *durée* dos planos e a sua manipulação na montagem, mas também — e este é o aspeto que queremos sublinhar — o tempo da preparação e rodagem do filme. O que a mini Panasonic lhe possibilitou foi pôr o tempo

de toda a construção do filme do seu lado. Não só o tempo interno da realização dos planos e da sua montagem, como o tempo exterior da concepção e da rodagem. Com a mini Panasonic é possível gastar muito mais tempo na preparação e rodagem, porque o processo é incomparavelmente menos dispendioso. Retomando a conversa que mantivemos com Costa para a preparação de *Sacavém*, quando se refere ao filme *No Quarto da Vanda*, Costa conta que passou cerca de dois anos nas Fontainhas, a investigar, a tentar perceber o bairro, a conversar com os seus habitantes e a filmá-los, a habitar com eles aquele lugar “até que se juntaram três ou quatro ideias, comecei a conhecer melhor a família de Vanda Duarte, a geografia e a intimidade do bairro e dos seus habitantes” (Costa apud Alves, 1ª Entrevista, 2018: 3). O tempo é um bem precioso para Costa porque ele é absolutamente necessário à experiência que o cinema é; esse tempo de reconhecimento da realidade incorporar-se-á, mais tarde, na estética do filme. É nesse sentido que ele dirá “Eu tenho essa consciência de que o cinema é uma experiência insubstituível, memorial, que pode servir de prova” (Costa, 2007: 69). É a esse tempo, indispensável para a disponibilidade que exige para filmar, que Costa considera ser de enorme importância. É por isso que a rodagem de um filme de Costa já não tem, porque pode não ter, tempo definido. Nada se passa como com a esmagadora maioria dos outros cineastas. Recusa completamente estar limitado às 4, 5, 6 ou 7 semanas de filmagens determinado pela produção. Isso faz parte das vitórias alcançadas com a adoção da câmara digital; a mini Panasonic permite-lhe uma enorme versatilidade e economia de meios. A sua equipa são três, quatro pessoas, não raras vezes, duas. E é assim que consegue filmar todos os dias, porque filmar — diz — é o seu trabalho: “Eu não sou uma pessoa que faz filmes, mas antes que filma todos os dias” (ibidem: 63). Um trabalho apaixonado, obsessivo. É, aliás, conhecida essa sua faceta quase maníaca da repetição exaustiva dos takes. Por exemplo, *No Quarto da Vanda* filmou centenas de horas. Rui Chafes, o escultor seu amigo, a propósito da relação de Costa com o tempo, afirma: “Eu compreendo muito bem a sua exigência. Há uma quantidade de esforço, e de esperança e de amor também no tempo. E a palavra chave para mim é sempre resistência. (...) Resistir é a qualidade mais importante num artista, para mim. Resistir é lutar” (ibidem: 89). A forma de resistir de Pedro Costa, o seu cinema, não tem nada de urgência, mas tem tudo de perseverança: “Eu trabalho assim para perder coisas, para perder tempo todos os dias” (ibidem: 63).

3.2.4. JUVENTUDE EM MARCHA: A CARTA

Em *Sacavém* a transição que fazemos entre *No Quarto de Vanda* e *Juventude em Marcha* está inspirada no que Costa nos tinha dito antes que o Ventura visitava os jovens como se fosse um médico de família ou um detetive. Seguem-se ainda duas outras cenas, revisitadas a partir do negativo da cópia 35mm do filme *Juventude em Marcha*⁴⁷, nesta sequência do filme *Sacavém*. São elas: Ventura fala com Vanda e engana-se no nome, chama-lhe Tina. E a cena de Ventura a jogar às cartas com Lento. Este pede a Ventura que o ajude a escrever uma carta de amor, carta que nunca foi escrita porque não há canetas na barraca. O objeto que destacamos em *Juventude em Marcha* é a carta. Esta carta, ou parte dela, já tinha aparecido no filme *Casa de Lava*. A carta de *Juventude em Marcha* foi escrita a três mãos: Robert Desnos⁴⁸, Ventura e Pedro Costa. Sobre ela, Costa diz: “Limitei-me a aproximar duas coisas muito distantes que me pareceram nascer do mesmo sentimento e da mesma prisão” (Costa apud Ferreira, 1988, jornal Expresso).

Pedro Costa aproveitou uma parte da carta que Desnos tinha escrito à sua mulher no campo de concentração nazi onde faleceu em 1945. Costa soube que Ventura, também ele tinha escrito algumas cartas à esposa que tinha deixado em Cabo Verde. Pedro Costa a partir de todas estas cartas, mais alguma ideias que lhes juntou, construiu a carta original que foi lida em *Juventude em Marcha*⁴⁹. Curioso salientar que não foi só a carta que aparece em *Casa de Lava* e reaparece, depois, em *Juventude em Marcha*; também o

⁴⁷ O filme teve a sua primeira exibição no Festival de Cinema de Cannes em maio de 2006.

⁴⁸ Robert Desnos foi um poeta surrealista francês (1900-1945).

⁴⁹ Justificando o título do filme, Costa refere: “Guinea portuguesa y Guinea Bissau. Fue entonces cuando surgió un partido para la independencia guineana, PAIGC. Su líder y fundador, podríamos denominarlo el “Che Guevara de Guinea”, se llamaba Amílcar Cabral y era considerado un héroe: se dedicaba a la enseñanza y al mismo tiempo estaba con las armas, terminó por ser asesinado. En un momento dado, juntó a Guinea con Cavo Verde porque estaban más o menos en frente, en el Océano Atlántico, y fundó el PAIGCV, Cabo Verde: Partido para la independencia de Guinea y Cabo Verde. En realidad, Cabo Verde nunca llegó a participar en la guerra: era una tierra tranquila y pobre, no llueve nunca; así que sus tierras son secas y áridas, es un país muy difícil. Esto produjo un fuerte movimiento de emigración: a Lisboa, a Francia... El PAIGCV, como casi todos los partidos comunistas, y también los fascistas, contó siempre con agrupaciones de jóvenes: ellos son los pioneros, los pequeños rebeldes, los que portan los emblemas; son sus muñecos. En Cabo Verde, incluso, tenían que pagar un tributo al partido (ahora convertido en el Partido Comunista Social Demócrata). Todavía recuerdo con nitidez aquellas marchas de soldados cantando la canción de los jóvenes comunistas, juventud em marcha. La letra decía algo así como: "Juventud en marcha/ Para un futuro radiante/ Para un sol..." (Costa apud blog *Letras de Cine*, 2008).

próprio título do filme *Juventude em Marcha* já tinha surgido em *Casa de Lava*, filme tão importante para a obra do cineasta na sua relação com África ⁵⁰.

O título *Juventude em Marcha*, está relacionado com a independência de Cabo Verde, mas, para Pedro Costa, a expressão corresponde a uma dinâmica social problemática e é neste sentido que diz: “é um risco, mas é preciso corrê-lo, assim como o cinema também é um risco e também é preciso corrê-lo (...) é preciso saber envelhecer a filmar. Diz-se numa cantata de Bach: «Que a tua velhice seja como a tua juventude” (Costa apud Neyrat C, Rector A., 2013: 56).

Juventude em Marcha é um filme que, nas palavras de Costa, foi suportado por duas pessoas. “(...), por mim e pelo Ventura, e nós os dois somos homens quase só com passado e isso ficou no filme” (Costa apud Neves, 2014: s/p). Não se pode falar de *Juventude em Marcha* sem falar do Bairro das Fontainhas, bairro onde Pedro Costa filmou *Ossos* e *No Quarto da Vanda*. O bairro já não existe, hoje é apenas um enorme baldio. O filme nasce da necessidade de tentar encontrar os pioneiros que o construíram, de descobrir as primeiras conversas à volta das primeiras fogueiras que ali se acenderam, enfim, “procurar as origens de uma comunidade, como nos filmes do John Ford, e acreditar no poder da memória, como nos poemas do Mandelstam” (Costa apud Ferreira, 2008).

O filme passa-se no novo bairro chamado Casal da Boba, relativamente perto do desaparecido Fontainhas. Embora a pouca distância real das Fontainhas, a distância simbólica, para um qualquer habitante, é enorme. Todos chegaram ao mesmo tempo ao novo bairro: realizador, filme e os novos habitantes. Assim começou *Juventude em Marcha*. Para Pedro Costa é um filme que tem claramente duas partes distintas: uma luminosa, o bairro do passado e, outra, sombria, o bairro do presente.

No filme, para além dessa presença anterior das Fontainhas, não pode também deixar de ser referenciada outra, a da personagem Ventura, em torno da qual o filme gira. Pedro Costa cruzou-se com Ventura durante as filmagens de *Ossos* e *No Quarto da Vanda*. Trocavam diariamente cumprimentos elegantes e educados, mas Pedro Costa nunca se aproximou muito de Ventura porque o julgava inatingível. Aos poucos foi descobrindo o seu passado. Percebeu estar na presença de alguém muito importante e

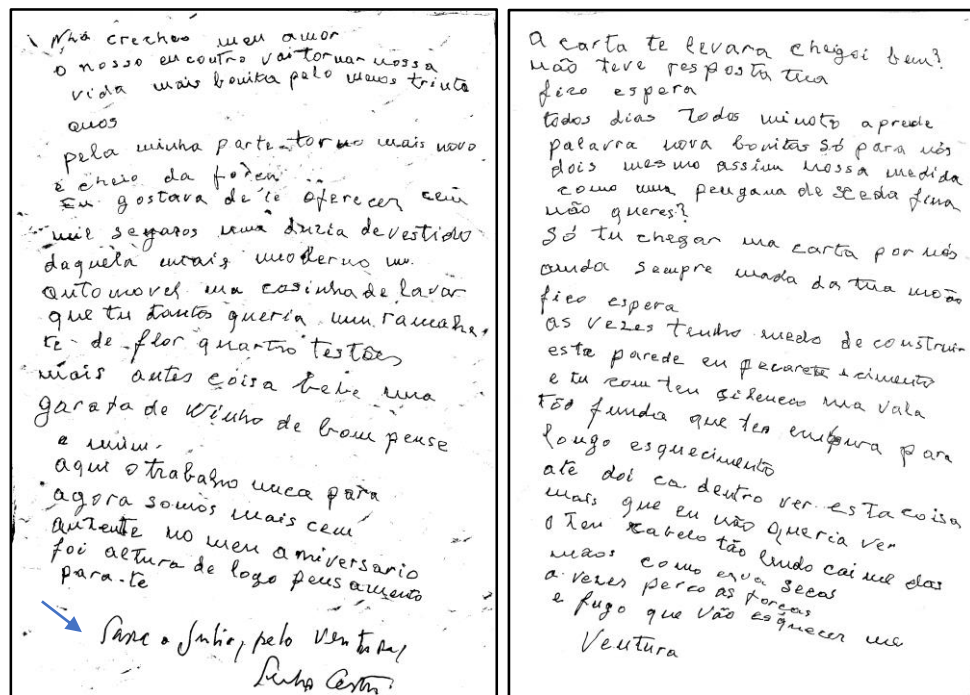
⁵⁰ Aparece em *Casa de Lava* numa música cantada por um grupo de jovens.

respeitado dentro da comunidade. Ventura foi um dos primeiros a chegar ao bairro, no início dos anos 70 do século passado e, também, um dos primeiros a construir a sua barraca. Nasceu na Ilha de Santiago, em Cabo Verde. Chegou, sozinho, a Portugal em 1972. A sua esposa ficou em Cabo Verde. Em Lisboa, Ventura, como tantos cabo verdianos, foi trabalhar nas obras. Construiu museus e casas de gente rica. Inicialmente sozinho, solitário, com um ou outro amor furtivo, foi construindo uma vida longe da sua terra.

A ligação entre Costa e Ventura foi evoluindo e, rapidamente, começaram a acreditar um no outro. A uma dada altura, começaram a imaginar que todos os filhos das Fontainhas eram seus filhos: “Acho que foi por aí que a ficção entrou no documentário. E com ela veio outra ideia: a da vida no novo bairro e as repetidas visitas de Ventura aos seus numerosos filhos, os reais, os imaginários, os desejados, ainda que esta paternidade seja utopia” (ibidem).

Costa soube nesse momento que era entre o presente e o passado que o filme podia existir. As primeiras cenas que filmou foram *flashbacks* do início dos anos 70, quando Ventura joga à bisca, na barraca, com Lento, o seu colega de trabalho. Sobre o ator Ventura, Pedro Costa afirma: “Ventura tem uma tal convicção que, se encontrarmos a maneira correta de filmá-lo, é impossível não acreditar nele enquanto homem. Três ou quatro palavras, um olhar, é o que lhe basta para exprimir valores essenciais” (ibidem).

Sobre a carta podemos dizer que nunca a vimos, ou melhor vimo-la, mas ela nunca aparece em *Juventude em Marcha*. Filmámo-la para *Sacavém* porque Pedro Costa generosamente a cedeu. Tinha guardada uma cópia que Ventura guardava religiosamente no bolso, para a poder ir decorando sempre que tivesse oportunidade. Trata-se de um manuscrito, escrito pelo próprio Ventura, que nunca foi publicado na íntegra. Uma parte, apenas, tinha sido utilizada na capa do livro *Cem Mil Cigarros – Os filmes de Pedro Costa*. A cópia da carta que vemos nas imagens em baixo, tem ainda a particularidade de estar assinada por Pedro Costa em nome do Ventura, a mim endereçada.



Imagens 83 e 84 - Carta assinada por Ventura (2019)

É uma carta de amor que Ventura diz e repete e que também vem do passado. Ventura ensina essa carta ao seu colega Lento⁵¹. Mas a carta nunca será escrita “porque não há canetas na barraca, nunca as houve. E estou convencido que, infelizmente, nunca haverá” (ibidem).

Para Rancière a carta pertence pouco a Ventura como a este filme “ela escondia já, mais discretamente, o filme ‘ficcional’ que *Juventude em Marcha* é, como que o eco e o avesso: *Casa de Lava*, a história da enfermeira que vai para Cabo Verde para acompanhar Leão, um trabalhador com a cabeça fraturada, como a de Ventura, num outro estaleiro” (Rancière, 2009: 59). Uma carta escrita por Pedro Costa misturando duas

⁵¹ Lento é o colega de trabalho de Ventura, o companheiro da solidão, do cansaço, do jogo da bisca. O amigo que partilhou com Ventura a primeira barraca do bairro. Lento vem do passado. Atravessa o filme todo a tentar decorar a carta que Ventura lhe diz, a decorar o sonho de Ventura, mas já não lhe resta tempo, nem para o amor, nem para a vida. Ele é o pobre imigrante cabo-verdiano, analfabeto, que tem de lutar pelo gás, pela água, pelo bilhete de identidade. E pela eletricidade. Quando Lento sobe ao poste para roubar a eletricidade para a barraca, ao mesmo tempo que salva o Ventura da loucura, pega-lhe na mão e leva-o num salto para o futuro que é um presente infernal, calcinado. Afinal, o presente dos habitantes de todas as Fontainhas. As promessas da carta arderam. Lento, no filme, diz: “Cheguei um fósforo ao colchão por causa das dificuldades que atravessamos”, e o que vemos é uma casa queimada com figuras na parede. Só que estas, agora, são figuras da morte” (Lento, 2006, *Juventude em Marcha*).

fontes: uma carta do trabalhador imigrante, mas também a carta de um ‘verdadeiro’ escritor, Robert Desnos, escrita sessenta anos antes num outro campo, o de Flöha na Saxónia, caminho que o levou a Teresin e à morte. Uma carta ‘protetora’ que faz parte do trabalho quotidiano do realizador. Materiais que fazem parte do seu processo de investigação. “É uma peça no meu plano de construção, e uma presença protetora que gosto de ter por perto” — e acrescenta — “Ventura não precisava de saber muito sobre Robert Desnos, sobre a vida ou os livros dele ou sobre a história do movimento surrealista. O que é importante é o momento em que uma carta de Desnos, traduzida do francês para crioulo, encontra uma carta escrita pelo Ventura: estas duas cartas juntam-se num texto/poema/carta, que se torna num encontro entre homens famosos” (Costa apud Guarnieri. 2014: 64).

Rancière sintetiza, de forma feliz, o valor desta associação: “Assim, o destino ficcional de Leão (*Casa de Lava*) e o destino real de Ventura (*Juventude em Marcha*) vêm-se enredados no circuito que liga o exílio vulgar dos trabalhadores aos campos da morte. Mas também a arte do pobre, a arte dos escritores públicos e a dos grandes poetas vêm-se incluídas no mesmo tecido: uma arte da vida e da partilha, uma arte da viagem e da comunicação para uso de todos cuja vida é viajar, vender a sua força de trabalho e construir as casas e os museus dos outros, mas também transportar a sua experiência, a sua música, a sua maneira de habitar e de amar, de ler nas paredes ou de escutar os cantos dos pássaros e dos homens” (Rancière apud Matos Cabo, 2009: 60).

A carta aparece duas vezes em *Sacavém*. Primeiro, no segmento de *Casa de Lava*, onde é interrompida a leitura da jovem Tina porque, a dada altura, a menina não percebe o que está lá escrito. Em *Casa de Lava*, Mariana, a enfermeira tinha dado a lê-la à jovem Tina, irmã do ferido, porque a carta estava escrita em crioulo. Em *Sacavém*, no segmento *Juventude em Marcha*, Ventura retoma a carta no ponto exato onde Tina a tinha deixado de ler. Juntam-se assim 20 anos de história da carta nos filmes de Pedro Costa: “É a esta grande circulação entre o aqui e o alhures, entre os militantes da metrópole e os trabalhadores forçados ao exílio, entre os letrados e os iletrados, os sensatos e os desencaminhados, que pertence a carta que Pedro Costa dá a ler a Ventura. Mas, prolongando o seu destino, a carta volta à sua origem, e uma outra circulação vem enxertar-se no trajeto dos imigrantes” (ibidem: 59).

Para Costa, *Juventude em Marcha* é também um filme sobre o fracasso do 25 de Abril, porque se a Revolução tivesse vencido, nem o Ventura nem os outros continuavam no mesmo abandono e na mesma infelicidade de há 30 anos: “Não quero

carregar de ironia o título deste filme, mas não posso nem quero esquecer que todos os «filhos» do Ventura são filhos do 25 de Abril. (...) Há duas partes neste filme, um passado e um presente das Fontainhas, que coincidem também com o antes e o depois do 25 de Abril. (...) O passado é fraterno, utópico, romântico. Nesse tempo está a história da carta de amor que Ventura repete. O presente, resignado, infeliz, medíocre” (Costa apud Ferreira, 2008).

Juventude em Marcha foi o último filme de Pedro Costa a ter distribuição analógica. As bobines de filme de 35mm que ainda se vêem no escritório do realizador, são deste filme e dos filmes anteriores, nomeadamente, *Onde Jaz o teu Sorriso*, *Ne Change Rien* e *No Quarto da Vanda*. *Sacavém* faz referência a este objeto, que, nos dias de hoje, é quase raro. Filmamos a película, os fotogramas, onde vemos Ventura à procura de Vanda na sua nova morada; Vanda a dizer que foi a filha e o marido que lhe deram força para viver. Filmamos outros fotogramas onde se vê Ventura a jogar às cartas com Lento. Também filmamos fotogramas onde Ventura ensina a carta de amor a Lento. Às imagens sem movimento, introduzimos o som do filme original. Cada palavra, cada frase dita pela Vanda ou pelo Ventura ganha uma nova dimensão. A palavra isolada, sem o suporte da imagem em movimento, ganha pureza. Pedro Costa considera — pelo menos coloca essa possibilidade — que as palavras são, em si, objetos, como outros: “Portanto, eu diria, as palavras e depois os utensílios que permitem trabalhar, sem hierarquia nenhuma, som, imagem, luz, vassoura, às vezes (quase sempre), pregos, martelos, essas coisas estão sempre nos nossos sacos, estão todos ali como já deves ter filmado em caixas e caixas de plástico” (Costa apud Alves, 1ª Entrevista 2018: 18).

Ao filmarmos este objeto — a palavra — da forma que filmámos, procurámos salientar a sua potência na obra de Pedro Costa. E talvez por isso, por reconhecer a sua importância, Costa declara que não escreve uma palavra limitando-se a organizar aquilo que os seus personagens querem dizer. As palavras são demasiadas importantes para este realizador para serem esbanjadas, para se deitarem fora: “Pela minha parte, falo pouco e só com quem quero” (Costa, apud blog Oliveira, Março 2008). Costa trabalha construindo um *puzzle* e um *puzzle* constrói-se com objetos; no método de Pedro Costa, as palavras também o são. A carta é, inegavelmente, um dos *puzzles* mais ricos dos seus filmes.

Juventude em Marcha foi feito durante um ano e meio, filmando quase todos os dias no bairro das Fontainhas ou do Casal da Boba. A montagem do filme demorou outro tanto. Foram locais onde Costa viveu com aquelas pessoas e onde fez três filmes: “É o meu estúdio de cinema, como disse o Manuel Graça Dias. Estou a tentar que aquilo seja

a minha Hollywood. Vocês podem rir, mas estas pessoas são as minhas superestrelas. Aquele é o sítio onde eu trabalho, é o sítio onde sou um bocadinho o patrão, de vez em quando, arranjo uns dinheiros, pago às pessoas e fazemos uma história sobre elas. Não vem de mim, não é uma história minha, é uma história em que ponho coisas, em que ponho a minha sensibilidade e a minha maneira de fazer. Agora, o que vocês vêem, não posso senão dizer que é o fantasma da verdade” (Costa apud Neves, 2014: s/p).

Na construção de um filme, Costa desconfia das intenções prévias. Nas nossas conversas, bem como noutras declarações, ouvimo-lo dizer que o que deve haver é vontade de trabalhar e é durante o trabalho que se descobrem coisas.

O filme é feito, literalmente, por um coletivo. Considera que nenhuma cena foi inventada por ele mas organizada por esse coletivo. Para Costa um filme é um encontro de olhares que se reconhecem. Referindo-se a *Juventude em Marcha*, Costa diz: “É claro que há o sítio e que há as pessoas, que havia um outro sítio e que perdura a memória desse sítio neste filme. É o encontro da minha sensibilidade com a deles; é uma espécie de ficção, de documentário poético sobre uma certa memória. É um documentário sobre a sensibilidade, um documentário sobre sensibilidades – a minha, a deles. E tenho a impressão de que um documentário sobre sensibilidades também é uma ficção” (ibidem).

A ideia de repetição na construção do filme também está muito presente no discurso de Costa: “Quando se está a fazer um filme assim, da maneira que eu faço, temos de nos agarrar a uma coisa muito básica, um *fait-divers* e, depois, trabalhar essa coisa, é preciso repeti-la. A ideia do filme [*Juventude em Marcha*]” é que ele [Ventura] tem dezenas de filhos – como todos eles têm –, e vai procurá-los, vai ver se estão bem. A ideia é não acabar o filme. (...) Talvez ao meu primeiro filme eu o tenha querido acabar; mas aos outros filmes, nunca os quis acabar. Portanto, trata-se de arranjar uma maneira e um argumento para não os acabar” (ibidem).

3.2.5. CAVALO DINHEIRO: ELEVADOR

Voltámos ao escritório de Pedro Costa onde o vemos a trabalhar no seu computador. Mostramos, de novo, o dispositivo da gravação da entrevista que fizemos com ele. Desta vez, cabos e tripés onde estão os microfones. Costa fala de imediato. Conta-nos a sua nova maneira de trabalhar. Algo mudou, outra vez, com *Cavalo Dinheiro* no seu processo de trabalho: “A partir de certa altura começaram a ser mais, como hei-de

dizer, comecei a fazer os filmes já não com coisas inteiras, se calhar, mas com restos, ou com coisas partidas, ou com o que ainda podemos ter. Com as coisas que vamos encontrando pela rua. Com as coisas que as pessoas deixam” (Costa apud Alves, 2019: *Sacavém*). Costa passou a juntar coisas, a colar coisas e a relacioná-las. Muito parecido com o que tinha feito já no caderno *Casa de Lava* que de alguma maneira foi o substituto do guião clássico do início da rodagem. O caderno de colagens e recortes que deu a Costa a âncora e o centro que se procura encontrar durante a rodagem de um filme. É a partir deste trabalho de anatomia, mas agora com imagens e sons, que Costa compõe *Cavalo Dinheiro* materializado num *puzzle* formado com as peças dos vários ‘restos’ que encontrou. Digamos que Costa, ao contrário dos filmes da chamada trilogia das Fontainhas, desta vez não está tão recetor. Com ajuda do seu amigo Ventura, Costa leva à letra a definição de António Reis perante o gesto de fazer um filme. Para António Reis, cada plano é um caso de vida ou de morte e se isso não é vivido assim, mais vale ir trabalhar para outro lado: “Essa ‘vida ou morte’ está na maneira como filmas, como descobres o teu ponto de vista, a tua perspetiva” (Costa). Tal ponto de vista é exemplificado por Rancière, através do modo como Costa vê o seu amigo Ventura: “Ventura não é nem um velho imigrado que respondesse às perguntas de um documentarista acerca da sua vida, nem um ator que representasse o papel de um velho imigrado. É um homem que re-representa a sua vida, que volta a representá-la com o presente carregado de toda uma história, a sua e a dos seus semelhantes, e que para isso não tem senão um único corpo com as marcas que a sua vida nele deixou, um único corpo num único tempo, para mostrar a passagem de quarenta anos em cima dos corpos operários” (Rancière, 2016: 41).

Continuamos a ouvir Costa em *off* elaborando sobre o desaparecimento do bairro das Fontainhas e das pessoas que o ajudaram a fazer os filmes anteriores: “A história das Fontainhas foi uma história de desaparecimento. A Vanda morreu. A Vanda do *Quarto da Vanda* morreu. Morreu com o filme, gastou-se. Sumiu-se em pó como as casas do bairro. Tudo isto era um só e acabou. A Vanda depois do *No Quarto da Vanda* já na sua participação no *Juventude em Marcha* é outra, é diferente” (Costa apud Alves, 2ª Entrevista, 2018: 13). Neste excerto, Costa revela-nos um pouco mais da sua forma de pensar. Embora continue a trabalhar com as mesmas pessoas há anos e pelos mesmos sítios, as pessoas com que Costa trabalha em cada filme por lá ficam e, nos filmes seguintes, emergem outras mesmo que sejam a Vanda ou o Ventura a interpretá-las: “Há como que uma passagem de filme para filme e, por isso, talvez nos filmes que eu tenho

feito há um personagem por vezes que é pegado pela mão por outro ou é lançado por outro e, por sua vez, depois pega na mão do seguinte ou lança uma espécie de sorte a outro. Por exemplo, o Pedro Hestnes —e não é só por ele ter desaparecido deste mundo — há muitas coisas que são o Pedro Hestnes no *Cavalo Dinheiro*” (Costa apud Alves, 2019: 1).

No discurso de Costa no filme *Sacavém* aparece pela primeira vez (pelo menos que tenhamos conhecimento), a ideia de que parte das coisas que compõem os seus filmes são autobiográficas: “É evidente que são coisas minhas, é o lado meu, é o lado autobiográfico que há sempre quando um realizador faz um filme, quer queira, quer não. Mas há gestos, há palavras do Ventura ou da Vitalina que são do Pedro Hestnes. Podiam ser dele. Que são dele. Que são essa ideia. Ou do Luís Miguel Cintra. Ou da Isabel de Castro. E, portanto, a presença do Ventura é a presença de imensas pessoas à volta dele. Que estão ali com ele e por ele” (ibidem).

Em *Sacavém*, o tempo dedicado a *Cavalo Dinheiro*, está dividido em dois momentos. O primeiro, apresenta uma instalação com peças do guarda-roupa do filme: Vemos casacos, camisas, sapatos de personagens do filme. No segundo momento vemos Costa, o elevador e uma projeção de parte de *Cavalo Dinheiro*.

Este último segmento constitui a parte do nosso filme mais encenado. Até aqui fomos trabalhando com os materiais que nos iam surgindo, sejam os materiais que Costa nos disponibilizava do seu acervo ou materiais que fomos descobrindo. Mas, num determinado momento das nossas conversas, propusemos a Costa a seguinte ideia: Juntar num só plano, o criador, o objeto e a obra. A nossa intenção era prestar uma homenagem a uma das sequências mais marcantes na obra do cineasta e do cinema português. Para nós, esta sequência condensa toda a capacidade de Costa para falar sobre a experiência e tornar inteligível e comunicável algo que aconteceu e que não pode ser esquecido. Para nós o elevador em *Cavalo Dinheiro* é o objeto que simboliza a nova forma de Costa mostrar o que faz, já não com coisas inteiras, mas com restos, coisas partidas (citação no início desta secção). O Elevador é uma espécie de caixa (objeto) que Costa usa para transformar as coisas que as pessoas (a história) lhe deixa. A cena do elevador no *Cavalo Dinheiro* sintetiza essa ideia na perfeição. É dentro do elevador que Costa, através de Ventura, fala de 40 anos de história. Ao contrário do que acontece nos filmes anteriores do realizador, neste, Costa mergulha no passado e a cena dentro do elevador sintetiza a mudança cinematográfica a que Costa se refere em *Sacavém* quando o ouvimos dizer em

voz off: “comecei a fazer os filmes já não com coisas inteiras (...) [mas] Com as coisas que as pessoas deixam” (Costa apud Alves, 2019: *Sacavém*). Contudo, este novo elemento, de passado, trauma, sobreposição de tempos, obriga Costa em *Cavalo Dinheiro* a ter uma produção mais planeada. E no nosso filme, *Sacavém*, quisemos também, de alguma forma, marcar também a diferença no nosso modo de fazer. Projetamos a cena do elevador contra o próprio elevador, objeto original usado por Costa no seu filme.



Imagens 85 e 86 - *Sacavém* (2019) fotogramas

Já perto do final de *Sacavém*, temos uma última oportunidade de ouvir Costa falar: “Já pensei em filmes que não existem porque não devem existir. Porque não vinham trazer nada de nada a mais (...) os filmes que são preciso fazer são lentos, são longos” (Costa apud *Sacavém*).

Para Costa um filme é um gesto importante na sua vida e na vida do cinema. Não está sujeito a agendas nem é condicionado por qualquer fator externo que não seja o do próprio filme. Demore o tempo que demorar, independentemente das condições em que tenha sido feito. De *Cavalo Dinheiro* (2014), a *Vitalina Varela* (2019), passaram 6 anos. Costa trabalha e produz ao seu ritmo. Costa trabalha diariamente, 365 dias por ano.

Finalizamos o nosso filme com uma última oferta de Pedro Costa. Uma noite, tarde, o nosso telefone é invadido por um conjunto de fotografias de Pedro Costa relacionadas com o seu novo filme *Vitalina Varela*. São imagens que nos levam a pensar no início de *Cavalo Dinheiro* onde vemos as fotografias de Jacob Riis tiradas nos bairros mais pobres de Nova Iorque, nos finais do séc. XIX. Resistimos à tentação de editar em *Sacavém*, as fotografias de Costa à semelhança do que tinha feito com as de Riis em *Cavalo Dinheiro*.

Escolhemos apenas duas. Numa vê-se uma dependência de uma casa com uma mesa coberta com uma toalha de plástico com objetos em cima. Nas paredes, humidade

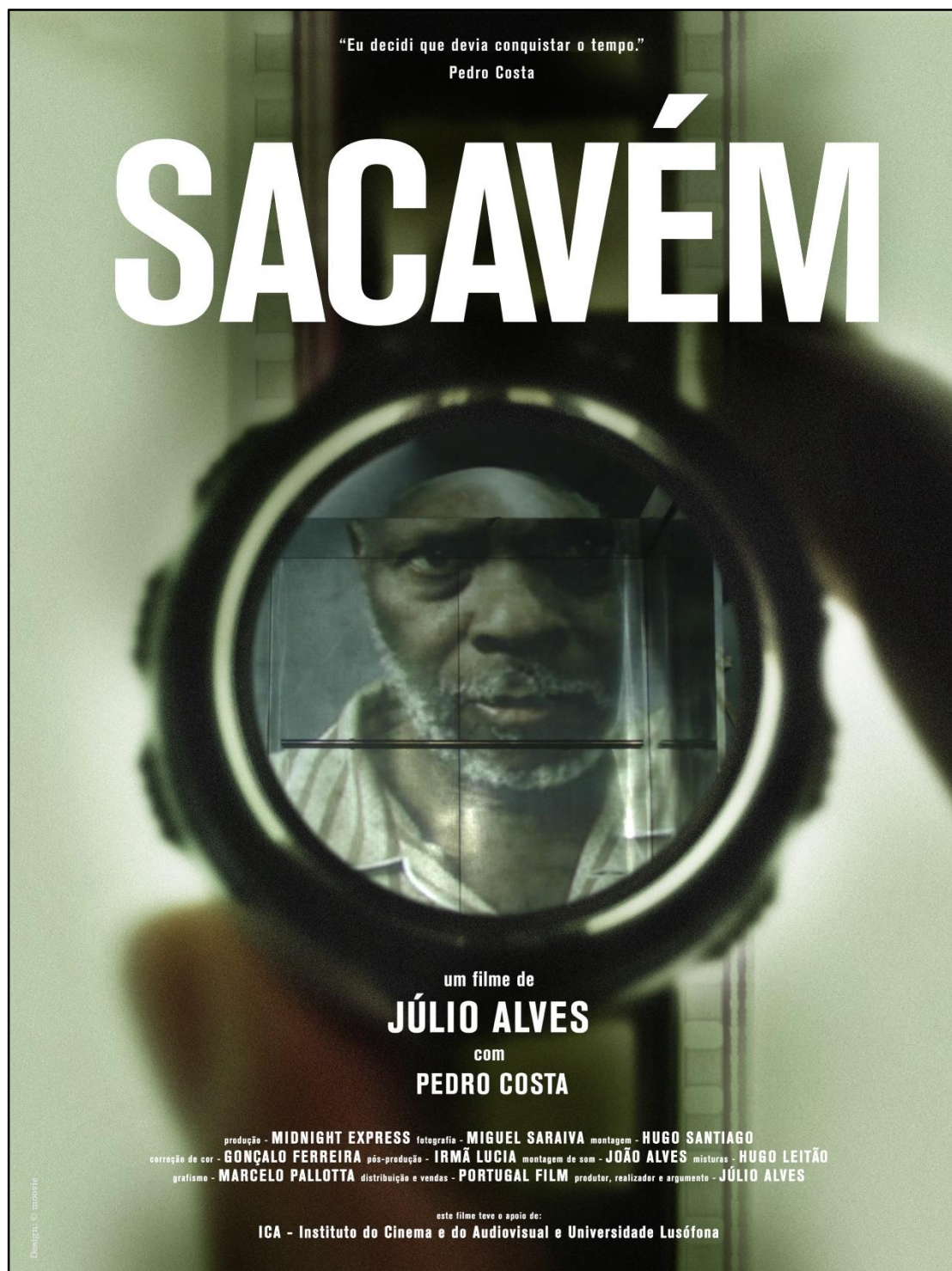
e um saco de plástico pendurado; na outra, vemos Vitalina junto a uma janela donde sai um clarão de luz. Sob estas duas fotografias, a voz de Pedro e Vitalina.

Entra o genérico.

4. CARTAZ

O filme *Sacavém* teve a sua estreia no Indie Lisboa⁵² 2019.

⁵² <https://indielisboa.com/movies/sacavem/>



CONCLUSÃO

Como se referiu no início desta investigação, os três filmes — *Objetos Entre Nós*, *Casa Encantada* e *Sacavém* — constituem o seu corpus basilar. Realizados no âmbito deste trabalho de investigação, todos eles já estrearam publicamente encetando o seu caminho enquanto obras cinematográficas. Foi desse trabalho empírico e criativo que se partiu para a análise.

Contudo, a sua realização correspondeu a um pressuposto metodológico que envolvia a hipótese de partida desta tese, a saber, a de que os objetos no cinema adquiriam uma relevância que ultrapassava largamente a de meros ornamentos ou funcionalidades superficiais e que essa importância se relacionava com o tipo de vínculos a que os objetos estão sujeitos. Na verdade, como também ficou expresso neste trabalho, tal lugar-comum revela uma desconsideração existencial acerca dos objetos que não era característica exclusiva do cinema, mas antes o reflexo da atitude geral que a cultura ocidental assumiu sobre eles durante boa parte da modernidade e que o pensamento contemporâneo tem amplamente criticado.

Testar esta hipótese implicava mostrar em que medida podia ser validada, agora, no contexto restrito do cinema. A metodologia de tal constatação implicou a premissa de que cada um dos três filmes expusesse os objetos, explícita ou implicitamente, a ligações distintas. Assim, *Objetos entre Nós*, um filme ensaio, propõe uma exposição explícita, já que os objetos são o tema do filme, analisados pelo Prof. Bragança de Miranda ora numa ótica crítica, quando os comenta, de forma geral, discutindo o lugar que ocupam na nossa cultura, ora de um ponto de vista pessoal, afetivo, quando se refere, mostrando-os, aos que o têm acompanhado ao longo da vida. Neste filme fica claro serem os objetos os organizadores tanto do discurso oral do comentador, oscilando entre um registo mais analítico e o afetivo, como do discurso visual, que, interpretando ambos, os pretende dar a ver na sua potência.

Casa Encantada, um filme de ficção, expõem-nos de forma completamente diferente. Eles existem, estão lá, mas de forma muito invisível para o público. É ao nível da criação (conceção, rodagem e montagem) que manifestam o seu poder, a sua força aglutinadora. Foi a partir do momento do ‘reconhecimento’ dos restos de objetos que apodreciam na mata como remetendo ao mundo das feiras de atrações que toda a história

se compôs. A partir desse momento, a ligação à minha meninice, marcada pela chegada das diversões à aldeia e da primeira paixão pela minha colega de escola, cuja caixa de música simboliza, e deste episódio à conceção dos quatro relatos, o terceiro objeto fundador do filme, todos esses vínculos foram quase que ‘naturalmente’ realizados.

Por outro lado, o novo tipo de montagem que experimentei e que denominei metodologia *Loop* — um modo de fazer a montagem mais dinâmico que, em vez de conceber os processos de filmagem e montagem separadamente, como é habitual e, na medida em que são ambos processos de escrita, propõe que um e outro se vão alternando sucessivamente, até encontrarem o final do filme — proporcionou, dada a sincronia possibilitada entre os tempo da montagem e da rodagem, a reintrodução entre estes do tempo da conceção, que se perde quase completamente, na rodagem tradicional, onde, basicamente, e porque não há tempo para pensar, se cumpre o guião. Ora na montagem por fragmentos, modalidade aproximada do registo de *work in progress*, o processo de conceção tem espaço para voltar de novo, muito mais amadurecido, consistente e, com ele, os objectos-chave dão-se a ver de forma ainda mais cristalina.

Sacavém por seu turno, é um filme que resulta da análise de outros filmes realizados por Pedro Costa. Na abordagem a cinco filmes deste cineasta, complementada com algumas horas de conversa com Pedro Costa, apercebi-me da constelação de um conjunto de objetos-força que os organizavam. Neste caso, os objetos não estavam explícitos, como em *Objetos Entre Nós* nem tinham sido criados por mim, como em *Casa Encantada*. Estavam, na sua maioria, representados nos filmes de Costa que trabalhei e assumiam um poder atractor de imagens e palavras dentro deles. Num dos casos, a carta começada a ler, no filme *Casa de Lava*, só acabará de ser totalmente lida em *Juventude em Marcha*, mostrando uma estrutura sequencial, aberta, inacabada, do cinema de Pedro Costa que ele próprio reconhece.

Finalmente, referiremos dois tópicos presentes na investigação que, do nosso ponto de vista, corroboram a pertinência da hipótese formulada, mas que se encontram já fora deste corpo empírico principal. O primeiro constitui a análise de quatro filmes: *The Clock* (2010), de Christian Marclay; **The Rope**, de Alfred Hitchcock (1948); *The Human Voice*, de Jean Cocteau (1930) e *Ladri di Biciclette*, de Vittorio de Sica (1948). Em todos eles o poder dos objetos está claramente patente, mas de diferentes formas. Em *The Clock*, um vídeo-arte de Christian Marclay, inspirado no estilo *Ready Made* que, a propósito do

objeto relógio nos convida a refletir sobre o tempo, elemento fundamental no cinema; *The Rope*, o famosíssimo filme de Hitchcock, que pretendeu realizar com um só plano, a corda é um objeto fortíssimo presente em todo o filme. É mostrado ostensivamente, obsessivamente, cumprindo a função psicanalítica de objeto transicional que evita a queda do personagem na angústia; *The Human Voice* de Cocteau, é uma obra sobre o amor: como desespero, como entrega absoluta, como doença, como loucura. O objeto-força é o telefone que assume uma dimensão mágica. Sem ele não há obra, pois a protagonista contracenava com uma voz, a do amante, através do telefone. O objeto cumpre aqui a função fática fundamental na comunicação: manter o contacto. Para não perder o amor, para não perder a vida; finalmente em *Ladrões de Bicicletas*, de Vittorio de Sica é a bicicleta que faz girar o filme. A história relata a procura de uma bicicleta roubada na Roma do pós-guerra. É na bicicleta que está encarnada toda a miséria não só da cidade, mas do mundo. De objeto banal, é elevada a uma espécie de *graal*, na medida em que assume a sobrevivência financeira para o protagonista e a sua família.

O segundo tópico, e com ele terminamos esta conclusão, que traz à discussão argumentos que justificam a hipótese geral, é a reflexão proposta sobre o conceito de imaginário, diretamente ligado a alguns dos objetos que o cinema encenou. Muito do nosso imaginário coletivo, por exemplo, do fantástico, do maravilhoso, da aventura, está ligado a determinados objectos-símbolo que o cinema criou.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson, S., & Webster, C. (2013). *Objects in Context: Theorizing Material Culture*. Canada: Lulu Press, Inc.
- Ansart, P. (1977). *Ideólogias, conflitos et pouvoir*. Paris: Presses Universitaires de France
- Appadurai, A. (2008). *A Vida Social das Coisas — As Mercadorias sob uma Perspetiva Cultural*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense
- Ardévol, E. & Tolón, P. (1995). *Imagen y Cultura*. Granada: Diputación Provincial de Granada
- Aristarco, G. (1968). *Historia de las Teorías Cinematográficas*. Barcelona: Lumen
- Astruc, A. (1948). Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo. Paris: *L'Ecran Français*, 144
- Barthes R. (1969). *Semântica do Objeto*. (Grinover, L.: Trad.). Retirado: agosto, 2018 de <https://docplayer.com.br/11201782-Semantica-do-objeto-roland-barthes-trad-lucio-grinover-esdi-1-agosto-de-1969.html>
- Barthes, R. (1984). *Le Bruissement de la Langue*. Paris: Seuil
- Barthes, R. (1985). *L'Aventure Sémiologique*. Paris: Seuil
- Barthes, R. (2012) *Mitologias*. Lisboa: Edições 70
- Baudrillard, J. (1968). *Le Système des Objets*. Paris: Gallimard
- Baudrillard, J. (1995). *Para Uma Crítica à Economia Política do Signo*. Lisboa: Edições 70
- Bazin, A. (2004) *¿Qué es el Cine?* Madrid: Rialp
- Bénard da Costa, J. (2009, setembro/outubro). *No Quarto da Vanda, Pedro Costa, 2000*. Revista Foco
- Benjamin, W. (1987). *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura* (3ª ed., Vol. 1). São Paulo: Editora Brasiliense
- Bordwell, D. (1998). *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press
- Bresson, R. (2004). *Notas sobre o Cinematógrafo*. Lisboa: Porto Editora
- Breton, P., & Proulx, S. (1989/1997). *A Explosão da Comunicação*, Lisboa: Bizâncio
- Bryant, L. (2011). *The Democracy of Objects*. Londres: Open Humanities Press

- Burdeau, E. (2001). *Só o cinema*. Digital Cinema. Porto: Sociedade Porto
- Buskirk, M. (2003). *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press
- Calvino, I. (2007). *Seis Propostas para o próximo Milénio*. Lisboa: Teorema
- Castoriadis, C. (1975). *La Institución Imaginária de la Sociedad*, vol.I. Barcelona: Tusquets Editores
- Cerdan, J., & Torreiro, C. (2007). *Outro lado de ficción*. Madrid: Ediciones Cátedra
- Combes, M. (1999). *Individue et Colectivité — Pour une Philosophie du Transindividuel*. Paris: Presses Universitaires de France
- Costa, P., Chafes, R. & Fernandes, J. (2007). *Fora! Out!* Porto: Serralves
- Costa, P. (2013). *Casa de Lava – Caderno*. Lisboa: Pierre Von Kleist Editions
- Crawford, P. (1992). Film as discourse: the invention of anthropological realities. In D., Turton (Ed.), *Film As Ethnography* (1st ed., pp.67-82). Manchester: Manchester University Press
- Costa, P. (2016). *Cavalo Dinheiro* (DVD + livro) Lisboa: Midas Filmes
- Costa, P. (2018-2019). *Pedro Costa, Companhia*. Porto: Museu Serralves
- Crespo, N. (2012). *Um álbum de recordações: Casa de Lava – Caderno*. Lisboa: Pierre Von Kleist Editions
- Darley, A. (2000). *Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genres*. London: Routledge
- Davenport, G. (2002). *Objetos sobre una mesa (Desorden armonioso en arte y literatura)*. Madrid: Turner
- Deleuze, G. (1984). *La Imagen-Movimiento: Estudios sobre Cine 1*. Barcelona: Paidós Iberica
- Deleuze, G. (1987). *La Imagen-Tiempo: Estudios sobre Cine 2*. Barcelona: Paidós Iberica
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2010). *Anti Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Lisboa: Assírio e Alvim
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2010). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*. São Paulo: Editora 34
- Descartes, R. (1989). *Regras para a Direção do Espírito*. Lisboa: Edições 70
- Dorfles, G. (1989). *Elogio de la Inarmonía*. Barcelona: Lumen

- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Prólogo de 1969*. Madrid: Ediciones Taurus
- Eco, U. (1975). O Hábito Fala Pelo Monge, in *Psicologia do Vestir*. Lisboa: Assírio e Alvim
- Eco, U. (2018). *A Busca da Língua Perfeita*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista
- Eisenstein, S. (1989). *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Rialp
- Eisenstein, S. (1990). *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Lumen
- Eisenstein, S. (2001). *Hacia una Teoría del Montaje*, 2 vols. Barcelona: Paidós Iberica
- Elsaesser, T. & Hoffmann, K. (1998). *Convergence, Divergence, Difference in Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? - The Screen Arts in the Digital Age*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- Erice, V. (2018). Pedro Costa Companhia. Programa da Exposição Companhia. Porto: *Fundação de Serralves*
- Erice, V. (2008), Companhia (Brochura da exposição),
- Estaban, D., & Villate, R. (2006). *¿Cómo mueren los objetos? ideas sobre la estética en el objeto de uso*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia
- Ferreira, C. (2018), *Pedro Costa*. Porto: Edições Afrontamento
- Ferreira, F. (2008). *Quando algo, no cinema, mudou para sempre*. (Oliveira, J.). Retirado: janeiro, 2018 de <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/quando-algo-no-cinema-mudou-para-sempre.html?m=0>
- Foucault, M. (1966/2000). *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes
- Francalanci, E. (2010). *Estética de los objetos*. Madrid: Antonio Machado Libros
- Francescutti, P. (2004). *La pantalla profética. Cuando las ficciones se convierten en realidad*. Madrid: Ediciones Cátedra
- Garcia, T. (2011). *Forme et objet. Un traité des choses*. Paris: Presses Universitaires de France
- Gil, J., & Godinho, A. (2011). *O Humor e a Lógica dos Objectos de Duchamp*. Lisboa: Relógio D'Água
- González, T. (2002). *Del taller a la fábrica de sueños: el cine en una ciudad industrial: Barakaldo (1904-1937)*. Bilbao: Universidad del País Vasco

- Guarneri, M. (2014). *Entrevista com Pedro Costa*. editada no caderno da edição do DVD do filme *Cavalo Dinheiro*. Lisboa: Midas Filmes
- Gunning, T. (1989). An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the [In]credulous Spectator. Retirado: março, 2018 de <https://cheap-library.com/book/1018b42179776ce712b5287b12099df8>
- Herrero, V. (2012). Cine, sociología y antropología. La construcción social de la ficción cinematográfica. *Gazeta de Antropologia*, nº 28. Retirado: de <http://hdl.handle.net/10481/20643>
- Hitchcock, A. (1987). *Diálogo com Truffaut*. Lisboa: Dom Quixote
- Hui, Y. (2016). *On the existence of digital objects*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Jang, Y. (2001). *L'Objet Duchampien*. Paris: L'Harmattan
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press
- Kant, E. (2008). *A Paz Perpétua. Um Projeto Filosófico*. Covilhã: Universidade da Beira Interior
- Keathley, C. (2005). *Cinephilia and History, of the Wind in the Trees*, Bloomington: Indiana University Press
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler: una Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós Iberica
- La Cinefilia no è Patriótica (Blog. Perú. 2008). Excertos de entrevistas e críticas sobre o filme *Casa de Lava* de Pedro Costa. Em <https://lacinefilianoespatriota.blogspot.com/2008/02/un-remake-de-i-walked-with-zombie-color.html>.
- Latour, B. (1991/1994), *Jamais Fomos Modernos — Ensaio de Antropologia Simétrica*. São Paulo: Editora 34
- Ulrich, L., Gaskell, I., Schechner, S., Carter, S. & Gerbig, S. (2015), *Tangible Things – Making history through objects*. Oxford: Oxford University Press
- Lemière, J. (1995). 6 questions à Pedro Costa”, *Catalogue des 5èmes journées de cinema portugais de Rouen, Cineluso*.
- Lévy, P. (1990/1992), *As Tecnologias da Inteligência — O Futuro do Pensamento na Era Informática*. Lisboa: Instituto Piaget
- Locke, J. (1999). *Ensaio sobre o Entendimento Humano*. Livro III. São Paulo: Nova Cultura

- Luhmann, N. (2000). *La realidade de los médios de comunicación*. Barcelona: Anthropos
- Mafesoli, M. (2001). *O imaginário é uma realidade*. Entrevista. Revista FAMECOS, 15. Retirado: de <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123/2395#>
- Manovich, L. (2005). *El Lenguaje de los Nuevos Medios de Comunicación. La Imagen en la Era Digital*. Barcelona: Paidós Iberica
- Marías, Javier. (2005). *Donde todo ha ocurrido después del Cine*. Barcelona: Círculo de Lectores
- Matos Cabo, R, (Coord.) (2009). *Cem Mil Cigarros- Os Filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro
- Metz, C. (2003). *Essais sur la Signification au Cinéma*. In Gurevitch, M., Curran, J. & Woollacott J. (Ed.). Paris: Klincksieck
- Moutinho, A. (2005). *Quando o digital nos liberta – Pedro Costa ou o Cinema Português Inconformado*. Lisboa: Revista Tecnologia e Sociedade
- Neves, J. (coord.). (2014). *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitetura em Portugal*. Lisboa: Dafne Editora
- Neyrat, C., & Rector, A. (2013). *Um Melro Dourado, Um Ramo de Flores, Uma Colher de Prata — No Quarto da Vanda*. Conversa com Pedro Costa. Lisboa: Orfeu Negro
- Oliveira, J. (2008). *A Juventude tem medo de sangue (debate a três)*. Retirado: fevereiro, 2018 de <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/03/juventude-tem-sede-de-sangue-debate-trs.html>
- Orlando, F. (2006). *Obsolete Objects in the Literary Imagination*. Connecticut: Yale University.
- Peranson, M. (2009). *Ouvindo os filmes de Pedro Costa*, in *Cem Mil Cigarros*. Lisboa: Orfeu Negro
- Pombo, O. (1997) “Leibniz e o Problema de uma Língua Universal”. Lisboa: Edições Colibri
- Powdermaker, H. (1955). *Hollywood. El mundo del cine visto por una antropóloga*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pudovkin, V. (1957). *Lecciones de cinematografía*, Madrid: Rialp
- Puttnam, 1988, 7, cit. por Pardo, 2001, 135).
- Puttnam, D., “Filmmakers are missing...”,

- Robert, D. (2001). *O Lugar de Pedro*. Porto: Digital Cinema
- Rocha, G. (1963). *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira
- Rodowick, D. (2007). *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press
- Rojas, A. (2007). *Antimanual do historiador*. Paraná: Editora da Universidade Estadual de Londrina
- Sadoul, G. (1966). *Histoire du Cinéma Mondial des Origines à nos Jours*. Paris: Editions Flammarion
- Simondon, G. (1958). *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Editions Flammarion
- Sontang, S. (1996). *Contra la Interpretación*. Madrid: Alfaguara
- Subtill, F. (2006). *Compreender os Media — As Extensões de Marshall McLuhan*. Coimbra: Minerva
- Szeffel, A. (2018). Na unwritten Story de Pedro Costa. NH nowe horyzonty,
- Tarkovski, A. (1991). *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp
- Tiavea, T. (2006). *Los Papalagi*. Barcelona: RBA
- Turkle, S. (2007) *Evocative Objects Things We Think With*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology
- Valt, M. & Hagener, M. (1998). *Cinephilia: Movies, Love and Memory*, VV.AA., *Los Formalistas Rusos y el Cine: la Poética del Film*. Barcelona: Paidós Iberica
- Wollen, T. (1993). *Future Visions: New Technologies of the Screen*. London: British Film Institute

FILMES

LINK

Carrasco, T. (2007). Tarrafal- reportagem. Lisboa: Rádio e Televisão Portuguesa

<http://ensina.rtp.pt/artigo/campo-do-tarrafal-cabo-verde/>

(acedido em 22 de set. de 19)

FILMOGRAFIA

Abel, R. C., & OPTEC (Produtor) & Costa, P. (2019). *Vitalina Varela*. [124 min]. Portugal

Abel, R. C., & OPTEC (Produtor) & Costa, P. (Diretor). (2014). *Cavalo Dinheiro*. [104 min]. Portugal

Hitchcock, A., & Bernstein, S. (Produtores) & Hitchcock, A. (Diretor). (1949). *Rope*. [80 min]. Warner Bros (EUA), Metro-Goldwyn Mayer (Europa) e 20th Century Fox (Brasil). EUA

Marclay, C. (Produtor) & Marclay, C. (Diretor). (2010). *The Clock*. Suíça

Contracosta (Produtor) & Costa, P. (Diretor). (2006). *Juventude em Marcha*. [156 min]. Portugal, França, Suíça

Contracosta/Pandora Filmes (Produção) & Costa, P. (Diretor). (2000). *No Quarto da Vanda*. [170 min]. Portugal: Atalanta Filmes/Paulo Branco.

Madragoa Filmes (Produtor) & Costa, P. (Diretor). (1994). *Casa de Lava*. [105 min]. Portugal, França, Alemanha

Midnight Express & Alves, J. (Produtor) & Alves, J. (Diretor). (2018). *Casa Encantada*. [55 min]. Portugal

Midnight Express & Alves, J. (Produtor) & Alves, J. (Diretor). (2018). *Objetos Entre Nós*. [26'44 min]. Portugal

Midnight Express & Alves, J. (Produtor) & Alves, J. (Diretor). (2018). *Sacavém*. [65'14 min]. Portugal

Branco, P. (Produtor) & Costa, P. (Diretor). (1997). *Ossos*. [94 min]. Portugal: Madragoa Filmes

Produzioni De Sica (Produtor) & De Sica, V. (Diretor). (1948). *Ladri di biciclette*. [89 min]. Itália

Rossellini, R. (Produtor) & Rossellini, R. (Diretor). (1948). *La Voce Umana in L'Amore*. [69 min]. Itália

APÊNDICES – 1ª. E 2ª. ENTREVISTA A PEDRO COSTA

APÊNDICE 1

Entrevista (1)

Pedro Costa

Pedro Costa — A passagem de “Ossos” para o “No Quarto da Vanda” foi um momento em que pensei que tinha um problema artístico ou, pelo menos, um problema. Tinha dificuldade em resolver as situações artísticas na rodagem dos filmes; que tinha uma relação com os atores, com o texto, com os diálogos, com a encenação, que não era das melhores; passava demasiado tempo a pensar sobre alguns problemas e pouco sobre outros; não resolvia como devia resolver os problemas durante as 6 ou 7 ou 8 semanas de rodagem de um filme. O que era aliás um contrassenso porque eu fui, durante muitos anos antes de começar a realizar os meus próprios filmes, assistente de realização e durante esses anos tive que me adaptar a todo o tipo de situações e a diferentes maneiras de rodar, de organizar uma rodagem, dos aspetos mais práticos aos aspetos mais, enfim, mais da chamada teoria. Enfim, quando, acabei “Ossos” senti-me um pouco ‘impostor’ digamos, porque julgava que tinha um problema com a arte e passei alguns meses e anos até perceber que não era um problema artístico era um problema da chamada “produção”, o lado mais material, mais terra a terra do cinema. Tinha que mudar muitas coisas desse campo. E pouco a pouco pensei que o que devia mudar era a maneira como eu organizava, como eu me relacionava e me organizava no quotidiano, no quotidiano do trabalho. Como lidava com o dinheiro, como o dinheiro era distribuído nos filmes, como podia obter mais tempo para trabalhar com os atores, para pensar nos planos, como planificar no espaço, como enquadrar, etc. Ou seja, muito simplesmente, pensei que devia ser quase o meu próprio produtor. Pelo menos devia ter a consciência muito clara da maior parte dos problemas da chamada “produção”, coisa que os cineastas não têm em geral. São aspetos do trabalho que não os preocupam. Não têm essa curiosidade, essa necessidade de saber como é que vem o dinheiro, para onde vai, quando vêm as pessoas, quantas são, qual a sua função, vão ter alguma utilidade ou não, como se chega ao local de rodagem: de comboio ou de

bicicleta; é melhor ou pior ser de bicicleta ou de avião, o custo das coisas, dos adereços, dos objetos, a necessidade deles, dos *decórs*, dos cenários, etc. etc.

No meio desta crise, desta dúvida, enfim, deste tempo de reflexão aconteceu um pequeno milagre (isto passa-se em 96/97/98, por aí). Estes são os anos em que as câmaras digitais em Portugal (na altura, mini DV) começaram a ser mais comercializadas, começaram a estar acessíveis até nos supermercados. Eram câmaras semiprofissionais, amadoras, as chamadas *handycams*, muito, muito, pequenas, de cassetes de formato mini DV, ainda em digital SD, ainda não estávamos no HD, no ful HD, nas resoluções de hoje.

O próprio aspeto das câmaras era muito primitivo, muito amador, eram pequenos objetos que cabiam quase na palma da mão. Podias atarraxá-las a um tripé de fotografia dos mais baratos, de plástico; não havia grandes hipótese de adaptar nelas objetivas óticas sofisticadas, o som incorporado era relativamente pobre, portanto eram objetos amadores, qualquer pessoa podia usá-los; o computador da câmara era muito, muito simples, com três ou quatro funções. A câmara vinha muito pouco ‘blindada’, não tinha sofisticação, enfim, os parâmetros eram quase todos automáticos. Mas apesar desta precaridade, desta simplicidade de imagem e de som, apesar de tudo isto, achei que era a minha salvação; era uma espécie [de acontecimento como aquele sucedido] com a descoberta dos pigmentos aos pintores do século XIX, ou [o aparecimento] das câmaras mais portáteis no fim dos anos 50, ou das câmaras fotográficas mais rápidas no princípio dos anos 30. Eram máquinas que traziam alguma liberdade, apesar de tudo. Então, comprei uma com o meu dinheiro de bolso, comprei um tripé, comprei uma mochila para os transportar, comprei cassetes e comecei a trabalhar muito mais à maneira de um fotógrafo ou de pintor ou mesmo de um investigador um sociólogo, antropólogo ou arqueólogo. Ou seja, aquilo era mais parecido com um bloco e uma caneta de que com uma câmara. Achei que o que fazia não tinha o mesmo nível de responsabilidade, de gravidade. Ou seja, nada estava em perigo, não havia grandes riscos...

Esse momento de crise também foi um momento em que pensei por várias vezes, não fazer mais filmes, ou pelo menos passar para uma coisa mais documental, enfim, que precisas de menos dinheiro, passas mais tempo a filmar mais sozinho, com menos responsabilidades, apesar de tudo. Pensei várias vezes isso, pensei mesmo várias vezes

abandonar o cinema. Mas pouco a pouco, no dia-a-dia, descobri que havia qualquer coisa a fazer naquele sítio onde eu estava, um bairro que tinha descoberto alguns anos antes, o bairro das Fontainhas às Portas de Benfica, na fronteira entre Lisboa e Amadora, precisamente. Foram dois anos, por aí, que passei em preparação, em investigação. Um tempo também muito ocioso, um tempo que eu transportava a câmara na mochila, mas passava mais tempo com ela dentro da mochila do em cima do tripé, quer dizer, passava mais tempo a falar, a ouvir e a ver, do que a gravar cassetes.

Até que se juntaram três ou quatro ideias, comecei a conhecer melhor algumas pessoas desse bairro, sobretudo a família da Vanda Duarte, as irmãs, a mãe, a avó, o padrasto, etc, — Vanda que tinha sido atriz já em “Ossos”. Ela não tinha gostado por aí além do trabalho que tinha feito. Tinha-me até provocado um pouco durante a rodagem, com uma atitude sempre quase hostil, relativamente à maneira como estávamos a realizar o filme e a produzi-lo. “Ossos” foi uma produção muito convencional, com uma equipa enorme, com muitos meios, algum dinheiro, Enfim, na minha cabeça imaginei que ela me disse por palavras coisas que só me dizia com olhares e com atitudes um bocadinho violentas [querendo dizer] que “isto não é maneira de trabalhar, isto não é maneira de tratar as pessoas, isto não é maneira de fazer essas coisas que vocês chamam arte e, sobretudo, neste sítio, ou seja num bairro que não precisa deste tratamento, que não precisa deste circo”. Era como se, em cima dessa espécie de castigo permanente que aquele bairro sofria, fossemos impor outro castigo que é o do cinema. Castigo, enfim, engano, impostura.

Esse tipo de cinema que eu estou a falar é um cinema que resolve os problemas todos com o dinheiro. Qualquer contratempo, qualquer contrariedade é paga; as pessoas são subornadas, são caladas à força de dinheiro.

Portanto esse momento foi, para mim, de conhecimento de um espaço e pela primeira vez na minha vida achei que estava a aprender alguma coisa porque, realmente, estava a aprender coisas materiais, do espaço concreto daquele bairro, da especificidade social. Ou seja, como é que eram as ruas, por onde é que as pessoas entravam quando vinham do trabalho, quais eram os percursos mais seguidos, por onde é que entra a policia, por onde é que fogem os ladrões, como é que era esta coisa espantosa de se poder entrar no bairro por uma porta e sair noutra extremidade do bairro por uma janela

sem nunca ver a luz do dia... Enfim, conhecer o melhor possível a geografia e a intimidade do bairro e dos seus habitantes.

É um trabalho que se devia fazer em qualquer filme, seja bairro, seja casa, seja *décor* construído em estúdio — conhecê-lo bem. Passar um tempo, como eu digo, um tempo preguiçoso e, pela primeira vez, senti que estava a fazer esse trabalho. Esse trabalho não só era importante, como ia favorecer muito o filme que eu depois pudesse realizar.

A câmara, pela primeira vez na minha vida, foi preciosa, porque eu tinha-a constantemente ao ombro, às costas, sentia-lhe o peso, senti-a, a partir de certa altura, como uma parte do meu corpo, das minhas mãos, dos meus olhos, coisa que nunca tinha sentido antes no cinema porque o departamento da câmara numa rodagem encerra muitos tabus; a câmara é uma espécie de torre de marfim, é difícil tocar na câmara, é difícil operá-la para um realizador, a coisa pode partir-se, são objetos muito caros... Eu sempre tive um grande gosto pela imagem, pela fotografia, desde a escola de cinema e antes mesmo da Escola de Cinema. Tive sempre algum gosto pelo trabalho manual... tocava nos objetos, câmara fotográfica ou de 35 ou 16 mm, sabia, desde a Escola de Cinema, carregar um *magazin*, sei revelar filme 35 numa câmara escura, etc.

Portanto, a Panasonic DVX100 — é dessa camara que estamos a falar — compreia no Bazar do Vídeo, aos Restauradores, por volta de 1997, cálculo. É uma câmara que, aliás, ficou mítica. Muita gente fala dessa câmara. Alguns filmes de Lars von Trier foi o primeiro realizador a usá-la em longas-metragens, projetando depois ls filmes em sala, etc.,. Lars von Trier tinha muitas, dezenas e dezenas delas, pelo que sei. Eu tinha só esta. Mas foi uma câmara muito boa, apesar de todos os defeitos, Foi uma câmara que nos ajudou muito e, sim, foi um objeto que eu tratei, sem qualquer fetichismo, às vezes sem qualquer cuidado. Ela caiu ao chão várias vezes porque a deixei cair. Lembro-me que, por duas vezes, foi deitada ao chão por polícias em duas rusgas que fizeram no bairro. Nesse tempo, o bairro era cercado, os polícias tentavam que a sua ação fosse de surpresa e, vendo-me com um tripé num beco, vendo-me assim ao longe, o seu primeiro impulso era o receio de que eu pudesse filmar o que se passava e, de facto, filmei algumas coisas mas não foi sequer nada de muito bem filmado, nem de muito violento. Mas eles tinham receio de que eu pudesse apanhar algum tabefe de um polícia num miúdo ou alguma ação mais violenta com pessoas mais idosas, coisas que aconteciam bastante. E então com uma rasteira ou com um golpe de *cassetete* deitavam

o tripé abaixo e foi assim ela caiu duas vezes. Uma das quais foi um bocadinho mais grave. Lembro-me de ter falado com o Ribeiro Chaves do Bazar do Vídeo e a câmara foi à Panasonic tentar compor-se. Felizmente não era nada de muito grave. Uma componente mecânica, que hoje em dia já não existe, ou seja, tinha só afetado um bocadinho da parte mecânica do rolamento da cassette da fita e isso foi resolvido.

Foi uma câmara que me ajudou muito, com a qual eu vivi 3 anos muito intensos, foi uma câmara que ficou muito conhecida no bairro e originou uma descendência bonita, porque ao fim de alguns meses toda a gente tinha câmaras Panasonic (houve sempre uma preferência Panasonic no Bairro das Fontainhas, pouca gente tinha Sony por causa de mim, também). E, portanto, ao fim do filme “Quarto da Vanda” que, ao todo, demorou, mais ou menos, 3 anos a fazer, o bairro estava cheio de cineastas amadores com camaras mini DV.

Este momento, para mim, que foi muito importante e decisivo. Resolvi todos os meus problemas da produção dos meus filmes com a ajuda muito concreta desta câmara. Este facto aproximou-me de um sonho que eu calculo que seja o de qualquer pessoa que quer fazer filmes ou que não consegue fazer filmes da maneira que gostaria; este acontecimento aproximou-me do sonho de levar o cinema para mais perto da vida material, da vida concreta, da vida de todos os dias. Não estou a dizer que eu desejo filmar documentários, ou de filmar a realidade, não, não é isso. É que vamos muito mais perto das coisas, do valor das coisas, do preço das coisas, do espírito das coisas; está-se muito mais perto quando tu sabes a origem do tostão que vai entrar no teu filme, quando sabes o fosso entre um salário e outro, quando sabes qual é a diferença de tratamento entre as pessoas, como é que as pessoas são julgadas, como é que as pessoas são analisadas, como é que tu falas às pessoas, falas como produtor, como realizador, como diretor de fotografia, como argumentista, enfim... o meu comportamento, a ideologia, a maneira de trabalhar mudou completamente e, creio que a perceção que as pessoas no bairro têm de mim não é nada parecida com a do comum dos realizadores das fotografias das revistas, dos *making of*, enfim, não se parece nada com isso. Muitas, mas muitas vezes, os meus planos eram interrompidos por urgências várias, não só dos atores que estavam dentro do plano, mas de pessoas à volta que me diziam “agora temos de passar”, portanto agora vais de ter de parar o teu cinema, ou “tens aí um cigarro?”. Ou seja, o cinema podia-se parar.

Para mim tenho sempre o cinema em alta consideração, altíssima. Não digo que seja sagrado o momento da rodagem, mas quase. Mas pode ser interrompido pela realidade, não há problema nisso... muitas coisas mudaram na minha percepção, no meu comportamento e, provavelmente, isso vê-se nos filmes, na maneira como os realizei, como os mostro, como vi e ouvi. Portanto a equação mágica foi câmara + organização do trabalho.

Não foi nada de outra ordem mais artística ou filosófica, foi muito mais económica e política. E muitos e muitos problemas ficaram resolvidos... e quase para sempre, cálculo eu. Para sempre no sentido em que agora estou muito, muito mais radical nalgumas ideias e posições. Ou seja, agora vejo sempre o desgaste de uma certa maneira de fazer cinema, uma tensão desnecessária, para já não falar da inflação, claro; ou seja, há demais no cinema, há sempre demais: há nervos a mais, há sonho a mais, há dinheiro a mais, há pessoas a mais e, portanto, os meios vejo-os sempre muito desadequados aos fins.

É esse equilíbrio que tento resolver de filme para filme, um equilíbrio à frente da câmara e atrás da câmara; se eles estiverem bem equilibrados será meio caminho andado para que o filme seja mais interessante, mais rico. Para mim são tudo problemas e soluções muito materiais. É aquela velha ideia de que se resolveres os teus problemas de produção, a arte vem atrás; se resolveres a maneira como organizas o teu trabalho diário com as pessoas ao nível material, a arte resolve-se por si, vem desse ajustamento, vem dessa justeza, vem dessa maior ou menor justiça, enfim. E depois como acho (não sou só eu que acho mas muita gente já falou disso, que o cinema tem qualquer coisa a ver com a justiça na sua essência) que quanto mais se reproduz as formas viciadas e viciosas de como a nossa sociedade se organiza, mais se reproduz isso na pequena sociedade do teu filme, pior será, estás a perpetuar um sistema que abre portas e janelas a tudo isso, à injustiça, à corrupção, à falsidade, à impostura, etc.

Quanto menos disso houver no trabalho da produção, o filme melhora, não é? O cinema já é tão impostor, já é tão artificial, já é tão falso, que quanto menos carregares no pedal, melhor. Melhor vais observar a realidade e, provavelmente, mais as pessoas te vão dar.

Isso eu sentia muito durante “O Quarto da Vanda” e é uma experiência que não viverei mais, com muita pena. Não é um filme que possa voltar a ser feito, isso é impossível. Sentia muito isso porque não tinha propriamente um orçamento, não tinha fundos para fazer aquele filme a não ser o meu dinheiro de bolso. E muitas vezes eram as pessoas do bairro, atores ou familiares de atores, que me compravam uma cassete, ou uma pilha. Não é um orgulho, mas é assim: o único adereço que comprei para o filme “No Quarto da Vanda” foi um ramo de flores que o ator precisava e que, estupidamente, não conseguiu encontrar nem no Mercado de Benfica, nem no Cemitério de Benfica, onde ele costumava roubar as flores. Nesse dia não conseguiu roubar nenhuma e, nesse dia, tivemos de comprar um raminho de flores na florista que custou, não me lembro, mas o que custam 4 rosas. Foi a única coisa que se comprou. Portanto, era como se aquele bairro, aquela realidade, aquele grupo de atores se encarregasse ele próprio de fornecer o filme. Ou seja, o filme já vinha com o seu guarda-roupa, os seus adereços, todos os dias toda a gente já estava vestida por si própria, já tinha os seus *decórs*, já tinham preparado os seus adereços, que não eram, nem mais nem menos, do que aqueles que usavam todos os dias. Depois, o meu trabalho, do realizador é um bocadinho selecionar, compor, talvez um bocadinho, um bocadinho imaginar outra coisa, sem forçar muito o artifício, digamos, ou medir, medir esse equilíbrio.

Portanto, prefiro falar das coisas materiais do cinema, ou prefiro começar por falar por esse lado, porque me foi mais importante, resolveu muitos problemas, e continua a ser muitíssimo importante, determinante, para o resultado do filme. Porque falando de espaço e tempo as pessoas têm sempre a impressão de que são coisas muito imateriais; que o espaço, sim, para os arquitetos, para os geómetras, mas para um cineasta não, não é uma coisa assim tão importante, e o tempo é uma coisa completamente vaga, não é? E desta maneira se considerares o trabalho todo mais como um produtor do que como um realizador, produtor no sentido positivo da palavra, se o considerares assim (é evidente que o espaço e o tempo têm uma importância determinante e são os dois elementos mais importantes no cinema), e eu sem esta tal reflexão, sem esta camara, sem esta limpeza, não teria conseguido filmar o filme, teria feito, outro filme, provavelmente um filme bastante pior, seria apenas mais uns movimentos em falso. O bairro das Fontainhas (lugar também conhecido por Porcalhota) que já não existe era um conjunto de casas numa espécie de “terra de ninguém” entre as portas oitocentistas (porque não eram medievais sequer) da cidade de Lisboa, da passagem

da cidade para o campo no século XIX e era uma língua de terra que estava muito, muito empapada da água da Ribeira, da grande ribeira que passava por ali, a Ribeira da Amadora. Era um grande leito de água que fazia a fronteira entre a cidade e o campo. Havia aparentemente um choupal e era um parque de lazer. Durante os anos 60, muitas pessoas vieram do norte, do Minho, das Beiras, para Lisboa em busca de uma vida melhor, pessoas como a família da Vanda, pessoas que vieram da zona da Guarda para Lisboa, famílias inteiras com mulheres, maridos, filhos, avós, começaram a construir com as próprias mãos, casas, barracas de madeira, zinco, um pouco mais tarde de tijolo, nessa margem.

Ou seja, não puderam, não podiam passar para a cidade, pôr um pé na cidade e ficaram o mais perto que podiam e era exatamente ali. Foi nessa língua que é bastante comprida que começaram a construir as primeiras barracas que iam alterando ao longo do tempo, acrescentando andares, anexos, fazendo quintais, hortas, etc.

Os primeiros foram brancos, brancos portugueses, pobres, sobretudo do Norte. Logo seguidos, nos finais dos anos 60, dos primeiros emigrantes africanos, cabo verdianos, moçambicanos, angolanos, guineenses, juntaram cor e uma organização espacial ao bairro de lata dos brancos que já lá existia. A família da Vanda falava-me de 30 a 40 famílias por volta de 1969. Seria quase uma espécie de acampamento de ciganos, não era quase nada. Quando chegam os africanos a coisa muda de aspeto. Solidifica-se muito, entram os tijolos, entra o cimento, entram muitos materiais de construção civil, porque nessa altura todos os homens trabalhavam na construção civil, as mulheres eram mulheres-a-dias quase todas, e então compravam, traziam das obras os seus materiais e o bairro constrói-se de cimento etc. E pinta-se e começa a tornar-se verde e azul e ocre; e começa a tornar-se labiríntico, começa a tornar-se subterrâneo. Começa a ter características muito mais sulistas, alentejanas, algarvias, marroquinas. De repente aquilo começa a ser muito mais uma Medina. Começou por ser uma pequena aldeia beirã, quase com largo de pelourinho e tudo, e acaba como uma cidade africana ou árabe. As palavras que se colam muito a esses bairros são ‘precário’, ‘provisório’, são coisas de passagem, são momentos, são fases da vida das pessoas. Não se acredita que a vida vá ser sempre assim. É tudo um bocadinho transitório. Uma cadeira parte-se, ela pode estar dentro e fora de casa, pode apanhar chuva, um sofá também. São valores diferentes. Ou seja, há uma grande confusão entre o público e o privado. Era

mais confidencial a vida num beco do que num quarto. As salas de estar e de jantar de muitas casas eram muitas vezes os locais de reunião, de festa, de convívio e as ruas, às vezes, eram os sítios mais secretos. Essa confusão, essa contaminação, essa porosidade, que era estranha para mim ao princípio, depois percebia-a bem e percebi porquê. Isso tem a ver com a organização do espaço, que tem a ver, por sua vez, com necessidades da população, com maneiras de organização que lhes são próprias daquele local, daqueles locais, daquela classe social, daquelas necessidades de sobrevivência naquelas condições... Sem exagerar muito, sem fazer caricatura nem abstratizar muito, fica uma memória do bairro muito forte para as pessoas que lá moraram. O que as pessoas dizem hoje em dia (e isto é o que se aproxima mais do cinema, ou de como o cinema funciona, que é um bocadinho por associação, por memória, por montagem, a montagem é uma associação e memória... ver um filme é ver no presente, não vives no passado, nem no futuro, vives aquele presente) o que dizem os habitantes do bairro das Fontainhas que continuo a frequentar, com quem trabalho, eles dizem hoje preferir mil vezes morar ali que morar nos “modernos” bairros sociais. Eles têm saudades e desgosto de terem perdido aquele bairro. Um grande desespero mesmo de terem perdido uma maneira de viver. Nas palavras deles perderam uma tradição, uma maneira de se relacionarem, que quer dizer, uma maneira de se saudarem pela manhã, de se saudarem pela tarde, de se reunirem à esquina, de conviverem ao domingo. O que eles lamentam, vivendo nos bairros sociais (foram separados por vários bairros, por várias unidades sociais ou blocos, uns no Casal de São Brás, outros no Casal da Mira, outros no Zambujal, enfim, vários blocos de apartamentos construídos pela Câmara da Amadora, onde as pessoas do Estrela de África, das Fontainhas, agora do 6 de maio, foram realojadas), todos eles hoje em dia, ou quase todos eles dizem preferir mil vezes os ratos e as faltas de coisas do que este ambiente, do que estas novas paredes, estes novos objetos. As pessoas estão a lamentar sobretudo a perda de uma alma, de um espírito... Com certeza que não querem paredes com bolor e humidade, não querem falta de esgotos, não querem canos a céu aberto, não querem pavimentos irregulares que provocam quedas, não querem isso, mas estão a falar de uma... de uma comunidade.

No mundo da produção de cinema, — em qualquer parte do mundo, é ponto assente, é assim que funciona, não há outra maneira — os financiamentos são atribuídos a textos, a palavras (parece que agora há concursos que o dinheiro é atribuído de outra

forma, mas são para finalizações de projetos em curso. Concursos onde podes apresentar imagens, esboços de montagens, fragmentos filmados e os comités e os júris dão-te uns dinheiros para terminares). Mas continua a ser regra escreveres um guião para seres subsidiado, financiado, pelo que escreves, pelas ideias que passas através dos textos, que têm convenções, chamam-se guiões cinematográficos são organizados em cenas, por exemplo, interiores, exteriores, dia, noite, têm a dramaturgia do teatro (diálogo, descrição dos locais, etc.). O que se pretende é dar uma ideia mais aproximada possível do que vão ser os ambientes, etc. Eu fiz isso 3 vezes. Fiz uma quarta vez um bocadinho a contragosto, mas, enfim, ainda fiz, mas nunca escondendo aos produtores ou coprodutores, que aquilo era um bocadinho mentira: o que estava lá era para ser mudado, se não tudo, quase tudo. Corria o risco e avisava os produtores de que a cena X ia ser completamente diferente, os personagens iriam ser abandonados, finais alterados, princípios adaptados, etc. Isso foi sempre aceite e o que é cómico é que até as instituições que pagam aceitam que aquilo seja uma mentira pegada. E daí a grande corrupção destas coisas todas. Todos sabemos que há argumentos e guiões que não são lidos, ou são lidos a página do princípio e a página do fim, se a pessoa já é reconhecida e não sei quê... A esse texto resisti sempre muito. Porque não tenho gosto, porque me custa escrever. É um suplício, vivi sempre mal com esse momento. Contudo, uma etapa pela qual temos de passar. Mas, nesse segundo filme que é o “Casa de Lava”, tinha a vida um bocadinho facilitada, porque o guião partia de uma adaptação. Sem ser muito claro, sem eu dizer claramente, aquilo era, de facto, uma adaptação de um romance “Jane Eyre” e de um filme chamado “I Walk with a Zombie”. Era uma adaptação de vários elementos dessas duas obras. Por isso foi, por um lado, um bocadinho mais fácil escrevê-lo, mas, por outro, tinha menos convicção, porque tenho a impressão que não convivo lá muito bem com adaptações. Não sei como fazer, não estou habituado, não é o meu mundo. Quando o filme acabou por ser financiado — aliás, dificilmente, porque demorou muito tempo, demorou muito tempo ao produtor, houve muitas recusas, houve muitas resistências — quando isso aconteceu e o filme começou a ser preparado e depois rodado, eu, como tinha anunciado, abandonei esse texto e essas palavras [do guião], e abandonei porque o filme foi feito em Cabo Verde e o guião foi escrito no meu quarto em Lisboa. Ora aqui há uma luz, lá há outra, não fazia a mais pequena ideia de como é que as pessoas falavam, se comportavam e, portanto, tudo teve de ser adaptado ao sítio onde íamos filmar à língua (as pessoas em Cabo Verde falavam em crioulo) os atores tiveram que aprender alguns

a língua, outros esse dialeto, eu próprio tive de aprender para me relacionar com alguns figurantes e atores da ilha do Fogo, portanto restou muito, muito pouco do que tinha sido escrito. Para a preparação do filme em Cabo Verde, fiz duas viagens antes de começar a rodar. Uma viagem sozinho e outra com um assistente e, porque estávamos em Cabo Verde, numas ilhas fantásticas vulcânicas, no meio do oceano, as coisas tornam-se imediatamente mais suaves, mais agradáveis. Estamos em preparação, estamos à procura, há surpresas boas, consegue-se sobreviver às pequenas deceções, porque, como eu não me apego muito às primeiras ideias, não faço finca pé em ideias que tenha e elas podem ser rapidamente substituídas, se a realidade oferecer melhor e, normalmente, oferece.

Foi nessa preparação e, mais dificilmente, na rodagem que a realidade e as suas oferendas se começaram a pôr de uma maneira completamente irrecusável, ou seja, era sempre melhor um pequeno raio de sol numa pedra do que 30 projetores nessa pedra, ou era melhor o que se passava atrás de ti, do que estavas a ensaiar à frente. E isso era para mim muito angustiante. Eu já o tinha vivido como assistente e como realizador, já tinha vivido essa grande contradição entre tentar controlar a realidade e a realidade resistir sempre e oferecer soluções que são sempre muito mais interessantes e belas do aquelas que possas imaginar e criar. Nesse contexto, “Casa de Lava” rodagem e preparação, foi o momento que precedeu a reflexão. Foi um momento de ação, de boicote da minha parte àquela estrutura, à convenção da rodagem, aos atores, ao produtor e até a mim próprio.

Ou seja, tratava-se de dinamizar, minar, tudo o que me parecia convencional, para mim, naquela altura, gestos já muito repetidos, da maneira de fazer filmes. E o meu impulso foi isolar-me, ficar cada vez mais sozinho com um ou dois ou três cúmplices (tive muita sorte porque tinha nessa altura dois cúmplices na equipa que eram os diretores da imagem e de som, que são ainda meus amigos e eram duas pessoas de quem eu dependia muito e que me acompanharam nalgumas fugas, nalguns desvios, nalgumas loucuras durante esse filme). Ou seja, desvios completos do guião, afastamentos enormes do que estava, procura de novos locais, de novas pessoas, de novas ideias, de outra coisa. Acompanhando este momento, eu senti que precisava também de fixar ideias e sensações, para mim e só para mim, continuando a ser uma coisa confidencial e secreta.

Porque a colagem de recortes de postais, de fotografias que vais tirando, a colagem disso num caderno, que foi o que eu fiz, é uma espécie de uma tentativa de materialização de uma sensação ou de várias sensações: tens um rosto e uma parede, uma noticia de jornal que fala de uma tragédia planetária e depois colocas ao lado um pormenor de uma aldeia da ilha de Fogo, isso ancora-te, dá-te um centro que tu procuras durante a rodagem e quase nunca encontras. Se tiveres tantas dúvidas como as que eu tinha na altura, sempre tanta falta de convicção, é preciso coisas dessas [coisas dessas ajudam]; 98% das pessoas do cinema, sentem-se protegidos com um guião. Eu sentia o contrário.

Portanto quando ia fazendo estas pequenas colagens, coisas que encontrava em jornais, em revistas, em livros, em postais que comprava por aí, parecia-me ser um guião mais concreto, por um lado, e mais seguro e mais verdadeiro para mim, do que aquele guião que eu tinha escrito para o dinheiro... É sempre assim, não é? A gente escreve uma coisa que fica sempre inquinada, porque se escreve para o dinheiro. Tem uma e uma só função: conseguir uns cobres. Mas este novo guião, este novo caderno que se vai “escrevendo” é para ti; eventualmente um dia podes mostrar a um ator ou a um técnico... eu mostrei e a pessoa a quem mostre foi ao técnico de som que tirou dele muitas ideias, calculo; depois mostrei também ao diretor de fotografia, ainda assim, muito confidencialmente.

Muito mais tarde um editor pediu-me para o editar e ele hoje existe de uma maneira pública. Mas eu não repeti essa maneira de fazer uma espécie de contra guião, ou para guião, ou guião paralelo. Eu acho que nunca mais o fiz, por um lado, porque a primeira camara DVX100, depois a AGDVX100 e depois a outra, outra e outra, tornaram-se os lápis e a cola e a tesoura de que eu precisava; eu uso-as, tenho-as na mão, mudo-lhes as lentes, limpo as objetivas, carrego os cartões, etc. Eu faço essas coisas e essas coisas colhem pedaços da realidade, não preciso de escrever ao lado, não preciso mesmo. Mas há outra razão: é que felizmente, creio que felizmente (ou talvez um bocadinho infelizmente), eu não tenho muito mais tempo do que filmar. Todos os filmes que tenho conseguido fazer, depois de ter começado em trabalhar em digital, são filmes feitos com uma equipa muito, muito, muito reduzida. Nós somos sempre dois, três, quatro, no máximo, salvo exceções de noites ou rodagens complicadas que exigem alguns eletricitas e uma pequena produção, mas é sempre uma unidade mínima de três, quatro

peessoas, quando não duas... E isso é muito trabalho, é muito, muito trabalho. Porque eu não sou só o realizador que imagina, dirige, escreve, etc. Aliás eu não faço nada disso. Não imagino nada, não escrevo anda, não dirijo nada. Acho que organizo e produzo coisas compondo com outras pessoas imagens e sons. Quase não tenho tempo para toma notas ou, se tomo notas são chamadas notas de mercearia, como ‘comprar não sei quê’, ‘BRUFENS — não esquecer’, coisas dessas e não coisas como ‘naquele dialogo ela poderia talvez...’; os diálogos, as luzes, os quadros, os gestos, os movimentos etc. é trabalho diário, quotidiano, que se vai tentando melhorar — não há que esconder — de plano para plano, enfim, de *take* para *take*. Quando faço um filme, a equipa parte aqui da porta com armas e bagagens, carregando o carro e vamos orientados por uma espécie de pequeno mapa. Mas, normalmente, enganamo-nos no caminho: julgamos que vamos para o Porto e, afinal, vamos acabar em Sevilha, mas não é problema.

Para continuar um bocadinho colado à tua obsessão dos objetos (mas eu não sei mesmo como definir um objeto, não sei mesmo) embora resista um bocadinho pensar num filme como um objeto, porque das análises das pessoas que vivem mais por dentro do cinema (e aqui falo dos realizadores, montadores, das pessoas que pensam, pensam e têm uma prática, sobretudo que tenham uma prática séria, vamos dizer) sentem que quando se analisa, quando se faz uma critica de um filme, passa-se para além das condições do objeto; aquilo não é só um objeto. Embora agora a coisa mais importante para mim em todos os filmes, são coisas práticas e, nesse sentido são objetos, são ferramentas, são utensílios que me permitem fazer o meu trabalho. Todos eles são objetos: a camara, o tripé, as objetivas. Eu estou muito mais desse lado do que a maior parte dos meus colegas pelo menos de ficção. As pessoas que trabalham mais em documentário, sempre estiveram mais predispostas a andar com a sacola às costas e a abrir as pernas do tripé, não se atrapalham a tirar uma objetiva e colocar outra, enfim, são pessoas um bocadinho mais práticas, digamos... Mas o pessoal da ficção, enfim, os realizadores normais em todo o mundo, muitos deles nunca tiveram na mão uma objetiva; uma objetiva de cinema não passa pela mão deles.

Ora essa é a minha vida. Tenho de ir buscá-las, comprá-las, alugá-las, limpá-las, polí-las quando é necessário, atarraxá-las. É uma coisa muito manual, muito rotineira e que é voluntária. Como já disse, prezo muito essa rotina que está um bocadinho subjacente

aos textos que o Rancière tem escrito sobre os meus filmes. Sempre que ele refere a minha prática, vem muito ao de cima esta ideia de rotina que eu prezo muito, porque o que eu tinha antes era uma espécie de vida maravilhosa em que todos os dias eram diferentes, (para o cineasta todos os dias são diferentes), todos os dias há um problema a resolver, um sonho que se vai concretizar, a cena de ação na terça, a cena de amor na quinta, *decórs* diferentes, viagens, hotéis, etc.

Eu, em “No Quarto da Vanda”, estou todos os dias nos mesmos 100/200m², com os mesmos horizontes, mais ao menos com a mesma falta de ambição e esperança, mais ou menos com a maior ambição e esperança, com o mesmo grupo de pessoas, umas 40, isto muda muito, porque tu comesças a viver os teus dias de outra maneira, comesças a aproveitá-los e a descobrir prazer em coisas muito diferentes. O que o Rancière diz dessa prática digo eu de outra maneira... Eu tenho a sensação que, desde o momento em que comecei a fazer os filmes em digital (e por que não considerar isto uma ecologia?) vou fazendo os filmes com aquilo que as pessoas deixam, às vezes mesmo com o lixo... não será sempre, enfim, não vou dar sempre essa imagem tão desagradável... os filmes são feitos com o que resta, literalmente. Ou seja, se o Ventura não consegue dizer mais do que diz, não vou imaginar por ele, não é? Ele tem que saber dizer o que é preciso, com palavras decentes, para mim, e se não conseguir encontrar é porque não existem, não existirão para ele, não existirão para o filme e o filme vai ter que viver com isso e vai ter que se construir nessa falta. Que pode não ser falta, depende. Isto sejam palavras... olha, se as palavras são para ti objetos, esses objetos contam muito para mim, porque tenho a certeza absoluta de que quando elas faltarem, vais ser um momento muito difícil para mim, porque não sou um paisagista, não sou um cineasta experimental. Vai-me faltar mais de metade do meu material.

Eu não acredito por aí além na imagem, não acredito que uma imagem ou duas consigam fazer o que eu imagino que possa ser feito; o cinema não vive de imagens, o cinema não é imagem. Cada vez mais, as palavras são os objetos mais importantes para a minha vida. Quando elas acabarem, acaba um guião, acaba um argumento, acaba um trabalho, acaba uma razão, acaba uma vida. Porque elas são presente, são memória e a memória é importante. Porque a memória condiciona muito, mesmo que vejamos um filme no presente, aquilo é quase sempre memória. Trabalhamos com memórias de pessoas, de comunidades também como é o meu caso: o Ventura fala pelos outros, a

Vanda falou por muitas outras pessoas. É raro alguém ser ‘autista’ nestes filmes que tenho feito; no mais recente há uma solidão, mas é uma solidão de uma comunidade, não é uma solidão individual, é de uma comunidade e quase de um país. Enfim, isto talvez seja muito pretensioso, mas solidão de uma comunidade, de uma classe emigrante muito frágil, isso é, com certeza. Não é a do Ventura, nunca pretendeu ser, nem ele imagina que seja. Ele sente-se sozinho pela mulher, pelos filhos, pelos vizinhos, pelos camaradas, etc. Portanto, eu diria, as palavras e depois os utensílios que permitem trabalhar, sem hierarquia nenhuma, som, imagem, luz, vassoura, às vezes (quase sempre), pregos, martelos, essas coisas estão sempre nos nossos sacos, estão todos ali, como já debes ter filmado, em caixas e caixas de plástico.

O cinema é muito indecente. E não estou a falar da falsidade da imagem e de que aquilo não é bem a vida, etc. Estou a falar da maneira como os homens e as mulheres decidiram organizar esta atividade à qual chamam sempre artística e industrial. Isto nunca teve nada de industrial, nunca teve, nem no princípio, nem no fim. É um rapaz ou uma rapariga com um tripé e uma câmara em cima. Não há indústria nenhuma. Não há aqui nenhuma ideia de lucro, nem de série, no sentido de produzir coisas e mais coisas, nem de coisa nenhuma... Eu não sou obrigado a fabricar nada. Ou seja — isto já me aconteceu muitas vezes e vai acontecer muitas mais — sentir que há um filme que não se deve fazer. E quando há um filme que não se deve fazer, não se faz. Não é obrigatório. Não temos que produzir um filme por ano, nem para ir a Cannes, nem para ir a Veneza, nem para a Cinemateca, nem para ir para lado nenhum. Ainda não chegámos a esse ponto. Agora se me disseres “Ah, mas isso é um grande luxo!”. É, mas é um luxo que tu pagas também. Eu posso não fazer os filmes e posso inquietar muita gente — claro! — mas é um direito e um dever ao mesmo tempo. Tu tens o dever de não chatear o mundo com mais porcaria, tens o dever para com os teus concidadãos e para com os teus colegas de trabalho de não fazer uma porcaria, um trabalho mal feito, que tu não sentes, para o qual não há razão. Também tens esse direito. Resumindo: palavras, certas, tentamos que sejam as certas, que tenham alguma justiça, que tenham algum peso, que tenham algum valor, que tenham alguma existência; os objetos bem limpos, bem cuidados, para as captar — isso é muito importante no nosso trabalho. Isto não é fetichismo nenhum, porque eu estarei sempre contra esses tais colegas meus do “Ai, ai, ai, o 35 mm, ai, ai, ai.”

O problema é que eles nunca tocaram numa câmara, nunca viram película, alguns não são sequer desse tempo, são jovens demais para falar disso. Agora que eu concedo que a imagem de 35mm é melhor, claro que sim! Ninguém mais do que eu vê isso, porque eu estou tão, tão, tão batido no digital. Há tantos anos que ando no digital, já vi tanta coisa, já experimente tanta câmara, fazemos tantos testes, sabemos de cor modelos e submodelos.... Tenho um amigo, com o qual trabalho, o Ribeiro Chaves, que é ainda mais maníaco que eu. Portanto, estamos sempre a par de tudo porque ele vai a feiras, contactamos com diretores de fotografia, com tipos ligados à imagem (hoje nem sequer há imagem, há informática). Isso interessa-me, sempre me interessou... Embora a imagem seja melhor, não choro o ‘desaparecimento de magia’. Esse discurso vem sempre associado à magia: ‘O 35 mm provocava, fazia, uma magia, uma coisa especial, um acontecimento, uma espécie de *happening* que só existe com aqueles materiais e com aquela imaterialidade e não sei quê’. Não é verdade! Para mim não foi. Eu vivi uma vida, muitos, muitos anos entre assistente e primeiros filmes, em que me perguntava diariamente, Mas é isto que eu quero? É isto que eu quero para a minha vida? Não deve ser. Ver o realizador ali em pânico, sem saber o que há de fazer; ver o produtor abrir a boca para dizer ‘Eu adoro o filme que estou a fazer. É o filme mais importante...’ e depois vira costas e diz ‘Vê se despedimos estes gajos todos’. Eu vivi isso tudo, toda a gente do meio viveu mais ou menos esse pesadelo. A falta de tempo, sobretudo. Não haver tempo para pensar, não haver tempo para investigar um bocadinho mais para chegar a uma conclusão diferente, para pôr outra hipótese... E, de qualquer maneira, a preparação dos filmes não resolve tudo, não resolve mesmo. Voltamos à velha questão da imaginação e da realidade... Eu sei que é muito perigoso e, por vezes, resguardo-me e tento controlar, mas é uma velhacaria estar a impor o cinema como um trabalho da imaginação, que depende da imaginação. Não é, nunca foi, nunca será! Moralmente não podia ser.

É evidente que não posso trabalhar com as pessoas com quem trabalho, no sítio em que trabalho com a minha imaginação. Qualquer pessoa normal percebe isso. Como se eu dissesse “Óh Vanda eu agora lembrei-me de uma coisa linda que tu agora vais dizer e não sei quê”. A minha sorte foi ter a Vanda ao lado a dizer “Deves estar maluquinho dos cornos, põe-te lá quieto, põe lá a objetiva certa, foca lá essa coisa que eu agora vou dizer uma coisa e se concordares a gente filma isso”. E é isto. O cinema é isto. E depois nós discutimos, e eu posso dizer “as palavras que tu utilizaste são

muitas e distraem” ou “há aqui uma grande dispersão, por favor utiliza só estas, metade, e só estas, que me pareceram melhor” e ela concorda e diz “Eu vou tentar”. E tentamos uma segunda vez. E, na terceira vez, eu digo “Vanda estás demasiado dobrada sobre ti e para esta cena que é muito triste ou alegre (ou seja, o que for), e se virares a cabeça naquela altura em que dizes mãe, se calhar há aí qualquer coisa que joga bem”. O cinema também é isto. É um bocadinho um jogo, uma construção. Tu vais pondo umas pecinhas num sítio que te parece bem; esses sítios que te parecem bem são, a maior parte das vezes, sólidos, paredes e tu estás é a pôr tijolos.

APÊNDICE 2

Entrevista (2)

Pedro Costa

Um filme quando é vivido por dentro pelas pessoas que o fazem, quando é vivido tão intensamente como eu o faço acaba por gastar muito da nossa... envelhecemos muito depressa... como diz o Ventura morre-se muitas vezes durante um filme. Como disse a Vanda, a Vanda do “Quarto da Vanda” morreu, morreu com o filme, gastou-se, sumiu-se em pó como as casas do bairro. Ela sentia-se tão parte daquele bairro (como todos) na realidade ela e o bairro, ela o bairro, no filme, na ficção, era um só e acabou. A Vanda no “Juventude em Marcha” é outra, é diferente. E nesse sentido, como se costuma dizer as pessoas deixam a “pele e os ossos” num filme, não que eu goste disso, mas é assim que acontece.

Pelo menos nos meus filmes deixam muitas coisas lá e às vezes não sobrevivem ou... como é que eu hei de dizer... acho que há transformações e ecos... por exemplo o Pedro Hestnes — e não é só por ele ter desaparecido deste mundo — eu acho que há muitas coisas que são o Pedro Hestnes no “Cavalo Dinheiro”. É evidente que são coisas minhas, é o lado meu autobiográfico que aparece quando um realizador faz um filme, quer queira quer não. Mas há gestos, há palavras do Ventura ou da Vitalina que são do Pedro Hestnes, que podiam ser dele, que são dele, que são essa ideia, ou do Luís Miguel Sintra ou da Isabel de Castro.

Portanto há uma corrente que continua quando o trabalho é feito assim e não é só feito nos meus filmes, é claro que não, ele é feito em muitos, muitos filmes da mesma maneira. É quase invisível e sobrenatural, é o que me tem acontecido. Isto liga os filmes uns aos outros de maneira mais ou menos evidentes ou mais ou menos secretas. Eu tenho muita confiança na presença de algumas pessoas, da Vitalina, do Ventura, do Pedro Estes, mas todos não quero esquecer ninguém, da Vanda, etc.).

Mas quando falo dessa presença que é mais ou menos evidente e até elogiada, sublinhada por muita gente, da Vanda ou do Ventura é porque a Vanda é feita do Pedro Hestnes também, e o Ventura é feito da Isabel de Castro ou do Luís Miguel. E eu acredito nisso muito e acredito nisso para outros cineastas e para outros filmes. E quando se viu muitos

filmes e tens uma história com o cinema e sentes isso, e fantasias isso, acabas por viver essa realidade. Portanto a presença do Ventura é a presença de imensas pessoas à volta dele que estão ali por ele, com ele. Quase que lhe seguram a mão, que o suportam no movimento e essas pessoas são os outros que estiveram antes dele ou que vão estar depois. São outras presenças mais misteriosas, mais sobrenaturais. Mas o Ventura só é possível, não sei como te dizer, o Ventura só existe porque — como é que dizia o outro? — porque tem muitos dentro dele, muitos e muitas ao lado dele, como eu. Eu só posso aguentar-me porque tenho muita gente à volta. E eu quando digo muita gente à volta estou a falar de um número considerável de mortos ou de desaparecidos ou de presenças só luminosas... Estas do cinema são só luminosas, não têm uma existência tão verdadeira assim.

Portanto, não falo só através do Pedro Hestnes ou da Isabel... são aquelas que lá estavam de luz e de palavra que continuam a segurar os outros e portanto há como que uma passagem de filme para filme e, por isso, talvez nos filmes que eu tenho feito há um personagem, por vezes, que é pegado pela mão e passa para outro filme. É pegado pela mão por outro ou é lançado por outro e por sua vez pega na mão do seguinte ou lança uma espécie de “sorte” ao outro: por exemplo o caso do Ventura e da Vitalina. Há uma espécie de “sorte” lançada... de risco.

Mas o desaparecimento de uma personagem ou de pessoa, no cinema, isso não quer dizer nada; era o que se dizia do Ozu: quantos mais personagens desaparecem dos filmes do Ozu, mais presentes estão.

Eu não consigo ter muitas ideias sobre cinema. Há uns anos ainda fazia um esforço para procurar, tentar perceber. Recuperar um pouco essa ideia de cinema, uma coisa um pouco misteriosa para mim, que eu associo a qualquer coisa que é própria da arte do cinema, portanto, deve ter a ver com a imagem e o som, o jogo entre a imagem e o som. Qualquer coisa que se quer dizer apenas com esses dois elementos em associação ou dissociação. Mas sempre foi um pouco misterioso. Pareceu-me sempre um pouco rebuscada como conceito a ideia de cinema. Depois, achei que tinha muito mais trabalho a fazer do lado da produção do que do lado a realização, talvez porque fui assistente de produção e realização bastante tempo, portanto vivi as coisas nas “classes inferiores” etc.

Talvez por formação, por alguns dos cineastas que eu mais admiro serem pessoas que tentaram e conseguiram não fazer muito caso desta ideia de que o realizador é uma pessoa

muito especial, e que só pensa e que só dirige e que só ordena, ou seja, que não enrola o cabo elétrico, não limpa o décor, não paga ao ator, etc. Para mim, fazer um filme é pensar no ator dentro do filme, como representação, mas também quanto lhe vou pagar. Se não pensar estas duas coisas em conjunto não consigo pensar no filme. É bom, é mau? Talvez seja mau para uma grande parte do cinema que se faz. Pelo lado que me toca, só pode ser assim porque — como é que isto se explica? — é evidente que as pessoas que conhecem os filmes que eu faço sabem que não tenho mudado muito de meio.

Eu não posso ter um pé no cinema, na maneira como ele é, e outro no sítio onde eu estou, a trabalhar com as pessoas com quem trabalho. É impossível ter um pé aqui e outro ali, porque são mundos, universos, estranhos... inimigos, enfim o mundo do cinema é um mundo que gasta muito dinheiro, que gasta; o mundo em que eu estou é um mundo que precisa de dinheiro, que não tem dinheiro, que está sempre a perder dinheiro ou a contar dinheiro. Os salários no mundo em que eu vivo (trabalho com pessoas que não são atores, pessoas que me ajudam aqui e ali na técnica, enfim um trabalho de assistente quase) essas pessoas têm salários, pensões, reformas, baixíssimas, pessoas que não passam, nunca por nunca, os 600€ por mês em Portugal, hoje. Ora, o salário de um diretor de fotografia português, médio, cálculo que nunca seja menos de 500€ por semana. Isto põe as coisas em relação. E eu, enfim, tenho mesmo de pôr as coisas em relação. Isto é pouco conversa de realizador. É mais conversa de produtor, diretor de produção, enfim, pessoa que está a contar os tostões, que está a pensar como é que se paga, quem é que vai enganar, etc. E, portanto, para eu não perpetuar esta coisa, sinto que devo dar atenção aos aspetos da chamada produção, da chamada organização logística, enfim, os carros, os salários, o dinheiro, as refeições, os acessórios, a construção de qualquer coisa em estúdio. Essa contabilidade se eu não a fizer, tenho de estar muito informado dela, tenho de estar muito presente, porque é a única maneira que tenho de insuflar justiça no trabalho, meses e meses e meses de trabalho. E depois eu gostava de — e consigo, tenho conseguido — fazer passar esta ideia, que não é ideia é uma realidade, de que o cinema não é o que se diz, enfim, desse lado da produção, do dinheiro.

É evidente que se precisa... talvez seja preciso fazerem-se filmes com muito dinheiro, com 3 milhões de euros, etc. Mas, é perfeitamente possível fazer um trabalho sério, hoje em dia, muito competente tecnicamente, imagem, som, com uma soma económica, razoável, e sobretudo com valores que tenham correspondência com alguma coisa com

aquilo que se quer fazer passar no filme. Ou seja, acho que tem de haver uma adequação entre o que é o filme e a maneira como ele é feito. O que se vê mais hoje em dia são filmes que não correspondem, que não vão até ao fim das suas razões. O filme dispersa-se, decompõe-se, dissolve-se, destrói-se, apaga-se a meio, a três quartos, por causa disso mesmo, por causa de uma má organização da produção. Porque foi feita uma coisa num local que não devia ter sido feita, com atores que não deviam ter sido pagos... enfim, há atores que pesam demasiado e outros que não se veem, etc.

Eu lembro-me sempre de uma história — as pessoas podem pensar que isto pode ser pretensioso, não por ser eu a dizer, mas por ser pretensioso em si, digamos — lembro-me sempre de uma entrevista de que o John Ford, que era uma pessoa que, apesar de tudo, sabia alguma coisa, dizia que tentava sempre equilibrar a presença do Henry Fonda ou do James Stuart com um figurante, um cowboy ao fundo do plano. Ou seja, ele [queria dizer] “calma, é claro que ele é uma estrela, mas não se esqueçam daquele rapaz que está lá ao fundo que tem um laço, uma corda na mão”. Enfim, tornando isto um pouco mais radical é esta a ideia, tentar equilibrar isto um pouco mais, e eu acho que consigo equilibrá-lo começando pela produção, e, por isso, perco muito mais tempo começando a trabalhar na produção do que na realização. Aliás, faço os possíveis e os impossíveis até chegar à rodagem só ocupado nas coisas da produção. Tenho muita confiança que esse trabalho traga muitos frutos para o outro lado. Tenho muita confiança nisso e tenho tido algumas provas de confiança, de cumplicidade, perseverança.

As pessoas não deviam estar num filme por interesse (isto pode ser completamente utópico) mas as pessoas não deviam estar por interesse, por dinheiro, por um salário. Talvez no meu caso porque os atores, os técnicos, eu próprio, recebemos menos, tão menos que os outros, sem fazer nenhum sacrifício — queria sublinhar — porque isto não é coroa de espinhos, não sacrificamos o filme em nada.

É essa ideia de que mais vale perder tempo com as questões de verdadeira justiça do filme que se passam ao nível da produção, do que pensar se os planos isto ou aquilo, os picados e os contra picados querem dizer isto e aquilo, ou se mais para a esquerda ou mais para direita o plano porque... Eu acho que esta organização, esta concentração, no teu filme tem qualquer coisa que é decente, que trará decência e simplicidade à arte, aos planos, à sequência dos planos à maneira como as pessoas vão ser orientadas no espaço, vão conversar, dizer alguma coisa, olhar pela janela, sentar-se, levantar-se. Se as pessoas

forem mais parecidas por esse lado social, digamos, acho que o trabalho artístico vai ser mais forte.

Eu posso falar do fora de campo do *No Quarto da Vanda* ou *Juventude em Marcha* ou do *Sangue*, mas do fora de campo assim em termos gerais, absolutos e teóricos, não consigo. Tentei que o fora de campo *No Quarto da Vanda* começasse por ser eu próprio. Tentei que entrassem muito mais coisas em campo do lado de fora, do lado de lá da objetiva do que do lado de trás, por exemplo. E ainda perduram muitas coisas do filme *No Quarto da Vanda* com as quais eu não concordo e que deixei entrar, ou que não gosto e que lá estão, que nunca cortei. Portanto, isto pode ser um fora de campo. Ou seja, tentar colocar-me em fora de campo ou fora de jogo. Talvez seja mais fora de jogo ou um bocadinho menos em jogo ou um bocadinho menos em campo. E, no fundo, sem consentir tudo, respondi a algumas críticas que me faziam alguns críticos amigos no Bairro das Fontainhas que me diziam “Sim, somos nós, mas és tu também”. E eu dizia “Não pode ser de outra maneira. Sou eu que vejo e sou eu que vos vejo. E o filme é assim, não há nada tão direto que vos possa mostrar completamente como vocês são”. Portanto respondi *No Quarto da Vanda* um pouco sem pensar nisso até. Foi o trabalho do dia-a-dia que impôs que os planos, os enquadramentos, a maneira como se instala, como dura, a própria maneira como o próprio trabalho era feito pela Vanda ou por mim ou pela Zita e por mim, ou pelos rapazes... Ou seja, o acordo sobre as cenas era que haveria um tema ou um assunto que seria falado ou evocado durante uma cena inteira ou apenas durante um momento, um plano mais curto... Mas a totalidade seria esse tratamento, mais a sua preparação e mais o seu desenlace. Ou seja, cada plano, cada momento de filmagem incluía um treino, um ensaio, uma preparação das pessoas para qualquer coisa que tinham de dizer ou fazer a que se seguia um desenlace, um epílogo, digamos, que podia não ser mais nada do que um simples silêncio.

O que acontece é uma espécie de dissolução... tornava-se mais difícil encontrar ou perceber o princípio da cena. É tão simples como isso. Ou seja, tudo é a cena, tudo é preparação, tudo é desenlace. E isto tornava, do meu ponto de vista, tudo mais misterioso, complexo e multifacetado do que nós tínhamos pensado. Eu tinha pensado apenas fazer uma cena sobre a infância da Vanda no bairro das Fontainhas e, no final, acaba por ser uma cena sobre como a família da Vanda se dissolve, como o pai da Vanda acaba por fugir de casa, como a mãe da Vanda acaba por cair no alcoolismo, como a irmã da Vanda

acaba por entrar na droga, tudo isto sem termos uma palavra sobre a infância; mas ao mesmo tempo isto é a infância. E qualquer espectador percebe que se está a falar daquele momento em que a Vanda e a Zita tinham 10 anos.

Portanto isto era sempre muito interessante e tinha a ver com a maneira como se instalava o plano, como eu me instalava para filmar, como às vezes se consegue, outras vezes não, que aquele momento continue a ser o que acho que deve ser sempre: uma espécie de cerimónia única e muito singular. Esse momento, não digo que seja sagrado, mas é um momento sério e grave... não é sério, é grave... esse momento em que se vai imaginar, procurar um sentimento, uma palavra associada a esse sentimento, fazer um gesto que destrói ou compõe ou acentua mais esse sentimento, nesse filme, nesse momento. Para mim, pensar isto incluía o seu... como é que se pode dizer... incluía o universo. Nesse filme, o quarto incluía tudo, incluía a sociedade, o mundo, Portugal, tudo, tudo, tudo. Falta dizer uma coisa: incluía tudo o que dizia respeito talvez àquela geração, àquelas pessoas mais jovens. Eu acho que o filme incluía tudo exceto os mais velhos. Então, os mais velhos das Fontainhas, os adultos, talvez fosse esse o fora de campo nesse filme. O fora de campo são coisas que estão depois noutros filmes, são coisas que estão depois no *Juventude em Marcha* ou muito mais no *Cavalo Dinheiro*. Outra geração. Mas nesse filme tenho a sensação que é um filme muito cheio, com muito pouco fora de campo. Não quero sequer falar do som, isso é óbvio, do som das coisas dali e acolá, do quarto ao lado, da rua, de uma conversa, de um comentário, etc. Ou dos olhares múltiplos, estranhos e variados para qualquer coisa que está fora de campo. Nem quero sequer falar disso. Acho que é um filme que foi feito sempre com muita... tentando sempre incluir, incluir, incluir tudo isso ou tentando sempre compor e encher sempre o quarto de palavras, de recordações e de sentimentos. Só porque era isso que eu tinha visto ou que tinha vivido antes e que tentei filmar. Não foi nada que não existisse, era uma coisa que existia. Aquele quarto era uma praça quase pública, uma espécie de anfiteatro onde as pessoas vinham discutir problemas, ideias, vinham esconder-se, passar uma hora ou 2 minutos. Portanto, a ideia daquele filme era entrar naquele quarto. De certa maneira, não sei se posso dizer, um quarto de adolescente, mas um quarto jovem, dos jovens e, quando se entra num quarto de jovens não há fora de campo. O fora de campo não existe.

Não acho que se possa falar muito da montagem no cinema. Dará sempre a ideia de uma coisa em que se pensou muito e que no fundo é muito teórica... Toda a gente, hoje em dia,

monta com os mesmos aparelhos, com os mesmos processos, computadores, toda a gente organiza o trabalho mais ou menos da mesma maneira. Estou a falar das longas-metragens, dos documentários, mesmo das curtas metragens, da organização do trabalho, da classificação das chamadas *takes*, a ordenação, a escolha das coisas que se filmaram até chegar ao momento de cortar e de colar e decidir em que momento se corta um plano e se cola ao outro plano seguinte... tudo isso é feito ainda hoje mais ou menos da mesma maneira. A partir daí é uma confusão. Não digo que dependa de cada um mas, no meu caso eu tendo ainda e sempre – por razões óbvias as minhas rodagens são muito longas – a equipe é muito pequena e portanto [as rodagens] são muito cansativas, são muito exigentes... não é que acabemos muito tarde, mas depois de acabar há ainda um longo período de transporte do material, de limpeza do local de filmagem, de chegada ao nosso destino... e somos poucos...há muitas coisas a fazer e somos poucos. Eu não consigo contar como outros realizadores fazem depois da rodagem, nos fins-de-semana ou fazer interregnos entre rodar, montar e rodar outra vez. Não tenho condições para isso, para fazer uma rodagem convencional, pelo menos, como se fazia dantes. Ou seja, filma-se e depois monta-se. Monta-se a imagem primeiro e depois monta-se o som e fazem-se as cópias do filme e depois o filme passa nas salas ou nas televisões, enfim...

As pessoas até tinham a ideia de que, sobretudo no “Quarto da Vanda”, que eu acabava com mil horas de material, com montanhas infernais de coisas filmadas... mas as coisas são tão... tão estranhas... eu, do “Quarto da Vanda” tenho 150 horas filmadas ao todo. E 150 horas hoje, seja num filme de Hollywood dos mais caros, seja um turista japonês aqui na estação do Rossio... um turista japonês filma facilmente 3, 4 horas em Lisboa em férias. E num filme de Hollywood idem. Ou seja, é muito mais do que eu fiz.

Mas mesmo assim “No Quarto da Vanda” e nos filmes seguintes, o material é importante, é preciso escolhê-lo bem, e escolher bem não é fácil, é um momento muito difícil. É o pôr de lado coisas que não estão más, coisas em que o trabalho não está tão bem como noutras, mas que não está assim tão mau... enfim, a indecisão é difícilíssima. São momentos psicologicamente terríveis... pesadelos de noite... muito mais do que na rodagem, pelo menos para mim. A rodagem é um momento físico e de energia ... na montagem é mais reflexivo e aí abate-se, pode abater-se uma grande escuridão. E no meu caso ainda mais, pelo facto de não ter guião. Sabendo mais ou menos que o filme vai de *a* até *z*, podem acontecer desvios, encontram-se soluções que não se suspeitavam durante a rodagem, às

vezes há acidentes e cola-se uma sequência à outra e produz-se um efeito surpreendente, às vezes muito fulgurante, e o filme põe-se todo em causa, enfim, a estrutura que tinhas pensado põe-se em dúvida e então tens de pensar mais uns dias, quase sem material à vista só para ponderar bem os prós e os contra das descobertas. Portanto, é um momento, pelo menos para mim, é um momento muito pouco teórico. Não tem muitas teorias para além desta *praxis* comum que todos nós temos de fazer, é uma coisa vulgar de lineu. Vem da rodagem e, tendo-me desembaraçado do guião... tendo-me desembaraçado... enfim, sendo uma pessoa que só acredita no que filma se o vir, só acredito que a coisa existe se a vir, só acredito que a coisa existe se tiver ali a câmara de filmar e a coisa acontecer ali se for filmada, chego à montagem com as mesmas dúvidas e, portanto, preciso de tempo outra vez. São montagens muito longas, normalmente são bastantes meses, 6,7,8 meses, um ano.

Fico sempre com a impressão, sobretudo nos últimos tempos, que podia ser feita uma outra versão do filme, com outras *takes*, com variações. Isto acontece cada vez mais. Enfim, a tal dúvida fica de certa maneira resolvida, mas fica sempre a pairar a hipótese de um filme gémeo, um fantasma que pode existir, se houvesse tempo e cabeça, meses depois ou anos depois, ou que se podem fazer variações no filme que fizeste que é uma coisa que tenho pensado muito nos últimos tempos. Agora, depois do digita, as operações são muito fáceis e nada é definitivo. Ou seja, podes trocar um plano, trocar um som muito mais facilmente e muito mais economicamente do que no tempo da película e do magnético... Portanto, apetece-me variar depois do filme estar acabado, fazer uma variação ou provocar uma coisa que não... ou o que não raras vezes acontece, o filme estar na sua forma final e ter aquela ideia luminosa que fazia não sei o quê e querer pô-la em prática e, se calhar, poder pô-la em prática secretamente só para mim. Portanto, ter uma versão do filme e decidir publicar ou não. Mas é um momento muito especial, muito diferente, imagino eu, do pintor, do escultor, do músico que trabalha a sua peça, a sua escultura a sua peça musical, etc.... obedece a outras regras, há outros acontecimentos psicológicos. Já disse duas vezes a palavra psicologia porque me parece que a montagem é uma coisa muito psicológica e a filmagem também. As coisas do cinema são muito psicológicas. Faz-me sempre muita confusão os realizadores dizerem que não querem fazer psicologia, que não há psicologia, que evitam a psicologia. Até os realizadores mais comerciais, os que, aparentemente, menos autores são, dizem isso. Eu acho mesmo o contrário, então na montagem há uma grande parte de psicologia. Ou seja, cortar é... um

segundo, dois minutos, um microssegundo é... numa pessoa, um plano de uma pessoa, é psicológico também, inclui na sua psicologia, vai influir na psicologia dessa personagem, se personagem existe. E não só para as pessoas, para tudo, tudo. É um momento que joga muito com a psicologia, que joga muito com as energias das pessoas que estão a trabalhar o filme, normalmente são duas pessoas, o realizador e o montador. Portanto, durante esse tempo, há sempre uma relação tensa, para o bem e para o mal. O que eu espero da montagem é que se concretizem as coisas que vêm da rua. O que espero é que a rodagem se concretize e que esse momento da montagem seja um momento que nós não conseguimos viver na vida. O momento da montagem tem sempre essa intensidade muito à flor da pele, muito nervosa, muito...exacerbada, sentimental que nós gostávamos de viver todos os dias, um estado de exaltação que não é possível viver e os montadores e os realizadores quando conseguem fazer um trabalho interessante, quando conseguem acabar um filme nesse estado nervoso são momentos inesquecíveis, inesquecíveis. Até mais do que os momentos passados nas rodagens que são mais confusos, mais dispersos, enfim, tendem para todo o lado. Na montagem, apesar de tudo conseguimos concentrar-nos mais.

Isto é uma doença antiga que eu tenho mas, uma fobia e que já me apareceu há muito tempo e que tenho tentado, não digo tratá-la mas analisá-la. Cada vez que me vejo ou me via no passado — hoje acontece-me menos — a fazer um chamado plano vazio, ou seja, aquelas imagens que os filmes têm muito, pode ser uma paisagem ou a simples imagem de um objecto ou de um espaço vazio, isto é, sem a presença humana — porque é isto que quer dizer vazio, uma imagem vazia ou um espaço vazio, enfim, no senso comum quer dizer que não está lá ninguém—. No cinema isto pode ser muito útil, pode ter razões variadíssimas, dramáticas, dramáticas, estéticas. Muitas vezes é com planos vazios que se fazem transições entre cenas e às vezes cenas com muitos personagens, muito vivas e vivas de humanidade e as transições às vezes são feitas com imagens do mar ou do céu ou de uma floresta ou de uma cadeira abandonada num bosque, coisas dessas... Sempre que eu me vi confrontado com esse tipo de plano vazio sentia-me muito mal, que era idiota, que era estúpido, que não era para mim, qualquer coisa que não fala, qualquer coisa que não diz (é evidente que isto é idiota da minha parte mas explica muitas coisas do que eu faço, e a maneira como eu organizo). Eu decidi voltar-me bastante mais para dentro e evitar olhar os grandes espaços e horizontes, como faziam a maior parte dos cineastas que eu admiro, porque não sei fazer, não sei relacionar-me com esse espaço, não sei

relacionar-me no cinema, não sei colocar a câmara, não sei o ponto de vista, se é em cima ou mais à esquerda ou mais à direita. E para evitar esses problemas e acabar na mesa de montagem com uns planos que são iguais a milhões de planos feitos por milhões de pessoas que provavelmente só resultarão com efeitos de música ou coisa assim, para não ter esse problema, não os faço. A verdadeira razão é que vindo de Cabo Verde, do oceano, do vulcão, ou ainda em Cabo Verde, eu voltei as costas ao vulcão e ao mar, de certa maneira voltei as costas como algumas das pessoas com quem eu vivi lá, pessoas de lá, cabo verdianos e cabo verdianas, como eles também o fizeram. Havia ali uma espera, uma angústia, que me fizeram olhar para eles de costas para a paisagem, tentar ter a mesma familiaridade que eles tinham com o sítio em que nasceram, que é impossível. Ou seja, sentar-me à beira da mesa do jantar e não à beira do mar, estar ao balcão da taberna escuríssima e não nas tabernas de São Jorge. Não tendo esses planos vazios, ou tendo pouquíssimos, (isto é mais forte *No Quarto da Vanda*, parece-me), a palavra que é abundante e rica e triste e engraçada e provocadora e filosófica, é ela tudo o que espero de um filme ou sempre esperei, dos tais filmes que me formaram, dos americanos, dos italianos ou mesmo do cinema mudo, (que falava muito). Os planos vazios são os planos silenciosos, ou seja, não são os planos vazios de pessoas, são os planos em que o silêncio é palavra e portanto há uma espécie de ocupação do plano pelo silêncio que é objectivo, ou seja, é um objeto, parece-me mais forte...e nós temos isso no Ozu — grande influência em *No Quarto da Vanda* em que isso se passa duas ou três vezes em vários momentos — que estão cheios desses planos vazios de que falo, do mar, das nuvens, de jarras. Esses planos falam muito. Não são planos de transição, não são os quilómetros de fita que impressionada se vai buscar uns bocados para fazer passar coisas. São planos que falam de tudo o que o filme está a falar, falam da mesma coisa e falam bem e, por vezes, são os mais importantes, por exemplo num filme muito conhecido, *Viagem a Tóquio*, que é o mais conhecido filme dele, há um plano célebre, extraordinário, porque é um plano difícil de fazer. Ou seja, há duas personagens e uma delas morre no fim do filme e o espaço ocupado por essa personagem que morre continua lá, continua filmado pelo Ozu nesses planos vazios. O espaço onde essa personagem se sentava é visto depois da morte dessa personagem e é muito forte, é muito forte isso. É neste sentido que eu estou a falar deste problema que eu tinha com os planos sem pessoas, sem o género humano e, então, um bocado casmurramente me interditei, sempre que fazia um plano onde não passasse ninguém, ou mesmo animal, não digo presença humana, mas mesmo animal, podia ser, ficava, era admitido. Comecei-me a limitar outra vez com isso e só me fez bem porque

tinha uma razão, impede-me isso tudo que já disse, dissipar-me em truques e em coisas um bocadinho tristes que se passam no cinema hoje em dia, então nos filmes de autor, digamos, em que a música vem sempre salvar as coisas e em que os planos são ultra superfulos etc...e então espero e tenho muita confiança que estes planos a que chamo vazios, se possam tornar planos muito importantes...

A minha experiência em *No Quarto da Vanda*, na rodagem, na montagem, na preparação, são coisas de anos e passar anos todos os dias a trabalhar, a pensar, a organizar, a construir um filme parece-me a mim que não é a mesma coisa que trabalhar 5 semanas ou 6. A minha rotina e a rotina de uma rodagem são duas coisas muito diferentes e, se calhar, são inimigas, tal como eu as penso, são coisas irreconciliáveis. Cálculo que o que se ensina nas escolas de cinema ácerca da rodagem é, por exemplo, a variedade, a mudança, até a competição, o desenvolvimento, o progresso... Todas estas coisas parecem assim palavras que eu estou a juntar mas tudo isto está bem, bem, bem inscrito e mais que inscrito, num mapa de rodagem, num plano de rodagem, num plano de serviço, infelizmente, às vezes até na cena, no guião. O guião tem de ter progressão dramática ou lá o que é, desenvolvimento, as coisas têm de se desenvolver, amanhã tem de ser melhor do que hoje, o próximo filme tem de ser maior do que este, ou diferente, diferente no sentido de ser mais apelativo. Uma rodagem é uma sucessão de 50 dias de variedade infinita. O meu caso é muito mais triste, todos os dias são iguais, o trabalho é tão físico, tão árduo, tão complicado, tão extenuante como o dos outros das rodagens normais, senão mais, porque somos menos. Pensamos até mais no dinheiro que os outros, porque temos menos, temos que pensar melhor. No meu caso, a rotina pelo menos no *No Quarto da Vanda*, *Juventude em Marcha* e no *Cavalo Dinheiro* por exemplo, é um bocadinho... eu dizia triste duma maneira provocatória mas tem um lado de verdade. Ou seja, eu confronto-me com os elementos, as condições de vida dos meus amigos actores e as pessoas com quem trabalho à frente da câmara, infelizmente, têm horizontes muitos fechados, muito limitados, não têm nada os horizontes fantásticos de aventura e romance dos outros. Portanto, temos paredes cegas, muros, prédios, betão, cimento, escuro, interior, fechamento. Isso pode dizer-se que vem de mim, como já acabei de confessar, que sou mais propício a espaços mais fechados. A Vanda viveu naquele quarto toda a vida, o Ventura viveu noutra espécie de quarto... um qualquer emigrante, nem é preciso ser estes emigrantes cabo verdianos com quem trabalho, vivem mais ou menos numa clausura. Portanto, a minha rotina de trabalho, é como eu costumo dizer, o trabalho produz trabalho no meu caso. Numa

rodagem de cinema ou, às vezes, em trabalhos artísticos diz-se ou quer-se fazer querer que o trabalho produz arte. No meu caso, não consigo sentir isso, não é isso que se passa. Há um caminho, normalmente não sabemos nem o destino nem a duração da viagem. Já pensei que alguns filmes iam ser mais breves do que foram

ou que iam ter destinos muito mais positivos ou negativos e provou-se o contrário... É que esta construção ou esta ficção (porque os meus filmes também são ficção) escrita dia a dia ou improvisada dia a dia, é o caminho que faço com as pessoas com quem estou, é pensado assim, pelas duas partes, de comum acordo. Se não viver esta rotina, esta experiência de troca, a que chamo a rotina de todos os dias, não consigo trabalhar. Há uma artificialidade, uma falsidade noutra género de trabalho no qual não acredito. Enfim, já perdi, e perdi há muito tempo e para sempre, algumas coisas que se calhar são precisas para fazer algum cinema. Não tenho a ingenuidade para acreditar nalgumas mistificações ou mitologias do cinema. A rotina e o dia-a-dia do trabalho de um cineasta ou de alguém que trabalha em cinema não me parece que possa ser muito diferente, ou especial, em relação a um trabalhador. Enfim, no meu caso confronto-me com a realidade, não posso escapar, não quero sequer! Talvez a ideia seja mesmo a de não querer escapar ou fugir da realidade, porque é aí que encontro a minha rotina e é verdade que me impus uma série de limitações que me obrigam a fixar-me, a ter um centro de ficção, não me disperso. Há 3 ou 4 filmes atrás, fazia-os com as coisas que me eram oferecidas, enfim, o que o bairro trazia, o que as pessoas me davam; a partir de certa altura, por razões que são conhecidas, comecei a fazer os filmes já não com coisas inteiras se calhar, mas com restos ou com coisas partidas, com o que ainda podemos ter, com o que vamos encontrando pela rua, com o que as pessoas deixam para trás. Talvez os filmes, agora, tenham um aspecto um pouco mais abstrato, muitas coisas desapareceram, muitas coisas foram proibidas, destruídas, suprimidas. Acho que nunca pensei no cinema como uma profissão, acho que não o consigo vê-lo de outra maneira, não o consigo separar da sociedade em que vivemos, que parece tender, parece ir numa direção muito do progresso, da felicidade, do amanhã será muito melhor, as coisas não estão bem mas...e não me parece que o cinema deva ser cúmplice disso, deva participar dessa impostura, dessa inflação. E não sendo indispensável, (não me parece que o cinema seja indispensável) já pensei em filmes que não existem porque não devem existir, porque não vinham trazer nada de nada a mais, e encher isto de mais um ou dois filmes, não me parece uma atitude nada interessante. É verdade que há filmes que se devem fazer e filmes que é preciso fazer, mas também há

muitos filmes que é preciso não fazer. E dá-me ideia que esses filmes que é preciso fazer são lentos, são longos, se calhar pensam demais, precisam de muito trabalho e muita energia para serem ricos, interessantes, bem feitos. Mas há outros que é preciso matar à nascença. Mas não é grave, nada disto é infinito, não há nada infinito, portanto porque é que o cinema havia de ser uma coisa sem fim para os séculos e séculos?

Eu tenho ideia de que, pelo menos na minha cabeça, o trabalho que tenho feito está muito ligado à tradição, uma tradição narrativa de cinema. O meu gosto, a minha formação é o cinema do princípio do século XX. É a chamada a época clássica do cinema americano, italiano, talvez porque tive sempre muito gosto pela música e pelo cinema. Na música gosto sempre mais da vanguarda; no cinema nunca fui muito atraído pelo cinema experimental ou de vanguarda...isto para dizer que vejo, oiço, na realidade, uma história, depois se ela é bem ou mal contada enfim, não sei dizer... mas a preocupação é outra, é mais contar bem a história do Ventura, ou da Vanda ou do bairro de outro ponto de vista que não é nem o meu nem o dele. Vamos chamar terceiro, que está ao nosso lado, que é sempre muito crítico, muito diabólico mas que conta e, eu, acredito que tudo é história, que cada casa, cada pedra, cada erva entre as pedras é história e a história das Fontainhas foi uma história de desaparecimento...Eu tive uma ajuda muito importante, que foi a Panasonic TVX100, que é uma câmara digital. Isto parece uma grande contradição, quase sacríologo, mas termos nas mãos um aparelho destes com a tal formação clássica, digamos, parece contraditório, parece aberrante e a mim também me pareceu no princípio isso mesmo. Mas não podia ser de outra maneira. Talvez eu nem pensasse que o filme fosse finalizado com aquele aparelho, talvez fosse só uma espécie de bloco de notas ou de câmara de plástico para fazer uns esboços, foi só muito lentamente e a pouco a pouco que a câmara começou a fazer parte de mim e começou a ser muito cúmplice. Eramos os dois. Ela era uma espécie de testemunha como eu daquela primeira vez e isso foi muito forte. Foi das primeiras câmaras digitais julgo eu, a Panasonic e a Sony. Foi em 95 e poucos filmes começaram a ser feitos nessa altura. Comprei o chamado *kit* completo: a câmara, o tripé, as baterias, uma lente acessória, o saco. Com isso, fiquei completamente autónomo. Comprei também um microfone, no sentido em que precisava de um tempo sozinho e, nos primeiros meses, nem me passou pela cabeça telefonar a um operador de som. Fiz uma ligação áudio com um microfone e fabriquei uma espécie de tripé para o microfone que colocava à margem do enquadramento e fiquei autónomo com imagem e som. Sabia que o filme podia ser longo, podia ser toda a vida, não tinha tempo, não tinha

produtor, não tinha nenhuma espécie de *deadline*. O filme ia durar o que fosse preciso e, por isso mesmo, pensei que precisava de ter uma outra respiração, que precisava de ser paciente e não via como não fazer senão planos fixos e instalar-me pacientemente nos sítios que ia filmar. Sendo em plano fixo, sabia que ia ser um filme muito dialogado. A Vanda era faladora, o bairro fala, discute e, portanto, decidi fazer um filme muito em planos fixos. Os movimentos eram complicados. Era difícil numa hora, meia hora eu estar a pegar na câmara, com a câmara à mão. Tecnicamente seria medíocre. Mas essa câmara foi essencial para o trabalho. Depois, as câmaras que se sucederam à DVX100 (que é uma câmara que ficou célebre) têm sido muito importantes nesta reformulação, nisto que eu falei, em repensar estas coisas da economia do cinema. Estes filmes que tenho feito não os conseguia fazer em 16mm nem em 35...o tempo de investigação, de estudo, de construção, é demasiado excêntrico, digamos, não se adapta ao luxo, ao preço sobretudo do 35mm. E nem sequer falo da película porque a mentira perpétua é dizer que o cinema é caro, caríssimo. Mas isso é uma grande mentira porque o que é caro são os gastos comuns a todas as rodagens, que são as viagens, os hotéis, os salários exagerados, as injustiças e disparidades salariais, os imprevistos loucos, enfim, as coisas comuns à economia capitalista mais banal e, no fundo, uma corrupção, que acaba por haver em qualquer filme. A câmara digital foi um passo gigantesco porque me permitiu ser dono dos meus próprios meios de produção. Três ou quatro anos depois de *No Quarto da Vanda* veio o *Juventude em Marcha*, o final dos últimos dias nas Fontainhas. Não há no filme *No Quarto da Vanda* a imagem da última casa a ser demolida (e eu estive lá) porque havia mais quatro ou cinco (já não me lembro) outras pessoas do bairro com câmaras parecidas com a minha a registarem os últimos dias do bairro. Portanto, custa-me muito ouvir de vez em quando cineastas falarem do 35mm e não é a nostalgia, não é o saudosismo que me aflige...o cinema é relativamente barato, depende da maneira como se organiza e se decidem pôr em prática os trabalhos diários, quotidianos. Normalmente evocar ou invocar que o cinema só pode ser feito assim ou assado e com 35 ou com aquela câmara ou com isto ou aquilo porque senão não é cinema é uma ideia reacionária, não é? Já nem sequer é nostálgico ou saudosista.

A passagem do segundo filme para o terceiro filme fez-me pensar nas dificuldades que eu senti e que, no fundo, são muito comuns às pessoas que fazem cinema. Não sei se é assim nas outras artes, mas nesta em que as pessoas trabalham em equipa, uma arte um bocadinho mais social, que tem a ver com a sociedade, sentia uma dificuldade comigo

mesmo, ou seja, sentia que a realidade era sempre muito dispersa, era difícil de controlar, de apanhar. É evidente que o guião está lá sempre para nos confortar nessas lacunas, mas enfim, sempre que não há realidade, há um diálogo ou uma espécie de truque de argumento que salva a coisa. A estas dúvidas permanentes que eu tinha, juntou-se uma outra que é evidente: o cinema, cada vez mais nos últimos anos, tem-se tornado muito impaciente. Não só os filmes são impacientes, carregados de precipitação e de urgência. Acho que, por vezes, isso não ajuda. O tempo tem-se tornado um inimigo para o cinema. O tempo é um inimigo e o que sentia desde o primeiro filme é que sou relativamente lento e não conseguia fazer bem o meu trabalho, pensar, realizar, construir um filme nas 5, 6, 7 semanas que é o tempo *standard* de rodagem, ou era, talvez hoje em dia seja menos curto, há menos dinheiro...E nesse momento, outra vez de reequilíbrio, de passagem de um filme para outro, decidi que devia conquistar o tempo ou devia ter o tempo do meu lado, porque é com o tempo que nós trabalhamos não é? Enfim, na música, no cinema não só precisas de tempo para ver porque se não tens guião como eu não tenho ou como eu decidi não ter nessa altura, precisas de tempo para ver as coisas e para ter a certeza que as coisas existem quando se filmam, porque nem tudo existe quando se filma. Quero eu dizer, se é consistente, se avança para uma construção interessante, se as coisas vão ter um movimento, se é possível associá-las, dissociá-las. Esse trabalho de observação e de escuta é fundamental e então decidi que devia começar a ter o tempo do meu lado. Tinha muitas dúvidas sobre os atores, sobre os planos, a chamada *mise-en-scène*, sobre todos os elementos em que nós pensamos quando fazemos um filme, todos os elementos que nós pensamos quando fazemos um filme (estou a falar do ponto de vista dos realizadores). O chamado plano artístico, o plano das coisas da imaginação e da criação. Eu pensava que esses problemas existiam e, neste momento, enfim, quando comecei a passear nas Fontainhas entre esses dois filmes e a começar a ter essa atenção e a começar a tomar essas decisões novas, percebi que esses problemas eram muito menores, eram muito menores do que eu pensava, alguns não existem mesmo. Ou seja, há problemas que existem e outros que não existem e os que existem começavam para mim a identificar-se com os problemas da produção, ou seja, como é que eu entro ali? Com que máquina? Como é que eu peço àquela senhora qualquer coisa? Como é que eu compro? Como é que eu ilumino? Como é que eu escureço? Como é que eu falo? Como é que ele me recebe? São coisas destas, ou seja, coisas muito mais práticas do que se pensa, coisas que estão quase todas naquela gaveta a que chamamos a produção, uma gaveta que eu não abria. Enfim, o realizador não abre essas gavetas, mesmo as escolas de cinema ainda hoje em

dia têm departamentos de produção, realização, montagem, etc, e ao realizador é normalmente interdito, para já, tocar no dinheiro, não é? E eu estou convencido que um dos problemas do cinema é o realizador não saber de onde vem o dinheiro e para onde vai, como é que é distribuído, de que cor é que ele é, etc. Esses problemas da produção apareceram-me sem nenhum fantasma e sem nenhum peso nas Fontainhas porque tudo eram problemas de produção e são tudo problemas de produção: o problema da iluminação ou da luz é um problema de produção, o problema psicológico de uma pessoa que está em frente à câmara é, provavelmente, um problema de produção etc, etc. Enfim, como me relaciono, como é que as pessoas se relacionam comigo, tudo isto são coisas de produção e cada vez me convenci mais disto, e cada vez mais apto me sentia a fazer esse filme que se chamou depois *No Quarto da Vanda* e que foi um filme que fiz praticamente sózinho. A meio do filme apareceram duas ou três pessoas, sobretudo para o som e umas ajudas para a produção. Este filme foi só um filme de orientação da produção, eu estava a tentar relacionar-me com um sítio e com pessoas e, quando consegui ter esta certeza de que tinha tempo para resolver os problemas, tinha tempo para fazer o filme como tinha feito os outros, talvez menos como um realizador mas mais à maneira do fotógrafo, do pintor, escritor, investigador, repórter, ou o antropólogo, sociólogo, comecei a aperceber-me que tinha encontrado uma pequena resposta para a tal grande questão que é o que é que eu quero dizer, o que é que quero fazer, isto é, como quero fazer e onde. O onde eu parecia ter encontrado, o onde é um espaço físico mas esse espaço físico estava absolutamente ligado às pessoas, as pessoas construíram aquele espaço. Cada casa, cada porta, cada janela tinha uma marca, um nome, uma cara de alguém, de famílias. O conjunto chama-se bairro ou comunidade e eu tomei esse bairro, essa comunidade, aquelas pessoas, aqueles metros quadrados como uma espécie de estúdio ou de laboratório. E desde que entrei nesse território, ou nesse terreno de trabalho, nunca mais saí ou tenho saído pouco. E a tentativa tem sido sempre não desequilibrar a tal balança atrás e à frente da câmara, e tentar construir os filmes com o máximo de energia. Acho que a energia falta muito aos filmes de hoje e, quando digo energia é uma energia que tem que vir do outro lado também, não é da representação dos actores e dessas coisas, é do que é que as pessoas que tens à frente da câmara estão dispostas a dizer e a revelar. A tua construção vai ser à volta do que eles te dão, mas também pode ser à volta do que eles não te dão. E esse desconhecido, que falta muito aos filmes também, eu acho, esse desconhecido não te pode ser dado num guião, essa coisa, esse buraco negro, essa falta que...tens que dar um passo em direção a esse desconhecido e isso não te vem da tua

imaginação, vem da tua relação e vem de uma relação que, quanto a mim, tem de ser cada vez mais desinteressada. Por isso advogo um pouco alguma reformulação da maneira como uma equipa trabalha em cinema ou pode trabalhar, equipa técnica e artística, o problema das hierarquias, da especialização, da maneira como se paga às pessoas e a maneira como as pessoas respondem a esse estímulo é muito importante, é fundamental. E como, hoje em dia, as equipas podem ser muito reduzidas devido aos equipamentos digitais, não vejo razão para que isso não seja feito. De outro modo perpetua-se um cinema impaciente, ia dizer um pouco paralítico, sem energia. O trabalho de fazer filmes também é pensá-los e pensá-los sempre, todos os dias, mas isso não quer dizer só pensar nos planos. É fundamental pensar nos planos numa altura em que a ideia de plano está muito desvalorizada, a montagem, o trabalho da montagem, etc. As coisas que parecem mais tradicionais, de facto, são as que podem lançar o filme de maneiras mais interessantes. E pensar todos os dias nisso é pensar para mim também, para mim que gosto (não é que tenha o dever) mas gosto de fazer o melhor que posso e sei; fazer o melhor filme dentro de um quarto, o melhor filme dentro de um corredor, num elevador e, ao mesmo tempo que o fazes ter a sensação (mais do que sensação ter a certeza), tentar passar a convicção, passar a palavra de que o cinema ainda é possível, que nasceu de uma certa maneira e que é possível dessa maneira, só com um tripé, e a energia. No fundo essa energia das cabeças, dos corações, dos olhos, a energia humana, agora elétrica, uma coisa mais mecânica, agora eletrónica, mas reafirmar isso. Trabalhar no cinema essa dupla tarefa: não ser só fazer os filmes mas realizá-los, construí-los bem e, ao mesmo tempo, reafirmar ou tentar pelo menos passar a ideia de que o cinema ainda é possível, que não é uma história de luxo asiático, que não é uma coisa fechada para um clube selecto, que se for preciso gastar um ano ou dois, então é isso que deve fazer. E se essa ideia de que o cinema pode continuar não estiver no filme (é difícil que não esteja) que passe todos os dias pela palavra, pelos encontros, pelo que uma rodagem de um filme hoje em dia pode ser, devia ser. Já são cento e tal anos, mais que uma mera folha de serviço e recebimento de um salário e cumprir um plano de trabalho com 7 planos, etc, etc...

O segundo filme que é o *Casa de Lava* por um lado, foi muito difícil de fazer, de arrancar, de começar, de reunir o dinheiro. Foi uma produção muito complicada porque apesar de o primeiro filme ter corrido bem, ou relativamente bem, o produtor não conseguia arranjar dinheiro e, para resolver esse problema da espera que é muito comum, eu resolvi partir para Cabo Verde, porque tinha esta ideia de uma história numa ilha com vulcões. Era uma

espécie de um *remake* de uma história já filmada nos anos 50 por um realizador chamado Jacques Tourneur e decidi ir para Cabo Verde preparar o filme. Havia um guião, o chamado guião para o dinheiro, que era um guião que foi escrito por mim completamente sozinho e que eu dei ao produtor para ele tentar encontrar fundos. Acontece que, chegado a Cabo Verde, a realidade que eu não conhecia — nunca tinha viajado para África, nunca lá tinha estado — a realidade, as pessoas, os costumes, tudo, foi um choque muito violento, muito violento. Quer dizer, muito bom, no sentido positivo. Colocou muitas questões, contradisse tudo o que eu tinha no guião e eu comecei a juntar, como qualquer realizador, comecei a juntar num caderno de notas — mas notas que não eram notas escritas, normalmente fazem-se apontamentos sobre sitios que se vêem e pessoas, ideias para cenas, ideias para planos — comecei a juntar outras coisas, recortes de jornal sobretudo, coisas que estava a ler e que encontrava aqui e ali, fotografias que eu tirava mas não eram...podiam não ser paisagens. E, esse caderno, começou a tornar-se a pouco e pouco, substituto do guião. Não olhava ou não abria o tal guião original e agarrava-me muito a este caderno, que era um caderno só meu, secreto, que ninguém via. Acho que o caderno foi uma espécie (como o filme acabou por ser) de antiguião, uma espécie de guião que só tem perguntas e não respostas porque um guião normal, um guião que se entrega num concurso para apoios ao cinema, é um guião que é uma certeza, são 100 páginas que têm uma direção, que estão relativamente fechadas, por muito que se diga que se vai estar atento, que se vai deixar uma margem de liberdade ou que os acidentes acontecem, a maior parte das vezes é quase uma bóia de salvação; as rodagens são difíceis, é um momento que pode ser um momento quase de pânico (pelo menos para o realizador) e o guião está ali para te proteger. O caderno, ao contrário, era um grande ponto de interrogação. Tinha cores, tinha formas, tinha citações literárias, tinha apontamentos do dia-a-dia, *fait-divers* de jornal, mas a associação e a maneira como as coisas se juntavam página a página ou mesmo dentro da página era reflexo do quotidiano, o ponto de vista do dia-a-dia. E isso era muito surpreendente, era isso que me dava alguma vontade para continuar. E eu precisava dessa energia, ou precisava de um mínimo de vontade para continuar porque comecei a ter muito pouca confiança (já não tinha nenhuma em mim) no que eu tinha escrito, no que eu tinha imaginado. Tinha alguma nos actores, alguma nos técnicos, pouca no que todos nós podíamos construir e, portanto, precisava de qualquer coisa que me pusesse a funcionar e a existir todos os dias porque senão não é possível fazer filmes. E eu sentia essa falta. A rodagem foi um momento complicado porque havia esse imperativo, fazer o filme, tinha que ser feito e, por outro, isto a que eu chamo quase

de boicote suave, subterrâneo, subtil, a tudo isto, um boicote ao que estava escrito, ao pré escrito, um boicote à *mise-en-scène* que eu tinha imaginado, ao que os actores podiam fazer, à maneira como uma equipa funciona, à maneira como um filme é planificado e organizado. Era um boicote ao produtor, à produção e a mim próprio, sobretudo. Portanto o filme é o filme que é e é também o filme (não digo que me tenha respondido) mas é também um degrau nessa procura do que me interessava verdadeiramente. Normalmente um segundo filme serve para isso, eu acho que quase todos os realizadores sentem a mesma coisa: está-se bastante seguro, de certa maneira, romanticamente, confiante no primeiro filme; no segundo, começam as dúvidas e, em principio, no terceiro, afina-se e começa-se a perceber em que terra se quer viver, onde se quer trabalhar. Percebi que — como se vê talvez mais no caderno que no guião original, que tem pouco a ver com o filme — gostei de coisas mais interiores, mais próximas... Fiquei com uma certeza: Pelo menos, naquela altura, pensei que nos próximos anos não me devia ocupar de paisagens. Nunca sabia como é que em Cabo Verde devia estar em relação ao mar, à montanha, às arvores, etc. Só sabia tendo personagens de ficção. Mas se me libertasse, se cortasse esse pequeno laço com a ficção que estava escrita, eu perdia-me. E aqui estava a contradição: eu sentia que me devia perder, que é daí que vêm as coisas boas e, por outro lado, é muito raro que um filme se possa perder assim, durante a sua execução. É um grande risco, mas esse risco era a coisa que me atraía e esse filme foi o filme que proporcionou, e proporcionou de uma maneira muito espetacular, quase por causa das paisagens, que são magnificas, a ilha do Fogo é misteriosíssima. Portanto, eu via ainda mais claramente para onde devia ou queria ir e, como tenho um lado muito terra a terra, mas tenho outro também menos (e, se calhar, um vem sempre em socorro do outro). O que aconteceu depois, foi também, no fundo, por causa deste caderno. Porque fiz uma espécie de associação ou de jogo...o caderno tem um lado muito de cartas lançadas como no Tarot, por exemplo. É que no final da rodagem, houve uns habitantes da Ilha do Fogo, de Chão de Caldeiras, que me passaram a mim e à equipa cartas escritas com notícias para eu entregar em Lisboa aos familiares que estavam nos subúrbios de Lisboa. Essa passagem das cartas da Ilha do Fogo para a Amadora, Fontainhas, no filme, foi, no fundo, a passagem do *Casa de Lava* para o filme seguinte, o *Ossos*. E esse fio secreto...eu, hoje, dou-lhe muito valor. Se calhar estou muito preso a isso, se calhar não devia, mas...é quase como se fosse uma metáfora ou uma pequena imagem do cinema que eu gostaria de praticar ou de pôr em prática. Eu era uma espécie de correio, uma pessoa que entregava notícias porta a porta, casa a casa. Era sempre muito bem recebido claro ou, pelo menos, era recebido com muita

expectativa, com muita ansiedade ou com alguma ansiedade e até consegui ser testemunha de reações de algumas pessoas que abriram cartas e as leram à minha frente. Leram-nas silenciosamente à minha frente ou em 2 ou 3 casos que me pediram para as ler (e eu não as tinha lido obviamente, eram cartas que estavam fechadas). Eu misturei as pessoas que me deram as cartas, já não sabia quem eram as pessoas a quem pertencia cada carta, mas era já ver um filme estar à frente de uma pessoa que abria um envelope e lia notícias de...e aqui eu punha um nome, começava a construir personagens, começava a pôr sentimentos na cara das pessoas; outras vezes eles eram evidentes, alguns alegres outros menos alegres...e isto ficou sempre para mim como uma ideia de como os filmes podiam ser feitos ou de como eu os podia fazer. Eu não tenho o conhecimento das coisas todas, há quem saiba mais até do que eu, há quem possa fazer tanto como eu. Ou seja, havia um equilíbrio que eu sentia que tinha que reencontrar ou encontrar porque, de facto, nunca o senti nas rodagens, um equilíbrio entre eu, as pessoas que estão atrás da câmara e a máquina...e as que estão à frente. Não estou a falar em harmonia, mas havia que encontrar esta simples adequação entre as histórias e a maneira de as fazer, ou a realidade e a máquina do cinema. E isso eu senti que precisava e senti-o pela primeira vez com esta chegada às Fontainhas, com esta chegada ao bairro cabo-verdiano às portas de Benfica...