
Pedro Costa ou o que pode um corpo?

Julio Bezerra¹

Resumo: Considerações sobre o cinema de Pedro Costa. De *O sangue* (1989) a *Juventude em Marcha* (2006), o cineasta português vem aperfeiçoando uma estratégia nova de cinema. A ideia é pensar o corpo como um “fio condutor”. As referências teóricas são Merleau-Ponty, Deleuze e Espinosa, com a intenção de ampliar um cinema que se afirma em uma exploração das potencialidades do corpo.

Palavras-chave: Pedro Costa; corpo; sensorialidade

Abstract: Considerations about the cinema of Pedro Costa. From *Blood* (1989) to *Colossal Youth* (2006), the Portuguese filmmaker has been perfecting a new strategy of cinema. The idea is to think the body as a “common thread”. Theoretical references are to Merleau-Ponty, Deleuze and Spinoza, with the intention of expanding a cinema that affirms itself as an exploration of the potentialities of the body.

Keywords: Pedro Costa; body; sensuality

Algo acontece no cinema contemporâneo. Uma espécie de “nova onda transnacional” anda levando a sétima arte adiante. É curioso: realizadores tão diferentes como Claire Denis, Tsai Ming-Liang, Karim Aïnouz, Lucrecia Martel, Pedro Costa, entre outros, apresentam uma mesma sensibilidade em relação aos valores do mundo e do cinema.

O objetivo deste ensaio é propor e desenvolver algumas considerações a respeito do cinema de um dos mais importantes cineastas dessa “nova onda”: Pedro Costa. De *O sangue* (Pedro Costa, 1989) a *Juventude em Marcha* (Pedro Costa, 2006), o cineasta português vem aperfeiçoando uma estratégia nova de cinema, uma maneira diferente de se negociar com o real através da sétima arte, um outro sentido de inscrição do corpo no plano, que nos instala em uma dimensão ingênua e natural. A ideia é pensar o corpo como um “fio condutor” interpretativo pelo qual emergem as questões que marcam os seus filmes. Nesse

¹ Doutorando (PPGCOM/UFF).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1047081958993345>

caminho, recorrerei a Merleau-Ponty, Deleuze e Espinosa com a intenção de ampliar um cinema que se afirma em uma exploração das potencialidades do corpo. Em uma frase: Costa retoma a questão de Espinosa, “O que pode um corpo?”.

É necessário ter em mente que essa questão (“que pode o corpo?”) se refere não à atividade do corpo, mas à sua potência. Espinosa propõe aos filósofos um novo modelo de reflexão, o corpo. Ele afirma que nada sabemos sobre o que pode o corpo. Esta declaração de ignorância é uma provocação: falamos de consciência e de seus decretos, da vontade e de seus efeitos, dos mil meios de mover o corpo, de dominar o corpo e as paixões, mas nem sequer sabemos de que é capaz um corpo. Deleuze concorda e insiste: “O que quer dizer Espinosa quando nos convida a tomar o corpo como modelo? Trata-se de mostrar que o corpo ultrapassa o conhecimento que temos sobre ele, e que o pensamento nem por isso deixa de superar a consciência que dele se tem. É pois, por um único e mesmo movimento que chegaremos, se for possível, a captar a potência do corpo para além das condições dadas do nosso conhecimento, e para além das condições dadas da nossa consciência (DELEUZE, 2002: 24).

Merleau-Ponty também é tomado pelo questionamento de Espinosa. Desde suas primeiras obras, o pensador francês operou uma verdadeira “virada corporal” na fenomenologia. Merleau-Ponty passa a falar de uma subjetividade encarnada. O autor faz da experiência vivida e do “corpo-sujeito” situado no mundo o ponto de partida de uma filosofia que visa “compreender o homem e o mundo (...) a partir de sua ‘facticidade’” (MERLEAU-PONTY, 1996: 1). A experiência não como psicológica ou introspectiva (muito menos como experimentação passiva de estímulos do meio), mas como uma “abertura para o mundo”. Ela não se dá na interioridade, nem pertence à realidade externa, ela emerge da imbricação do corpo no mundo: “A verdade não ‘habita’ apenas o ‘homem interior’, ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece” (MERLEAU-PONTY, 1996: 6).

Antes de avançarmos, um pequeno adendo. A aproximação com Merleau-Ponty, Espinosa, Deleuze, se faz sempre como um meio para se gerar e produzir idéias e caminhos investigativos. O caráter deste diálogo consiste em não reduzir o cinema de Costa à comprovação de leis pré-estabelecidas ou torná-lo um campo de exemplificação de conceitos e de teses filosóficas. Sigo um dos princípios que marca a produção teórica de Nicole Brenez e crítica de Adrian Martin: o cinema é mais rápido que nós, esta sempre à nossa frente. Ele é mais teórico do que as nossas teorias, mais intelectual do que os nossos conceitos. O que estou tentando fazer aqui é alcançar aquilo que o cinema já descobriu. O meu embate é colocar isso em palavras, criando novos conceitos ou revisitando tantos outros, propondo certas trajetórias e descartando outras.

Um cinema diferente

Diante dos filmes de Costa, o espectador é tomado por intensidades e fluxos, prolongamentos da tela diretamente sobre seu sistema nervoso. Somos submetidos, ou levados a nos submetermos, a uma decodificação de nossa percepção, a uma “revirginização” do olhar. É necessário rever critérios prévios de mise-en-scène, enunciação, interpretação de atores, dramaturgia audiovisual, e classificações como documentário ou ficção. É como se tudo isto estivesse ao mesmo tempo em questão e fora de questão. O que caracteriza a singularidade desse cinema é o fato dele se dirigir diretamente ao sistema nervoso.

Como descrever um longa de Costa? Vejamos o caso de *Juventude em marcha* (Pedro Costa, 2006). Imigrantes africanos vivendo em situações precárias em Lisboa. Descrições repletas de repetições e defasagens, tramas coordenadas, como se enfatizassem banalidades, câmera posicionada em nível baixo, atores cujos olhares pairam de maneira irreal no ar, mesmo quando estão de frente para a câmera, falas no limite de monólogos. Até que ponto falar desses indicadores significa falar de “Juventude em marcha”? O cinema de Costa simultaneamente representa e é alguma coisa. Seus longas são a representação de uma coisa e um acontecimento. As duas coisas ao mesmo

tempo, sem ser nem uma nem outra. E quando um filme é nada mais do que é, o discurso descritivo não diz muito. É preciso propor novos caminhos.

A minha hipótese então é a de que para ampliar o cinema de Costa, é preciso se posicionar do ponto de vista do corpo. O corpo talvez seja o meio, o ponto de partida mais proveitoso para se aproximar desse cinema. Isso porque o cineasta nos mantém em um estado de hipnose por um encantamento de gestos, de olhares, de ínfimos movimentos do rosto e do corpo, de inflexões vocais, no seio de um universo de objetos encarnados. O plano não é mais um espaço composto pictoricamente. Ele funciona como uma espécie de sismografia, puro registro de movimentos de um corpo. Costa se aproxima dele como começo e fim expressivo, engendrando uma arte da epiderme. É o corpo que faz diretamente sentido e signo, uma espécie de escrita viva onde as forças imprimem “vibrações” e cavam “caminhos”.

O cinema de Costa mais parece uma experimentação sobre as potencialidades do corpo. Em *Juventude em marcha* (Pedro Costa, 2006), não há nada mais real e capaz do que um corpo. Afinal, quem é Ventura? Um operário cabo-verdiano que imigrou para Lisboa em 1972. Um ex-pedreiro que trabalhou na construção do museu da Fundação Gulbenkian. Ele é despejado pelo governo. Ele é abandonado pela mulher. Ele trata amigos e vizinhos como filhos. Essa breve descrição, no entanto, jamais nos ajuda a definir o personagem - embora o filme jamais a contradiga exatamente. Costa não está interessado em trabalhar um conhecimento das razões que produzem essa vida, mas sim no confronto direto entre uma vida e o que ela pode. Ventura é uma espécie de duplo-fabular que se propaga pela vontade de afirmação, imaginação e narratividade.

A sequência da visita de Ventura ao museu Gulbenkian condensa de certa forma esse enigma. Ventura é rei quando se senta num sofá estilo Louis XIV para olhar um Rubens pendurado numa parede que ele talvez tenha construído. A cena ainda escapa tanto ao “presente” quanto ao “passado”, e nos convida a pensar de outra forma a temporalidade do filme e a natureza de Ventura. Seu corpo é um condutor de hipóteses narrativas, condensações provisórias e

cambiantes de múltiplos possíveis, circulando entre camadas de tempos. Em outro momento, uma faixa cingindo a cabeça de Ventura designa uma série de seqüências situadas no passado, quando trabalhava nas obras do museu que ele acaba de visitar. A que tempo pertencem essas sequências?

O corpo de Ventura é quem nos responde. Ele é aquilo que dá a experiência de Ventura, o ponto de referência que o situa no tempo e no espaço, engendrando com isto o mundo que ele habita. Onde ele está é aqui. O que está ao seu alcance é perto. O que é experimentado dentro dele é interno. E o instante em que ele experimenta é o agora. Ou seja: o tempo não é apenas um fluxo de acontecimentos nos quais localizamos Ventura. O tempo é “uma dimensão do nosso ser”, nasce da relação de um corpo com as coisas no mundo. Sem o corpo, o tempo não pode ser reconhecido como tal:

o passado não é passado, nem o futuro é futuro. Eles só existem quando uma subjetividade vem romper a plenitude do ser em si, desenhar ali uma perspectiva (...). Um passado e um porvir brotam quando eu me estendo em direção a eles (MERLEAU-PONTY, 1996: 564).

A centralidade do corpo é também evidente na opção fundamental de Costa pelo emprego do primeiro plano. O cineasta talvez seja o retratista mais festejado do cinema mais recente. Mas o que vemos não é um personagem. O rosto, alma do primeiro plano, como sabemos, é em geral o caminho da subjetividade, um convite para entrarmos no mundo das figuras dramáticas. Os primeiros planos de Ventura são puro afeto e sensação, contudo o que vemos é uma exploração da força pictórica da face, numa relação de serena tensão entre os olhos, a boca, os cabelos, e a totalidade da forma.

Como bem sublinha Felipe Bragança, o que se percebe então é um certo sentido de dramaturgia e narrativa de cinema em que se anula a questão “quem é o personagem?” e se impõe a problemática do “o que pode esse personagem?” É a partir do que este corpo pode ou não pode, que se desenhará o filme. Se formos rigorosos, não existem exatamente personagens. Nós não vemos um ator vestindo uma idéia ou um personagem, mas um corpo que é, em si mesmo, uma

idéia e um personagem. Antes de ser um sujeito, Ventura é um corpo com capacidades de interferência e inferência.

Esse personagem, ali, antes de compor um sentido de drama pré-moldado, é em si mesmo um caldo de possibilidades como presença diante de si: poderia se dizer que não desempenha uma função dramática, mas uma localização geométrica de expressão – ele existe porque atua, não atua para existir (...) O corpo há, filma-se o corpo então – o personagem ainda não (BRAGANÇA, Revista Cinética).

O mundo de Ventura se situa em um instante antepredicativo, onde os objetos se dão e se chocam em uma espécie de “presença originária”. Costa parece interessado em filmar no momento mesmo de contato entre um corpo e outro - a intercorporeidade, diria Merleau-Ponty. Pois o seu cinema revela uma fé perceptiva que é aquém das percepções e além das subjetividades. Ventura mantém uma relação carnal com aquilo que o cerca. É possível redescobrir em cada coisa um certo estilo de ser que a torna uma espécie de espelho das condutas de Ventura. Não há uma relação de distância e de dominação entre Ventura e o que o rodeia, mas um diálogo menos claro, uma proximidade vertiginosa que nos impede de apreendermos o personagem separado das coisas, ou de definir as coisas como puros objetos sem nenhum atributo humano. Daí o medo que personagens têm da brancura das paredes mal feitas que não lhes dizem respeito. “Quando nos derem paredes brancas, pararemos de ver as coisas. Então tudo terá acabado”, diz Bete.

Em *O visível e o invisível* (1964), Merleau-Ponty radicaliza seu movimento de recusa aos dualismos e lança mão do conceito de carne. O conceito (de caráter propriamente ontológico) expressa a unidade primordial entre corpo e mundo. A carne é “a indivisão entre este ser sensível que eu sou e todo o resto que é sentido em mim” (MERLEAU-PONTY, 1964: 309). Esta indivisão, no entanto, é também a fissão que faz nascer a massa sensível do corpo na massa sensível do mundo. Ao contrário de seus primeiros livros, Merleau-Ponty, passa a descrever a experiência como deiscência, como fissão que, a partir da unidade primordial da carne, faz surgir, um para o outro, corpo

e mundo, observador e observado, eu e outro. Ou seja: aquilo que é visível possui quem vê, assim como quem vê (vidente) também possui o visível. A carne é esta espessura entre o que é visto e quem vê. Existe uma coesão em torno da carne e que não está necessariamente ligada à sua visibilidade, mas sim tanto à visibilidade quanto à invisibilidade e que configura o entrelaçamento entre os seres.

Costa faz eco a essas afirmações quando filma a vida como um processo contínuo de interação entre corpos, numa dinâmica em que organismos e meio ao invés de serem postulados como independentes e externos um ao outro, se entrelaçam em um processo de constituição recíproca. As paredes de *Juventude em marcha* (Pedro Costa, 2006), o quarto da protagonista em *O quarto de Vanda* (Pedro Costa, 2000) são também um certo comportamento do mundo em relação aos corpos com quais co-existe. Esses espaços e objetos manifestam a maneira de ser ou de se comportar de Ventura e Vanda. As coisas não são simples objetos neutros que contemplaríamos diante de Ventura, cada uma delas simboliza e evoca uma certa conduta de Ventura, provoca nele reações favoráveis ou desfavoráveis. Os gostos de Ventura, seu caráter, a atitude que assume em relação ao mundo, são lidos nos objetos que ele escolheu para ter à sua volta.

O estar aí das coisas

Agora, como esse cinema é capaz de nos passar a mais concreta sensação não só do estar-aí das coisas e dos corpos como também do imbricamento de tudo isso? Para responder a perguntar, é preciso ir caso a caso. Em *O quarto de Vanda* (Pedro Costa, 2000), Costa coloca a câmera em um ângulo determinado e imutável em cada ambiente. Ele estabelece uma direção cinematográfica rígida e de mínimas mudanças; instala seus personagens diante dessa câmera fixa, com uma angulação raríssima, e sem cortar, evitando a decupagem interna das sequências. Os corpos se movem e os diálogos são recitados. É só. A câmera não se move, apenas observa as pequenas ações sem a intenção de correr atrás de quem as protagoniza. Em *O quarto de Vanda* (Pedro Costa, 2000), por

exemplo, a personagem está no centro de seu quarto, está ali há muito tempo. Ela é filmada em planos fixos bem abertos por uma câmera que nunca se aproxima, não detalha, não fatia, não decupa. Nada é feito para dramatizar nem mesmo para “significar” ou “contar”.

Não seria exagero alguém pensar em um cinema hiperbaziniano, da intervenção mínima do plano-sequência, da “janela aberta” ao mundo cotidiano. O cinema de Costa seria então um tipo de grau zero da enunciação. Será? Ora, e se pensarmos como o realizador se preocupou, nos mínimos detalhes, em distribuir linhas, formas de pessoas e objetos dentro do plano, não será estranho denominá-la geométrica. Na verdade, o que vemos é um filme totalmente montado, decupado até com uma certa violência. Estranho esse paradoxo: uma enunciação forte produzindo no espectador o mais vivo sentimento de sua liberdade e do maior respeito pelas coisas.

Esse descentramento que faz com que o espectador tenha sempre o sentimento, diante de um filme de Costa, de confrontar uma imagem, uma composição, um quadro, não indica em nada, porém, uma vontade de distanciamento como em Brecht. O domínio de Costa nada tem a ver com o exercício de um poder sobre o espectador ou uma afirmação de si. Se seus filmes afirmam um dispositivo de enunciação forte, tudo se passa como se fosse impossível determinar esse dispositivo por uma insistência que funcionaria como origem e morada dessa enunciação. Costa escapa com elegância ao dilema que quer que toda enunciação forte no cinema esteja condenada a apagar seus próprios traços ou a produzir o que é suposto legitimá-la: um ponto de vista crítico da representação ou a marca de um autor.

É a intenção da ausência de intenção. O cineasta não deixa de ter uma intenção inicial, mas esta não deve implicar um projeto demasiado particular, o que geraria um filme morto antes mesmo de ser filmado. E Costa faz sua fórmula de Corot: “Não se deve procurar, deve-se esperar”. O que fica não é uma resposta a alguma indagação, a resolução de algum problema, mas potências, hipóteses, possibilidades, dúvidas. O que importa é o movimento que se desenrola no tempo, não a sua finalidade. Se esse cinema nos dá efetivamente a

mais concreta sensação do estar-aí das coisas e dos corpos, é porque a sua enunciação é ao mesmo tempo, e não contraditoriamente, forte e sem origem. A marca funciona como um puro índice, livre de toda transitividade. A enunciação consegue o milagre de dizer apenas: aí está, mas um aí está que não remete à autoridade de quem mostra.

Esse método de trabalho e os efeitos que ele produz geram um cinema eminentemente comprometido, feito no coração de uma realidade social e que ao mesmo tempo não se sacrifica em nenhum momento à vontade de explicar, de denunciar, mas que deixa as formas falar por elas mesmas. Costa assume como tarefa principal a elaboração a um só tempo de um método de trabalho, de uma postura ética e de um estilo de mise-en-scène, e vem desenvolvendo uma maneira de representar a trajetória de pessoas a que chamamos marginais como uma realidade estética. Estética não no sentido de que seja bela, mas em que aquilo que está em questão a cada momento é o corpo e suas potências.

Que política é essa?

Desde muito cedo, o cinema de Costa buscou inspiração e sua forma em um universo de pobreza do qual extraiu uma poética singular. De *O sangue* (Pedro Costa, 1989) a *Juventude em Marcha* (Pedro Costa, 2006), o cineasta elege um grupo de pessoas totalmente abandonado à sua própria sorte e que constrói laços afetivos e maneiras de continuar vivendo mesmo nas condições mais inóspitas. Costa se aproxima de vítimas do desenvolvimento do capitalismo contemporâneo que perderam seu lugar, foram desapropriadas de sua experiência, de sua história, de sua linguagem, mas o diretor jamais os mostra do ponto de vista da exclusão. Os seus filmes não apenas recusam o recorte sociológico, como também estão muito distantes do tom de crítica social. Não verdade, não é que esses recortes não façam mais sentido, mas, definitivamente, eles não dão conta de um filme como *Juventude em marcha* (Pedro Costa, 2006).

Se há história ela está no corpo. Seria preciso inventariar as lógicas sociais e culturais que se encontram na corporalidade e na gestualidade dos

personagens. Para início de conversa, Ventura é negro: seu corpo carrega toda uma história. Costa jamais nega essas categorias (“negro”, “imigrante”, “pobre”), mas parece tratá-las como contextuais e contingentes. O cineasta recusa a grande história, as motivações psicológicas, e a tendência geral de se naturalizar a experiência. Ventura não é efeito de uma identidade bem recortada, inserida em relações de pertencimento a um território ou condição social, mas uma singularidade sem nome, irreduzível a uma categoria social ou profissional. O comum indistinguível. Personagem indefinível. Ventura é sim pobre, proletário, negro, e imigrante, mas isso não o define. Ele resiste a qualquer laço que o anteceda ou o explique. Costa, por sua vez, não ignora seu lugar privilegiado na distribuição social de poderes, mas não pretende falar “por” aqueles a quem esse privilégio foi subtraído. Tampouco deseja fazê-los “aceder” a esse lugar.

É uma distância ética o que se concretiza nos seus filmes, um afastamento e, ao mesmo tempo, uma aproximação. Costa inaugura um lugar simultaneamente político e afetivo onde se põe em cena um corpo de uma ordem muito peculiar. O que temos diante de nós não é um indivíduo que conta a sua vida, mas uma figura estética que impõe a sua potência. *Juventude em marcha* (Pedro Costa, 2006) não dá explicações sobre as raízes sociais que fazem com que existam esses bairros, que haja o realojamento dessas pessoas. Ele decide ignorar toda esta longa cadeia de razões para dar a um corpo a sua potência sensível.

A essa altura, é preciso lembrar de uma constatação evocada com insistência por diversos autores (de Agamben a Blanchot, de Negri a Nancy). Vivemos hoje uma crise do “comum”. As estruturas, as formas e as narrativas que pareciam assegurar aos homens um contorno comum e sedimentavam alguma consistência ao laço social, entraram em colapso. E essa crise vem sendo cada vez mais alimentada por um capitalismo contemporâneo que tem se constituído por estratégias que deslocam os processos moleculares e individuais da existência humana para o centro de seus investimentos, capitalizando aquilo que ainda faltava: a vida ordinária. Capitalismo imaterial, cognitivo e biopolítico

Agora, a demanda é pela criação de mundos nos quais se inventem e se experimentem novos modos de vida. Como nos mostram Luc Boltanski e Éve Chiapello (1999), o novo espírito do capitalismo incorporou o discurso libertário do final dos anos 60. “Seja você mesmo”, nos dizem as propagandas, das novelas ao sabão. Tudo aquilo que fazia parte do universo da arte e da contracultura, que compunha um discurso crítico baseado na diferença, na liberdade, na autenticidade e na autonomia, foi incorporado. É nesse sentido, que o capitalismo contemporâneo pode ser caracterizado também como estético. Ao fazer da vida ordinária, do imaginário, dos modos de produção subjetiva, o centro de suas atenções, o capitalismo contemporâneo passou a operar esteticamente.

Nesse processo, a vida ordinária, antes visada pelas objetivas técnicas disciplinares, torna-se alvo de estratégias, aparentemente contraditórias, de subjetivação: se, de um lado, ela continua a ser regulada e vigiada por meio de técnicas e tecnologias cada vez mais sofisticadas de controle, do outro, ela precisa ser liberada, incentivada, deve se tornar criativa. De um lado, o controle e a regulação. Do outro, a especulação e a virtualização. Como nos diz Cezar Migliorin: “A vida é o que é visado pelo poder e é também o que resiste” (MIGLIORIN, 2008: 165).

A força do filme como *O quarto de Vanda* (Pedro Costa, 2000) está justamente na tensão que ele institui entre esse cenário de vida miserável e as suas possibilidades estéticas. Costa se recusa a nos esclarecer a respeito das forças objetivas que produzem a vida de Vanda. A questão é outra. Não “Quem é Vanda?”, mas “O que Vanda pode?”. Isso porque o que está em jogo, não é uma mensagem, não é a consciência da condição de imigrante, pobre e viciada de Vanda, mas a possibilidade dela mudar o ser sensível que está ligado a essa condição. E ela assim o faz assumindo pra si o papel que lhe era recusado, o de não fazer absolutamente nada, o papel daqueles que não têm função ou lugar na sociedade.

Dessa maneira, Costa opera uma revisão daquilo que Jacques Rancière chama de “partilha do sensível”: o conjunto das formas que definem aquilo que podemos perceber e a maneira pela qual podemos dar nome àquilo que percebemos. A partilha do sensível é a configuração daquilo que para nós é perceptível e faz sentido. Essa configuração supõe ela mesma uma partilha entre aquilo que é e aquilo que não é visível, entre o que faz e o que não faz sentido. Ela faz ver a existência de um plano comum sensível e espaço-temporal dos corpos, das práticas, dos discursos e dos processos de subjetivação, e a segmentação desse comum em partes definidas; os regimes que organizam modos de ver e de dizer e que deixam folgas nas quais a negociação de sentidos é possível.

O próprio Ventura, como tenho insistido, não é simplesmente um imigrante infeliz, doente da cabeça, desempregado, que exhibe o seu sofrimento. Muito pelo contrário. Ventura é uma espécie de senhor de um reino longínquo, que recusa exatamente toda e qualquer reabilitação “social”, que impôs a sua presença. Isto fica claro quando um empregado da prefeitura enumera as vantagens que os equipamentos esportivos e culturais do novo bairro proporcionaram à “esposa” e aos “filhos” de Ventura. Este, por sua vez, levanta o braço majestosamente e diz: “tem muita aranha”.

O filme revela então uma enorme fé em Ventura. Em *Juventude em marcha* (Pedro Costa, 2006), Costa confia ao seu personagem uma capacidade épica:

Assim que vi o Ventura, senti que ele podia ser uma figura antiga como o Henry Fonda, que, no limite, se pode apagar no meio dos figurantes, sem deixar de ser uma personagem errante que transporta todo um passado – o Ventura, por assim dizer, carrega com ele o bairro todo (...) Há no filme uma fé no Ventura... Não sei se na personagem ou na pessoa. Nem sei se ele e os outros são realmente pessoas ou fantasmas – ou se é a mesma coisa. O que sei é que, todos os dias, sentia que tinha de estar à altura do Ventura (GUIMARÃES e RIBEIRO, 2008).

E o que nasce desse deslocamento sensível, é a própria política. Pois o cinema não é político pelas mensagens que transmite, nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. O cinema é político pelo modo como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras de estar junto ou separado, fora ou dentro, que opera uma “partilha do sensível”. É uma política que se caracteriza pela ruptura mesma da relação causa/efeito. O que ela produz não é a passagem de uma ignorância a um saber ou de uma passividade a uma atividade. A experiência estética é emancipatória na medida em que um trabalhador forja um novo corpo, “separando seu olhar contemplador dos braços que trabalham para o patrão” (RANCIÈRE, 2005b: 05). Pela experiência estética criamos o corpo e inventamos, constantemente, a cena na qual ele terá visibilidade e a língua que o permitirá se expressar. É o que fazem, com a ajuda de Costa, Vanda e Ventura. Eles não preexistem ao conflito da política, mas se nomeiam e nomeiam o mundo do qual querem fazer parte. Sob esta perspectiva, o caráter político deste cinema é entendido como uma prática estética. Costa afirma a dignidade política de Ventura ao associá-la a sua dignidade estética.

Conclusão

Eis que, em um contexto de sequestro do comum, em que o capitalismo deslocou a experiência estética e a vida ordinária para o centro de seus investimentos, surge um cinema que, ao fabricar passagens entre o que é consenso, o que é comum, devolve ao mundo a sua complexidade. Um cinema que integra “comunidades na diferença”, em busca de novas relações com as formas de linguagem dominante, gerando, como processo narrativo, um mundo e um sujeito diferentes.

Voltemos um pouco. Ao iniciar este texto, sublinhei a chegada de uma “nova onda transnacional”. É preciso voltar a ela. Esse recorte transnacional, no entanto, não designa o espaço militante ou engajado dos cinemas novos dos anos 60, mas desenha algumas transversalidades, respostas ao contexto desenvolvido a partir dos anos 70 do século passado. Foi essa convicção que

levou Benedict Anderson (1989) a criar o termo “comunidade política imaginada” para designar a idéia de “nação”. A nação como um lugar de investimento e produção de desejo, um espaço de experimentação de algo que escapa a um estado de coisas bem demarcado. Esse “um mesmo imaginado”, essa “comunidade de sentimento”, como prefere Arjun Appadurai (1998), aponta para uma comunidade que parece se desviar da história propriamente dita, para operar como devir coletivo.

Ou seja: Pedro Costa e seus personagens não estão sozinhos. Uma série de cineastas (Apichatpong Weerasethakul, Gus Van Sant, Lisandro Alonso, Abel Ferrara, entre outros) estão se debruçando sobre a materialidade do cotidiano, sem nenhuma pretensão alegorizante, imunes às marcas fortes da história, dispostos a pôr literalmente a vida em cena, inventando espaços de solidariedade transnacionais. São filmes e cineastas que resolveram abdicar das narrativas totalizantes e apostar no menor. Quanto menos, melhor. Não se trata de fazer oposição a um estado de coisas midiático. O desejo não é pelo contraplano, pelo antagonismo. Os filmes analisados assumem sua marginalidade, aceitam o exílio no interior das práticas cinematográficas majoritárias. Um cinema menor diria Deleuze, que se constitui como estrangeiro em sua própria casa, deixando emergir o estranhamento de quem fala fora do lugar ou de quem escolheu o silêncio, o deserto, o não-lugar como seu. A dimensão positiva desta prática é que ela carrega em si uma comunidade possível ou um “povo por vir”, segundo a formulação enigmática de Deleuze e Guattari. É um cinema que participa nessa tarefa: “não dirigir-se a um povo suposto já presente mas contribuir para a invenção de um povo” (DELEUZE, 2005, 259).

Os cineastas enfrentam o problema de reter uma ambivalência intrínseca, de exigir, estética e eticamente, a invenção de uma comunidade composta de singularidades. E assim, o cinema segue forjando os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade e exprime uma comunidade potencial diferente. A reivindicação que encerra Vanda, Ventura e seus irmãos cinematográficos, a de uma subjetividade sempre por vir, os fazem ansiar por

uma nova sociabilidade, por uma nova comunidade. Essa comunidade não é a comunidade de fusão, de unidade, de comunhão, de totalização. É a comunidade ‘negativa’, como a definiu Bataille, comunidade dos que não têm comunidade, daqueles que não têm pertinência ou identidade. É a comunidade inoperante, impossível, a comunidade que vem, não fusional, não unitária, não totalizável.

Mais do que isso. Este é um cinema, como bem queria Rancière, que advoga a autossupressão da arte em favor de sua integração plena na construção da vida comum renovada e que torna indistintos, arte e política, trabalho e lazer. Um cinema que promove um certo estranhamento, que Levinas (2000) definiu como experiência com o “Infinito”. Esta é uma experiência estética, mais indissociavelmente política na medida em que desestabiliza algo essencial para que o controle se exerça: a operação de informar. O cinema hesita, se esquiva, oscila. Por fim, recupera sua potência estética e política, e evoca um outro agir na relação com o mundo.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis (Minn.): University of Minnesota Press, 1998.
- BOLTANSKI, Luc, e CHIAPELLO, Ève. *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*. Paris: Éditions Gallimard, 1999.
- BRAGANÇA, F. “Filmar, hoje, um corpo (em alguns atos)” em Revista Cinética. Disponível Online em: <http://www.revistacinetica.com.br/filmarumcorpo.htm>. Acessado em 08/09.
- BRASIL, André Guimarães. “Modulação/Montagem: Ensaio sobre biopolítica e experiência estética”. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Eco. UFRJ, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

-
- GUIMARÃES, Pedro Maciel e RIBEIRO, Daniel, “Entrevista a Pedro Costa”. Disponível online em:
<http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/mais-uma.html>. Acessado em 08/09.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
- _____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- MIGLIORIN, Cezar Ávila. “Eu Sou Aquele Que Está de Saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo”. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Eco.UFRJ, 2008.
- PERANSON, Mark. “Pedro Costa: an introduction” em *CinemaScope*, nº 27, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- _____. *O desentendimento: Política e Filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- _____. “Política da arte” (2005b). Disponível em:
<http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf>.
Acesso em 10-12-2009.
- REVISTA DEVIRES – cinema e humanidades. BH: UFMG, 2009.
- SCOTT, Joan. “Experiência” in SILVA, Alcione Leite da et al (orgs.). *Falas de Gênero*. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 1999.