

Pedro
Costa

Morrer mil mortes

Um guia espiritual, um álbum de recordações, um *making of* da matéria e da memória de um filme. *Casa de Lava Scrapbook*, edição fac-similada do caderno original.

Nuno Crespo



Casa de Lava



É sempre misterioso saber por onde começa um filme. Depois a complexidade dos processos criativos adensam esse mistério e nunca se sabem as razões que levam um realizador a contar uma história, a escolher certos actores, a filmar com aquela luz. Pedro Costa não escapa a essas imponderabilidades, mas chama-lhes mistérios e tenta torná-los cada vez mais densos e, sobretudo, mais presentes.

Durante o processo do filme *Casa de Lava* (1994) (só disponível na editora inglesa Second Run, a que se seguem novas edições em Espanha e nos EUA, mas sem perspectiva de edição portuguesa) foram coladas nas páginas de um caderno diferentes coisas: imagens, recortes de jornais, pequenas histórias. A intenção inicial era ser um caderno técnico, mas tornou-se num objecto autónomo, com exigências próprias e só concluídas muito depois do filme estar terminado. O caderno, agora transformado em livro pela editora Japonesa Cinematrix, mostrou a Costa o cinema em que estava interessado, as coisas que queria contar, as pessoas que queria descobrir e, sobretudo, a língua que queria falar.

Com o título *Casa de Lava Scrapbook* esta edição fac-similada do caderno original mantém todas as indecisões, páginas em branco e todos os seus mistérios.

O que é este objecto?

É o caderno que levei na primeira viagem de preparação a Cabo Verde. Serviria para apontar as habituais notas sobre os locais, as pessoas, ideias para cenas... Já não sei por onde começou. Acho que foi pelo meio: a primeira página foi a do postal com o selo de Cabo Verde onde se vêem três enfermeiras de costas contra as montanhas de Santo Antão e ao lado uma página do PÚBLICO com um artigo sobre vacinas perigosas que exportávamos para os PALOP... Tudo coisas que tinha à mão, jornal diário e uma vista de Cabo Verde. Colei o postal, o selo, as vacinas, as enfermeiras. E como andava a ler um livro do Robert Desnos, assinei o nome dele no verso do postal e de repente toda a história se iluminou e o filme encontrou remetente e destinatário. Portanto, haveria uma enfermeira que acompanhava um operário imigrante em coma até Cabo Verde, ao mesmo tempo que levava a morte nessas tais vacinas perigosas. Eu não inventei nada, vinha no PÚBLICO...

Porque é que transformou um caderno privado num livro público?

A verdade é que acabei o caderno muito tempo depois de o filme estar feito. Aliás, o caderno não tem um fim, acaba com seis ou sete páginas livres e vazias. Enfim, fiz o filme e como de costume fiquei deprimido. Mas depois comecei a olhar para isto e o que não tive força para fazer no filme, estranhamente, reencontrei-o aqui. Por isso continuei as colagens depois do filme estreado e esquecido. Foi só por raiva ou desespero, só pela ilusão de continuar e

mudar e corrigir. Mas, ao invés do filme, nunca tive vontade de mostrar o caderno. Talvez por saber que ele não perderia o tom pessoal, privado, que felizmente nenhum filme consegue guardar intacto até à sala de cinema. E um dia, um amigo, o distribuidor japonês dos meus filmes, pôs-se a folhear o caderno em minha casa e convenceu-me a publicá-lo.

O caderno não foi feito espontaneamente para o filme?

Como qualquer cineasta diligente, comprei um caderno quadriculado para tomar as minhas notas de realização, de localizações, etc. Havia um argumento escrito, e pensava segui-lo à risca. Aliás, toda a equipa o tinha lido e fazia fé nele. Este caderno foi apenas o primeiro sinal de alarme para o que viria a acontecer depois: o comportamento errático, as primeiras manobras de boicote contra o guião, os actores, o produtor, contra mim próprio. Se por um azar da vida eu fosse parar a um júri de cinema, gostaria que me aparecessem coisas destas. Não sou contra a escrita dos típicos guiões, mas neste tipo de trabalho vê-se mais e, bizarramente, até se ouve mais... Claro que esta forma de “visualizar” o projecto serviu muito o director de fotografia, alguns técnicos e actores. Dava-lhes a impressão das coisas de que eu gostava. Mas a pessoa que mais tempo passou com o caderno nas mãos foi o director de som. Discretamente, depois dum plano rodado, sussurrava-me: “Pois, estava no livro...”

Mas é contra os argumentos tradicionais?

Hoje deve ser cómico ser-se argumentista de cinema: “Interior, noite. A chuva bate nas persianas. Joana não consegue adormecer. A câmara aproxima-se lentamente.” Eu sou mais de ter vontades e de segui-las irracionalmente. Como sou mais de umas certas pessoas que de outras, mais de interiores que de exteriores, mais de paredes que de paisagens. Foi neste filme que comecei a perceber essas coisas e a fazer escolhas importantes. E num caderno destes pode fazer-se tudo o que os institutos e as televisões não deixam. Num guião será sempre pretensioso ou até ofensivo citar Êsquilo ou referir um desenho do Paul Klee para descrever uma personagem. Aqui podemos pôr o poeta Desnos a falar crioulo e esse tipo de encontro pode ser afirmado e sublinhado sem reservas. Este caderno, que devia ser muito técnico e canónico, é o argumento de um filme que felizmente não foi o que devia ter sido. O original era uma espécie de *remake* de um filme americano de que gosto muito [*I Walked with a Zombie*, de Jacques Tourneur] que, por sua vez, já era uma variação sobre *Jane Eyre*. Aventuras em Cabo Verde, vulcões, *zombies*, mulheres malucas. E de-me para puxar o filme para o lado das coisas mais indefinidas, políticas, documentais, se quiser.

E a ligação entre o caderno e o filme?

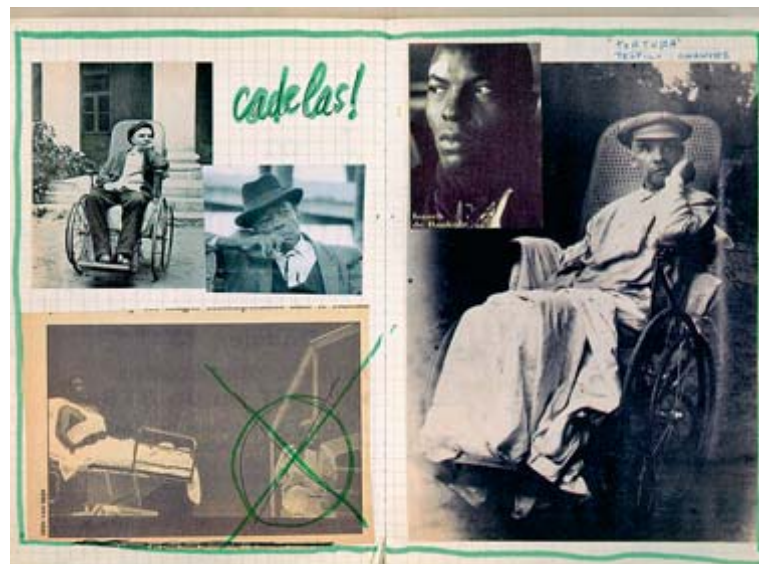
O caderno não nasceu isolado, não é uma obra de “criação”. Está relacionado com esse momento da nossa vida, com as coisas que me aconteceram a mim ao Pedro [Hestnes], ►



Vacinas perigosas

“A primeira página foi a do postal com o selo de Cabo Verde onde se vêem três enfermeiras de costas contra as montanhas de Santo Antão e ao lado uma página do PÚBLICO com um artigo sobre vacinas perigosas que exportávamos para os PALOP... Como andava a ler um

livro do Robert Desnos, assinei o nome dele no verso do postal e de repente toda a história se iluminou e o filme encontrou remetente e destinatário. Portanto, haveria uma enfermeira que acompanhava um operário imigrante em coma até Cabo Verde, ao mesmo tempo que levava a morte nessas tais vacinas perigosas. Eu não inventei nada, vinha no PÚBLICO...”



Literário

“Aqui está uma fotografia do Isaach de Bankolé, o Leão do filme, e uma fotografia do Lenine entrevadinho, no fim da vida. E para mim isto é uma indicação literária. Um pedreiro preto e o Lenine, os dois impotentes nas suas respectivas cadeiras de rodas. Faz sentido? Pedações de recordações de Dostoyevsky, Mandelstam, Dovzhenko, Eisenstein que eu queria ter comigo em Cabo Verde para me ligar a um degredo, uma corrupção, uma solidão que se sentem naqueles filmes e romances, bem como nos projectos políticos deles”



Marilyn

“Com os filmes não se completa nem se muda nada. Não se pode prometer nada, não se salva ninguém da cadeia ou da morte. Os meus projectos são bastante magros em esperança, pelo menos depois de realizados. Este caderno, como os filmes, estão cheios do medo de desaparecer, de perder alguém, de perder a casa, de morrer. Veja a imagem que lá colei da Marilyn, por exemplo. O caderno está cheio do medo que apareça uma outra imagem, a tal terceira imagem invisível e que ela seja destrutiva, maléfica. Esse terceiro pode até dizer ao seu realizador: ‘Não é possível, desiste!’ Os poetas são os que melhor percebem isto”



Montagem

“Gosto muito da montagem. Gosto de tentar juntar coisas diferentes, mundos aparentemente contraditórios. Verificar se aguentam estar juntos, se há zanga ou harmonia. Este caderno quer continuar, por outros meios, a nossa montagem cinematográfica; com os

postais e as notícias, com a cola e a tesoura, aqui imita-se um pouco uma certa teoria e uma certa prática cinematográfica que infelizmente estão a dar as últimas. Por exemplo, nestas páginas: hieróglifo escriba/pirâmide/túmulo/construtores de túmulos/construção civil/operário cabo-verdiano/fatos de treino/andaimos/acidentes de trabalho/coma/cruz/hieróglifo... e por aí fora”

à Inês [de Medeiros], à Edith [Scob], à equipa toda, e essa história, que é um tanto privada, também está aqui. Também se pode ver este caderno como uma pequena consciência crítica que acompanhou a rotação de um determinado filme e que me provocava as crises e ansiedades que os argumentos convencionais, naturalmente, nunca devem provocar. **Essa consciência levou-o a mudar o modo como fazia cinema?**

Foi a partir desta altura que percebi que a linguagem do cinema não era para mim. Nem os seus compromissos sociais, nem as suas diplomacias técnicas e artísticas, nem os mitos, nem os fascínios, nem a pressa, nem o dinheiro. Uma língua, sim. Perder tempo a pensar com ele e envelhecer a filmar pessoas e coisas, sim. Mas a estatura, a farda, o valor de troca que se exige hoje a um filme, isso é tudo triste. Neste trabalho, o que é bom é não haver negociação, nem um princípio nem um fim, nem resolução. Eu gostava que o filme tivesse sido mais parecido com o caderno, mas para isso ser possível ainda me faltavam mais uns anos. E a coisa amarga é que existem mistérios que fugiram do filme para o livro.

Mistérios?

Cada página tem o seu. Uns só para mim, outros talvez possam tocar algumas pessoas. Mas será sempre a tal pessoa, sozinha, aquela que terá o livro nas mãos. Numa sala de cinema pensa-se em conjunto. Bem ou mal e inconscientemente. Quer dizer, aí todos os segredos são colectivos e partilhados.

De que é feito o caderno?

De recortes de jornais com informações, fotografias da imprensa ou de fotografos famosos, reportagens mais ou menos sociológicas, postais de pinturas, imagens da história do cinema. E é a magia da colagem que é uma arte leve, infantil e barata como o cinema podia ser. E, de vez em quando, algumas palavras, uma estrofe de um poema que pode ligar várias coisas. As actualidades e a poesia. Privado de alguma dessas duas caras – uma mais antiga, mais esquecida e outra nova, mais luminosa – acho que o cinema perde muito.

E aquela notícia da mulher encontra enforcada em Lisboa com um banco da sua própria cozinha?

São coisas que nos comovem. Todos temos uma guardada para o nosso luto eterno. Ela tinha 22 anos e aquilo passou-se no Campo Grande. Anos mais tarde passei lá umas tardes de Outono a filmar outro filme e nesse o Lento [personagem] dizia: “E o medo que nós tínhamos de morrer naquele tempo no marzinho do Campo Grande.”

O cinema perdeu informação? Por isso é que faz um cinema que em alguns momentos está próximo do documentário?

Eu não gosto muito de documentários. E não é a vida complicada e difícil de certa pessoa ou a violência de um acontecimento histórico ou social que me dá vontade de fazer um filme. É sempre qualquer coisa que está do lado dessas pessoas difíceis e compli-

cadadas e que, ao mesmo tempo, também nos pode dar notícias sobre nós. Percebermos como andamos perdidos. Mas é sempre preciso que as chamadas ficções sejam tratadas com a delicadeza de uma pequena dose de realidade.

E a presença dos recortes de notícias de jornal tem que ver com essa necessidade de confirmação da ficção pela realidade?

Eu gosto muito da montagem. Gosto de tentar juntar coisas diferentes, mundos aparentemente contraditórios. Verificar se aguentam estar juntos, se há zanga ou harmonia. Este caderno quer continuar, por outros meios, a nossa montagem cinematográfica; com os postais e as notícias, com a cola e a tesoura, aqui imita-se um pouco uma certa teoria e uma certa prática cinematográfica que infelizmente estão a dar as últimas. Por exemplo, nestas páginas: hieróglifo escriba/pirâmide/túmulo/construtores de túmulos/construção civil/operário cabo-verdiano/fatos de treino/andaimos/acidentes de trabalho/coma/cruz/hieróglifo... e por aí fora. No caso deste filme podia construir-se um arco que vai do hieróglifo e da pirâmide até ao operário cabo-verdiano em coma e às campas dos presos do Tarrafal. Por baixo das camisetas de futebol coleí: “A arte egípcia nasceu da mais estranha loucura colectiva da história da humanidade. Mas esse longo poema à morte vive e fala a mais profunda sabedoria.” Já não sei de onde vem, mas é bonito, faz pensar e lembramos outras coisa, não é?

A maneira como descreve essas relações é a sua maneira de pensar ou é o modo como o cinema pensa?

É assim que o cinema se faz. Começa por ser associativo, dissonante, aproximativo, elementar, primordial. Mais tarde um filme pode começar a pensar por si próprio. Dois planos juntam-se e fazem nascer uma outra coisa nova. E este terceiro elemento é a parte profunda e misteriosa. Mas o tipo de trabalho que está aqui não é nada original, já foi feito mil vezes, por exemplo por um tipo agora fora de moda, André Malraux, que lhe chamou o “museu imaginário”. E depois foi levado para o cinema pelo Jean-Luc Godard. Trata-se de tentar materializar a tal terceira parte que é sempre invisível. É esse tipo de construção que tento fazer aqui.

O que é que acontece folheando e “lendo” as coisas coladas no livro?

A quem já conhece o filme espero que o obscureça um pouco mais. Ou que possa ser iluminado a outra luz. Mas também se descobrem carecas... por exemplo, que o Picasso foi muito importante para mim.

Porquê o Picasso?

Prefiro deixar por responder.

À excepção de um pequeno desenho onde descreve um movimento de rotação da câmara, quase não existem indicações técnicas. Porquê?

Insisto: se alguém da equipa visse agora estas colagens, veria indicações precisas sobre o filme e, ainda por

cima, recordaria momentos da sua vida durante a rotação, coisas afectivas, onde outras pessoas vão ver composições gráficas, fragmentos, citações, jogos estéticos. Em todas estas páginas eu leio o projecto. E estava a tentar substituir as intenções, as indicações técnicas e as descrições pelos sentimentos, pelas sensações cromáticas, angulares, etc. Estas páginas deveriam predispor-me a uma certa sensibilidade durante a rotação. Eu precisava de alguma coisa que fosse literária, mas que não fosse literatura.

Literária?

Como precisava que os poemas se tornassem mornas cantadas. Por exemplo, aqui está uma fotografia do Isaach de Bankolé, o Leão do filme, e uma fotografia do Lenine entrevidinho, no fim da vida. E para mim isto é uma indicação literária. Um pedreiro preto e o Lenine, os dois impotentes nas suas respectivas cadeiras de rodas. Faz sentido? Pedacos de recordações de Dostoyevsky, Mandelstam, Dovzhenko, Eisenstein que eu queria ter comigo em Cabo Verde para me ligar a um degredo, uma corrupção, uma solidão que se sentem naqueles filmes e romances, bem como nos projectos políticos deles.

Então o caderno serviu para o colocar na disposição correcta para poder filmar?

Sim, foi um guia espiritual, um álbum de recordações, mas também se tornou uma espécie de *making of* da matéria e da memória do filme. Como é um álbum de recordações serve para lutar contra a ideia da existência dum princípio e dum fim da rotação, da minha relação com as pessoas de Chã de Caldeiras, daquela experiência... combater esse medo que agora já conseguiu espantar um bocadinho: quando não posso filmar, vou até “lá” ou ocupo-me com os diversos problemas da fabricação dum filme, a câmara, as lentes, a saúde do actor, etc. Eu não faço só de “realizador”, vou tentando escapar a esse ciclo violento do nascimento e da morte de um filme, “gastando-me” com as coisas ditas menos artísticas que, no fundo, são tão ou mais consequentes para o filme.

De que medos está a falar?

Os filmes com o Ventura e a Vanda [No Quarto da Vanda, Juventude em Marcha] e todos os outros são realmente trabalhos de inquérito, de conhecimento mútuo, que nunca serão totalmente completados nem por um nem pelo outro, nem sequer pelos espectadores. Com os filmes não se completa nem se muda nada. Não se pode prometer nada, não se salva ninguém da cadeia ou da morte. Os meus projectos são bastante magros em esperança, pelo menos depois de realizados. Este caderno, como os filmes, estão cheios do medo de desaparecer, de perder alguém, de perder a casa, de morrer. Veja a imagem que lá coleí da Marilyn, por exemplo. O caderno está cheio do medo que apareça uma outra imagem, a tal terceira imagem invisível e que ela seja destrutiva, maléfica. Esse terceiro pode até dizer ao seu realizador: “Não é possível, desiste!” Os poetas são os que melhor percebem isto.

“A mim, sempre me afligiu muito ver cinema. Morri mil mortes a ver certos filmes e quero continuar a morrer sem ser obrigado a ressuscitar. E o mesmo serve para ver pintura, ouvir música, ler. Com mais ou menos talento, com mais ou menos cinefilia, parecemos uns tontos a tentar escapar desse velho, irreparável argumento”

Que tipo de pesquisa constrói com nos seus filmes?

Um dia o Ventura disse-me que no dia 26 ou 27 de Abril de 1974 estava em pânico agarrado ao irmão Nené atrás de uma árvore no Jardim da Estrela. Enquanto eu, certamente, passava com uma bandeira preta a gritar pelo MFA e estive a 100m dele. Foram anedotas destas que construíram *Juventude em Marcha*. É o que eu chamo literatura sem literatura. Depois quis perceber o que ele sentiu, aquilo de que teve medo. E, claro, continuámos a conversa, comigo a querer aproximar-me cada vez mais do acto, a querer saber as horas que eram, se estava calor ou frio, a camisa que ele usava, onde a tinha comprado, etc. Uma cor leva à temperatura que leva a um olhar, que leva a um sentimento, etc. E estes motores são formidáveis. Sem saber porquê, fui direito à hemeroteca e reparei que em cada fotografia da época havia cem mil caras brancas e nem uma única cara preta. Em 1974 já havia em Portugal uma considerável imigração africana, portanto onde é que eles estavam? Estavam todos agarrados uns aos outros, a tremer com medo do povo.

Por que é que a propósito do caderno da *Casa de Lava* está a contar essa história?

Porque gostava que se passasse sempre assim, que a mecânica fosse sempre esta: encontro, diálogo, desejo, amor, ficção, curiosidade, inquérito, documentário. Mas isto não se deve fixar. O cinema é movimento. É este movimento de vaivém sem nunca saber se estamos a recuar ou a ir para a frente. E quanto mais queremos avançar, mais parece que recuamos.

Está a falar da maneira como faz os filmes, mas este caderno não é a sistematização de um método.

Não, claro que não. Este caderno tem a origem de toda a arte: fugir da morte ou, pelo menos, do tédio. E depois há um entusiasmo e a prossecução de uma coisa sentida, e, no caso particular do cinema, de coisas vistas. Mas não se faz cinema com imagens como não se escreve um poema com palavras poéticas. E o que neste filme mais custou fazer é o que está neste caderno e que não era programático, nem nunca se poderá fixar em retórica de guião cinematográfico. É muito difícil fazê-lo. Alguns fizeram-no, mas é raro.

Como é que neste contexto surge a pintura?

Aqui não há pintura, há reproduções de pinturas. A maior parte são postais que comprei nas lojas dos museus onde nem sequer entrei para ver os originais. São presenças que dão expressão a uma certa exigência. Mas as reproduções do Paul Klee, do Picasso ou do Munch, por exemplo, sugerem mais a incapacidade de consumação de um desejo do que qualquer apoio para ideias figurativas, de composição, etc. É como uma crítica. Estava a fazer uma acção crítica ao mesmo tempo que fazia o filme. Outra coisa que já consigo fazer um bocadinho melhor mas que naquela altura só foi possível com este caderno.

Procurou as pinturas ou tinha-as por perto?

Não há nada procurado, mas não ando com os bolsos cheios de postais do Picasso ou de recortes de jornais. Cada vez mais só faço com o que está à mão. Ou com o que me é dado ou emprestado e que também é resultado da preguiça e da falta de fundos. Vivemos no mundo que criamos. E em breve faremos também com o que nos será retirado. Mas acabamos sempre por encontrar as coisas que contam, não é? E o livro começou a con-

centrar-se a si próprio, a pedir cada vez menos coisas.

Juntar pinturas, com notícias de jornal, imagens de operários, etc., serve para dizer que todas essas coisas estão ao mesmo nível?

Servem para eu falar, através dessa voz especial que é a montagem ou, neste caso através da colagem, de todos os assuntos que constituíam o filme e que me interessavam: sentimentais, políticos, históricos, sexuais, psicológicos, etc. Quer dizer: umas mãos escanzeladas pintadas por Picasso, mais vacinas fora de prazo, mais pirâmides egípcias, mais uma rapariga perdida que se apaixonou por um operário cabo-verdiano em coma, tudo isto pode contar uma estranha história do nosso Tarrafal. O poeta Manuel Gusmão diz assim: “Tens umas mãos e elas uma memória por fazer”. É mais ou menos isso, mas depois é preciso não desistir, se não é melhor continuar ligado à TV por cabo. Tudo isto parece lírico, mas estou a falar de coisas actuais, problemáticas, concretas. Aliás, o movimento é sempre em direcção ao concreto. Nem vale a pena começar a trabalhar se não for assim.

É o concreto que o cativa?

No cinema, está-se inevitavelmente amarrado à “pequena poesia”, ao visível à vista de toda a gente, nem vale a pena tentar fugir desse confronto com a realidade: é o pão nosso de cada dia. Mas a modéstia não exclui a fantasia: o Robert Desnos, levei-o para a ilha do Fogo para ser cantado por uma miúda em crioulo e os versos encontraram uma voz, um corpo, um calor, uma nova forma, nada hostis. Não se rebaixou, apenas se aconchegou noutra língua.

Em certos momentos, coloca imagens de cadáveres ao lado de pinturas. Isso não corre o risco

de ser uma esteticização do sofrimento?

O problema é como fazer face a uma imagem de sofrimento ou de morte. Estou a falar de toda a gente, tanto dos que fazem as imagens como dos que “apenas” as vêem. Problema sério que não se resolverá nem se dissolverá nunca no meio desta cortina de fumo fantasmal em que vivemos. O cinema tornou-se uma espécie de velório sem cadáver. E do vazio do caixão pode saltar seja o que for à vontade do freguês, coelho, princesa, delincente, advogado. E haverá sempre crítico de cinema ou ensaísta para nos informar sobre o modelo transfigurativo utilizado pelo realizador. A mim, sempre me afligiu muito ver cinema. Morri mil mortes a ver certos filmes e quero continuar a morrer sem ser obrigado a ressuscitar. E o mesmo serve para ver pintura, ouvir música, ler. Com mais ou menos talento, com mais ou menos cinefilia, parecemos uns tontos a tentar escapar desse velho, irreparável argumento.

Mas refere-se à violência da morte da guerra e da doença?

Claro. Eu ia filmar no nosso campo do Tarrafal e esse lugar tem uma história de tortura, de doença, de morte, de tudo o que de pior inventámos para nos castigar. No filme apenas vemos as cruzes nas campas dos prisioneiros. No lugar da “frigideira” só encontrei um terreiro onde as mulheres secavam a roupa e foi isso que filmei. Vi as campas dos mortos com vinte e poucos anos e impressionou-me que esses homens fossem tão novos. Graças a este filme, a esses lugares e certamente a essa história política, sórdida e macabra, encontrei outro Tarrafal, em Lisboa, onde fiz novos amigos cabo-verdianos que todos os dias me têm ajudado a trabalhar nos novos filmes.

