



SETE CONDIÇÕES PARA NOS PORMOS EM ESTADO DE FAZER UM TRABALHO

JOSÉ NEVES

É errado comparar um realizador a um autor. Ele é mais como um arquitecto, se for criativo. Um arquitecto concebe os seus projectos a partir de premissas impostas – o programa do edifício, a sua dimensão, o terreno. Se for esperto consegue fazer qualquer coisa criativa dentro destas limitações.

John Ford

Não é difícil fazermos coisas. O que é difícil é pormo-nos em estado de fazê-las.

Constantin Brâncuși

“É isso!” São as primeiras palavras nítidas que se ouvem, ditas por um homem, invisível, sobre um bocadinho de filme que vemos e ouvimos andar para trás e para a frente durante alguns minutos. É essa pequena exclamação – tão reconhecível para quem faz coisas – e o curto diálogo que se segue entre essa voz e uma outra, de mulher, que nos fazem perceber que o movimento estranho de gestos e de sons, com que *Onde Jaz o Teu Sorriso?* começa bruscamente, corresponde afinal à acção de alguém, a um trabalho, a um processo de tentativa e erro.

Só depois de aparecerem os nomes de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, brancos sobre o ecrã negro, vemos correr a sequência inicial de *Sicilia!* já inteira. E só então, passados seis minutos em que vemos apenas a matéria sobre a qual se trabalha – o filme que está a ser montado – nos é mostrado quem, invisível, falava e quem, invisível, trabalhava.

Deixamos a rua, o mar, os barcos e a cidade à luz do sol, a preto e branco, e passamos para um pequeno quarto em penumbra, uma parede, uma porta, uma mesa e uma cadeira, nem dia nem noite, a cores. Das caras perfeitamente iluminadas e dos corpos das personagens do filme de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub passamos para as silhuetas escuras deles próprios, personagens do filme de Pedro Costa. Do filme que se monta passamos para a sala de montagem.

Nestes tempos de *making ofs* em que se mostram os bastidores do cinema a torto e a direito, e ao contrário de inúmeros filmes que mostram o *fazer* como produto misterioso do génio e da inspiração, como resultado de tormentos e aflições ou como um gesto fácil e heróico, em

Onde Jaz o Teu Sorriso? mostra-se o *fazer*, neste caso do próprio cinema, como um trabalho. Um trabalho regular, difícil, reflexivo, rigoroso, exigente, obstinado, amoroso. Como dizia Le Corbusier do seu trabalho de arquitecto: como uma pesquisa paciente.

Ao mesmo tempo, não só por tudo o que no filme de Pedro Costa se dá a ver e a ouvir, mas também, e muito por tudo o que nele se encontra sem se ver, por estar entre ou antes dele, não me lembro de outro filme que torne tão claro que para fazermos um trabalho – como cineastas, arquitectos ou outra coisa qualquer – temos de ser, antes, pessoas.

E, dito isto, não se fique a pensar que *Onde Jaz o Teu Sorriso?* é um filme de tese ou de mensagem. Nele *está* o trabalho, como em *The Big Sky* (1952), de Howard Hawks, *está* a amizade, em *Fury* (1936), de Fritz Lang, *está* a justiça, ou em *Ordet* (1955), de Dreyer, *está* a crença. Da mesma maneira que, enquanto montam o seu filme perante um grupo de estudantes, Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, sem qualquer estratégia de convencimento ou sedução, *ensinam-fazendo* – porque é disso que se trata –, o cinema de Pedro Costa, ao pôr esse trabalho à frente de todos nós, não procura explicar nada.

É tudo isto que faz com que, sendo arquitecto, tantas vezes o veja, e, sendo professor, tantas vezes o mostre. Para poder referir-me a coisas muito importantes, indispensáveis para quem queira fazer um trabalho e que não podem ensinar-se, só podem aprender-se. Da mesma maneira que Danièle Huillet, quando as palavras não chegam, diz a Straub: “Como quer que lhe explique? Veja! Veja! Veja!”

**1. “A liberdade é como a liberdade de um músico,
ele só é livre quando domina perfeitamente a sua mecânica.”**

Vemos Danièle Huillet quase sempre de costas, cabelo longo apanhado, mangas arregaçadas e luvas, sentada à frente da sua mesa e dos seus instrumentos de trabalho, arrumando fitas de película, cortando-as, juntando-as.

Huillet é, em *Onde Jaz o Teu Sorriso?*, irmã de Bach na *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968). Ela dá forma às imagens que fixa no pequeno ecrã tal como ele toca o seu instrumento, dando forma à partitura que tem à sua frente. Ela é irmã também dos *cowboys*, dos pistoleiros, dos caçadores, dos pilotos de carros e de aviões, de todos os profissionais dos filmes de Howard Hawks. Como eles, Danièle Huillet sabe que, para fazer um trabalho, tem de ser “suficientemente boa”, “tem de estar à altura”. Ela é o contrário de Zita tentando desfazer um novelo emaranhado em *No Quarto da Vanda*.

O trabalho dela é evidentemente difícil, mas nenhuma hesitação se prende com a sua “mecânica”. Ela é uma operária que aprendeu o seu ofício. Sabe que não pode improvisar, ou

melhor, sabe que para poder improvisar, para trabalhar “a matéria que lhe resiste” e merecer os acidentes que o seu ofício lhe oferece, teve de o aprender e dominá-lo perfeitamente.

2. “Deixe-me trabalhar em paz!”

Há um único momento em todo o filme em que vemos, de facto, os olhos de Danièle Huillet. E nesse momento em que vemos os seus olhos afastarem-se do pequeno ecrã, a sua ferramenta, apercebemo-nos violentamente de que ela esteve e estará, até ao fim e sempre, inteiramente concentrada no seu trabalho. Sem nunca desviar o olhar. Em absoluta tensão, mais uma vez como Bach no filme deles. E mesmo nessa circunstância, quando deixa pela única vez de fixar o que está a fazer, é para olhar Straub, literalmente de lado, ameaçadora, e dizer-lhe: “Straub, pode saber-se porque é que tenho a porta aberta e a luz na cara?”

Straub move-se, gesticula e fala quase ininterruptamente. É a forma da sua concentração. Huillet, imóvel, é o alarme que dá sinal quando Straub se dispersa. “Já chega!”, diz ela quando ele insiste em fugir atrás de uma história sobre um velho chapéu.

Do conjunto de pequenos filmes chamado *6 Bagatelas*, que Pedro Costa montou a partir do que filmou e não usou, há um deles, o último, em que Huillet e Straub surgem, não no espaço interior onde trabalham, mas no exterior, no que poderá ser o pequeno jardim da sua casa. Talvez seja um fim de tarde, depois de um dia de trabalho, talvez um feriado. Horas vagas, ouvem-se trovões ao longe. Árvores, uma corda com roupa estendida a secar, um cão, uma mesa, à volta da qual Huillet e Straub estão sentados. Ela cose roupa, silenciosa e concentrada, ele fala. Fala sobre o trabalho deles, a liberdade, o luxo, a renúncia, a revolução. Como na sala de montagem.

Quando regressam a casa, depois de um dia de trabalho, Huillet e Straub não são como Gustavo Sumpta, operário marido de Vanda no *Juventude em Marcha*, adormecendo exausto, à mesa do almoço, junto de Ventura. O cansaço deles não os liquida – “neste mundo em que 90 por cento das pessoas têm um trabalho que não lhes interessa, nós conseguimos ter um trabalho que nos interessa e fazemo-lo como nos interessa, não como alguns gostariam que o fizéssemos.”

A concentração de que aqui se trata é semelhante à das crianças para quem – como João dos Santos nos explicou – “agir, fantasiar e pensar são inseparáveis” e nunca fazem férias. Estão sempre, sempre concentradas, a brincar.

E sem a concentração que eles põem no trabalho que fazem não seria nunca possível a concentração que existe em todos os seus filmes. Essa concentração que é também redução, como diz Straub. É como Pedro Costa faz, à sua maneira, para responder às “premis-

sas que lhe são impostas” – porque é aí que tudo começa, numa encomenda para fazer um filme sobre o casal de cineastas. Ao escolher, entre todas as possibilidades, dar a ver *apenas* a fase do trabalho de montagem, ao escolher filmar em *um só* espaço e nele três ou quatro elementos, uma ou duas luzes, um ou dois pontos de vista. Ao tomar de Danièle Huillet e de Jean-Marie Straub apenas os seus gestos e as suas vozes. Em vez dos rostos presentes em quase toda a obra de Pedro Costa. Desde a primeira imagem do seu primeiro filme – *O Sangue* – em que há uma cara que nos olha antes de ser esbofetada, até à cara de Tina que fecha os olhos atrás de uma porta entreaberta, na última imagem de *Ossos*. Das caras pequenas que, olhando-nos também, se seguem às imagens iniciais do vulcão da *Casa de Lava*, a todas as caras de Vanda, de Pango, de Ventura. Em *Onde Jaz o Teu Sorriso?* todos os rostos são os emprestados de *Sicilia!*

Pedro Costa não só trabalha com as condicionantes próprias do seu ofício (as que fazem John Ford comparar o seu trabalho ao do arquitecto) como constrói, para além delas, os seus próprios limites, concentrando tudo em três ou quatro elementos. Era Chaplin quem dizia que para fazer um filme lhe bastava um parque, um polícia e uma rapariga bonita.

3. “Estamos a tentar. Vamos lá ver se resulta.”

Todo o trabalho que vemos ser feito por Huillet e Straub – e, sem dúvida, aquele do qual só vemos o fruto, de Pedro Costa – corresponde a um processo de tentativa e erro, exactamente como na prática do projecto de arquitectura em que nada se pode conseguir sem o que Straub claramente diz e o filme, em todos os momentos, mostra: “Voltando atrás, corrigindo, renunciando, acrescentando.” E eles sabem que não podem ficar a meio desse processo. Têm de burilar até ao fim. “Caso contrário, faz-se o costume [...] e toca a andar... Vai mais uma pincelada?”, diz Straub, enquanto a sua silhueta imita o gesto provocador do velho pintor no fim do *Mon Oncle* (1958), de Tati. É tudo ou nada.

Quando Danièle Huillet, logo no início, mostra a Straub o “fotograma de diferença” entre eles; quando procuram juntos – ou inventam – o sorriso na cara do Filho; quando Straub aponta a “derrapagem” do mesmo Filho, que dá uma palmada sobre a mesa enquanto diz uma palavra e não outra – “*coisa* de padres, e não *coisa* de *padres*”; quando sussurra com o homem de Leonforte aquele texto com as mesmas, exactas acentuações – “daria tudo o que tenho, até o cavalo, as terras, para me sentir mais em paz com os homens, como uma pessoa que não tem nada de que se censurar”; mas também quando Straub compara três versões de um verso da mesma canção – “*les fusils, la mitraille, les grenades*”; “*vos fusils, vos mitrailles, vos grenades*”; “*vos fusils, la mitraille, les grenades*”; ou quando Huillet corrige



Straub por uma camisa sua ter sido roubada num supermercado e não encontrada no lixo – “A que você encontrou tinha uma queimadura de cigarro. Era aos quadradinhos, vermelhos e verdes”; ou quando ela corrige a história que Straub conta – “três semanas” em vez de “oito dias” “Não se foi nada embora, disseram-lhe que era melhor sair” – sobre o princípio do amor deles... A exigência, o rigor, a obstinação são totais.

“Aperte o cinto!”, diz Huillet muitas vezes para Straub, fazendo-nos ver de repente na sua mesa de trabalho um painel de comandos, como quem parte para uma viagem que sabe ser muito difícil e arriscada. Eles – os três cineastas – acreditam, como Hölderlin, que “lá onde está o perigo, também cresce o que salva”.

4. “O génio não é mais do que uma longa paciência.”

Perante uma hesitação de Straub, Huillet pede-lhe que “não leve cem anos a pensar”. Ele responde: “Não preciso de cem anos para pensar, preciso de setenta.” Porquê setenta? Podia dizer dez ou mil que seria mais redondo. Refere-se Straub à sua idade (nasceu em 1933, o filme é rodado pouco antes de 2003)? Ele sabe que precisou da sua vida inteira para poder ter cada pensamento como aquele que Huillet dele espera, para poder fazer cada escolha, para construir cada dúvida e cada convicção.

E sabe que para cada trabalho, para trabalhar a “matéria que nos resiste”, é preciso tempo – “Isso não surge de repente, de um dia para o outro, tem de se ter tempo e paciência.”

Pedro Costa filmou, recolhido com eles durante todos os dias em que o trabalho durou, mais de 150 horas. A mais valiosa recompensa pelo seu trabalho paciente sobre a paciência do trabalho dos outros está nas próprias palavras de Straub: “Se houver uma longa paciência, estará carregada do seu contrário, [...] estará carregada de ternura e violência.” É com essa ternura e com essa violência que *Onde Jaz o Teu Sorriso?* está carregado.

5. “Desculpe, mas não quero...”

À cena, no *Sicilia!*, em que a Mãe fala para o Filho enquanto olha através de uma janela – “havia uma capela que não se vê, naquela montanha, iluminada por dentro e por fora e que parecia uma estrela...” –, Pedro Costa juntou as palavras de Straub, que conta como recusou mostrar-nos a montanha que ela está a olhar e sobre a qual fala – “depois de filmarmos a montanha de Tebas, em *Moses und Aron* (1975), e o Etna e a montanha de Saint Victoire, porque havemos de filmar mais uma montanha? E renunciamos, aos poucos. Depois, um belo dia...”

Quem domina uma mecânica, traz também sempre consigo uma “mala de truques” a que pode facilmente recorrer, “como um ilusionista recorre à sua cartola”, dizia sempre Vítor Figueiredo, o arquitecto. Trata-se aqui da ambição de nos libertarmos dela. Para tornar possível “um suspiro passar a ser um romance”.

6. “Aguentar juntos”

O trabalho do cinema – aqui tanto também, como o da arquitectura – é sempre um trabalho colectivo. É feito com muita gente que faz coisas muito diferentes para que, no fim, fique uma só coisa. Ainda o é mais, no caso raro de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, em que o trabalho é partilhado entre dois cineastas.

Há uma célebre fábula de Monteiro Lobato, “A Cigarra e a Formiga (A Formiga Boa)”, em tudo semelhante à de Esopo recontada por La Fontaine, a não ser no seu final. Nesta, a formiga, reconhecendo a cigarra que, no Verão, ouvia cantar maravilhada enquanto fazia um trabalho duro, convida-a a passar o Inverno em sua casa, solidária e agradecida.

À primeira vista, um deles é formiga e o outro cigarra. “Quer vir para aqui?”, pergunta ela, ríspida. “Nem pensar”, responde ele. Ela suspira. Ele volta a tentar “É...” Ela interrompe-o: “Cale-se!” Na verdade, os dois fazem o mesmo trabalho, mas de maneiras – através de gestos –

diferentes. Um diz mata e o outro diz esfola. A “conversa fiada” e o “saber onde cortar” (a teoria e a prática, nas palavras directas de Huillet) em nenhum momento podem desligar-se.

Mas eles invocam outro colectivo, para com ele trabalhar. Formam a sua família, ao referirem-se constantemente aos que amam (Hölderlin, Pavese, Vittorini, Fortini, Kafka, Péguy, Benjamin, Chaplin, Tati, Buñuel, Ray, Ford, Renoir, Cocteau, Rivette, Godard, Bresson...) com as adivinhas cinéfilas de Straub, ou a propósito de um corte, de uma escolha, de uma decisão, tanto quanto se demarcam do que desprezam ou odeiam.

Eles sabem que para trabalhar juntos – para “aguentar juntos” – têm também que estar muito sós. Não como Rilke, quando diz que é preciso caminhar em si próprio durante horas e não encontrar ninguém. Mas como Novalis, que diz que “estamos sós com aquilo que amamos”.

E, como Kafka, parecem dizer: “É do verdadeiro adversário que te chega uma coragem infinita.”

7. “No combate entre ti e o mundo, escolhe o mundo.”

“Não tem frio?” “Não tem fome?” “Não sei.” São as palavras quase murmuradas de Danièle e Jean-Marie que Pedro Costa sobrepõe à cena mais terna de *Sicilia!*: o encontro entre o Filho e a sua Mãe. É um dos pouquíssimos momentos em que se torna explícita a intimidade entre o casal de cineastas, que atravessa e sustenta todo o filme.

Onde Jaz o Teu Sorriso? é também um filme de amor, e não só deste amor. “No combate entre ti e o mundo, escolhe o mundo”, resume Jean-Marie Straub, numa outra *Bagatela*, antes de recontar com Danièle Huillet uma história de Kafka em que um hindu se sacrificou, dando-se a comer a uns filhotes de tigre para que não morressem de fome. Tudo o que vemos é, acima de tudo, um acto de amor pelos outros, pelas coisas e por este mundo. É um acto de generosidade, de fraternidade, de fidelidade.

Eles – Costa, Huillet e Straub – sabem que o trabalho e o resultado dele, feito assim desta maneira, é sempre uma dádiva. Na melhor das hipóteses, uma troca. É que sem isso não há cinema, não há arquitectura, não há coisa nenhuma.

