

## Cartas, conversas e o abismo de superfícies <sup>1</sup>

“Vi que a carta chegara de Veneza e compreendi que ele tinha escrito a nós, os cinco filhos espalhados pelo mundo, com as mesmíssimas palavras para todos, numa circular.”

(*Conversa na Sicília*, de Elio Vittorini)

“Passed to hand behind the curtain  
The letter brings change  
Now things are uncertain  
Hand to hand, the letter moves on.”  
(*Another the Letter*, do Wire)

Ao falar sobre as relações que estabelece com os cineastas de seu tempo, Pedro Costa afirma que “os filmes são como cartas que enviamos uns aos outros”.<sup>2</sup> Talvez a metáfora das cartas sirva não só para que se perceba a *correspondência* que há entre a produção cinematográfica de Pedro Costa e a de seus contemporâneos, portugueses e de outras partes do mundo, mas também a outra e estranha contemporaneidade que se estabelece entre seus filmes e os de alguns missivistas e destinatários cinematográficos mais antigos. Dirigidas aos outros, as cartas também se dirigem a outros tempos e espaços.

Uma coleção de três filmes de longa-metragem de Pedro Costa – *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006) –, recebeu o título de *Letters from Fontainhas*, nome de um bairro pobre de Lisboa, que foi demolido e é central em sua obra.. Há também correspondência entre os próprios filmes do cineasta português, em que circulam personagens, lugares e objetos recorrentes. Inclusive, a mesma carta do ex-operário caboverdiano, Ventura, de *Juventude em marcha*, que já está em *Casa de Lava* (1994), mas em outras mãos, é enviada ao primeiro filme citado, onde se repete, várias vezes, oralmente, sem ser escrita. Uma carta é uma forma de conversa, e vice-versa. E essa

---

<sup>1</sup> Texto escrito especialmente para o livro-catálogo *O cinema de Pedro Costa*, publicado neste mês de setembro pelo Centro Cultural Banco do Brasil, por ocasião das mostras completas dos filmes do cineasta português, em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, ao longo do mês. Entre outros, o livro traz textos de Jacques Rancière, Jean-Louis Comolli, Alain Bergala e Eduardo Prado Coelho.

<sup>2</sup> Entrevista a Eugene Kotlyarenko. Disponível em <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/conversations/2010-03-25/pedro-costa-criterion-collection/>

carta é tão fantasmagórica quanto a personagem de Ventura, pessoa e também personificação alegórica, desde seu nome, que significa destino, acaso, boa ou má sorte, tudo o que vem, ou *de-vem*. Aliás, a carta – que viera, em parte, do poeta Desnos – já apresenta caráter alegórico, sendo impessoal, e podendo ser *lida* (compreendida) como correspondência supostamente pessoal (interpessoal) e que se torna pública. Embora, no caso, não seja possível compreender a figura de Ventura pelos parâmetros do senso comum sobre a psicologia das personagens, padrões alicerçados em certa tradição literária e cinematográfica. Em *Onde jaz o teu sorriso?* (2001), Jean-Marie Straub afirma algo que pode muito bem servir para alguns dos filmes de Pedro Costa: “As pessoas pensam sempre que não há psicologia em nossos filmes, mas não é verdade. (...) Não há psicologia ao nível da representação do ator. Porque há uma abstração teatral que vai mais fundo do que a chamada verossimilhança. Mas entre os planos e na própria montagem, no modo como se ligam os planos, há uma psicologia que é extremamente sutil”.

Levando isso adiante, como se portássemos uma carta, poderíamos falar em uma *psicologia da exterioridade*, uma psicologia das coisas, dos materiais e dos procedimentos. Para citar João Cabral, e localizando o poético no cinema, podemos aludir a uma “psicologia da composição” dos planos e, por extensão, dos filmes, em Straub e Costa. Trata-se de uma psicologia do ritmo da ação à qual o discurso fílmico dá forma, ao tratar desses materiais, através de uma inteligência que é cinematográfica, além de intelectual. Noto a redundância da “inteligência intelectual”, mas a sublinho para relacioná-la à inteligência cinematográfica, mais específica, e mais próxima da sensibilidade que Costa e os Straub demonstram frente às pessoas e seus sentimentos, às coisas e materiais da vida e do cinema, em suas relações complicadas, e de que trataremos adiante, ainda que sucintamente. Quanto ao que chamei de psicologia da exterioridade, não se trata de interpretar a não interpretação dos atores, ou sua atuação depurada até os ossos das palavras, dos gestos e das posturas corporais, mas perceber o sentido do que aí se oculta no visível. E o qual se adivinha, porque advém, sentido que se cria, na imaginação e na imagem.

À fala de Straub, supracitada, seguem-se alguns planos de *Sicilia!*, na cabine do trem no qual viaja o protagonista, com quem o homem Com-Bigodes estabelece um diálogo. Paralelamente, há uma conversa do casal, enquanto prossegue o trabalho de

montagem, ou remontagem, do filme, feito por Daniëlle Huillet, quase sempre irritada com as falas de Straub, que lhe atrapalha o trabalho. Num dado momento, ela se refere a um certo “sorriso nos olhos dele” (do protagonista), que não seria evidente, mas poderia ser flagrado num dos planos dessa sequência do trem. Sobre o sorriso, Straub diz a ela que “se pudéssemos apanhá-lo seria melhor”. Daniëlle reclama que o parceiro lhe tira a concentração e afirma: “Não há sorriso nenhum. Há qualquer coisa nos olhos, mas não se vê bem”; ao que ele responde: “Sim, mas tem de se ver nascer, não pode começar aí, assim não se vê. Tem de se ver nascer”. No caso, determinar onde exatamente um plano termina e outro começa seria fundamental, porque, segundo Straub observa, nessa cena, um personagem pensa que o outro mente e, aí, “depois, sorri para si próprio”. Desenha-se, então, com essa psicologia dos planos, o tal sorriso que se daria a ver pela relação não só das personagens, que acabam de se conhecer, mas dos planos em que (e através dos quais) elas se relacionam. No interior de cada plano, algo se mostra (o sentido, o sorriso) e, ainda que de modo oculto, ali jaz, não exatamente morto, mas ainda não nascido, posto que está ali e alhures.

Essa duplicidade é irônica tanto nessa cena quanto em sua duplicação no diálogo entre Daniëlle e Straub – essa outra cena –, e em sua relação de amor e trabalho, a que também a pergunta que nomeia o filme pode se referir, considerando que o casal não é mostrado a sorrir, e ainda mais quando se pensa, retrospectivamente, na morte de Huillet, em 2006. Na cena seguinte, em que os cineastas manejam varais com os pedaços cortados de películas, Straub, depois de admoestado pela mulher, afirma que “é difícil não dizer asneiras”, sendo que ela questiona: “Como não? Basta ficar calado”. Ainda a respeito disso, no início de *Onde jaz o teu sorriso?* percebe-se o jogo duplo proposto pelo filme de Pedro Costa em relação ao filme com o qual a dupla trabalha, sendo que há, para retomar a metáfora epistolar, correspondência entre um e outro, no interior do mesmo filme, ou em sua exterioridade. No início de *Onde jaz o teu sorriso*, vemos e ouvimos planos de *Sicilia!* e então se sobrepõem comentários de Straub e a ordem de Daniëlle: “Cale-se!”. Sobre o plano seguinte da película do casal, em que um personagem fala, de perfil, Daniëlle, que opera a moviola, diz, a respeito do momento apropriado para o corte: “Ele já está com a boca aberta, mas deve resultar”. Quanto a isso, Straub afirma que “é melhor estar com a boca aberta, excepcionalmente”. Isto soa irônico, pois ele teve sua fala cortada, num certo

sentido, ao cortar, por sua vez, o trabalho da parceira com as interrupções ocasionadas pelos seus comentários.

Lembrando que a película do casal, que conversa sobre ela e sua própria atividade, foi baseada no romance *Conversa na Sicília*, de Vittorini, observamos que há também diálogo entre os dois filmes a partir de outra cena de *Sicília!*, em que um homem fala de maneira algo magistral aos demais passageiros na cabine do trem e um deles lhe pergunta se é professor, ao que o primeiro responde que não. Saltando-se para o outro nível do filme, é a partir daí principalmente que Straub inicia suas lições de cinema, literatura, filosofia, política e de vida em geral – pois ele também recapitula muito de sua história com Daniëlle Huillet –, lembrando, pouco antes do final, que, quando ele a conheceu, era justamente professor. Logo demitido, como ela faz com que ele se recorde. Paralelamente ao meticuloso trabalho de montagem feito por Daniëlle, as aulas de estética cinematográfica, dadas por Straub, em suas primeiras preleções mais longas no filme de Costa, também aparecem quando primeiramente vemos a tela do visor, que estava preta se tornar branca, e ouvimos a voz de Jean-Marie afirmar que não há liberdade em abstrato, enquanto começam a aparecer formas abstratas na ponta da película que passa pela moviola. Em tom de conversa veemente, com Daniëlle, com o diretor do filme, e conosco, as lições de estética do professor Straub apresentam a criação artística como uma agonística, uma luta entre idéia e matéria resistente, de que resulta a forma. Por sua vez, o filme de Costa faz essa concepção agonística da arte, defendida por Straub, corresponder à relação amorosa e cinematográfica do casal de artistas, a qual também se nos apresenta como uma espécie de disputa. Ela: “Já acabou? Está mais calmo?”; Ele: “Estou sempre calmo”.

Nas cartas trocadas, ou na conversa entre *Onde jaz o teu sorriso?* e *Sicília!* – entre a interrogação e a exclamação, entre a pergunta sobre um lugar e a resposta de um lugar –, saliento também as aulas de literatura, política e vida em que Straub fala dos escritores italianos, principalmente de Vittorini e Pavese, num plano em que Daniëlle olha para ele, estando ambos de lado. Então, entra, invertida, a sequência de *Sicília!*, em que a mãe recebe o filho na porta de casa, na qual adentram e em que vemos o arenque no fogão fumegante, ao lado de uma panela. No plano seguinte, Huillet, *à mesa de montagem*, pergunta a Straub se ele está com fome. O plano de seu filme, mostrado e comentado por eles, a seguir, é o do filho sentado *à mesa de cozinha*, em conversa com a mãe. A própria conversa, sobre o avô

que era ao mesmo tempo socialista e devoto de São José, corresponde ao discurso de Straub sobre os antigos camponeses e operários não terem história, ou terem uma história não escrita, inscrita no mito, sendo esse o dilema dos escritores e intelectuais de esquerda citados por ele. A história dos que não tiveram história também é a que interessa aos cineastas franceses e a Pedro Costa, ao conferirem grandeza épica ao mais pequeno – e que é ignorado ou amesquinhado pela história oficial –, ao encontrarem beleza onde menos se espera, ao revelarem a força dos mais fracos e o valor dos desvalidos.

“Um belo dia, descobrimos que é melhor ver-se o menos possível. E chegamos a uma espécie de redução, que não é uma redução, mas uma concentração que, de fato, diz mais. (...) Um suspiro passa a ser um romance”. O que nos diz Straub, a respeito da economia cinematográfica que equaciona a *mise-en-scène* e a montagem, através de uma paradoxal contenção expansiva em cada plano e por meio da parataxe, ou seja, de uma tendência à coordenação entre os planos e não à sua subordinação, é o que também encontramos nos filmes de Costa. Daí a pergunta sobre onde jaz o tal sorriso ser não retórica, mas poética e política, a inquirir os trabalhos tanto de um quanto os dos outros, enquanto também nos interroga. Pois o que se tem nos filmes de Straub-Huillet e do realizador português é um redimensionamento do que há de político no cinema, diferente em cada um, por diversos motivos, inclusive geracionais, se considerarmos, por exemplo, a importância do *punk* na formação de Pedro Costa, e sua sentimentalidade melancólica, tão portuguesa, mas capaz de desafiar os estereótipos. Como para outros cineastas modernos, cada qual a seu modo, o cinema político não é só uma questão temática, relativa a um gênero, mas uma questão de linguagem e de intervenção concreta.

*Onde jaz o teu sorriso?* não é um mero *making of* da remontagem de *Sicília!* É também um belo ensaio sobre o cinema: o que poderíamos chamar de *re-making of* de algumas etapas do fazer cinematográfico, em que há referências à pré-produção e à produção filmicas e se recapitulam momentos da filmagem, inclusive da direção de atores – tudo isso em torno da montagem –, havendo tratamento, enfim, da exibição de outros filmes do casal, em sessão comentada por Straub e documentada por Costa. *Onde jaz o teu sorriso?* é também o *re-making of* da relação que esse tipo de fazer cinematográfico tem não só com a vida do casal de realizadores, mas com o mundo e a vida mesma. É significativo que numa das conversas que se montam literalmente *sobre* o trabalho da

montagem e *a respeito* dela, Straub e Huillet tratem da diferença (e de uma certa indiferenciação) entre cinema e vida. Ele: “Assim se vê que a montagem não tem nada a ver com a vida. Embora se trabalhe com elementos da vida”. Ela, antes: “Na vida, não andamos a fazer planos”. Evidentemente, ela se refere a planos cinematográficos, embora a ambiguidade da expressão permaneça.

Quanto a isso, o último plano de *Onde jaz o teu sorriso?* é especialmente significativo e tocante, ainda mais quando sabemos da morte de Daniëlle Huillet, ocorrida poucos anos após a realização do filme de Pedro Costa. Numa ante-sala de cinema, Daniëlle sobe as escadas, sai de cena, enquanto Jean-Marie Straub fica por ali, sozinho, sentado nos degraus, a acender e apagar um isqueiro, por mais um tempo ainda, ouvindo a música que vem do auditório e meneando as mãos como um discreto regente imaginário. É aí que me lembro de sua referência a uma frase de Bernanos: “E disseram adeus, cada um do seu lado de uma estrada invisível”. Straub cita isso a propósito da extraordinária cena do encontro do protagonista de *Sicilia!* com o amolador, os quais estariam como que “à borda de um abismo invisível”. O insondável se torna visível no abismo de superfícies de *Onde jaz o teu sorriso?*

Jair Tadeu da Fonseca

Professor-pesquisador de Literatura e Cinema na Universidade Federal de Santa Catarina e cancionista.