

Pedro Costa: destruição, ciência-ficção e realidade

Pedro Costa: destruction, fiction-science and reality

Resumo

Neste artigo pretende-se identificar, analisar e discutir os conceitos de anti-cinema, cinema sem personagens, política sem política e ciência-ficção na filmografia do realizador português Pedro Costa.

As obras de Pedro Costa podem ser vistas como anti-cinema porque negam o texto tradicional, os actores, a produção e o argumento e colocam nas mãos dos espectadores uma sequência de imagens que é uma narrativa tradicional e materializa uma visão do mundo. Todos estes aspectos mostram que os seus filmes apresentam uma sensibilidade específica que é preciso compreender. Pode dizer-se ser uma cinematografia em que a negação é a força principal do seu método. Um bom exemplo deste princípio está presente nos espaços onde Costa realiza os seus filmes. Espaços que não são cenários, mas espaços de pensamento. O bairro onde filmou os filmes aqui analisados não aparece como ferramenta para ilustrar uma cena e uma história sócio-política, mas, como aponta Rancière, ele renuncia ao cenário para poder contar histórias e, como diz o realizador, aquele bairro é o espaço ideal para pensar. E toda a sua cinematografia torna presente a transformação de um pensamento em espaço: o pensamento torna-se as paredes que constroem os lugares dos seus filmes.

* Universidade Católica Portuguesa (UCP). Contato: nrespo@ucp.pt

Outro aspeto visto como negativo desta cinematografia é a ausência de personagens. Ou seja, o que move Costa são as pessoas e não a forma como as pessoas se transformam em personagens de cinema. Esta não é uma transformação accidental, mas provocada pelo próprio realizador: as acções, os diálogos, todas as cenas resultam de um trabalho preparatório, de um pensamento e de uma forma de montar e ligar as imagens entre si. A cinematografia que pretendemos discutir tem na sua base e na sua origem uma profunda atenção ao mundo que, por vezes, se torna uma aflicção que o realizador quer aprofundar. A esta atenção temos chamado, seguindo o poeta austríaco Rilke, *Einsehen*: uma forma de olhar que não usa os seres que olha como janela através da qual se observa o mundo, mas todo o seu esforço é olhar para a intimidade desses seres e repousar dentro deles.

O contexto em que esta cinematografia se desenvolve, as escolhas feitas, as pessoas seleccionadas provocam o nascimento daquilo a que podemos chamar uma política sem política, ou seja, todos estes filmes articulam uma dimensão política profunda sem políticos nem discursos intelectuais e militantes sobre a pobreza, a integração ou a globalização. Finalmente, é preciso sublinhar que a cinematografia de Costa nunca é documental nem apela à grande fantasia e aos prazeres do cinema: todos os seus filmes estão entre tudo isso. Podemos chamar-lhe ficção-científica porque tem a ver com o esforço de compreender as coisas que nos rodeiam com todas as suas cores, intensidades e movimentos. Aqui a ficção não é uma máscara (Benjamin), mas uma forma de aguçar a realidade e o movimento de enfrentar a realidade é a ética de Pedro Costa (Wittgenstein).

Palavras-chave: cinema; anti-cinema; cinema sem personagens; ciência-ficção; cinema português contemporâneo; Pedro Costa.

Abstract

This paper intends to identify, analyse and discuss the concepts of anti-cinema, cinema without characters, politics without politics and the fiction-science in the filmography of the Portuguese director Pedro Costa.

Pedro Costa works can be viewed as anti-cinema because it denies the traditional text, the actors, the production, and the argument and lays in the hands of viewers a sequence of images that are not a traditional narrative or materialize a worldview. All this aspects show that his movies present a specific sensibility that one must understand. One can say that his cinematography is about negation and that negation is the main force in his method. A good example of this negation principle

is present in the spaces where Costa makes his movies. Spaces that aren't sets, but mainly spaces for thinking. The slum where he has placed his more recent movies doesn't appear as a tool to illustrate a socio-political scene and story, but, as Ranciére points out, he renounces scenario in order to be able to tell stories and, has the director puts it, that slum is the ideal space for thinking (Pedro Costa in interview to Neyrat). And all his cinematography makes present the transformation on a thought into space: thinking becomes the walls that build the places of his movies.

Another negative aspect of this cinematography is the absence of characters. That is, what moves Costa is the people and not the way in which people turn themselves in movie characters. This is not an accidental transformation but its provoked by the director himself: the actions, the dialogs, all scenes result of a preparatory work, a thought and a way to assemble and link (montage) the images with each other. The cinematography we intend to discuss has at its basis and as its origin a deep attention towards the world which sometimes becomes an affliction that the director wants to deepen. To this attention we have called, following the Austrian poet Rilke, *Einsehen*: a way of looking that doesn't use the beings he looks as window through which one observes the world but all his effort is to look into the intimacy of those beings and to rest inside them.

The context in which this cinematography is developed, the choices it makes, the people he chooses, provoke the birth of what we can name a politics without politics, that is, all this movies articulate a deep political dimension without politicians nor intellectual and militant discourses about poverty, integration or globalization. Finally, one must underline that Costa cinematography is never documentary nor it appeals to the big phantasy and pleasures of the movies: all his movies are in between all those things. We can name it a science-fiction because it has to do with the effort to understand things around us with all its colors, intensities and movements. Here fiction is not a mask (Benjamin), but a way to sharpen reality and the movement to face reality is Pedro Costa ethics (Wittgenstein).

Keywords: cinema; anti-cinema; cinema without characters; fiction-science; portuguese contemporary cinema; Pedro Costa.

I. Nós estamos, vê tu, mesmo no princípio. Diante de todas as coisas. Com mil e um sonhos atrás de nós e sem agir.

II. Não consigo imaginar um conhecimento mais abençoado que este único: devemos tornar-nos principiantes. Alguém que escreve a primeira palavra atrás de um ponto de suspensão e depois de um travessão de muitos séculos.¹

1. Abertura

Este texto é sobre o pensamento de Pedro Costa [PC] sobre o seu próprio método e cinema. Não será explorado o contexto específico — social, cultural, político ou estético — em que o seu cinema se desenvolve, mas discutidos conceitos e princípios-chave para a compreensão da sua obra: destruição ou anti-cinema, fuga à metáfora, realismo e ficção. E o argumento a ser desenvolvido é que, no coração deste cinema, encontramos uma disciplina da atenção que se transforma em dispositivo poético.

Muito mais que procurar posições contrárias e polémicas acerca desta modalidade cinematográfica — a que corresponde uma disciplina criativa e um ponto de vista estético — é nas próprias palavras e imagens do realizador que encontramos o lugar natural — e apropriado — para a nossa discussão.

O método utilizado foi usar as entrevistas publicadas de PC para, através das suas próprias palavras e intuições, entrar nos seus filmes. A esta voz juntaram-se João Bénard da Costa, Gloria Corretger, Jacques Rancière e o poeta Rainer Maria Rilke. Propositadamente, não entraremos na discussão sobre a pertença — ou não — da obra de PC ao chamado cinema contemporâneo português e a qualquer tipo de prática documental. Pelo contrário, o objetivo é explorar os conceitos principais de uma prática cinematográfica mostrando como se trata de uma prática criativa (com importantes consequências no modo como este realizador pensa e produz o seu cinema) distante de qualquer pretensão sobre o cinema como etnografia, arquivo e muito distante do tópico, tão em voga, do realismo especulativo² que podemos encontrar nas

1 Rilke, Rainer Maria “Notizen zur Melodie der Dinge”, Theoretische Schriften. Aufsätze und Rezensionen. Belin: Berliner Ausgabe, 2013, p.35

2 C. Cox, J. Jaskey, S. Malik eds., *Realism Materialism Art*, Montreal: Center for Curatorial Studies, NY: Bard College and Berlin: Sternberg Press, 2015

tão extensas discussões sobre a *tendência documental e arquivística*³ do cinema e arte contemporâneos.

O esforço, aqui, é propor um confronto com as palavras do realizador – o que não significa uma adesão cega e acrítica às suas afirmações e propostas –, evidenciando a coerência ética e política da sua prática criativa: palavras e imagens alimentam-se de uma mesma fonte e pertencem a um mesmo universo que é preciso enfrentar como um todo unitário. Assim, o objectivo deste ensaio passa por contribuir para a exploração de um possível método de PC e, neste sentido, pode dizer-se que estamos perante um esforço de clarificação conceptual propedêutico às discussões sobre o seu cinema.

Esta tentativa de aclarar o método implica a utilização de conceitos como escuridão, ver-a-partir-de-dentro (*insight, einsehen*), mistério, poesia, que podem, a uma primeira leitura, parecer simples construções retóricas ou metafóricas. No entanto, pelo contrário, estes conceitos têm a sua origem no esforço (que é uma luta) em encontrar as palavras ajustadas para dizer, pensar e problematizar um cinema que só muito injusta e cegamente se pode localizar no habitual quadro de referência do cinema, num género ou numa *tendência*, e que vive numa permanente renegociação do seu lugar na história do cinema.

Uma das maiores dificuldades do universo filmico de PC é conseguir dar conta da história da destruição que se situa no âmago no seu cinema. E o que neste se destrói não são apenas os cânones cinematográficos, mas também os tiques, clichés e lugares-comuns que alimentam muitas práticas e discussões contemporâneas. Fazer face a este ímpeto destrutivo — a lembrar o mote que Wittgenstein escolheu para resumir a sua filosofia: *I destroy, I destroy, I destroy*⁴ — implica uma reavaliação crítica do vocabulário que usamos para falar sobre cinema. E é como contributo para esta reavaliação que se deve entender este texto.

Um dos conceitos que é necessário reavaliar é o de realismo, que tem um lugar central devido ao seu destaque na discussão contemporânea sobre arte e cinema, mas também porque os filmes de PC desafiam muitas das ideias estabelecidas acerca do que seja uma arte realista. O início da discussão pode localizar-se no momento em que a arte deixou de ser o lugar da beleza, em que a sua experiência já não delimita uma experiência sensual de prazer,

3 Enwezor, Okwui, *The Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, 2008

4 “Depois de transcrever um trecho de uma pauta musical, escreve: «Isto deve ser o final de um tema de que não me lembro. Ocorreu-me hoje quando pensava acerca do meu trabalho na filosofia & disse para mim próprio: «I destroy, I destroy, I destroy.» Wittgenstein, L, *Culture and value*, MS 154 21v: 1931

onde passamos a exigir-lhe um certo entendimento do mundo e dos seus factos. Uma transformação de critérios artísticos que reclama, para os nossos tempos pós-modernos, uma arte crítica, reflexiva, política, que nunca perca de vista a realidade e as aflições mundanas. Trata-se de exigir aos artistas o abandono do universo privado da sua imaginação e, no seu lugar, a incorporação de um confronto com o mundo na sua dimensão de actualidade: como se assistíssemos à anulação do critério da inutilidade da arte (a arte pela arte) e se pretendesse agora servir outros propósitos que não os artísticos.

2. Destruição

Há muitos mistérios no cinema de Pedro Costa. Mistérios que não se circunscrevem às coisas que filma, aos seus lugares, às palavras ditas e às coisas feitas, mas que são o nome possível para as pessoas do seu cinema: densas, intensas, difíceis de agarrar e a viver numa espécie de obscuridade essencial que PC não ilumina, mas a que tenta fazer justiça. E essa obscuridade é um segredo guardado nos corpos que o realizador escolheu filmar. Pode dizer-se que este não é um cinema de luz, mas dedicado aos vultos, às sombras, fantasmas e espectros que habitam uma escuridão a que podemos chamar essencial: à exactidão da luz do meio-dia, PC prefere a luz da tarde, aquela que lança sombras sobre o mundo, tornando-o, assim, mais denso. O cinema, em PC, transforma-se na possibilidade de ver, através do negro, na ausência da luz e no meio das trevas, como se vive no Inferno e se sobrevive com os pequenos milagres do dia a dia.

Se a obscuridade e o mistério lhe são essenciais, a dificuldade é-lhe inerente e dupla: relativa ao modo de fazer e, simultaneamente, à sua experimentação. São obras cuja ambição não é falar a linguagem do cinema, mas constituir-se a si mesmas como uma língua, obrigando, por isso, a uma reaprendizagem da visão e do que se pode chamar de experiência do cinema. Um processo durante o qual aquilo que perdemos são as certezas, os cânones e protocolos e através do qual nos fazemos principiantes – a condição deste cinema é fazer-se aprendiz e encarar cada filme como se fosse o primeiro e o nosso olhar originário. Esta parece ser a única forma de fazer face a um cinema que vive no intervalo entre a luz e a escuridão, o documentário e a ficção, as pessoas e as personagens, a poesia e a estrita identificação das coisas do quotidiano. Como diz Bénard da Costa, trata-se de um cinema cujos mistérios

só podem ser surpreendidos quando se perdem as certezas de género⁵. Com isto, no entanto, não se descola a obra de PC para fora do cinema; pelo contrário, trata-se de delimitar um importante olhar crítico para a história do cinema, sendo, precisamente, esse criticismo que constitui o elemento decisivo.

Numa entrevista diz PC:

“A partir desta altura [*refere-se ao seu filme Casa de Lava (1994)*] 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.”⁶

Ser uma língua obriga a fundar uma nova gramática, a criar regras, a inventar protocolos e a fazer de cada filme um paradigma de si mesmo. No entanto, esta autorreferencialidade não é sinónimo de isolamento, ela assinala a necessidade de uma linguagem própria e crítica orientada por uma metodologia negativa que se dedica a destruir os lugares-comuns, os clichés visuais e as convenções:

*“Não sabia o que era preciso fazer a não ser destruir.”*⁷

E destruir é aqui sinónimo da criação do espaço vital para poder pensar. É essa a grande marca destes filmes: serem espaço de pensamento.

3. Escapar à metáfora

Esta modalidade cinematográfica não vive de revelações, acasos ou inspirações, mas resulta de um percurso de libertação que passa por *Casa de Lava* (1994), *Ossos* (1997), *No Quarto da Vanda* (2000), *Juventude em Marcha* (2006). A ela corresponde a descoberta não de uma fórmula retórica ou de uma estética, nem tão-pouco de um bairro com potencial cinematográfico e plástico e interesse estético, mas de um universo de pessoas, questões e rostos individuais. É aqui que se situa a força destes filmes: são sempre as pessoas,

5 Bénard da Costa, João, “O negro é uma cor ou o cinema de Pedro Costa”, in *Cem Mil Cigarros. Os Filmes de Pedro Costa*, Lisboa: Orfeu Negro e Midas, 2009

6 Crespo, Nuno, “Morrer mil mortes.”, in *Casa de Lava Scrapbook*, Lisboa: Pierre von Kleist, 2013

7 Costa, Pedro, Neyrat, Ceril e Rector, Andy, *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata. No quarto da Vanda, Conversa com Pedro Costa*, Lisboa: Midas Filmes e Orfeu Negro, 2012, p.29 [abreviatura: Costa 2012], p. 36

é sempre o mundo e as aflições de estar vivo que constituem as “coisas” que este cinema quer dizer através de uma nova língua, e não a tentativa de encontrar metáforas para falar de outras coisas e ilustrar manifestos políticos, sociológicos, antropológicos. Naquele bairro, e como diz PC,

*“As coisas contam sempre uma outra coisa, falam sempre de outras coisas. Não são uma metáfora, ajudam justamente a escapar-lhe.”*⁸

Escapar à metáfora é uma forma de dizer o acontecimento em que consiste cada encontro: encontrar os indivíduos lá onde habitam, onde permanentemente vivem os seus infernos pessoais e históricos. Há aqui uma dupla afirmação: primeiro, que as coisas reenviam para lá de si e, depois, que não há metáforas, ou seja, ainda que sejam a essas “coisas” que PC tenta fazer justiça, isso só acontece enquanto expressão do mundo na sua totalidade; além disso, essas “coisas”, ainda que “falem de outras coisas”, não são formas de fuga ou de alienação, mas modos de concentração nos aspectos concretos e rudes do mundo. A conclusão evidente é que nos encontramos perante uma forma de realismo (diferente e oposto a qualquer forma de “documentarismo”) e não perante processos poéticos de construção de outros universos para onde seja possível a evasão, universos sonhados e ficcionados para aliviar a carga indizível deste nosso mundo opressivo, opressor e a necessitar de uma urgente refundação dos seus modelos sociais, e da revisitação crítica dos regimes de visibilidades dos diferentes sujeitos históricos.

Se *Casa de Lava* é o início deste processo de afastamento de uma linguagem corrente do cinema e a aproximação à disciplina da observação que está na origem dos seus últimos filmes, *Ossos* corresponde ao esgotamento de um modo de fazer e à urgência de um novo método:

*“No fim da rodagem de Ossos [...] eu estava exausto, morto, sentado num degrau, os técnicos debandavam, os camiões partiam, e ela [PC refere-se a Vanda Duarte] veio dizer-me: ‘isto é muito pesado, nem sequer é trabalho, é uma corrida de doidos. O que vocês chamam cinema é uma prova de esforço muito esquisita. Não haverá outra coisa que seja cinema e que seja menos cansativa, eu sei lá, mais modesta, mais calma, mais tranquila?’”*⁹

8 Costa 2012, p. 29

9 Costa 2012, p.59

É esta provocação de Vanda que leva PC para o interior de um quarto num bairro problemático da periferia de Lisboa, uma ida que se transforma numa espécie de exílio voluntário, essa aça um quarto num bairro da periferia de Lisboa e outros, ele nega essa aça distante de todas as convenções e tiques do ofício do cinema. Nasce aí *No Quarto da Vanda*. “Foi a descoberta de um método”¹⁰, o mais simples de todos, a ancoragem do cinema numa disciplina da atenção e da observação em conjunto com a renúncia a certas ideias cinematográficas comuns como guião, produção, personagem ou narrativa.

4. A prática quotidiana do cinema

*Podemos fazer filmes assim: indo filmar todos os dias como se fôssemos pedir esmola, sem saber o que nos vai ser dado — dinheiro, um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata.*¹¹

Ir filmar todos os dias é uma reivindicação metodológica, mas não só. É, igualmente, a materialização de um entendimento da tarefa do cinema como actividade quotidiana, vital, trabalho de oficinal, como actividade feita de tempos longos, em que são os acontecimentos do dia a ditar caminhos e a dar o tempo ao filme – dar tempo significa ser na crueza do fazer quotidiano e oficinal que cada filme de PC encontra o seu ritmo. Aqui os gestos não são medidos pela eficácia da produção, mas surgem do interior do próprio fazer das imagens e da relação que estabelecem com o mundo. Não se trata de impor uma ordem ao mundo, mas deixar que este se revele enquanto cinema.

PC é um artesão, expressando a sua crença no cinema e nas imagens enquanto formas sensíveis de partilha: estas não surgem enquanto imposição de uma estética ou de uma modalidade da sensibilidade, mas assumem-se enquanto formas de partilha do pensamento. Pensá-lo como artesão, distante do *high-tech*, do plasticismo do entretenimento, é pensar o cinema a partir de uma intensa observação das pessoas, das coisas e dos dias, isto é, da história. E esta atenção de que falo implica, em primeiro lugar, perder as direcções do guião, as certezas do texto ensaiado e da narrativa, a atmosfera do cenário. Mas implica igualmente, fazer tudo a partir do que é dado, dessas esmolas raras recebidas de que PC fala. É neste contexto que surge a imagem do

10 Costa 2012, p. 29

11 Costa 2012, , p.31

realizador como “mendigo”, para sublinhar que o cinema não é só uma forma de recepção, de projecção/composição/montagem, para sublinhar que a exigência fundamental do cinema é ser uma forma de permanência onde e com o que se quer filmar, uma espécie de espera que não é sinónimo de passividade, mas atenção. Isto não significa que, em PC, o cinema esteja interessado em documentar, registar ou arquivar. Muito além desta dimensão documental ou arquivística, o cinema surge como um exercício constante de desapego em que já não são as ideias artísticas que comandam, mas é a própria vida a ditar o modo de ser das imagens. É essa a sua ontologia e é essa a sua história.

As longas sequências dos filmes de PC são a materialização dessa espera atenta. Por isso, são raros os avanços, existindo apenas gestos que ciclicamente se repetem *ad nauseam*. Uma lógica de repetição, a privilegiar o monólogo, em que a atenção ao uso rigoroso da palavra dita é constante, não para contar histórias e construir ficções, mas enquanto elemento fundamental da composição da imagem cinematográfica que, para PC, e de um modo totalmente distinto das outras imagens, é feita da união entre a imagem e a palavra.¹²

Podemos defender que PC é um observador atento de uma paisagem que meticulosamente descreve. A dificuldade metodológica com que se depara constantemente consiste no facto de se encontrar no interior daquilo que descreve — é um seu elemento, encontra-se impossibilitado de encontrar a distância crítica e a frieza analítica. Renunciar à distância é uma forte afirmação estética, porque implica nunca assumir um ponto de vista soberano e de poder sobre as “coisas” que quer filmar, implica fazer-se um elemento mais dessa realidade, ser mais um nesse complexo de hierarquias, anular a sua posição enquanto presença dominante exterior. Aqui, não é a máquina do cinema que manda ou controla, mas sempre a realidade.

São conhecidas as duras condições em que faz os seus filmes: a partilha dos pequenos espaços e a intensidade, por vezes insuportável, da convivência

12 Para Gloria Corretger este uso da palavra não só invoca uma certa ideia de teatro em que os personagens são construídos a partir da memória de cada um dos actores, mas resulta da herança do casal Huillet e Straub que PC tanto admira: “Pedro Costa sempre modela aquesta paraula; aquest acte de parla pura és *arraencat*, a la manera dels Straub, de la memòria, l'experiència dels personatges (en aquest cas no és arrancar d'un libre, ni d'un cartes o de documents). L'aparició d'una certa resistència del text prové de l'emergència de diversos elements en la representació que fan aflorar el ritme interioritzat i mecànic que els actors/personatges acaben tenint, en molts casos, dels text que reciten — quan s'han després de les seves paraules i es reaproprien d'un escrit que ja no els pertany —; i de la distància que es genera entre les seves paraules originals e les que repeteixen una vegada més davant de la càmera. Aquí també es posa en escena una situació on uns homes intenten resistir.” Gloria Salvado Corretger em *Espectres del Cinema Portuguès Contemporani. Història i Fantasma en les Imatges*, 2012, pp.109-110

diária no espaço exíguo habitado pelos protagonistas. Uma experiência intensa que contagia tudo e todos. Mas esta paisagem não é só visual, é feita de pressentimentos e espíritos. O bairro que Costa filma não é um cenário, nem uma história, mas uma alma comum contida por todos e que contém, simultaneamente, cada um deles. Este bairro é um lugar de ruptura com a cidade, o tempo e os outros, a sua lógica é a lógica insular de Cabo Verde: o bairro é uma ilha e a ilha está lá, no bairro, no nome das pessoas, na exiguidade das suas construções, nos cheiros das cozinhas, nas cores do vestuário, nos objectos de uso quotidiano.

“Gosto de pensar que, no cinema, ainda é possível aspirar a uma profunda e densa experiência sensual e sentimental que resulta da simples equivalência dos seres e das coisas. É o espaço deixado vazio pelas personagens que nos comove nos planos de Ozu. É a emoção de um gesto banal de um figurante anónimo que relativiza e equilibra a star Henry Fonda num filme de John Ford.”¹³

Esta aproximação à realidade tem, no caso de PC, a natureza de uma vertigem – que, no entanto, não é cega. Os juízos e as hierarquias são totalmente anulados e, no seu lugar, surge uma espécie de ética da observação que, em alguns casos, é assumida como cumplicidade, uma cumplicidade que PC estabelece com as pessoas dos seus filmes. Uma aproximação crítica não relativamente à heroína, às casas, aos roubos ou à clandestinidade, mas relativamente à sociedade e a um certo fazer do cinema. No fundo trata-se de um amor duplo: ao cinema, por um lado, e, por outro, a essa ideia da resistência da humanidade onde quer que haja vida. De uma maneira muito económica da morte na vida, uma presença constante a dar forma a todos dias (ver vivos-mortosando jidade, o tempo e os outros. As Fonómica e clara diz:

“Convidam-me para um sítio qualquer, gosto das pessoas, elas gostam de mim: é isto que faz um filme.”¹⁴

13 David, Catherine e Fernandes, João org., *Fora! Out!* Pedro Costa e Rui Chafes, Porto: Fundação de Serralves, 2007, p. 119

14 Costa 2012, p.47

Em suma, pode dizer-se que o cinema de PC é um cinema de resistência: resistência das pessoas à droga, à pobreza, ao fracasso da Revolução, à promessa da igualdade e do amor ou, se se preferir, um cinema sobre a resistência da vida à própria vida. É o modo como esta resiste mesmo quando já não parece haver lugar para mais nada, nem mesmo um suspiro: é por isso que as pessoas parecem vivos-mortos – e não mortos-vivos –, que a morte permanece na vida, que é uma presença constante que dá forma aos dias¹⁵.

E este bairro é o lugar que PC quis ir filmar, não pelo seu exotismo ou radicalidade, a lembrar certas temperaturas punk, mas por uma espécie de amor à vida mesmo quando esta se parece extinguir e usando o cinema enquanto dispositivo material sensível de encontro e de pensamento – e não como ferramenta de exploração. Não se trata de fazer arte, até porque para PC o importante é o trabalho (lembre-se a importante cena de *Juventude em Marcha* em que o protagonista do filme, Ventura, contempla a pintura de Rubens *Fuga para o Egipto* pendurada na parede que ele, mestre pedreiro, construiu), mas de chegar ao mundo e falar a mesma linguagem que ele: enfrentar o real-real para usar uma expressão do realizador.

5. Medir as coisas e julgar o mundo

“VII. E há também momentos em que, diante de ti, uma pessoa, calma e límpida, se destaca contra o fundo da sua magnificiência. Estes são raros instantes festivos, que tu nunca esqueces. A partir daí, amas esta pessoa. Isso significa que te empenhas a copiar com as tuas mãos ternas os contornos da sua personalidade, tal como a conhecestes naquela hora.

VIII. A arte faz o mesmo. Ela é o amor mais vasto e mais desmedido. Ela é o amor de Deus. Não pode deter-se no indivíduo, que é apenas o portal da vida. Ela tem de passar através dele. Não pode ficar cansada. Para se realizar plenamente tem de actuar onde todos — são um. E quando faz a sua dádiva a este um, todos são cumulados de uma riqueza ilimitada. [...]

XI. E a arte mais não fez do que mostrar-nos a confusão na qual nos encontramos a maior parte do tempo. Ela angustiou-nos em vez de nos tornar

15 Aqui segue-se a poderosa sugestão de Gloria Salvado Corretger que diz que nos filmes de PC não há mortos vivos, mas vivos-mortos.

*calmos e silenciosos. Provou que cada um de nós vive numa ilha: só que as ilhas não são suficientemente distantes para permanecermos solitários e despreocupados. Uma pessoa pode incomodar outra, assustá-la ou perseguir-la com lanças — mas ninguém pode ajudar ninguém.*¹⁶

Estas palavras são uma poderosa síntese da complexidade de pensamento de PC. Não se está a tentar fazer da sua obra um comentário ou prolongamento da poesia de Rilke, mas, através das palavras deste, tentar pensar a atmosfera poética, política e crítica que habita as suas imagens. Neste poema de Rilke, interessa sublinhar não só o modo como o elemento humano é central para a compreensão do esforço artístico, mas também como a arte surge como um prolongamento nada modesto do amor aos homens. Não um amor harmonioso e romântico, mas aquele que tem a forma de uma inquietação e do medo. E estes constituem a interpelação que a arte faz àquele que a recebe, mostrando-lhe isolamento a que está condenado: a arte é um amor desmedido que não serve para nos salvar, mas para ordenar a angústia e o isolamento em que vivemos, ou seja, para dar uma forma ao nosso Inferno.

Dessas ilhas, que são a nosso corpo e a nossa história e onde se está permanentemente prisioneiro, parece não haver salvação:

*“O Ventura, a Vanda, o Lento são prisioneiros da sua pequena história e da História. E, simultaneamente, são os guardas da sua prisão, desta minha prisão que é o filme e da qual eu sou director. São eles os argumentistas.”*¹⁷

E são argumentistas não porque se transformem numa outra coisa, mas porque conseguem fazer de si mesmos: transformam-se no seu próprio personagem, são a sua própria máscara e perdem-se para se poderem encontrar. Um movimento teatral que, como lembra Corretger¹⁸, faz parte de uma certa ideia do método de trabalho que PC transporta para a construção dos seus filmes.

Ser prisioneiro da História transforma as pessoas dos filmes de PC em “sombras à deriva, uma figuração abstracta do indivíduo moderno.”¹⁹ Não estamos

16 Rilke, Rainer Maria, Notas sobre a melodia das coisas,

17 Costa 2012, p.29

18 Cf. Gloria Salvado Corretger em *Espèctres del Cinema Portuguès Contemporani. Històri i Fantasma en les Imatges*, 2012

19 Costa 2012, p.133

perante uma grande e elaborada alegoria para falar da condição moderna ou, em rigor, pós-moderna. O que vemos, em Vanda, Ventura e todos os outros, são fortes interpelações das quais resulta a tal angústia que se origina no reconhecimento que cada um faz de si nesses espelhos em que eles se transformam. Imagens espelhadas, sem retórica e sem teses sobre o homem e a vida contemporânea, fortes imagens sensíveis para fazer face ao abismo que habita aquelas vidas.

Podemos reconhecemo-nos nas suspensões, malabarismos e improvisações que caracterizam aquele bairro e aquela comunidade. Se, por um lado, as Fontainhas parecem fora da Terra, fora do espaço e do tempo, por outro, a droga, a pobreza e o desalento, recordam o modo como se está amarrado à vida e como a realidade, por oposição ao sonho e ao delírio, acaba sempre por vencer. E a realidade, aqui, é a realidade da morte.

É neste sentido que escreve Gloria Corretger: “La morte assejta permanentemente les personatges. Així no és estrany que, a Ossos, el barri Estrella d’Àfrica, inventat a partir de la realitat de Fontainhas, fos concenut pel director com una tomba, un cementiri: “le quartier c’est une cave, un tombeau, un cimiteri. J’ai toujours réussi à mettre un cimiteri dans mes films. Dans celui-là aussi, même s’il este caché par un murs.” [Marchais, Dominique. “La vie des morts”. A: Les Inrockuptibles, pag. 34] La separació que aquest espai estableix amb la ciutat, la sobrepoblació, la relació amb la mort, l’estructura fragmentada i apinyada d’habitacions minúscules ofegades d’objectes, i l’acumulació de capes temporals assimilen Fontainhas als cementiris de París que descriu Baudelaire.”²⁰

Filmes existenciais, espirituais, políticos, antropológicos e sociológicos, destinados a filmar sobretudo ausências. Tudo se passa como se PC estivesse a tentar fazer cinema sobre aquele momento em que a vida se começa a afastar e se aproxima a morte, como uma espécie de fantasma que vai conquistando terreno. Um cinema sobre a ausência da vida no interior da própria vida, sendo esta a fonte da grande angústia e do extremo desconforto que se sente de cada vez que se veem os filmes de PC: olhar para a vida no momento em que parece estar a extinguir-se. Esta é a descoberta dolorosa que Vanda e Ventura obrigam cada espectador a fazer: muitas vezes os corpos já não são corpos, mas presenças fantasmáticas e espectrais, o rosto é uma esplendorosa caveira e a vida já deixou de ser vida.

20 Gloria Salvado Corretger em *Espèctres del Cinema Portuguès Contemporani. Història i Fantasma en les Imatges*, 2012, p. 248

A atenção posta em prática por este cinema, enquanto método e modelo criativo, é a condição de cada um dos filmes de PC. Exige intimidade e interioridade e, por isso, este cinema é, como muitas vezes afirma, um cinema de interiores: a paisagem, composta, sobretudo, pela exiguidade de quartos cheios de objectos, com cores fortes, bafientos e pouco arejados, não é uma representação, mas um lugar que se habita, que se transforma e onde se actua – e os seus filmes são feitos a partir do interior das casas, dos corpos, das pessoas, das memórias.

Esta proximidade, avassaladora e vertiginosa, resulta na construção de um lugar de desconforto: a intoxicação do cheiro da heroína, dos cigarros e dos odores físicos, a falta de ar, as dores físicas resultantes das intermináveis horas de rotação (para filmar um minuto eram precisas 8h de trabalho²¹), tudo isto é essencial neste método (que também é uma ética) cinematográfico: o sítio do realizador não é o do conforto, é como se as dores da droga, da fome, da injustiça histórica às comunidades negras migrantes fossem as suas próprias dores. Um desconforto fundamental porque exige atenção, sem distrações e, sobretudo, é ele que permite estar desperto e manter os olhos abertos.

6. Ver a partir de dentro

*Na origem de Vanda, também houve este desafio: enfrentar o real, real, um jogo verdadeiramente documental. Mas era preciso que este convite de certa maneira documental fosse alimentado por uma ficção.*²²

A atenção que temos vindo a descrever é um olhar amoroso no sentido rilkeano, é a arte como prolongamento e intensificação do amor ao outro, à vida, ao mundo, aos existentes. No entanto, ainda que comprometido e empático, o olhar de PC não se reduz à simples atenção, mas constrói, através das imagens, uma intensificação e a uma disciplina da visão: os seus filmes não são puramente descritivos, e essa disciplina é, sobretudo, poética. Em momento algum encontramos uma poetização da pobreza, do gueto e da marginalidade.

21 No catálogo da exposição que PC fez com Rui Chafes, o realizador apresentou uma obra com o título *Casal da Boba* e que tinha a duração de 8h e no catálogo sobre essa obra de museu afirma: “Não se trata de representar, ‘tal qual’. Um dia na vida daquelas pessoas. É um trabalho sobre o trabalho que é filmar um segundo num dia daquelas duas pessoas. E sobre as oito horas que essas duas pessoas levam para contar um só segundo.” David, Catherine e Fernandes, João org., *Fora! Out!* Pedro Costa e Rui Chafes, Porto: Fundação de Serralves, 2007, p.87

22 Costa 2012, p.47

O que vemos, pelo contrário, é a densificação e intensificação da vida, de uma vida que resiste nesses lugares, e onde a atenção se transforma num ver-a-partir-de-dentro ou, para voltar às palavras do poeta Rilke, encontramos no cinema de PC um exemplo admirável da prática do *Einsehen*. É um movimento poético, uma espécie de salto para a intimidade de cada ser, que Rilke transformou em modelo poético:

“Sabes estou no encaço das coisas singulares. Gosto do Einsehen²³. Conseguirás medir comigo a maravilha de ‘compreender’ assim um cão, de passagem (não entendo por isto o ficar lado a lado [descobrir - durchshauen], a simples ginástica humana após a qual nos encontramos no outro lado do cão, fora dele, tendo-o utilizado como uma mera janela sobre o que há de humano atrás dele – não, não é isto), mas penetrar bem no meio do cão nesse núcleo que o faz ser como é, nesse lugar dele, onde Deus teria podido sentar-se, feito o cão, para surpreender as suas primeiras perplexidades, as suas primeiras descobertas, para se assegurar que o cão estava bem conseguido, que nada lhe faltava, que não se teria podido fazer melhor. É possível permanecer um momento no centro do cão, na condição de se ficar alerta e de saltar para fora dele antes que o seu mundo se feche sobre nós, se não éramos cão dentro do cão, perdidos para tudo o mais.”²⁴

Sublinhe-se que, para o poeta, é através de um olhar rápido que o salto para a intimidade acontece, um olhar voltado para o singular, que se descobre do lado de dentro e a partir da sua interioridade. Não se trata de uma anulação do sujeito poético, mas do esforço de descoberta daquilo que faz as coisas serem o que são: a descoberta da intimidade do outro alheio e distante. Este esforço, simultaneamente intuitivo e racional, está voltado para o “minuto do mundo que passa”, para usar uma expressão de Cézanne de que PC tanto gosta. E é este permanente exercício do *Einsehen* que encontramos em cada filme de PC: é da observação atenta da singularidade de cada uma daquelas pessoas que nascem os personagens e o seu cinema.

Este ver-a-partir-de-dentro intensificado não é tranquilizador nem pacificador: PC não se limita estar ali, com a câmara ligada, a registar o que

23 Acto de compreender com os olhos, de penetrar com os olhos no fundo das coisas, uma certa forma de intuição que o seguimento do texto vai precisar.

24 Rilke, Rainer Maria, “Carta a Magda von Hattingberg de 17 de Fevereiro de 1914” in Rainer Maria Rilke, *Ouvres 3, Correspondence*, Paris: Éditions du Seuil, 1976, pp. 300-301

acontece. Não só a montagem é um momento decisivo (e recorde-se a forte herança que o realizador recebe do casal Straub-Huillet, que está patente no filme *Où gît votre sourire enfoui?*, de 2001), comparável ao momento em que o escultor extrai a forma do bloco informe de pedra²⁵, como este cinema vive da composição, do processo e da construção em que a cena mostrada “nunca é a original, é sempre uma segunda vez, depois uma terceira, uma quarta, etc...”²⁶ Uma lógica da repetição que não corresponde à ideia clássica do ensaio enquanto adestramento do actor a dizer melhor, a saber de cor, a fingir melhor. Pelo contrário, inscreve-se numa estratégia analítica em que a repetição garante o acesso à memória, ao trauma, à história, ao inconsciente. Diz PC:

*“A única verdadeira riqueza que eles têm é a memória. É essa a minha matéria, o meu guião. Sem o procurar, encontramos um método muito próximo do teatro, no entanto, sem um texto fixado no papel.”*²⁷

Uma ordem artística que nasce da necessidade de ver com exactidão o indivíduo. Este desinteresse pelo personagem, aliado à disciplina poética da atenção, significa uma filiação de PC num realismo contemporâneo. E sublinhe-se como PC mostra que, mesmo construindo filmes que se baseiam no confronto com o real-real e a partir de uma extrema concentração nos indivíduos, é a capacidade que cada um deles tem de se transformar numa instância universal de reconhecimento, numa espécie de *typus*, que importa para o seu cinema.

7. Realismo

Temos sempre na cabeça a ideia de espectáculo, de aventura, de viagem maravilhosa, associada à ideia de cinema. Mas ele sempre foi, também e ao mesmo tempo, um cais, uma casa, um centro a partir do qual as pessoas podiam olhar e pensar, em liberdade, durante uma hora e meia.

25 “Com um escultor, é o mesmo. Tem uma ideia, arranja um bloco de mármore e depois trabalha a matéria. Tem de ter em conta os veios do mármore, as fissuras, as camadas geológicas, etc.” Costa, Pedro, Straub, Jean-Marie, Huillet, Danièle, Onde jaz o teu Sorriso. Diálogos, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, pp. 23-25

26 Costa 2012, p.65

27 Costa 2012, p.69

*A realidade é múltipla, variada, contraditvel na sua totalidade. o cinema pode olhar e pensar, em liberdade, durante uma hora e meia. a ória, inabordável na sua totalidade. O cinema pode pôr ordem nessa salada russa, é essa a sua riqueza que é inimiga da dispersão contemporânea.*²⁸

*Eu pertença a este movimento realista que inclui não só cineastas e escritores, mas também pintores e muitos fotógrafos desconhecidos.*²⁹

*Eu tenho esta consciência de que o cinema é uma experiência insubstituível, memorial, que pode servir de prova.*³⁰

Ao cinema que aqui temos vindo a identificar são estranhas as ideias de romance, prazer e grande espectáculo: o seu compromisso é outro, é para com a realidade, aquela com que se depara e que, coisa sem forma ainda, o cinema se devota a pensar – não enquanto abstracção, mas como lugar físico, penetrável, fisicamente experimentável e ordenável pelo pensamento. É por isso que PC diz que o cinema é uma casa, para acentuar a sua dimensão física, material e ao mesmo tempo o seu aspecto de lugar fora do mundo, isolado do espaço da vida de todos os dias.

O esforço de ordenação resulta de um facto: só ordenadamente se pode fazer face à realidade e, repita-se, só este confronto interessa a PC. Não há qualquer compromisso com as vanguardas artísticas, ou preocupações relativamente à filiação do seu cinema numa constelação de autores com estéticas e princípios estabelecidos: só o confronto com o real-real serve como princípio, o cinema mais simples de todos, feito com três ou quatro pessoas e uma câmara. Um isolamento que retira todas as certezas de género e constitui uma posição de risco: o ímpeto de filmar sem parar, possibilitado pela liberdade que o realizador conquistou para si, implica o risco do sem sentido, da imagem infinita e sem forma. Mas o sujeitar-se ao perigo também faz parte desta espécie de ética metodológica que se pode sintetizar na máxima muitas vezes repetida por PC: arriscar a vida em cada plano. Um risco que é, de algum modo, um esforço de equilíbrio entre o que está à frente e atrás da câmara, a

28 David, Catherine e Fernandes, João org., *Fora! Out! Pedro Costa e Rui Chafes*, Porto: Fundação de Serralves, 2007, p. 63

29 Costa 2012, p.138

30 David, Catherine e Fernandes, João org., *Fora! Out! Pedro Costa e Rui Chafes*, Porto: Fundação de Serralves, 2007, p. 69

arte e a vida³¹. Só esse risco pode saldar a dívida contraída pelo realizador. E este é o real que, de cada vez, PC enfrenta, o real para onde salta:

“O dinheiro é inimigo do cinema e durante todos os segundos da rotação não vamos parar de pensar na falta que ele nos faz... É um trabalho com riscos. Sabemos que nos arriscamos a não pagar a renda de casa, a passar por um momento difícil nas nossas relações familiares e amorosas... Mas as grandes lições de cinema vêm destas pessoas.”³²

O realismo de PC implica fazer um cinema com a ambição de mudar o lugar habitual do discurso histórico: não fazer uma história dos vencedores, nem uma centrada nas ideias de heroísmo e sucesso, mas deslocar o *locus* do discurso histórico para os negros, os drogados, os ladrões, os marginais, contar a história dos vencidos a partir da periferia, do sul e das margens. E é esta, no limite, a história que PC quer contar:

“A história das pessoas e do bairro. Começa a haver um pequeno arquivo dos vivos, dos mortos, da guerra entre os vivos e os mortos. É um pequeno museu. Mas um museu como eu gosto, uma espécie de pequena loja cheia dos lamentos e dos risos, do pequeno comércio dos humanos. Os Rubens e os Bach não são feitos para as solenidades do costume. São feitos para aqueles que não os vêem, que não os ouvem e que nem sequer os querem. Como diz o outro, são feitos para os becós e para os braseiros das Fontainhas, e não para as mansões de Los Angeles.”³³

Não se deve ler nestas palavras qualquer desprezo pela arte, mas uma forte crítica à lógica de exclusão que domina a maior parte da arte ocidental e os seus cânones da beleza e do virtuosismo artístico. Uma renúncia à arte enquanto luxo e comodidade, em nome de uma concentração brechtiana nas coisas do dia a dia porque a arte, apreende-se com PC, deve ser tão simples como as coisas da vida.

31 “Em Vanda, tentamos equilibrar o que está atrás e à frente da câmara: o trabalho, o dinheiro, a arte, a vida, tudo isso foi, não digo racionalizado, mas à força de ser vivido, bem integrado o filme.” Costa 2012, p.147

32 Costa 2012, p.138

33 Costa 2012, p. 135

Mas os filmes de PC não são sobre a perda da arte, mas sobre as perdas reais que quotidianamente atingem a carne de Vanda, Ventura, Lento e todos aqueles das Fontainhas: perder a terra natal, perder a língua, perder a casa; para eles, a vida é uma experiência de sucessivas perdas.

Um dos casos mais claros é o de *Juventude em Marcha*, com a perda das casas e a mudança para um bairro social: não é o lugar que se habita que se perde, mas uma parte do corpo que é amputada; é como se aquelas casas, no limite da possibilidade da vida, fossem uma espécie de blocos de resistência e permanência de um Cabo Verde distante no tempo e no espaço: um antídoto contra o exílio a que foram forçados.

O confronto de Ventura em *Juventude em Marcha* com as paredes brancas da casa nova no Casal da Boba é revelador da desadequação daquele corpo àquele espaço. Em *No Quarto da Vanda* essa perda é um processo lento e acompanhado de permanentes barulhos insuportáveis de demolições que parecem não ter fim, a que Vanda e Ventura resistem. Resistências à destruição que se prolongam noutras resistências: à dispersão, à excessiva luminosidade, à falsidade, à história fácil. E é uma resistência à perda: o esforço de Vanda e Ventura é o de, no meio de todas as perdas e insucesso quotidianos – perdem a casa, o tempo, a sua geração –, não se perderem a si mesmos.

8. A ciência-ficção

*O cinema tenta recriar uma ordem diferente da vida, tenta organizar os movimentos das pessoas e das coisas no espaço. Tenta-se alcançar uma ordem que não é natural mas que pode parecer próxima do que vemos quando temos os olhos abertos.*³⁴

Nunca se sabe bem o que dizer de um cinema como o de Pedro Costa. Ao princípio, parece ser uma espécie de anti-cinema: nega o texto, os actores, a produção e deposita nas mãos dos espectadores uma sequência de imagens (belas, sempre muito belas, a lembrar as temperaturas, texturas e profundidades antigas) que não constituem uma narrativa tradicional, nem contam uma história. Também não é um cinema de tese ao gosto intelectual europeu, produzido para fazer demonstrações políticas, sociológicas, filosóficas ou poéticas, nem se situa na esfera do documental. Se fosse preciso sintetizar

34 Costa 2012, p.89

estes filmes, seria necessário falar em energia, dir-se-ia que estes filmes são um choque: sensível, cromático, sensual, ético, humano.

Poder-se-ia pensar que nos encontramos perante um cinema político: os personagens são imigrantes – ou, como diz Jacques Rancière³⁵, deslocados –, a acção passa-se num bairro de lata, as pessoas consomem droga, vivem uma vida dura, demasiado dura. Mas depois não há polícias, nem políticos, nem discursos sobre a pobreza, a globalização, o decolonialismo ou a integração.

Filmar as Fontainhas constitui um sinal da radical diferença deste cinema. Esta escolha significa o acto de renúncia à composição de cenários para poder contar histórias. O bairro é, para PC, o “espaço ideal para pensar” e todos os gestos — lentos, muito lentos — restituem esse pensamento feito espaço: o plano fixo e a certeza de que “pode fazer-se um filme com uma lâmpada, um sofá e um ramo de flores”. E é quando se perdem as certezas do suposto género a que pertencem estes filmes que começa o cinema de Costa, e aí, repetindo-se a ideia de Bénard da Costa³⁶, surpreendem-se filmes de rituais e mistérios.

Estão em causa contínuos exercícios de “aproximação ao segredo do outro”³⁷. Por isso é que, à *magia* do cinema (no sentido corrente e comum), Pedro Costa prefere uma mecânica de “memorização dos dias, das palavras, dos gestos, dos passos” e, desta memorização, surge “um terceiro que já não é o Ventura, que já não é a Vanda, que já não sou eu, que é e não é estranho às nossas vidas, e que caminha ao nosso lado ao longo de todo o filme.”³⁸

Ventura e Vanda são duas presenças heróicas e, como todos os heróis, não conhecem a redenção, o descanso, a felicidade ou o amor, permanecem num estado de permanente exílio, sempre estranhos, sempre distantes, sempre fora. Ventura, nas palavras de Rancière, é um “errante sublime, uma personagem da tragédia” e Vanda, uma mulher maldita quase feliz, quase reabilitada, quase capaz. Presenças essenciais no método de Costa – é desta atenção, que tem a natureza de uma aflição e de um desconforto a partir do qual o realizador trabalha, que se alimenta a sua crença no cinema. E esta é a origem da beleza das suas imagens: uma luz vinda dos rostos humanos, não detrás, não

35 cf. Rancière, Jacques, “Política de Pedro Costa”, in Cem Mil Cigarros. Os Filmes de Pedro Costa, Lisboa: Orfeu Negro e Midas, 2009

36 Bénard da Costa, João, “O negro é uma cor ou o cinema de Pedro Costa”, in Cem Mil Cigarros. Os Filmes de Pedro Costa, Lisboa: Orfeu Negro e Midas, 2009

37 Rancière, J., *Ibidem*

38 David, Catherine e Fernandes, João org., *Fora! Out! Pedro Costa e Rui Chafes*, Porto: Fundação de Serralves, 2007, p.87

por cima ou ao lado, mas lá de dentro, a resultar do intenso exercício do *Einsehen*. Uma beleza ancorada no modo como mostra a luz que, se se olhar bem para o outro, é irradiada pelos olhos dos que nos rodeiam. Este cinema é uma arte simples e é um menos (menos cinema, menos ficção, menos distração, etc.) que é um mais.

Neste contexto, pode dizer-se que a filmografia de Costa é uma “ciência-ficção” porque as suas bases residem num esforço de surpreender a intensidade, o entusiasmo, as coisas, os movimentos, os sons, as folhas das árvores, o mundo inteiro – e não numa ideia/argumento. E a ficção não é uma máscara ou composição, mas é a realidade tornada mais nítida, mais actuante, mais próxima, mais poética, mais ordenada. Este cinema é, assim, uma espécie de filtro que torna mais nítida a visão e mostra as coisas como elas são e que diz, repetindo uma importante declaração de Vanda a Ventura, “assim é a vida”.

Bibliografia

- Corretger, Glòria Salvadó, *Espectres del Cinema Portuguès Contemporani. Històri i Fantasma en les Imatges*, Palma de Mallorca: Leonard Muntaner Editor, 2012
- Aumont, Jacques, *Amnésis. Fictions du cinema d'après Jean Luc Godard*, Paris: P.O.L, 1999
- Costa, Pedro, Straub, Jean-Marie, Huillet, Danièle, *Onde jaz o teu Sorriso. Diálogos*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004
- Costa, Pedro, Neyrat, Ceril e Rector, *Andy, Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata. No quarto da Vanda, Conversa com Pedro Costa*, Lisboa: Midas Filmes e Orfeu Negro, 2012
- Crespo, Nuno, “Morrer mil mortes.”, in *Casa de Lava Scrapbook*, Lisboa: Pierre von Kleist, 2013
- David, Catherine e Fernandes, João org., *Fora! Out! Pedro Costa e Rui Chafes*, Porto: Fundação de Serralves, 2007
- Matos Cabo, Ricardo org., *Cem Mil Cigarros. Os Filmes de Pedro Costa*, Lisboa: Orfeu Negro e Midas, 2009
- Rilke, Rainer Maria, “Carta a Magda von Hattingberg de 17 de Fevereiro de 1914” in *Rainer Maria Rilke, Ouvres 3, Correspondence*, Paris: Éditions du Seuil, 1976, pp. 300-301
- Rilke, Rainer Maria, “Notizen zur Melodie der Dinge”, *Theoretische Schriften. Aufsätze und Rezensionen*. Belin: Berliner Ausgabe, 2013