

CAVALO DINHEIRO de Pedro Costa _ 5 de Fevereiro de 2015

sinopse Enquanto, a 25 de Abril de 1974, os capitães faziam a revolução, no bairro das Fontainhas o povo procurava Ventura [o cabo-verdiano já antes apresentado nos filmes "Juventude em Marcha" (2006), "No Quarto da Vanda" (2000) ou "Ossos" (1997)]. Hoje, demolido em nome do progresso, o bairro já não existe. Perdido num país assombrado pela guerra colonial, pela revolução e pela descolonização, Ventura revisita os seus fantasmas pessoais que se vão moldando aos fantasmas de Portugal.

Estreado no Festival de cinema de Locarno (Suíça), "Cavalo Dinheiro" deu a Pedro Costa o Leopardo de Melhor Realizador e o prémio da Federação Internacional de Cineclubes. Desde a sua estreia em Locarno, este filme marcou presença em mais de três dezenas de festivais internacionais, entre os quais: Rio de Janeiro (Brasil), Vancouver e Toronto (Canadá), Nova Iorque (EUA), Valdivia (Chile), Londres (Reino Unido), Viena (Áustria), Mar del Plata (Argentina) e Copenhaga (Dinamarca).

Título original: Cavalo Dinheiro (Portugal, 2014, 104 min.)

Realização: Pedro Costa

Interpretação: Ventura, Vitalina Varela, Tito Furtado, António Santos, Benvindo Tavares

Fotografia: Leonardo Simões, Pedro Costa

Som: Olivier Blanc, Vasco Pedroso

Montagem: João Dias

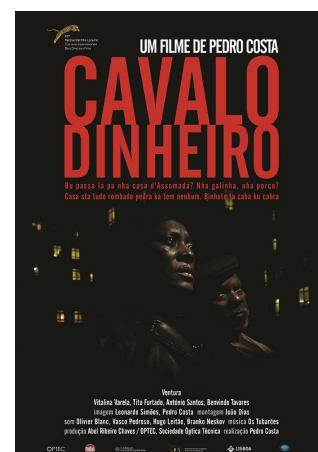
Música: Os Tubarões

Produção: Abel Ribeiro Chaves

Classificação: M/12

Estreia: 4 de Dezembro de 2014

Distribuição: Midas Filmes



Pedro Costa: cada filme é melhor que o anterior

Luís Miguel Oliveira, Público de 4 de Dezembro de 2014

Das sombras e dos subterrâneos saltam fantasmas, memórias desconexas, os fantasmas da história de Portugal dos últimos 40 e tal anos: **Cavalo Dinheiro** em estreia

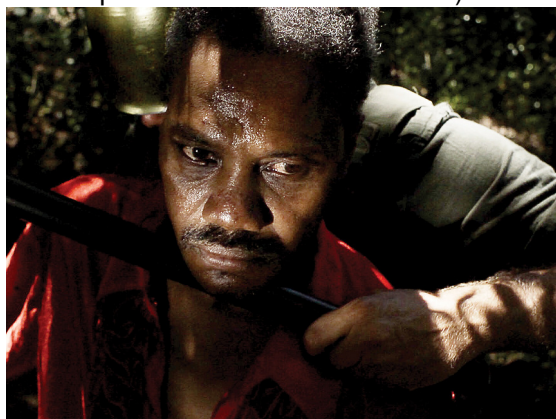
Cavalo Dinheiro é tudo menos “outro filme das Fontainhas”. Pelo contrário, e mesmo se tudo o liga ao essencial da obra de Pedro Costa desde **Ossos** (e antes desse, a **Casa de Lava**, o filme “cabo-verdeano” que está na origem de toda esta série), é um “filme novo das Fontainhas”. Nunca as Fontainhas – ou o que resta delas – tinham servido para o que **Cavalo Dinheiro** faz.

Se, por boas razões, de **Ossos** a **Juventude a Marcha**, passando pelas várias curtas-metragens que Costa foi fazendo com o mesmo universo, se tratava sempre de filmes “concêntricos”, geograficamente concêntricos, a primeira surpresa de **Cavalo Dinheiro** é o seu início, a sua abertura (com jogo de palavras e sem ele). A montagem de uma sequência de fotografias de Jacob Riis, retratando operários, biscateiros, sem-abrigo, da Nova Iorque de finais de século XIX, as casas onde vivem, os bares onde se divertem. Vemos vários Venturas – cada vez mais o único verdadeiro “ícone”, em todos os sentidos, do cinema português contemporâneo – naquelas imagens, e é impossível deixar de pensar em todos os “filhos” que ele procurava em **Juventude**

em Marcha: mas aqui vemos os pais, os primos, os irmãos, de outra época e doutro lugar, um parentesco imaginário que fica a pairar sobre o filme e que o inscreve em algo mais vasto do que só a História portuguesa das últimas décadas. O filme tem, de resto, uma espécie de “intervalo”, sensivelmente a meio, para uma série de planos com figuras marginais ou estranhas à “narrativa” de **Cavalo Dinheiro** (e uma canção dos Tubarões em “off”), que directamente se ligam, entre a homenagem e o reconhecimento, a essa montagem fotográfica inicial.

Mas também é o filme onde vemos Ventura na cidade – Ventura face às janelinhas iluminadas do Hospital de Santa Maria (soberbos planos onde “a noite tem mil olhos”), Ventura na Fonte Luminosa da Alameda, um plano ao lusco-fusco onde a combinação de auto-estradas, aviões a rasar e *placards* publicitários cria uma aparência de lugar sem sítio definido. O paradoxo – mas o filme é isto, uma constante deriva entre abertura e fechamento, sem nunca se esclarecer qual dos termos é mais ilusório – é que nunca Pedro Costa foi tão cavernoso, tão cheio de subterrâneos, escadarias íngremes, corredores estreitos, reais ou criados a partir do trabalho da iluminação (e eventualmente, da pós-produção, sendo certo que **Cavalo Dinheiro** puxa as possibilidades da imagem digital a um alcance nunca visto e que é, isso sim e de pleno direito, “vanguardista”). “Sweet Exorcist”, a curta-metragem incluída em **Centro Histórico**, revisitada em **Cavalo Dinheiro** (Ventura preso dentro do elevador) e por ordem cronológica de visibilidade a sua origem, já nos deixava a pensar no expressionismo no sentido da sua tradição cinematográfica, esse jogo com a projecção da interioridade das personagens a transmitir-se ao espaço circundante, a deformá-lo, distorcê-lo, defini-lo, inventá-lo. **Cavalo Dinheiro** é também isto, do princípio ao fim: um sonho, ou um pesadelo, de Ventura, onde nada (nem as outras personagens, como a espantosa Vitalina, primeira figura feminina depois de Vanda, ausente neste filme, a ser um “match” para Ventura) tem uma segura existência “real”, no sentido diegético do termo. Tudo são sombras e subterrâneos, ou tudo pode sair das sombras e dos subterrâneos, terreno fértil para a imaginação e para a sugestão, como acontecia nos filmes de Tourneur ou de Lang, velhas predilecções de Costa, e descendentes directos do expressionismo histórico, que **Cavalo Dinheiro**, tanto, mas tanto, faz lembrar de uma ponta a outra.

O que equivale a dizer, mais ou menos, que Ventura está tão preso dentro da sua cabeça como dentro do elevador onde, no final, o deixamos. Sonho ou pesadelo, das sombras e dos subterrâneos saltam fantasmas, memórias desconexas, histórias apenas oralmente relatadas como a do cavalo que dá nome ao filme (e foi “comido pelos abutres”, fábula cheia de ressonâncias contemporâneas, é outra maneira de explicar o que aconteceu ao “dinheiro”). São os fantasmas da história de Portugal dos últimos 40 e tal anos, da diáspora cabo-verdeana, da guerra, do 25 de Abril, do que aconteceu depois, do que ainda não deixou de acontecer. Como num teatro onírico, cenas da guerra são revividas, com soldados e chaimites, num qualquer beco dos arredores de Lisboa. Como num filme de “zombies”, um soldado-homem-estátua serve de último parceiro a Ventura (que de facto raramente está sozinho neste filme), na extraordinária sequência do elevador que se conclui com aquele, poderosíssimo, gesto de mãos, como se em desespero de causa a personagem tentasse um derradeiro exorcismo, um “doce exorcismo”. Tem um efeito: pára o sonho, pára o filme. Mas espectador algum conseguirá sair daquele elevador.



Como dizia alguém, o que é espantoso em Pedro Costa é que cada filme é melhor que o anterior, mesmo quando isso parecia impossível. **Cavalo Dinheiro**, magnífico filme, confirma isso.

O cinema intimista e cósmico de Pedro Costa

João Lopes, *Cinemax*

Grande acontecimento deste final de 2014: "Cavalo Dinheiro", de Pedro Costa, reafirma a espantosa energia de um cinema que discute todas as aparências, remetendo sempre para o nosso presente.

É bem verdade que, perante o cinema de Pedro Costa, em particular a sua trilogia do bairro das Fontainhas — "Ossos" (1997), "No Quarto da Vanda" (2000) e "Juventude em Marcha" —, talvez seja inevitável falarmos de uma dimensão documental.

Não tanto porque a classificação se adegue à imensidão do que vemos, antes porque sentimos um radical paradoxo: cada filme cola-se a uma realidade feita de sombras e sofrimento ("documentando-a"), ao mesmo tempo que vai derivando para qualquer coisa de transcendente.

O novo filme de Costa, "Cavalo Dinheiro" (distinguido no Festival de Locarno), aí está, como um prolongamento lógico de tal estratégia de *mise en scène* — uma verdadeira odisséia sobre uma dor muito portuguesa.

Por um lado, assistimos ao desenrolar da odisséia de Ventura, personagem emblemática de todo este universo, de algum modo perdido nos corredores (e num incrível elevador) de um estabelecimento hospitalar; por outro lado, a sua experiência vai-se transfigurando numa viagem que tem tanto de intimista como de cósmico.

Dizer que o cineasta constrói um testemunho, elaborado e raro, sobre um presente muito português é uma verdade — mas é uma verdade insuficiente. Porque, de facto, não se trata de fazer "sociologia" à maneira televisiva, confundindo as impressões do quotidiano com categorias universais (e moralistas) de conhecimento. Nada disso: este é também um cinema da mais pura experiência sensorial, em que se discute, ponto por ponto, a transparência do real.

No limite, a trajectória de Ventura coloca em jogo as nossas memórias históricas (a começar pelo 25 de Abril), revendo-as face à crueza de um tempo a que reconhecemos a pertinência amarga do presente.

"Cavalo Dinheiro" é a apoteose muito viva de um cinema que não abdica de um rigor que não pactua com a banalidade das ilusões mediáticas — nessa medida, Pedro Costa reafirma-se não apenas como uma personalidade ímpar do cinema português, mas também uma das figuras nucleares do mais fascinante cinema contemporâneo.

Ventura *unchained*

Vasco Câmara, *Público* de 4 de Dezembro de 2014

Profeta, explorado, vingador, zombie, fantasma: uma criatura de cinema liberta-se em **Cavalo Dinheiro**, filme a fumar.

Ventura, o regresso. E *with a vengeance*. Assim cantam Os Tubarões em **Cavalo Dinheiro**, a canção chama-se *Alto Cutelo*: "Explorado/Enganado/Mas um dia vou voltar/Monte Gordo e Malagueta/A água vai jorrar"

As gentes de **Juventude em Marcha** (2006), o filme anterior de Pedro Costa, tinham-se posto a caminho. Entre eles, havia um herói de inquebrantável solidão, olhar perdido que não arredava pé do seu passado, Ventura, imigrante cabo-verdiano que chegara a Lisboa nos anos 70. Para ele, e para eles, Pedro Costa criara espaço, nessa anterior longa-metragem, para uma afirmação de existência, espaço para mandarem as suas cartas e contarem as suas histórias. **Juventude em Marcha** era, se calhar, um documentário sobre essas ficções, um protocolo contido, protector (e

até por isso mesmo: um auto pícaro e lírico). Era também um filme claro sobre a escuridão. Mais do que **Ossos**, de 1997, mais do que **No Quarto da Vanda**, de 2000. Era escuro e cheio de segredos como os iniciais **O Sangue** (1989) e **Casa de Lava** (1994) – foi aí, em Cabo Verde, que tudo isto começou, aliás.

Em **Juventude em Marcha** iluminava-se o vampirismo. Ao seguir essa juventude das barracas escuras das Fontainhas para um bairro social de luz demasiado branca que a deixava em perda com os seus fantasmas, Pedro Costa reinventava-se. Foi nessa altura que Ventura começara a deslizar para o silêncio. Foi nessa altura que, numa conversa entre ambos, o realizador – contou-nos Costa numa entrevista em 2006 – descobriu que entre 1974/1975 estiveram, talvez e sem o saberem, os dois nos mesmos sítios, no Jardim da Estrela ou em São Bento. Um galvanizado com a sua História, com os filmes, com a música e com o 25 de Abril, o outro paralizado pelo medo, ignorado pela Revolução.

E terá sido, anos depois nas Fontainhas, um encontro de iguais: “É os olhos, acho eu. É o que me dizem. É também o puxar muito ao negrume. É um tipo muito destruído e eu também. Muito tradicionalista, teimoso, e muito secreto. E inatingível. Mete medo, é difícil a relação com ele, foi um tipo que se fechou.” Citamos essa entrevista de 2006, feita na apresentação de **Juventude em Marcha** na competição do Festival de Cannes.

Nela Costa dizia ainda que estava tudo em aberto entre eles e o cinema: “A coisa está quase apurada para poder vir a ser outra coisa ainda, para eles passarem para a ficção. Eles, não eu.”

Continuaram então em marcha, em direcção ao passado e a essa noite escura: **Cavalo Dinheiro**.

É a actualização de um protocolo, agora definitivamente expressionista. Tudo continua a passar-se entre eles, que não haja dúvidas. Quer dizer: **Cavalo Dinheiro** é um filme que se taceia. Cada plano parece ser deflagrado, lentamente, intensamente, pelos segredos, pelos pactos que nele se escondem. Como espectadores podemos sempre regressar a ele para, a cada nova visão, tentar sossegar com a ilusão de que os planos do filme, afinal, nos deixam ver alguma coisa, nos incluem e não nos derrubam. Como se houvesse uma outra possibilidade, a cada nova visão, de (melhor) respirar dentro de um sonho. Mas **Cavalo Dinheiro** só existe por causa do que esconde.

E no entanto...

As mãos de Ventura alongaram-se. Nunca nos fora dada a oportunidade de reparar nas suas unhas tão brancas e duras. E a tremura do corpo...

O cinema intervém, distorce aquele que sobe e desce as escadas. Pedro Costa coloca Ventura à solta na cidade – andam a marchar os dois juntos, é claro. Não nos dá Ventura de bandeja, porque a protecção continua feroz. E aquele olhar perdido continua por interceptar, o encantamento por quebrar. Mas no lugar do equilíbrio entre documentário e ficção que **Juventude em Marcha** propunha de forma tão pura, está agora matéria fumegante.

É a altura de assumir que em vez de Fritz Lang ou de Jacques Tourner ou de John Ford ou de...em **Cavalo Dinheiro** caminhei com **Recordações da Casa Amarela** e com João César Monteiro (claro, é uma forma de caminhar também com Murnau). Como se todo o filme de Costa estivesse sempre a fumegar, tal como no plano final do filme de Monteiro: João de Deus, depois de Lívio (Luís Miguel Cintra) o ter libertado e lhe dizer para infernizar, “Vai e dá-lhes trabalho”, metamorfoseando-se, mãos alongadas, o corpo distorcido, Nosferatu desembarcando em Lisboa, um vampiro a sair das catacumbas da cidade.



Sons de passos, corredores de hospitais e asilos - é também esse o som de **Cavalo Dinheiro**. Ventura libertado, profeta, explorado, vingador, zombie, fantasma, criatura de cinema, enfim, ícone, se calhar o único, hoje, no cinema português. Não lhe apanhamos o olhar, mas ele invade-nos. É a sua vingança, meter-nos no seu sonho, no tempo da sua memória, no medo que está na História portuguesa por contar.

“Explorado/Enganado/Mas um dia vou voltar/Monte Gordo e Malagueta/A água vai jorrar”

A metamorfose aconteceu. Vem, Ventura, dá-nos trabalho.

Uma história de fantasmas

António Guerreiro, Público de 4 de Dezembro de 2014

O filme de Pedro Costa é feito de uma matéria que não se deixa organizar como narrativa, na medida em que é uma construção da memória.

Com a sua fixidez espectral, Ventura olha-nos tanto quanto nós o olhamos a ele: **Cavalo Dinheiro** é uma história de fantasmas porque a memória é, digamos assim, o órgão de modalização do real de que o filme é feito. E a memória, como sabemos desde os gregos, não é possível sem uma imagem, um *phantasma*.

Conhecemos Ventura de outras aparições: ele já foi – não por esta ordem e acumulando, às vezes, várias destas condições - um espírito elementar, um sobrevivente de uma história política e social, na qual fez parte de um numeroso contingente de trabalhadores que, enquanto cidadãos, não passaram de supranumerários, um recitante – como os antigos aedos – de um património a transmitir, um deus pagão no exílio. Ele foi, finalmente, uma figura completamente imanente a uma ideia e a uma forma cinematográficas onde estão em jogo a ética e a política do cinema de Pedro Costa.

Agora, Ventura regressa como um juiz soberano para o juízo final, que o leva a recapitular o passado e a concentrá-lo numa grandiosa abreviatura, como é a cena quase final, em que vai num elevador do hospital com um soldado do MFA (que surge ali, imobilizado e como um espectro). E aí repete frases do tempo da revolução e rememora, numa espécie de ladainha, esse passado que, para ele, foi traumático. Por esse exercício de rememoração, que preside aliás a todo o filme, dá-se uma actualidade integral do passado, isto é, uma convergência do passado com o presente, rompe-se o *continuum* da história e deixa de haver uma relação puramente temporal (no sentido do tempo cronológico, do tempo dos relógios e dos calendários) entre os acontecimentos. O tempo do Ventura é um tempo descontínuo, não é um tempo narrativo. Ele poderia mesmo dizer, com alguma verosimilhança: “Uma narrativa? Não, nada de narrativas, nunca mais”. A memória de Ventura realiza a operação fundamental de todo o cinema: a montagem. E a montagem, como sabemos, implica a repetição e a interrupção.

Não estaremos à altura deste poderoso filme de Pedro Costa se não percebermos o mecanismo da interrupção e da suspensão próprios da memória. E se não soubermos que rememorar é transformar o real em possível e o possível em real. É o que faz Ventura, colocando o espectador numa zona de indiferença: entre o presente e o passado, entre a realidade e as fantasmagorias. Ao contrário de uma concepção hoje dominante que consiste em comparar o cinema à prosa narrativa, a rememoração que introduz a descontinuidade e procede à montagem está mais próxima da poesia do que da prosa. Não se trata daquela afectação que muitas vezes é ingenuamente identificada com a poesia, mas da interrupção de um fluxo, da suspensão da continuidade, de tal modo que a imagem e o sentido são subtraídos ao poder narrativo. O carácter enigmático de Ventura está precisamente no facto de não ser uma peça de uma narrativa. Ele não é um meio – um *medium*, como são geralmente as personagens de um filme – para dar a ver

outra coisa. Absolutamente exposto, ele deixa mesmo aparecer algo que é sem imagem, mas que é o refúgio de toda a imagem. Dito de outra maneira: Ventura é modelado por um resto que obriga a colocar a questão do irrepresentável. E o seu discurso, as palavras e as frases que profere, têm um poder que não é o da comunicação nem o da pragmática. Vêm de outra esfera, não são pragmáticas nem comunicativas, têm um efeito que consiste em des-criar o real, des-criar o que existe. Em suma: têm uma profunda qualidade idiomática. Nem sempre sabemos o seu significado e não podem ser apropriadas por mais ninguém. A força imensa de Ventura – e, como é lógico, do filme de Pedro Costa, já que eles estão um para o outro numa relação de total imanência – está no modo como abre abismos com as suas palavras ou com a simples presença.

O seu exercício de rememoração é uma espécie de história da salvação. Ele ajusta contas com o passado trazendo-o para o presente e com a atitude de quem acha que se pode ainda apropriar dele, redimi-lo, salvá-lo. Estamos aqui muito próximos da ideia de um tempo messiânico, onde se interrompeu o tempo cronológico da história e cada instante é dotado de uma actualidade integral e universal, é ao mesmo tempo passado, presente e futuro. Pela rememoração, Ventura apodera-se do passado que lhe coube em herança e age sobre o presente. A memória restitui ao passado toda a sua possibilidade.

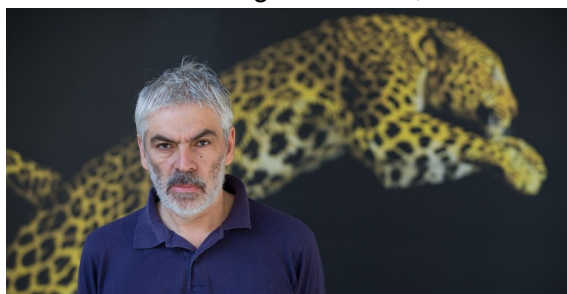
É evidente que tudo isto tem uma enorme carga política. Desde logo, a história do Ventura cruza-se com a história do país desde o 25 de Abril. Mas o modo como ele evoca esta história não coincide com nenhuma “narrativa” reconhecível no espectro político-ideológico que nos envolve. Descobrimos, neste filme, com Ventura, que há uma outra história por contar. Há a história dos vencedores, há a história dos vencidos, mas há ainda a história dos que nem sequer faziam parte dos termos desta dialéctica. Ventura pertence a esta terceira categoria. Um filme convencional, feito da mesma matéria histórica, política e sociológica, faria dele um herói dessa história por contar e assumiria, em maior ou menor grau, uma intenção historiográfica. Mas **Cavalo Dinheiro** é outra coisa completamente diferente e muito mais radical: nada de historiografia, nem sequer de narrativa (histórica ou outra). O seu gesto ético e político reside precisamente nesta recusa da lógica narrativa em favor da rememoração analógica. Assim, Ventura não se deixa categorizar e abre um espaço político que é imanente ao próprio filme. Por outro lado, nada do que diz respeito à estreita relação entre o cinema e a história lhe é estranho. Mas actualiza essa relação de uma maneira que coloca o filme noutra órbita. É a isto que se chama pensar politicamente o cinema.

Cineasta, do nosso tempo

Jorge Mourinha, *Público* de 4 de Dezembro de 2014

Desde a sua estreia em Locarno, **Cavalo Dinheiro** tornou-se num dos acontecimentos cinematográficos de 2014 para uma comunidade crítica global que considera Pedro Costa um dos mais importantes cineastas contemporâneos. Longe de unânime, mas respeitado pela integridade.

Ainda **Cavalo Dinheiro** não estreara em Portugal e já era um dos filmes de 2014 para uma das mais importantes revistas de cinema - terceiro lugar na lista da britânica Sight & Sound, construída a partir das escolhas de 112 críticos, programadores, cineastas e outros nomes ligados ao cinema. Tudo isto apenas à conta das suas passagens em festivais – Locarno primeiro, onde venceu Melhor Realização, depois Nova Iorque, Londres, Copenhaga ou Atenas. Portugal é, esta semana, o primeiro país a ter o novo filme de **Pedro Costa** em exibição comercial.



Podemos olhar para esta presença na lista da Sight & Sound, depois de **Cavalo Dinheiro** ter sido aguardado por um sector da crítica em Locarno “como quem espera o Messias” (nas palavras de Nicholas Elliott da revista Cahiers du Cinéma), como uma “consagração” de um dos nomes que mais tem colocado o cinema português nas “bocas do mundo”. Afinal, o anterior **Juventude em Marcha** (2006) esteve na competição de Cannes, o mais importante de todos os festivais de cinema. E a Criterion Collection, a mais prestigiada editora de DVD do mundo, juntou em 2010 a “trilogia das Fontaínhas” formada por **Ossos** (1997), **No Quarto da Vanda** (2000) e **Juventude em Marcha** numa edição que deu a volta ao mundo, contribuindo para a sua aclamação como um dos mestres do cinema de autor contemporâneo.

Em Portugal, Pedro Costa continua a ser uma espécie de E.T. - uma figura esquiada, distante, “à parte”, que gera paixões e ódios mas parece existir num patamar de acesso restrito que nem a sua aclamação crítica, nacional ou internacional, consegue transcender. Lá fora, o crítico britânico Jonathan Romney fala de Costa – no catálogo do festival de Londres, aquando da passagem de **Cavalo Dinheiro** – como “um dos verdadeiros poetas do cinema europeu contemporâneo” e como “um grande cineasta empenhado e um mestre escultor do espaço e da presença humana”.

O crítico e programador Dennis Lim, um dos programadores do festival de Nova Iorque, diz ao Ípsilon que, para ele, Costa é um dos cineastas mais importantes hoje no activo. “E é também um dos mais entusiasmantes, porque luta com questões grandes mas fundamentais: como é possível criar um meio-termo significativo entre o documentário e a ficção, ou encontrar uma linguagem cinematográfica que aborde a história (incluindo a história do cinema) mas também fale ao presente”.

O que não o torna unânime. Geoffrey Cheshire, do site RogerEbert.com, chama-lhe “um querido dos críticos e dos festivais”, apontando as razões “maioritariamente dúbias” que ouvimos muitas vezes a seu propósito (inclusive de fontes portuguesas): “Os seus filmes constroem superfícies profundamente estéticas, envernizadas, à volta de temas e atitudes políticas que estão na moda. Como a banda rock de que só você e 12 outras pessoas gostam, prega a um séquito que já pensa como ele.” (Mas mesmo Cheshire admite, na sua crítica a **Cavalo Dinheiro**, visto no festival de Nova Iorque, o “inegável poder imagético” do filme, “algures entre Rembrandt e **Eraserhead**’ de David Lynch.) Logo a seguir à estreia de **Cavalo Dinheiro** em Locarno, não foram poucos os espectadores que se mostraram perplexos com o que tinham acabado de ver e que não se reviam nas palavras do director do festival, Carlo Chatrian, elogiando Costa como um dos cineastas centrais dos nossos dias.

Mesmo os críticos mais entusiastas reconhecem que o cinema de Costa é quase impossível de “vender” convencionalmente. O crítico e programador canadiano Mark Peranson, responsável da revista Cinemascope, programador de Locarno e um dos mais apaixonados defensores de Costa, fala de **Cavalo Dinheiro** como uma “obra-prima extremamente inclassificável” que “resiste a sumários limpinhos”: “examinar o filme como um todo, ou como uma ligação de cenas que fluem umas para as outras, é uma impossibilidade.” E cita a sensação que por vezes tem dos próprios filmes procurarem deliberadamente separar o trigo do joio – ou os espectadores que realmente estão dispostos a mergulhar nos labirintos do seu cinema daqueles que lhe passam ao lado (coisa que Costa não nega).

A dimensão onírica de **Cavalo Dinheiro**, e as suas evocações do passado histórico português e particularmente do 25 de Abril, levaram vários observadores internacionais a perguntar-se se este não será um filme que só os portugueses poderão apreender na sua totalidade. A crítica austríaca Alexandra Zawia, para quem “nenhum dos seus filmes é verdadeiramente acessível”, admite ao Ípsilon que **Cavalo Dinheiro**, que considera um filme de génio, é capaz de ser mais fechado do que os anteriores. Mas pensa também que essa precisa especificidade pode, paradoxalmente, tornar o filme mais acessível aos espectadores internacionais. “É um filme que tem para mim um apelo emocional diferente, e inferior, ao que terá para um português. Costa é capaz de achar mais

fácil falar deste filme com pessoas que não partilham o mesmo passado cultural, porque isso lhe deixa o filme a ele. Não é um filme que ele queira partilhar com outros, mas que teve de fazer porque sentiu a urgência de expressar algo.”

Zawia refere-se à declaração que Costa fez em Locarno – e que prolongou numa longa entrevista à Cinemascope, conduzida por Mark Peranson – de o cineasta estar a fazer os filmes que “tem de fazer” e não aqueles que “quer fazer”: “faço o que sinto que tenho de fazer agora, mas estes não são os filmes que gostaria de fazer. Mas talvez o mundo não precise dos outros filmes que eu queria fazer.”

O lado críptico de frases como esta, que Costa insiste em nunca resolver por completo, apenas tem contribuído para amplificar a mística que o rodeia: trabalha quase em segredo com equipas fiéis e mínimas, apenas mostra um filme quando está pronto, leva o tempo que for necessário, recusa-se a “vender” os filmes como produto. Alexandra Zawia diz que esse “purismo” é uma das razões do respeito que granjeou junto dos cinéfilos. “Ele não parece querer fazer nada que ajude a promoção ou o marketing dos seus filmes. Apresenta-se como a forma pura da arte, algo que se exprime independentemente da sua ‘rendibilidade’. Por vezes vejo cineastas como ele, que dizem fazer arte, mas que quando encontram um distribuidor aceitam fazer marketing e promover os filmes de modos que nada têm a ver com o que realmente são. Costa parece dizer ‘que se lixe isso tudo’.”

Aquando da estreia em Locarno, **Cavalo Dinheiro** chegou sem trailer oficial nem dossier de imprensa, e a produção pediria mais tarde que as poucas imagens fornecidas pela organização fossem substituídas por “não respeitem o formato de imagem correcto”. Como quem acredita que é o filme que deve falar por si, num idealismo que corre o risco de restringir o seu público àqueles que já estão convencidos à partida.

Alexandra Zawia medita sobre essa aparente contradição. “Ele parece sempre ser demasiado cool para ser idealista, e fica-se muitas vezes por um pessimismo estilizado. Parece dar-se por contente por o seu trabalho ser muito fechado sobre si próprio. Mas por outro lado tenho certeza que ele gostaria de ter mais reconhecimento.”

Em Locarno, no encontro com o público que acompanhou a projecção do filme, moderado por Mark Peranson, Costa falou de sentir que os seus filmes ainda não “permanecem” como os dos grandes cineastas de quem gosta: Jacques Tourneur, Fritz Lang, Jean-Marie Straub, Jean-Luc Godard, John Ford, Jacques Rivette... (Foi visto nas sessões fora de concurso de **Kommunisten**, de Straub, e **Adeus à Linguagem**, de Godard.) Uma litania de autores que pertencem a uma era de ouro do cinema (de Hollywood e de autor), e da cinefilia, uma genealogia evocada simultaneamente como referência e caução, reverência e desafio.

Se não hesitou, no festival suíço, em colocar “no seu lugar” aqueles que projectam no seu cinema referências cinéfilas, na entrevista à Cinemascope, expandindo alguns dos mesmos tópicos, admite como reais as citações do expressionismo alemão, de Peter Lorre (o actor alemão que o **M** de Fritz Lang e **Casablanca** celebrizaram) ou de Val Lewton (produtor da **Pantera** de Tourneur). E assume uma dívida aberta a **Nicht versöhnt** (1965), um dos filmes centrais da obra de Straub e Danièle Huillet (cujo processo de trabalho documentou em 2001 em **Oú gît votre sourire enfoui?**) - mas também às aventuras de Blake e Mortimer, os heróis de BD criados por Edgar Pierre Jacobs.

Para Alexandra Zawia, é nessa linhagem que reside uma das chaves do seu cinema. “Não vemos hoje em dia muitos cineastas que abordem o cinema de modo tão profundo e tão atento... A sua linguagem cinematográfica é tão inegavelmente única, sem ceder a compromissos, que é impossível ignorá-la.” Goste-se ou não. E para quem quiser procurar explicações, talvez o melhor mesmo seja procurá-los no próprio cinema. “Tudo o que posso dizer está no filme”, disse Pedro Costa em Locarno. A cada um agora de o encontrar.