

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
20 ANOS DE DOC'S KINGDOM / 20 ANOS DE NO QUARTO DA VANDA  
7 de setembro de 2020

## NO QUARTO DA VANDA / 2000

um filme de **Pedro Costa**

**Realização e Imagem:** Pedro Costa / **Montagem:** Dominique Auvray e Patricia Saramago / **Som:** Philippe Morel / **Montagem de Som:** Waldir Xavier / **Misturas:** Stephan Konken / **Interpretação:** Vanda Duarte, Zita Duarte, Lena Duarte, António Moreno, Paulo Nunes, Paulo Gonçalves, Pedro Lanban, Fernando Paixão, Manuel Gomes Miranda, Diogo Pires Miranda, Evangelina Nelas, Miquelina Barros, Julião, Geny, Nho Johnson, Chico Barros, Ramos Andrade, Paulo da Geny, Nho Manelinho, Arcangela Nascimento, Etelvina Semedo, Carlos das Máquinas, Kakuba, Bilhas, Mosca, Teacher.

**Produção:** Francisco Villa-Lobos, Karl Baumgardner e Andres Pfaeffli para Contracosta, Pandora e Ventura, em associação com a ZDF das Kleine Fernsehspiel e a Televisione Svizzera / **Distribuição:** Atalanta Filmes / **Cópia:** DCP, cor, 177 minutos / **Estreia Mundial:** Festival de Locarno, Agosto de 2000 / **Estreia em Portugal:** Cinema King, a 2 de Março de 2001.

*Sessão apresentada por Nuno Lisboa*

---

Perto do final de **No Quarto da Vanda**, há um dos planos de que eu mais gosto. É o plano de uma velha cabo-verdiana, com uma miúda também de Cabo Verde.

A velha está sentada num quarto e a câmara "está sentada" atrás dela, deixando-nos apenas ver o que está no campo de visão da velha. E surge uma criança que, depois de entrar e sair, se detém na soleira da porta, junto a uma bicicleta. A criança vira-se então para nós (para a câmara e para a velha) e apoiando-se, ora num pé ora no outro, faz balouçar a bicicleta que, assim balouçada, buzina. Descobrimo o efeito sonoro do seu movimento, a criança repete-o um sem número de vezes, sempre de costas voltadas para a rua e sempre a olhar para a velha. Esta não esboça a mais pequena reacção ao jogo da miúda, mas, embora não lhe vejamos o olhar, sabemos que está com toda a atenção a ela. Atenção que, de certo modo, é devolvida, pois que a brincadeira da criança, sendo também uma brincadeira solitária, é uma brincadeira para a velha, ou uma brincadeira com a velha. Nem uma nem outra dizem uma só palavra, a velha sempre imóvel e a miúda repetindo sempre o mesmo movimento. Neste filme de longuíssimos planos, esse é um dos planos que mais dura. Neste filme de rituais, esse é um dos planos mais ritualísticos. Neste filme de mistérios, este é um dos planos mais misteriosos.

Nunca até esse momento – pelo menos ao que julgo, só com duas visões do filme – esses personagens nos foram mostrados. Nunca mais os voltaremos a ver. Pode ser que sejam avó e neta, pode ser que sejam, como todos são, vizinhos nesse esventrado Bairro das Fontainhas. A velha – já o disse – não tem reacções. A criança está manifestamente divertida com a sua brincadeira. Mas, a partir de certa altura, um estranhíssimo mal-estar começa a dominar a situação e há um crescente peso letal no que vemos e nunca varia.

Abruptamente (quase todos os cortes deste filme são abruptos) Pedro Costa corta e vemos, numa bandeja, rodeada por uma moedas, uma folha da funerária da Venda Nova com alguns dizeres, como que uma factura. Esse, pelo contrário, é um plano brevíssimo, que nem nos dá tempo de ler o que está na folha. Mas, sem nenhuma pista para isso, nem nenhuma indicação em que me apoie, dei por mim a "inventar" uma história, que não está no filme. Alguém morreu naquela casa, talvez o marido da velha, talvez o avô da criança. Atrás da primeira, pode bem estar um cadáver ou um caixão, que a criança vê mas nós não vemos. A concentração da velha, vem da sua súbita solidão, apenas com aquela criança, de quem, a partir desse momento, é a única protecção e a única guardiã (um pouco como a avó de Vanda e de Zita, essa avó por alma de quem Zita jura e de quem as duas tanto se lembram). A brincadeira da criança é a sua resposta à morte, o seu modo de chamar a avó à vida. O som da bicicleta é um dobre de finados e um toque de alvorada. Um modo de esconjurar fantasmas numa casa povoada por eles. Pouco depois (creio que é o terceiro plano depois desse) Pango dirá (após um dos mais sublimes grandes planos de Vanda) que "morar em casas fantasmas que outras pessoas deixaram. Estive em casas que nem uma bruxa queria lá morar. Mas também estive em casas que valiam a pena. Foram casas que as pessoas abandonaram, mas se estivesse lá uma pessoa de bem eles até nem mandavam abaixo. Foi assim... casa atrás de casa". E, depois de um longo silêncio, em que no escuro da imagem, os contornos se lhe tornam mais nítidos, o "nhurro" (como Vanda também lhe chama), de quem vimos, muito antes, a única lágrima do filme, acrescenta: "Já paguei mais pelas coisas que não fiz do que pelas coisas que fiz". Segue-se o plano do gato, o plano mais desmedidamente surreal de um filme que também habita nessa dimensão, ou sobretudo habita nessa dimensão. No sentido em que nada é o que parece e nada aparece que seja só o que é.

Lembrei-me então (volto ao plano da bicicleta) da **Casa de Lava**, segunda longa-metragem de Pedro Costa, quase toda passada, se bem se lembram, em Cabo Verde e entre cabo-verdianos. Este filme também é o exterior de o interior que **Casa de Lava** é, ou o interior do exterior que **Casa de Lava** é. Pessoalmente, para alguém mais conhecedor da cultura cabo-verdiana, o balançar ritmado da miúda poderá ser, mais expressamente, o que obscuramente entrevi nele. Ou não. As visões mudam, conforme se está dentro ou se está fora e **No Quarto da Vanda** (a não ser no quarto de Vanda, propriamente dito, no quarto das meninas e nalguns declarados exteriores) nunca sabemos ao certo se é dentro ou fora que estamos. Podem ser casas, ruínas de casas, caminhos entre casas, relento ou abrigo. Fora ou dentro, quase nunca se está certo, quase nunca é certo. O espaço, bem como o tempo, perderam fronteiras no bairro e para as pessoas dele. Antigamente, sabemo-lo por Vanda e por Zita, não era assim nem foi assim. Nem ninguém sabia que Geny vendia droga ou onde a vendia. Mas agora lembro-me que também me lembrei de Geny ao ver a velha cabo-verdiana, essa Geny, máscara impressionantíssima, que só vemos no princípio do filme e bem pode ser – ou não ser – a que morrera na ambulância, quando o filho lhe negou o dinheiro para a droga. A Geny que um dia estava e no outro dia já não estava. Como quase tudo, ou quase todos – ali.

E lembrei-me também – estou ainda no plano da bicicleta – de um texto admirável que Pedro Costa escreveu, há muitos anos, para um catálogo da Gulbenkian-Cinamateca, sobre o último plano da sequência em que, em **The Land of the Pharaohs** de Howard Hawks, a rainha Nanila morre para salvar do veneno de uma cobra o seu filho, o príncipe Zanin. Pedro Costa escreveu então: "Tudo o que se passa neste extraordinário plano não pode ser dito. Ele não é a imagem do filme **A Terra dos Faraós**, mas todo o filme está contido nele. A pressão do Tempo, a Morte no plano, no filme, explode-nos na cara (...) Não há remédio; não podemos deixar de ver. Deve haver um limite para além do qual a imagem estática, frontal, ascética, se torna insuportável e esse traço invisível, essa ferida, jamais poderemos deixar de a ver". *Mutatis mutandis*, estas palavras são premonitórias para o plano da miudinha com a bicicleta em **No Quarto da Vanda**. Esse plano é por igual insuportável, num filme que também é um "longo pesadelo", como **The Land of the Pharaohs** foi para Pedro Costa, num filme que também é "um filme negro, sufocante e perdido desde o princípio. Só lá poderemos entrar perdidos também".

Porque não é só esse plano, a que por obscuras razões fiquei tão preso, que é insuportável. Todo o filme o é, desde que as sombras de Vanda e Zita formam o écran logo no primeiro plano do filme, quando se ouvem as primeiras tosses e se vêem as primeiras moscas, e se atinge o primeiro clímax, "que nome tão feio". E houve a chavala que matou o filho por um conto e quinhentos, certinho.

Quando digo insuportável, não o digo no sentido que dará consolo aos aflitos, às almas sensíveis que não são capazes de matar uma galinha, mas são capazes de comer uma galinha, a que se refere Sophia num poema. Digo-o no sentido em que é um filme que está para além do limite do que se pode ver, mas que jamais podemos deixar de ver. E "a imagem só tem uma salvação: tornar-se criadora ou destruidora". Quando a imagem se arremessa como se arremessa neste filme, falar de criação ou destruição deixou de ser dilemático ou muito menos antinómico.

Porque é que – por exemplo – os planos regressam tantas vezes, muito depois de começados? Penso no plano da primeira transacção (ou devia chamar-lhe transfusão?) entre o negro e o Russo, que começa, quase logo no início do filme, em torno de falsos pretextos de ajudas domésticas (ninguém fala com ninguém, ninguém ouve ninguém, ambos sabem ao que vieram e ao que foram, "Deus Nosso Senhor nos ajude") e termina, lá bastante para o meio, quando o Russo já se "orientou", que nome tão bonito. E o Russo sai, sem saber já de que terra é, desorientado nessa desorientação.

Porque é que, por exemplo, entramos e saímos tantas vezes no quarto de Vanda (estamos lá muito tempo, mas não todo o tempo) nesse quarto onde ela ou está só, ou com a irmã, ou com o desamparado rapaz das flores, ou com Pango? Há um limite? Há, mas não sabemos qual é e nunca me pareceu que fosse quando ele se atinge, que Pedro Costa sai de lá para percorrer outros espaços e outros tempos do bairro. A Pango, Vanda dirá que ele devia ter batido à porta, que ela podia estar "descomposta". Alguma vez a vemos ou vimos "composta", qualquer que seja o sentido que a palavra possa ter?

Já o disse num outro texto. Não fiquei a amar Vanda. Com duas visões, o meu amor vai mais para Zita, mulher às vezes quase botticelliana, sempre de negro vestida. Ou para o Muletas, tão triste, tão triste, com aquela história da D. Rosa do 7º andar, que lhe espetou com dois iogurtes, em vez do dinheiro que ele queria. "Foda-se. Dois iogurtes. Fiquei fodido. Desci por aí abaixo e só pedia a Deus que os iogurtes fossem de morango". Já antes tínhamos ouvido histórias horríveis, como a da menina "assim bonitinha que matou a filha" ou como a história dos caldos knorr, ou como a da Nossa Senhora de Fátima. Mas nenhuma mais bonita (bonita e horrível, não são adjectivos que aqui se oponham) como essa dos iogurtes, que depois vais desembocar no melro dourado. Até à história de Pango, o mais doce de todos, o que afinal bateu mesmo à porta, "com a pouca educação que o meu pai me deu". E aquele que era "teimoso mas asseadinho?", esse Russo, sempre sem eira nem beira, perdido por lá, como que vindo de um filme de Nicholas Ray? Vanda, vai-me demorar mais tempo a amar, mas como dizer não a quem a todos diz sim, àquela que tem os mais belos planos do filme e, sempre ou quase sempre, a lista das páginas amarelas ao colo, tão incandescente quanto a da luz das "chinesas" no escuro, quanto a da prata que há por todas as gavetas, pontuação luminosíssima do filme.

E aqui obrigo-me a repetir-me. É nessa lista – único livro do filme – que Vanda guarda a droga. É uma lista sórdida, com uma presença obscena, na sua imensa fealdade. Mas é simultaneamente (e não me perguntem porquê) o livro de horas, o texto sagrado, Antigo e Novo Testamento de uma revelação por haver. É nela que os extremos se tocam, ou são tangíveis os extremos, se, como os limites, os houver.

Porque Vanda, que quase nunca sai do quarto (mas sai para aquele plano com os arbustos, o que mais ecoa **O Sangue** de outrora), que quase nunca sai da cama, não é um personagem extremo.

Prestem toda a atenção ao diálogo dela com Pango. Para o doce Pango, aquela vida "é a vida que a gente é obrigada a ter. Parece que é já um destino, é um traço...". Mas Vanda pergunta-lhe "Achas?" e repete o que começara por afirmar "É a vida que a gente quer, acho eu". No plano seguinte, o mandarim está nas mãos do Russo. E Vanda já saiu, porque depois de ouvir a confissão de Pango, que saiu de casa para não fazer mais mal à mãe, "não aguentou ouvir mais nada". Nesse momento, e apenas nesse momento, foi ela quem marcou o limite, o extremo. E se nos cemitérios ecológicos se proibem flores que não sejam artificiais (e o plano do cemitério de Carnide é o único plano não filmado nas Fontainhas) no túmulo que o quarto de Vanda também é, ficam as flores flores que os cemitérios não recebem, as flores que se levam aos vivos e se levam dos mortos. E essas flores fundem-se com as páginas amarelas (ou com a outra lista, azul, e que jamais é aberta) na mesma liturgia fantomática e sensual.

Perdi-me no tempo, como o filme também se perde, ao vagar da sua alucinante montagem. Mas não me queria perder no espaço e prometi que falaria dos interiores e exteriores, do dentro e do fora.

Reparem naqueles planos da venda das couves. Quem é que está dentro, quem é que está fora? "Dona, quer alface ou couve?" Estamos na casa, ou fora da casa, como em tantas tantas outras situações? Nunca se sabe bem. Porque todas as casas tombam e já são ou resto delas ou não elas, porque as ruas do bairro casas são também, porque as pessoas já não se abrigam e num canto qualquer se injectam ou se procuram as veias do pescoço, como quando nenhuma outra veia existe já furável, nesse plano que tem a sacralidade de um *ecce homo*. Há casas que se tapam com tabiques de várias cores, outras que são comidas por uma escavadora amarela, que parece um bicho pré-histórico e, quando acaba, fica "de olho vidrado" a olhar o que já consumiu. Casas há que se fecham todas para o ritual da droga, mas lá dentro bruxuleiam as luzes mais exteriores. E quem se abriga, sai do abrigo como nele entrou, enquanto a própria ideia do "dentro" deixa de fazer sentido, a não ser, sempre, sempre, no quarto de Vanda, ilha cercada de fora por todos os lados, esburacada pelas "bombas".

Do exterior, só temos a certeza no plano final, em que um resto de casa parece um capitel perdido de coluna grega ou num plano – de todos o mais inadjectivável – em que, escurecida toda a imagem, um vulto ascende ao alto de um montículo, como se um plano de Murnau viesse *anoutar* (isto diz-se?) o precedente grande plano "esfumado" de Vanda e o plano seguinte, em que lhe começamos por ver a orelha e em que o rosto dela tem o rigor dos Cristos de Mantegna ou a dissolução dos Cristos de Holbein.

Mas é dentro ou fora que está o nº 181, do espaço junto ao qual se compram colheres de prata por 150 escudos? Mas foi dentro ou fora que Vanda e Zita tiveram uma "infância fixe"? Mas é dentro ou fora que há aquele plano das florzinhas amarelas e do jornal velho, perdido de azul? Mas é dentro ou fora que os espaços se marcam com cruces amarelas, como as casas dos pestíferos, noutras idades médias, ou como as casas dos judeus, noutras idades novas? Qual é o espaço das lontras no écran da televisão ou qual é o espaço da mãe, no outro canto do plano?

Volto ao texto antigo de Pedro Costa: "O Tempo e o Espaço, tão saturados, tão cheios de vazio e de tudo, entram em guerra". E a salvação ou perdição da imagem visual avolumam-se a uma dimensão ainda mais insuportável na imagem sonora e no ruído mais cavo da escavadora final. Até o écran ficar todo negro e se ouvir, como do além, a música de György Kurtag.

Do **Quarto da Vanda** não se sai mais. Como já disse: o Século XXI abriu com **No Quarto da Vanda**. "Não há remédio: não podemos deixar de ver". "Jamais poderemos deixar de ver".

JOÃO BÉNARD DA COSTA