

# QUANDO O DIGITAL LIBERTA - PEDRO COSTA OU O CINEMA PORTUGUÊS INCONFORMADO<sup>1</sup>

Anabela Moutinho<sup>2</sup>

---

## INTRODUÇÃO

Pedro Costa. Nascido em Lisboa, Portugal. Profissão: realizador de cinema. 45 anos de idade, 17 de carreira, 5 filmes. Não muito? O habitual no meu país, pequeno jardim plantado à beira-mar, dizem, no qual o cinema consiste num cantinho em eterno desalinho e invadido por plantas espinhosas, habitado por um lote de sobreviventes, meio lunáticos meio heróicos, que de quando em quando conseguem as graças do Estado que as do mercado, essas, serão sempre insuficientes face aos investimentos necessários. A solução seria a internacionalização, mas quem está mesmo interessado em filmes falados em português? Até no Brasil têm que ser legendados... Assim, que a carreira de um cineasta português se exprima em termos de qualidade e não nos da quantidade, é mais do que uma opção – é um fado.

Contudo, uma outra razão assiste a esta curta obra: Pedro Costa, como outros, muitos outros um pouco por todo o mundo, é lento, voluntariamente lento, deixando os filmes crescer – no íntimo de si, autor, e no íntimo

---

<sup>1</sup> O presente texto segue em grande parte uma comunicação por mim apresentada à 9th ISSEI Conference - *The Narrative of Modernity: Co-Existence of Differences*, realizada em Pamplona entre 2 e 7 de Agosto de 2004, sob o título *The opened closeness – Pedro Costa's social commitments from subjective points of view*; para o actual contexto refiz o final, aprofundando a questão da utilização do digital por parte do realizador cuja obra aqui apresento sumariamente.

<sup>2</sup> Pós-Graduada, Universidade do Algarve (professora convidada). [anabela.moutinho@sapo.pt]

dele, filme – antes, durante e após a rodagem; inclusive, deixando o filme crescer após a sua estreia, enquanto filme, enquanto autor olhando para ele e enquanto público reagindo a ele. Pedro Costa, como outros, muitos outros um pouco por todo o mundo, acarinha o facto de um filme ter uma vida própria após a vida que ele capturou no momento da sua realização. E é comovente e doce – além de interessante, é claro – constatar quanto, de filme para filme, Pedro Costa manuseia vida e cinema – colocados juntos, como deve ser – e, através deles, se manuseia a si – e a nós – tanto quanto autor como quanto cidadão; isto é, verificar quanto Pedro Costa se está a tornar, filme após filme, mais consciente das suas responsabilidades sociais, como homem e como artista. Praticando o que podemos chamar de uma nova forma de realismo cinematográfico. Introduzindo o digital como meio de facilitar esse realismo. Digital libertário e contestatório, quem diria?

## UM TRAJECTO INCONFORMADO

Tendo abandonado uma licenciatura em História para ingressar na Escola Superior de Cinema, Pedro Costa realiza em 1987 uma pequena série de curtas-metragens para televisão, dirigidas à infância, sendo que desde logo – antecipando uma série de êxitos que tem acumulado ao longo dos anos – uma delas, *Carta a Júlia*, ganhou um prémio num festival de cinema português. Mas verdadeiramente Costa só chega ao cinema dois anos depois com uma fortíssima primeira longa-metragem, *O Sangue*, apresentada no Festival de Veneza, o que por si atesta o seu interesse cinematográfico, embora o valor deste filme vá muito além dessa distinção. Fotografado a preto-e-branco (o primeiro e único, brevemente perceberemos porquê), apresenta, pelo menos em estado embrionário, as principais características de um mundo peculiar: um extremo cuidado com a geometria da imagem, tanto em grande plano como em plano geral, onde a profundidade de campo não procura nenhum tipo de ilusão (excepto a óptica, naturalmente) mas, ao invés, se preocupa em não criar sentidos extra-imagem; é uma imagem reflectida em si mesma, na qual o jogo no seio da infinita paleta cromática do preto-e-branco está longe de algum tipo de propósito transcendente. Em *O Sangue* a escuridão está literal e metaforicamente ajustada à ambiência (termo que prefiro, neste caso, a “atmosfera”) de uma história que, como

sempre em Costa, não tem verdadeiramente grande importância no conjunto do filme. Vida de gente desqualificada. Um misterioso desaparecimento de um Pai, nunca ficando claro se simplesmente desertou daquela narrativa ou se foi por ela assassinado. Um segredo entre o rapaz mais velho e a sua namorada. Um rapazinho, irmão do outro, sentindo-se progressivamente mais e mais sozinho, retornando a casa – que casa? –, na cena final do filme, num pequeno barco a motor. A história não tem qualquer interesse ou muito que nos encantar, mas as relações entre os personagens dela, sim. Porque elas são feitas de sentimentos. Como sempre, como todas. Sentimentos não expressados por palavras, mas por olhares. Olhares em acto. Por isso sinto que a imagem, escura, sombreada, geometricamente dura, quase desencantada, incorpora – e é – o enigma destes personagens e da estranha intimidade das suas conexões.

Por outras palavras, o que importa, neste como nos filmes seguintes de Pedro Costa, são os sentimentos, os particulares sentimentos relacionados com pessoas perdidas, desorientadas, amedrontadas, desprotegidas – total e absolutamente desprotegidas. Pessoas para quem a solidariedade é só um sonho ou uma utopia, nas quais a solidão é, mais do que um estado físico, um estado de espírito – pois que a luta, a resistência e a persistência são, também elas, e inevitavelmente, solitárias. Pessoas assombradas pela morte. Que, ela igualmente, não é só física. Assim, desde *O Sangue*, vidas escuras, sentimentos obscuros, ambientes negros. Literalmente.

Uma outra característica dos filmes de Pedro Costa que se anuncia nesta primeira longa-metragem é a da duração dos planos. De uma precisão quase insana, quase sobrenatural – porque não mais nem menos do que o estritamente necessário para provocar incomodidade no espectador. Isto é: se menor, não provocaria efeito, se maior tornar-se-ia aborrecida. Esta **precisão do corte** e a sua cuidadosa e inteligente ligação com a elipse aprendeu-as Costa com Robert Bresson, seu cineasta de cabeceira dado que o livro que nela repousava (cabeceira de quarto de dormir, cabeceira de bolso do casaco) era *Notes sur le Cinématographe*: o que é importante no seu cinema (de Bresson, de Costa portanto) não é o que é visto nem o que acontece naquilo que é visto, mas o que fica por dizer ou ver naquilo que existe entre os planos montados. Citando Costa: «A história está no plano.

E depois de um plano está outro plano, e o que se passa entre esses dois planos é que é importante. É aí que tudo se joga (...) – o que é que dizes, o que é que deixas, o que é que filmaste e o que é que não filmaste, o que está ou não entre esses dois planos: o *raccord*. (...) O plano é a unidade, dá a história, pequena ou grande, dá o olhar, a tua distância sobre as coisas, dá o que tu escolhes – o teu campo; mas, mais do que isso, quando decidimos que o plano acaba pode ser exactamente quando ele começa. É essa a dificuldade – a decisão de o fazer prolongar ou de o terminar, isto é, o *corte*.»<sup>3</sup> É também por esta razão que o fora-de-campo – visual ou sonoro, ou, pela elipse, temporal ou narrativo – tem o valor de clarificar e atribuir significado ao que é oferecido ao olhar. E mesmo naquilo que é oferecido ao olhar, o silêncio, por um lado, e os olhares, por outro, são tão pesados que só neles e por eles se pode encontrar a significação da cena, da alma, da finalidade do filme.

Transporte da morte – eis do que trata o cinema segundo Pedro Costa, pois o cinema é, de plano para plano, um processo de matar o que estava vivo para anunciar o nascimento de uma nova vida. A ele a explicação: «A *mise-en-scène* está entre os planos; num plano está uma coisa morta e noutra está viva. E a figura que eu inventei é o “transporte do morto”. O “transporte do morto” é realmente a fita a correr. Mas o que acontece é no meio dos planos e é a possibilidade de uma coisa se tornar viva ou não, de acordar ou de nascer. E, para mim, o cinema é mesmo isso: a possibilidade de que algo desperte. Quando se faz um plano, sacrificam-se imensas coisas, mata-se uma data de coisas. (...) Eu sei, quando filmo um plano, que se deixar tudo de fora, fica tudo morto para sempre. E preciso um esforço enorme para que fique vida»<sup>4</sup>.

Assim, percebe-se melhor porque é que desde este início Costa escolheu o silêncio, a duração, a quietude, a intensidade, a elipse, como as formas do cinema e do seu cinema – pois nada melhor que elas para dizer deste delicado balanço entre morte e vida que um filme é.

-----

<sup>3</sup> In Anabela Moutinho e Maria da Graça Lobo, *António Reis e Margarida Cordeiro – a poesia da terra*, p. 66, sublinhado meu.

<sup>4</sup> In Regina Guimarães et al, *A Grande Ilusão*, p. 70.

A sua segunda longa-metragem é capital no que mantém e inaugura face a *O Sangue* na concepção de cinema acima descrita: *Casa de Lava* (1984) aprofunda preocupações do filme anterior ao mesmo tempo que o rejeita com igual fúria. Antes de mais, não mais filmes a preto-e-branco, pois estes são só «objectos de cinema» que se esgotam num esteticismo que está afastado da vida – e dessa maneira a afasta; se a vida é a cores, a cores um filme deve ser. Não mais filmes unicamente ficcionais, pois até a ficção deve conduzir à vida – ou ser conduzida por ela. Não mais um uso exclusivo de actores profissionais, pois nos não-profissionais encontra Pedro Costa uma verdade que é uma inspiração: aprender com os outros e com a vida dos outros. Todas estas transformações foram directamente influenciadas pela dupla de realizadores portugueses António Reis e Margarida Cordeiro: «...A partir do momento em que vi *Trás-os-Montes* [dos realizadores citados, 1976] foi finalmente a oportunidade de começar a ter um passado no cinema português. (...) A mim deu-me uma outra segurança, porque fez – e continua a fazer cada vez mais – com que, ao começar a pensar num filme, seja sempre a pensar a partir de alguém, real, um rosto, uma maneira de andar, um sítio, mais do que uma história.»<sup>5</sup> Efectivamente, o poder de Reis (professor na Escola Superior de Cinema onde marcou toda uma geração de cineastas portugueses, pelo menos ao nível da atitude e da ética cinematográficas) detecta-se nesta procura, neste respeito, nesta elaboração sobre a realidade e a verdade que a realidade contém, tanto nas suas matérias físicas como humanas. Um rochedo ou um rosto são semelhantes: eles **são**, eles **dizem**, eles têm a mesma **classe**, as mesmas **capacidades**, o mesmíssimo papel enquanto signos e sinais, tanto ontologica como cinematograficamente. Ambos estão **vivos**. Desta maneira, a tarefa do cinema é observar – e não unicamente olhar – e escutar – e não unicamente ouvir – **à volta**. Um cinema que seja meramente confinado a si, ao seu prazer e ao seu próprio mundo é falso, artificial, desinteressante, parcial – em resumo, pobre.

Donde, não há cinema onde faltar a vida, pelo que só é verdadeiro o cinema onde a ficção dê lugar a ela: porque se deixa invadir por ela

<sup>5</sup> In Anabela Moutinho e Maria da Graça Lobo, op. cit, p. 65.

ou porque de vez dá o lugar a ela. Esta imprecisão de fronteiras entre ficção e, chamemos-lhe assim, documentário, é não só uma das principais e mais perturbantes características do cinema de Pedro Costa desde a *Casa de Lava* quanto o coloca, indubitavelmente também, no campo de muitos outros autores contemporâneos – onde pontifica a escola iraniana e, nela, Abbas Kiarostami em primeiro lugar – que tanta reflexão tem motivado aos teóricos destes assuntos: e o espectro de Bazin volta a assombrar...

Basta ler a sinopse de *Casa de Lava* para verificar que a obsessão pela morte em vida se mantém desde *O Sangue*, e que, em simultâneo, algo mudou: «No início é o ruído, o desespero e o abuso. Mariana quer sair do Inferno. Estende a mão a um homem meio morto, Leão. Mariana, plena de vida, pensa que talvez possam escapar juntos do inferno. Acredita que pode trazer o homem morto para o mundo dos vivos. Sete dias e sete noites mais tarde percebe que estava enganada. Trouxe um homem vivo para o meio dos mortos.» Se encontramos a mesma dialéctica morte-vida e o seu impacto na alma humana, há agora uma atenção mais próxima aos trabalhadores e aos pobres, aos menos protegidos nas nossas sociedades. Mariana é uma enfermeira portuguesa que acompanha Leão à sua terra natal, um Cabo Verde desolado e minado pela miséria. Os traços documentais no tratamento deste filme que – ainda – podemos considerar ficcional são claros: a referida utilização de actores não-profissionais a par de alguns, poucos, profissionais, a utilização da música local interpretada por músicos locais em momentos capitais da narrativa ficcionada, mas, principalmente, a maneira como são filmadas as matérias físicas e humanas: aqueles rostos sulcados pelas rugas e por olhares de intensidade infinita tal como a intensidade infinita do peso e da desolação daquela ilha vulcânica, preta com a lava, árida como lava, pó como a lava, silenciosa como a lava. Lava: dantes viva, ardendo; agora morta, queimada.

Mais ainda, esta ilha, esta gente, esta lava, este filme, transformaram o próprio Pedro Costa: reconhecer quão difícil é fazer um filme e lidar com todas as questões da produção dele, quão forte é ter que reconhecer que o argumento que primeiro havia sido escrito tinha mesmo que ser refeito por força da magnificência do local e do seu povo, quão significativo é descobrir que o mais importante daquele e naquele filme tinha sido essas

**peessoas reais** que tinha encontrado: «... Cabo Verde mudou o que eu tinha originalmente pensado – o projecto foi-se adaptando àquela terra, às pessoas, elas próprias contribuíram com histórias, indicaram caminhos que o filme podia seguir...»<sup>6</sup>.

O que Pedro Costa decidiu, a partir da experiência deste filme, é que a única forma de se sentir em paz consigo mesmo, como homem e como autor, seria trabalhando de perto com as pessoas, o que é dizer, conhecê-las, viver com elas, ser amigo delas, ou, pelo menos, ser companheiro delas: «Quando cheguei a Cabo Verde, aquela organização trágica obrigou-me a não vampirizar. Aquelas pessoas já são enganadas por tudo, pela terra, pelos fantasmas, pelos portugueses. Não podiam ser enganadas pelo cinema. Tentei respeitar a verdade...»<sup>7</sup>.

O seu ponto de vista continuaria a ser pessoal, como até aí, como para todo aquele que justamente considera a arte como uma re-elaboração subjectiva da realidade. Mas Pedro Costa teria que estar **ao mesmo nível** daqueles a quem consagraria a sua atenção artística. Assim, a subjectividade dele implicaria de mesmo modo a do outro: também os pontos de vista dos seus “personagens” teriam que ser tão subjectivos quanto o dele. Por outras palavras, ele, Pedro Costa, deixá-los-ia ser – aos outros - os protagonistas das suas próprias histórias. Nem mais nem menos do que uma atenção ao real que sempre esteve inscrita na História do Cinema: «...o cinema começa de uma maneira e vai acabar – se acabar – dessa mesma maneira: com as pessoas pobres. O cinema começou a olhar para as pessoas que não tinham imagem, não começou por fazer histórias – ele é História. E isso, para mim, é que é magnífico. (...) Há um registo de qualquer coisa, mas nada a inventar. (...) Para quê inventar? Só os idiotas é que inventam na base de um cinema que já está visto, do geral, do universal, do que é completamente maioritário. Ora, os bons filmes não têm nada que inventar, só têm que olhar e reproduzir. Mas reproduzir numa outra ordem. Nesse

---

<sup>6</sup> In Anabela Moutinho, *Os Bons da Fita – depoimentos inéditos de realizadores portugueses*, p. 114.

<sup>7</sup> In entrevista de Pedro Costa a Vasco Câmara, *Público*, in <http://www.madragoafilmes.pt/casadelava>.

sentido, todos os filmes (...) são “sobrenaturais”, porque vão ordenando numa ordem nunca vista e que não era a primeira. E tu, quando lá fores, farás a tua própria ordem também.»<sup>8</sup>

É esse claramente o seu caminho nas longas-metragens seguintes: *Ossos* (1997) e *No Quarto da Vanda* (2000), ambos filmados num bairro da lata em Lisboa, o Bairro das Fontainhas, mal afamado por ser dos mais problemáticos socialmente falando, com toda a miséria, droga, violência habituais em locais semelhantes. Um bairro condenado pois, dizia-se à altura, seria destruído e as suas gentes recolocadas em prédios de habitação social a construir pelo governo. Nele Pedro Costa encontrou um ainda mais novo, radical e profundo sentido para a sua concepção de cinema enquanto vida, morte e processo de deslocação de uma para a outra: ou estas pessoas seriam filmadas nesses dias finais do seu bairro da lata, ou não o seriam mais, o que é dizer, ou o cinema teria perdido a oportunidade de as conhecer naquele contexto tão particular. Assim, durante vários meses, Pedro Costa foi lá todos os dias, ganhando a confiança daquela gente e por ela ganhando respeito; tinha ao início uma vaga ideia para o filme – uma história de um bebê recém-nascido que vai passando de mão em mão sem ninguém querer assumir a responsabilidade por ele. E ainda mais do que tinha acontecido em *Casa de Lava* (com o qual mantém contudo as semelhanças de ser uma obra meio-ficcional/meio-documental e de combinar actores profissionais e não-profissionais), Costa abandonou-se àquelas pessoas e circunstâncias: «São pessoas maiores do que os filmes. Estava planeado um fim de maior brutalidade, mas eles não o mereciam, e assim o filme acaba com uma carícia às pessoas, como uma ligeira brisa...»<sup>9</sup>

Nas palavras de Jean-Michel Frodon aquando da primeira exibição deste filme no Festival de Veneza em 1997, «Os que o filme mostra, habitantes de um bairro de lata dos arredores de Lisboa, pobres entre os pobres, não têm praticamente nada. O filme também não. Quase não tem luz. Quase não tem cor, quase não tem diálogo, quase não tem narrativa. *Ossos* tem um argumento de melodrama, mas nada na sua realização

<sup>8</sup> In Anabela Moutinho e Maria da Graça Lobo, op. cit. p. 68.

<sup>9</sup> In entrevista de Pedro Costa a António Cabrita, Expresso, 08.11.97, p. 9.

suscita o que quer que seja desse género. Porque o “género”, na ocorrência, resultaria de um olhar exterior “sobre” os personagens. Enquanto este filme, escolhendo parecer-se com as personagens, com a sua existência, com o seu estado, ganha com isso uma evidente dignidade e uma força inesperada.»<sup>10</sup> Ou, nas palavras do realizador, «Houve o reconhecimento dos pesadelos – perceber que uma pessoa é uma parte de nós – que é um processo simples, misterioso e sem palavras. (...) Senti-me atirado cada vez mais para dentro de mim.»<sup>11</sup>.

E foi atirado de tal maneira para dentro de si que decidiu dar o último passo neste trajecto que lentamente, de filme para filme, se insinuava em si, aceitando a sugestão de uma das atrizes não-profissionais que havia utilizado em *Ossos*, uma rapariga chamada Vanda: «O cinema não pode ser só isto. Pode ser menos cansativo, mais natural. Se me filmares, simplesmente. Continuamos?»<sup>12</sup> E ele continuou: após a estreia de *Ossos* e os prémios que colecionou – definitivamente chamando a atenção da crítica internacional para este realizador português “novo”, original, duro, impiedoso na sua honestidade –, voltou àquele mesmo Bairro das Fontainhas para estar com Vanda, viver com Vanda, filmar Vanda no quarto da Vanda. Simplesmente. Porque aqui “simples” é equivalente a “tudo”, o “tudo” que o cinema definitivamente deve ser: atenção, observação, captura, reprodução da realidade. O próprio Pedro Costa (já eu o havia insinuado antes) assume: «Eu continuo fiel ao que o Bazin dizia: não há separação entre o cinema e a vida, o cinema é a vida. Não é a duplicação do espelho: é a vida.»<sup>13</sup>

Como ele mesmo explicou em várias entrevistas, Vanda tinha sido a única a resistir, durante as filmagens de *Ossos*, a abandonar-se, enquanto atriz, como se algo nela fosse superior à linha ficcional que aquele filme ainda persistia em ter. Por outro lado, a provocação que ela lançou precipitou

---

<sup>10</sup> In entrevista de Pedro Costa a Vasco Câmara e Luís Miguel Oliveira, Público, “Artes & Ócios”, 14.11.97, p.4.

<sup>11</sup> id. ibid, p.4.

<sup>12</sup> In entrevista de Pedro Costa a Francisco Ferreira, in [www.atalantafilmes.pt/2001/quartovanda/entrevista.htm](http://www.atalantafilmes.pt/2001/quartovanda/entrevista.htm)

<sup>13</sup> In entrevista de Pedro Costa a António Cabrita, *Expresso*, 08.11.97, p. 9.

Costa a uma decisão lógica dado o seu percurso até aí: abandonar de vez a produção tradicional de cinema, particularmente porque o seu desconforto na gestão de uma equipa impelia-o a que o referido “atirar-se para dentro de si” fosse igualmente um mergulhar na solidão efectiva de alguém que captura imagens e sons e de nada mais necessita para isso do que uma máquina digital. Vanda é, assim, mais do que uma ocasional actriz de um filme passado no Bairro em que habita, uma pessoa maior do que a ficção, uma pessoa maior do que o cinema. Vanda ao nível de Pedro Costa. A mesma solidão, o mesmo pesadelo, o mesmo olhar. A ele a tarefa de no-lo dar, ao olhar: o dela, o dele de ela, e o de ela nele. O digital como dispositivo libertário do olhar.

A alegria e o alívio com que ele praticou este corte com os mecanismos tradicionais de produção cinematográfica está patente nas palavras seguintes de Emmanuel Burdeau, que o acompanhou nalguns dos dias de filmagens de *No Quarto da Vanda*: «Costa gosta de filmar sozinho. Tomou gosto a este hábito de se levantar todas as manhãs à mesma hora para se dirigir ao mesmo sítio e ocupar o seu lugar de homem-que-filma (há quem não lhe chame outra coisa). (...) O digital não introduz mas flexibiliza essa possibilidade de um cinema exercido de forma quotidiana como um trabalho realizado dia após dia num fluxo contínuo. Doravante, é possível filmar sozinho e quanto tempo se quiser, sem chegar à ruína e sem ter de renunciar à qualidade e à nitidez da imagem do cinema tradicional. (...) O digital permite, aliás, um trabalho sobre a imagem (...) que permite detectar um fio condutor na forma. (...) O “como (com que meios) filmar?” não pode ser visto independentemente do “que filmar?” (...) Um novo poder do cinema decorre do progresso técnico, mesmo ou sobretudo quando este corresponde a uma técnica mais ligeira. É esse poder que Costa afronta quando diz querer “Não ser mais forte do que aquilo que está ali”.»<sup>14</sup>.

O que “está ali” é Vanda. O que está ali é Pedro Costa em frente a Vanda. Ele, só ele e a sua câmara digital. Quase sempre naquele pequeno quarto. O olhar confinado. Parado. Isolado. Concentrado numa pessoa, num corpo, num rosto. 130 horas de filmagens. 170 minutos de filme

---

<sup>14</sup> Emmanuel Burdeau, “Só o cinema – Pedro Costa filma *No Quarto da Vanda*”, in *Digital Cinema*, pp 86-87 e 89.

sobre esta princesa de um mundo desolado. Um longo, extenuante trabalho de montagem que pudesse estar ao serviço desta mulher que a câmara tinha respeitadamente registrado, sem qualquer espécie de artificialidade, piedade ou esteticismo. No final, o que esta Vanda exige de nós, público, é aquilo que exigiu de Costa, o realizador: o esforço **ético** de estar com ela naquele seu quarto. Que Pedro Costa tenha chegado ao final de um trajecto em que desde o início o documental queria irromper da ficção e o solitário queria irromper do colectivo através da descoberta da liberdade que o digital enquanto tecnologia de captação permite, não terá sido uma evidência, mas foi com certeza uma benção – para ele. «A ideia, simples, era filmar a demolição, o desaparecimento do Bairro das Fontainhas em Lisboa, a partir do quarto de um dos seus habitantes, a Vanda. O outro guião, escondido, subterrâneo... talvez o mais importante... vinha da repulsa pelos guiões dos meus outros filmes que acho demasiado fruto dos meus fantasmas e de um desejo demasiado consciente de procurar outra forma de produzir filmes em que houvesse menos gestos e atmosferas de cinema. (...) A câmara Mini-Dv parecia-me o instrumento ideal para este filme. É verdade que é discreta e aproveitei esse facto. Não gosto de me impor nem às pessoas nem aos sítios. Receber e agradecer o que o cinema me dá sem nunca abusar...», disse Pedro Costa a David Robert.<sup>15</sup> Eu o disse, agora o repito: uma benção.

Ora, se alguma tese desejo defender no presente texto é a de que quando se fala de digital no cinema – e muitas vezes se fala dele, e cada vez mais se fala dele – é normalmente para agitar, em jeito de ameaça ou de festa, as possibilidades de transformação de imagem que ele permite. E os fantasmas – ameaçadores para uns, bem vindos para outros – pairam normalmente nesta discussão sobre o “pós”, mas raramente sobre o “pré”. Pois bem, sem o que está a montante da produção – como filmar o que filmar - não pode haver qualquer jusante dela – o que fazer com o filmado através da maneira como foi filmado. E é sobre o “pré” que, em minha opinião, a reflexão se deve centrar. O “pós” é (só?) efeito especial. Por mais ensurdecedor que seja, por mais que possa ou não levar à exclusão

---

<sup>15</sup> David Robert, “O lugar de Pedro”, in *Digital Cinema*, pp 90-92.

pura e simples da necessidade de material que se filme e, inclusive, por mais que possa baralhar a noção estruturante da linguagem cinematográfica como a conhecemos desde sempre, isto é, a noção de plano (dado que ao plano de rotação pode já não vir a corresponder exactamente o plano de montagem)<sup>16</sup>, o “pós” não está todavia longe – pelo contrário, vem em linha directa – da manipulação que Méliès iniciou ou, num mais rebuscado sentido, da manipulação que também os Lumière indiciaram. Quer dizer, o digital no “pós” não acrescenta nem atrasa coisa nenhuma face à discussão, tão antiga quanto o próprio cinema, do que nele impera (se algo impera) face à realidade – se a reprodução (pela qual Costa anseia), se a manipulação (que até essa reprodução também é, como Costa compreende ao afirmar, como há pouco, «Nesse sentido, todos os filmes (...) são “sobrenaturais”, porque vão ordenando numa ordem nunca vista e que não era a primeira.»<sup>17</sup>). Donde, creio que o que verdadeiramente interessa é saber se o digital no cinema é, ou está sendo, novo no cinema, isto é, naquilo que o antecede: na concepção dele e na tecnologia que serve essa concepção.

Donde, por mais polémica que seja esta minha opinião, não creio que, no que se refere à concepção, as narrativas e os propósitos que têm vindo a ser servidos pelo digital sejam menos banais que os demais ou mais experimentais como os que noutras épocas, com outras tecnologias, o foram.<sup>18</sup> No que se refere à captação, a única diferença entre câmara digital,

<sup>16</sup> Cf. a propósito, João Lopes, “O digital ou, de novo, o real”, in *Digital Cinema*, pp 37-38, onde esta *nuance* está belamente explicada.

<sup>17</sup> Cf. Nota 8.

<sup>18</sup> A única objecção – e de monta – a uma afirmação tão extrema radica na consideração do digital como modo gráfico e não como modo pós-fotográfico, como distingue Lev Manovich, cujas teses são sumariamente expostas por Thomas Elsaesser em “Cinema digital – Apresentação, Acontecimento, Tempo”, in *Digital Cinema*, nas pp 104-106: «Considerado como um modo gráfico, o digital apresenta-se com uma longa história, que não só é anterior ao cinema e acompanha toda a sua história, mas também faz uma referência crucial a uma história que, no período modernos, tem muitas vezes sido vista em contraste e oposição ao cinema, nomeadamente a história da pintura.» (op. cit., p. 105). As duas implicações desta consideração são, primeira, uma reavaliação e revalorização do cinema de animação (o que me é particularmente caro mas extrapola o objecto do cineasta em análise neste texto) e, segunda, um “regresso do ‘artista’ como fonte e origem da imagem”, tal como se fosse um pintor (o que me é particularmente bem vindo porque vai ao encontro do que, num certo sentido, tenho vindo a defender ser o trabalho do cineasta em análise neste texto, assumido autor de retratos re-elaborados, através da criação cinematográfica, de pessoas reais).

video, 16mm, Super 8mm ou 8mm caseiro encontra-se, como referido por Burdeau acima, na qualidade de imagem (e mesmo de som) que o digital oferece. Nada mais. Dito de uma outra maneira, tudo continua a depender de quem filma, e da sua atitude perante aquilo que filma. Nesse sentido, não se encontra nem mais nem menos liberdade de criação na câmara digital do que nas velhinhas câmaras de 16mm. A independência que estas últimas permitiram a sucessivas novas vagas de novos cinemas nos anos 60 não foi, como é óbvio, menor do que a que as câmaras digitais hoje permitem. Daí que a suposta democratização que o digital poderá promover na 7ª arte seja afirmação tão falaciosa quanto a sua contrária.

A única radical diferença do digital face a outras tecnologias mais antigas tem a ver com duas questões: a da qualidade e a da quantidade. O digital permite filmar melhor e mais. Os constrangimentos que antigamente havia, em qualquer um destes dois aspectos, quando se iniciava a produção de um filme em tecnologias que não a dos 35mm, deixaram de existir em grande medida. O digital permite filmar em condições de luz impossíveis para outros suportes; o digital permite filmar horas sem fim; o digital permite multiplicar as câmaras e os pontos de vista; mesmo que se use uma só, o digital exponencia o material que posteriormente se irá montar. E aí, Pedro Costa com *No Quarto da Vanda* ou, posteriormente a ele, com *Où gît votre sourire enfui* (2001)<sup>19</sup>, tal como Agnès Varda com *Os Respigadores e a Respigadora (Les Glaneurs et la Glaneuse, 2000)*, ou Abbas Kiarostami com *Dez (10, 2002)*, mas também, e no campo oposto, Lars von Trier com *Dancer in the Dark* (2000) e a sua proliferação de câmaras digitais, ou Jean-Luc Godàrd e a sua releitura – também digital - em *Histoire(s) du Cinéma* (1998), entre tantos outros exemplos possíveis, aproveitam o digital para ou quebrar barreiras artificiais entre conceitos como os de ficção e documentário, ou fazer explodir uma máquina de produção que é

---

<sup>19</sup> Uma espécie de documentário, tal como *No Quarto da Vanda*, desta vez – mas não por acaso, dada a importância crucial que a montagem tem na concepção de cinema de Pedro Costa, como já vimos – sobre a montagem de *Sicília*, último filme da dupla Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, cuja obra teve sempre um imenso impacto no realizador português. Donde, tal como *No Quarto da Vanda*, um documentário dominado pela ideia da ficção contida na realidade, nem que seja a de realizadores protagonistas de uma história que vão montando em imagens e sons...

a todos os títulos dispensável, ou ainda manejar a um tempo a memória cinematográfica e o advento de uma coisa outra que o digital poderá fazer nascer – ou pelo menos fazer renascer: a atitude inconformada dos verdadeiros artistas, diria melhor, dos verdadeiros artesãos. Porque, no fundo mas não paradoxalmente, o que o digital fez foi substituir película por imagem virtual e moviola por computador: o artesanato mudou de nome, e só. A indústria engole todos, mas não é nela que encontramos os cineastas tal como os entendo aqui: gente inconformada com a estabilização das normas e dos códigos. E quanto às exceções a este modelo vagamente ingênuo (isto é, quanto aos cineastas que conseguem sê-lo mesmo dentro da indústria), essas confirmam unicamente uma regra que foi maioritária em toda a História do Cinema.

O gesto libertário que o digital poderá ser – e indubitavelmente foi no caso de Pedro Costa - encontra-se assim, segundo creio, na menorização de custos, na diminuição de equipas, na maximização dos investimentos, e, em conclusão, na criação artística que a liberdade do realizador, consequente das anteriores, pode desenvolver com uma qualidade que anteriormente lhe estava dificultada.

## CONCLUSÃO

Para finalizar, atente-se nesta citação de Pedro Costa: «Trabalha-se bem quando temos tempo para sentir dentro de nós aquilo que se filma. Os efeitos, a preguiça, a facilidade, cedem à evidência. A aventura do tempo considerado com energia, a partir de um centro forte, continua a ser magnífica e implacável. Este trabalho de precisão dos movimentos e das durações é algo que penso que o cinema não está a fazer neste momento ou então faz muito pouco. Temos de considerar que não somos donos absolutos do filme, que este tem uma vida própria que nos escapa incessantemente e, depois, dedicar-nos um pouco à filmagem, à montagem, tentando concentrar os vestígios da memória desse encontro. De qualquer forma, eu nunca poderia inventar coisas tão fortes, tão belas e tão certas como as que Vanda e os outros todos dizem neste filme [*No Quarto da Vanda*]. A única coisa que posso fazer é agradecer-lhes e organizar tudo para que eles surjam ainda mais fortes. E quem sabe o que vai acontecer

quando a câmara filma? Nunca ninguém soube, e é por isso que o cinema é tão grande.»<sup>20</sup>

Que o digital tenha surgido na vida de Pedro Costa como um meio facilitador deste encontro com a realidade “forte”, “bela” e “certa”; que o cinema deva ser o ponto de contacto entre ele, os protagonistas dele e nós, os seus receptores; que um filme seja uma forma de agradecimento a uma realidade que permanece para além de si; que a precisão da duração coincida com o amadurecimento artístico do que se filma; em conclusão: que o digital tenha, em Pedro Costa como em muitos outros, potenciado a liberdade de fazer um cinema justo, urgente e pessoal na sua ambição solidária, parece-me ser, em absoluto, o maior contributo que este inconformado sobrevivente de um canto em eterno desalinho neste meu jardim à beira-mar plantado deu a todos nós.

Assim saibamos – também – entender o digital no cinema.

## REFERÊNCIAS

BURDEAU, Emmanuel. Só o cinema: Pedro Costa filma No Quarto da Vanda. In OLIVEIRA, Dario (org.). **Digital Cinema**. Porto: Sociedade Porto 2001, 2001. pp 82-89

CABRITA, António. O trabalho da solidão. In JORNAL EXPRESSO, pp 8-98, nov. 1997. (Suplemento “Cartaz”)

CÂMARA, Vasco. **Convalescer na ilha dos mortos**. Disponível em: <http://www.madragoafilmes.pt/casadelava>

CÂMARA, Vasco; OLIVEIRA, Luís Miguel. Senti-me atirado para dentro de mim. In JORNAL PÚBLICO, pp 4-5, 14 nov. 1997. (Suplemento “Artes & Ócios”)

ELSAESSER, Thomas. Cinema digital: apresentação, acontecimento, tempo. In OLIVEIRA, Dario (org.). **Digital Cinema**. Porto: Sociedade Porto 2001, 2001. pp 99-128

---

<sup>20</sup> In David Robert, op. cit., pp 91-92.

FERREIRA, Francisco. Entrevista sem indicação de título, disponível em <http://www.atalantafilmes.pt/2001/quartovanda/entrevista.htm>

GUIMARÃES, Regina; SAGUENAIL; TORRES, António Roma. Entrevista com Pedro Costa e Inês de Medeiros. REVISTA A GRANDE ILUSÃO, nº 18/19, pp 66-75, Porto: Afrontamento, 1995.

LOPES, João. O digital ou, de novo, o real. In OLIVEIRA, Dario (org.). **Digital Cinema**. Porto: Sociedade Porto 2001, 2001. pp 35-43

MOUTINHO Anabela (org.). **Os Bons da Fita: depoimentos inéditos de realizadores portugueses**. Faro: CCF/Inatel, 1996.

MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça (org.). **António Reis e Margarida Cordeiro: a poesia da terra**. Faro: Cineclube de Faro, 1997.

OLIVEIRA, Dario (org.). **Digital Cinema**. Porto: Sociedade Porto 2001, 2001.

ROBERT, David. O lugar de Pedro. In OLIVEIRA, Dario (org.). **Digital Cinema**. Porto: Sociedade Porto 2001, 2001. pp 90-92