

FAUSTO CRUCHINHO

Universidade de Coimbra

PEDRO COSTA: RELAÇÕES DE SANGUE

Pedro Costa pertence à segunda geração de alunos da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, onde foi colega de outros futuros cineastas como Vitor Gonçalves e Ana Luisa Guimarães. É com eles que funda, nos anos 80 do século passado, a produtora Trópico Filmes. Será esta a produtora do seu primeiro filme, *O Sangue* (1990), com os seus ex-colegas como produtores executivos.

É importante referir a sua origem escolar porque se trata de um cineasta claramente marcado pela escolarização da aprendizagem do cinema, já que aquela escola era uma escola que formava técnicos para a actividade cinematográfica e também induzia a aprendizagem de uma prática cinematográfica coerente com determinados princípios: além do saber fazer, era necessário cultivar uma poética própria a cada aluno.

António Reis, o poeta e o cineasta, foi o fundador desta poética, aliando o domínio da expressão cinematográfica à construção de obras marcadas pela estética dos clássicos e pela linguagem pessoal de cada aluno que podia vir a ser cineasta.

Pedro Costa é hoje o cineasta que melhor guarda a sabedoria do mestre António Reis: pela poética própria, pela exigência formal, pelo afastamento da narrativa tradicional, pela procura de universos não cinematográficos, pela família que foi adoptando como sua, longe da literatura e da sociologia, que tanto afectam o cinema português.

A sua obra, que em dezassete anos nos deu seis filmes de longa-metragem, faz-se a um ritmo lento, ainda que centrado num único universo, tal como a obra de António Reis: os pobres e os excluídos, os imigrantes e os drogados, sendo que todos são o mesmo. Longe de um discurso sociológico, estes habitantes do mundo de Pedro Costa têm consciência do seu ser e do seu estar e não querem nem deixam que ninguém queira tirá-los do seu status quo que eles tão laboriosamente construíram. Não querem ser outra coisa diferente do que são porque, à semelhança dos demais personagens de cinema, eles têm a sua identidade: o lugar, a família, a língua, a nação e o sangue em comum. Seria uma segunda imigração se fossem despojados do que têm e que tão laboriosamente conquistaram. O orgulho de serem cabo-verdianos, de falarem crioulo, de comungarem na religião da heroína integra-os mais que qualquer política social do estado de um país que eles não conhecem a não ser pelo seu passado de país colonizador.

A câmara de Pedro Costa, sempre parada, filma ininterruptamente todos os gestos e sons que circundam o plano: os planos-retrato, reiteradamente filmados para cada personagem, invadem a interioridade daqueles seres, no seu silêncio opaco, dizem tudo o que vai naquelas almas de que os olhos são a montra. Os personagens, sempre a olhar para fora de campo, despojam o campo de toda a ornamentação, olhando para baixo, onde não se vê a mentira que lhes vai no espírito: aquela mentira da filmagem, tudo encenado e reencenado ao pormenor, dia após dia, mês após mês, até tudo ficar pronto para ser verdadeiro.

O método de Pedro Costa, habitualmente chamado de documentário, consiste em planificar um argumento que vai sendo escrito pelos personagens: as suas vivências, as suas memórias, os seus desejos, as suas necessidades e o seu estatuto na comunidade e no filme. Através deste método, é abolido o conflito, o problema e a solução, e a própria noção de representação. A aparência de documentário directo, sem actores, sem encenação, sem princípio nem fim, deixa o cineasta disponível para um grande fresco sobre estes novos habitantes do cinema: os negros, os brancos, os crioulos, os pobres, os drogados. Assim, o seu cinema tem o tempo e o espaço pobres de significação e ricos de contemplação. A procura da luz, seja ela filmada de frente em janelas e portas ou de costas nas paredes e nos rostos, desvia o cineasta do artifício da iluminação sem fonte e coloca-o do lado dos pintores da luz: Tintoretto, Vermeer, Rubens e Velasquez. A composição de interiores situa-o do lado de Giotto, El Greco e Rembrandt. Estamos longe da pintura impressionista e naturalista e ainda mais das artes plásticas do século XX. O seu primeiro filme, *O Sangue*, deliberadamente filmado a preto e branco, está mais próximo de Turner e Bacon e poderá ser um parente próximo da Nova Objectividade alemã do século XX, mais que do Expressionismo alemão.

O que aproxima o cinema de Pedro Costa da pintura e da figuração pictural não é tanto o que há de pictórico, nem o que no cinema é imagem, mas a pose e o gesto. O equilíbrio estudado em cada plano desequilibra-se para encontrar novo equilíbrio. Mas isso a pintura não pode dar porque não tem tempo. Pelo contrário, o cinema, sendo uma arte do tempo, dá ao plano da imagem a duração que permite começar e acabar. Assim, entradas e saídas de plano, prolongamento da duração do plano para lá do significativo, direcção dos olhares e fontes luminosas constituem matéria cinematográfica dinâmica; quer dizer, não é indiferente que dois planos se juntem ou se separem - eles casam-se ou divorciam-se por semelhança ou oposição. Ora, se o cinema de Pedro Costa não precisa de demonstrar nada porque nada existe para ser demonstrado, a ordem da sua organização é regida pelo princípio da enumeração, como se o plano-sequência constituísse um bloco sólido que cai e fica onde caiu. A soma dos blocos é o filme. Daí também a tendência para classificar os seus filmes como documentários, pelo lado descosido e fragmentado.

O afastamento da narrativa realista (constituída pela ilusão da continuidade de espaço e tempo através do *raccord*, pela progressão narrativa, pela psicologia dos personagens, pela indiferenciação entre actor e personagem) aproxima o cinema de Pedro Costa do que há de mais em bruto no cinema: o princípio da soberania do plano, da

suspensão narrativa, da montagem por corte brusco, do som e da música diegéticos. O facto de filmar com equipas mínimas, em que também faz a fotografia pelo processo digital, permite-lhe seleccionar material numa proporção de um para quinze, ou seja, o produto final é uma parte diminuta do produto em bruto. Esta selecção é como que o trabalho da escrita do argumento no fim do filme montado, com isso invertendo o processo industrial do cinema. Nisso também se aproxima de António Reis, para quem um filme não pode partir de uma base literária, sob pena de fazer dois filmes: um escrito e um filmado.

O reconhecimento de um território com uma língua e uma cultura é tanto mais dificultado porquanto, a partir do seu segundo filme, *Casa de Lava* (1994), Pedro Costa se fixa na comunidade cabo-verdiana: primeiro em Cabo Verde, depois no bairro das Fontainhas, depois no Casal da Boba e, mais recentemente, de volta a Cabo Verde. Este percurso, sinalizado nos filmes subsequentes como *Ossos* (1997), *No Quarto da Vanda* (2000), *Juventude em Marcha* (2006) e *Tarrafal* (2007), acrescenta uma língua e uma cultura crioulas, ficando o português dos dois filmes anteriores reduzido à língua oficial do colonizador e do estado português. Ou seja, o cinema funciona aqui como desintegrador da integração, devolvendo aos imigrantes cabo-verdianos um estatuto nacional, mas numa nação que não é Portugal. O mesmo se passa em *Onde jaz o teu sorriso?* (2001), filme encomendado pelo canal Arte para a série "Cinéma de notre temps", em que Pedro Costa filma o casal Jean-Marie Straub/Danièle Huillet como emigrantes errantes pela Europa, da França à Alemanha e à Itália, em que, justamente, a questão da língua, da cultura e do território se coloca: filmando *Sicília!* (1999), o casal Straub/Huillet filma a sua emigração, a partir do relato de Elio Vittorini sobre as migrações no interior da Sicília. O confronto das línguas e dialectos tem a sua expressão cinematográfica na re-montagem que eles fazem do seu filme anteriormente citado, em que a diferença de um fotograma a mais ou a menos no início ou no fim de um plano é o suficiente para transbordar numa discussão ética e ontológica sobre o cinema e as pessoas. A atenção ao gesto e à pose, já patente em Pedro Costa, como referimos anteriormente, condensa todo o respeito pela pessoa filmada, mais do que por qualquer convenção narrativa.

Vejamos agora cada filme de Pedro Costa, um a um. Começemos pelo princípio da sua obra cinematográfica com o filme *O Sangue*. Desde logo nos fica a interrogação: porquê um título tão directo e objectivo se o sangue, como elemento vital líquido, com uma cor característica, não surge ao longo do filme? De que sangue, então, fala o título do filme? Parece-nos que a resposta a este enigma responde ao enigma dos títulos seguintes da obra: *Casa de Lava* e *Ossos*. Que sangue, que lava e que ossos são estes que só surgem como títulos de filmes e nunca são vistos ou referidos, nem sequer são a metáfora de nada? Cremos tratar-se de elementos característicos dos que serão os personagens de todos os seus filmes: ossos e sangue cobertos de lava, cor escura.

O Sangue situa-se numa zona industrial do vale do Tejo, numa zona de operários poluída e suja. Vicente mata o pai com a ajuda de Clara, sua amiga de infância, e escondem o cadáver. Nino, irmão de Vicente, é raptado por um tio de ambos, que o leva para Lisboa. Clara e Vicente

recuperam Nino. Em traços largos, a história do filme coloca o parricídio no centro da acção e este trauma, longe de ser o motor do filme numa narrativa policial de carácter misterioso, é o ponto de partida para que os personagens sejam livres e para que o filme se desenvolva. Longe de qualquer juízo moral, o que interessa a Pedro Costa é traçar um horizonte de referências ao cinema clássico, muito particularmente Murnau e Mizoguchi, em que a soberania da vontade cede prevalece sobre a fatalidade. O sangue familiar está infectado pelo capitalismo, de que o pai foi vítima consentida e a que os filhos querem pertencer. Fora de qualquer condenação militante da exploração capitalista, Pedro Costa interessa-se, sobretudo, pelo livre arbítrio dos seus personagens, nem vítimas nem algozes.

O mesmo tratamento é dado a todos os adultos, figuras terríveis para os adolescentes e crianças que ocupam todo o filme. Os adultos não alimentam os jovens, não têm afectividade, estão sempre ausentes e usam a prepotência sobre todos. São caracterizados como criminosos, ladrões e maus pais. As crianças e adolescentes estão entregues a si próprios e aos seus divertimentos e fantasias. A sua existência parece depender exclusivamente do estado catatónico e sonâmbulo em que mergulham e da noite que os protege. Esse sangue de família separa mais que os filhos a pais. As relações de família, quando existem, são uma espécie de doença hereditária, congénita através do sangue.

O filme marca também o início da presença da actriz Inês de Medeiros no cinema de Pedro Costa, que se prolongará nos dois filmes seguintes e que cessará com o fim da participação de actores profissionais nos filmes do cineasta. Em *O Sangue*, Inês de Medeiros é Clara, a educadora de infância; em *Casa de Lava*, ela é a enfermeira Mariana; e em *Ossos* ela é a prostituta. Os três personagens têm as mesmas características: um lado ninfomaniaco, possessivo e demoníaco. A câmara de Pedro Costa dá dela grandes planos que atravessam a sua alma e descobrem o que há de demoníaco naquela representação da mulher: o carácter inumano, bem representado na figura de Clara que ajuda Vicente a matar o pai em *O Sangue*; Mariana, a enfermeira que se agarra a um homem em estado de coma e que tenta afastar todas as outras mulheres, em *Casa de Lava*; a prostituta que possui o corpo do pai do bebé em troca do bebé. Ela é um arquétipo de Vanda, o personagem que a substitui a partir do filme *No Quarto da Vanda*, uma espécie de Medusa devoradora que tudo controla e destrói à sua volta.

O filme seguinte, *Casa de Lava*, começa em Lisboa e passa-se integralmente em Cabo Verde. É o primeiro a cores e, com o seguinte *Ossos*, marca a colaboração de Pedro Costa com o director de fotografia francês Emmanuel Machuel (autor da imagem do filme *L'Argent* de Robert Bresson, totalmente esverdeada como as notas). Se o primeiro filme *O Sangue* tinha um director de fotografia alemão, Martin Schäfer (autor da imagem dos primeiros filmes de Wim Wenders, marcadamente contrastada), os dois filmes seguintes a cores são decididamente naturalistas: ausência de contrastes, domínio da luz natural. Este corte radical com a cinefilia, que ainda é patente no primeiro filme, estende-se ao tratamento do som: no primeiro filme há música extradiegética e uma massa sonora abundantemente de estúdio, enquanto que em *Casa de Lava* e nos filmes seguintes há uma exaltação da luz e das

suas marcas nos rostos e nas superfícies. O tratamento do som tende a rarefazer-se sendo particularmente presente o som circundante, nomeadamente o de televisão ligada.

Casa de Lava é o território da agressão: da paisagem natural sobre os europeus (como no *Stromboli*, de Roberto Rossellini); dos nativos sobre os estrangeiros; da alquimia sobre a farmácia; do mito sobre o conhecimento. Mariana, uma enfermeira que absorve o coma de Leão, um operário da construção civil cabo-verdeano que cai nas obras do Chiado em Lisboa, toma conta dele até à enfermaria em Cabo Verde e depois em sua casa. Este processo de sucessiva aculturação (novamente semelhante ao *Stromboli*) é tanto mais forte porquanto ela é sucessivamente rejeitada pelos autóctones: mulheres que nela vêem a mulher branca dona de um saber que controla o negro Leão; e pelos homens, que nela vêem a carne branca exposta e tentadora. O que já vem de *O Sangue* (e continua em *Casa de Lava* e *Ossos* e estabelece-se como sistema na obra de Pedro Costa) é este orgulho que quem é pobre, excluído e periférico impõe a estrangeiros e estranhos ao seu habitat.

O filme marca ainda a entrada do outro diferente no universo de Pedro Costa. Referimo-nos ao negro e ao crioulo, mas também a uma performance do corpo e da voz com uma sensualidade novas. Os ritmos musicais e de dança são parte integrante da expressão individual e colectiva daquela comunidade cabo-verdeana. É deste confronto directo entre a cultura verbalizada de Mariana e aquela cultura não verbalizada que nasce o conflito do filme: o inexplicável coma de Leão, a inexplicável morte do cão, as elipses espaciais e temporais que desarticulam a narrativa e não nos permitem localizar e temporalizar cada momento da acção. A música intra-diegética regressará em *Ossos*, assim como alguns rostos humanos com traços de animais ferozes. Também regressará, mas em *Juventude em Marcha*, quer esta palavra de ordem, quer a figura do velho que já foi marido de todas as mulheres.

Com *Ossos*, estão lançadas as bases do sistema Pedro Costa, a saber: um lugar cuja geografia é conhecida - Fontainhas; um espaço circunscrito - a casa de Vanda Duarte, a figura cujo personagem se chama Clotilde; um personagem chamado Vanda, que regressa nos dois filmes seguintes, criando um personagem de cinema; uma actividade chamada toxicodpendência; uma família cujos contornos são indefinidos - quem é o pai, quem é a mãe, quem são os irmãos, quem é o marido?; uma condição que vacila entre a imigração e a miséria congénita. Por outro, estabelece-se um fio narrativo muito ténue entre o bairro, a maternidade e a baixa de Lisboa, em torno de um bebé que ninguém quer, após várias tentativas de o matar. Cheio de silêncio, o filme vive do não dito, do calado e só do visto e do ouvido. Os planos sequência sucedem-se, tendo como princípio a rarefacção da acção, a lentidão dos gestos e dos movimentos; os planos duram mais do que o necessário para demonstrar porque o seu regime é o de mostrar. A uma longa duração sucede-se um corte brusco. O uso de raccords é quase inexistente, assim como o de movimentos. O plano-retrato não surge como insert na decupagem mas como plano isolado sem continuação. À semelhança de Jean-Marie Straub, são frequentes os raccords no eixo, para aproximar ou afastar a câmara do personagem, sem movimento.

Voltamos a ter a mesma atitude por parte dos membros da comunidade cabo-verdeana: uma indiferenciação entre o bem e o mal, ou seja, uma total abolição do juízo moral, quer por parte dos personagens, quer por parte do realizador. Neste ponto, ele volta a estar próximo do cinema de Roberto Rossellini. Essa proximidade estende-se à própria possibilidade do casal, do amor e de uma relação familiar estável. Os poucos personagens exteriores ao universo das Fontainhas, interpretados por actores profissionais, precisam de simular uma relação familiar que não têm: é o caso da enfermeira Eduarda, que se refere a um marido inexistente, como inexistente é a patroa da casa que ela vai limpar. o pai do bebé quer só dormir ao pé da prostituta, sem sexo. Porém, o sexo prevalece, dado de uma forma elíptica, em troca do afecto egoísta da prostituta pelo bebé.

No quarto da Vanda é o primeiro momento do exílio de Pedro Costa: exílio do cinema, exílio de Lisboa, exílio da narrativa, exílio da ficção, exílio do sistema industrial. Encontrado um lugar, uma comunidade, uma história e um personagem, o cineasta já de lá não sai. Digamos que Pedro Costa prolonga o que era a ficção do bairro das Fontainhas em *Ossos* para nela mergulhar sem necessidade de voltar ao cinema, à cidade e a casa. Para todos os efeitos, o cineasta encontrou um método, um objectivo e formou o seu sistema. Não foi a miséria de Vanda e do bairro que lhe interessaram, mas a possibilidade única na vida de desenvolver uma obra monomaniaca. Um pouco à semelhança dos pintores que pintam sempre a mesma paisagem ou o mesmo corpo ou rosto, tentando vários traços ou vários tons ou várias luzes.

Porém, a tendência da crítica é para valorizar aspectos formais como a ausência de história, de personagens, a improvisação dos actores e dos décors, relegando este filme para a categoria do documentário. Se é certo que tudo isto é verdade, há que procurar então onde é que este filme documenta alguma situação ou personagens, já que é o que visa o documentário. Dificilmente poderemos encontrar neste filme uma informação que possa ser útil: o filme baseia-se na não acção, no contraste entre o muito limpo e o muito sujo, entre o fora em caos e destruição e o dentro organizado e estabilizado.

O personagem de Vanda, o centro da atenção, é simultaneamente mãe, irmã, esposa, conselheira e amiga, configurando uma espécie de abelha-raíña em cujo casulo só alguns entram. O pudor físico de que se protege de terceiros, a inviolabilidade da sua consciência, a rectidão da sua moral e dos seus negócios tornam-na também uma pedagoga. O facto de nunca olhar para a câmara, assim como todos os outros personagens, revela a consciência plena do momento da filmagem e de que há um guião não escrito e que se vai escrevendo enquanto se filma.

Neste momento do seu método, Pedro Costa aproxima-se do Dziga Vertov de *O homem da câmara de filmar*, em que processo e produto coincidem no mesmo filme. Em Vertov, a espontaneidade trabalhada resulta exactamente na construção narrativa por associação de blocos, detalhando cada momento do dia e da cidade. Com Pedro Costa, os blocos narrativos são igualmente construídos isoladamente, sem continuidade espacial ou temporal, a não ser a continuidade dos assuntos por semelhança ou oposição: o trabalho, o chuto de heroína ou crack, o negócio, a conversa, o sono, o barulho, o espaço vazio. O princípio de

causalidade é alterado porque nos é subtraída a causa e o efeito, como começa a conversa e como acaba, qual a sua importância na construção da história.

Por outro lado, a fealdade dos rostos e dos corpos, estragados pela miséria, o trabalho e a droga, surge envolta na beleza da luz e da cor, no contraste agressivo da paleta de cores do vídeo digital, e o silêncio quase constante isola os personagens e isola-nos do mundo que existirá fora deste. A insistência de Pedro Costa na horizontalidade, reforçada pelo formato do écran, explora as margens do plano, sem entradas nem saídas de campo, mas em que alguém ou algo pode surgir dentro do plano mas escondido. Essa exploração do acidental controlado ajuda a negar o carácter supostamente documental do filme, já que a composição tende para o esvaziamento da informação e para a sua concentração na acção. Essa interação com o realizador e os actores nunca é explorada; ao contrário, o dispositivo parece montado para que Pedro Costa seja o primeiro e privilegiado espectador do seu filme, sem intervir.

Muitas coisas se passam nas quase três horas de duração de *No quarto da Vanda*: desde logo a contiguidade dos espaços das barracas são como que biombos à comunicação, em que o fora de campo entra em campo pelo som e pela voz. Vanda tudo sabe e tudo vê sem sair do seu casulo. As conversas com a irmã são todo um tratado sobre a bisbilhotice, assim como as conversas entre homens são um compêndio sobre técnicas de chuto. Num primeiro momento, este é o "documentário", ou seja, as pessoas a falarem a linguagem do dia-a-dia. Porém, não é aí que o filme é arte, mas sim quando estes vários momentos são violados pela câmara de Pedro Costa, quando a câmara não mexe, nem abre, nem fecha, para dar a verdade interior de cada personagem: a uma certa luz ou na sua ausência, com a duração que for necessária por mais longa ou curta que ela seja; pela violência da falta de som ou do seu exagero; pela obrigação ainda convencional de todos os actores falarem português, a língua oficial do sistema cinematográfico português; pela não obrigação de respeitar a vontade dos personagens, mas sim a vontade soberana do realizador.

Encomendado pelo canal ARTE, por indicação de Thierry Lounas, produtor executivo, *Onde jaz o teu sorriso?* teve outra versão mais curta para televisão, *Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, cinéastas* e ainda seis cenas não montadas a que chamou *6 bagatelas*, para além de duas curtas cenas para a edição DVD - *O viandante* e *O amolador*. A encomenda é toda o contrário da biografia com entrevistas e excertos dos filmes do autor. Aluno aplicado, Pedro Costa está sempre do lado da assistência, em silêncio, vendo o trabalho de Danièle e ouvindo os impropérios de Jean-Marie. A montagem, o interdito do cinema, é aqui a sua matéria-prima e, tal como nos filmes de Pedro Costa, nunca chegaremos a ver o princípio e o fim das cenas do filme que eles montam. É como se o cinema fosse uma realização a duas mãos, a imagem e o som, que requer prática e teoria, com alguém sempre sentado de costas para a assistência, e alguém sempre de pé, virado para a assistência. Por vezes, Jean-Marie sai do campo da imagem mas sem sair de campo e volta para o campo da imagem com mais teoria. O desentendimento é geral: homem e mulher são inconciliáveis como som e imagem, mas não passam um sem o outro. Finalmente, é Jean-Marie que se senta à espera que o filme acabe na sala

de cinema e Danièle que sai da imagem sem sair de campo, mergulhando no escuro da sala.

Pedro Costa é um aluno aplicado, mas não aprendeu a lição straubiana: esta lição manda que se trabalhe o texto e a sua pronúncia, o que está totalmente ausente do cinema de Pedro Costa; a lição manda que um som pertence a uma imagem e nem sempre assim é em Pedro Costa; a lição manda que haja uma clara verdade do actor com o personagem, mas Pedro Costa acha mais produtivo não distinguir actor de personagem. Porém, num momento coincidem em absoluto: todo o som e música são directos e intra-diegéticos, estão proibidos o som dobrado e a música de acompanhamento.

Se bem que Straub fale para a assistência, composta por alunos de cinema da escola Le Fresnoy, nunca fala directamente para Pedro Costa ou para a equipa de filmagem. Esta mantém-se no escuro da sala de montagem, sempre em contra-luz, como em *No quarto da Vanda*. Há uma mesma tirania do sentido que já havia no filme anterior: a ausência do contra-campo ou pelo menos do fora de campo. O filme que Straub/Huillet remontam pela terceira vez tem uma preocupação de classicismo, ou seja, de utilização do campo-contracampo, através dos pormenores dos olhares, do movimento e do tom de voz. O filme de Pedro Costa, pelo contrário, constitui-se parente da modernidade cinematográfica, ao negar a multiplicação dos pontos de vista, a montagem e a narrativa. O gosto pelo clássico é mostrado simplesmente em filmar o clássico como um moderno.

O último filme de Pedro Costa à data deste ensaio é *Juventude em marcha*, tendo entretanto realizado a curta-metragem *Tarrafal*, também uma encomenda, desta vez da Fundação Calouste Gulbenkian, apresentada no Festival de Cannes. O título do filme retoma uma expressão usada a seguir à independência de Cabo Verde pelo partido do governo e, depois, repetido no filme de Pedro Costa, *Casa de Lava*. Neste filme, filmado em Cabo Verde em 1994, os personagens falam crioulo, mesmo os personagens brancos não cabo-verdianos. Ora, essa é a primeira novidade deste *Juventude em marcha*, o facto de todos falarem em crioulo, a sua língua natal.

Vanda foi realojada no bairro social da câmara, o bairro da Boba, enquanto as barracas do bairro das Fontainhas vão sendo destruídas. Agora ela tem um apartamento novo, mas nem por isso a sua vida deixa de se organizar em torno do quarto e da cama e da televisão, substituto da convivialidade do bairro de lata. Esta televisão, nunca vista e só ouvida, ou só vista e nunca ouvida, junto com a metadona, são a sua integração social nas estatísticas do ministério do governo socialista. O seu sogro, Ventura, um velho cuja mulher Clotilde o abandona no início do filme, não sabe ao certo quantas mulheres e quantos filhos tem, exigindo sempre um apartamento cada vez maior. Porém, para encontrar Vanda precisa de gritar por ela, já que os pontos de referência se perderam e agora todas as casas têm um novo look moderno, suficientemente branco e fechado para não se ver de fora o que lá vai dentro e vice-versa.

Ventura emigrou para Portugal nos anos 50 e construiu os caboucos do Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian. Meio século depois vai visitar o Centro e o jardim que construiu e nunca usufruiu.

Durante todo o filme, vários operários cabo-verdianos repetem uma carta que gostariam de enviar à sua amada em Cabo Verde, mas que ninguém sabe escrever. A frase é repetida, incluindo por Ventura, e diz tudo sobre este estado das coisas:

"Nha cretcheu, meu amor, o nosso encontro vai tornar a nossa vida mais bonita por mais trinta anos. Pela minha parte, volto mais novo e cheio de força. Eu gostava de te oferecer 100 000 cigarros, uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos, um automóvel, uma casinha de lava que tu tanto querias, um ramalhete de flores de quatro tostões. Mas antes de todas as coisas bebe uma garrafa de vinho do bom, e pensa em mim. Aqui o trabalho nunca pára. Agora somos mais de cem. Anteontem, no meu aniversário foi altura de um longo pensamento para ti. A carta que te levaram chegou bem? Não tive resposta tua. Fico à espera. Todos os dias, todos os minutos, todos os dias, aprendo umas palavras novas, bonitas, só para nós dois assim à nossa medida, como um pijama de seda fina. Não queres? Só te posso chegar uma carta por mês. Ainda sempre nada da tua mão. Fica para a próxima. Às vezes tenho medo de construir estas paredes eu com a picareta e o cimento e tu, com o teu silêncio. Uma vala tão funda que te empurra para um longo esquecimento. Até dói cá dentro de ver estas coisas más que não queria ver. O teu cabelo tão lindo cai-me das mãos como erva seca. Às vezes perco as forças e julgo que vou esquecer-me."

O que se passa em *Juventude em marcha* é novo em Pedro Costa. Começa por abandonar Vanda e centrar-se num homem, um patriarca velho e sábio, que resiste à mudança. O seu corpo vagueia entre as Fontainhas e o bairro da Boba, entre o passado e o presente, nunca cortando com nenhum deles. No entanto, o seu porte parece ter a majestade de Vanda e é uma espécie de Vanda que vagueia em sua substituição, já que esta parece paralisada na cama. O filme favorece as linhas verticais, seja Ventura, os prédios novos ou o uso persistente do contra-picado, ausente em toda a filmografia de Pedro Costa. Também a estabilidade da imagem dá lugar à instabilidade da grande angular, esticando o espaço e deformando as verticais. O que até agora era uma obstinada exploração da imagem bidimensional, dá lugar à exploração da tridimensionalidade, pelo uso da profundidade de campo. Por outro, a cor desaparece a favor de um sépia em que a origem da luz é marcada na exploração das sombras nos rostos e nas superfícies. As semelhanças com *Sicília!*, o filme que os Straub remontavam no anterior filme de Pedro Costa, *Onde jaz o teu sorriso?*, são marcantes, pelo uso sistemático do olhar dos personagens para fora de campo. Só que, ao contrário do filme dos Straub, o fora de campo não devolve o olhar. Esse fora de campo, pela exploração vertical da imagem, não se situa à esquerda ou à direita, mas em cima ou em baixo da imagem, lugares para onde os personagens olham.

Juventude em marcha é também o filme em que Pedro Costa abandona uma certa corralidade, em que os personagens não tinham hierarquia dentro dos filmes, para a construção de um personagem de cinema - Ventura: quem é, donde vem, para onde vai e que relação estabelece com os outros? O seu comportamento, marcado pela espera, torna-o o pivot de toda a construção narrativa, uma espécie de rei mago que conhece os rituais e vela para que eles sejam cumpridos.

Concluindo, o cinema de Pedro Costa coloca-se fora da lógica industrial da produção cinematográfica portuguesa e internacional. Desde logo, a recusa do processo produtivo que vai do argumento escrito previamente à filmagem, da recusa de tomar actores para serem personagens, pela recusa da narrativa de causa a efeito, pelo traço de modernidade que espera alcançar a verdade não pela demonstração de uma tese prévia mas pela revelação no acto da filmagem. Por outro, os momentos mortos são a matéria do seu cinema, tornando a duração como matéria prima do plano e do filme, secundarizando a história e a psicologia dos personagens. Ainda podemos verificar que os filmes, apesar de se centrarem em personagens ou actores que passam de filme para filme, não são biografias nem tomam o procedimento do documentário como técnica de descoberta e exposição da verdade. O trabalho de Pedro Costa é antes o de adensar até à opacidade qualquer informação a que o espectador se possa agarrar.

Por último, o cinema de Pedro Costa, à semelhança do cinema de António Reis, não fala de outra coisa senão de Portugal. Ainda que irreconhecível, este país de que fala sem metáforas e através de um realismo descarnado, a que alguns chamam neo-realismo, é o país dos rostos que contam histórias, longe do estereótipo do cinema convencional. O seu cinema está próximo de uma antropologia social em que o homo portucalensis é revisitado nos seus antepassados africanos. Este micro-cosmos de Portugal é o lugar estreito da passagem da arte pelo canal de humano.