

A comunidade na expropriação: modos de alteridade no cinema de Pedro Costa

Community and expropriation: alterity paths in Pedro Costa's cinema

EDSON PEREIRA DA COSTA JÚNIOR^a

Universidade de São Paulo, Departamento de Artes Plásticas. São Paulo – SP, Brasil

RESUMO

O artigo discute os modos de alteridade evidenciados pelos elementos estruturais de *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em marcha* (2006), de Pedro Costa. Ao descrever e analisar as formas filmicas escolhidas para construir vias de acesso entre os corpos em cena, valorizando a constante exposição ao outro, busca-se apresentar como o cinema do realizador português constitui uma comunidade intrínseca à expropriação. O artigo opta por um viés comparatista entre os filmes de Costa e os de cineastas que o influenciaram, como John Ford e Yasujiro Ozu; para além da breve consulta a obras de Van Gogh e Gustave Courbet, artistas que compartilham motivos visuais e, acreditamos, uma sensibilidade social comum com o diretor.

Palavras-chave: Comunidade, figura humana, cinema, Pedro Costa

^aPós-doutorando no Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo, com bolsa PNPd/Capes. Doutor em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com bolsa Fapesp (2014/09365-4). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8523-8664>. E-mail: jredsoncosta@gmail.com

ABSTRACT

The paper discuss the modes of alterity evidenced by the structural elements of *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000) and *Juventude em marcha* (2006), directed by Pedro Costa. In describing and analyzing the film forms chosen to construct bridges between the bodies, valuing the constant exposure to the other, we try to present how the cinema of Costa constitutes a community intrinsic to the expropriation. The article chooses a comparative bias between Costa's films and those of filmmakers who influenced him, such as John Ford and Yasujiro Ozu, in addition to the brief reference to works by Van Gogh and Courbet, artists who share visual motives and, we believe, a common social sensitivity to the director.

Keywords: Community, human figure, cinema, Pedro Costa

¹ André Guimarães Brasil (2016), por exemplo, refletiu sobre a comunidade em filmes do *Vídeo nas Aldeias*, amparando-se nas noções de *cosmopolítica* e de “comunidade de cinema” – esta última cunhada por César Guimarães (2015).

² Citamos pelo menos duas teses de doutoramento que analisam o cinema de Costa por tal perspectiva, a de Olivier Cheval (2016) e a de Daniel Ribeiro Duarte (2018). A última defende uma comunidade edificada, entre outras vias, pela relação entre o realizador e os moradores das Fontainhas.

³ Sobre Ford e Ozu como referências para o seu cinema, ver, por exemplo, Costa (2007).

A Van Gogh e Courbet, pelo menos até onde sabemos, o realizador não faz remissão direta. A escolha por incluí-los numa análise comparatista não tem por finalidade defender a influência dos pintores sobre o cineasta. O objetivo é recorrer a proximidades formais a fim de identificar correspondências semânticas no modo político de figurar a alteridade.

Dessa maneira, utilizar a comparação como ferramenta de iluminação mútua das obras dos artistas e do realizador.

⁴ Na trilogia, ocorre uma mudança entre o primeiro filme e os dois últimos. Enquanto *Ossos* (1997) é alicerçado em torno de um roteiro e se desenrola por uma decupagem que prioriza a narrativa a partir da ação dramática dos personagens, *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em marcha* (2006) recorrem a estratégias que potencializam os “efeitos de real” (Barthes, 1968), ou talvez os “riscos do real” (Comolli, 2008); isto é, a aproximação a uma dada realidade histórico-social a partir do que escapa ao ordenamento de estruturas narrativas convencionais. São

A COMUNIDADE FOI E tem sido um tema visitado com frequência por cineastas engajados politicamente, seja pela resistência manifesta diante do que a tantaliza ou pela fragilidade que por vezes a constitui. Independentemente das razões que orientam a produção dos filmes, uma qualidade parece recorrente: a recusa de certas obras em traçar uma ontologia peremptória, uma definição precisa do que é uma comunidade, preferindo interrogar sua natureza, escrutinar os limites que a compõem, desdobrar suas formas de sobrevivência mediante cenários a todo instante contrários à sua existência. Esse hipotético traço transversal talvez esteja presente numa linhagem, decerto imaginária, que reuniria propostas tão distantes como as de John Ford, Peter Watkins, Jorge Sanjinés, irmãos Dardenne, Pedro Costa, Nicolas Klotz, realizadores do projeto *Vídeo nas Aldeias*¹, entre tantos outros. Em parte de suas produções, e sem renunciar às respectivas historicidades, uma questão parece matricial: afinal, o que é uma comunidade no cinema?

A reflexão que aqui propomos não tem a pretensão de responder assertivamente à pergunta, e tampouco de recuperar os testemunhos dos cineastas citados. O objetivo é, sim, analisar procedimentos estilísticos que alicerçam a proposta ética ou, pelo menos, o esboço de uma *comunidade* amparada *na expropriação*, especificamente no cinema do português Pedro Costa. Embora sua obra tenha adquirido ares canônicos em determinados ciclos cinéfilos e acadêmicos, inspirando reflexões constantes inclusive sobre o tema da comunidade², acreditamos que pouca atenção foi dada a determinados modos de figurar a alteridade, essenciais para a formação dos laços comunitários nos filmes da trilogia de Fontainhas: *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em marcha* (2006). A proposta deste artigo é deter-se sobre tais modos e discuti-los a partir das repetições de elementos estruturais nas obras: a composição da imagem organizada em duplas de personagens, o ritual de sentar-se à mesa, as figuras de passagem e, finalmente, os signos de expropriação. Junto a isso, a análise será amparada por um teor comparatista, realizando cotejo de Costa com cineastas influentes para sua obra, como John Ford e Yasujiro Ozu; e com pintores modernistas, como Vincent Van Gogh e Gustave Courbet, com as quais o cinema do português compartilha determinados motivos visuais e, sobretudo, uma sensibilidade social comum³.

Na trilogia mencionada, Costa filma imigrantes cabo-verdianos e demais moradores da favela das Fontainhas, em Lisboa⁴. Juntamente à miséria social em que vivem, acompanha-se os gestos de solidariedade, a irmandade que se cria nos encontros e na convivência entre vizinhos. A partir de *No quarto da Vanda* (2000), tal tessitura social é ameaçada pela destruição da favela em razão de uma ordem da Câmara de Lisboa. Os moradores serão remanejados para um conjunto habitacional no bairro social Casal da Boba, processo de transferência que se conclui em

Juventude em marcha (2006). De um filme a outro, sobretudo nos dois últimos, a demolição espacial ameaça fraturar a experiência comunitária. Os moradores serão separados do território que preserva suas memórias pessoais e coletivas. Ao mesmo tempo, precipita-se uma atomização do corpo coletivo, uma vez que nem todos aceitam a mudança, preferindo procurar outro lugar para morar. É neste cenário de vulnerabilidade que o cinema de Costa participa da cerzidura e expõe os meandros constituintes dos laços comunitários.

Antes da análise propriamente dita, é importante lembrar que o tema da comunidade recebeu atenção renovada no campo da filosofia ocidental europeia nas últimas décadas. O lançamento de *La communauté désœuvrée*, de Jean-Luc Nancy, em 1986, motivou uma série de trabalhos subsequentes, como os escritos por Maurice Blanchot, Giorgio Agamben e Roberto Esposito. O território que parte desses autores explora perpassa, em certa medida, uma das questões fundamentais para Nancy (1986/1999), a saber: como definir os termos de uma *comunidade* no mundo moderno, sem os mitos de outrora, sem uma essência identitária; sem repetir os mesmos riscos de propostas coletivas do século XX, cujo ideal do comum motivou a exclusão dos diferentes, estando na raiz da violência e da intolerância de determinados Estados totalitários? A reflexão é mais ampla e complexa, e seu entendimento segue via própria, de acordo com o autor. Mencionamo-la exclusivamente para demarcar que nossa proposta não busca um ponto de partida e nem de chegada em tal campo filosófico, caminho escolhido por outros analistas de Costa⁵. A análise nas próximas páginas, como se verá, tangencia uma única vez os escritos de Esposito (2000, 2009), sem, contudo, deixar-se imantar na intrincada rede que tece. A preferência será pela construção de um argumento pautado no *corpo a corpo* com os filmes.

escolhas que coincidem com a redução da equipe de filmagem e do aparato cinematográfico, permitindo maior intimidade entre o realizador e as pessoas que filma. Há um constante cruzamento entre estratégias associadas ao documentário e à ficção. Mais do que situar os filmes a tais categorizações, interessa-nos compreender como a experiência interpretada ou vivenciada pelos moradores das Fontainhas diante da câmera passa por um trabalho de figuração, de conformação audiovisual pela qual o real é submetido a escolhas formais, e por elas potencializado.

⁵ Caso dos trabalhos já citados de Olivier Cheval (2016) e Daniel Ribeiro Duarte (2018).

AS DUPLAS, OU A UNIDADE DE MATRIZ COMPÓSITA

Um dado programático da trilogia das Fontainhas permite demarcar o primeiro movimento de alteridade nos filmes de Costa: um corpo raramente está sozinho em cena. A observação não é das mais inventivas, é verdade, mas a simplicidade da evidência não deve obscurecer a promessa do que revela. Se a renúncia a uma presença numerosa de corpos naqueles filmes e a preferência por composições em duplas possivelmente tem a ver com a depuração visual e com a importância dada aos diálogos, sua centralidade em Costa também sinaliza uma poética fundada sobre o que se constrói entre duas ou mais figuras humanas. Tudo está ali.

De início, trata-se de pares. São muitos em *No quarto da Vanda* (2000). Vanda e Nhurro. Nhurro e Muletas. Zita e Vanda. Russo e Nhurro. Vanda e o vendedor de flores. Nhurro e Zita. O mesmo arranjo continua em *Juventude em marcha* (2006),

com a diferença delimitada pela presença inelutável do protagonista, espécie de coeficiente fixo que diminui as variações e impõe um padrão. Ventura e Vanda. Ventura e a “filha”. Ventura e Nhurro. Ventura e o “filho”. Ventura e Lento. Essa rigidez do esquema é menor em *Ossos* (1997), porém nele se encontra a base da composição em duplas, o prenúncio de suas aparições futuras. Vejamos dois momentos do filme.

No primeiro deles, Clotilde fuma cigarro próximo a um ponto de ônibus, de onde descem os moradores do bairro ao fim do dia, depois da jornada de trabalho. Ela aguarda uma amiga e vizinha, Tina, a mãe que tentou matar o próprio filho e a si mesma por causa da pobreza. A espera não é tranquila, quer seja pelas últimas ações e pelo estado sorumbático de Tina, quer seja pela expressão de Clotilde, invariavelmente rígida e circunspecta em seu silêncio. Seu rosto, sob tensão vigilante, impassível, parece mais do que qualquer outro em *Ossos* (1997) acostumado às demandas ingratas do cotidiano. Enquanto aguarda, outra vizinha se aproxima, tenta conversar e lhe oferece um pedaço do pão que traz consigo. Clotilde mantém-se fiel ao voto de reserva e silêncio: nada diz, recusa a oferta com o olhar e continua a fumar como se estivesse sozinha, emoldurada pelos seus pensamentos. E então, num comportamento atípico para um filme em que até então os personagens ou sofrem o amargo cotidiano com dureza ou andam pelos cantos convalescentes, a vizinha caçoa da espera. Faz isso uma vez, duas vezes, três vezes e então, inesperado até aqui, Clotilde desata a rir. A vizinha a acompanha.

O segundo momento acontece pelo final do filme, quando Clotilde visita Tina. Ela a encontra dormindo. Acorda-a e segue para a cozinha, onde, subentende-se, prepara algo para que as duas comam. No cômodo, não trocam uma palavra. Estão de costas uma para a outra. O momento amigável é impregnado pela mesma ambiência carregada das demais cenas. Porém, algo acontece. Num movimento desajeitado de Tina ao carregar uma panela, as duas personagens acabam se chocando e a comida cai no chão. Nenhuma delas sabe como reagir. Tina passara o filme inteiro melancólica e com ares sonolentos. Clotilde, confinada em sua já descrita seriedade. São duas personalidades inaptas para responder a uma situação que em outro contexto seria natural em seu total prosaísmo. O silêncio permanece e ganha peso pelo que as cenas anteriores já alertaram: neste filme, sempre se deve esperar pelo pior. Mas as coisas ganham outro rumo. As personagens se dirigem para a soleira da porta, aproximando-se da câmera. Tina olha para a amiga com um sorriso nos lábios, buscando uma cumplicidade que lhe é negada. Com um certo atraso, o sorriso vem. Clotilde desata a rir. Tina faz o mesmo. A alegria não dura e elas logo retomam suas respectivas máscaras de apatia e seriedade.

Não há dificuldades em perceber a estrita correspondência tanto no desenrolar como no sentido. O início de cada cena é marcado pela ambiência sufocante de *Ossos* (1997). Similar aos outros dois filmes na favela das Fontainhas, a asfixia é decorrente

tanto da pobreza material como da predominância de espaços fechados. O ponto de vista raramente permite ver o que há no exterior dos imóveis. Em *Juventude em marcha* (2006), mesmo as janelas visíveis são de tal maneira superexpostas que circunscreverem apenas a opacidade branca. Estão mais para muros do que para um prolongamento do *in-visto*⁶. A clausura dos demais filmes existe mesmo quando se mostram as ruelas do bairro, rodeadas por paredes e sem a visibilidade do céu. *Ossos*, menos radical nesse sentido, contém um ou outro plano mais aberto capaz de localizar a imagem dos corpos amplamente. Mas em geral, e principalmente em *No quarto da Vanda* (2000) e em *Juventude em marcha*, mergulha-se no interior de uma realidade e de uma arquitetura cerradas. O plano é um cárcere⁷. Diante disso, o que as duas cenas descritas de *Ossos* revelam é a brecha, a principal e por vezes única abertura à qual se tem direito nos filmes de Costa: o outro.

Se nos filmes das Fontainhas não se pode contar com o Estado ou com uma política exterior ao bairro, estabelece-se em compensação uma *intrapolítica* pela solidariedade entre os moradores. Costa irá desdobrar sistematicamente essa rede de amparo mútuo a partir de planos compostos por duas e três figuras em *No quarto da Vanda* (2000) e em *Juventude em marcha* (2006). Filmados em longa duração e com câmeras fixas, os corpos são enquadrados em imagens autônomas. Estão vinculadas à trama, claro, mas carregam em si mesmas uma forte unidade, como pequenos universos independentes. Nada perturba esse tipo de composição: figuras não entram em campo, a câmera não se movimenta e não há ações que irrompam, exigindo a saída do quadro ou mesmo o rearranjo dos corpos. A austeridade compositiva certamente tem algo de uma inflexão retratística, um apelo descritivo em Costa⁸. Ao mesmo tempo, afirma o plano como unidade mantida a partir da relação estabelecida entre dois corpos, marcado por um encerramento que é menos uma alienação diante do mundo que a tentativa de recobrar no interior de cada imagem um resguardo, uma suficiência e mesmo um refúgio cimentado sobre a fraternidade. Nada deve interromper essa unidade. A montagem só acontece para anunciar outra cena. Dadas essas condições, os filmes de Costa apontam em direção a um realizador importante para a sua obra, Ozu.

Uma composição recorrente no cinema do diretor japonês ressoa os duplos de Costa. Trata-se do *sojikei*, ou figuras similares (Bordwell, 1988). Presente desde pelo menos *Coral de Tóquio* (1931), é referente a planos com dois personagens, lado a lado, parados com a mesma postura ou realizando rítmica e sincronicamente os mesmos gestos, numa espécie de arabesco cinético. Além de funcionar na composição de *gags* e rimas visuais, o espelhamento reflete gestualmente o entendimento que existe entre duas figuras, tal como acontece entre marido e esposa em *Coral de Tóquio*, entre pai e filho em *Era uma vez um pai* (1942) e entre as duas irmãs de *Fim de verão* (1961).

⁶ Ver o debate sobre a janela como expansão do olhar em Jacques Aumont (1989).

⁷ Sobre a realidade que se impõe como uma prisão nos filmes de Costa, consultar Mateus Araújo Silva (2010).

⁸ A respeito da relação entre o retrato pictórico e o audiovisual, ver Oliveira Júnior (2017). Especificamente sobre o plano-retrato no cinema de Pedro Costa, consultar Costa Júnior (2018).

No último dos filmes mencionados, Noriko e Akiko, respectivamente a irmã mais nova e a mais velha, são pressionadas pela família a se casarem. Se a primeira está entrando numa idade propícia ao matrimônio, a segunda é uma viúva e mãe que a família teme não conseguir mais um marido. Sob a unidade, reside uma polarização: partilham o mesmo momento, mas em posições diametralmente opostas. Em suas conversas, Akiko tentará partilhar com a irmã a importância de seguir os próprios sentimentos independentemente dos imperativos parentais e sociais. Ela mesma se recusa a aceitar os pretendentes sugeridos pela família, preferindo o direito de decidir, seja por alguém que a agrade verdadeiramente, seja pela solidão. É desse modo que, em duas cenas, Akiko e Noriko surgem figurativamente espelhadas. Primeiramente, durante uma viagem da família. Enquanto os parentes conchavam sobre os possíveis casamentos, ambas conversam sobre seus respectivos pretendentes. Nenhuma parece verdadeiramente confortável com a situação imposta, identificação que será enfatizada pelo alinhamento das figuras. Os gestos serão rigorosa e perfeitamente sincrônicos em seu desenrolar: os passos, os olhares, o sentar-se em *seiza* e o levantar-se.

Mais determinante para o que aqui se quer realçar é o segundo *sojikei*, ao final do filme, quando o chefe da família morre. Novamente, as duas irmãs se afastam dos parentes para um instante de intimidade. O espelhamento gestual expressa não apenas duas personagens vivenciando a mesma situação, mas uma ligação mais sólida e longeva: a transmissão da experiência. Sob o impacto da morte e, portanto, sob o signo da efemeridade que se impõe, Noriko finalmente compreende a importância das palavras de Akiko em respeitar o próprio desejo, embora em contradição com a vontade familiar. Enquanto no *sojikei* anterior a roupa demarcava uma diferença entre ambas, nesse último caso, vestidas com o luto, a horizontalidade é patente: as figuras estão em uníssono visual e gestual, mas também em suas respectivas posições sociais. Na cena, a passagem do tempo pela morte do chefe de família demarca a ruptura entre tradição e modernidade. Acompanha-se a mudança da geração passada para a atual, do rito matrimonial imposto socialmente à união pelo desejo individual. O que expõe a comunicação dos novos valores é a partilha do gesto.

O exímio rigor compositivo de Ozu está deveras distante da obra de Costa. Ambos recorrem a planos fixos e a uma certa moderação da figura humana, mas o controle soberano do primeiro sobre cada mínimo aspecto visível não serviria ao tipo de realismo proposto pelo último, em sua tentativa de trabalhar a encenação em correspondência com um certo acolhimento dos lugares e respeito à verossimilhança das pessoas que filma. O modo de figurar os duplos, contudo, sugere uma afinidade ética entre os realizadores. Um corpo que aparece ao lado de outro nos filmes das Fontainhas não mostra a mera presença compartilhada de um espaço e tampouco vai engendrar um evento decorrente do encontro. Existe um sentido maior. Estar

junto é equiparar a experiência e, a despeito da diferença entre as figuras, encontrar o comum. O cotidiano se inventa na partilha. Próximo a Ozu, a micro história acontece em casa e na vizinhança, entre os laços solidários que nelas se criam.

À MESA

A composição em duplas – às vezes em trios – evidencia um princípio de ramificação em Costa. Em lugar da unidade corporal, passa a existir uma diluição e constante expansão da figura humana rumo à identidade e ao pertencimento coletivos. Para além das duplas, a dinâmica visual calcada no prolongamento corporal continua com um motivo que se alastra na obra do cineasta desde *Casa de lava* (1994): sentar-se à mesa. O que se revela a partir daí sublinha a figura a partir de seu estado social e econômico, pela realidade concreta e por uma série de fatores que conjuram a presença no seio do mundo material. Mas, o que poderia haver de tão expressivo em se sentar à mesa? Primeiro, é preciso reconhecer a singularidade da ação. Nos filmes de Costa, não se está em qualquer mesa, mas na mesa do pobre. Isso tem relevância para o segundo ponto: sentar-se ali não é mero acaso e nem ritual culturalmente hermético, mas uma necessidade e especialmente um prazer. Antes de justificar a afirmação, começemos por uma visada desse motivo visual em *As vinhas da ira* (1940), de John Ford, e em dois quadros modernos, *Os comedores de batata*, de Van Gogh (1885), e *Depois do jantar em Ornans*, de Courbet (1849). Tal excursão nos informa criticamente sobre questões também presentes nos filmes das Fontainhas.

Em *As vinhas da ira* (1940), Tom Joad (Henry Fonda) recebe a liberdade condicional e regressa a Oklahoma. Devido à Grande Depressão e à perda de suas terras, sua numerosa família está de partida para a Califórnia em busca de emprego e melhores condições de vida. A chegada de Tom acontece durante o café da manhã, quando os parentes estão em torno da mesa. O espaço é amplo e atulhado de móveis e objetos por todos os lados. Diferentes gerações estão sentadas, das crianças aos idosos. Cadeiras para alguns, banquinhos para outros. Durante a cena, o casal de idosos começa a discutir: a mulher debocha do marido por comer às escondidas, durante a oração para o café da manhã. Inicia-se aí uma algazarra entre os dois que descontra o ambiente. Apesar de obrigados a deixar suas terras, estão esperançosos com a mudança para a Califórnia.

A primeira marca que desponta na encenação é a pouca importância dada ao corpo individual. A disposição das figuras em ações concomitantes ao redor de uma mesa certamente tem a ver com a predileção pelo plano geral. Porém, deve-se entender que o essencial suplanta o comportamento de um ou outro indivíduo, passando a subsistir no convívio social. Ford recorre aos seguintes artifícios: passar

P

A comunidade na expropriação

a comida para alguém que está do outro lado da mesa, estabelecendo pelo ato uma circularidade entre os corpos; a distribuição de trabalhos que delimita a separação entre os gêneros e associa a figura feminina à responsabilidade por cozinhar e pelos cuidados em servir; a presença de diferentes gerações que interagem e convivem harmoniosamente; a ocasião sendo um rito social que expõe a intimidade entre os membros da família. A cena vai ao encontro do comentário da historiadora Luce Giard (1996) a respeito da importância da alimentação para fortalecer, sedimentar os elos sociais: “Comer serve não só para manter a máquina biológica do nosso corpo, mas também para concretizar um dos modos de relação entre as pessoas e o mundo, desenhando assim uma de suas referências fundamentais no espaço-tempo” (p. 250). Ou ainda do seu complemento, sobre o cozinhar: “prática elementar, humilde, obstinada, repetida no tempo e no espaço, com raízes na urdidura das relações com os outros e consigo mesmo, marcada pelo ‘romance familiar’ e pela história de cada uma” (p. 218).

As vinhas da ira (1940) transforma o estar em torno da mesa, o reunir-se para a refeição, em rito que desdobra uma série de continuidades entre os corpos. Salvo a distinção entre os gêneros pelo papel assumido pela figura feminina, a cena reúne signos de horizontalidade que vão dos planos gerais e, portanto, de uma *mise en scène* não diferenciada para cada personagem, à disposição circular dos membros em torno da mesa; da socialização entre gerações diferentes, partilhando o mesmo ambiente e momento como iguais, ao clima de comunhão em que todos se esforçam para manter o ambiente de convivialidade e harmonia. A mesa medeia as respectivas individualidades e o espaço do comum.



Figura 1. *Os comedores de batata*, de Van Gogh (1885).



Figura 2. *Depois do jantar em Ornans*, de Gustave Courbet (1849).

Como em Ford, *Os comedores de batata*, de Van Gogh (1885), também focaliza uma família camponesa em torno de uma mesa. Nesta cena de gênero em Nueneen, nos Países Baixos, um dos primeiros trabalhos importantes do pintor, a tonalidade amarronzada e quase homogênea estabelece uma continuidade entre os corpos, as batatas, as roupas e as paredes da casa, como se tudo ali fosse constituído de uma mesma matéria. É conhecida a frase de Van Gogh (1986), inspirada em Milliet, em que diz ter tentado compor a figura dos camponeses como se pintadas com a própria terra que semeavam. O aspecto tonal também engendra uma certa estagnação. O padrão cromático mergulha a imagem numa camada com poucas variações rítmicas, como se a duração fosse congelada.

A cor e os demais fatores elencados certamente contribuem para a impressão tanto do tempo imóvel como de austeridade. Mas a isso é preciso pensar o outro lado da tela, o humano. O modelado rígido dos corpos e os traços fisionômicos talhados conferem uma solidez à imagem. As duas figuras nas extremidades, a da esquerda com uma circunspeção distante, a da direita cabisbaixa a servir o café, sugerem uma dureza que um detalhe confirma: as mãos. Seu aspecto embrutecido e rugoso expõe a relação física com o trabalho, revela a difícil experiência social. Em contraposição, estar à mesa é, como no filme de Ford, encontrar um repouso da labuta e do cotidiano. O peso revelado pelos corpos e reforçado pela paleta de cores escura e tonal é amenizado pelo momento de confraternização, que compartilha com *As vinhas da ira* (1940) a ambiência humilde e os signos de horizontalidade.

Um último desvio, breve, é por *Depois do jantar em Ornans*, de Courbet (1849). A imagem diverge das cenas comentadas anteriormente em razão da autonomia de cada figura, dispersas no espaço, e do sujeito da representação: não mais o camponês ou o pobre, mas burgueses – o pintor, o pai e amigos – que moram

⁹ No original: "l'autobiographie commence quand des amis se réunissent au coin du feu, quand toute une bourgade se rassemble au cimetière; quand l'expérience, sous une forme banale et ancestrale, devient unique" Esta e demais traduções, do autor.

no campo. O realismo, que se abstém de uma figuração do campo pastoral e de figuras arquetípicas em seu anonimato, é radicado na tensão entre formas banais de vida e rostos particulares, no rito social objetivado pela prática privada: "a autobiografia começa quando amigos se reúnem em torno do fogo, quando toda uma vila se encontra no cemitério; quando a experiência, sob forma banal e ancestral, se torna única"⁹ (Clark, 2007, p. 148, tradução nossa). Dentro de uma ocasião ordinária, entre o jantar e o momento de se recolher para dormir, o despojamento de amigos em sua particular e universal intimidade.

Voltemos então aos encontros em torno de uma mesa no cinema de Costa. Um mapeamento do motivo nos filmes das Fontainhas iniciaria com *Ossos* (1997), quando a enfermeira recebe os miseráveis à mesa de sua cozinha para dar-lhes de comer e ali iniciar uma tentativa de aproximação com seus respectivos universos. *Juventude em marcha* (2006) é ainda mais sistemático. Ventura surge inúmeras vezes à mesa com aqueles que acredita serem seus "filhos". Busca-os no trabalho para almoçarem juntos. Com Vanda, experimenta o silêncio e a tristeza pela morte de Zita. Com Lento, nos intervalos do trabalho, escuta música, joga baralho ou recita uma carta que escreveu para a mulher que ficou em Cabo Verde. Ao lado de uma das "filhas", que depois de sucessivas recusas aceitou sua paternidade, almoça um frango. Esta última cena é uma síntese do que representam tais encontros à mesa, pois não se sabe ao certo se realmente a "filha" acredita que Ventura seja seu pai ou se simplesmente reconhece a necessidade ou convence-se do prazer que é poder vivenciar similar partilha.



Figuras 3 e 4. Ventura divide a mesa com Vanda (esq.) e sua "filha" (dir.), em *Juventude em marcha* (2006).

No quarto da Vanda (2000) substitui a mesa por uma cama e a refeição pela droga. A exceção é a casa de Nhurro. Ali os amigos se reúnem para usar heroína à mesa, onde rememoram histórias pessoais: episódios de roubo, mesmo

quando amarguravam umas poucas moedas no bolso; dormir em abrigos que viriam a ser incendiados; o medo de morrer na pobreza (“Nós, os merdas, nunca morremos”)¹⁰; a relação com as mães; a avaria de quem lhes dá esmola e assim por diante. Sempre em evidência na imagem, mesmo quando nada se passa sobre ela, a mesa perdura como relicário dos encontros. Sobre sua superfície, os rastros da droga e da pobreza: uma garrafa d’água, seringas e outros materiais de preparo e consumo da heroína. Tudo é muito tangível, como o era também sobre a mesa de *Os comedores de batata* (Van Gogh, 1885). Espécie de síntese objetual de um estado socioeconômico miserável, a mesa também acena para uma potência de natureza coletiva. Às escuras, quando fecham portas e janelas para consumirem a heroína à luz de velas, é sobre ela que acontecem as narrativas, a transmissão de uma memória oral, o adensamento da experiência coletiva em ritual. Figurativamente, tais cenas diluem os corpos individuais na penumbra. Vestígios anatômicos e o som de vozes murmurando histórias transitam e ocupam o plano fantasmagoricamente. A integridade física desaparece em prol de uma permanência coletiva emoldurada pela horizontalidade visual da escuridão – ainda mais radical que o tonalismo de Van Gogh. Um tecido túrbido abarca conjuntamente as figuras num mesmo todo, recriando imagetivamente a partilha experimentada.

¹⁰ Frase dita durante um diálogo entre Nhurro e Muletas.

Costa, como Ford, Van Gogh e Courbet, faz do encontro em torno de uma mesa um rito de sedimentação das relações sociais. Conquanto o preparo da comida e a alimentação sejam quase sempre preteridos, existe um investimento afetivo ou um tipo de intimidade cujo efeito é a urdidura entre os indivíduos, similar à sugerida pelo comentário anterior de Luce Giard (1996). A integração depende em muito do que se falou sobre a singularidade da mesa do pobre, presente tanto em Costa como em dois dos outros exemplos mencionados. Diante das demais expropriações, numa casa pequena, com mesas modestas e pessoas humildes, é ali que o corpo é capaz de abandonar seus próprios dramas e o de uma existência individual para, longe das horas sombrias, compartilhar um prazer coletivo.

A reunião em torno da mesa nos filmes das Fontainhas coincide com o que há de mais pessoal ou por vezes de mais doloroso para cada personagem em cena. Os signos de horizontalidade elencados em Ford e Van Gogh também estão lá, mas de acordo com a poética de Costa: plano geral fixo a enquadrar simultaneamente dois ou três corpos, jamais os separando pelo esquema campo/contracampo, diferentes gerações à mesa, o alinhamento dos humores, a confraternização e sobretudo a intimidade fortalecida pela transmissão da experiência. Especificamente sobre a mesa de Nhurro, incorpora-se também a escuridão da imagem como manto que se sobrepõe uniformemente sobre os grupos.

Quanto a Courbet, é verdade que a classe social e o despojamento de suas figuras em nada se parece com o hieratismo e a contenção gestual dos miseráveis nos filmes de Costa. Evocou-se *Depois do jantar em Ornans* (Courbet, 1849), porque mais do que qualquer outro exemplo, ali se vê nos rostos das figuras o prazer de um tempo em suspensão, o fruir agradável de um momento fraternal. Similar corte no real em benefício do que se passa entre dois corpos está na base mesma dos encontros de Costa. Os risos são mais raros e os gestos mais rígidos, mas o prazer pelo convívio é próximo. Também existe na tela de Courbet uma personificação, dado o abandono de modelos arquetípicos em prol de figuras reais. Talvez seja um pouco temerário apontar como correspondente, mas Costa faz o mesmo ao escolher pessoas reais para encenar os seus filmes, dotando situação universais de uma forte particularidade.

Uma pergunta que poderia ser dirigida ao cinema de Costa em comparação às obras dos demais artistas citados é: onde estão as famílias ou as figuras numerosas em torno da mesa? Por que se restringir sempre a duas ou no máximo três pessoas? A hipótese reside sobre uma possível perda das relações parentais: a família principal de *Ossos* (1997) corre o risco de se separar porque mal tem dinheiro para alimentar o filho recém-nascido; em *No quarto da Vanda* (2000), exceto a protagonista que mora com a mãe, o que se sabe é da dificuldade dos personagens principais de reencontrarem os pais, pois geralmente sentem vergonha de quem se tornaram e da vida difícil que levam. A essa desagregação, a família passa a ser substituída por uma irmandade, uma política comum entre os vizinhos. Em lugar de uma mesa numerosa composta por parentes que moram juntos, as visitas de um morador a outro.

FIGURAS DE PASSAGEM: PORTAS, JANELAS, GESTOS, E O SOM AO REDOR

Na trilogia das Fontainhas, à parte as cenas de encontros, a figuração do coletivo segue uma lógica vetorial manifesta no cinema do realizador desde *O sangue* (1989). Ela implica a existência de um elemento que irá percorrer os demais personagens estreitando a distância que preservavam entre si, implicando-os numa existência coletiva, alinhavando-os em torno de um objeto ou destino comum. Quem assume o desígnio em *Ossos* (1997) é o recém-nascido. Corpo vivo, mas cuja existência paira sobre os pais como um espectro de morte, marca maldita a disparar a pulsão de destruição, será ele a criar um intraespaço, um meio comum a ser partilhado pelos personagens. O bebê passa de mão em mão. Conecta, estreita e expõe a relação entre os moradores do bairro, assim como estabelece o contato dos pais com a enfermeira que, a partir de então, se

sentirá eticamente impelida a ajudá-los, alimentando-os, tentando aconselhá-los ou tão-somente dividindo o silêncio em entendimento.

No quarto da Vanda (2000) faz da droga o vetor a atravessar os corpos em cena e a estimular a criação de um espaço imaginário e ritualístico no qual o território físico está em vias de ser destruído. O mais próximo do gesto coletivo será o envolvimento conjunto no preparo pormenorizado do crack e da heroína, bem como seu subsequente consumo. A injeção e o trago são os modos de criar um tecido conjuntivo. Ali surgem as narrativas pelas quais a experiência e o imaginário dos indivíduos são sedimentados em memória coletiva, numa permanência, a princípio duradoura, contraposta à demolição iminente. A extensão de um corpo a outro é intrínseca ao que ameaça e nega a vida: o depauperamento das condições materiais pela pobreza e a agressão ao corpo pela droga. Voltaremos a isso.

Ventura talvez seja o maior emblema da lógica vetorial em Costa. Sua presença em *Juventude em marcha* (2006) é figurativamente a de um ser que percorre um plano a outro, vai de rua em rua, de casa em casa, conversando com os vizinhos a quem chama de filhos, entre eles estabelecendo um liame, uma cerzidura que tem como centro sua existência. A comunidade que em *Ossos* (1997) e em *No quarto da Vanda* (2000) existia por um prisma preponderantemente negativo, um extermínio dos corpos por si mesmos e pela bruta realidade que os oprime, passa a ser forjada por um gesto vivente e agregador livre da pulsão destrutiva dos filmes anteriores.

O vetor, então, é conformado em três modos distintos: o corpo (o recém-nascido e Ventura), o gesto (consumo da droga, refeições em torno da mesa) e o objeto (a droga). Sua operacionalidade nos filmes depende da criação de figuras espaciais de passagem que facilitem a comunicabilidade pela redução dos muros reais e simbólicos. Dito de outra maneira, o trânsito dos vetores exige a criação de uma abertura, de uma brecha que permita violar as barreiras impostas pelas estratificações espaciais/sociais e, assim, transgredir o que poderia segregar e alienar a figura humana. O primeiro objeto a assumir tal função são as portas, abundante e quase obsessivamente espalhadas ao longo da filmografia de Costa. A chegada de Nhurro na casa de Vanda – filmada como uma espécie de invasão, dado que o visitante abre a porta por fora – mostra a detida atenção ao objeto. Não só pelo uso do plano detalhe, mas também porque depois de “violiar” o bloqueio, a figura permanece na soleira da porta, nem dentro do quarto e nem fora dele. O mesmo “não lugar” será assumido por Ventura quando está na casa de uma de suas filhas. A porta parece abrigar algo de inusitado ao longo da obra do português¹¹. Ainda Ventura, quando visita o apartamento no bairro Casal da Boba, abre e fecha, sucessiva e comicamente, uma das portas, como se a atestar

¹¹ Em curso realizado na Escola de Cinema de Tóquio, Costa (2010) menciona a porta como objeto e metáfora, a fim de discutir o que o cinema entrega ao espectador ou, mais precisamente, o que prefere/ pode velar.

sua funcionalidade. Por que tanto interesse? Depois de ser desalojado, Nhurro aparece carregando um saco com os seus poucos pertences e. . . uma porta. Comum também são corpos no interior de imóveis, geralmente de um quarto, filmados a partir de um ponto de vista externo, pela fresta da porta entreaberta.

A fim de compreender o seu uso como mecanismo ambivalente e essencial para a criação de uma comunidade, é necessário pensar as portas dos filmes de Costa à luz do cinema fantástico¹². Entre outros elementos daquele gênero que se apropria, está a porta como dispositivo fronteiro de impedimento e comunicação entre mundos. Nos filmes das Fontainhas, ela é o *entre dois*, o que muitas vezes simboliza o limbo social dos moradores, desprovidos de uma propriedade e sem ter para onde ir. Eles vivenciam um mundo ao mesmo tempo em que estão fora dele, às suas margens. Jean-Louis Leutrat (1995) comenta a função que a porta assume no cinema fantástico:

Tematicamente, a porta, ela também uma fronteira, é ao mesmo tempo um lugar de passagem. Ela define, fecha, delimita o território. Relacionada à separação, ela funciona com a ponte, como percebe Georg Simmel. Ela está fechada pelo interior, a ponte abre em direção ao exterior. A ponte, como a porta, separa, mas também sutura: na versão da história de Dr. Jekyll proposta por Rouben Mamoulian, uma passarela transpõe o espaço que separa o laboratório do doutor do seu apartamento; a porta, como a ponte, abre, mas também enclausura: além da porta, como também além da ponte, encontra-se o país dos fantasmas¹³. (p. 62)

A finalidade das portas em Costa está alinhada com a das janelas, que potencializam a permeabilidade entre o que acontece no espaço privado e no espaço público. Em *Ossos* (1997), pelas ruelas do bairro são vistas as famílias que estão em casa. Pelas casas, observa-se os passantes na rua. De todos os filmes, a arquitetura é talvez a mais evidente nesse aspecto, pois compartimenta o campo em um jogo de enquadramento e reenquadramentos que criam vasos comunicantes. Pela janela: uma das vizinhas vê a chegada do bebê que tudo irá secretar no filme; Tina se intromete durante o sexo de Clotilde com o marido para pedir ajuda. Em *Juventude em marcha* (2006), Ventura, da rua, fala com a “filha” que está dentro de casa. Em *No quarto da Vanda* (2000), Russo põe a mão para dentro da cozinha da casa de Vanda para perguntar se a mãe dela não quer comprar o passarinho que ele encontrou. As janelas reforçam as portas como elementos de infiltração, diluição ou flexibilização das fronteiras que deveriam separar espaços e, conseqüentemente, os corpos.

A circularidade é desencadeada também por motivos pontuais que surgem em um corpo e reaparecem ou ganham continuidade em outro. Fora da trilogia,

¹² A proximidade do realizador com o gênero não deve ser surpresa, tendo em vista suas constantes menções diretas, em entrevistas e nos filmes, a realizadores como Jacques Tourneur e Georges Franju.

¹³ No original: “Thématiquement, la porte, elle aussi une frontière, est de même un lieu de passage. Elle définit, enclôt, délimite le territoire. Liée à la séparation, elle fonctionne avec le pont, comme le remarque Georg Simmel. Elle est refermée sur l’intérieur, le pont ouvre vers l’extérieur. Le pont comme la porte sépare, mais il relie: dans la version de l’histoire du Dr Jekyll proposée par Rouben Mamoulian, une passerelle enjambe l’espace qui sépare le laboratoire du docteur à son appartement; la porte comme le pont ouvre, mais elle clôt: au delà du pont, c’est le pays des fantômes”.

Casa de lava (1994) antecipava a prática quando o vestido vermelho que caracterizava a protagonista aparece em outra personagem do filme. A passagem da roupa estabelece a conexão e também a transferência de um corpo a outro. Em *Juventude em marcha* (2006), antes de Ventura, quem primeiro põe as mãos sobre a cintura em sinal de desaprovação é o segurança do museu. Ao repreender o protagonista, sentado numa poltrona, o funcionário faz o gesto contestatório que Ventura futuramente repetirá – numa dinâmica de transferência gestual comum ao cinema de Jacques Tati, outro realizador importante para Costa. Já no filme anterior, Vanda tenta procurar um isqueiro para acender o cigarro de crack. Até encontrar um que funcione, joga dezenas deles numa lixeira. A montagem concatena a cena com o plano de uma mão mergulhada na treva a segurar um isqueiro aceso na casa de Nhurro, estabelecendo um *raccord* imaginário. Essa continuidade entre o quarto de Vanda e a sala de Nhurro acontece tanto no nível da experiência com a droga, como pela ressonância e espelhamento gestuais.

A dinâmica circular ainda depende do som ao redor, da ausência de isolamento acústico das casas, de onde sempre se escuta o que se passa no exterior, impedindo a existência de um espaço eminentemente privado. Por fim, deve-se acrescentar os corredores do bairro das Fontainhas. Não raramente eles fazem a ligadura de uma casa a outra na montagem. Ao mesmo tempo, funcionam como espaço de passagem de Ventura quando visita os filhos, ou de Vanda quando vende verduras no bairro. Juntos, os elementos listados figuram um espaço partilhado, uma topografia do outro, rede de constante interação entre figuras e sons capaz de forjar um corpo coletivo onde poderia existir apenas as ruínas e a atomização dos indivíduos em torno de suas misérias pessoais.

COMUNIDADE NA EXPROPRIAÇÃO

No percurso desenvolvido até o momento, sinalizamos que os filmes da trilogia das Fontainhas formalmente se constroem a partir de procedimentos que estimulam o contato e as práticas de alteridade entre os moradores do bairro. Primeiramente, apresentamos como a unidade do plano depende da relação entre dois corpos, fazendo de tal espaço um refúgio diante da clausura do espaço urbano e da pobreza material. Neste sentido, foi importante realçar como a composição em duplas dialoga com os *sojikei* do cinema de Ozu. Posteriormente, continuamos a desdobrar a expansão das redes que ligam os corpos a partir da recorrência do sentar-se à mesa. Discutimos as correspondências que *As vinhas da ira* (1940), de Ford, e as telas *Os comedores de batata*, de Van Gogh (1885), e *Depois do jantar em Ornans*, de Courbet (1849), mantêm com o cinema de Costa, ao transformar a refeição e o encontro na mesa num rito de sedimentação das

relações sociais, o abandono da existência individual e das horas sombrias em prol de um prazer coletivo. Para tal, recorre-se a estratégias de horizontalidade que fortalecem a intimidade entre os personagens, bem como a transmissão da experiência. Dito isso, cabe agora apresentar como recurso decisivo para a comunidade ou para a experiência comunitária no cinema de Pedro Costa uma certa ideia de expropriação. Será ela a sublinhar um último aspecto de alteridade. Antes, voltemos ao filme já discutido de Ford.

Uma das cenas de *As vinhas da ira* (1940) sintetiza e leva ao limite a expropriação que aqui mencionamos. Trata-se do momento em que um fazendeiro, acompanhado do xerife, visita o terreno onde estão acampados desempregados, sem-terra e demais miseráveis, incluindo a família Joad. Ele tenta convocar trabalhadores para a colheita nas terras que arrendou. Feito o anúncio, um dos moradores do acampamento acusa o fazendeiro de tentar aplicar um conhecido golpe em que é feita a oferta de emprego sem contrato e sem exatidão do salário. A operação é sempre a mesma: os proprietários de terra aguardam a chegada dos trabalhadores e, diante da quantidade sempre massiva dos que se apresentam, pois a mão de obra é farta em momentos de crise, decidem por um pagamento abaixo do ofertado inicialmente. Revelada a farsa, o fazendeiro pede ajuda ao xerife, que forja uma acusação e tenta prender o morador que desvelou o esquema. A cena que interessa inicia a partir de então. Nela, o xerife desce do carro e caminha em direção ao morador. Ao se aproximar, leva um soco do personagem, cai no chão, saca a arma e atira. Mata uma mulher que não participava da ação, enquanto o alvo dispara em fuga. Tenta acertá-lo com um segundo tiro, mas é derrubado pelo protagonista, Tom Joad, que é auxiliado por Jim Casy, um ex-padre que também mora no acampamento. Quando o reforço policial chega ao acampamento para encontrar o culpado por nocautear o xerife, Jim assume a culpa sozinho.

A cena explicita um *gesto coletivo* que se concretiza não somente por ações sequenciadas entre vários corpos, mas também por uma espécie de permuta figurativa que inicia com a mulher baleada em lugar de outro personagem. A expropriação é liminar, extrema, a do corpo e a da própria vida. Na sequência, para que o fugitivo consiga escapar, Tom Joad golpeia o policial. Para que este não seja detido, Jim assume a culpa. Tem-se então uma orquestração gestual pautada na substituição: de início, um corpo é alvejado em lugar do outro, em seguida um personagem assume a autoria de um gesto que não foi o seu. A ação é realizada visando o cuidado com outro a despeito de si mesmo. O corpo já não é meramente a unidade sensível de um indivíduo no mundo, mas o instrumento, a ferramenta de um corpo maior, o da comunidade. Para preservá-la, para resistir à força econômica e policial que ali se insinua, cria-se uma lógica

sacrificial. Diante da coação, os homens são incitados a um mecanismo de defesa que, naquelas condições de miséria, só pode se dar pela criação de um espaço e ação coletivos. Às vezes, em detrimento de si mesmos.

Alguma coincidência com o filme de Costa? Sabemos que o português é um entusiasta de Ford e que o universo dos dois últimos filmes das Fontainhas em muito se aproxima daquele de *As vinhas da ira* (1940), em especial pelo interesse em construir uma esfera comum. Tanto em Ford como em *No quarto da Vanda* (2000), por exemplo, a vida é dominada pela miséria e não pela liberdade. Nessas condições, será a própria ausência, o nada, o que falta ou o que foi retirado da figura humana o eixo em torno do qual a comunidade se forma. Os personagens de Ford perderam suas terras. Os de Costa começam a ser desalojados. Para ambos, sobra como forma de poder, zona de atuação, modo de existência, a dimensão de alteridade.

Uma cena emblemática em *No quarto da Vanda* (2000), é a “invasão” de Nhurro ao quarto da protagonista, quando abre a porta por fora, sem autorização. Delimita-se nada menos que o esboroamento das fronteiras entre dois corpos, o eu e o outro, a flexibilização entre o que deveria ser privado e o que é público. As portas e contenções de nada servem. O mundo particular de Vanda e o risco de encontrá-la “descomposta”¹⁴ ou mesmo indisposta são minorados pelo engajamento dela diante do amigo necessitado. Isso é só outra forma de designar a essencialidade de preservação do outro e do que ele representa. A figura humana em si mesma, o espaço que deveria delimitar o seu território e resguardar sua subjetividade, é pontual, tem importância restrita.

As comunidades de *As vinhas da ira* (1940) e *No quarto da Vanda* (2000) edificam-se sobre o efêmero. O universo partilhado não se enraíza num território, num espaço físico de durabilidade. Não se poderia aplicar aos filmes a distinção segundo a qual o espaço público é aquele criado pela presença de outros e desfeito quando a causa que os aproximou chega ao fim, enquanto o político seria assegurado por uma cidade ou outro lugar palpável capaz de sobreviver aos feitos e às ações dos homens, permanecendo de pé em direção à posterioridade e às próximas gerações¹⁵. Como exigir dos sem-terra de Ford e dos pobres do filme de Costa um território duradouro, quando estão desprovidos de condições mais elementares, quando ambos os filmes abordam justamente corpos que perderam suas raízes, extirpados de suas terras e de suas casas? Uma esfera comum pautada numa rede comunitária, que no caso de Costa toma a forma de gestos e rituais do cotidiano (a droga, o sentar-se à mesa, os diálogos), seria menos política?

Não é preciso instrumentalizar ou buscar uma brecha naquela distinção para compreender que nos filmes analisados a política existe de outra maneira.

¹⁴ Quando Nhurro entra, Vanda reclama que o risco da visita imprevista seria encontrá-la “descomposta”.

¹⁵ Segundo Arendt (1993): “O espaço público da aventura e do empreendimento desaparece assim que tudo chega a seu fim, logo que dissolvido o acampamento do exército e os ‘heróis’ – que em Homero nada mais significam que os homens livres – retornam para suas casas. Esse espaço público só se torna político quando assegurado numa cidade, quer dizer, quando ligado a um lugar palpável que possa sobreviver tanto aos feitos memoráveis quanto aos nomes dos memoráveis autores, e possa ser transmitido à posterioridade na sequência das gerações. Essa cidade a oferecer aos homens mortais e a seus feitos e palavras passageiros um lugar duradouro constitui a *polis*” (p. 54). Em obra anterior a autora afirma que, no sentido estrito, a existência de um *espaço tangível* é relativa: “A rigor, a *polis* não é a cidade-estado em sua localização física; é a organização da comunidade que resulta do agir e falar em conjunto, e o seu verdadeiro espaço situa-se entre as pessoas que vivem juntas com tal propósito, não importa onde estejam” (Arendt, 1958/2009, p. 211).

P

A comunidade na expropriação

¹⁶ Consultamos o “Capítulo XIII – Da condição natural da Humanidade relativamente à sua Felicidade e Miséria” (Hobbes, 2003). Para subsidiar nossa rude leitura de Hobbes e a fim de compreender a remissão que Esposito faz ao autor, buscamos apoio numa obra que Norberto Bobbio (1991) dedica ao filósofo inglês, na qual expõe de maneira clara e generosa os princípios gerais de sua obra política. Segundo Bobbio, em Hobbes, o Estado, enquanto um produto do engenho humano, *artificium* capaz de reparar o produto defeituoso da natureza, está em correspondência com uma das características do pensamento renascentista que marcou a filosofia de Francis Bacon, primeiro mestre de Hobbes: a transformação da relação entre natureza e arte. A segunda passa a ser concebida não apenas como imitação, mas como igual à primeira, sinalizando uma nova avaliação das coisas feitas pelo homem, de sua industriiosidade. A natureza é então compreendida como grande máquina, cujas leis e mecanismos são passíveis de serem desvendados; ao tomar conhecimento do que compõe tal “segredo”, o homem é igualmente capaz de recriar e aperfeiçoar a natureza a partir de suas próprias máquinas. Uma delas é, para Hobbes, o Estado.

¹⁷ Especialmente a vanglória. Derivada da ideia de superioridade sobre o outro, e manifestação mais visível do desejo de poder, ela está na base dos conflitos sociais (Bobbio, 1991).

¹⁸ Ao falar de uma “guerra permanente”, Hobbes entende “não apenas o estado de conflito violento, mas também a situação na qual a calma é precária, sendo assegurado apenas pelo temor recíproco, como hoje se diria da ‘dissuasão’; ou, em suma, como seria aquele estado no qual a paz se torna possível

A efemeridade que circunda os espaços em decorrência da miséria produz um espaço político, embora germinal e precário, existente *entre* os corpos, independentemente de um território físico ou de qualquer outra propriedade. O gesto, em parceria ou em direção ao outro, é a pedra angular. Se fortuito em sua permanência, é imprescindível em sua função. As visitas e os demais componentes do esquema vetorial de *No quarto da Vanda* (2000) constituem essa ação de ligadura entre os corpos, engendrando uma circularidade. Facilita-se a travessia entre casas, bem como a comunicação e a dinâmica entre duas figuras. Cria-se uma existência pautada na exterioridade. A totalidade só existe a partir do outro, a partir de uma conduta ou ética de autoexpropriação, de caráter *donativo*.

O pertencimento à coletividade exige uma renúncia de si mesmo. Se estivermos corretos ao afirmar isso, a comunidade partilha de um paradigma anti-imunitário, na contramão de uma organização pautada na construção de limites e fronteiras, mas também de leis que conservam a vida. Uma vez que a circularidade vetorial de *No quarto da Vanda* (2000) reduz as barreiras que separam os indivíduos, ela também viola o resguardo, a sua proteção, deixando-os expostos. Para melhor entender tal comunidade, somos tentados a buscar um parentesco, ligeiro e não absoluto, com o que Roberto Esposito (2000, 2009) considera o projeto imunitário das sociedades modernas, em especial aquele construído nos termos hobbesianos. A passagem por sua formulação será pontualíssima. Somente um fragmento do debate nos interessa, como inspiração.

Grosso modo, trata-se de resgatar a proposta de comunidade elaborada por Hobbes (2003) no que depende da existência de um *homem artificial*, o Estado¹⁶. Sua função primordial é preservar a integridade, conservar a vida dos membros da sociedade. Para evitar que um ser cause mal a outro, para impedir que, em seu estado de natureza, os indivíduos se entreguem às paixões e à incessante inclinação pelo poder¹⁷, cujo perigo é o de produzir um estado permanente de guerra¹⁸, firma-se uma instituição e uma proteção artificiais, elabora-se um contrato que os subjuga a uma autoridade. Para Esposito (2000), a criação desse imperativo sob a forma do Estado-Leviatã “coincide com a dissociação de todo laço comunitário, com a abolição de toda relação social estrangeira à troca vertical proteção-obediência”¹⁹ (p. 29). Uma vez que a comunidade porta consigo o delito, a possibilidade de uma sobrevivência reside no “delito contra a comunidade”. Recusa-se o que é produzido no seio mesmo da dimensão coletiva, erguem-se muros ante a convivência, artificializa-se a relação entre os seus membros para imunizá-los das consequências de um contágio – sinalizado pela peremptória sombra virtual que paira sobre a sociedade: a morte.

Certamente injusta em sua acentuada concisão do pensamento dos autores citados, a menção à hipótese de uma imunidade comunitária teve um único objetivo:

ela ilumina um aspecto recorrente em filmes que figuram um corpo coletivo. Em *As vinhas da ira* (1940) ou em *No quarto da Vanda* (2000), a comunidade figurada é erguida justamente sobre a virtual mácula entre os seus membros, pelo eventual perigo do outro, pelas fraturas que residem na relação das figuras humanas, no antagonismo de qualquer política imunitária. Cria-se por vezes um ambiente que enseja a disputa ou as soluções individuais. Nessas condições, a comunidade se firma apesar de tudo o que atenta contra ela e contra a vida, o que ameaça a integridade e o ensimesmamento dos seus membros, como se fosse possível constituí-la somente por renúncias, pelo que a põe em xeque, por um viés no limite negativo.

Antes que os laços surjam ou em concomitância a eles, os filmes mencionados revelam os perigos intrínsecos ao viver comunitário. A família Joad, de *As vinhas da ira* (1940), recua diante da possibilidade de aderir à greve sob o receio de seus efeitos negativos. Quando Tom afirma que o pai e a família jamais aceitarão perder os salários e passar fome por desconhecidos, que a greve não os interessa, o amigo Jim é taxativo: terão de sofrer para aprender. Dito de outro modo, precisarão suportar condição ainda pior para perceber que o equilíbrio privado é ilusório em sua brevidade e ingênuo em sua soberania – a estabilidade vivenciada pela família Joad só é possível porque os proprietários de terra querem agradar os trabalhadores que furaram a greve. Apesar das épocas, do processo histórico e das figurações dessemelhantes, existe um eixo comum com o de outros filmes nos quais a figura humana é enquadrada sob a tensão indivíduo-sociedade²⁰.

Em Costa, a famigerada fraternidade corre em via paralela aos desamparos e à vulnerabilidade dos moradores das Fontainhas. A visita de Nhurro a Vanda termina quando ela, cansada e em discordância com o amigo desolado, sai do quarto e o deixa lamentando sozinho. Antes, na vendinha da família, envolta por frutas, Zita nega a Nhurro um pedaço de pão. Diz não ter sobrado nada, tampouco lhe oferece algo. Com a mesma falta de solidariedade, Nhurro recusa dar abrigo a um morador do bairro que entra na sua casa pedindo um lugar para dormir. Talvez a maior tensão entre o eu e o outro, claro, seja o ritual de heroína. Uma figura aplica a droga em outra. A violência é explícita, não obstante consentida.

A flexibilização das fronteiras, o desenrolar das relações e a efetivação da experiência comunitária se dá entre dois polos: fratura e união, temor e certeza, risco e resguardo. Trata-se sempre de uma *exposição ao outro*, daí a recorrência das figuras de passagem e das inúmeras situações de encontros que descrevemos. Prevalece talvez inconscientemente uma lei épica: o destino de um é o destino de todos. Suporta-se o que de perverso pode existir socialmente e ao mesmo tempo se sorve a fraternidade ao lado do outro. Sujeitar-se a um risco e aceitar um *dever*: dupla doação. O que no paradigma imunitário é evitado, nos filmes de Costa é condição.

unicamente por causa da permanente ameaça de guerra” (Bobbio, 1991, p. 37).

¹⁹ No original: “coincide effectivement avec la dissociation de tout lien communautaire, avec l’abolition de toute relation sociale étrangère à l’échange vertical protection-obéissance”.

²⁰ Vem à mente filmes que relacionam os temas do trabalho e da comunidade, como *Dois dias, uma noite*, de Jean-Pierre Dardenne e Luc Dardenne (2014) e, no contexto brasileiro, *Eles não usam black-tie*, de Leon Hirszman (1981).

A exposição ao outro jamais é pueril, mesmo quando pequena, mesmo quando se trata da recepção ao amigo desabrigado ou de mera visita. Tal relação é pareada pela expropriação em duas frentes: voluntariamente, como ato de doação; e involuntariamente, na condição de pobreza. É necessário perder tudo, estar diante do nada para então engajar-se com o outro. No abandono do Estado, na distância da terra natal, relegada a uma série de negações, sob a perda iminente do território físico, sem nada além da pertença a uma fraternidade transitória, a débil figura humana no cinema de Costa, às vezes doente e sob a ameaça da droga, é representada por um único aspecto afirmativo, irredutível e imanente: sua natureza coletiva. Os filmes criam caminhos para conduzir um corpo a outro, estabelecer um contágio, dos vetores à arquitetura pautada em vazamentos, da rede de solidariedade à parcial deposição do eu pelo outro. A figura humana depende do que a ultrapassa. ■

REFERÊNCIAS

- Araújo Silva, M. (2010). Pedro Costa e sua poética da pobreza. In C. Maia, D. R. Duarte, & P. Mourão (Orgs.), *O cinema de Pedro Costa* (pp. 111-134). São Paulo, SP: CCBB.
- Arendt, H. (1993). *O que é política?* Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil.
- Arendt, H. (2009). *A condição humana* (10a ed.). Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária. (Obra original publicada em 1958)
- Aumont, J. (1989). *L'œil interminable: Cinéma et peinture*. Toulouse, França: Séguier.
- Barthes, R. (1968). L'effet de réel. *Communication*, 11, 84-89.
- Baumgartner, K. (Produtor), Pfäffli, A. (Produtor), Villa-Lobos, F. (Produtor), & Costa, P. (Diretor). (2000). *No quarto da Vanda* [Filme]. Portugal, Alemanha, Suíça, Itália: Contracosta Produções, Pandora Film.
- Bobbio, N. (1991). *Thomas Hobbes*. Rio de Janeiro, RJ: Campus.
- Bordwell, D. (1988). *Ozu and the poetics of cinema*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Branco, P. (Produtor), & Costa, P. (Diretor). (1994). *Casa de lava* [Filme]. Portugal, França, Alemanha: Madragoa Filmes, Gemini Films, Pandora Filmproduktion.
- Branco, P. (Produtor), & Costa, P. (Diretor). (1997). *Ossos* [Filme]. Portugal: Madragoa Filmes.
- Brasil, A. G. (2016). Rever, retorcer, reverter e retomar as imagens: Comunidades de cinema e cosmopolítica. *Galaxia*, (33), 77-93. doi: 10.1590/1982-25542016226054

- Cheval, O. (2016). *Le partage de la douleur. Une anthropologie figurative du cinéma contemporain* (Tese de doutorado). Recuperado de <http://www.theses.fr/2016LYSE2139>
- Clark, T. J. (2007). *Une image du peuple: Gustave Courbet et la révolution de 1848*. Villeurbanne, França: Les Presses du Réel.
- Comolli, J. L. (2008). Sob o risco do Real. In C. Guimarães (Org.), *Ver e poder* (pp. 168-178). Belo Horizonte, MG: UFMG.
- Costa, P. (2007). Entrevista de Pedro Costa a P. M. Guimarães e D. Ribeiro. In Catálogo do 11º Forumdoc.bh.2007. Belo Horizonte, MG: UFMG.
- Costa, P. (2010). Uma porta fechada que nos deixa a imaginar. In C. Maia, D. R. Duarte & P. Mourão (Orgs.), *O cinema de Pedro Costa* (pp. 147-167), São Paulo, SP: CCB. B.
- Costa Júnior, E. P. (2018). *A figura humana no cinema: Matéria, desejo e comunidade* (Tese de doutorado). Recuperado de <https://bit.ly/2QZ9uNk>
- Courbet, G. (1849). *Depois do jantar em Ornans* (L'Après dînée à Ornans) [Pintura]. Recuperado de <https://bit.ly/2yizeO5>
- Dardenne, L. (Produtor & Diretor), & Dardenne, J. P. (Produtor & Diretor). (2014). *Dois dias, uma noite* (Deux jours, un jour) [Filme]. França, Itália, Bélgica: Les Films du Fleuve.
- Duarte, D. R. (2018). *Comunidade estética e política no cinema de Pedro Costa* (Tese de doutorado). Recuperado de <https://run.unl.pt/handle/10362/56402>
- Esposito, R. (2000). *Communitas: Origine et destin de la communauté*. Paris, França: Essais du Collège International de Philosophie.
- Esposito, R. (2009). *Immunitas: Protección y negación de la vida*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Fujimoto, S. (Produtor), Kaneko, M. (Produtor), Teramoto, T. (Produtor), & Ozu, Y. (Diretor). (1961). *Fim de verão* (Kohayagawe-ke no aki) [Filme]. Japão: Toho Company, Takarazaka Productions.
- Giard, L. (1996). Cozinhar. In M. De Certeau, L. Giard, & P. Mayol (1996). *A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar* (pp. 211-332). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Gonçalves, V., & Costa, P. (1989). *O sangue* [Filme]. Portugal: Trópico Filmes, Instituto do Cinema e Audiovisual, Rádio e Televisão de Portugal, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Guimarães, C. (2015). O que é uma comunidade de cinema? *Eco-Pós*, 18(1), 45-56.
- Hobbes, T. (2003). Cap. XIII. Da condição natural da Humanidade relativamente à sua Felicidade e Miséria. In T. Hobbes, *Leviatã* (pp. 106-111). São Paulo, SP: Martins Fontes.
- Hirszman, L. (Produtor & Diretor). (1981). *Eles não usam black-tie* [Filme]. Brasil: Embrafilme, Leon Hirszman Produções Cinematográficas.

- Leutrat, J. L. (1995). *Vie des fantômes: Le fantastique au cinéma*. Paris, França: Cahiers du Cinéma, L'Étoile.
- Nancy, J. L. (1999). *La communautaire désœuvrée*. Paris, França: Christian Bourgois. (Obra original publicada em 1986).
- Oliveira Junior, L. C. (2017). Retratos em movimento. *Ars*, 15(31), 183-208. doi: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.141282
- Ozu, Y. (Diretor). (1931). *Coral de Tóquio* (Tôkyô no kôrasu) [Filme]. Japão: Shochiku.
- Ozu, Y. (Diretor). (1942). *Era uma vez um pai* (Chichi ariki) [Filme]. Japão: Shochiku.
- Van Gogh, V. (1885). *Os comedores de batata* (Aardappeleters) [Pintura]. Recuperado de <https://bit.ly/2WZqerp>
- Van Gogh, T. (1986). *Cartas a Théo*. São Paulo, SP: L&PM.
- Villa-Lobos, F. (Produtor), & Costa, P. (Diretor). (2006). *Juventude em marcha* [Filme]. Portugal, França Suíça: Ventura Film, Contracosta Produções.
- Zanuck, D. F. (Produtor), & Ford, J. (Diretor). (1940). *As vinhas da ira* (The Grapes of Wrath) [Filme]. Estados Unidos: Twentieth Century Fox.

Artigo recebido em 1º de julho de 2019 e aprovado em 18 de março de 2020.