

Famílias inesperadas: uma conversa com Pedro Costa

Por Sebastião Guilherme Albano*



Pedro Costa. Crédito de la fotografía: Valerie Massadian.

Se ainda vige algum sintoma de distinção na arte ou na autoria segundo a *Teorias dos Cineastas* de Jacques Aumont (2004) e a par da banalidade da prática audiovisual corrente, esse entronca-se no ponto entre a referência colegial e a esperança da história a ser grafada. Os grandes filmes referidos na investigação seguem seus caminhos de clássicos, apesar das palavras avulsas de seus produtores e reprodutores compilados revelarem, através de Aumont, o condão de serem “um pouco frouxas” e eles próprios, seus enunciadores, “confusos e provisórios” (2004:10;174), a despeito de assinarem Vertov, Pudvokin, Kulechov, Grierson, Epstein, Cocteau, Pasolini, Ruiz, Rocha e outros, pais fundadores do cinema. Não sabemos se levamos a termo esse modelo crítico quando elaboramos um rol de questões para a entrevista com Pedro

Costa, cineasta português, em 2024, porém ele ressaltou conceitos e imagens sobre os seus parâmetros de trabalho. Se nos for suficiente esse valor de face das palavras categorizadas, arrogamos a Pedro Costa uma perícia de tradução de suas próprias condições de fabulação, de fantasia e de práxis. Sua indignação com o dissenso entre produtor e diretor hoje, por exemplo, delimita seu *ethos* e sua *virtus* profissionais, arroupa sua poética mantendo-se nas margens do cinema pobre, carácter obtido pela translação libertadora da parelha imaginação/fantasia em meio a expectativas audiovisuais com tonalidades cínicas e acumuladoras. Seu método de conviver e amistar-se com as comunidades que filma —posição quase epistêmica, mas com poética forte—, reaproveita em sequência com o *telos* da narrativa suas experiências de existência, de empatia, obtidas por e entre ele e os próprios informantes/amigos. Eis a versão verbal da nossa dinâmica audiovisual —intermediada pelo GoogleMeet em 2024— em que se entreveem os traços familiares do que temos postulado:

Sebastião Guilherme Albano: Você pertence a uma geração de transição entre os modelos de produção e mesmo de regimes de visualidades do Estado Novo português, de cunho fascista, e a social-democracia europeia. Consegue demarcar ambas as modalidades no que concerne às energias produtivas, acesso a fundos e à poética propriamente?

Pedro Costa: Sim. Há diferenças muito grandes. Enfim, sobretudo depois da mudança do 25 de Abril de 1974 e da Revolução¹, como a chamamos. Foi uma mudança ao mesmo tempo muito sutil e muito abrupta. Todos os portugueses sabem que, do dia para noite ou da noite para o dia, acabou-se uma coisa muito ruim, 48 anos de uma espécie de fascismo psicológico e claro muito material, com muita prisão, censura. O estado repressivo deixou consequências que

¹ Conhecida também como Revolução dos Cravos, foi um levante liderado pelo Movimento das Forças Armadas (MFA) em 25 de abril de 1974, que abriu caminho para a redemocratização de Portugal e para a libertação de colônias portuguesas após 48 anos de ditadura fascista no país.

perduram ainda hoje. Enfim, talvez agora as gerações mais jovens comecem a se libertar totalmente dessa herança, mesmo assim a mudança foi enorme. Antes do 25 de Abril, todas as gerações de artistas, sobretudo realizadores, diretores de cinema, tiveram enormes dificuldades para filmar, para conseguir fundos, dinheiro, tiveram problemas com a censura. Muitos projetos, muitos diretores não avançaram, outros foram submetidos à censura e com resultados bastante complicados. Talvez até não tenhamos arquivos do que provavelmente foi feito, porque muitas vocações, muitas ambições artísticas foram cerceadas naquele mesmo momento, antes do 25 de Abril. Eu entrei, enfim, quase por acaso, na Escola de Cinema Nacional em 1980 e permaneci quase dois anos; me convidaram para um trabalho profissional e a partir daí comecei como assistente e não voltei à escola. Portanto, a minha passagem pela academia no que tange ao cinema não foi nem completa nem o que deveria ter sido. Mas a geração ao qual eu pertenço e as duas ou três gerações anteriores foram as gerações que começaram com a escola de cinema que, apesar de tudo, tem sua importância. Falo da Escola de Cinema baseada em Lisboa, pois hoje em dia já há várias escolas privadas, públicas, muito ligadas aos estudos fílmicos, ou mais técnicas. E há muitos, muitos candidatos a estudantes de cinema. Sente-se um movimento e uma apetência pelo cinema que não se compara com os anos em que eu comecei a pensar em cinema. Tudo mudou, mas também mudou tudo no mundo, ou pelo menos na Europa, onde eu conheço melhor. Há muito mais filmes, há fontes diversificadas na Europa que financiam o cinema. É um pouco paradoxal, pois, parecendo que há mais acesso e seja mais democrático, apesar de tudo há falsas expectativas, porque o número de candidatos é de tal maneira gigantesco que, em 2024 por exemplo, a Escola da Cinemateca Portuguesa ofertou 25 lugares, 25 entradas, e havia cerca de 500 candidatos. Portanto, é uma competição enorme.

S.G.A.: É verdade. Vou mudar um pouco o assunto para algo digamos mais relacionado com a forma e a logística do filme. A questão das plataformas e da transição digital, por exemplo, e o seu uso quase preciosista da luz.

Ontem eu conversei com o José Luis Guerin —cineasta da Catalunha— e a maior diferença ou a maior problemática que ele levanta entre esses dois códigos de captação e exibição é a questão da luz, da iluminação. Você filma em digital, sabe que vai passar de alguma forma em pequenas telas, porém mantém a esperança do cinema. Ele disse ter ficado um pouco triste por as plataformas não conseguirem captarem as minúcias dessa observação da linguagem e quando o diretor tem essa obsessão pela precisão o espectador não consegue mais apreciar isso. Qual foi a diferença técnica e mesmo de distribuição entre um sistema analógico e o sistema digital? Ademais, comente algo das susceptibilidades da plataformização?

P.C.: Sim, eu tenho uma opinião um pouco diferente talvez dos meus colegas e talvez até provocatória. Eu passei a filmar e trabalhar em digital ou em vídeo, porque no princípio era vídeo, ou seja, cassetes, pequenas fitas, e só depois passamos ao vídeo digital. Comecei há muito, fui dos primeiros, antes do ano 2000. Nesse momento, com pequenas câmeras de vídeo só o Lars von Trier na Dinamarca e, evidentemente, o Jean-Luc Godard tinham feito muita coisa em vídeo, um pouco mais pesado e um pouco mais experimental. Com as chamadas pequenas câmeras, creio que só havia o Lars von Trier, e eu decidi comprar uma e passar totalmente para um lado, digamos, mais amador e solitário, porque comecei a filmar quase sozinho mais por razões de produção que artísticas. Ou seja, eu preferi ter mais tempo de observação, de estudo, de experimentação e sacrificar a equipe de cinema que sempre me pareceu um pouco exagerada e com muita gordura. São equipes que por vezes ameaçam e por vezes contribuem para algumas imperfeições dos filmes, e eu passei a rodar sozinho num sistema mais pobre, claro, absolutamente menor, menos interessante do que o que a película 35 milímetros, sem nunca voltar ao 35 milímetros. Sabendo ser outra coisa, vi pouca diferença entre os digitais e os filmes que fiz em 35 na minha postura de fazer cinema. Talvez o trabalho que fizemos com a luz e sombras, e sobre o som em todas as suas vertentes, realiza-se exatamente nos

mesmos termos com as pequenas câmeras. Não houve nenhuma mudança, ainda que tenha percebido ser mais difícil trabalhar a luz ou chegar a alguma coisa mais interessante com câmeras digitais, na captação da luz, no seu tratamento, os sensores digitais. Contudo, eu não tenho nada contra o digital ou nem sequer contra a maneira como o digital é difundido, pelo contrário. Comecei assim e os meus filmes não se beneficiaram muito nem sequer das plataformas, apenas da pirataria na Internet, ou seja, foram vistos por muitos ao princípio, não por poucos, assistiram ao filme e recomendavam a outras pessoas pelo mundo inteiro. Eu sei disso porque comecei a receber muitas mensagens. Por exemplo, foi muito avassalador para mim que os jovens brasileiros, não só do Rio ou de São Paulo, mas do Brasil profundo, quando fiz *No quarto de Vanda* (2000), me escrevessem muito. Foi o filme que talvez propusesse alguns modelos de produção e uma poética que tocou alguns rapazes e moças, enfim, jovens e comunidades. Pequenas unidades de produção amadoras se revelaram em muitos sítios, sobretudo da América do Sul. Além disso, eu não tenho nada contra os filmes passarem na Internet.

S.G.A.: É uma espécie de catapulta para outros formatos de tela?

P.C.: Eu trabalho para um só formato que é o que tenho à frente dos meus olhos, ou seja, seja qual for a câmera que eu estiver a utilizar, e como digo, neste momento são todas digitais, todas eletrônicas, não tem qualquer hipótese de eu e outros muitos cineastas voltarmos ao analógico, ao 35 milímetros. Seria, aliás, um pouco precioso, fetichista, voltar ao cinema assim. Portanto, seja qual for a câmera, o formato, é o quadro e o enquadramento que eu tenho à minha frente em que devo pensar e pensá-lo na sua totalidade, na luz, na sombra, no movimento, nas ondas que os formatos me apresentam, me exigem.

S.G.A.: Percebe-se, por exemplo, uma proposta etnográfica latente em seus filmes. Muita gente se refere a essa predeterminação associada ao documentário, inclusive em páginas da Internet ou em estudos

acadêmicos. Você se aproxima muito da realidade de pessoas cuja classe social e etnia não seriam as suas propriamente. Eu acho que desde *A casa de lava* (1994) não se nota em você um intelectual que deseja conscientizar, senão um artista que deseja compartilhar sua visão acerca de determinados grupos humanos. Ademais, não são filmes documentários, *stricto sensu*, nem sei se fez um documentário *stricto sensu*, talvez *Onde jaz o teu sorriso?* (2001) ou *As filhas do fogo* (2023). A música também me leva a esse vínculo etnográfico. A morna e outras sonoridades provindas talvez do crioulo são muito marcantes pela própria cadência da língua, da etnia, e a mescla entre música barroca e música popular contemporânea precisamente em *As filhas do fogo* e põe nessa posição. A antropologia seria um referencial explícito dos seus filmes ou algo que apenas os críticos e acadêmicos atribuem a você? É assim de fato?

P.C.: Talvez seja apenas uma questão de formação, para além do gosto. Eu posso dizer outra coisa, um pouco provocatória, polêmica, eu nunca gostei muito de documentários. Enfim, do documentário no *stricto sensu* ou mesmo no *lato sensu*. Não estou a falar de alguns grandes filmes documentários da história do cinema, mas em geral. A forma e mesmo a ideia do documentário não é algo que eu tenha em mim. Não é assim que parto ou começo uma película, e acho que seja mesmo uma questão de formação. Por um lado, eu estudei História e da História para a Antropologia é um passo. Sempre gostei muito do que é a disciplina da História, claro que muito ligada ao passado, mas também associada à Antropologia e à Sociologia, ao estudo do presente, às questões da vida que corre. Por outro lado, os meus estudos de cinema e a cinefilia são completamente clássicos, ou seja, eu nunca tive gosto pelo cinema mais vanguardista ou mais moderno, com exceções claro. O cinema que eu mais vi e que ainda vejo é o cinema clássico...

S.G.A.: **Você chama de clássico o cinema de Hollywood ou o cinema europeu?**

P.C.: Não, sobretudo o cinema americano, de Hollywood, enfim, também fabricado por europeus, Murnau, Fritz Lang. Alemães, franceses, italianos, toda a gente que passou por Hollywood. Esse período clássico, os chamados anos 1930, 1940 e 1950 do século XX, são para mim os anos mais fecundos, aqueles que me ensinaram mais, e estão aí as películas às quais eu mais regresso e, portanto, são aquelas películas que mais me ensinaram ou das que eu mais aprendo. A questão é que eu sempre vi filmes do John Ford, Kenji Mizoguchi, Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard para comentar um cineasta aparentemente mais moderno. Esses são todos cineastas de ficção e é nela que eu mais vejo documental, mais vejo a realidade, digamos. O momento e a realidade americanos estão para mim nos filmes do John Ford, nos *westerns* e não nos documentários, mas nos filmes da ficção. Como os do Japão, por exemplo, eu conheço melhor o Japão através dos filmes do Ozu e do Mizoguchi, do que por algum documentário sobre Tóquio. Portanto a questão do documentário e da ficção é algo que pouco se impõe quando estou trabalhando, porque a sinceridade e a própria atitude na filmagem levam a que as coisas sejam ao mesmo tempo muito fantasiosas. Claro, o cinema é uma arte da fantasia, mas sempre que ligamos uma câmara, sempre que a câmara está em movimento, o que está à frente é a realidade, não é outra coisa, então é essa mistura.

S.G.A.: Seu último filme, o curta *As filhas do fogo* —inspirado em *As três irmãs*, de Anton Pavlovitch Tchékhov—, envolve música barroca e música popular. Você elabora e suscita experiências de um artista visual antes que de um cineasta em certas peças. O curta *Tarrafal* (2007) é bastante afeito a essa experimentação. As nuances cromáticas, os casebres em que vivem as pessoas, os limites de captação da câmera quando dentro do alojamento em face do horizonte do exterior suscitam sensações contraditórias que nos orientam a sínteses ou sensações de figuras também antípodas. Esta é uma técnica de apresentação e de montagem, compõe uma retórica, talvez algo vinculado com o lirismo que busca?

P.C.: Não, não é tão intencional ou programático assim. Na maioria dos filmes, passa-se que há um encontro primeiro entre mim e alguém ou entre mim e o espaço, tem sido sempre desse modo. Depois há uma espécie de acompanhamento da nossa história, da história dessa comunidade, pessoas que eu torno um pouco heróis, que destaco mais, para contarem a história dessa comunidade, na qual eu, apesar de tudo, me incluo também, não fazendo parte nem sequer da mesma classe, nem da mesma língua. Enfim, são migrantes em Portugal, são estrangeiros. Tem sido sempre um encontro e uma espécie de tentativa de acompanhamento e compreensão de o que fazer com as coisas deles e com as minhas capacidades, ou qualquer coisa. Esse “qualquer coisa” tem resultado em filmes. A questão é que a vida dessas pessoas com as quais eu me encontrei e continuo a encontrar muda muito. As condições sociais, o país, a maneira em que eles foram se adaptando ao país, como eu me relaciono agora com essas condições de vida estão um pouco extremadas, já não há propriamente bairro, já não há quase comunidade, um pouco devido ao avanço, ao chamado progresso do capitalismo que dissipa as pessoas para elas mesmas, destrói a comunidade, pelo menos é isso que eu sinto. O que nós fazemos agora é diferente, por exemplo, o último filme, *As filhas do fogo* terá outras consequências, já não temos chão, um país definido, uma terra designada, e é verdade que começam a ser obras de pura fantasia. Veremos como a palavra se comporta, em especial no canto —o grupo “Músicos do Tejo” se une a três cantoras com origens nas ex-colônias portuguesas na África—, seguida da poesia da canção, creio que estamos a nos aproximar de uma espécie de teatro antigo, pôr em cena a palavra de uma maneira muito arcaica.

S.G.A.: De outro lado esses curtas ou peças audiovisuais não se distanciam demasiado de seus longas muito embora todos tenham muita correspondência com a história das artes plásticas ou visuais e talvez menos com as imagens de cinema propriamente dito. O claro-escuro é um motivo habitual de notação crítica em seus filmes, e você reitera isso em

cada um deles, até *Vitalina Varela* (2022). As suas noites parecem iluminadas apenas pela luz da lua e seus dias são obscuros e esse dado confere uma espécie de transcendência mística a suas obras, tão materialistas em verdade. Essa disrupção estilística ocorre desde *Sangue* (1989) mesmo, filmado em preto e branco?

P.C.: Sim. Enfim, isso que se chama o claro-escuro, essa maneira de observar e captar a luz, os matizes da luz ou da falta de luz, tem a ver com o que eu presenciei quando passei a adotar esse método de filmar sem equipe, de uma maneira mais antropológica, ou mais como um pintor, um desenhista, um sociólogo, estava mais sozinho, tinha mais tempo para sentir e estudar todas essas cambiantes e foi de fato o que eu senti nesse bairro quase metafórico —Fontainhas—, uma falta de luz, uma opressão ou depressão, como se naquele local tudo concorresse para o castigo. Havia até uma máxima muito expressada pelos habitantes de lá. Dizia-se que se chovesse uma hora em Lisboa em Fontainhas choveriam três horas. Há uma espécie de castigo, de falta, ali faltaria sempre mais que em outros bairros, e com a luz passava-se o mesmo também. Mas essa circunstância de que o bairro era feito dessas ambiências cromáticas e luminosas é muito parecida com o que se passa com a pintura holandesa, muito citada, dos séculos XVII e XVIII. Isso porque são pinturas de interiores, de gente que vive naturalmente com a luz quebrada que entra pela janela, janelas de pequeno formato. Em Fontainhas são ruelas e becos muito pequenos. Não estamos na planície, no sertão, estamos na cidade, mas na medida da cidade africana ou árabe, tal como ela foi concebida, onde a luz penetra com dificuldade.

S.G.A.: Obscurantistas...(risos). Eu penso muito no retrato, você tem close-ups, dramatiza mesmo a proximidade, revela muito da natureza humana ao mesmo tempo em que pode ser um culto a determinada personalidade ou a um tipo social ou fílmico, digamos. Você inscreve nessas formas questões políticas mais largas, como existe também na tradição da história da arte. A androginia, por exemplo, entre outras. Há

filmes em que ao se ver pela primeira vez eu duvidava acerca do sexo e do gênero de alguns personagens. Essa busca do retrato que você faz dispõe um intento de dissolver as identidades...

P.C.: Sim. Vou sublinhar que não foi uma intenção. Cada filme que parta de uma série programática, um caderno de intenções, é um filme relativamente limitado. A minha tentativa foi sempre iniciar num encontro e daí surge a ambição do retrato, mais com uma pessoa que me pudesse dar o retrato da comunidade ou, mais do que isso, da humanidade contemporânea, do que se passa hoje entre nós, seres humanos, e tem sido um pouco assim. Eu acredito que a maneira como me aproximei de algumas pessoas dispõe isso, não eram atores profissionais, não tinham qualquer relação com arte, cinema, teatro. Há uma relação com a televisão, ligada em todo lado...mas eles não são cultos...

S.G.A.: Sim, tipos ideais sociológicos foram nomeados e renomeados...

P.C.: Sim, a moral, a filosofia, tudo isso passava pelos filmes mais aparentemente simplistas, mais básicos, nas comédias, nos dramas, nos pequenos policiais americanos. Tudo isso passava, e acredito ser uma maneira um pouco materialista de trabalhar a arte, como uma espécie de antiarte que me tocou sempre muito. Os realizadores nos Estados Unidos eram antiartistas. Ford, por exemplo, tinha ódio aos intelectuais, apesar de ser o maior deles todos, de sabermos que era um homem que lia muita poesia, ligado à pintura, tinha uma boa coleção de pintura até, mas depreciava, desvalorizava tudo o que era artístico em relação ao cinema. O cinema não era arte para ele, era um divertimento, mas no fundo ligava sempre o cinema a uma espécie de sociologia barata, um retrato humano simples e barato que a mim me toca muito. Acho que transpondo para os dias de hoje poderia fazer um trabalho comunitário, local, em cinema, se for feito com competência, paixão e entusiasmo, que pode concorrer com os produtos mais extravagantes da Hollywood contemporânea. Eu tenho tido esse retorno pois por vezes os meus filmes viajam até outras paragens, Los

Angeles, por exemplo, e são vistos com muito espanto, não com admiração, mas espanto. Como se fazem coisas desse gênero! Como se passa tanto tempo observando uma mulher de uma maneira que não é propriamente a do costume? São coisas mais psicológicas...

S.G.A.: A questão do uso das tonalidades verdes e vermelhas acentuam esse campo cromático de um Portugal em estado de cinismo político, desculpe essa opinião, mas conosco não é muito distinto, não poder se posicionar diretamente, honestamente, enquanto metrópole colonial, não obstante, esses conteúdos permaneçam estruturalmente nas instituições... O que você acha dessas relações subterrâneas?

P.C.: Não sei se há coisas muito interessantes, mas trabalhando da maneira em que faço, nos locais em que vou pertencendo a esta pátria e com a sua história, não posso deixar de pensar algumas coisas. Estou a trabalhar bastante com pessoas que são descendentes de escravizados, enfim, e nós os portugueses fomos os inventores, na modernidade, desse tipo de mercado, talvez até antes de os ingleses, franceses, holandeses e espanhóis, fomos nós, e em Cabo Verde... Não é uma coincidência. Fiz filmes, fiz muitos amigos e muitas pessoas quando trabalhei em Cabo Verde, e lá foi o maior entreposto de escravidão do mundo, numa certa altura. É claro que essas coisas estão lá, séculos e séculos depois e continuam presentes em qualquer gesto ou qualquer palavra que eu possa trabalhar...

S.G.A.: Você talvez materialize isso, esse inefável, na ênfase nos tons de verde, de vermelho... claro que pode ser secundário para você, mas talvez algum sentimento submerso, inconsciente, relativo à culpa, a entender a comunidade ou o estender da comunidade lusófona surja das suas eleições... Ou não?

P.C.: Não lhe sei dizer, o que sinto e observo e tento tratar e fazer entrar nos meus filmes é um sentimento de que as coisas não estão bem, que há uma deslocação, uma falta de horizonte, de felicidade com o que tratamos e isso tem uma origem provavelmente existencial e uma origem social e política e é antiga, antiquíssima, mas sob que formas isso aparece nos filmes, cromaticamente, com uma retórica talvez, não sei dizer. As cores de que fala são cores tropicais, vem com as pessoas que eu filmo, cores fortes, proteções contra as cores frias, contra a opressão europeia e suas cores mais frias e menos solares...

S.G.A.: Tem uma reflexão que gostaria de tornar uma indagação. Eu o considero um diretor de atores a despeito de não trabalhar com profissionais. A questão da dramaturgia é importante para você? Percebe-se um esforço nas marcações dos movimentos, no quadro, nos close-ups, nas relações do espaço habitado de maneira precária ou criativa, mas também entre a natureza e a urbanidade. As excrecências de uma mirada europeia sobredeterminada se condensariam na sua visualidade... As suas histórias são anacrônicas, no sentido produtivo, os frames fechados no rosto, nos olhos, os movimentos de câmera tão raros enristariam uma função moral, de redenção... Talvez você lide com *storyboards*, etc.. A impressão é que você pesa a mão nesses traços dramáticos e morais?

P.C.: Prefiro a surpresa da rotina, é um pouco paradoxal, mas a surpresa da obsessão, insistente, mas cotidiana, com sua disciplina. Estou mais ligado a este processo do que a isto que diz, com *storyboard*, com planos de rodagem, etc., começo sempre com uma ideia, mas depois é o dia a dia e os acontecimentos, os acidentes, o fluxo do tempo, o rio, que é próprio do momento da rodagem....

S.G.A.: Seus planos são longos...

P.C.: É mais o tempo da rodagem, um ano pode ser o tempo da rodagem, enquanto um filme normal se faz em cinco ou seis semanas. É uma ideia

diferente de fazer cinema, portanto com resultados um pouco diferentes. Pelo que sei, consigo obter mais variedades e matizes dessas pessoas que filmo e destruir um pouco o clichê ou o comum do retrato televisivo e documental de modo que os filmes possam ter mistério e serem tão indecifráveis como é o dia a dia, com muitas coisas que não se compreendem, não se entendem; acho que devem ser parte do filme, o desconhecido, inconsciente, irracional mesmo, que venha fazer parte do filme. Estou mais nesse percurso. A direção de atores, apesar de sublinhar que toda a minha formação foi com as estrelas de Hollywood, esses atores do passado e que eu admiro, é provável que eu queira tornar as pessoas com quem eu trabalho agora em figuras maiores que a vida. Há um fogo, uma dicção épica e grande no tratamento desses personagens, dessas figuras. Tenho filmado com o Ventura, por exemplo, que me parece ser da mesma linhagem e tradição desses pioneiros do cinema que eu via nos westerns, nos filmes de piratas, nos filmes de aventuras...

S.G.A.: Você conseguiu erigir um cosmos ou um microcosmos da contemporaneidade nos seus filmes com espécies que já se adivinhavam desde o primeiro filme. Inclusive você hoje pode começar o filme *in media res*, com uma fala do Ventura (*Cavalo dinheiro*, 2014), da Vitalina (*Vitalina Varela*, 2019) ou da Vanda (*No quarto de Vanda*, 2000), e deslanchar um passado deles no espectador... desdobra a história no filme, consegue remontar a outros espaços a outros períodos do seu próprio cinema, você criou esse sistema de relações...

P.C.: Isso é próprio deste método ou maneira de fazer, que é estar muito ligado a esta comunidade. Normalmente faz-se documentários a partir de uma relação de uma vez. Eu criei esta relação quase sanguínea, tornei-me um deles. Há sempre um projeto, uma utopia, uma ideia de outro filme. Apenas para sobrevivermos quase, mesmo sem financiamento, haverá sempre o projeto de fazer algo em conjunto, e é claro que isto mantém a cumplicidade e as relações muito transparentes; está muito em todos os filmes, como nas famílias, pais e

filhos, pessoas que nascem, pessoas que desaparecem, e é uma ideia que me agrada, que o cinema possa fixar esta corrente, o passar do tempo, esta convivência entre os seres humanos.

S.G.A.: Há um ciclo mesmo. Eu percebo nesse seu contexto as margens, as ruínas políticas não associadas às manifestações de massa, senão às comunidades. Talvez isso se deva à sua formação, flertou com o movimento punk, a procedência nos países anglófonos. Como foi essa apropriação de vocês e Portugal, nas margens da Europa naquele período, a própria ditadura do Estado Novo etc.? Esta ideia da cultura punk continua presente em você, li um texto seu em que atribuía a Ozu a qualidade de punk, o cineasta mais punk que existe na história do cinema!

P.C.: A palavra punk é um pouco desajeitada, eu diria, mas a ideia ainda é bastante ativa e útil há muitos anos. Associado à música produziu muito boa música, e ainda ouvida e imitada, mesmo que não ouça muita música popular, o senso comum estabelece que o punk, a música dos anos 1970 e 1980, ainda é muito imitada, pela sua inventividade era uma música muito fulgurante e fazia salto por cima da arte, não era apenas uma ideia de arte, mas de sociedade, como as coisas deviam funcionar, como nos devíamos organizar melhor entre humanos, era uma força política muito forte. E mesmo a arte, a arte visual, foi por esse caminho. Mas no cinema nunca houve, na mesma altura, nem no cinema inglês ou francês, um estilo punk com bons resultados, produziu sempre maus resultados. Quando eu vi que o Ozu ou o Godard ou o Straub eram aqueles que traziam para mim essa possibilidade, esse germe, me surpreendi. Para mim todos eles, o grande cinema, tem partes iguais, tradição e revolta, pertença e destruição. É feito das duas coisas, queremos ser amigos, fraternos. Esta era a ideia do punk, ao mesmo tempo formar grupos e coletivos e uma força muito contrária ao mundo, sermos únicos naquilo que fazemos, mas podermos mudar o mundo. Isso é uma ideia com uma força política enorme. Hoje em dia tudo está um pouco menos fulgurante, digamos...

S.G.A.: Volto ao tópico da pós-colonialidade ou o que seja essa transição em Portugal, para mim sob vínculos doxais incontornáveis em se tratando de publicação no espaço público. A sua observação do tema é realizada, nos filmes, não apenas a partir da experiência dos desterrados da África para Portugal senão de portugueses para alguns novos países e antigas nações da África. A enfermeira que representou Inês de Medeiros em *Ossos* (1997) e mesmo você também indo muito lá indicam esse trânsito. Noto essas inflexões também em Vanda e sua situação em *Fontainhas*, uma colônia muito miscigenada, em todos os sentidos, talvez como ela mesma. Essa seria a resposta do porquê Portugal encara esse tema, de uma feição mais cordial, talvez.

P.C.: Eu não seria tão peremptório. Apesar de haver uma vida menos violenta aqui em Portugal em relação ao Brasil, à América, à França —neste último caso há muita violência entre franceses e imigrantes—, sempre tivemos talvez uma doçura, um feitio ou personalidade diferente. Não quer dizer que esteja ocorrendo a famosa integração das pessoas que chegam. Os meus filmes são a prova disso, eram e são populações muito oprimidas, sempre relegadas para a margem, com imensas dificuldades...

S.G.A.: Sim, mas há portugueses que também o são. Nos seus filmes você retrata um pouco os arrabaldes morais em todos os personagens. Criminosos, trabalhadores precários, e não é exclusividade dos africanos, demonstrando uma miscigenação étnica, cultural, simbólica que importa muito nos seus filmes...

P.C.: Sim, eu tenho tocado nesse tema nos meus filmes, de maneira mais misteriosa ou subterrânea, talvez em *Cavalo Dinheiro* (2014), um filme que fala um pouco do esquecimento da Revolução do 25 de abril, uma libertação do povo português, da ditadura desta pessoa —Antonio Salazar, 1933-1974—, desta

política, do chamado fascismo. Foi também uma Revolução que não cuidou das suas margens, por exemplo, e eu talvez por isso faça essas películas. Desde criança em Lisboa, talvez um lugar especial de onde se possa falar de todo Portugal, sempre me lembro de uma população, mestiça, mulata, misturada, população negra muito forte. Lisboa sempre foi uma cidade multicultural, e muito ligada à África e agora muito ligada ao Brasil devido à imensa imigração brasileira, mas naquela altura muito próxima de nossas ex-colônias, Angola, Moçambique, Guiné, Cabo Verde, as colônias indianas, sempre me lembro dessa convivência. Não é nada de estranho, não causa perturbação. Mas as condições de vida dessas populações sempre foram um pouco levadas para as margens, embora sempre convivamos lado a lado. O filme *Cavalo Dinheiro* teve seu ponto de partida, sua ideia de roteiro, numa conversa que tive com o Ventura. Eu lhe perguntei, "onde estavas tu naquele momento, 25 de abril de 1974", e ao mesmo tempo pensei, onde estava eu em relação ao Ventura. Eu estava em Lisboa em certo local e ele estava em Lisboa em outro lugar, e começamos a perceber que o nosso percurso nos primeiros dias da Revolução, 25, 26, 27 de abril, quase se cruzava, porém em situações opostas. Foi com este tipo de sociologia que eu comecei a trabalhar. Ele estava muito preocupado, perplexo, assustado com o que se passava, as massas, populares que passavam gritando com bandeiras vermelhas, dando vivas à força popular. E nessas massas eu estava incluído, com a minha juventude, com meu entusiasmo. Por outro lado, tentava esconder-se porque não entendia. Os imigrantes africanos, de repente, foram apanhados nessa maré revolucionária da qual eram excluídos completamente. Eles tinham chegado a Portugal para tentar uma vida melhor, uma vida que não encontravam em seus países, e de repente, os meses da Revolução foram de absoluto caos. Os patrões, capitalistas, fugiram para o Brasil, para a Espanha. Os ricos desapareceram, tudo passou a ser autogestão, cooperativas, tudo era nacionalizado. Foi um movimento contrário ao imigrante que vem fazer dinheiro, portanto a perplexidade e o susto foram enormes. Nesse filme eu tentei tratar desse momento de tensão entre portugueses e migrantes. Há uma frase muito

interessante do Fernando Pessoa que diz mais ou menos que “uma vez os portugueses descobrissem o Brasil, o caminho para a Índia, o continente africano, passaram a ficar no desemprego”. Depois de descobrirmos, ficamos sentados em frente a esse oceano —Pedro parece mirar na direção do Atlântico— com muito pouco trabalho. Somos contemplativos, somos um pouco mais melancólicos que o resto da Europa trabalhadora, mais preguiçosos e acolhedores talvez, menos violentos aparentemente. Se tudo isso é um clichê é verdade que sentimos que nosso trabalho foi feito há muitos séculos e que a partir daí vivemos numa espécie de embalo, das vagas do mar que batem aqui nas nossas costas...

S.G.A.: Em *Cavalo dinheiro* eu notei também uma virada na sua obra relativa à uma abstração da história monumental atravessando a linguagem do cinema sem pieguice. Não houve vitoriosos, senão diálogos entre perdedores totais e a partir desse filme a impressão é mesmo abstraída pela linguagem. Essa reflexão que você fez, por intermédio da dramatização, tornou-se muito radical e ostensiva, provoca um efeito de gravidade no observador ao mesmo tempo em que gera beleza. Essa correspondência ocorreu a partir daí. Não houve apenas perda de parte dos africanos, por conta dessa história contínua de colonização, mas também você não demonstra nenhum favor ou mérito na Revolução dos Cravos para os portugueses nos filmes. Você abstrai ruínas da monumentalidade...

P.C.: Sim, não tenho muito a acrescentar. É um pouco essa ideia muito forte em mim de que o cinema é a maneira mais apta a acolher uma verdadeira sociologia do presente, que é talvez a ciência da perda, do que estamos perdendo todos os dias, desse continente que é a tragédia humana. E todas nossas pequenas perdas diárias, habituadas a perder muito e constantemente, tornam-se uma espécie de condenação. Está-se condenado desde que a primeira caravela ou outra embarcação nos séculos XV ou XVI foi buscar algo para a Europa. A partir daí é uma história de perdição que sob as possibilidades do cinema ganha

matizes no presente através da imagem e do som. Como dizia Luís Buñuel, o cinema era feito para nos informar de que há sempre qualquer coisa que não está bem. Há uma dor, um sofrimento, uma deslocação que aconteceu e que é visível, palpável, e o cinema deve insistir em mostrar, designar, contar e, se possível, sem o fazer arrogantemente, tentando abrir caminhos novos.

S.G.A.: A questão da demografia é muito presente nos seus filmes, os seres humanos parecem fixos e são nômades, a urbanização e a reurbanização ocorrem, amiúde, mas nem sempre como um claro projeto de higienização do Estado como era antes, por conta desse sistema de relações que você imagina, evocando contrapontos. Se Fontainhas foi demolida, o que se apreende em *Cavalo Dinheiro* e se desenvolve em *Vitalina Varela* (2019), parte de que ela chega a Lisboa e vai a um bairro bastante marginal, algo próximo das Fontainhas, e como esse filme é posterior à demolição e ao *Cavalo Dinheiro* —onde o bairro Casal da Boba é apresentado como solução urbana— ela figuraria uma regressão do espaço urbano. Percebem-se esses novos contratos entre demografia e suas marcas em outros filmes seus. As mudanças de Vanda, de Ventura para um local mais acéptico no sentido mais contemporâneo é visto da perspectiva deles — lembro-me agora de filmes de Antonio Lopes Ribeiro, cineasta do regime de Salazar ou mesmo de Paulo Rocha, um artista mais complexo e próximo de você—. Essa disposição de solidariedade que, a partir do Estado carrega a pecha de higienização, você observa além da agência do Estado, entre pessoas de Portugal que se arriscam a dar um pouco mais de si mesmas pelos imigrantes, tais como as enfermeiras que circulam por seus filmes (*Casa de Lava*, *Ossos*, etc.).

P.C.: Eu tenho filmado os habitantes, os meus heróis, os locais em que se desenrolam suas histórias, ou mesmo mais abstratamente como em *Cavalo dinheiro*, sob outra lente. As melhores condições de vida desses imigrantes são aparentes, eles não as vivem dessa maneira, recusam essas benesses e

proveitos, criticam muito a maneira como são pensadas as suas vidas, é tudo mais programado e decidido consoante destruir um bairro promíscuo, uma favela, construindo outro para alojar as pessoas. Isso quer dizer também separá-las bastante, separar o trigo do joio, fazer uma série de acomodações que no fundo vai contra a população. Esses chamados bairros sociais são verticais, já não são como nas aldeias africanas. São urbanizações verticais e encerram todas as dificuldades e estranheza para a população, especificamente para os idosos. Não é só o fato físico de subir e descer, é a própria vida na altura. É completamente diferente estar numa varanda no décimo piso ou estar com os pés descalços ou com as sandálias na terra, no chão, são coisas diversas, são mais uma perda de fato para eles e uma perda para o cinema também. Eu ligo o meu cinema mais à terra. Não estou constrangido pela cidade, pela urbanização, sou muito crítico da arquitetura e desse tratamento das populações na cidade. Os filmes que nós fazemos, por sua filosofia, pertencem mais ao bairro antigo, que tem as suas dificuldades, é sujo, é pobre, tem materiais menos sofisticados, mas como é dito pelo Ventura e pelas populações, foram substituídos por casas pobres para os pobres. Muitas vezes eu ouço as pessoas mais idosas referirem as saudades da barraca antiga, em relação à casa nova, com imensas vantagens. Isto é mesmo trágico, é uma grande tragédia, a pessoa ter saudades de qualquer coisa tão rudimentar, mas se há saudades disso, deveríamos corrigir o que a está causando. O cinema serve um pouco para isso, um antídoto, fazer filmes com outra economia, que não seja só de uma cor, só do tipo espetacular, o cinema seria esse bálsamo, um curativo. Para mim muitas películas curaram, melhoraram a minha maneira de sofrer, sofro menos porque há o Ozu, estou menos triste porque vejo um filme do Rossellini, que pode ser muito triste.

S.G.A.: É curioso como você permanece falando em cinema quando hoje em dia sabemos que o cinema está se elitizando bastante, as salas de cinema são lugares para poucos ou para a audiência dos *blockbusters*, lugares caríssimos. Ademais, todo o mundo faz narrações audiovisuais

hoje em dia. O cinema é mesmo ainda o seu horizonte por uma razão ou outra?

P.C.: A situação do cinema hoje em dia é muito contraditória, e chegamos a um ponto de confusão alarmante para mim. Há massas de jovens muito atraídas pelo cinema, e o cinema parece estar no momento de desgaste, de passagem para outra coisa, com as plataformas, com as mídias digitais, provavelmente com o desaparecimento da sala de cinema, da transformação da sala de cinema em uma grande televisão em frente, com chip individual em que cada um poderá usar para ver os filmes que quiser. Ao mesmo tempo há cada vez mais gente jovem querendo fazer filmes, essa ideia de expressão individual ou pessoal é estranha neste momento, parece haver uma falta de posição cívica gritante, não digo política, mas cívica em torno dos estudantes todos, a maioria dos aspirantes a cineastas que encontro só pensam na sua expressão, não tem uma situação cívica estável, definida, consciente, enfim.

S.G.A.: Mesmo com essa onda de filmes sobre movimentos sociais, por exemplo. Aqui no Brasil têm vários, na França está Sylvain George...

P.C.: São exceções, acho que são gerações que vão passando. Há uma avalanche de vontade de fazer filmes a todo custo, abdicando de muita coisa preciosa. Há poucos cineastas hoje em dia que tenham uma consciência de produção, eles têm de ser donos e senhores da sua expressão, não a deviam vender, expor ao massacre que é o mercado contemporâneo. Portanto o cinema é um espelho da sociedade. O lado mercantil do cinema, atingiu um estado que nunca teve, nem o cinema industrial clássico de Hollywood tinha a ver com isto. Basta ler e estudar algumas coisas para perceber que as diferenças de salário de Hollywood de antes não tem nada a ver com os de hoje em dia. A diferença entre o que ganhava o Gary Cooper, um ator muito antigo, uma das maiores estrelas do cinema, e o que ganhava semanal ou mensalmente um assistente de produção, decorador, era mil vezes menor do que hoje em dia. A diferença

entre o que ganha hoje o George Clooney e o Brad Pitt e um assistente é muito maior. Mas não é apenas isso, eu sinto que é toda a mentalidade e toda falta de integridade política. É difícil fazer filmes sem essa integridade, nesse caso viramos publicitários e isto é outra coisa; a publicidade vive de coisas, de produtos. Eu gosto de sentir o cineasta como um historiador, um sociólogo, antropólogo, poeta claro, pintor, claro, mas sobretudo como antropólogo, sociólogo... Gosto de sentir isso nos filmes, e há poucos filmes em que sinto isso.

S.G.A.: Há forças que coabitam em seus filmes que atraem essas disciplinas. *Vitalina Varela* e *Filhas do fogo* são exemplos. Ademais, hoje em dia é mais fácil fazer um plano sequência ou algo que o valha com a câmera, mas quando você começou não, existia uma intencionalidade antropológica. O grande plano sequência na Ilha do Fogo, por exemplo, no *Casa de lava* (1994), com Marina carregando Leão, ou em Fontainhas em *Ossos* (1997), com o rapaz, o pai —interpretado por Nuno Vaz—, levando uma criança num saco, são momentos decisivos de um refinamento moral do cinema. São sintagmas modelo, digamos, paradigmáticos se fosse possível uma só gramática ou repertório para o cinema.

P.C.: Talvez, não sei, enfim, eu ainda tive a sorte, fazia muito parte da história e do movimento dialético das forças em presença, como se dizia. Eu tive muitos modelos de realizadores, diretores, que eram também produtores, há muitos na história do cinema. Straub é um modelo de produção, não é apenas filmar certas coisas, é a maneira como se filmam certas coisas, com que dinheiro, de onde vem este dinheiro, conhecer a proveniência deste dinheiro, desse fundo, ser racional nos gastos, não ser esbanjador, por exemplo, não ser inflacionista. Esta é uma condição *sine qua non* de hoje em dia. Tudo é inflacionado, os orçamentos de um filme, de um bairro, a decoração, em tudo. Havia muitos que eram produtores, propunham uma maneira de fazer, muito humana, muito adequada entre os meios e os fins. Eu creio que isso está se perdendo, os meios são

ilimitados e os fins querem dizer que tudo é possível, ou seja, essa é a tendência do jovem cineasta hoje, ele pensa no Oscar, pensa em Hollywood, não pensa propriamente no seu círculo mais próximo, na sua casa, no seu quarto, etc.

S.G.A.: Está pensando em algo novo? Está filmando alguma coisa? Já tem um título? Obedece à sua tradição?

P.C.: Estou filmando sim, mas não há título ainda. Sim, espero que seja um pouco diferente, mas acaba sendo sempre o mesmo.

Referências

Aumont, Jacques (2002). *As teorias dos cineastas*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus.

*Sebastião Guilherme Albano é Professor de graduação e pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Publicou livros e artigos sobre audiovisual. Sua última publicação intitula-se *Ângulos de transição. Ensaio acerca do audiovisual latino-americano e português* (Natal: EDUFRN, 2024). E-mail: albanoppgem@gmail.com