

YURI DE AGUIAR XAVIER SEPULVEDA

**‘No Quarto da Vanda’ e ‘Boca de Lixo’
Cinema, Sociedade, Conhecimento**

Orientador: Edmundo Cordeiro

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Cinema e Artes dos media**

**Lisboa
2017**

Yuri de Aguiar Xavier Sepulveda

**‘No Quarto da Vanda’ e ‘Boca de Lixo’
Cinema, Sociedade, Conhecimento**

Dissertação defendida em provas públicas na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias no dia 30/06/2017, perante o júri, nomeado pelo Despacho de Nomeação n.º 215/2017 de 16 de Junho de 2017 com a seguinte composição:

Presidente: Professor Doutor Manuel José Carvalho de Almeida Damásio

Arguente: Professor Doutor José António Domingues

Orientador: Professor Doutor Edmundo José Neves Cordeiro

Vogal: Professora Doutora Inês Godinho Mendes Viveiros Gil

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Cinema e Artes dos media**

**Lisboa
2017**

*Saio do cinema:
a nuvem de primavera
é outra sessão.*

Fernando Sérgio Lyra

Agradecimentos

Gostaria de agradecer, primeiramente, a minha noiva, Mariana, pela dedicação, apoio e por embarcar nesse sonho de estudar fora do país.

Ao Professor Dr. Edmundo Cordeiro pela disponibilidade, atenção, orientação e calma na condução desse processo. Tudo isso foi fundamental para que eu pudesse seguir no caminho certo ao longo dessa caminhada.

Aos meus pais, Denize Sepulveda e José Antonio Sepulveda, pelas leituras, guias, longos telefonemas e eterna paciência. Pela visão de mundo que batalharam tanto para consolidar em mim, bem como pela necessidade de tentar pensar num mundo melhor e mais justo.

Aos meus queridos Avós Fernando e Maria José pelo carinho e amor.

A minha sogra, Maria, por toda energia positiva, rezas e carinho.

Aos meus irmãos pela presença – mesmo que virtual – e incentivo.

Aos meus amigos que torceram por mim.

Resumo

Essa dissertação faz uma análise comparativa entre o fazer fílmico do cineasta português Pedro Costa em “No quarto da Vanda”, as questões que levaram o realizador para Fontaínhas, o como a região mudou sua forma de ver e falar cinema, unidos com a ideia de mundo, referencias e momento em que vive, e o fazer fílmico do brasileiro Eduardo Coutinho em “Boca de Lixo”, suas ideias sobre cinema, sobre seu posicionamento enquanto realizador e as questões levantadas no Lixão de São Gonçalo. Ao longo da dissertação surge a necessidade de entender o como apesar das varias semelhanças de ideias dos diretores os filmes são tão diferentes; é a partir dessa constatação que entramos na questão da Epistemologia do Sul do sociólogo Boaventura de Sousa Santos; as questões de consolidação de discursos do hemisfério norte – que são as chamadas epistemologias dominantes – e a feita no hemisfério sul, a dita epistemologia do sul. Isto é, nessa dissertação existe um projeto de justificar as diferenças de linguagem e resultados dos diretores a partir do espaço ao qual os realizadores estão inseridos, ou seja, Costa em Portugal – estando, portanto, inserido num espaço de discurso dominante – e Coutinho no Brasil – produzindo o discurso à margem, com uma forma distinta de ver e falar sobre o mundo.

Palavras-chave: Pedro Costa, Eduardo Coutinho, Epistemologia, Cinema, linguagem cinematográfica.

Abstract

This dissertation makes a comparative analysis between the filmmaking done by the Portuguese filmmaker Pedro Costa in "No quarto da Vanda", the questions that led the director to Fontainhas, how the region changed his way of seeing and talking cinema, united with the idea of World, references and moment in which he lives, and the filmmaking of brazilian Eduardo Coutinho in "Boca de Lixo", his ideas about cinema, his position as a director and the issues raised in the Garbage of São Gonçalo. Throughout the dissertation comes the need to understand how despite the various similarities of ideas of the directors the films are so different; It is from this observation that we enter into the question of the Southern Epistemology of the sociologist Boaventura de Sousa Santos; The questions of the consolidation of discourses of the northern hemisphere, which are the so-called dominant epistemologies, and that of the Southern Hemisphere, the so-called epistemology of the South. That is, in this dissertation there is a project to justify the language differences and results of the directors from the space to which the directors are inserted; Costa in Portugal - Being, therefore, inserted in a space of dominant discourse - and Coutinho in Brazil - Producing the speech at the margin, with a distinct way of seeing and speaking about the world.

Keywords: Pedro Costa, Eduardo Coutinho, Epistemology, Cinema, Cinematographic Language.

Índice

Introdução	9
1) Apresentação e objetivos.....	9
2) Metodologia e estrutura metodológica	13
Capítulo 1 – ‘No Quarto de Vanda’	16
1.1 – Entrar no quarto	18
1.2 – O trabalho em “No Quarto da Vanda”	24
1.3 – A política em “No Quarto da Vanda”	36
Capítulo 2 – ‘Coutinho’	43
2.1 – Entrar no lixo	43
2.2 – O Trabalho em “Boca de Lixo”	56
2.3 – As falas em “Boca de Lixo”	70
Capítulo 3 - Costa, Coutinho e o uso das epistemologias	76
3.1 – Dialogando com os filmes no “Quarta da Vanda” e “Boca de Lixo” ..	76
3.2 – O cinema e a linguagem	88
3.3 – As línguas de Costa e Coutinho	96
Conclusão	101
Bibliografia.....	106

Índice de figuras

Figura 1: Zita e Vanda no quarto	31
Figura 2: demolição de Fontainhas	32
Figura 3: velas de Fontainhas.....	33
Figura 4: Nhurro arrumando a casa.....	34
Figura 5: menino no lixão	58
Figura 6: fotografia em cópia.....	60
Figura 7: Lúcia	61
Figura 8: Cícera.....	63
Figura 9: Filha de Cícera.....	63
Figura 10: Coutinho, equipe e Enock.....	64
Figura 11: Enock	65
Figura 12: Jurema.....	65
Figura 13: mãe de Jurema	66
Figura 14: cartela de apresentação de um entrevistado retirado do filme “Boca de Lixo”	67
Figura 15: pessoas no lixão	68
Figura 16: pessoa trabalhando no lixão.....	69

Introdução

1) Apresentação e objetivos

O presente trabalho tem como proposta investigar as relações de semelhança e diferenças entre o fazer fílmico de Pedro Costa em “No quarto da Vanda” e de Eduardo Coutinho em “Boca de Lixo”. Para realizarmos essa análise foi importante, portanto, apresentar minimamente a trajetória dos realizadores para a consolidação dessas obras e, a partir disso, fazer uma investigação sobre o objeto de conhecimento político/geográfico e estético alcançado pelas obras em particular.

Sendo assim, para darmos continuidade a esta pesquisa nos baseamos metodologicamente em uma abordagem de pesquisa qualitativa, bem como fizemos uso de uma análise fílmica¹ acerca dos filmes e de suas relações.

“A pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se preocupa [...] com um nível de realidade que não pode ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis. ” (Minayo, 1994, p. 21-22)

Portanto, nesta dissertação, como técnica de investigação, foi usada a pesquisa bibliográfica sobre os filmes já citados, analisando-os por meio de um estudo que dialoga com outros filmes, outras dissertações, livros, artigos e conceitos. Dessa forma, foi possível realizar uma análise completa e complexa acerca das relações entre esses dois filmes.

“A pesquisa bibliográfica é feita a partir do levantamento de referências teóricas já analisadas, e publicadas por meios escritos e eletrônicos, como livros, artigos científicos, páginas de web sites. Qualquer trabalho científico inicia-se com uma pesquisa bibliográfica, que permite ao pesquisador conhecer o que já se

¹ Entende-se por análise fílmica quando, segundo Amount e Maria (2003): “analisa-se um filme quando se produz uma ou várias das seguintes formas de comentários críticos: a descrição, a estruturação, a interpretação, a atribuição. A intenção da análise é sempre a de chegar a uma explicação da obra analisada, ou seja, a compreensão de algumas de suas razões de ser. Por isso (...) [a análise é usada pelo] teórico preocupado em elaborar um momento empírico de seu trabalho conceitual” (Aumont & Marie, 2003, p. 13).

estudou sobre o assunto. Existem porém pesquisas científicas que se baseiam unicamente na pesquisa bibliográfica, procurando referências teóricas publicadas com o objetivo de recolher informações ou conhecimentos prévios sobre o problema a respeito do qual se procura a resposta.” (Fonseca, 2002, p. 32)

É importante, aqui, constar que ao criar uma ponte Brasil-Portugal, mexemos obrigatoriamente com questões que fogem ao campo cinematográfico e entramos numa realidade histórica de colonialismo e consolidações de discursos, no sentido de que o Brasil foi colônia de Portugal e, com isso, herdou sua língua mãe e algumas características.

Para realizar essa análise, dialogamos muito – no decorrer desta dissertação – com o conceito de Epistemologia do Sul do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos. Para o teórico em questão o processo de estabelecimento do discurso se dá de maneira hegemônica e se estrutura no hemisfério Norte – América do Norte e Europa – e, portanto, todo o discurso feito pelo hemisfério Sul passa por um processo de invisibilização e é prontamente negado. Para o referido sociólogo, essa estrutura do discurso se baseia em duas Epistemologias, a do norte e a do sul, e, portanto, a que é produzida no Sul seria uma Epistemologia do Sul, sendo ela a que norteia esta dissertação. Para consolidar esta ideia, trazemos o cineasta e teórico brasileiro Glauber Rocha, que vai defender em seu artigo “A estética da fome” que existe um olhar Europeu vertical e “verticalizante” sobre o fazer artístico da América-Latina, no qual os latinos não retratam realmente sua pobreza e o europeu olha para nossa fome com um sentimento de nostalgia acerca do nosso viver “primitivo”.

Dentro dessa análise, e entendendo o cinema como um produtor de discursos, – como vão defender Deleuze (1990), Metz (1980) e Pasolini (1982), – este trabalho tenta estabelecer o fazer fílmico de Costa em “No quarto da Vanda” como representante de um olhar Europeu, afinal, este cineasta olha para a comunidade cabo-verdiana – residente em uma freguesia extinta de Lisboa (Fontaínhas) – com choque e revelando seus estereótipos de violência, agressividade e drogas – que, por sua vez, “caminhariam” junto com a pobreza, tentando servir a ferramenta fílmica como voz para as histórias, sonhos e a rotina de Fontaínhas. E o fazer fílmico de Eduardo Coutinho, em “Boca de Lixo”, como o produtor de uma Epistemologia do Sul, à medida que, apesar de muito conhecido no Brasil, fala sobre o que nos é familiar, mas que é distante da realidade europeia. Portanto, o diretor brasileiro

produz uma arte que muitas vezes foge da possibilidade de entendimento do olhar europeu e se consolida como um discurso alternativo.

Posto isto, este trabalho destaca-se por evidenciar dentro do cenário dos debates cinematográficos as amarras e visões que ainda amordaçam o cinema latino/americano ou ainda o olhar europeu sobre os povos que por eles foram colonizados, percebendo-os como produtores de discursos. Evidenciamos ainda que o próprio cinema latino/americano está preso a outras amarras: as do estereótipo de pobreza e atraso.

Assim, é necessário enfatizar que este trabalho apresenta a preocupação de utilizar as questões levantadas pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos dentro da esfera cinematográfica, algo que até então não havia sido muito desenvolvido. Diante desse cenário de consolidações de discursos em filme, foi importante também fazer uma breve análise do como se dá o discurso dentro da dita linguagem cinematográfica, focando, especificamente, nas visões de Pasolini (1982) sobre o tema.

Deste modo, os principais objetivos deste projeto são: - levantar a discussão de comunidades pobres presentes nos filmes ‘No Quarto da Vanda’ e ‘Boca de Lixo’; - entender como se dão as diferentes formas de abordagem do olhar cinematográfico europeu e do olhar latinoamericano sobre essas comunidades; – e refletir sobre como essas diferenças ficam evidenciadas pelo utilizar diferenciado da “língua cinematográfica” dos realizadores Pedro Costa e Eduardo Coutinho, levando em consideração que ambos vivem e são reflexos de diferentes contextos, de discursos desiguais e de estruturas de poder distintas, separados por um oceano de expansão, conquistas, colonização, exploração, escravidão e invisibilização de discursos. Além disso, essas obras fílmicas nos fazem conhecer politicamente e geograficamente os universos diegeticos tratados.

Costa entra em Fontainhas com suas perguntas em *mute* dentro do quarto de Vanda. Coutinho vai até o lixão ouvir o que pessoas que trabalham lá têm a dizer. Eles não se escondem e nem escondem a câmera – afinal sabem que já estão a mexer com a rotina daquelas vidas.

A captação do áudio, ou seja, das falas das personagens em “No Quarto da Vanda”, é poluída, quase inaudível, porque, como diz Andersen (2010), o som de Costa que transita entre falas, banda sonora e barulho das máquinas de demolição é feito numa crescente, aumentando gradativamente a tensão e a angústia do que é mostrado no ecrã. Costa dá ênfase às pessoas com seringas penduradas, alumínio fumados, hospitais e carros de policias em relatos cheios de raiva e ruídos; Coutinho ouve e mostra o que as pessoas que

vivem do lixo tinham para dizer, para contar e para construir. Ambos têm línguas cinematográficas – como diz Pasolini (1982) – distintas, isto é, suas estruturas de falar/fazer cinema são diferentes, pois suas origens são diferentes. Ambos acabam por dar voz àqueles que estão acostumados a serem calados, entretanto o cineasta português se preocupa muito em despertar o sentimento dos espectadores a partir do choque do que é viver em Fontainhas, enquanto o brasileiro se preocupa em revelar as contradições dos discursos daquelas pessoas. Os dois diretores, de formas distintas, tentam tecer “uma verdade” sobre os locais trabalhados.

Assim, face à inexistência de estudos deste gênero, que realizem uma conversa entre filmes portugueses e brasileiros para tratar a questão da Epistemologia do Sul, tornou-se essencial a contribuição deste trabalho. Para além disso, o fato de analisar as causas em relação a essas diferentes visões e formas de tratar com pessoas que vivem em realidades tão adversas e esquecidas, torna importante a discussão acerca de um cinema mais efetivo num cenário global. Isto é, algo que realmente consiga ser efetivo no seu discurso, que fuja de julgamentos, e que consiga, de fato, ser um retrato daquelas pessoas que já sofrem tanto. Nesta análise, portanto, é importante que o resultado final do filme sirva de retorno, justificando todo o seu processo de criação e dando voz às pessoas que são retratadas nas obras fílmicas.

Finalmente, a preferência pelos cinemas de Costa e os de Coutinho está na relação que os dois cineastas estabelecem, indiretamente, com a discussão de documentário e ficção. Isto é, ambos costumam brincar com essa linha; Pedro Costa a construir um filme com não-atores, trabalhando dentro do quarto de um deles, falando sobre histórias que esses mesmos personagens vivem, enquanto, em paralelo, introduz elementos de ficção – movimentação das personas/pessoas, por exemplo –, entregando-nos uma obra – no caso de “No Quarto da Vanda” - que se estabelece como um documentário com elementos fortes de ficção, e Eduardo Coutinho que se afirma enquanto documentarista, mas que, muitas vezes, usa de recursos do dito cinema de ficção para a consolidação de sua linguagem cinematográfica. Essa realidade da obra de Costa e o fazer fílmico na obra de Coutinho nos leva diretamente para uma discussão acerca dessa linguagem trabalhada por esses cineastas. Suas obras nos levam a compreensão de que taxar os filmes em blocos acaba os aprisionando para uma discussão mais complexa acerca dos seus discursos fílmicos.

2) Metodologia e estrutura metodológica

No que concerne à metodologia, foi realizada primeiramente uma pesquisa de obras fílmicas, buscando contextualizar a relação entre cinema, língua cinematográfica, Brasil/Portugal, o conceito de Epistemologia do Sul e o revelar de Glauber Rocha em relação ao olhar Europeu para a arte latino-americana. A partir dessa perspectiva, foi possível chegarmos em Pedro Costa com “No quarto da Vanda”, representando Portugal, e em Eduardo Coutinho com “Boca de Lixo”, representando o Brasil. Em seguida, realizamos um estudo sobre o estado da arte com vistas ao levantamento bibliográfico do que já havia sido produzido no campo acadêmico sobre os dois diretores e suas respectivas obras. Após termos mapeado e estudado diversas teses, dissertações e livros, alguns foram elencados como referência bibliográfica, por exemplo, o livro de Cyril Nevrat “Um Melro de Ouro, Um Ramo de Flores, Uma Colher de Prata” e a dissertação “A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho” de Fernando Frochtengarten. Vale constar que toda a bibliografia consultada foi considerada bastante importante, uma vez que forneceu informações essenciais sobre o consolidar do cinema desses diretores e, algumas, contêm entrevistas com as visões dos próprios sobre seus filmes.

Podemos destacar que, considerando a carência de obras referentes ao tema geral desta pesquisa, foi bastante interessante verificar a existência do paradigma das epistemologias levantado por Boaventura de Sousa Santos e levá-lo para dentro do mundo do cinema, de forma a poder estabelecer comparações entre o fazer fílmico no Brasil e em Portugal. Seguidamente, foram feitas análises fílmicas sobre os filmes tratados, ou seja, suas estéticas, suas captações de áudio e o que eles nos fazem conhecer num ponto de vista político, geográfico e histórico.

Posteriormente, e considerando o objeto de estudo escolhido, foi realizada uma breve discussão sobre linguagem cinematográfica, para que pudessemos estabelecer a visão de Pier Paolo Pasolini (1982), o cineasta e teórico italiano que defende o cinema como criador e detentor de uma língua própria e, portanto, possuidor de signos, ícones e índices que o estabelecem de forma diferente em cada fazer fílmico. Deste modo, conseguiu-se um enquadramento do filme de Coutinho e sua língua cinematográfica ao conceito de

Epistemologia do Sul e a língua de Costa como consolidador do discurso de Glauber e as ideias de uma Epistemologia dominante.

Para elaboração da bibliografia utilizamos a norma da American Psychological Association (APA), conforme indicado nas Normas para Elaboração e Apresentação de Teses e Dissertações da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa. No que se refere à estrutura deste projeto, optamos por dividi-la em três principais partes: a primeira estabelece o movimento de Costa, o que levou ele a entrar no quarto de Vanda, realizando uma análise fílmica de sua obra e buscando entender o que ela revela politicamente ao espectador. A segunda tem o mesmo movimento da primeira, mas é voltado ao fazer de Eduardo Coutinho em sua ida ao lixão, e a terceira estabelece uma relação entre os dois filmes focando às ideias presentes em Boaventura de Sousa Santos (2010), Glauber Rocha (1965) e Pasolini (1982).

A primeira parte começa por traçar as ideias de Costa, ainda sem relacioná-las com a visão de Glauber e Boaventura de Sousa Santos, o que será mais claramente desenvolvida na terceira parte. A segunda parte do trabalho apresenta-se numa vertente de analisar a obra de Coutinho, o que já torna necessário entrarmos nas questões da Epistemologia do Sul para, com isso, preparar o leitor para as análises do terceiro capítulo. E a terceira parte é a relação entre os dois capítulos, como já mencionado.

Assim, os capítulos serão dispostos da seguinte forma: Introdução (apresentação do trabalho e estabelecimento de objetivos a atingir; apresentação do objeto de estudo; descrição da metodologia utilizada e a respectiva estrutura); Parte I – NO QUARTO DE VANDA – que por sua vez é subdividido em três pontos (ponto 1 – Entrar no Quarto – que fala sobre o movimento de Costa para entrar no quarto de Vanda; ponto 2 – O Trabalho em “No quarto da Vanda” – que é a análise fílmica propriamente dita, e o ponto 3 – A Política “No quarto da Vanda” – que é uma análise do que se é possibilitado conhecer politicamente pelo filme); Parte II – BOCA DE LIXO – que também é dividido em três pontos (Ponto 1 – Entrar no lixo – que fala sobre o movimento de Coutinho para entrar no lixão de São Gonçalo; ponto 2 – O Trabalho em “Boca de Lixo” – que é a análise fílmica e o ponto 3 – As Fala em “Boca de Lixo” – que é o que o filme nos faz conhecer politicamente da região do lixão). Parte III – Coutinho, Costa e suas Epistemologias – que também é dividido em três pontos e faz a relação entre os filmes e os conceitos de Boaventura de Sousa Santos, Glauber Rocha e Pasolini (Ponto 1 – Pedro Costa e Eduardo Coutinho: conhecimento e cinema – que é a discussão entre as diferenças presentes nos filmes e a consolidação do

discurso da epistemologia no cinema desses realizadores. O Ponto 1 também trata da questão da passagem, dando linha entre a ficção e o documentário e os territórios de partida, as transformações das formas e os resultados dos filmes trabalhados nesta dissertação; ponto 2 – a passagem dá linha na teoria do cinema – que estabelece o debate a propósito das práticas cinematográficas de Pedro Costa e Eduardo Coutinho, com propostas teóricas de autores como Metz (1980), Eisenstein (1942) e Pasolini (1982) acerca da linguagem cinematográfica, afim de tornar claro que estamos usando o conceito de língua cinematográfica de Pasolini para relacionar as diferenças fílmicas nos filmes tratados, e o ponto 3 – As Línguas de Costa e Coutinho – que trabalha a relação entre a epistemologia de Boaventura de Sousa Santos e as ideias de Pasolini para justificar as diferenças dos filmes em questão). Por último, a conclusão (síntese das principais considerações sobre os filmes aqui trabalhados e como o cinema serve de microcosmos para estabelecermos a discussão levantada pelo sociólogo português acerca do estabelecer das diversas epistemologias, seguindo a ideia de “língua cinematográfica” de Pasolini.

Capítulo 1 – ‘No Quarto de Vanda’

Nessa parte da dissertação faremos uma análise do filme “No quarto da Vanda” do cineasta português Pedro Costa. Para isso foi importante realizar um estudo que se dividiu em três momentos. O primeiro consistiu em entender o que levou Pedro Costa a filmar no quarto de Vanda, como e o que ele fez para alcançar este objetivo. Para tanto, o livro “Um Melro Dourado, Um Ramo de Flores, Uma Colher de Prata”, que inclui uma longa entrevista feita a Pedro Costa pelo crítico francês Cyril Neyrat (2013) sobre o filme em questão, funcionou como fonte orientadora. Ao se observar as respostas concedidas por Costa, identificou-se os caminhos escolhidos pelo diretor para obtenção dos resultados do filme. No segundo momento, deu-se início a apreciação do filme em suas estruturas técnicas e suas personagens. Por último, realizou-se uma ponderação sobre o que este filme, através de sua estética, nos faz conhecer politicamente.

A partir da entrevista realizada com Pedro Costa, foi possível perceber o distanciamento que o cineasta precisou realizar do espetáculo, da execução de um filme de ficção convencional, para que pudesse assim entrar no quarto da Vanda. Num momento posterior, estabeleceu-se uma análise da estética defendida pelo diretor e como esta interfere na relação do espectador com a obra, tornando-o capaz de conhecer uma realidade que está à beira de seu fim. Isto é, levando em consideração que o cenário do filme onde se encontra o quarto de Vanda é Fontainhas, uma freguesia de imigrantes em Lisboa que está prestes a ser demolida.

É importante aqui constar que o bairro de Fontainhas, como mencionado no texto de André Martins² (2015), estava localizado entre Lisboa e Amadora desde o processo do “êxodo rural” existente antes da implantação da democracia com a Revolução de 25 de abril de 1974. A região foi fundada pelos habitantes vindos do campo e por alguns imigrantes cabo-verdianos. Pelos dados recolhidos por Martins (2015) na Câmara Municipal da Amadora – Departamento de Habitação e Urbanismo, havia em Fontainhas cerca de 401 famílias em 1993. Desesperados pela falta de trabalho e local para morar, deram prosseguimento ao processo de habitação na região que, antes, serviria para a construção da estrada que ligaria Lisboa à Amadora.

²MARTINS, André Salgueiro. O espaço filmado ou o Bairro das Fontainhas nos filmes de Pedro Costa [Em linha]. Lisboa: ISCTE-IUL, 2015. Dissertação de mestrado.

“Falemos de um Bairro construído sem Arquitectos. Bairro construído na cintura de Lisboa, resultante da consolidação de antigas tendas e barracas numa zona limítrofe da cidade. Franja de contacto entre o concelho da nova Amadora e a velha Lisboa, com uma área de implantação trapezoidal, era balizado, pela estrada militar, a linha de comboio, e muros de fábricas. Encurralado, o Bairro das Fontainhas desenvolveu-se como um organismo que se adaptou às necessidades e condicionantes mais imediatas, e assim, foi-se transformando até à sua estratégica, no plano director municipal de Lisboa e Amadora para o desenvolvimento das vias urbanas, ponto-chave na comunicação entre os dois concelhos e ponto de distribuição funcional, destinado a receber o último troço da estrada que circunda Lisboa - circular regional interior de Lisboa – a CRIL”. (Martins, 2015, p. 20).

Com o estabelecimento do período democrático, o conselho de Amadora definiu que aquela região deveria ser demolida para a construção da estrada que faria a ligação com Lisboa, mas garantiu que as condições de moradia daqueles habitantes seriam preservadas e até melhoradas, até que as obras fossem iniciadas. Essa promessa nunca fora cumprida. O que se observou foi um bairro formado por imigrantes, muitos ilegais, e ex-camponeses, fadado à demolição e sem o suporte do Estado. Esta era a Fontainhas retratada pelos olhos de Pedro Costa em “No Quarto da Vanda”.

“Apesar do território onde se consolidou o bairro das Fontainhas fazer parte de uma franja destinada à construção do último troço da estrada, e portanto, o bairro ter permanecido condenado à demolição, pretendeu-se melhorar as condições de saúde do Bairro durante o período da sua existência(...). Com a aprovação da possibilidade de solidariedade e entre-ajuda, as faixas clandestinas foram sendo construídas e consolidadas ao sabor da corrente de liberdade”. (Martins, 2015, p. 138)

Em função de todo esse cenário de instabilidade sociogeográfico, cremos que Costa, como projeto de estética, queria “aproveitar” a disposição geográfica de Fontainhas. Isto é, as propostas estéticas – defendidas pelo diretor para a execução do filme, e que apresentaremos adiante – possibilitaram ao espectador se relacionar com as personagens através de uma exposição de suas vidas e da realidade. Assim sendo, tem-se a todo instante o revelar de espaços destruídos pela demolição, o que gera em quem assiste certa dúvida

quanto à natureza dos objetos que estão sendo filmados, se são ruas, casas demolidas ou becos. A partir dessa disposição de coisas destruídas, o diretor cria belas imagens em um projeto de aplicar à vida comum e pobre, uma ideia de contemplação³.

Em outras palavras, entregar ao espectador uma obra que além de se fazer política e sociológica seja também uma experiência bela, que cause prazer na relação visual estabelecida entre as partes – espectador e obra.

O espectador, ao se encontrar perante a realidade avassaladora que decai como bigorna na vida de Vanda e daqueles que a rodeiam, passa a se relacionar e conhecer essas pessoas, suas realidades e anseios. A análise da estética de Pedro Costa na obra em questão possibilitou o levantamento de questões políticas essenciais para o conhecimento do espectador sobre a obra, questões essas que possibilitam o espectador sair da experiência fílmica com novos saberes acerca de uma realidade tão distante e ao mesmo tempo tão próxima.

1.1 – Entrar no quarto

Para dar início à análise do filme “No Quarto da Vanda”, uma indagação faz-se necessária: o que faz Pedro Costa no quarto de Vanda? O filme versa sobre uma jovem que se droga e mora num bairro de Lisboa, mais precisamente em Fontainhas, região prestes a ser demolida. E outro questionamento se torna importante: o que esta personagem tem anos dizer?

Pedro Costa em sua entrevista a Cyrill Neyrat discorreu sobre estas duas questões, trazendo algumas reflexões interessantes. Em uma de suas colocações, ele diz que ao conhecer um local específico na cidade de Lisboa e se deparar com o fato de que algumas pessoas precisariam sair de lá, pois o bairro estava a ser demolido, sentiu-se com a vontade de entrar e conhecer aqueles indivíduos mais de perto. Essa era a “vontade de arte” de Costa⁴, a de se relacionar com o local e servir de voz para as pessoas que iriam sair de suas casas.

³Utilizamos «contemplação» no sentido em que Kant o emprega na sua Terceira Crítica, nomeadamente na Analítica do Belo, e que engloba a ideia de uma «capacidade universal de comunicação do estado da mente na representação dada», a qual é condição do juízo estético (Vj., por exemplo, Kant, 1995, p. 61).

⁴O conceito de «Kunstwollen» (que, em alemão, significa literalmente "vontade da arte") foi criado por Alois Riegl, um historiador da arte que percebe a necessidade do fazer artístico como uma força que se manifesta no exterior, mas que surge de uma necessidade vinda do espírito humano. O conceito, portanto, segue a filosofia de Kant e atribui à arte uma certa autonomia relativa à história material, coincidindo, tão somente, com as manifestações concretas do espírito. Seguimos nestas considerações Pedro Sargento (Sargento, 2015). Segundo esta autor, «A *Kunstwollen* paira sobre a forma como algo que simula uma vontade própria do reino abstrato da

Um local onde a polícia entra, invade, prende e vai embora sem deixar qualquer assistência em troca. Nesse bairro, rodeado de violência e pobreza, Pedro Costa encontra Vanda, uma personagem forte, com olhar sofrido e sem muito a dizer, mas muito a mostrar.

Vontade de arte, portanto, é essa sensação que algo iria morrer e que ninguém contaria sobre aquilo – no caso, o bairro de Fontaínhas – que justifica a levatada de Pedro Costa, por exemplo, para a construção dessa peça audiovisual.

Cyrril Neyrat (2010) vai dizer que além de encontrar Vanda e Fontaínhas, Costa se encontra enquanto pessoa e enquanto cineasta. Segundo o autor, o lugar representa o evoluir do dizer fílmico de Costa, e que a relação do realizador com local e as pessoas fundam sua forma de pensar e fazer cinema. Ao descobrir essas pessoas, essa vizinhança e ao montar campo ali, Costa se torna quem ele é e, com isso, encontra seu próprio território, tanto em vida como em seu cinema.⁵

Costa encontra na relação entre Vanda, Zita e as drogas o objeto que nos faz entender um pouco da rotina de Fontaínhas. O realizador, entretanto, não queria invadir o local como a polícia, ele diz que não podia montar o circo do cinema com seus múltiplos assistentes, aparelhagens e engenhocas para filmar aquelas pessoas e depois ir embora. Com isso, escolhe ir por ele próprio, sozinho.

“Queria estar ali com aquela gente, mas de outra maneira. O cinema não passava em absoluto pelo bairro, ali não se podia fazer nenhum filme. É a força de *Vanda*: tinha de encontrar um filme que não fosse um filme. (...) Havia uma certa traição às pessoas do bairro, sobretudo aos jovens, não era muito interessante. E também as coisas mais graves, sérias, que talvez eu não pudesse descobrir de outra maneira. A luz, por exemplo. O filme tem uma luz particular, admirada por muitos directores de fotografia, demasiado singular para ser em 35mm. Tive um gesto de desespero, de raiva — recordo que tinha arrebatamentos de ira e fúria. Rodávamos muito à noite e, a essas horas, em ruas de um metro de largo, se pões aí um projector de dez mil watts, entra por todos os buracos, pelas janelas, as portas, por tudo. Era dia claro à meia-noite. Claro

arte, mas ela está ligada a presencialidade e a sensibilidade humana com um fio invisível de dependência direta.» (Sargento, 2015, p. 127).

⁵ In discovering these people and this neighborhood and setting up camp there, Costa became who he is and found his own territory, both in life and in film.(NEYRAT, 2010, p.10 -11).

que os horários das pessoas do cinema não são os dos trolhas, os das empregadas de limpeza. E quando rodávamos, a luz cegava as pessoas que iam trabalhar às quatro da manhã. (...) E, então, boicotei a produção, boicotei o director de fotografia, boicotei-me a mim mesmo, porque se dizia ‘corta a luz’, provavelmente não podia rodar. E é assim que encontramos a luz. Disse a mim mesmo que se calhar íamos poder rodar realmente. Começou com a falta de luz, uma espécie de penumbra que ficava melhor. Era outra sensibilidade. Havia menos cinema. (...) Impúnhamos um aparato enorme a um bairro já explorado por toda a gente, que não tinha necessidade de, além disso, ser explorado pelo cinema. Já tínhamos a polícia, o desemprego, a droga, os brancos... e o cinema? Por outro lado, uma rodagem tem um lado muito ‘policial’. Chegamos como a polícia, e depois vamos embora, como a polícia”. (Um Melro Dourado, Um Ramo de Flores, Uma Colher de Prata – entrevista com Pedro Costa, apud NEYRAT, Cyrill ano 2013, p. 47).

Nas palavras de Neyrat (2010), é nesse processo de abdicar da maquinaria e do “circo” cinematográfico que Costa encontra seu filme e descobre sua forma de contar essa história de revelação de um lugar à margem.

“Costa decidiu desligar as luzes e empacotar o equipamento extra, numa tentativa de diminuir a sensação de invasão e indecência. A sua ação era duplamente inovadora, porque, com ela, Costa achou sua própria luz, essa qualidade da escuridão e a nuance que ele iria constantemente aprimorar sua forma noite a dentro e, porque, ele entendeu que o cinema de várias repetições de cena, assistentes, produtores e iluminação artificial não era o dele.”⁶ (Neyrat, 2013, p. 48)

Com essa escolha, o realizador consegue entrar no quarto de Vanda estabelecendo uma espécie de troca; Pedro Costa entrega a câmera e Vanda lhe entrega sua realidade. É nesta troca que o filme resulta. Para Neyrat (2010), o relacionar de Vanda e Costa se dá em igualdade, demonstrando assim que o diretor nada tem a revelar de Fontaínhas sem Vanda. É na escuridão do quarto de Vanda, no seu vício e na venda de legumes e frutas, que residia a alma do local.

⁶Costa decided to turn off the lights and pack up the extra equipment, in attempt to diminish the shameful sense of invasion and indecency. His action was doubly groundbreaking because in what he did, Costa found his own light, that quality of the darkness and nuance he would constantly hone from that night on, and because he understood that the cinema of tracking shots, assistants, producers, and lights was not his. (Neyrat, 2010,p. 12-13).

Quanto a essa escolha de Pedro Costa, pode-se levantar algumas questões: o diretor tinha como interesse mostrar um espaço marginalizado, suburbano, esquecido. Mas como mostrar esse lugar se estamos afundados em preconceitos e rótulos? Como um forasteiro entra nessa realidade sem causar um circo e consegue extrair dessas pessoas um pouco dessa realidade à beira de seu fim? Tem-se a impressão de que o cineasta também se preocupa com tais questões e como metodologia de ação elege esquecer o arranha-céu fílmico e consegue conversar com Vanda. É nessa conversa estabelecida com a personagem que as demais personalidades que movimentam o local se apresentam, assim vamos tendo contato com as prisões que são relatadas, a falta de presença do Estado, os roubos, os mitos.

Para Neyrat (2010), o abandono daquele tipo de cinema que não pertence a Costa, o faz mergulhar em sua própria essência. O teórico vai dizer que é nesse mergulhar, relacionando-se com as pessoas de Fontainhas – as quais aprendeu a amar – que o cineasta coloca seu fazer fílmico na história do cinema.

“(...) ele queria ficar sozinho junto com as pessoas que amava naquele bairro. Tomar seu próprio tempo, achar um ritmo e um método de trabalho atrelado àquele espaço e existências. Para começar num estado puro, do princípio. Reinventar sua arte. Três anos depois desse mergulho ao vazio tem como resultado “No quarto da Vanda” – que entra para a história do cinema de Costa, mas, também, para a história do cinema.” (Neyrat, 2010, p. 12-13)

Vanda revela suas memórias à câmera, e é neste revelar que temos suas confissões. A personagem entrega a sua memória de Fontainhas a Pedro Costa a partir de uma conversa casual, regada a Martini em copos de plástico e drogas fumadas em alumínio ou prata. É nessa conversa que se revela a relação entre Fontainhas, o presídio e a cidade de Lisboa. Através de Vanda é possível conhecer as agulhas, os medos, os becos e a pobreza que rodeiam o local. E também é possível, nos relatos de Vanda, perceber a câmera de Costa. Apesar disso, Costa não interfere na dinâmica do quarto. Ele deixa que Vanda interaja por ela própria com os outros personagens que passam pelos ambientes em que ela transita.

Então, o que faz afinal Pedro Costa no quarto de Vanda? Ele vai conhecer Fontainhas, e enquanto conhece, à medida que se torna íntimo daquela realidade tão distante,

⁷(...) he wanted was to be alone in this neighborhood with these people he loved. To take his time, to find a rhythm and working method attuned to their space and their existence. To start with clean slate, from scratch. To reinvent his art. Three years after this leap into the void, In Vanda's Room became the result of this departure – in Costa's work but also in the history of the cinema. (Neyrat, 2010, p.12-13).

permite-nos o mesmo sentimento. O diretor tem a preocupação de que a rotina de Vanda não seja alterada pelo cinema. Por isso, lembra, através do som, que algo muito intenso já está acontecendo. Ele tem a necessidade de demonstrar para o espectador que o bairro está sendo destruído, precisa enfatizar que as pessoas que residem em Fontainhas irão ter que se mudar. Todas essas relações e nuances foram reveladas na conversa entre Vanda e a câmera, tornaram-se exclusividade do que ali fora gravado, montado e revelado por Costa.

Cyrill Neyrat (2010) revela um milagre presente em “No Quarto da Vanda”. O autor destaca a relação existente entre as conversas de Vanda e Zita e o som do exterior de demolições. Neyrat diz, portanto, que essa relação estabelece os dois lados da câmera de Costa – o diálogo intrínseco do quarto de Vanda e a realidade de Fontainhas.

“Costa recordou o falar da garota como o murmúrio de Fontainhas, os sons das escavadeiras e das máquinas de cavar rasgando as casas condenadas do bairro uma depois da outra. O milagre de “No quarto da Vanda” é este novo acordo entre o mundo e o filme, uma igualdade recuperada entre os dois lados da câmera.⁸”
(Neyrat, 2010,p 14-15).

Pedro Costa não desejava fazer com o cinema o que a polícia já fazia no lugar. O que ele queria era entender e conhecer o local, mas para isso precisava mergulhar com todos os seus sentidos, pois necessitava apreciar o cotidiano que se passava naquele espaço. Assim ele fez. Foi sozinho para Fontainhas, carregando consigo apenas toda a sua vontade de arte. E foi dessa forma que Costa possibilitou aos espectadores conhecerem o quarto de Vanda. Isqueiros vazios, paredes caídas dos vizinhos, banheiros improvisados e planos longos puderam ser visualizados.

A rotina de Vanda também é longa, seus ombros estão pesados e a luz do sol quase não entra nas casas de Fontainhas. O diretor escolhe ir sozinho, sem muitos aparatos. Vai com um gravador de som e sua câmera. Esses foram os recursos usados para transmitir, como numa conversa com pessoas que não sabem muito bem o que e como dizer, o quanto o mundo é capaz de produzir realidades tão avassaladoras.

Para Neyrat (2010), é nessa ida diária de Costa ao quarto de Vanda que se estabelece a beleza de seu cinema. Isto é, na repetição, na relação com a pouca luz, com o dizer. O diretor, na visão de Neyrat (2010), quebra as barreiras do cinema e redescobre a sua essência

⁸He (Costa) recorded the girls’ speech, the murmur of Fontainhas, the sounds of the bulldozers and the mechanical diggers tearing the condemned neighborhood’s houses down one by one. The miracle of In Vanda’s Room is that of new agreement between the world and the film, of a recovered equality between the two sides of the câmera.(Neyrat, 2010,p 14-15).

primitiva que teria como habilidade revelar e celebrar a “beleza do mundo, a beleza do som e das cores”. Uma beleza que revela os contrastes de um local que fita sua iminente destruição.

Sozinho a conversar com os moradores de Fontainhas, Costa entra na casa de Vanda, filma a conversa entorpecida das personagens por causa das drogas, os caixotes de fruta, os legumes e o andar perdido dos moradores entre as vielas escuras. Contudo, é importante destacar que o cineasta não julga. Ele mostra a partir de sua filmagem, através de sua metodologia de ação, com sua liberdade de expressão e com o som externo, que quase impede de ouvir o que conversam as personagens, o que é/era Fontainhas.

“É banal, poeticamente banal, todo o adolescente compreende o desejo de fechar-se um pouco, de ruminar as suas ideias, de não falar, inventar, sonhar, tomar drogas. A poesia, Pessoa, Rimbaud, o rock, as cumplicidades, os sonhos de mudar as coisas, ou de não mudar nada em absoluto. De tudo o que constitui a habitação de um adolescente. Seguramente que vem daí, do que eu não conseguia dizer (...). *Vanda* vem em boa parte da música, quer dizer, dessa crença profunda numa energia que fazia com que, com vinte anos, os Sex Pistols ou os Wire estivessem ao mesmo nível que Straub e Godard, ou Ford e Tourneur, os clássicos.” (Um Melro Dourado, Um Ramo de Flores, Uma Colher de Prata – entrevista com Pedro Costa, apud Neyrat, ano 2013, p. 10-11).

Costa entra no quarto de Vanda. Ele vai para o intramuros para entender o que se passa no extramuros. A personagem sabe o que acontece, ela conversa, vive aquela realidade. Ao ganhar a confiança de Vanda, Pedro Costa ganha o privilégio de entrar em seu quarto. É no quarto que os segredos revelam-se, perde-se o medo da polícia, do bandido e de quem quer que seja.

Em seu quarto, longe de seus medos, Vanda fala, tosse, fita o escuro, se aborrece, berra, se droga, fofoca, reclama de Portugal, da burrice dos outros e da vida que lhe foi cabida viver. Pedro nada diz a Vanda, ele a filma, e filmando fala ao interlocutor, faz remexer nas cadeiras, faz descolar os olhos da tela repetidas vezes, mas principalmente faz observar o escuro e a beleza dos planos, o incomodar do som e as falácias daqueles personagens criados pelo descaso.

Portanto, é no entendimento, ao conversar com a juventude de Vanda, com sua rebeldia, no impacto de conhecer a rotina daquelas pessoas, que Pedro consegue estabelecer

seu filme, consegue “acalmar” sua vontade de arte. E ao entrar no quarto, ele precisava encontrar a melhor forma de construir o filme esteticamente.

1.2 – O trabalho em “No Quarto da Vanda”

Neste momento, torna-se importante fazermos uma análise da obra de Pedro Costa, que é a representante escolhida por nós para dizer sobre o fazer fílmico do realizador em questão. Para essa apreciação, optamos por desenvolver a sinopse do filme no decorrer deste texto. Essa escolha se deu porque avaliamos que as ponderações detalhadas junto a sinopse de cada parte nos ajudam a compreender melhor a película, uma vez que cada parte do filme levanta questões que merecem ser trabalhadas com cuidado.

O filme, portanto, conta a história de Vanda. Uma jovem moradora da freguesia de Fontaínhas, um bairro nos arredores da grande Lisboa. Uma região à margem, cercada por violência, abuso policial e drogas que está a beira de sua demolição. Vanda, conta e mostra sua rotina, lidando em conversas – regadas a drogas e tosses – com sua irmã Zita. Essas conversas acontecem no ambiente que dá nome ao filme “No quarto da Vanda”. O filme se inicia e termina no quarto, e ele é sempre o responsável por começar e terminar os dias dentro da realidade fílmica – a sua diegese⁹. O filme, portanto, se divide em alguns momentos. Primeiro Vanda se apresenta, expõe sua relação e traz pessoas para dentro de seu quarto: a mãe, o padrasto, sua irmã, amigos e a câmera. Depois vamos andar com Vanda pelo bairro, enquanto ela vende os produtos de sua venda – verduras, legumes e frutas – e nesse andar de Vanda vamos sendo apresentados a dinâmica de Fontaínhas, seus moradores, os vícios do lugar. E conforme vamos conhecendo o lugar, Costa nos leva para outras casas, para outras relações. Uma cena que marca bastante esse revelar do lugar é quando temos um *over the sholder* de uma senhora sentada. Essa cena é muito longa, como se Costa quisesse esgotar todas as relações que nunca mais vão ocorrer, pelo menos não em Fontaínhas. A senhora está a olhar a movimentação de sua neta, que acha uma bicicleta na porta da casa, a

⁹Como dizem Jacques Aumont e Michel Marie quanto ao que é visado com esta noção: «A diegese é concebida como o significado longínquo do filme considerado em bloco (o que ele conta e tudo o que isso supõem); a instância diegética é o significado da narrativa. A diegese é a instância representada do filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado.» (Aumont & Marie, 2003, p. 203).

criança então percebe o sino da bicicleta e começa a interagir com ele. Ela dança e sorri enquanto brinca com o sino, a velha continua imóvel e a câmera também.

A peça de Costa, portanto, tem em sua câmera o revelar dessa realidade tão avassaladora. Fontaínhas está à beira de sua demolição, mas só se sabe disso pelo barulho das máquinas e pelas paredes caídas em cenas de transição. É na conversa entre Zita e Vanda que Nhurro é apresentado, um outro personagem que aparenta ser o *dealer* da região, o fornecedor de drogas. No quarto de Vanda são revelados os mitos daquelas pessoas e um pouco de suas rotinas também. Nos berros de Vanda, que tenta vender alface, é possível conhecer a pobreza do lugar. Pedro Costa muda de plano e vai encontrar com Nhurro, a arrumar uma nova casa, com paredes caídas e sem reboco nas paredes. É interessante aqui constatar que a montagem de Costa permite esses saltos entre os personagens. Em alguns momentos, fica-se com a impressão de que ele tenta mesmo associar aquelas pessoas ao mito da vida daquela região. Vanda apresenta como narradora alguns personagens, e a história, portanto, em algum momento passa por eles, como se a câmera tentasse se estabelecer como o fio condutor do pensamento dela. Isto é, Vanda conta uma história, uma história sobre o local em que cresceu, mas que logo já não existirá mais e, ao contar essa história, muitas vezes, o som do mundo a interrompe e o cortar de Costa a retifica. Isto é, existe um momento do filme, por exemplo, em que Vanda e Zita contam casos de sua infância no bairro. Rememoram quando jogavam bola, iam às compras para a mãe. Zita diz: “por acaso tivemos uma infância fixe aqui no bairro” e Vanda responde: “e saber que agora vamos ter que sair daqui eu tenho pena”. Ao fundo, o som da trilha continua mantendo sua presença constante. A conversa volta para o contexto da droga, em que nenhuma das personagens em nenhum momento parou de usar. Neste momento, o diretor corta bruscamente a cena e nos leva para um plano escuro, onde alguém larga uma sacola num espaço vazio. Analogamente falando, todas aquelas histórias de Vanda e Zita estão a ser largadas, como lixo, pela demolição do local.

O filme é revelador ao relacionar a realidade da demolição com as falas das personagens, ao exprimir essa realidade através do som, que invade de forma agressiva as cenas do filme. A revolta de Vanda, as drogas de Nhurro, o olhar de Zita. Tudo é eternizado pelo olhar da câmera de Pedro Costa. A peça é, portanto, o relato de uma jovem sobre seu local, sobre o que lhe é familiar, e é a partir desse relato que é revelada a situação daqueles que vivem em Fontaínhas.

Para Ricardo Matos Cabo (2010), o fazer fílmico de Costa precisou ser certo em função da demolição das casas de Fontainhas. O diretor buscou através do dizer de cada morador que Fontainhas tivesse suas vielas ocupadas pelas memórias expostas pelo filme.

“O Bairro está sendo reduzido a poeira; seu desaparecimento é inevitável. É necessário para Costa, portanto, habitar aquele espaço enquanto ele ainda está ali, então ele preenche cada canto com as histórias e memórias dos moradores.”¹⁰
(Cabo, 2010, p.18-19).

“No Quarto da Vanda”, portanto, é uma história sobre Fontainhas expressa a partir do falar de Vanda em seu quarto, das relações que a personagem estabelece com seus vizinhos e com a família. É no conforto de seu quarto que ela nos revela seu vício, as drogas, a pobreza do local e as decepções. Num momento em particular do filme, logo após saber que um amigo seu Cabo-verdiano só tinha na mochila uma muda de roupa, e que aquilo era tudo que possuía, Vanda diz a esse amigo: “é triste, não é? A vida que a gente quer é essa. A vida da droga”. Nessa cena, a roupa simbolizava a realidade que cerca o filme, a demolição do local que Vanda e seus amigos chamavam de lar, onde cresceram e aprenderam a ser quem são.

Após a sinopse do filme e o entendimento do que levou Pedro Costa a entrar no quarto de Vanda, torna-se pertinente e importante o estudo sobre como Costa fez esse movimento. Ou seja, pensar os elementos que residem dentro da obra, seus planos, sua narrativa, seu som e suas personagens/pessoas.

Já na primeira cena da obra, depara-se com a situação dessas pessoas. Costa não prepara o interlocutor, ele mostra a realidade, sem julgamentos. Afinal, o cenário é o quarto da Vanda e deve-se ater ao que ela tem para mostrar lá de dentro. Ela e sua irmã, Zita, se drogam, num quarto mal iluminado, abandonado, no meio de tosse altas num grave distorcido. A irmã lhe diz “Fuma, fuma pá”. Vanda olha para fora de campo, para o lado oposto ao que entra a luz, como quem fita a escuridão. Ao apresentar um novo personagem pela voz de Zita – Nhurro -, Pedro Costa já coloca mais um elemento daquela realidade avassaladora. Nhurro vive hoje na antiga casa “da mulher que matou o filho”, construindo a

¹⁰The neighborhood is being reduced to dust; its disappearance is inevitable. It's necessary for Costa to inhabit the space while it still there, so the people's stories and memories can impregnate every corner. (Cabo, 2010, p.18-19).

mitologia que permeia a vida dessas pessoas, esses elementos que ficam imaginariamente à narrativa e ao que vemos em campo¹¹.

O título do filme é apresentado em letras branca – ‘No quarto da Vanda’ – num fundo preto, e junto a essa apresentação ouve-se ruídos de obra. Há um corte e então entra-se no quarto de Vanda. Tem-se Vanda e Zita, drogas, tosses e um conversar quase inaudível – causado pela violência das máquinas de demolição e a péssima qualidade do captador de áudio. Sai de cena o quarto de Vanda. Segue-se com Nhurro, a tomar banho. Seu rosto não é visto, somente sua silhueta escura esbatida por uma pequena entrada de luz. É possível perceber um homem a lavar suas costas e o som da demolição, o som da realidade externa que quebra tudo a sua frente. O som aumenta, Costa nesse plano joga com as personagens e o som, esse som avassalador. O movimento desses corpos a cambalear, a viver suas vidas, e o som que martela os ouvidos, criam nos espectadores uma sensação de dualidade. Essas pessoas continuam vivendo, fazendo seus afazeres, apesar daquelas máquinas a destruírem tudo aquilo que elas conhecem.

O plano muda mais duas vezes, sempre revelando muito pouco das personagens, a preocupação reside com a relação entre claro e escuro, traçando uma analogia entre os corpos escuros que habitam Fontaínhas, sem luz.

Então este é o primeiro espaço, um espaço em demolição, pedras, paredes quebradas. O corpo exalando calor de Nhurro, ainda nu, e um outro homem ao pé de uma janela. Nhurro anda com dificuldade e cai ao tentar andar pelo quarto/casa. Nesse tentar de Nhurro, identifica-se o som da demolição e as suas sombras, o movimento dos corpos que produzem o cair daquelas paredes e como essas ações de corpos impedem que a luz entre diretamente nos quartos, nos espaços, produzindo sombras e mais sombras.

O som da destruição continua forçando que se entre naquela realidade, naquela angústia. As sombras atrapalham aos espectadores de ver a rotina das pessoas marginalizadas que vivem em Fontaínhas. Pessoas que conversam com o ruído que martiriza ao fundo, como se Pedro Costa colocasse e ampliasse o som do externo tentando impedi-las de ouvir com clareza aquilo que essas personagens têm para dizer entre si e para o mundo. O som como barreira, a luz como obstáculo em sombras, a estrutura dos planos que relaciona descaso, desespero, falta de dinheiro com a demolição da região e a falta de luz. Todo esse

¹¹Como dizem Jacques Aumont e Michel Marie, «O campo definido por um plano de filme é delimitado pelo quadro, mas acontece, frequentemente que elementos não vistos (situados fora do quadro) estejam, imaginariamente, ligados ao campo, por um vínculo sonoro, narrativo e até mesmo visual.» (Aumont & Marie, 2003, p. 132).

conjunto passa a quem assiste a sensação de um perfeito cenário expressionista. Ou seja, levando em consideração a realidade dessas pessoas e a estética defendida e escolhida pelo o diretor nessa briga entre escuro e claro, som e ruído, é possível entender a realidade que vivem essas personagens¹².

O cenário que o cineasta revela ao intercalar entre o quarto de Vanda, a sua rotina, e a pobreza dos outros personagens que a rodeiam, expõe outra concepção dessas pessoas, ou seja, o mito do que vem a ser um bairro condenado. Em outras palavras, ao se aprofundar na vida desse pedaço de chão, entende-se que essas pessoas constroem relações tão profundas entre elas e o espaço que quase há o esquecimento de que aquele lugar está a ser destruído. Percebe-se, portanto, que essas relações foram eternizadas por Costa no relatar diário de Vanda. Nas palavras de Thom Andersen (2010), a escolha estética de Costa por *close-ups* intensos das pessoas do filme, estabelecem nosso relacionar com a obra à medida que esses nos aproximam daquilo que as personagens sentem no filme, seus olhares vagos, perdidos, indecisos.

Nessa sucessão de planos, a falta de luz é um dos aspectos mais marcantes. Falta luz tanto nas ações de Vanda como nos planos e nas pessoas, que desesperadas tentam limpar as casas que ainda estão em pé, enquanto a personagem principal tenta vender alfaces para comprar mais drogas e viver sua vida em seu quarto.

O primeiro dia do filme termina onde começou, no quarto da Vanda. Sua tosse permanente culmina no babar no colchão, na preguiça da personagem, na falta do que dizer. Tudo constatado nesse longo plano, nesses intensos minutos onde nada acontece num cantarolar catarrento.

Costa coloca a câmera tão próxima dessas personagens, em pontos onde luz e sombra conversam, onde a beleza dos planos eleva e demonstra a fragilidade da vida, da sociedade e dessas pessoas. A pobreza, a violência e as drogas conversam e dizem mais do que todas as personagens juntas. Segundo Andersen (2010), à medida que Costa revela os rostos de Fontainhas em belos *close-ups*, possibilita que esses momentos evidenciem o que o filme

¹²Socorrendo-nos uma vez mais do dicionário de Jacques Aumont e Michel Maire, agora quanto a este conceito: «O termo expressionismo foi forjado pelo crítico e historiador da arte W. Worringer (1911), para qualificar um conjunto de obras pictóricas, notadamente dos Fauves (Derain, Dufy, Braque, Marquet), expostas em Berlim, e para opô-las ao impressionismo. A palavra teve sucesso e foi, em seguida, aplicada (...) ao cinema (...) as diversas definições de expressionismo cinematográfico que foram dadas, os quais se inspiram nas definições pictórica e teatral são, geralmente, bastante arbitrárias, mas todas elas retomam sempre alguns elementos: o tratamento da imagem como "gravura" (forte contraste entre preto e branco); os cenários bem gráficos, onde predominam as linhas oblíquas; o jogo "enviesado" dos atores; o tema da revolta contra a autoridade.» (Aumont & Marie, 2003, p. 113).

está a nos dizer, quase funcionando como cenas separadas das próprias cenas, onde o cineasta revela-nos momentos do privilégio de se relacionar com aquela gente.

“(...) quase todos esses close-ups se mantêm como cenas separadas. Eles aparecem como momentos privilegiados, fora da cadeia de ação, como se fossem comentários nos provendo uma leitura de todo o filme.¹³” (Andersen, 2010, p.26/27).

As imagens de Costa são tão reais que unidas a esse som de pessoas a falar alto e máquinas a destruir a região, quase levam o espectador a sentir o cheiro de poeira que invade as casas e os pulmões dos sujeitos que vivem em Fontainhas. Vanda nega carinho, seu olhar perpetua seu desespero, sua falta é o mesmo olhar de todos os outros que são jogados na frente da câmera imóvel do diretor. O cineasta busca sentido nessas pessoas, quem assiste busca significado nessa realidade, e o filme continua seu revelar, como se tentasse ensinar qualquer coisa. As belas imagens de cenários cheios de descasos, pessoas cheias de si mesmas e suas rotinas cheias de nada. Andersen (2010) fala sobre sua relação com o som do filme, afirmando que somente após vê-lo e revê-lo diversas vezes, foi capaz de perceber que o trabalho de Costa com o som funciona numa crescente que vai se autorrevelando aos poucos, relacionando a presença do externo – o som das máquinas – com uma escolha de trilha sonora que culmina com uma risada enigmática no fim do filme.

“A primeira coisa que eu notei era a forte presença, quase uma predominância, dos sons do fora de campo. A destruição da comunidade que é mostrada com muito cuidado tem, no entanto, presença constante na banda sonora, e vai se tornando mais alta e intensa conforme o filme vai chegando ao fim.¹⁴” (Andersen, 2010, p.28-29)

Mais um dia se passa. Na rotina de Vanda entre vender alfaces, beber, fumar e apresentar outros personagens, é no fim do dia que retorna ao seu quarto e se recepciona com mais drogas, mais desespero e menos isqueiros. O segundo dia acaba com uma conversa no escuro, uma vela e um som cheio de barulhos extracampo. Assim, identifica-se o seguinte diálogo: ‘Yuran, vou morrer’. – diz uma pessoa no escuro, a segurar um ponto de luz, enquanto se dirige a um negro que tenta dormir, e a resposta vem: “Vai dormir Paulo.

¹³ (...) almost all of these close-ups stand by themselves as separate scenes. They appear as privileged moments, outside any chain of action, almost like commentaries providing a Reading of the whole film. (Andersen, 2010, p.26/27).

¹⁴What i notice first was the strong presence, the predominance even, of offscreen sound. The destruction of the community is shown sparingly, but is often presente on the soundtrack, and it becomes louder and more insistente as the film draws to a close. (Andersen, 2010, p.28-29).

Nós, os gajos, nunca morremos. Quem morre são os inocentes. E amanhã a gente vê se dá um jeito nesse cabelo”. Nisso se deu outro dia, no limiar da noite e da escuridão que revela o medo da morte. Nesse diálogo, esses indivíduos se entendem enquanto não merecedores da morte. Costa os impossibilita de vagar pela eternidade nesses *não lugares* onde nunca serão vistos. Chamamos de *não lugar* principalmente em função do fato que percorre o enredo do filme, o processo de demolição de Fontainhas, que se confunde em grande medida com a filmagem, apesar de muitas daquelas pessoas, como diz Andersen (2010), parecerem fingir que nada estava acontecendo. A expressão *não lugar* também se deve ao fato de sabermos que o local hoje já não mais existe geograficamente. Objetivamente, para o governo e para a maior parte da população de Portugal – mesmo durante o filme – aquele espaço já não mais existia, nada produzia, era um pedaço de terra atrapalhando o progresso de Lisboa. Dizemos, portanto, *não lugar* aos olhos do outro, numa ideia de quem vê de fora a situação. Não fosse por Costa, Fontainhas teria desaparecido completamente enquanto lugar.

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integraram os lugares antigos. (Augé, 1994, p. 73).

O novo dia começa e em seu quarto Vanda discursa seus relatos. Relatos de ódio ao descaso para com seus semelhantes. A dor de viver nessa rotina, os amigos presos por roubarem caldos Knorr, sua irmã que quase morreu no parto. O fato de que pra Vanda Portugal é um país pobre e triste, todos esses relatos são confissões feitas à câmera, na proteção das paredes, que ainda não caíram, de seu quarto. Em meio às drogas, ao desespero e revolta, a personagem principal usa da câmera da mesma forma que Costa tenta entender Vanda. Nesse processo longo, de planos inesgotáveis e belos, a rotina do local é conhecida pelos espectadores, seus moradores e o retrato de um bairro, de Fontainhas, que já não mais existe geograficamente, mas existe em mitologia, nesse mito sustentado por Vanda e narrado por Pedro Costa e eternizado pelas lentes da câmera. E os dias do filme continuam estabelecendo uma espécie de “já vi isto antes” no espectador. O realizador consegue, com isso, essa ideia de rotina de Vanda que saímos conhecendo desta experiência. Assim, o diretor conduz uma relação entre a estrutura narrativa escolhida por ele e a revelação do

mundo¹⁵. Cyrill (2010) nos mostra que Costa consegue retomar as ideias do realismo no cinema, quando faz uso da arte enquanto revelador de questões e tensões políticas.

“Portanto, este mergulho no vazio abriu uma possibilidade e se estrutura como exemplo para um rejuvenescimento e renovação do cinema, o poder do testemunho e do contar de história, o poder político da arte... ¹⁶”(Cyrill, 2010, p.14-15).

Costa expõe a rotina de um local à margem, esquecido, e as pessoas que lá vivem. Não necessariamente preso a uma estrutura linear, *Fontainhas* está, portanto, eternizada no *looping* da vida de Vanda que acorda, se droga, visita pessoas na prisão, vende vegetais, vê e escuta a opressão do Estado em forma de máquinas de demolição. Pedro Costa, portanto, através de Vanda, revela uma psicologia do local, onde drogas e rotina conversam intensamente.

Para que haja uma melhor compreensão da relação dos planos e o filme, faz-se necessária uma análise dos enquadramentos e da própria luz. Para isso será feita uma leitura breve de quatro *frames* que representam momentos do filme. Isto é, fotos retiradas de planos do filme “No Quarto da Vanda” que facilitarão o entendimento da construção estética dos quadros feitos por Pedro Costa. O primeiro *Frame* analisado será o próprio quarto da Vanda.

Figura 1 Zita e Vanda no quarto



Fonte: Youtube

¹⁵Como dizem Jacques Aumont e Michel Marie, para Kracauer, por exemplo, «o cinema, extensão da fotografia, tem vocação para registrar e revelar a realidade física. Um verdadeiro filme deve, portanto, nos colocar diante do mundo no qual vivemos, penetrá-lo perante nossos olhos. O cinema é uma espécie de leitura do "livro do mundo" (e até mesmo da natureza); o cineasta um explorador. O material privilegiado do cinema é, portanto, tudo o que o mundo oferece de transitório e de efêmero.» (AUMONT & MARIE, 2003, p. 173).

¹⁶Thus the leap into the void opened the possibility of and set the example for a rejuvenation and renewed of cinema, the power of bearing witness and telling stories, the political power of an art...(Cyrill, 2010, p.14-15).

Esse é o plano o qual Costa abre o filme, numa espécie de prólogo. Com esse enquadramento, portanto, ele estabelece algumas importantes questões. Primeiramente a relação do filme com a luz. Percebe-se se tratar de luz natural por sua posição entrando pelo canto direito do plano a iluminar simplesmente Vanda. No escuro, a se drogar está a irmã de Vanda, Zita. Com isso, é possível perceber que Vanda está em primeiro plano, iluminada, e o restante em penumbra. Esse plano é esclarecedor, pois prepara para o restante do filme, à medida que é uma historia de descaso, desespero e drogas num cenário de demolição. É interessante notar que essa relação de claro e escuro unida com o fato das personagens estarem se drogando na frente da câmera já nos causa desconforto e afastamento.

Figura 2 demolição de Fontainhas



Fonte: Youtube

Este plano serve como transição entre a rotina de Vanda e as outras pessoas que perpassam pela vida da personagem principal. É um dos planos que revela e justifica o barulho que se prolonga por todo o filme no extracampo. O bairro de Vanda, Fontainhas, está sendo demolido. Percebe-se se tratar de um plano aberto, mas as pessoas continuam em primeiro plano, as máquinas em segundo e por último, já em esquecimento, os prédios, o efêmero, o que está a ser destruído. Nota-se também a relação de claro e escuro, o que se manterá por toda a estética escolhida por Costa. Dessa forma, é perceptível que o diretor, ao

escolher filmar sem luz artificial, fez também uma escolha de focar na realidade dessas pessoas e como o som do destruir interfere em suas conversas e no seu lidar com o mundo.

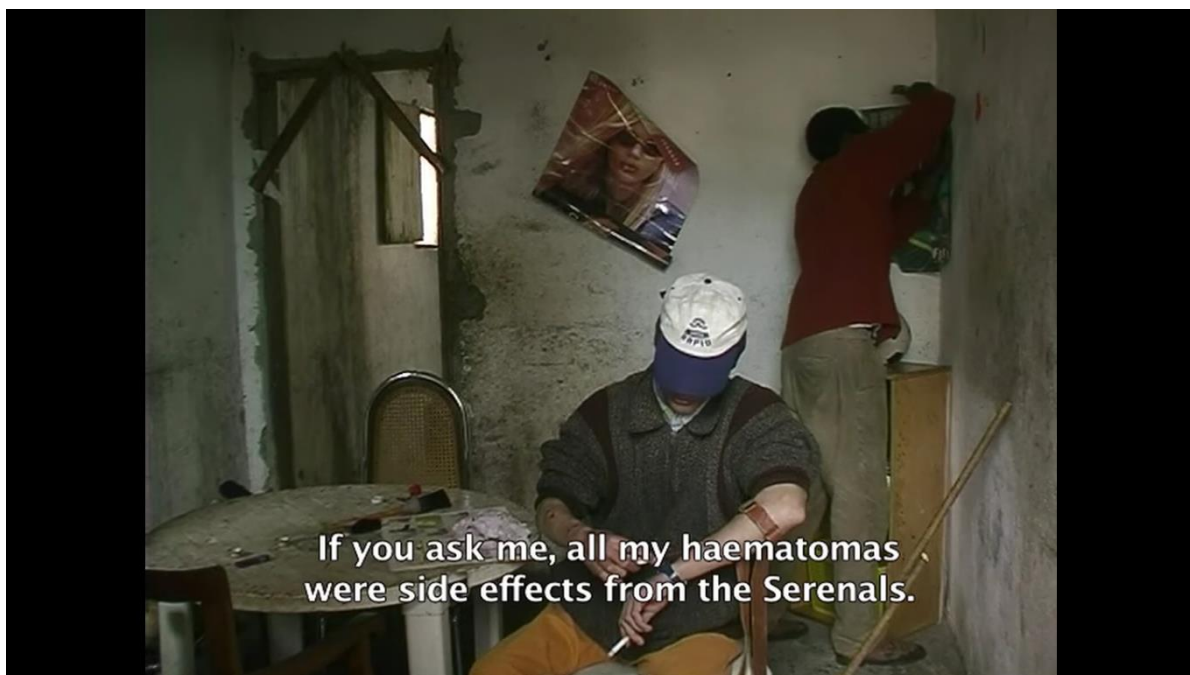
Figura 3 velas de Fontaínhas



Fonte: Youtube

A imagem 3 é outro exemplo de transição, e se caracteriza como quase o oposto da imagem anterior, à medida que o escuro é o que mais chama atenção. Nessa imagem estão as velas entre as casas de Fontaínhas e a escuridão que permeia a vida dessas pessoas, as escolhas e o descaso. Observa-se coisas queimando, e em um pequeno foco de luz, algumas plantas. Pedro Costa prepara essas imagens como o recheio do discurso fílmico, um discurso que precisa ser trabalhado com pouca luz, com poucas falas, mas que apresenta muitas drogas e desespero. Propondo mais uma vez uma analogia a Andersen (2010), sobre os *close-up* podemos aplicar, também, aos planos de transição. Isto é, assim como os *close-ups*, esse revelar das velas construídas pelo demolir de Fontaínhas, guardam nelas o contar da história do lugar, como as lembranças enterradas pelas pedras de concreto que um dia foram as casas das memórias de Vanda. Essa realidade esmagadora apresentada pelo diretor que reside em cada plano escuro, em cada *close-up* e em cada plano de transição, consolida no espectador a exaustão da experiência fílmica.

Figura 4 Nhurro arrumando a casa



Fonte: Youtube

A imagem acima é outra que se repete algumas vezes durante o filme. Nhurro arruma a casa enquanto outros se drogam e conversam sobre os hematomas produzidos pelas drogas. O escuro desse plano se dá nas falhas da parede, na falta de tinta, nas sombras, mas em geral é uma imagem tão clara quanto o discurso. Isto é, em Fontaínhas a normalidade está em se drogar. A conversa entre as personagens marca bem esta condição - uma personagem se droga enquanto conversa com a outra - que está fora de campo - sobre o ato de se drogar e os hematomas que esse vício causa na pele do usuário. Apesar de esse ser um dos planos mais claros do filme, a dualidade continua presente, ao se relacionar o ato de se drogar com o revelar da câmera. A personagem continua estática com uma seringa pendurada em seu braço, enquanto Nhurro arruma sua não-casa e seu não-lugar.

Costa entrega uma obra que tenta dialogar com o realismo da vida dessas pessoas, a ficção de seus diálogos e uma técnica de montagem que prepara o espectador de um plano para o próximo. Ou seja, temos alguns planos de transição - como os exemplos aqui demonstrados - que separam uma imagem-chave - como as em que se dão os diálogos de Vanda, o desespero das outras pessoas e suas rotinas - de outra imagem-chave. Nesse enredo de escuro e claro, pode-se perceber pessoas a tentar falar, combatendo o som que vem das máquinas no extracampo. O diretor afunda o espectador nessa rotina, tentando forçá-lo a conhecer o pouco que essas personagens têm a dizer por si só, em contraponto ao muito que é dito pelo lugar. Nessa estrutura de montagem, Costa cria esse efeito de realismo

psicológico, como se nesse passar longo de imagens, com o som da destruição e as conversas de desesperança, o espectador fosse colocado numa realidade que já não mais existe, e é exatamente nessa ideia de rotina que o realizador cria o *looping* que se dá a narrativa fílmica. Dia após dia, um exatamente igual ao outro. Por ser um *loop*, o filme termina como começou, ou seja, no escuro do quarto de Vanda, mas dessa vez o bairro já está quase destruído e o barulho das máquinas aumenta gradativa e avassaladoramente até que o plano se esgote e, com isso, se vá Fontainhas e o filme.

É perceptível que as escolhas de Pedro Costa contribuem diretamente para o receber do filme. Os planos, o som e as personagens interagem de tal forma entre si que é impossível separar uma coisa da outra. Ao revelar essas pessoas e colocar os planos para que eles falem por si, o cineasta entrega uma obra de contemplação, uma força da natureza, que somente pode ser entendida se o espectador passar pelos longos planos sem nada a acontecer, mas com muito a dizer. Nessa estética que mistura um *falso-raccord* a um cenário expressionista, Costa entrega a possibilidade de conhecer Fontainhas politicamente, através da estética fílmica. A noção de *falso-raccord* dá a medida do questionamento que implica a passagem de um plano a outro. É o abismo entre uma imagem e outra que é acentuado. Para citar uma vez mais Jacques Aumont e Michel Marie a este propósito:

“Na linguagem dos técnicos, o falso-raccord é uma articulação mal realizada ou mal concebida (insuficientemente contínua). Do ponto de vista estético, trata-se, antes, de uma mudança de plano que escapa à lógica da transparência que atua na articulação (...). O falso-raccord é, entretanto, um *raccord*, pelo fato de ele assegurar uma continuidade mínima da narrativa: ele não impede a compreensão correta da história contada (...). Gilles Deleuze (1983) propôs ver no falso-raccord um princípio que assegura a proeminência do todo sobre suas partes (ao contrário do “*raccord*” verdadeiro) e também é o lugar do “aberto, que escapa aos conjuntos e a suas partes”. Com isso, o falso-raccord é para ele um instante de atualização, no filme, das virtualidades ou das potencialidades do fora-de-quadro.” (Aumont & Marie, 2003, p. 116).

Com esta citação torna-se para nós clara a relação de Costa com a ideia de *falso-raccord*. Isso se dá por dois motivos. Primeiro, o fora-de-quadro é muito relevante para a história do filme – o fato de o bairro de Fontainhas estar sendo demolido. Costa consegue com essa técnica estabelecer uma sensação de continuidade da vida. É importante esclarecer aqui que o diretor consegue desenvolver essa percepção mesmo fugindo das

estruturas do cinema clássico norte-americano – que também tinha isto como finalidade. Isto é, a ideia defendida pela montagem do cinema clássico, de que um plano leva a outro plano, sem interrupções, tudo para criar um efeito de continuidade, um efeito de realidade. A esse tipo de estética foi atribuído o nome de transparência¹⁷.

Costa, no entanto, como já foi dito aqui, constrói sua ideia de realismo defendendo o tempo e a relação de acontecimento conforme pede sua estrutura estética. Ele não segue a ideia de transparência, mesmo sem influenciar no desenrolar das ações fílmicas. O cineasta trabalha a relação entre o *falso-raccord* e o realismo para a construção dessa realidade. E, ao fazer isso, Pedro Costa entrega um filme que revela muito, principalmente se observado sob o prismado discurso político criado pela estética de “No Quarto da Vanda”.

1.3 – A política em “No Quarto da Vanda”

Após descrevermos o que levou Pedro Costa a entrar no quarto de Vanda e alguns processos estéticos estabelecidos pelo realizador na obra, torna-se necessário entrar no motor principal desta dissertação - compreender o que nos revela o filme. É fato que após a experiência fílmica, passa-se a conhecer qualquer coisa. O que conhecemos, então, depois de experimentar “No Quarto da Vanda”? Partamos de uma citação de Engels:

“Na realidade, a burguesia tem apenas um método para resolver o problema habitacional à sua maneira – isto é, resolve de tal modo que a solução reproduz continuamente a questão... Não importa o quão diferentes sejam as razões, o resultado é sempre o mesmo: escandalosas alamedas e ruelas desaparecem para exaltação e desperdício da burguesia por causa de seu extraordinário sucesso, mas elas reaparecem imediatamente em outro lugar... A mesma necessidade econômica que as produz num primeiro lugar, as produz em outro lugar.”
(Engels, 1935, p. 74-77).

Primeiramente, como já foi dito anteriormente, podemos notar que existe a preocupação do diretor em revelar, de ir até um lugar que o cinema não iria, e que não irá

¹⁷Relativamente à ideia de transparência, e recorrendo de novo a Jacques Aumont e Michel Marie, o termo «designa uma tendência estética geral do cinema, sua tendência realista: um cinema "transparente" ao mundo representado, ou seja, um cinema em que o trabalho significativo, o enquadramento, a montagem e a interpretação do ator sejam quase imperceptíveis como tais, e se deixem, de certo modo, esquecer em prol de uma ilusão da realidade acrescida. (Aumont & Marie, 2003, p. 292).

mais nenhuma vez. Esse revelar contextualiza um local geográfico e político, local esse até então desconhecido. Com a citação de Engels acima, queremos dar a entender que o filme de Costa remete o espectador a essa questão do descaso do poder burguês em relação à moradia dos trabalhadores. À medida que, para a construção da estrada, o Estado capitalista desapropria aquelas pessoas que habitavam Fontainhas, dá-se uma espécie de confirmação do significado do pensamento de Engels. A burguesia capitalista não só está preocupada em perpetuar os seus padrões de vida, como também as suas relações de poder. E, nesse sentido, essas relações determinam o destruir das relações de Fontainhas. Pedro Costa, no entanto, entrega um “recorte” do local, uma vez que, através do diálogo dos personagens e das histórias contadas, tem-se um “retrato falado” da sociedade, das pessoas, das suas crenças e posicionamentos. A ideia dessa estrutura estética do *falso-raccord* e a construção de uma sensação de realidade conduz o espectador a pensar no filme como uma espécie de documento, visto que há a entrega de uma espécie de análise sociológica sobre o objeto narrado.

Em fins da década de 70, do século XX, Marc Ferro, historiador francês, enfatizou que o cinema pode ser uma fonte para se analisar a história. Em seu texto, *O Filme: uma contra-análise da sociedade* defendeu a ideia do filme como documento histórico. Segundo o historiador, o cinema pode ser considerado um documento, pois é produzido em determinado espaço/tempo e recebe as influências de sua época e de quem o criou.

“Procurando mais o acontecimento que o cotidiano, o caçador de imagens filma somente a realidade não reconstituída. Ele não poderia, por isso, atingir o fundo dos problemas porque os mecanismos de uma sociedade não se apresentam necessariamente no olhar. Além disso, sua dependência frente aos imperativos da firma que o emprega, os usos, limitam o campo de suas atividades. Resta que, mesmo delimitada, a riqueza do documento de atualidade, selecionado, reduzido, cortado, montado, permanece insubstituível, medir-se-á com um exemplo muito banal, manifestações de rua.” (Ferrò, 1975, p. 14-15).

A ideia de documento dialoga com as várias possibilidades de experiência, desde a experiência fílmica até a vivida, uma vez que um documento é um registro, portanto, uma experiência. Para Habermas (1973), o processo de conhecer algo se dá através dessa experiência. Ou seja, uma pessoa só se torna capaz de conhecer algo depois de experimentá-lo, de viver esta coisa. É experimentando o filme, portanto, que passamos a conhecer

Fontaínhas, mais do que isso, é possível perceber um local que está a ser demolido, que está a ser devorado pela cidade e como aquelas pessoas que vivem ali são realocadas ao bel prazer do Estado.

O Estado que destrói é o Estado que esquece, que prende, que invade com a polícia atrás dos vilões que assaltam e “desnormalizam” a vida de Lisboa. Num bairro afastado, onde o poder público não chega com melhorias, mas chega em forma de polícia.

Os discursos produzidos em Fontaínhas, por Vanda e seus vizinhos, levam à reflexão, não só da condição do subúrbio, mas da relação que a sociedade estabelece com essas pessoas que passam por ela em autocarros, comboios etc. Costa em seus discursos usa da ferramenta fílmica para apresentar aquela realidade. Ou seja, são nas escolhas estéticas feitas por Costa somadas aos discursos, ações e reações dos moradores de Fontaínhas que o interlocutor se torna capaz de conhecer sociologicamente aquele local¹⁸.

À margem, marginal, esquecida. Fontaínhas já não existe geograficamente, portanto, só é possível conhecê-la politicamente. É o que cabe aos espectadores. Ao revelar algo que já não mais existe, Pedro apresenta uma situação muito interessante. Ele eterniza o efêmero, aquilo que nunca mais estará ali, quase como um manifesto às ideias de Barthes, que discorrem sobre a capacidade da fotografia de eternizar momentos que nunca mais se repetirão, bem como imputa ao fotógrafo a agência da morte, que condena aqueles que se relacionam com a foto a sempre remoerem e sofrerem com a dor daquilo que jamais será daquela forma novamente. Mas Pedro Costa vai ainda mais longe, ele não “eterniza” somente o espaço de Fontaínhas, documenta as relações, as pessoas, o cotidiano do local, as dores de viver naquele lugar que está morrendo.

Todos esses jovens fotógrafos que se movimentam no mundo, dedicando-se à captura da atualidade, não sabem que são agentes da Morte. É o modo como nosso tempo assume a Morte: sob o álibi denegador do perdidamente vivo, de que o Fotógrafo é de algum modo o profissional. (Barthes, 2002, p.865).

Uma coisa é certa. Nada do que seja feito vai mudar a realidade que já não mais existe, mas causa em quem faz contato com a obra um apelo, um apelo ao absurdo. Minutos longos com a câmera travada num homem a se drogar, sem esconder, sem mentir. O homem

¹⁸Como diz Marc Augé: «O aspecto do método, a necessidade de um contato efetivo com interlocutores são uma coisa. A representatividade do grupo escolhido é outra: trata-se, na verdade, de saber o que aqueles a quem falamos e vemos nos dizem daqueles a quem não falamos e não vemos. A atividade do etnólogo do campo é, desde o início uma atividade de agrimensur do social (...)» (AUGÉ, 1994, p. 18).

injeta a seringa em seu braço e lá ela fica, pendurada, chocando o olhar burguês, mas revelando a normalidade de Fontainhas. Duas irmãs fumando, tossindo, conversando e brigando por mais longos minutos na frente da mesma câmera estática. O diretor não tem travas em seu discurso fílmico, ele mostra, sem julgar. Cabe ao espectador em seu processo de subjetivação¹⁹ aprender algo daquelas situações extremas. Relatos de violência, relatos de uma Lisboa que foge do Cais do Sodré, do Castelo de São Jorge. Relatos que mostram um local onde a política não chega, onde o que chega é o conforto das drogas, a calma da revolta juvenil.

O filme revela os contrastes de uma sociedade. Isto é, ao se estabelecer num extremo de desigualdade e descaso, a obra causa no espectador a sensação de viver num outro extremo, força empatia causando estranheza. A brutalidade da demolição, da injeção, do cheirar, fumar como que leva o interlocutor automaticamente àquele lugar. A pessoa se transfere do conforto do seu lar para aquele local estranho, com aquelas pessoas estranhas.

Pedro Costa faz, com esse movimento, lembrar a letra de Renato Russo: “festa estranha, com gente esquisita, eu não estou legal, não aguento mais biritá”. A sensação é de se estar bêbado, inebriado com as situações, cercado por essas pessoas que são forçadas a se excluir. As definições que se tem de normalidade são constantemente questionadas ao se tomar contato, *frame a frame*, com o processo do vício que mostra o filme. Essa experiência causa desconforto. O desconforto gera empatia.

Não bastando, a sensação de desconforto é aumentada pelas escolhas estéticas de Pedro Costa. À medida que escolhe só usar luz natural, há momentos que se enxerga muito pouco ou quase nada de alguns planos. O som da demolição ao fundo muitas vezes impede que se ouça com clareza os diálogos, e tudo isso somado ao que mostra o filme traz um latente desconforto, fazendo com que o espectador se remexa na cadeira, revire os olhos. A experiência causada é a de choque.

Todas essas sensações causam uma experiência, e como já dito aqui, experiências conduzem ao conhecimento de algo novo. E, nessa perspectiva, o que foi conhecido? Conheceu-se esse lugar narrado por seus moradores em falas projetadas nas conversas com um diretor que não fala durante o filme. Nessa confusão de agentes do filme, tem-se “No Quarto de Vanda” um retrato do como o poder público é vertical, de como o seu discurso de

¹⁹Para citar uma das investigações de Denise Sepúlveda sobre Michel Foucault: «Os processos de subjetivação fabricam e modelam os sujeitos; várias podem ser as instâncias, os dispositivos e os contextos onde o sujeito é fabricado ou modelado pelos processos de subjetivação, e o discurso é um desses dispositivos.» (Sepúlveda, 2015, p103).

normalidade não abre margens para esses personagens do filme em questão. Como o poder obriga as pessoas a viverem num discurso de verdade.

“(...) para assinalar simplesmente, não o próprio mecanismo da relação entre poder, direito e verdade, mas a intensidade da relação e sua constância, digamos isto: somos forçados a produzir a verdade pelo poder que exige essa verdade e que necessita dela para funcionar, temos de dizer a verdade, somos coagidos, somos condenados a confessar a verdade ou encontrá-la.” (Foucault, 1999, p. 29).

Nesse regime de verdade, todos os outros discursos são falsos, todos os demais discursos não existem, e é por isso que essas pessoas são presas, expulsas, realocadas e drogadas. Tudo o que “No Quarto de Vanda” revela contesta as ideias dos cartões postais da Lisboa turística. É o não-lugar habitado pelos excluídos.

Foucault, em *Arqueologia do Saber* (1978), vai desenvolver suas ideias em torno de como se dão os discursos nos vários espaços e tempos históricos aos quais o indivíduo é submetido. Isto é, através de uma investigação arqueológica o referido autor tem como uma de suas preocupações identificar como os discursos proferidos na sociedade influenciam na formação dos saberes dos sujeitos através das relações de poder.

Ao considerar que o cinema quando constrói sua estrutura diegética e se relaciona com o espectador em um processo de catarse torna-se capaz de produzir novos conhecimentos e saberes, pode-se entendê-lo como construtor e refém de discursos. Construtor porque o estruturar linguístico do filme se sustenta nas ideias e teses dos diretores e dos espectadores e, com isso, produz discursos que servem como reação e/ou perpetuação de discursos hegemônicos, e refém no sentido de que os discursos que se formam através das relações de poder estão presentes também nos discursos dos cineastas e dos espectadores.

“(...) o termo ‘arqueologia’ remete, então, ao tipo de pesquisa que se dedica a extrair os acontecimentos discursivos como se eles estivessem registrados em um arquivo. ” (Foucault, 2000, p. 257).

Portanto, pode-se entender que o filme em questão é uma reação aos discursos hegemônicos. Isto é, à medida que se foge dessas análises rápidas e clichês sobre drogas, marginais e não-lugares, pode-se conhecer os moradores de Fontainhas, conhecer Vanda, e entender a dinâmica de suas relações e o fato de que, sem a assistência do Estado, esses

lugares vão continuar a produzir vícios e viciados, violências e violentados. Porque aqueles estão a reproduzir o discurso de violência estabelecido pela polícia – a mão do Estado. E como se responde à violência? Como se livrar da fome? São essas as perguntas que se levantam ao assistir, ao experimentar, “No Quarto de Vanda”.

O discurso fílmico, portanto, unido a sua estética, contribui para a construção de uma peça que dá ao espectador a oportunidade de conhecer um espaço que muito diz politicamente, visto que se trata de um recorte de um espaço geográfico que serve como objeto de análise de uma sociedade inserida em nosso contexto histórico. Levando em consideração que o discurso estabelecido pelo filme é um discurso que foge da imagem construída pelos discursos hegemônicos, tem-se com isso um documento que revela um espaço no qual a política se estabelece de outras formas, com outras relações.

Outro autor importante para este assunto, Walter Benjamin (1915), aborda o conhecimento histórico e o modo como o discurso hegemônico se dá de forma progressista. Segundo Benjamin, a concepção do estruturar dos discursos de poder, - oriundos das revoltas, guerras -, e o consolidar dos poderes vigentes, estabelecidos pelos governos, são feitos de forma a causar uma sensação de progresso, como se ano após ano o mundo estivesse sendo mais bem construído – mais pacífico, humanitário e com oportunidades iguais para todos. Essa ideia de um grande centro progressista, em que o discurso do avanço norteia as grandes cidades, dominando a rotina e o relacionar das pessoas, é quebrado, justamente, em filmes como “No Quarto de Vanda”. Isto é, quando se revela uma realidade onde o progresso não entra, torna-se possível perceber a problemática desse discurso. Ou seja, os locais onde o progresso não tem espaço se tornam não-lugares, rodeados de pessoas que fogem, com isso, dos padrões das grandes cidades progressistas.

“Confiante no infinito do tempo, certa concepção da história discerne apenas o ritmo mais ou menos rápido, segundo o qual homens e épocas avançam no caminho do progresso. Onde o caráter incoerente, impreciso, sem rigor, da exigência dirigida ao presente. Aqui, ao contrário, como sempre têm feito os pensadores, apresentando imagens utópicas, vamos considerar a história à luz de uma situação determinada que a resume em um ponto focal. Os elementos da situação final não se apresentam como tendência progressista informe, mas, a título de criações e ideias em enorme perigo, altamente desacreditadas e ridicularizadas, incorporam-se de maneira profunda a qualquer presente [...]. Essa situação [...] só é apreensível na sua

estrutura metafísica, como o reino messiânico ou a ideia revolucionária. ” (Benjamin, 1915, p. 37.)

Benjamin (1915) apresenta, com isso, o fato de que todo o conhecimento histórico que perpassa por essa ideia de progresso, exclui todos os discursos consolidados pelos saberes e experiências populares. À medida que é através desse conceito de progresso que o Estado mantém a ideia de um controle proveniente do progresso. Como quem diz “Confie em nós, pois sua vida está melhorando”, mas os representantes do Estado continuam sentados em suas enormes cadeiras, assistindo um povo que só recebe balas da polícia.

Pedro Costa, através de sua estética expressionista, demonstra como aquele local não tem nada de progresso, pelo contrário, está a ser destruído pelo progresso, numa tentativa do poder público de calar aquelas vozes, de maquiar seus espaços. É destruindo o bairro de Fontainhas e prendendo seus moradores que o poder consegue manter seu discurso de progresso e se mantém fugindo da grande questão; o fato de que o Estado progressista é incapaz de gerar oportunidades iguais para todos, à medida que há regiões que o poder público não chega a contraste com as grandes cidades que armazenam toda a produção e servem de habitat para o poder.

O revelar do filme leva o espectador a questionar o progresso, uma vez que passa a pensar e a se relacionar com aqueles personagens. É revelando e dando espaço para o falar de Vanda que Pedro Costa permite a entrada num espaço sem progresso, num espaço em que se conhece a dureza do discurso de poder e a capacidade do mesmo de gerar realidades tão adversas.

Capítulo 2 – ‘Coutinho’

2.1 – Entrar no lixo

Começamos com um apanhado da trajetória que levou Eduardo Coutinho ao filme “Boca de Lixo”: a sua relação com a incapacidade do Jornalismo em conseguir lidar com os problemas das pessoas em lugares e situações extremas. Para isso, serão usadas diversas entrevistas concedidas pelo Diretor brasileiro à mídia, assim como serão analisados outros trabalhos, textos e dissertações desenvolvidas sobre o autor em questão.

Em 2011, Eduardo Coutinho fez a seguinte afirmação para uma repórter:

“Questões gerais eu odeio. Se você me pergunta a diferença do documentário pra ficção nós não vamos sair do lugar. Não, eu fiz nove anos de jornalismo para a TV Globo, trabalhei três anos em jornal também, até fui jornalista, dirigi filmes para o Globo Repórter. Mas eu, desde que eu saí do Globo Repórter, tudo que eu faço é contra o jornalismo”. (Entrevista dada por Eduardo Coutinho -Simões, 2014, p. 1).

Coutinho entende que ao tentar informar alguém pela via do jornalismo, as pessoas são categorizadas, de modo que não se conversa mais com as pessoas com o intuito de entrevistá-las. Na perspectiva do autor, o jornalismo não dá o devido respeito aos entrevistados, pois os direcionam a dar respostas a questões preestabelecidas. Assim, busca o caminho inverso em seus filmes, pois entende que há bem mais coisas a serem ditas do que aquelas possíveis de serem captadas pela entrevista jornalística. O que o diretor deseja é conversar com as pessoas, registrar suas memórias, e não encher o espectador com imagens bonitas, ou perguntas mirabolantes e sem respostas. Dessa forma, prepara uma estrutura de cinema na qual o que realmente importa são as pessoas.

No cinema de Coutinho não há dúvida se é ficção ou documentário (trataremos da questão no 3º capítulo), se as pessoas falam o que pensam ou se são induzidas pela manipulação técnica. Ele expõe a realidade avassaladora de seus “companheiros de palco”, sem a presunção de ir a Cannes, ao Oscar, de ser Godard²⁰ ou Michael Moore²¹. Dessa

²⁰É por seus ensaios fílmicos tanto quanto e mais do que por seus textos escritos, que Jean-Luc Godard figura em um dicionário da teoria do cinema. No essencial, sua reflexão sempre girou em torno da questão do sentimento da imagem. (...) a questão é saber se a imagem é articulação de um sentido ou uma impressão do real, e, correlativamente, se o conceito maior do cinema é a montagem ou a direção. (Amount, p. 145).

²¹Michael Francis Moore (Flint, 23 de abril de 1954) é um documentarista e escritor americano, conhecido pela sua postura crítica, sobretudo em relação à violência armada da sociedade americana, às grandes corporações, às desigualdades econômicas e sociais e à hipocrisia dos políticos, tendo sido particularmente crítico a George W. Bush e à invasão do Iraque.

forma, o cineasta conversa sobre a vida das pessoas sem fugir, ou seja, sem abandonar a filmagem. Assim, opta por aparecer no filme, pois seus personagens são seus interlocutores. A intenção de Coutinho é estar presente em todo o processo, dando voz e o devido respeito aos seus personagens.

Coutinho entrega mais que um filme, entrega uma aula de humildade ao já egoico mundo do cinema. Afinal, ele se preocupa em saber se um morador de periferia se identifica com o filme, e, por conta disso, prefere não complicar sua estrutura narrativa. Outro aspecto observado pelo diretor é se uma pessoa das classes populares se perderia no tempo do filme, visto que, normalmente, o que mais importa para os cineastas, em geral, é construir belos planos de transição. Ele se preocupa como as pessoas comuns entendem a estrutura narrativa e o tempo de um filme. Cabe destacar que esses posicionamentos do diretor são importantes, pois representam questões muito debatidas no mundo cinematográfico, como, por exemplo, se o cinema é um artefato cultural, se é um documento, se é entretenimento ou se produz conhecimento. Nesse sentido, podemos trazer as contribuições teóricas de Walter Benjamin (1984) que considerava o cinema como um artefato cultural de dimensão coletiva, pois, através da reprodutibilidade técnica²², facilitaria, imagetivamente, um processo de alienação sociocultural. Pires e Silva (2014) contextualizam bem a reflexão de Benjamin sobre o cinema:

“Para Benjamin, o cinema é um dos agentes mais poderosos de massificação do mundo moderno. No processo coletivo de usufruto do cinema ocorre a dessubjetivação do indivíduo. Nulificado no todo, o indivíduo torna-se, por seu próprio desejo, massa, processo fundamental para a consolidação da indústria cultural, que se funda exatamente nesse processo de perda do indivíduo e de constituição da massa que partilha o interesse, o desfrute e o gozo pela mesma mercadoria.” (Pires & Silva, 2014, p.609).

Já para Ferro (1975) o cinema tem uma possibilidade que foge de suas tendências estéticas ou narrativas. Isto é, serviria como um documento histórico que possibilitaria aos pesquisadores um recorte de uma sociedade, de um tempo, de uma visão etc. Freitas e Leite (2015) vão dizer que o cinema possibilita, através da experiência proporcionada,

²² Entende-se por reprodutibilidade técnica, o fato de que o cinema, como a fotografia, são mídias que tem como possibilidade – e fim – sua eterna cópia, reprodução, ou seja, não é única como uma pintura. Este fato de poder ser reproduzida tira do cinema a potencialidade de áurea da arte. Para Benjamin, todas as obras de arte possuem o que ele chama de áurea, que seria o fato de que a obra é única e, portanto, o apreciador precisa ir até ela experimentá-la sozinho.

conhecermos algo. Isto se daria numa relação entre elementos como os estímulos visuais, a organização narrativa do filme, seu discurso etc:

“No contexto atual, a arte passa a ser um instrumento que permite a modificação da consciência, bem como novos modos sensíveis de trabalhar. Propicia, ainda, a incorporação da percepção visual (filmes) e da perspectiva estética à apreciação e à interpretação dos fenômenos organizacionais (Wood Jr. & Csillag, 2009). Tratando a dimensão estética na administração, Davel, Vergara e Ghadiri (2007, p. 15) afirmam que uma pessoa realmente aprende quando é emocionalmente tocada: “Como a arte e a estética são vias privilegiadas de acesso às emoções, são, portanto, vias fundamentais para o aprendizado. ” (Freitas & Leite, 2015, p.91).

Podemos perceber nos levantamentos de Benjamin, Ferro, Freitas e Leite que, mesmo partindo de pontos distintos, todos veem no cinema o objeto que causa experiência no espectador. Isto é, para Benjamin, uma experiência coletiva que unifica o espectador em massa; para Ferro, uma experiência história, que vê no cinema a possibilidade de levantar este tipo de saber, e para Freitas e Leite, um processo de subjetivação capaz de nos fazer conhecer algo novo.

Podemos ver em Eduardo Coutinho esse movimento. Isto é, a vontade do diretor de nos entregar uma experiência, um caminhar pelo lixão. Como diz Bacal (2016, p.264):

“O processo de pesquisa, tão desvelado em *Boca de lixo*, cria um sentimento - no campo afetivo mesmo -, de intensa e imediata identificação com o método-pensamento etnográfico (Caiafa, 2007) (...). Na pesquisa etnográfica, a participação do etnógrafo naquilo que investiga produz conhecimento, faz avançar a investigação, exprime a relação que o observador-participante estabelece com as pessoas no campo (Caiafa, 2007: 138). Aqui o termo *convivência*, experiência compartilhada, um trabalho que resulta e se faz no "contato com outros numa situação privilegiada de observação e participação, e em que o relato desses encontros ocupa um lugar central" (Caiafa, 2007: 138). Um sentimento de identificação que surge de as disciplinas partilharem dos mesmos problemas de trabalho.”

Entretanto, para estabelecer esse processo de experimentação, Coutinho afirma querer fugir do óbvio, não desejando impor sua visão de mundo. Ele quer conversar com pessoas.

“Eu odeio o jornalismo. Não estou interessado em jornalismo. Não estou interessado em informações, mapas, em filme militante, em filme político. Deus me livre. Aquecimento global, liberar maconha. Não estou interessado em filmes políticos, sociais, genéricos. Nada que é genérico me interessa. Quero saber das pessoas que eu filmo, só. Então comigo é uma exceção, um tipo de cinema particular que eu faço, do qual é o único que eu sei falar. Não falo sobre o cinema em geral porque, bom, o documentário pode ser tudo, né? Jornalistas podem fazer excelentes documentários jornalísticos, evidente. O Michael Moore é jornalista, no fundo um cineasta, e que é um tipo engraçado e tal, mas que é um populista evidentemente de esquerda e que, enfim, usa metas que eu não usaria. Mas é um cara altamente eficaz, está milionário e tal, mas é jornalismo. E seus filmes são úteis? São, em certa medida são. Tratar dos assuntos que ele trata, agora, as metas que ele usa, não me interessa.” (Entrevista dada por Eduardo Coutinho –Bacal, 2016, p. 5).

Percebemos, portanto, que o que move Eduardo Coutinho é o interesse pelo o que as pessoas dizem de si; de seu dia a dia, de suas relações. E é esse interesse do realizador que o leva até o lixão – local utilizado para o despejo de lixo, sem nenhum tipo de separação de materiais tóxicos, médicos, alimentícios etc., funcionando basicamente como um depósito de lixo a céu aberto.

“Não há coisa mais degradante do mundo do que o cara ser filmado catando o lixo. E tive a reação deles e aí eu dizia ‘e por que?’ E depois eles diziam os motivos pelos quais trabalham no lixo. Motivos até econômicos, entende? Enfim, eu tentei ouvir o lado deles. Ninguém diz aqui é bom, mas muitos dizem “não, mas aqui eu alimentei meus filhos, eu conheci amigos”, por exemplo. O cara de esquerda supõe que aquilo dali é horrível, que a culpa é do governo, que a culpa é do capitalismo. Acontece que eu fui lá aberto e ouvi gente dizendo: “Eu prefiro isso do que ser empregada”. Tá aí um troço novo. Porque o cara nas condições terríveis do lixo, pelo menos ele é autônomo, ele não tem patrão. Alienado ou não, o cara julga um triunfo ele não ter um patrão. No Brasil inteiro deve ter um milhão de

pessoas que vivem na rua vendendo coisas. E essa noção de liberdade, se é falsa ou não, não importa. O cara no lixo diz: “Olha eu trabalho aqui, agora sábado eu não venho. Sábado eu faço feira, não sei o que. ”. Não ter um patrão. Para quem tem herança de escravidão é um troço essencial. Tudo no Brasil está ligado ao troço da escravidão. Isso pesa muito, entende? O horror ao trabalho é um troço que vem dos 350 anos de escravidão. ” (entrevista dada por Eduardo Coutinho –Simões, 2014, p. 2).

Podemos perceber, com isso, o movimento feito pelo o diretor para conversar com essas pessoas, para entender de onde elas são e construir com elas uma narrativa fílmica. Em uma relação de troca, Coutinho alcança um extremo da sociedade capitalista e conversa sobre os motivos dessas pessoas estarem lá no lixo.

“(...) Na prática, a nova sociedade (sociedade capitalista) operou não pela destruição maciça de tudo que o herdara da velha sociedade, mas adaptando seletivamente a herança do passado para uso próprio. Não há "enigma sociológico" na disposição da sociedade burguesa de introduzir "um individualismo radical na economia e [...] despedaçar todas as relações sociais ao fazê-lo" (isto é, sempre que atrapalhassem), temendo ao mesmo tempo o "individualismo experimental radical" na cultura (ou no campo do comportamento e da moralidade” (Daniel Bell, 1976, p. 18). A maneira mais eficaz de construir uma economia industrial baseada na empresa privada era combiná-la com motivações que nada tivessem a ver com a lógica do livre mercado — por exemplo, com a ética protestante; com a abstenção da satisfação imediata; com a ética do trabalho árduo; com a noção de dever e confiança familiar; mas decerto não com a antinômica rebelião dos indivíduos. ” (Hobsbawn, 1994, p. 26).

Não apetece ao diretor em questão mostrar beleza num local onde a degradação é o enredo. O que ele deseja é conversar, entender e ouvir. Assim, compreende-se que o julgar não é o movimento do realizador, mas sim a troca entre ele e as pessoas entrevistadas. Essa troca fica ainda mais evidente no decorrer da entrevista do cineasta, no momento em que ele diz que entra em um enredo de filme tentando se livrar de julgamentos, tentando conversar com aquelas pessoas e entender suas relações.

Nessa permuta, segundo o diretor, nunca é possível saber se a pessoas estão mentindo ou não, exagerando ou não. Mas, para ele, isso não é importante, pois é a imagem

que a pessoa tem de si, de sua condição, o revelar que ela traz para o filme, o presente e não o passado que importa ao Coutinho. Isso nos faz entender mais ainda a relação dele com seu cinema. Ou seja, à medida que o realizador escolhe conversar, falar e trocar com as pessoas, ele admite se relacionar com todos os ruídos²³ existentes numa comunicação. Despretensioso, o diretor não sabe o que as pessoas vão dizer, não as prepara, não interfere em suas vidas além do próprio filme e, com isso e por isso, entrega uma obra na qual seus personagens se entendem e se relacionam.

“Eu tento não interferir. Ou melhor, eu tento... Eu não julgo. Eu não julgo se um cara, uma pessoa que é escrava, que gosta de ser escrava, eu não vou perguntar “mas como?!” Se ela quiser ela dá um discurso do porquê ela gosta de ser escrava. Eu não estou lá para mudar as pessoas, eu estou lá para ver o estado do mundo através das pessoas. A partir da relação que eu vou ter com a pessoa, que é o essencial, na qual tudo pode acontecer, pode haver conflitos ou não conflitos etc. Mas que eu não estou lá a fim de dizer para a pessoa que ela mude de opinião, não. Aliás, a opinião não me interessa. Me interessa que as pessoas tratem de sua vida. A partir de suas vidas, as pessoas vão ter opiniões de direita e esquerda, tanto faz, mas que são viscerais. Eu não estou interessado no conteúdo social da vida da pessoa, eu estou interessado no que a pessoa fala a partir de sua experiência sabendo que, como é memória, toda memória é mentirosa, portanto tem verdade e mentira juntas, isso é inevitável. Não há solução. Ninguém consegue desobstruir a memória, então eu aceito aquilo que é exagero. Como sabe se o sentimento é verdadeiro ou não? Sabe, “eu gostei de um cara.”. Eu sei lá se gostou ou não, ela conta a história do romance dela, é um segredo. Porque são pessoas comuns. Se eu fosse entrevistar o Napoleão não ia entrevistar sobre a vida dele, o interessante é a política dele. Quer falar sobre um político, faça um livro.” (Entrevista dada por Coutinho Eduardo Coutinho - Simões, 2014, p. 4).

Coutinho respeita o capital cultural²⁴, o nível de escolaridade e intelecto daqueles aos quais conversa. Em “Boca de Lixo” isso fica extremamente claro. As pessoas falam de seus

²³ A palavra ‘ruído’ está sendo utilizada no sentido semiótico de um diálogo (gírias, más interpretações, hipérboles, etc.).

²⁴Capital cultural é uma expressão cunhada e utilizada por Bourdieu para analisar situações de classe na sociedade. De uma certa forma o capital cultural serve para caracterizar subculturas de classe ou de setores de classe. Com efeito, uma grande parte da obra de Bourdieu é dedicada à descrição minuciosa da cultura - num

sonhos, seus porquês e suas vontades, conversam enquanto trabalham, enquanto suam e se relacionam com a câmera. A câmera não está escondida tentando capitar um relacionar entre dois alguéns que simulam uma conversa. Ao contrário, é justamente a câmera (declarada) que possibilita essa conversa para Coutinho. O autor se coloca na comunicação. Ele é tanto receptor quanto emissor. Nesse sentido, funciona como produtor de discurso durante o filme, e a sala de edição vem simplesmente para ligar os planos e não construir o filme. Bacal (2016) vai dizer que o estabelecimento da estrutura desse filme, de se autopesquisar – uma vez que coloca sua busca de pesquisa como um dos movimentos do filme – é de dar voz aos esquecidos como um movimento de vanguarda dentro do cinema. Compreendendo-se vanguarda artística como um movimento que vai de encontro às regras dominantes de um determinado modelo de arte, Coutinho, quebra as “amarras” do documentário e do cinema, em um âmbito mais geral, à medida que, mesmo fazendo um filme de entrevista, ele não se retira do filme e deixa claro para o espectador a presença de sua equipe.

“Os meus filmes são inteiramente de entrevistas. A câmera não se mexe de lugar e não se corta nunca. Não tem interrupção. E como as pessoas aguentam ver? (...): a pessoa sabe que tem uma câmera, eu não escondo, mas de fato você nunca sabe exatamente quando ela está consciente da câmera ou não está. O acaso, a surpresa e a incerteza do resultado é que me interessam. Eu acho que as relações dão certo quando não são pergunta e resposta, mas um ato colaborativo. O ato de filmagem é assim: a pessoa me diz alguma coisa que nunca vai repetir, nunca disse antes ou dirá depois. Surge naquele momento. E isso não é pingue-pongue.” (Entrevista dada por Eduardo Coutinho – Frochtengarten, 2009, p. 129).

Nesse projeto de se relacionar com o seu cinema, como se fosse um personagem, Coutinho abandona o papel de espectador, afinal ele participa ativamente, se assume e não foge do que é dito; quando não entende, interrompe; quando quer saber um pouco mais, instiga, nunca julga, nunca usa da ferramenta para se autopromover. Cabe ressaltar que sobre o diretor não decaem críticas de estetizar a pobreza, afinal já é algo mais do que esgotado no debate cinematográfico brasileiro – passamos por essas questões com Glauber Rocha²⁵, por

sentido amplo de gostos, estilos, valores, estruturas psicológicas, etc. - que decorre das condições de vida específicas das diferentes classes, moldando as suas características e contribuindo para distinguir, por exemplo, a burguesia tradicional da nova pequena burguesia e esta da classe trabalhadora. (Silva, 1995, p. 24).

²⁵Glauber Rocha em seu texto “A estética da fome”(1965) vai discursar sobre a relação do olhar europeu com a produção artística brasileira “Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como um sintoma trágico, mas apenas como um dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem

exemplo, nas décadas de 1960 e 1970. Em relação a esse debate, Coutinho segue em frente, pois desbravar a técnica com planos não é mais necessário, o que importa ao cineasta é a conversa e, como diálogo, os lados interagem.

“As conversas são conversas porque falo com pessoas anônimas – ninguém é anônimo, mas enfim... – relativamente comuns, ordinárias no sentido antigo do termo. Têm pouco a perder e por isso são interessadas. Um intelectual ou um político de esquerda ou direita têm muito a perder. Então eles se defendem. E as pessoas mais comuns têm pouco a perder. Talvez na vizinhança. Essa é a primeira razão pela qual as pessoas ditas comuns são mais interessantes. A segunda coisa é que, em geral, elas falam a partir da vida privada. E o que é a vida privada? O que é a vida, no fundo? Pra mim é muito simples e, em certo sentido, complicado. Todas as pessoas nascem, vivem e morrem. E, aliás, infelizmente, sabem que vão morrer. O animal não sabe. E se o animal falasse me interessava. E nesse espaço que você não sabe quanto vai durar, tem uma vida que, pode ser intelectual ou camponês, é muito próxima uma da outra: uma origem que é familiar, étnica, cultural, religiosa ou de classe. E fora isso é tão simples: amor, sexo, casamento, filhos, dinheiro, saúde e aí chegamos à questão da morte. Isso é o núcleo que me interessa. E nele podem estar Lênin ou São Francisco de Assis, com todas as suas utopias e sonhos. E dentro disso eu não tenho que checar nada.” (Entrevista dada por Eduardo Coutinho – Frochtengarten, 2009, p. 128).

Coutinho, com sua fala, clarifica sua posição enquanto autor, ele é um construtor e contador de história, porque, na sua concepção, ela só é possível porque ele participa, assume seus erros e sua voz. Seu medo não está em errar ou em se expor, e sim no fato de proporcionar a experiência da melhor forma possível, de contar aquela história, aquela vivência, aquela rotina da forma mais efetiva possível.

“E tem uma questão ridícula que muita gente fala: “Você põe a câmera e a pessoa muda”. O [Jean] Rouch dizia, há trinta ou quarenta anos, contra o cinema direto americano, que a presença

civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino. Eis – fundamentalmente – a situação das Artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizaram os problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte mas contaminam sobretudo o terreno geral político. Para o observador europeu os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo”.

da câmera não era escondida e produz um “efeito câmera” em que a pessoa se constrói, faz uma performance, e que isso é tão importante quanto o fato dela não fazer essa performance. Por isso não dá para julgar se é mentira. A pessoa se reinventa a partir do que ela acredita. Há vinte anos se fazia documentários no Brasil em que o diretor não tinha nem microfone. Quer dizer, era admissível que a pergunta dele não interferisse. Em toda minha experiência de vida e de filmagem eu vi que, não importa se há pesquisa anterior e se eu conheço alguns fatos, o acaso está sempre presente. E que há um problema que é saber quando perguntar, o quê perguntar, quando romper o silêncio e quando não romper. Eu estou a toda hora errando. Porque o documentário é baseado na possibilidade de erro humano. Até hoje acontece de eu perguntar na hora em que eu não devia e o silêncio acaba. Ou eu faço a pergunta errada. Às vezes eu consigo fazer a pergunta certa. Tudo porque a voz em um filme ou na história oral é imediata. ” (entrevista à Eduardo Coutinho – Frochtengarten, 2009, p. 129).

Na afirmação “tudo porque a voz em um filme ou na história oral é imediata”, Coutinho estabelece seu cinema, uma vez que é a partir dessa constatação que entendemos o tempo do filme: os silêncios – os momentos em que nada é dito pelos entrevistados; as interrupções, momentos em que a voz de Coutinho interrompe os entrevistados para instigá-los; e os planos de transição.

“Nossa experiência do tempo em geral é complexa. Existem certos “relógios biológicos”, que regulam certos ritmos fisiológicos, mas nossa apreensão do tempo resulta de sequências de acontecimentos, que foram, por vezes, considerados a única realidade material, “o tempo” procedendo, em geral, da construção simbólica da “instrumentação” mental. ” (Aumont & Marie, 2003, p. 287).

É, portanto, no imediatismo da fala, do tempo da conversa, que as relações e o filme se estruturam durante o estabelecer diegético do diretor. Coutinho ao entrar sem julgamento diz quebrar com certo modelo de entrevistas. Isto é, ele entra sem saber ao certo o que vai retirar daquelas pessoas, pois não quer forçar a falar mal ou bem de um governo, ou de futebol, ou do que quer que seja, e para isso, ele conduz perguntas que deixam o entrevistado livre, podendo responder da forma que lhe convém. Notamos aqui, mais uma vez, a presença de um movimento de vanguarda (Bacal, 2016) no fazer fílmico do diretor em questão.

“Eu uso essa técnica de que a câmera existe, mas fica no lugar dela; a pessoa fica confortável, pode se mexer, atender o telefone. Mas ela dificilmente vai saber o que eu quero dela. Por exemplo, dos intelectuais que vão a um lixão, noventa por cento vão para pegar gente que fala mal do governo, que isso é uma vergonha, etc. E eu fui fazer o filme em um lixão e usei uma pergunta absolutamente obscena: “Aqui é bom ou mau? ”. Tem gente que ficou maluca. Mas no filme tem pessoas que dizem que é melhor do que trabalhar em casa de madame. Porque no momento em que você tipifica e desqualifica o outro, que você diz “o lixo é um inferno e esse cara é um abutre”, ele não tem como se doar com um certo nível de igualdade utópica. Outro caso é dos cineastas que vão entrevistar um analfabeto na Amazônia e, em cinco minutos, ele sabe o que quer que ele diga. Isso mata. Veja o caso do Master²⁶, em que uma mulher me diz que todo brasileiro é preguiçoso. É um discurso com o qual eu não concordo. Mas é um discurso extraordinário porque ela teve condições de dizer aquilo para mim. E eu não estou lá para dizer “a senhora está errada”. O discurso é magnífico porque são as razões dela, não são as minhas. Ela acredita naquilo que está falando e fala com veemência. Eu não me interessava em filmar os objetos, a casa da pessoa, em detalhar a condição social. O que me interessa é um rosto que fala. Existem filmes em que, para cortar, mostram um cachorro no chão, um quadro na parede. Nos meus filmes, não. As pessoas falam com o verbal e com o gestual. Quando as conversas rendem, têm uma qualidade poética tão grande que qualquer tipo de ilustração é empobrecimento”. (Entrevista dada por Eduardo Coutinho – Frochtengarten, 2009, p. 130).

A partir do fragmento da entrevista acima percebemos que Eduardo Coutinho tem muito a dizer. Algumas coisas são de teor técnico. Isto é, ao dizer que ele não retrata através de planos a realidade daquelas pessoas, ele afirma, indiretamente, que não força – com imagens – o experimentar do espectador, ou seja, ao revelar o rosto, a conversa. O diretor traz todas as questões presentes na falta de escolaridade, nas expressões, no relato, e é através da fala que ele chega a todas essas coisas, portanto, colocar mais elementos nessa realidade é induzir, é poluir, é empobrecer a experiência fílmica. Outras interpretações são

²⁶Edifício Master é um filme documentário brasileiro de 2002, dirigido pelo cineasta Eduardo Coutinho, sobre um antigo e tradicional edifício situado em Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro, que tem 12 andares, 23 apartamentos por andar, 276 apartamentos conjugados e em média 500 moradores no prédio inteiro.

de caráter narrativo. À medida que ele escolhe designar à câmera o papel de gravar – já que não movimenta, não revela o espaço – Coutinho segue com seu projeto, que é conversar e perceber o que aquelas pessoas têm para dizer, e é nessa relação que ele entende que quanto menos ele interfere mais essas pessoas os surpreendem.

“(...) quando as coisas funcionam, a pessoa se sente extremamente bem. E quanto mais se expõe, mais se sente bem. A filmagem é muito intensa. Veja o caso do silêncio. Tive que aprender a deixar passar e ver como a pessoa sai do buraco. A pessoa vai ao fundo dela mesma. No fim de “Peões”²⁷ teve isso. Eu consegui, pela primeira vez, ficar sofrendo vinte ou trinta segundos, para saber como a pessoa sai de um buraco. Porque eu sempre entrava para ajudar. Eu não aguentava. Eu aguentei e foi maravilhoso porque ele saiu de uma forma absolutamente genial, perguntando, na última fala do filme: “O sr. já foi peão?”. Eu fiquei absolutamente surpreso e disse o que saiu na hora: “Não”. E tinha uma frase a mais que eu tirei porque matava o silêncio posterior. Eu dizia: Não, que eu saiba.” (entrevista à Eduardo Coutinho – Frochtengarten, 2009,p.132).

Este é um dos grandes acertos de Coutinho: assumir-se enquanto personagem que observa, mas que está presente; ele participa realmente da história sem a premissa de interferir nas respostas dos personagens que observa, das pessoas que trabalham no lixão, ou mesmo na “natureza” da relação – pois isso o “efeito câmera” já faz por si, afinal, a câmera nada mais é do que a presença do realizador/observador– e, com isso, o cineasta se coloca nas situações dos sujeitos que são observados por ele e que lhes fazem perguntas de grande riqueza, como por exemplo: “o senhor já foi peão?”. São justamente esses momentos que engrandecem o filmar deste diretor, é no relacionar entre o estrangeiro (o observador) e o local (o observado) que o filme nasce e entrega uma nova experiência. Isto é, segundo o que diz o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2010), é justamente na relação entre o observador e o observado que temos o ungar de uma nova matéria. E é somente dessa relação que nascem coisas novas. Essa experiência se dá na fuga de uma epistemologia dominante e busca, ouvindo os saberes abandonados por esta epistemologia, construir uma nova forma de desenvolver discurso e estabelecer saberes. É importante destacar que num

²⁷ “Peões” é um filme de Eduardo Coutinho realizado no ano de 2004 e fala sobre a classe operária do ABC paulista, composta principalmente por metalúrgicos, e que iniciaram grandes greves que há muito não aconteciam devido à ditadura militar, que era bastante repressiva. Mostra os acontecimentos e esperanças no Brasil na época da eleição de Lula para presidente da República e os rumos do país.

mundo formado por cânones que estabelecem a vida, que apresenta a história de forma linear e o pensamento científico europeu como o único e o certo, desconsiderando as demais formas de pensamento produzidas no globo, têm o que o mencionado sociólogo denomina de uma epistemologia dominante. Todos os conhecimentos que fogem desta realidade vertical e opressora são produtores de uma nova epistemologia que, por sua vez, é combatente da epistemologia dominante. Boaventura de Sousa Santos (2010) chama essa outra epistemologia de *Epistemologia do Sul*, pois, segundo o autor, a epistemologia dominante é a estabelecida no norte do globo, ou seja, na Europa e na América do Norte.

Para o referido sociólogo, as experiências produzidas pelo Norte não podem ser mais consideradas como únicas, precisam se relacionar e dialogar com as outras experiências, produzidas no Sul, pois elas também são produtoras de conhecimentos e não podem mais ser invisibilizadas e nem produzidas como inexistentes. Esse olhar de desvalorização para o conhecimento produzido no Sul é característico de um pensamento fruto da modernidade e dos países localizados ao norte do hemisfério. De acordo com Boaventura de Sousa Santos (2010) esse pensamento é abissal e dividido em dois universos distintos.

“As distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo ‘deste lado da linha’ e o universo ‘do outro lado da linha’. A divisão é tal que ‘o outro lado da linha’ desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível. Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção aceita de inclusão considera sendo o Outro. A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da copresença dos dois lados da linha. Este lado da linha só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante. Para além dele há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não-dialética.” (...). (Santos, 2010, p.32).

Coutinho quer justamente dar voz às pessoas que são invisibilizadas e produzidas como inexistentes. O filme “Boca do Lixo”, por dar voz a pessoas que trabalham em lixões, produz um discurso que questiona alguns produtos feitos pela epistemologia dominante e, portanto, acaba por se estabelecer num contexto de uma *Epistemologia do Sul*. Cabe

escalarecer que, segundo Boaventura de Sousa Santos (2010), epistemologia é toda noção ou ideia, refletida ou não, sobre as condições do que conta como conhecimento válido.

Dentro dessa realidade, podemos perceber que todo o discurso fílmico caracteriza a produção de novos saberes, que nascem da relação da fuga do convencional e arbitrário discurso capitalista, para outra realidade que dá o direito e poder sobre as escolhas dos sujeitos, mesmo que vivam no lixão.

Sem presunção, Coutinho se expõe enquanto diretor para revelar a memória – mentirosa ou não – de seus entrevistados e das personas construídas por esses ao se relacionarem com a câmera. No olhar do diretor, parece ser difícil relacionar-se com a câmera e não mudar nada, seja pela simples vontade de tornar o relato “mais interessante” ou para esconder qualquer situação que possa ser humilhante para seus entrevistados.

O diretor nos mostra em suas entrevistas e em filmes que os estereótipos não o interessa. Ele quer chegar ao máximo das pessoas, em um projeto de entender suas questões e, dessa forma, fugir dos clichês, da imagem do pobre drogado, da vítima, do culpado. Ele vai para além desse debate, porque o que interessa é revelar, é levar a voz dessas pessoas que querem ser ouvidas.

“Isso bate com uma coisa que o Bourdieu, que é esse cético total, fala em mais de um livro: que o essencial no ser humano de qualquer classe é ser ouvido, ser legitimado, ser justificado em sua singularidade. Nenhuma voz é igual à outra. Tem sempre uma forma original. Se não tem, nem entra no filme porque é um estereótipo. Um homem de vida apagada sente que é reconhecido na hora da entrevista. ” (Entrevista dada por Coutinho - Frochtengarten, 2016, p. 86).

Afinal, qual seria o objetivo de colocar uma pessoa se drogando na frente da câmera por horas, além de reforçar um estereótipo empobrecedor e limitador? Coutinho escapa dessas questões ao deixar que as pessoas revelem seus problemas particulares através da fala, colocando “a cara a tapa”. Ou seja, ao participar do filme, o realizador se coloca no mesmo patamar do entrevistado, pois ambos estão se expondo.

“Boca de Lixo”, enquanto um filme que fala sobre o lixão e sobre o método de se fazer um filme, talvez seja a obra que mais revela a relação do cinema de Coutinho. Seu revelar diegético e sua presença enquanto personagem. Ou seja, o cineasta faz da filmagem a sua pesquisa ao deixar clara a participação da ferramenta cinematográfica por completo, com assistentes, operadores de câmera, etc. Em “Boca de Lixo”, como em outros filmes, o

diretor trabalha com uma “prisão espacial”²⁸, um lixão em São Gonçalo²⁹ durante um espaço de tempo específico – em alguns dias de janeiro, abril e julho de 1992 (Lins, 2004, p. 87).

Segundo Coutinho, “sempre [um] filme começa com as regras do jogo [...] meus filmes começam dizendo que uma equipe de cinema foi a um lugar” (Coutinho, 2008: 149). Mas, neste caso, “Boca de Lixo” é o único filme de Coutinho que não contou com uma pesquisa prévia, “como se o filme contivesse nele mesmo o seu próprio *makingof*” (Lins, 2004: 91), o que nos leva a perceber uma impossibilidade intencional de separar, durante o filme, seu processo de pesquisa e filmagem, pois um dos temas principais da narrativa é explicitar como se dá o filme.

2.2 – O Trabalho em “Boca de Lixo”

A partir de agora, iremos analisar o filme “Boca de Lixo” do documentarista Eduardo Coutinho: o cineasta, portanto, vai ao lixo, sem antes ter realizado qualquer pesquisa. Afinal, seu projeto passa por dois objetivos: o primeiro, e principal, é filmar a rotina daquela gente que sobrevive do que vem do lixo e entender como elas se enxergam. O segundo é mostrar o como se dá o fazer fílmico.

O filme então se dá com o movimento de aproximação do diretor - o estrangeiro, o forasteiro - que tenta aos poucos conseguir a confiança daquelas pessoas, que, por sua vez, primeiro se escondem da câmera, tampam seus rostos com as mãos e berram discursos contra o homem da cidade grande que invade o lixo para pendurar clichés sobre seus ombros.

Coutinho queria também um filme que falasse e se revelasse enquanto filme. E nesse sentido ele se revela, revela a câmera, revela o microfone e a equipe que o acompanha, e vai ganhando a confiança dos trabalhadores do lixão. Ao conquistar essa confiança, o diretor parte para as entrevistas. Conversa com aquelas pessoas ali mesmo, no entorno do lixo, com caminhões descartando o lixo da grande cidade e as pessoas ao entorno disputando os

²⁸Aqui trato de prisão espacial, um local ao qual aqueles que lá trabalham estão excluídos das possibilidades e relações oriundas do mundo capitalista e confinados a se relacionar com o lixo, com os abjetos descartados por outros.

²⁹São Gonçalo, é um município da Região Metropolitana do Rio de Janeiro, no estado do Rio de Janeiro, no Brasil. Sua população era de 1 044.058 habitantes em 2016, segundo o censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. É, atualmente, o segundo município mais populoso do estado (atrás apenas da capital), o 16º mais populoso do país (incluindo as capitais) e a 3º maior cidade não capital do Brasil. É um dos municípios mais violentos do Brasil e concentra uma população de baixa renda.

materiais que caem: comida, roupas, madeiras, latas. O cineasta deixa a câmera gravar aquele cenário, aquele entorno. Conhecemos alguns personagens - que serão mais bem tratados no decorrer deste capítulo - e então seremos levados até a casa deles por Coutinho, e esse passa a ser o movimento do filme. Assim, ele apresenta os personagens e seus discursos no lixo para depois apresentá-los em suas casas. Com a mudança de ambiente, percebemos que, muitas vezes, os discursos mudam, as verdades mudam e as contradições aparecem.

Finalizando esse processo, como retorno àqueles que dedicaram horas de seus dias para ajudar o realizador na composição do filme, essas pessoas assistem ao material concluído juntos, num pequeno ecrã apoiado em cima de um carro. Observamo-nas se vendo num ecrã como numa metalinguagem infinita de múltiplas telas, servindo de espelhos àqueles que costumam esconder os seus rostos.

Ou seja, podemos perceber que o filme trata de um lixão ao mesmo tempo que serve como uma espécie de *making of* do próprio documentário. Isto é, “Boca de Lixo” é um filme sobre o quotidiano das pessoas que trabalham no lixo, mas fala também sobre o processo de um cineasta que aprende com o local, uma vez que ele usa da ferramenta fílmica para revelar o processo de pesquisa de um documentário. Como diz Bacal (2016, p.263) em sua resenha sobre “Boca de Lixo”: “um dos elementos que mais chamam a atenção em particular é o fato de ser um filme sobre o método. Nele, Coutinho faz da filmagem a sua pesquisa ao deixar evidentes os seus *dispositivos*³⁰.”. Ou seja, Coutinho revela ao espectador o aparato, as ferramentas fílmicas e traz, com isso – junto a temática do lixão – uma temática sobre o método de se fazer um documentário. Isto é, “leva-nos a perceber uma indissociação entre a pesquisa e a filmagem, pois um de seus temas centrais é narrar exatamente esse processo. ”. (Bacal, 2016, p.264).

O filme pode ser separado em quatro grandes momentos. O primeiro é no revelar do lixo, quando Coutinho faz com que a câmera passeie pelo ambiente do lixão, e podemos observar uma mistura de papeis, de comida, de baterias, etc. No segundo momento, sua equipe aparece. Nessa hora podemos ver o operador de microfone e o próprio diretor. No terceiro momento, ele começa a revelar as pessoas que inicialmente fogem da câmera. Para Bacal (2016) esse fugir da câmera estabelece uma camada profunda na relação entre o local e aquelas pessoas. A autora vai dizer que “a câmera é repudiada numa verdadeira

³⁰ Dispositivo é um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos (Foucault, 2000, p. 244).

‘consciência do estigmatizado sobre o estigma’ (Bacal, 2016, p.264). Ou seja, a autora em levanta a questão inicial de Coutinho, que é o se aproximar daquelas pessoas que são carregadas de estigmas, de preconceitos, e o cineasta, com seu aparato tecnológico, é a representação imagética da repressão sentida por aquelas pessoas. Bacal continua:

“As cenas de rostos cobertos com camisas, com mãos sujas que se levantam para cobrir a lente da câmera, são cenas que revelam todas as camadas de perspectivas em jogo no momento do encontro com a câmera. A consciência do jogo de espelhos da imagem é jogada ao centro dos filmes de Coutinho. "As pessoas lá de baixo pensam que nós não somos civilizados, que somos animais", eis uma das frases de abertura de *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987). Os diferentes jogos de imagem revelam as diferentes versões existentes num determinado ambiente cultural. ” (Bacal, 2016, p.265).

Figura 5 menino no lixão



Fonte: Youtube

Vale aqui constar que o interessante de Coutinho em ir até o lixão sem uma pesquisa prévia, sem conhecer o lugar, ajuda-nos a olhar para aquelas pessoas com essa incerteza do realizador. Olhamos tentando aprender junto com o diretor, estamos nesse projeto juntos, enquanto passamos pelos dizeres daquelas pessoas. Essa nossa afirmação fica clara se olharmos o que é defendido por Lins (2004):

“Não há, em nenhum momento, uma generalização, uma classificação. Primeiro, porque as pessoas que falam não são exibidas como exemplos de nada. Não são tipos psico-

sociais - "o morador da favela", "o catador de lixo", "o crente" - não fazem parte de uma estatística, não justificam nem provam uma ideia central. Enfim, não são vistas como parte de um todo. Segundo, porque os depoimentos muitas vezes se contradizem, apontando para um mundo heterogêneo, com direções múltiplas. ” (Lins, 2004, p.8).

E podemos perceber, com isso, que o movimento fílmico do diretor vai ao encontro dessa ideia. Isto é, para não estigmatizar, ou reforçar estereótipos, Coutinho constrói o filme de uma forma que os próprios entrevistados revelam suas complexidades, suas contradições, suas profundidades.

Nesse sentido, Coutinho revela suas questões, seus motivos. Como ele mesmo diz, “fui para o lixo preparado para fazer a seguinte pergunta: como é trabalhar no lixo, é bom ou é ruim? Quando você está disposto a perguntar se é bom ou se é ruim, surge uma abertura para você ouvir qualquer tipo de resposta. As pessoas intuem o que você quer ouvir” (Coutinho, 2008, p. 73).

“Se há uma transformação nos personagens, se a abertura acontece no transcorrer do filme, é através do recurso de demonstrar aos personagens que as suas perguntas são de outra natureza e que a natureza da pergunta reconfigura toda a relação entre o pesquisador/documentarista e os personagens. Se a natureza da pergunta é fundamental para se realizar um filme sobre o trabalho no lixão, "o simples fato de demorar-se naquele lugar ajuda a deslocar a imagem que os catadores têm de quem usa o lixão rapidamente, para 'cobrir' um texto em off" (Lins, 2004: 90). O tempo que se quer permanecer num espaço impensável a fim de ultrapassar a barreira do estigma do lixo, do cheiro, das pessoas submetidas a um ambiente intolerável para os olhos dos espectadores é fundamental. A dimensão do tempo compartilhado é um dos fatores mais importantes que diferenciam o tempo da pauta jornalística do tempo do documentarista e também do antropólogo. Transformar a grade de ferro do estereótipo em pergunta aberta e ficar mais tempo no lugar onde ninguém fica é parte da demonstração de que Coutinho e sua equipe estão ali por outros motivos. ” (Bacal, 2016, p.265).

Para ganhar a confiança, portanto, o cineasta usa de alguns recursos como a sua própria insistência. São várias idas ao lixão. De tanto se fazer presente, ele vai tornando sua

figura familiar àquelas pessoas. Apesar disso, continua percebendo que elas resistem em falar, escapam da câmera, então, como estratégia, começa a tirar fotos dessas pessoas e ir mostrando a elas, com isso ganha a confiança e aprende o nome daqueles que são o motor de seu filme.

“Um dos recursos mais interessantes usados por Coutinho e sua equipe neste filme é da imagem fotográfica. Eles tiram fotos de rostos e, com cópias xerox bem ruins, começam a perguntar às crianças, mulheres e homens que se aproximam se reconhecem os seus amigos, os colegas com quem convivem. As fotos são evidenciadas como parte de um exercício de aproximação e de identificação e podem, neste filme, ser consideradas personagens no sentido de que funcionam como ímã, com o objetivo de trazer as pessoas para perto do filme, da equipe e também uns dos outros.” (Bacal, 2016, p. 265).

Figura 6 fotografia em cópia



Fonte: Youtube

Para Bacal (2016), esteticamente, o aparato da fotografia em cópia, é indicativo de um baixo orçamento. Como já mencionado, Coutinho fez uso desse recurso para se aproximar daquelas pessoas – num projeto do diretor de aprender com a situação daquela gente e do como elas se relacionam com as coisas. Nas palavras de Bacal:

“(...) em termos estéticos, os retratos quase apagados das cópias xerox que circulam, indicam uma afinidade do documentarista com o baixo orçamento, disposto a aprender com os personagens, bem como aproveitar as circunstâncias da melhor forma dentro daqueles limites”. (Bacal, 2016, p. 266).

É nesse exercício de aproximação, feito por Coutinho, que começamos a conhecer as personagens do filme. Primeiro vamos conhecer Nírinha, a catadora de lixo que conseguiu virar fornecedora. Ela conta sua história dizendo que conseguiu chegar num patamar em que não precisa mais vender o que cata (papelão, plástico, alumínio) para um revendedor e, com isso, consegue ganhar mais da metade do que ganhava quando passava por esse intermediário. Isto é, Nírinha nos explica que ao perceber que perdia dinheiro para o revendedor, começou a vender direto para o comprador final dos produtos - aqueles que ela mesma cata no lixo -, com isso conseguiu triplicar o valor que fazia antes.

Depois vamos ver a casa de Lúcia, que revela sua relação com o lixo. Segundo ela é com o dinheiro que recebe trabalhando no lixão que consegue criar as filhas. Ela relata a relação de amizade presente no trabalho e diz que quando chega em casa sente falta das conversas e das pessoas.

Figura 7 Lúcia



Fonte: Youtube

Lúcia fala de seu marido pescador, que ele nem sempre consegue voltar com pescado e, por isso, o dinheiro que vem do lixão é fundamental para a economia da casa. E é na casa dela que Coutinho desenvolve uma outra estrutura estética para o filme. Ele eterniza aquelas pessoas como numa foto em movimento.

“Assim, como um pêndulo que retorna a cada personagem, vemos quase a mesma situação em todos os planos; somos levados a acompanhar o

diretor tentando se aproximar de personagens que passam por uma transformação relacional ao longo do filme. Várias personagens, que falam de costas para a câmera numa primeira abordagem, ficam gradualmente curiosos e se aproximam de Coutinho.” (Bacal, 2016, p. 265).

São nas modificações ocorridas nas falas dos moradores ao longo do filme, que conseguimos perceber a confiança que Coutinho conquista. E as verdades vão surgindo conforme essa confiança vai crescendo. Constrói-se, então, uma relação mútua: de um lado o aprendizado, do outro o servir como voz. Trabalharemos melhor essa questão na próxima parte desta dissertação. Entretanto, torna-se interessante levantarmos essa questão neste momento para dialogarmos com Lins (2004):

“Em Boca de lixo, enquanto uma catadora de lixo prefere muito mais estar no lixão do que trabalhando em "casa de família" – ‘Não gosto de ser mandada’ -, outra acha que muita gente trabalha ali "porque é relaxado, não tem coragem de pegar um ônibus e procurar emprego, porque prefere comer fácil porque aqui tem batata, tem de tudo prá se comer". Uma terceira diz que ‘ninguém come nada dali não, vocês botam no jornal e quem vê pensa que é para a gente comer, não é’. (Lins, 2004, p.8).

Essas falas reveladas por Lins (2004) nos ajudam a consolidar a profundidade da contradição que existe no próprio lugar, a pluralidade de pensamentos acerca do exercer do trabalho. Ele apresenta as discussões e prepara o caminho para o espectador conhecer a dinâmica do lugar, partindo do próprio dizer dos moradores locais.

Depois de Lúcia temos Cícera. Ela nos revela que sonha para filha uma vida melhor, mas agradece ao lixo e diz que trabalha com o que aparecer, e que enquanto tiver força, continuará trabalhando. A filha de Cícera se torna outra personagem da história, pois seu sonho é ser cantora, e Coutinho abre com isso o espaço fílmico para que a menina cante.

Figura 8 Cícera



Fonte: Youtube

Figura 9 Filha de Cícera



Fonte: Youtube

Neste momento conhecemos a filha de Cícera. Cícera é catadora de lixo e não permite que sua filha tenha a mesma profissão, pois deseja para ela um futuro melhor, que consiga seguir seus sonhos. Coutinho então pede que a filha da personagem cante. Neste

momento temos uma montagem que parte de um plano médio³¹ para o primeiro plano³² da personagem a cantar.

Em seguida, conheceremos o Sr.Enock, o divertido morador dos arredores do lixão que é chamado de Zé Barba, de Papai Noel. Enock é o que revela, o que tenta pensar sobre o lixo, e em um dos seus momentos ele diz: “o lixo é o final do serviço, mas é o começo também” e Coutinho indaga: “o que é o final do serviço? ” e Enock responde: “é o final do serviço que é a limpeza da casa, é jogando fora o desprezo dos outros findo ali, mas continua ali e dali, quando é para continuar, continua para mais longe ainda”. Enock é a representação da sabedoria popular do conhecer daquelas pessoas. O lixo de uns é o sustento de outros (iremos tratar melhor dessa questão no próximo ponto deste Capítulo).

“(...) o termo (sabedoria popular) que se revelaria definitivo: resultado da união de duas palavras saxônicas – folk (gente, pessoas comuns) e lore (saber) –, o nome entrava no lugar de expressões como “costumes populares” ou então “literatura popular”. O conceito pressupunha, ainda, a existência de um saber popular, revelado nas maneiras, baladas ou provérbios do povo e consagrado pelo uso na história. ” (Schwarcz, 2008, p. 327)

Figura 10 Coutinho, equipe e Enock



Fonte: Youtube.

³¹ No Plano Médio (PM) a figura humana é enquadrada por inteiro, com um pouco de “ar” sobre a cabeça e um pouco de “chão” sob os pés.

³² No Primeiro Plano (PP) a figura humana é enquadrada do peito para cima. Também é chamado de “CLOSE-UP”, ou “CLOSE”.

Figura 11 Enock



Fonte: Youtube

Enock é Baiano e alega ter trabalhado no Brasil inteiro, sempre sobrevivendo do lixo. Notamos no plano um revelar que segue o que diz Enok. Isto é, neste momento a personagem apresenta sua casa, seu sofá onde dorme o filho e foca no relógio que ele retirou do lixo e que funciona perfeitamente, “trabalha em cima da hora”, como diz seu Enock.

Figura 12 Jurema



Fonte: Youtube

Jurema é a última personagem, a mãe de oito filhos que é, por sua vez, irmã de outros nove. Antônia diz que não aborta e que continuará os tendo enquanto Deus permitir. Ela começa com medo da câmera acreditando que Coutinho só está lá para divulgar meias verdades, tal como a informação de que eles se alimentam de qualquer coisa que acham no lixão, mas, num movimento de mostrar a personagem que não é esse o seu objetivo, Coutinho abre espaço para que ele coloque a sua realidade, e Jurema nos conta que existe um caminhão que vem direto de um dos mercados, e que é desse caminhão – com os restos de comida – que eles pegam os alimentos que completam sua refeição.

Figura 13 mãe de Jurema



Fonte: Youtube

Podemos reparar nesse plano a relação, que muitas vezes se repete no filme, de colocarmos uma pessoa numa moldura (o entorno da janela). Esta personagem em destaque é a mãe de Jurema, sua referência, ela teve 12 filhos e trabalhou no lixão até se casar. A moldura da janela nos remete a um espelho daquilo que Antônia conhece, e para onde seus passos estão lhe levando. Antônia até o momento do filme tinha 6 filhos e dizia que continuaria os tendo enquanto pudesse.

“Se as imagens fotográficas funcionam como personagens, há uma escolha de usar a filmadora como câmera fixa em algumas cenas, principalmente nas casas dos personagens principais. Somos levados a ver como no formato do porta-retrato que nos diz que ali há uma família, há uma casa, há pessoas com sonhos, histórias e desejos. O mosaico que forma, com

entrevistas mais curtas e outras mais longas, é de histórias de vida que passam pela migração, em sua maioria do Nordeste para o Sudeste do país, por alternância com trabalhos variados, por pessoas que ali labutam, alguns há muito tempo, outras há pouco, e pela avaliação das diferentes atividades de trabalho.” (Bacal, 2016, p. 266).

Narrativamente, portanto, o documentário se separa em algumas partes. Primeiramente, Coutinho utiliza o aparato para afirmar que está fazendo um filme. Isto é, revela a câmera, o operador de som e, o mais importante, revela a si mesmo e sua voz, suas perguntas, a insistência para obter respostas e sua curiosidade enquanto pesquisador.

Após ganhar a confiança das pessoas que trabalham no lixão, o diretor consegue entrar em suas casas. E a partir dessa entrada ele vai entendendo a relação dos trabalhadores, o lixo e suas casas. Coutinho marca essas entradas enquanto “pula” de um personagem para outro com cartelas.

Figura 14 cartela de apresentação de um entrevistado retirado do filme “Boca de Lixo”



Fonte: Youtube

Entre essas entrevistas, Coutinho passa pelas questões do local: o lixo hospitalar que provoca acidentes nas pessoas diretamente em função das agulhas, o mecânico que trabalha no lixão por falta de emprego na sua área e outras histórias. E, por último, o cineasta mostra as imagens que fez e sua edição para os trabalhadores do local e assim termina o filme. O filme evidencia as rotinas das pessoas e suas relações com o lixo. Ao final, o diretor mostra suas imagens e falas para os próprios moradores, como num movimento de devolver a eles o resultado daquelas semanas de gravação, possibilitando o retorno como um agradecimento por se exporem e concordarem com o filme. Coutinho, com isso, desenvolveu um

documentário que pode ser discutido numa dissertação de mestrado, como pode ser avaliado e “consumido” por seus participantes e por todos os espectadores em geral.

Figura 15 pessoas no lixão



Fonte: Youtube

Eduardo Coutinho a partir de “Boca de Lixo” consegue desenvolver uma escuta sensível e ouve aquelas pessoas. Entende-se, portanto, essa escuta sensível como um processo metodológico, proposto por Barbier (2002), que propõe a utilização da consciência em momentos de situações de opressão. Ou seja, Coutinho (1997) diz que o processo de fazer uma entrevista é essencialmente assimétrico, porque, apesar de haver uma troca, ele detém a câmera, que é em sua origem um instrumento de opressão. Afinal, a câmera tem a capacidade de expor desde um militar de alto escalão durante o período da ditadura, a uma pessoa que sobrevive do que recolhe no lixo. Com sua escuta sensível, o diretor nos entrega um filme que revela os sonhos da menina que queria ser cantora sertaneja, apresenta-nos ao pescador, ao mecânico e a outras pessoas. Evidencia uma criança trabalhando em condições adversas, sem em nenhum momento julgar essa situação. Ele permite que as pessoas falem por elas próprias, conversando com elas e se colocando como personagem de seu próprio filme.

“Boca de Lixo” é um trabalho de pesquisa à medida que ele não está ali na condição de distribuir certezas, mas ao contrário, seu caminho de ir até o lixão é o de perguntar, entender, saber o que pensam e como vivem aquelas pessoas. E ele percorre esse caminho sem se esconder atrás de teorias e na luz do filme.

Figura 16 pessoa trabalhando no lixão



Fonte: Youtube

“Se temos acesso ao ambiente íntimo dos personagens como o espaço da limpeza, da vida em família, da casa, o diretor não esconde o outro ambiente. O lixo é o ambiente que está em relação e convivência com os personagens na maioria das cenas, com muitas imagens de vastas áreas cobertas por todo tipo de rejeitos sujos e perigosos, como a presença espantosa de lixo hospitalar e seringas num lugar em que pessoas não estão protegidas para trabalhar com aquilo. A maioria delas calça chinelos ou sapatos sem muita proteção, as mãos, os torsos e os braços descobertos.” (Bacal, 2016, p. 266).

Para concluir este subcapítulo da dissertação, é importante enfatizar novamente que as imagens servem a Coutinho de três formas. A primeira serve para revelar a equipe e a ele mesmo como membro atuante desse filme, a segunda para revelar o Lixão – como exemplo cito a imagem12– e o que constrói esse cenário, e a terceira para revelar as pessoas e suas casas. Com isso, identificamos a câmera que revela, sem pretensões. A estética serve à narrativa e é este movimento que nos permite entender o filme com clareza.

A dinâmica do som possui a mesma base da estética, isto é, ela serve para a construção da estrutura do filme. Ou seja, existe clareza na captação das falas. O som do uso das ferramentas constrói uma espécie de ritmo enquanto as pessoas trabalham na coleta do lixo. O som, portanto, é todo trabalhado para que exista ritmo enquanto as pessoas trabalham, de modo que as falas sejam facilmente percebidas pela audiência.

Podemos dizer, com isso, que toda a técnica do filme trabalha para que consigamos entender e experimentar a obra com clareza. Nesse sentido, desde a estrutura narrativa – separada em partes distintas –, a estética demonstra com imagens aquilo que dizem as pessoas – suas ideias e contradições. Um exemplo de tal contradição pode ser observado na fala de Antônia, quando a personagem admite se alimentar com coisas oriundas do lixo, quando antes havia dito que essa era uma das inverdades ditas pela televisão, com o objetivo de degradar a imagem das pessoas que sobrevivem do dinheiro provido do catar lixo. Neste momento, o som do filme intercala falas e ruídos de ferramentas para construir um ritmo musical. Percebemos, com isso, que Coutinho utiliza a técnica em favor do discurso, das falas e do conhecer daquelas pessoas. Afinal, como já analisado aqui, o que importa ao diretor é conhecer essas pessoas.

Torna-se importante nesse momento entender o que o filme nos faz conhecer entre o relacionar técnico e o discursivo. Isto é, o que podemos sair entendendo politicamente daquelas pessoas, daquele local e do que foi dito e mostrado ao longo da obra. E para isso entraremos no terceiro ponto desta investigação.

2.3 – As falas em “Boca de Lixo”

Nesta etapa é necessário entender o que o filme nos faz conhecer o espaço existente entre o relacionar técnico e o discursivo. Ou seja, nos coloca em contato com o aquilo que podemos compreender politicamente daquelas pessoas, daquele local e do que foi dito e mostrado ao longo da obra. “Boca de Lixo” é o nome popular dado ao Vazadouro de Itaóca – região do lixão de São Gonçalo. É também o título escolhido por Coutinho para o filme que aqui analisamos, e é a partir do título que começaremos nossa análise. Nele, pode-se perceber uma metáfora que acompanha o estruturar narrativo do filme. Ou seja, o fato é que as pessoas que trabalham no lixo, também se alimentam dele. Percebemos, portanto, que essa discussão já está intrínseca no título ao pensarmos em boca. Durante o filme essa questão se estabelece ao ouvirmos de Jurema que é mentira que as pessoas se alimentam do que catam no lixo, numa tentativa de se defender da câmera. Como já dito, o cineasta ganha posteriormente sua confiança e, com isso, já na casa de Jurema, tem dela a revelação de que vem diretamente dos caminhões de lixo dos supermercados, os alimentos que consomem. Desses caminhões os catadores pegam frutas, vegetais, etc, para se alimentar. Entretanto, e vale aqui constar, percebemos isso não porque o diretor mostra as pessoas comendo algo do

lixo, mas porque uma delas admite. É a boca, portanto, que se alimenta do lixo e fala sobre ele.

Eduardo Coutinho vai até um local esquecido, que é justamente o pedaço de terra escolhido para acolher aquilo que não queremos mais. O calçado velho, as roupas rasgadas, os vidros quebrados, as comidas fora de validade. Coutinho ao ir ao lixão nos leva junto consigo, mostra-nos o montar do equipamento, a ele próprio e as pessoas conscientes de sua condição.

“Boca de lixo” é mais um exemplo de filme que vai num lugar extremo, num lugar que se estabelece, alimenta e dá trabalhos a partir do que é rejeitado pelos outros. Um lugar distante da capital, no caso, o Rio de Janeiro, composto por aquilo que não serve mais ao grande centro, mas que serve aos pobres. A discussão levantada automaticamente é a produção de realidades tão adversas. No caso, a maioria da população que habita o local é feita de imigrantes, em sua maioria vindo do norte e nordeste do Brasil em busca de dinheiro e fugindo, muitas vezes, da seca.

Temos um revelar na fala das pessoas; muitas dizem que o lixo foi o que conseguiram achar de trabalho, foi como conseguiram criar suas famílias e terem seu sustento. Mas, conhecemos, também, suas origens, seus caminhos até o lixo, o migrar de sua terra natal para outra terra e, com isso, podemos perceber já a diferença de oportunidades e de dinheiro que constituí o Brasil. Isto é, um sudeste do país (Rio de Janeiro e São Paulo mais precisamente) de investimentos, grandes indústrias, etc...e um norte e nordeste pobre, sem recursos, com pouca ou mesmo sem a presença do Estado. Realidade essa que força a migração. Entretanto, mesmo sendo mais ricos, esses estados não têm emprego para todos e, com isso, temos o contexto das pessoas deste filme; que se mudam e encontram nesses grandes centros uma realidade muito adversa, como é a de trabalhar e se sustentar do lixão.

No estabelecer do filme, Coutinho demonstra algumas relações muito interessantes e quebra paradigmas. O primeiro estereótipo quebrado é o de que as pessoas que lá estão, estão por falta de opção e não gostam de estar lá. Mas como diz Oliveira (2012):

“Coutinho nos surpreende outra vez. Ele monta três depoimentos de três catadoras de lixo que afirmam estar ali por opção, que preferem o lixo, no dizer de uma delas, a trabalhar em casa de família, porque, segundo outra, “tem uma porrada de mulher aqui, uma porrada de homem... que trabalha aqui porque é relaxado, porque prefere comer fácil, porque aqui cai batata, porque aqui cai de tudo pra se comer, muita gente come porque quer”, e outra, “trabalhar aqui... eu tenho

orgulho de trabalhar aqui!, porque não tenho que ir na casa de ninguém pedir...".Depois destes três depoimentos, nossa certeza dilui-se e dá lugar a uma inquietação que nos faz grudar nas histórias e naquilo tudo que aquelas pessoas nos tem a dizer, e a única certeza daí por diante é que não há mais certezas..." (Oliveira, 2012, p.2).

Entretanto, Coutinho coloca também outras personagens que não gostam de trabalhar lá, expondo com isso a contradição e a complexidade do local e da fala daquelas pessoas.

A análise proposta por Oliveira (2012), acontece, inicialmente, na relação entre o primeiro momento de abordagem do diretor, quando as pessoas se escondem da câmera, e segundo, ao levarem o diretor para dentro de suas casas. Nessa relação, Oliveira (2012) usa Erving Goffman no seu "A Representação do Eu na Vida Cotidiana" para consolidar o fato de que aquelas pessoas imaginam o que Coutinho quer ouvir e atuam para câmera, criando, com isso, personagens delas próprias:

"(...) acredito haver, no momento do encontro etnográfico entre o cineasta e o 'outro' (aqui, os catadores de lixo), uma espécie de representação teatral, assim como em todas as outras interações sociais, mas, neste caso, potencializada pela presença da câmera, com personagens, cenários, figurinos etc. muitas vezes bastante bem definidos, inclusive com diálogos e gestos ensaiados. Pois, segundo Goffman, 'quando uma pessoa chega na presença de outras, existe, em geral, alguma razão que a leva a atuar de forma a transmitir a eles a impressão que lhe interessa transmitir'." (Oliveira, 2012, p.4).

É neste contexto de representações que conhecemos o lixão, que entendemos um pouco as imagens que aquelas pessoas fazem delas próprias, e é nesse cenário que ouvimos uma delas cantar, como numa representação de seus sonhos mais íntimos.

"Não é provavelmente um mero acidente histórico que a palavra "pessoa", em sua acepção primeira, queira dizer máscara. Mas, antes, o reconhecimento do fato de que todo homem está sempre e em todo lugar, mais ou menos conscientemente, representando um papel... nesses papéis que nos conhecemos uns aos outros; é nesses papéis que nos conhecemos a nós mesmos. Em certo sentido, e na medida em que esta máscara representa a concepção que formamos de nós mesmos - o papel que nos esforçamos para chegar a viver - esta máscara é o nosso mais verdadeiro eu, aquilo que gostaríamos de ser. Ao final a concepção que temos de nosso

papel torna-se uma segunda natureza e parte integral de nossa personalidade. Entramos no mundo como indivíduos, adquirimos um caráter e nos tornamos pessoas. ” (Park, 1950, *apud* Goffman, 1985, p. 27).

Segundo Oliveira (2012), esse movimento das pessoas em se tornarem personagens se dá pelo fato de que elas pretendem usar da câmera num projeto de revelarem, também, seus valores, conhecimento e, com isso, conseguirem daqueles que veem de fora o reconhecimento. Isso acontece porque, como diz Oliveira (2012, p.9), “no meu modo de ver, os catadores de lixo projetam uma definição da situação na qual imaginam antecipadamente aquilo que eles acham que o documentarista acha deles. ” E é a partir desse imaginar que as pessoas se constroem diante da câmera.

Coutinho (2001) fala sobre isso ao dizer que as mentiras contadas são tão importantes quando as verdades e que as imagens que as pessoas criam de si, o ajuda a entender o enredo e, com isso, montar a história da melhor forma possível. Mas, além disso, nos ajuda a entender a dinâmica daquele lugar. Percebemos a necessidade daqueles de fundamentarem suas escolhas, como se elas tivessem dizendo para elas mesmas que ali é um bom lugar como qualquer outro, para assim conseguirem conviver com aquele espaço que a vida e a falta de oportunidades os destinou.

“(...) a frase de um dos entrevistados é sintomática: "todo mundo aqui tá trabalhando, não tem ninguém roubando aqui dentro, todo mundo trabalha, ninguém rouba... todo mundo tá aqui porque depende..." Sendo que no final da sua fala é aplaudido pelos outros companheiros, como se realmente estivesse no palco de um teatro..." (Oliveira, 2012, p.8).

Na construção de personagem desses indivíduos, suas falas são estruturadas para consolidar uma imagem de um cidadão composto pelos valores comuns: trabalhador, honesto, íntegro etc. E suas imagens expõem toda a precariedade de suas situações. Pessoas que se adoentam por pisarem em seringas infectadas, chinelos, lixo, urubus, roupas rasgadas. Isto consolida em imagens o que Goffman (1985) chama de Fachada.

“Será conveniente denominar de fachada a parte do desempenho do indivíduo que funciona regularmente de forma geral e fixa com o fim de definir a situação para os que observam a representação. Fachada, portanto, é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado

pelo indivíduo durante sua representação. ”
(Goffman, 1985, p. 25).

Ou seja, é a fachada construída por aquelas pessoas unidas ao espaço em que elas se encontram que consolida a imagem que elas querem que Coutinho tenha delas. Isso em muitos casos no filme estabelece as contradições das falas das personagens. Oliveira (2012) vai elencar o caso de Jurema como o mais significativo – caso que já foi apresentado aqui durante esta análise.

“O exemplo que sintetiza e ilustra mais claramente o que estou esforçando-me por demonstrar é o modo distinto de agir da personagem Jurema. Quando interpelada pela primeira vez no Vazadouro de Itaoca ela dirá, muito irritada: "... a gente não cata essas coisas aqui do lixo pra comer não, vocês botam no jornal e aí quem vê pensa que é pra gente comer, né? Mas não é pra gente comer, não é. Isso não pode acontecer. A mãe dela tem porco, o pai dela tem porco, todo mundo tem porco aqui. O que a gente cata aqui... às vezes a gente cata um pão, cata um resto de comida... é pra porco! Eu tô revoltada é com isso. A gente com o cesto cheio de legumes e ele filmando ali. Quem vê isso lá fora vai falar que é aquilo ali que eles comem, é daquilo que eles vivem, mas não é.". Quando apresentada diante da casa, ela aparece na porta e vem falar junto às crianças, aparece também a mãe dela e abre a janela, depois vem o marido na outra janela. Nas palavras do próprio Coutinho, numa entrevista dada à antropóloga Valéria Macedo para a revista Sexta-feira ele dirá: “e é um teatro, a mãe aqui, o marido ali, os nove filhos e ela. E só no final da conversa ela confessa que eles comem lixo: ‘a gente come mesmo, mas não tem sentido mostrar, não quero que mostre para os outros. Não adianta nada, alguém vai me ajudar? ’. ” (Oliveira, 2012, P. 10).

Em nossa concepção de toda a fala do filme, de todo o discurso presente, a colocação que se encontra mais com as falas de Coutinho - ao dizer sobre seu cinema – é a última pergunta de Jurema, sua reflexão final que cai como um soco a todo cineasta que julga poder mudar algo: ‘alguém vai me ajudar? ’. Coutinho (2009) vai dizer que nenhum filme ou documentário tem a capacidade de mudar a realidade efetiva de uma pessoa e nem de fazê-la pensar sobre ela própria. O ato de documentar pode levar a pessoa a falar sobre si, e esse processo é que talvez a faça querer mudar. Mas o mais importante, Coutinho revela e não

tenta mudar ou estetizar ou polemizar. A questão dele é o revelar das ideias daquelas pessoas e, com isso, suas contradições.

Jurema está em casa enquanto revela sua verdade, longe das amarras e do contexto do lixo. Está de banho tomado, ao lado do marido, da mãe e dos filhos. O cenário perfeito, com o figurino perfeito, e é nesse contexto que ela assume o que não conseguia no lixão. Em casa ela não precisa se defender dos julgamentos da câmera, do estrangeiro. Afinal, como diz Berger (1974, p. 26) “o modo em que aparece diante dos demais é de importância crucial para o que normalmente se considera para ela êxito na vida. Seu próprio sentido de ser ela mesma é suplantado pelo sentido de ser apreciada como tal por outro”.

Coutinho consegue em “Boca de Lixo” nos levar a pensar em questões que adentram as discussões do cinema com as modificações que passam as personagens na frente da câmera, à medida que ele às entrevista em dois locais: no lixo (o local de trabalho) e em suas casas. Nessa dinâmica, alguns personagens extrovertidos no lixo, ficam em silêncio em casa, outros que ficam em silêncio no lixo, sentem-se à vontade para falar em casa. Coutinho demonstra em seu filme a capacidade da câmera em revelar as contradições das pessoas filmadas e, com isso, alavanca a discussão de que o meio modifica o homem. Isto é, o local ao qual a pessoa está interfere diretamente naquilo que ela diz.

Temos, portanto, algumas esferas a conhecer dentro da obra de Coutinho. A primeira é mais direta e se passa numa relação entre geografia e política: um lixão e as pessoas, em situação de pobreza, sobrevivendo dele. A segunda que relaciona o próprio estruturar fílmico em ser uma espécie de *making of* e as representações das pessoas para consolidarem seus discursos.

O cineasta consegue, com isso, que fiquemos com a sensação de que aquelas pessoas são fortes e conscientes delas próprias, e a fala delas representa o fruto da realidade que as oprimiu, e o trabalhar no lixo como reação e a única escolha. Reação num sentido que, como muitas dizem, não querem mais trabalhar para ninguém, não querem trabalhar para “madames”. É a última escolha no sentido de que não tem mais opções. Assim, após tudo o que foi analisado até este momento, encerramos nossa análise sobre os conhecimentos produzidos por Coutinho em “Boca de Lixo”, uma vez que precisamos enfrentar as contradições, as diversas visões e a complexidade do local para construirmos uma análise que perpassa às temáticas fílmicas e o conhecer de um local tão violentador, de imagens e de pessoas desesperadas catando os restos que caem em poeira e mal cheiro dos caminhões que vem e vão.

Capítulo 3 - Costa, Coutinho e o uso das epistemologias

3.1 – Dialogando com os filmes no “Quarta da Vanda” e “Boca de Lixo”

O filme “No Quarto da Vanda” e o filme “Boca de Lixo” nos possibilitam um conhecimento político semelhante, pois ambos revelam dois locais à margem dos grandes centros, compostos em sua maioria por imigrantes vindos das regiões agrícolas de seus países – no caso Brasil e Portugal – ou do exterior³³. Entretanto, a forma como os diretores escolhem desenvolver seus filmes é muito distinta. O de Eduardo Coutinho tem um projeto claro definido: o cineasta quer evidenciar que ele não desconhece a história das pessoas que vivem no lixão, simplesmente tem o conhecimento que elas trabalham lá, mas quer saber os motivos delas para escolherem tal lugar para trabalhar. Costa, por sua vez, vê as pessoas que vivem em Fontaínhas e o fato de que serão realocadas para outros espaços geográficos, pois o bairro em que vivem fora construído num local que vai virar uma estrada, como motor para o seu fazer fílmico.

Como, portanto, reagem esses indivíduos? Sabemos, portanto, que fora decidido que a estrada tomaria o local dessas pessoas, mas torna-se necessário aqui pensar como os moradores de Fontaínhas reagiram ao fato de que seriam realocados. Engels (1935) vai dizer que a indefinição acerca da moradia, do trabalho, do descaso do poder público à situação do pobre, gerará características comuns em suas reações. Mais precisamente, muitos desenvolvem vícios – como vemos no caso de Vanda e muitos outros moradores de Fontaínhas – como um processo de resistência para aguentarem a realidade opressora que lhes é imposta.

“O dinheiro que os trabalhadores ‘esbanjam com aguardente e tabaco’, a ‘vida nos bares com todas as suas consequências deploráveis, que, como chumbo, volta sempre a afundar a classe trabalhadora no lodo’, (...) nas condições vigentes, o alcoolismo entre os trabalhadores é um produto necessário de sua situação de vida, tão necessário quanto o tifo, o crime, os insetos, os oficiais de justiça e outras enfermidades sociais, tão necessário que é possível estimar previamente a quantidade média dos que incorrem no alcoolismo. Aliás, como já dizia o meu velho professor do fundamental, ‘O povão vai ao boteco e os distintos frequentam o clube’,

³³ Referimo-nos aos cabo-verdianos moradores de Fontaínhas em Lisboa, Portugal.

e como estive em ambos posso atestar que isso está correto.” (Engels, 1935, p.28)

Percebe-se, com isso, que Engels (1935) já notava que a válvula de escape dos trabalhadores seria, portanto, o vício. Nesse sentido, podemos fazer uma analogia com a afirmação de Engels (1935), ou seja, a maneira que a população de Fontainhas tem para se relacionar com a fatalidade iminente seria o uso de drogas; os indivíduos tratados por Costa se envolvem com entorpecentes para lidarem com o fato que está debruçado em suas vidas, a demolição de seu bairro.

Dessa forma, Pedro Costa se percebe na necessidade de mostrar os “últimos dias” daquele bairro, e, portanto, daquelas relações para que haja o registro de um local que irá desaparecer. Assim, o cineasta evidencia a vida de pessoas comuns e suas rotinas, favorecendo-nos a observação de suas existências e, dessa forma, o conhecimento da realidade dos que lá vivem.

Glauber Rocha (1965) afirma em seu texto “Estética da Fome” que o olhar estrangeiro à situação de miséria da América Latina funciona apenas como o apreciar de um dado formal. Com isso, nem o cidadão latino-americano vai revelar sua verdadeira miséria como o “cidadão civilizado” é incapaz de conhecer verdadeiramente a miséria. É nesse contexto que Rocha vê a situação da arte brasileira em relação ao olhar do mundo, principalmente o olhar do hemisfério norte.

“Eis – fundamentalmente - a situação das Artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizaram os problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte, mas contaminam sobretudo o terreno geral político. Para o observador europeu os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo.” (Rocha, 1965. P.1).

Conseguimos visualizar essa crítica de Glauber no filme de Costa, um europeu que entra na realidade de uma comunidade de maioria africana, e o olhar do europeu privilegiado se choca. O cineasta fala num “choque estético” que teve ao ter contato com o bairro; quer dizer, ele está a referir-se à novidade das sensações e à possibilidade de criar com elas, no cinema. Ou seja, é a partir desse choque, desse contato com o diferente, que ele monta o filme. E qual a linguagem que ele remete ao espectador? O choque. É importante aqui

constar que Costa entra em Fontaínhas por Vanda, que é portuguesa, entretanto, mesmo assim, a relação do filme com o vício e com o estrangeiro é bem clara e evidente. Mais uma vez o europeu entra num cenário que o seu próprio país produz e olha aquelas pessoas numa tentativa de conciliar seu requinte artístico com a pobreza do local.

“Mesmo quando estava no bairro, quando pensei que podia fazer um filme ali, não pensava em denunciar nada não queria expor ou mostrar fosse o que fosse. Tratava-se sobretudo, confesso, de um choque sensível e plástico que me levava de volta ao princípio, ao meu quarto. ” (Costa *apud* Neyrat, 2013, p.19).

Podemos notar nessa fala de Costa, dois elementos importantes para a continuação dessa análise. O primeiro é o fato de que o realizador admite um choque, um choque estético, portanto, um estranhamento por parte do realizador à imagem do local, suas relações e a realidade que vivem aquelas pessoas. Isso corrobora com o que estamos analisando e percebendo, que é o fato de que este choque fica evidente no produto final da obra. Jacques Rancière (2009) em seu artigo presente dentro do livro “Cem Mil Cigarros” vai dizer que normalmente quando filma-se a pobreza tem-se a preocupação de não fazer dela objeto artístico. Entretanto, segundo Rancière (2009), Costa faz exatamente o contrário: “parece aproveitar todas as oportunidades para transformar o cenário das vidas miseráveis em objeto artístico. ”. Percebemos, com isso, que o tal “choque estético” é passado para a câmera de Costa. Ele filma a realidade que vê a partir da sua forma de perceber aquele espaço. O segundo ponto nos prepara para uma discussão bem interessante e que dialoga diretamente com o que diz Rocha (1965) em relação a nostalgia do olhar europeu no que se refere à pobreza. Costa (2013) diz que ao chegar a Fontaínhas, lembrou-se das suas questões de juventude, dos seus pensamentos, e solidifica isso na citação acima dizendo que o choque ao chegar no bairro o levou diretamente ao princípio, ao seu quarto, passando-nos essa sensação de nostalgia sentida pelo diretor – que é diretamente levado a um local de seu passado.

Isto é, Costa percebe nostalgicamente a realidade daquelas pessoas pobres e esquecidas, como se os não civilizados tivessem mais tempo para as coisas da vida: falar alto, sem medo do amanhã, lutar por comida e dinheiro. E o diretor segue olhando, de cima, de fora, combinando como aquelas pessoas devem agir, por onde andar e com quem falar. O que importa é o tempo que aquelas pessoas passam tentando vender verduras e fazendo uso de entorpecentes na frente da câmera. O cineasta se relaciona com aqueles seres humanos,

para aprender com a rotina do local e para transformar Fontainhas em objetos artísticos. Rancière (2009) vai admitir que essa relação levanta questões para o debate acerca de uma estetização da miséria, entretanto, o autor vai responder a esta crítica dizendo que Costa filma a realidade, as coisas como elas são e diz: “o quarto onde a tosse de Vanda lhe dilacera o peito encanta-nos com as suas cores esverdeadas de aquário, onde até vemos mosquitos a rodopiar”. Conseguimos com essa afirmação evidenciar a dicotomia presente no cinema de Costa – de um lado a realidade opressora de Vanda, seu vício e a degradação que lhe causa, e do outro os belos planos estéticos do cineasta. Para Rancière (2009) é nessa dicotomia que se estabelece o poder poético do fazer fílmico de Costa.

“Em resumo, a crítica coloca as conversas no quarto da Vanda (...) no interior de um simples dilema: ou o esteticismo indiscreto, indiferente à situação dos indivíduos em questão, ou então um populismo que, pelo contrário, se deixa cair na cilada dessa mesma situação. Mas isso é situar a abordagem do cineasta (...) num jogo demasiado simples de oposições entre riqueza das cores e a miséria dos indivíduos (...). O método de Pedro Costa esforça-se justamente por fazer explodir este sistema de oposições (...) em benefício de uma poética muito mais complexa de trocas, correspondências e deslocações. ” (Rancière, 2009, p.55).

Entretanto, existe outra questão que surge no fazer fílmico de Costa – como dizemos na Parte I desta dissertação – sobre o som de “No quarto da Vanda”, mais precisamente quando usamos o pensamento de Andersen (2010). Há uma construção gradativa do som por Costa. Muitas vezes o áudio dos diálogos é interrompido, abafado e anulado pelos sons da banda sonora e das máquinas que trabalham em Fontainhas, o que prejudica a audição em relação às falas das pessoas, causando uma sensação de que muitas vezes as falas não importam tanto para o realizador, como se os imigrantes cabo-verdianos não tivessem o que falar, como se não houvesse um saber em suas falas que pudesse ser compartilhado sem essa presença agonizante e marcante dos sons externos ao diálogo do filme. Tal fato nos remete, mais uma vez, ao pensamento de Boaventura de Sousa Santos (2010) em seu livro “Epistemologias do Sul”. Isto é, como já dito no Capítulo 2 desta dissertação, o sociólogo português vai enfatizar a dificuldade do mundo Europeu em aceitar os saberes produzidos no hemisfério sul. Portanto, o hemisfério norte tem uma tendência de se estabelecer como o detentor da estrutura correta do saber, seu olhar privilegiado e suas relações científicas e sociais como exemplos a serem seguidos pelo hemisfério sul. No caso, em um microcosmo,

o olhar europeu de Costa – que acaba por chocar, através de imagens, o espectador – estabelece-se em sua montagem não linear, produzindo um filme que requer um grau de abstração que conversa com seus iguais europeus, mas que às vezes parece esquecer as falas das pessoas do filme, num processo de exclusão dos cabo-verdianos.

“A expressão *Epistemologias do Sul* é uma metáfora do sofrimento, da exclusão e do silenciamento de povos e culturas que, ao longo da História, foram dominados pelo capitalismo e colonialismo. Colonialismo, que imprimiu uma dinâmica histórica de dominação política e cultural submetendo à sua visão etnocêntrica o conhecimento do mundo, o sentido da vida e das práticas sociais. Afirmação, afinal, de uma única ontologia, de uma epistemologia, de uma ética, de um modelo antropológico, de um pensamento único e sua imposição universal.” (Santos, 2010, p.183).

Podemos, então, sinalizar que apesar do filme de Costa possibilitar ao espectador conhecer Fontaínhas, o filme também demonstra o posicionamento das relações do realizador que olha, e nos faz olhar, com choque. Isso leva a plateia a perceber a nostalgia presente no diretor ao se relacionar com aquelas personagens³⁴. Afinal, como o próprio cineasta disse, quando chegou a Fontaínhas se lembrou da sua juventude e do seu próprio quarto, demonstrando assim uma nostalgia pelo seu passado. O cineasta afirmou que ao chegar ao bairro teve um sentimento poético, uma energia que precisava expandir, uma força de destruição interna, como tinha quando era punk, quando era jovem. Para ele o punk tinha essa violência, essa força bruta, uma eletricidade pura. E essa violência, essa força bruta, essa eletricidade estavam presentes nos golpes da sua juventude e eram dirigidos a ele mesmo e aos jovens em geral, por isso era necessário arrebentar com o quarto romântico dos sonhos, um quarto impossível que precisava ser destruído. Assim, a força do quarto de Vanda lembrava o seu próprio quarto interior, o quarto dos seus sonhos românticos da juventude.

O diretor produz, portanto, um filme que pode ser interpretado pelo o que é dito por Glauber Rocha. Isto é, o “olhar nostálgico ao primitivo”. O olhar que tenta invadir ao mínimo a realidade daquelas pessoas, – como mesmo diz Costa (2013) – mas que olha, sai, edita e compõe um filme que fala aos seus iguais. Ou seja, Costa fala a língua do europeu, a

³⁴ Chamo de personagens a medida que, como já vimos na segunda parte dessa dissertação, a pessoa quando se vê enfrente a câmera, produz uma imagem dela própria que ela acredita ser a imagem que o interlocutor dela pretende dela. Portanto, a própria pessoa cria uma personagem dela própria.

língua daquele que não foi preparado e não cresceu com a miséria presente em seu cotidiano, pois, como diz o cineasta, ele foi um jovem privilegiado e, por conta disso, se choca quando entra em contato com a realidade de Fontaínhas. O filme nos conquista como Fontaínhas conquistou o cineasta: pela forma como o diretor trabalha plano a plano. Isto é, pessoas fazendo uso de drogas em planos estáticos e longos, casas demolidas, barulho de demolição, banheiros improvisados etc.

A partir de tudo o que foi dito, passaremos a analisar o filme brasileiro ‘Boca de Lixo’, de Eduardo Coutinho. Portanto, já num outro contexto de produção de saberes, ou seja, na América do Sul, o filme de Coutinho não está ali para retratar uma verdade ou revelar algo que ele pensa sobre aquilo. O processo do cineasta é montar um filme com o discurso daquelas pessoas que trabalham no lixão. Muitas vezes essas pessoas, como já foi dito, negam a elas próprias que a situação que vivem é ruim.

“Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós - que fizemos filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete (...). Assim, somente uma cultura da fome, mirando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.” (Rocha, 1965, p. 10).

As mentiras, as contradições e as verdades das personas de “Boca de lixo” estão todas ali montadas numa ordem lógica e objetivamente para que o espectador faça sua própria análise, seja de choque, de entendimento ou de pavor. Ou seja, na experiência provocada por Coutinho não somos induzidos a nada com planos, pois a preocupação está na fala daquelas pessoas, no revelar do que elas próprias têm a falar de si mesmas. Assim, pode-se dizer que o cineasta brasileiro opta por uma estética fílmica que desinvisibiliza as pessoas comuns que vivem no lixão, dando voz a elas e se aproximando do que é defendido por Boaventura de Sousa Santos (2010).

O diretor não está em um projeto de resgate da civilidade daquelas pessoas, e nem de produzir algo que as faça pensar sobre elas próprias, nem de levar ou instigar no espectador um sentimento de revolta. O cinema produzido por ele tem por objetivo

desinvisibilizar a existência de pessoas que vivem em situações subalternas, que vivem situações de exclusão social. A desinvisibilização para o Coutinho é a condição primordial para que exista a justiça social. Portanto, novamente vemos uma aproximação das práticas cinematográficas dele com o que é defendido por Boaventura de Sousa Santos (2010), no que diz respeito à importância do desenvolvimento de uma Epistemologia do Sul.

“Afirmar, pois, a exclusividade de uma epistemologia com pretensões universalizantes tem um duplo sentido: por um lado, a redução de todo o conhecimento a um único paradigma, com as consequências de ocultação, destruição e menosprezo por outros saberes e, por outro, a descontextualização social, política e institucional desse mesmo conhecimento, conferindo-lhe uma dimensão abstracta mais passível de universalização e absolutização e que possa servir de quadro teórico legitimador de todas as formas de dominação e de exclusão.” (Santos, 2010. p.184).

Os filmes dos realizadores, portanto, convergem na questão de revelarem realidades oprimidas, de pessoas esquecidas e caladas e, com isso, servem de voz para essas pessoas, tendo no desenvolvimento de suas estruturas diferenças significativas. Podemos justificá-las pela diferença geográfica – como faz Boaventura de Sousa Santos (2010) – e pela relação entre uma ideia de mundo civilizado e outra de terceiro mundo, como faz Glauber Rocha. Temos, com isso, duas peças que representam o contexto e o olhar de seus diretores que tentam, a partir de suas referências e saberes, produzirem filmes sobre realidades que não são deles, mas que pertence a eles o privilégio de contá-las.

Costa escolhe uma espécie de docudrama³⁵, à medida que não sabemos exatamente se é um documentário ou uma ficção. O diretor trabalha com não-atores falando sobre suas vidas e atuando para câmera. Eles seguem um pedido de um diretor onnipresente e que monta o filme fazendo relações entre a pobreza e a estética, que culminam no revelar político do local. Como nos dá a entender Rancière (2009), a beleza poética dos planos de Costa – ao retratar a realidade daquele local – reafirmam o poder político da obra fílmica do realizador.

³⁵Docudrama é um neologismo que designa uma obra cinematográfica híbrida cujo gênero se situa entre o documentário e a ficção. É um gênero cinematográfico que procura captar a realidade “tal como ela é” (como cinema direto ou como cinema-verdade) e que ao mesmo tempo introduz na narrativa elementos irreais ou ficcionais com o intuito de reforçar a representação do real com recurso a determinada forma de expressão artística.

O filme de Coutinho se estabelece como um documentário de entrevistas e sua voz é personagem marcante. Ele escolhe participar, não na edição, mas sim na captação do filme, no processo de filmagem, colocando-se junto com os entrevistados num processo árduo de nascimento de uma obra de arte.

Ao entrarmos nessa discussão acerca da linha tênue entre documentário e ficção, torna-se claro a necessidade de estabelecermos um diálogo com os próprios realizadores sobre o tema. Ambos falam sobre esse assunto diversas vezes em suas entrevistas. No caso de Costa, temos a discussão acerca da relação ficção-documentário do ponto de vista do próprio diretor e tratada de maneira muito clara na transcrição de sua palestra nomeada *A closed door that leaves us guessing* (2011). Nela, Costa (2011) fala que ao “encontrar” Fontaínhas se deparou com um lugar e com pessoas que o instigaram, e foi esse sentimento que o forçou a mudar sua forma de fazer filme. Primeiro porque queria trabalhar com aquelas pessoas e segundo porque queria contar as histórias delas. Dentro de Fontaínhas, portanto, a primeira obra do realizador é “Ossos” (1997), uma ficção, com certos elementos de documentário. Isto é, “Ossos” mistura não-atores (que são os moradores da região) com atores e conta uma história que reproduz um dos mitos da região – história que é citada em “No quarto de Vanda”.

“Ossos” nos conta a história de um casal de jovens que acaba de ter um filho, mas não tem estrutura e nem dinheiro para criar a criança. Ainda com poucos dias de vida esse bebê vai sobreviver a vários percalços. Tina – vivida por Vanda³⁶ – é a mãe deste bebê, em um momento, por exemplo, se desespera e abre o gás. No entanto, o pai chega a tempo e salva ambos. O pai sequestra a criança e foge, mendigando, dormindo na rua e alimentado a criança com leite oferecido por caridade. Por duas vezes se tenta vender o filho. Não se sabe ao certo o porquê; por desespero, por amor, por qualquer coisa. Tina, que não consegue se esquecer de seu filho, junta-se com outros moradores/personagens e vai à busca de vingança.

Notamos, portanto, que Costa desde de seu primeiro filme em Fontaínhas começa a flertar com elementos do documentário. Isto porque vemos o realizador a trabalhar elementos da realidade, com as pessoas que realmente viveram aquelas histórias, num projeto de filmá-las, de expô-las para a humanidade. A desenvoltura de Vanda, e a aproximação que “Ossos” deu entre Costa e ela, resultaram em “No quarto da Vanda”, mas dessa vez, o filme se daria de forma diferente, sem o aparato gigante do cinema, seus

³⁶ Como já foi dito Vanda é a protagonista do Docu-drama “No Quarta da Vanda”, ela se interpreta. Em “Ossos” Vanda interpreta a personagem Tina.

assistentes, etc, e com isso, tem-se uma conversa entre a câmera, Vanda, Zita e a rotina de Fontainhas.

O importante dessa discussão sobre documentário e ficção para Costa, estabelecida em *A closed door that leaves us guessing* (2011) se dá, porque, segundo o realizador, todo bom cineasta – fazendo ficção ou documentário – tem o papel de revelar a região trabalhada. Costa dá o exemplo dos japoneses Ozu, Mizogushi e Naruse, todos diretores de ficção, e que, segundo o cineasta português, despertaram nele o amor pelo Japão, em função de terem esse poder de revelação.

“(…) mas para mim, os verdadeiros documentários japoneses são os filmes de Ozu. Todas as pessoas que conheço no Japão, todos meus amigos japoneses, já conhecia antes, através dos filmes de Ozu. Isto que acabei de dizer, Ozu já tinha escrito antes em seu diário. E dizia: ‘Nunca criei um personagem. Em meus filmes, eu faço cópias de meus amigos’.”³⁷(Costa, 2005 .p.1).

Percebemos, nessa citação, que o fazer fílmico de Costa se aproxima muito da ideia do realizador sobre o que é cinema. Isto é, a importância de se revelar o local trabalhado, suas pessoas, e com isso, basear seu fazer fílmico na relação entre o local, as pessoas e o olhar do realizador. Ainda acerca da discussão sobre documentário, Costa (2005) vai dizer:

“Tudo isso é para começar a dizer-lhes como eu acho que o cinema realmente funciona bem, qual é sua principal função e, em primeiro lugar, ela não é artística ou estética. Para mim, a função principal do cinema é fazer-nos sentir que algo não está certo. Não há diferença entre documentário e ficção aqui.”³⁸(Costa, 2005, p.2).

Ou seja, Costa vai nos revelar que o problema de ser um documentário ou não, ficção ou não, é parte de uma realização que acredita-se ser a essência do cinema. Isto é, para o diretor, o papel do cinema é o de revelar que algo está errado no mundo. Nesse contexto, o cineasta começa a colocar e estabelecer seu cinema, o de revelar, portanto, uma existência. Num sentido de “isto aconteceu ou não? ”, ou nas palavras de Costa ‘Is this true, or is this

³⁷But for me, the true Japanese documentaries are by Ozu. All the people I know in Japan, all my Japanese friends, I knew before, through the films of Ozu. What I've just said, Ozu has written in his journal. He says: 'I've never made up a character. In my films, I make copies of my friends.' (Costa, 2005 .p.1).

³⁸All of that is to begin to tell you what I think the cinema really does well, what it has as its ultimate function, and in the first place that isn't artistic or aesthetic. For me, the primary function of cinema is to make us feel that something isn't right. There is no difference between documentary and fiction here. (Costa, 2005, p.2).

false?³⁹. O realizador vai argumentar que essa discussão acerca de documentário e ficção fica para os críticos, porque a preocupação do realizador tem sempre que ser o de revelar um problema.

“Então, para terminar esta história sobre documentário e ficção (...) nunca devemos nos perguntar se o trabalho que estamos fazendo é documentário ou ficção, isso não tem interesse enquanto um problema. Tem um interesse teórico, mas não é uma questão que vamos nos perguntar, e depois os críticos vão dizer: ‘isso é ficção’, mas essa questão não existe para mim, isso não deveria existir. Essa não é a questão, mas achei uma maneira muito complicada de começar esta discussão hoje. Depois de Ossos, fiz um filme chamado “No quarto da Vanda” (2000) e, por exemplo, todos os jornalistas, japoneses, americanos e britânicos, sempre me perguntaram: ‘Ah, você vê esse filme mais como ficção ou como documentário?’ E às vezes eu digo que esta questão é realmente sobre outra coisa. Esconde outra questão, que é: “Isso é verdade, ou isso é falso?”⁴⁰” (Costa, 2005, p.6).

Nesse estabelecer fílmico de Pedro Costa conseguimos enxergar claramente a visão de Walter Benjamin (1984) sobre as potencialidades do cinema. Ou seja, à medida que Costa escolhe causar choque no espectador ao revelar um problema real, ele torna a experiência do filme coletiva, causando em nós o que o referido teórico dizia ser inerente ao cinema, o fato de que deixamos, durante o filme, de estabelecer processos de subjetivação e passamos a nos sentir como massa, numa experiência igual para todos, no caso a experiência de choque. É interessante aqui constatar, no entanto, que essa sensação é causada pela extrapolação do diretor em construir estereótipos dos moradores de Fontainhas. Dessa forma, esse filme é montado de modo a conversar com aqueles que possuem o mesmo contexto de conhecimento do diretor, tornando-se uma experiência coletiva mesclada com as amarras do conhecimento científico.

³⁹Isto é verdade ou mentira? (tradução nossa).

⁴⁰So, to finish this story about documentary and fiction (...) we must never wonder if the work we're doing is documentary or fiction, that has no interest as a problem. It has a theoretical interest, but it's not a question that we're going to ask ourselves, and afterwards the critics are going to say, ‘that's fiction’, but such a question doesn't exist for me, that shouldn't exist. That's not the question, but I found it a very complicated way to begin this discussion today. After Ossos, I made a film called In Vanda's Room (2000) and, for example, all the journalists, Japanese, American, British, they always asked me: ‘Ah, do you see this film more as fiction or as documentary?’ and sometimes I say that this question is actually about something else. It hides another question, which is: ‘Is this true, or is this false?’ (Costa, 2005, p.6).

Já no cinema de Coutinho a relação entre documentário e ficção pode ser mais polemizada se trouxermos o filme ‘Jogo de Cena’ para dialogarmos com o filme trabalhado nessa dissertação – ‘Boca de Lixo’ – e a fala do realizador acerca dessa relação.

Em ‘Jogo de Cena’ temos um filme em que oitenta e três mulheres atendem a um anúncio de jornal para participar do documentário, contando sobre suas histórias de vida em um estúdio. Coutinho convida as personagens a compartilharem suas alegrias e tristezas e depois seleciona as experiências mais marcantes. Em junho de 2006, vinte e três dessas mulheres foram selecionadas e filmadas num teatro no centro do Rio de Janeiro. Em setembro do mesmo ano, atrizes interpretaram, a seu modo, as histórias contadas pelas personagens escolhidas. O longa, portanto, mistura realidade e ficção, com personagens reais falando da sua própria vida e tendo suas histórias transformadas em matérias que desafiam atrizes a interpretá-las. Ou seja, Coutinho traz não-atores, atores brasileiros famosos e atores desconhecidos para contarem as histórias vividas por esses não-atores. Nessa dinâmica, o diretor revela um argumento que causa no espectador momentos de incerteza no que diz respeito a quem, de fato, viveu aquela história, e o como, ao mesmo tempo, isso não é o foco do filme, uma vez que o elemento de importância são as histórias contadas. Podemos perceber, com isso, que existe no fazer fílmico de Costa e Coutinho mais um ponto comum, o fato de ambos estarem preocupados em revelar histórias, sendo a maneira de contar essas histórias – em ficção ou documentário – o que menos importa para eles. Essa relação de levar atrizes para contar histórias que não são delas sem deixar claro isso para o espectador traz, consigo, algo novo para o documentário. Além de, mais uma vez, entrar na questão da mentira – questão essa que fora tratada na Parte II desta dissertação e acompanha muitas das reflexões de Coutinho.

“Aliás, fato incômodo é a conversa de Coutinho com as atrizes profissionais – o que as coloca como atrizes sociais –, pois, nestes momentos, perceber a exposição dos mecanismos que levaram àquele jogo de cena é desconcertante. E perceber a normalidade com que Coutinho e as atrizes falam sobre a encenação e seus problemas é ainda mais incômodo. É colocar na frente do espectador a exposição/elaboração de todo o mecanismo e dos elementos que fazem parte do cinematográfico e da interpretação. É assumir que eles estiveram, na maior parte do tempo, mentindo. As próprias atrizes problematizam o ato de interpretar e falam sobre a influência de suas experiências no resultado da forma como retratam a personagem.” (Corgosinho, 2007, p.71)

Corgosinho (2007) vai encerrar seu pensamento acerca do “Jogo de Cena” de forma que nos possibilita fazer uma associação com a fala de Costa, quando o mesmo afirma que o que importa é “se aquilo é real ou não”, Corgosinho (2007), portanto, diz:

“Eduardo Coutinho aborda o poder de encenação (...) daqueles materiais que acreditamos terem sido retirados da realidade. Realidades podem e são construídas, seja pelos atores sociais (...), seja por nossa atitude muitas vezes passiva e ingênua. É, também no âmbito do documentário, o falso tentando ser verdadeiro. E ele não quer esconder isso.” (Corgosinho, 2007, p. 73).

Percebemos, então, que existe no fazer fílmico dos diretores em questão uma possibilidade do cinema em construir uma ideia do real, uma possibilidade de real e que, na verdade, esta possibilidade serve para eles no sentido do contar uma história, revelar a imagem de um local e de uma ideia do que as pessoas fazem delas próprias e de suas rotinas. No caso de Coutinho, esse contar de uma história passa, obrigatoriamente, por mentiras.

Portanto, o fazer fílmico de Coutinho constrói-se de uma forma para que cada espectador, a partir de sua referências e posicionamentos, entendam as relações de contradição estabelecidas nas falas dos entrevistados de forma distinta. Ou seja, a experiência cinematográfica causada pela estrutura fílmica do diretor brasileiro seria a de proporcionar ao espectador uma experiência individual. É lógico, entretanto, que ainda têm momentos em “Boca de Lixo”, por exemplo, que as sensações causadas são feitas de forma a nos trazer uma experiência coletiva; quando, por exemplo, o diretor pega o relato de uma pessoa que se machucou a pisar numa seringa e ela diz que vários colegas ficam dias sem trabalhar porque adoecem. Com esse relato, o cineasta choca a todos pelas condições de trabalho daqueles que permeiam o filme e desinvisibiliza a condição de subalternidade em que vivem. Ou seja, se analisarmos a fala de Benjamin (1984), sobre o processo fílmico, entendemos que o cinema tem a capacidade de gerar a mesma sensação em todos os espectadores. Uma experiência, portanto, coletiva que, segundo o autor, no caso da cena em questão, sentiríamos todos o choque e a angústia pela condição em que vivem e trabalham esses catadores de lixo.

Podemos, com isso, perceber que os filmes chegam num final comum, isto é, revelam pessoas, lugares e saberes que fogem do que nos são familiares e que se estabelecem em locais onde o poder público não chega nem com avanços e nem com possibilidades. Apreendemos, também, que os diretores têm visões parecidas sobre o

cinema, visões de objetivos parecidas, à medida que ambos acreditam que o cinema deve revelar problemas reais. Com isso, seguindo a argumentação dos diretores, entendemos que para eles a questão de seus filmes serem documentários ou ficção deixa de ser importante. Contudo, os processos escolhidos pelos diretores são muito distintos, o que nos abre a necessidade de entendermos o motivo de, apesar de possuírem objetivos parecidos, apresentarem produção fílmica tão diferente? Para responder essa pergunta precisamos realizar uma breve reflexão sobre como se dá a linguagem cinematográfica, bem como sobre o fato de ser o cinema uma linguagem que possibilita aos diretores chegarem a objetivos comuns de formas distintas.

3.2 – O cinema e a linguagem

Existe dentro do debate cinematográfico uma larga discussão acerca do cinema enquanto linguagem. Trataremos das diferenças entre os conceitos propostos por Christian Metz (1980), Pasolini (1982) e Eisenstein (1929). Para Metz o cinema seria uma linguagem de signos, sem língua própria, que obedeceria a regras de associação do espectador sobre o objeto filmado e a imagem mental desse mesmo objeto, fazendo um paralelo com sua representação na realidade. Isto é, para Metz o objeto filmado passa obrigatoriamente pela ideia de o espectador conseguir representar este mesmo objeto na realidade. Para Pasolini, no entanto, o cinema possui sim uma língua própria, porque ele não é somente feito de signos, e seria, na realidade, um recorte, um fragmento do real onde o espectador associa o objeto filmado ao que ele representa realmente na realidade. Para Eisenstein (2002) esse processo de associação do espectador com a realidade se dá através da linguagem construída pela montagem do filme. Ou seja, a ideia de que a imagem em movimento constrói uma linguagem cinematográfica que causa no espectador uma sensação de realidade.

Metz (1980) vai dizer que o cinema tem uma linguagem própria, mas uma linguagem sem língua. Isto é, não tem consolidado em sua estrutura todos os elementos que compõem uma língua. Seria, segundo o autor, uma linguagem de signos, ou seja, um tipo de linguagem que se relaciona com seus interlocutores por meio de imagens que remetem à realidade retratada e, portanto, causam no espectador a sensação de imersão através de um reconhecimento da realidade. Podemos fazer uma analogia com a teoria de Platão sobre a alegoria da Caverna. Isto é, Platão vai dizer que nós, seres humanos, vivemos num mundo onde as coisas são aparência, para isso, ele constrói uma alegoria de um homem que está

preso numa caverna. Este homem, consegue ver o que acontece do lado de fora da caverna através das sombras que são projetadas na parede. Ou seja, o homem seria uma representação da condição humana, onde todos nós somos incapazes de ver a essência das coisas, pois estamos presos à caverna e, portanto, preso às aparências, às sombras. Com isso, se imaginarmos o cinema enquanto um mundo das sombras – afinal, as imagens fílmicas são, também, projetadas na parede – faria sentido que o espectador – através de signos – reconhecesse nelas a realidade em que está inserido. O autor, portanto, estabelece a relação do cinema com o signo, assim como fazem os teóricos ao pensarem na linguagem da arte. Vejamos o que dizem Oliveira e Colombo (2013):

“Em primeira instância o signo se refere a uma entidade de dupla face, ou seja, a do significante e a do significado. Para Saussure (1999), signo designa o total - combinação de conceito e imagem acústica - e dessa forma, Saussure define signo linguístico como aquilo que une não uma coisa e uma palavra, mas sim um conceito e uma imagem acústica. Aqui imagem acústica significa a impressão psíquica do som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos, imagem sensorial. Assim significado e significante são substituídos pelos termos conceito e imagem acústica, definidos pelo autor, de tal modo que o significante é implicitamente considerado um artifício de seres humanos comunicando-se e exprimindo algo; o significante determina o significado, isto é, reconhece os conceitos. Já o significado não é definido claramente por Saussure, mas é entendido como uma imagem mental, um conceito e uma realidade psicológica não circunscrita diversamente, algo relacionado à atividade mental de indivíduos no seio da sociedade.” (Oliveira & Colombo, 2013, p.16).

Oliveira e Colombo (2013) vão dizer que para Jakobson (1970) o signo é o material de todas as artes. Exemplificando que já nos escritos de Santo Agostinho - Século V - sutilmente se encontrava uma diferença entre o objeto (res) e o signo (signum). Afirmava-se que os signos, cuja função essencial é significar alguma coisa, dão existência significativa aos objetos que podem ser usados com a mesma função dos signos. Portanto, entendendo o cinema como arte, podemos relacioná-lo ao signo: “o objeto (óptico e acústico) transformado em signo é na verdade o material específico do cinema” (Jakobson, 1970, p.154-155).

Para Metz (1980), a linguagem cinematográfica está um pouco distante da relação entre significante e significado, porque, segundo o autor, a linguagem do cinema nasce a partir de uma dinâmica que vai além da base que significa a linguagem da arte. Isto é, o cinema é uma linguagem da arte, que lida com dimensões que nos falam diretamente. Oliveira e Colombo (2013) vão dizer que “de fato, o cinema é uma linguagem da arte, e ela nunca aparecerá por si só, mas estará vinculada em todos os sentidos a outros sistemas de significações, que são culturais, sociais, perceptivos, estilísticos (...)”.

“O cinema é inconcebível sem um pouco de montagem, a qual se insere por sua vez num conjunto mais amplo de fenômenos de linguagem. A analogia pura e a quase fusão do significante com o significado não definem todo o filme, mas tão-só uma de suas instâncias, o material fotográfico, que não é senão um ponto de partida. Um filme é composto por várias imagens que adquirem suas significações umas em contato com as outras, através de um jogo complexo de implicações recíprocas, símbolos, elipses. Aqui o significante e o significado distanciam-se, mas, há de fato uma ‘linguagem cinematográfica’. ” (Metz, 1980, p.59).

Pasolini (1982), por outro lado, acredita que o cinema tem sua própria língua à medida que existe em sua estrutura possibilidades de um fazer fílmico que brinca com a estrutura narrativa. Para autor, o cinema teria um relacionar direto com a coisa filmada. O cinema não como sombra ou reflexo do real, como entende Metz (1980), mas sim o próprio real fragmentado pelo captar da câmera.

“Expressando-me através da língua do cinema - que outra coisa não é, repito, senão o momento escrito da realidade -, permaneço sempre no âmbito da realidade: não interrompo a sua continuidade através da adoção do sistema simbólico e arbitrário que é o sistema dos signos. Este, de facto, para “reproduzir a realidade através da sua evocação” tem que, forçosamente interrompê-la. Para resumir sumariamente o que induzo destes signos visuais, direi simplesmente isto: enquanto todas as outras linguagens se exprimem através de sistemas de signos ‘simbólicos’, os signos cinematográficos não o são; eles são “iconográficos” (ou “icônicos”), são signos de ‘vida’, se ousar dizê-lo, dito de outra forma, enquanto todos os outros modos de comunicação exprimem a realidade através de “símbolos”, o cinema exprime a

realidade através da realidade. ” (Pasolini, 1982, p.94).

Ao explicar essa relação de forma bem sucinta e direta, percebemos a diferença entre Pasolini (1982) e Metz (1980). Metz vê o cinema enquanto uma linguagem de signos que remete o espectador ao objeto filmado, enquanto Pasolini diz que o cinema tem signos iconográficos⁴¹ porque remete a realidade à própria realidade. Ou seja, enquanto Metz diz que a cadeira filmada é um signo que faz com que o espectador se remeta a sua ideia de cadeira, por exemplo, Pasolini diz que a cadeira filmada é real e, portanto, se remete a ela própria.

“Pasolini afirmava que do ponto de vista semiótico, apesar de a linguagem cinematográfica não ser institucionalizada, (ou seja, sem fundamento, uma linguagem privada de dicionários, gramática ou sintaxe), ela baseia-se num patrimônio comum de signos. Esse patrimônio advém da relação do espectador cinematográfico com a própria realidade: gestos, hábitos, paisagens, elaborada por Pasolini “permite não apenas assinalar a diferença de procedimentos imagéticos na literatura e no cinema”, como também torna possível na literatura a diferenciação de diversos modos de produção dos efeitos imagéticos (conforme o acento que o grafema concede ao aspecto sonoro ou visual). Fisionomias, sinais de toda espécie, enfim, imagens carregadas de significado que se exprimem através de sua ação e de sua presença física. ” (Fernandes, 2007, p.44).

Em suas análises, Pasolini, ao afirmar que os signos, aqueles tratados na linguagem do cinema, são os objetos reais – que se refletem na tela – faz-nos entender que a linguagem dos “im-signos”⁴² – utilizando os conceitos de Peirce⁴³ como referência – era junto,

⁴¹Pasolini assume a iconicidade da imagem cinematográfica como a própria representação da realidade, o que deu a entender para seus contemporâneos que no cinema há uma reprodução mecânica dessa realidade através da câmera, em que cada signo cinematográfico seria o próprio objeto real, e, portanto, signos que representariam eles mesmos. (Fernandes, 2007, p. 44).

⁴²Os *im-signos* de Pasolini representam o processo subjetivo do espectador ao entrarem em contato com as imagens fílmicas, constituído por processos irracionais - como no sonho -, a comunicação e a memória, a partir de imagens intencionais, não-naturais, significantes e inventadas.

⁴³Como é possível observar, para estruturar a sua “Semiologia da Realidade”, Pasolini recorreu a dois pioneiros da Semiótica contemporânea. Do norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914), Pasolini tomou para si a concepção triádica do signo e a ideia de que a língua é somente um dos muitos sistemas de significação possíveis que constituem a realidade. De acordo com a concepção peirciana, os signos seriam veículos do real, um real cujo caráter essencial seria comprovado por sua anterioridade em relação aos signos. A obra de Pasolini se inspira em Peirce de um modo original, tomando apenas a sua dimensão filosófica da semiótica, fundada na semiologia do signo. Não é à toa que a terminologia usada por Pasolini faça referência direta aos escritos da semiólogo norte-americano, numa série de palavras e sintagmas tomados explicitamente de sua

subjetiva e extremamente objetiva. Ou seja, para Pasolini, a imagem (do cinema) é idêntica ao seu objeto – no sentido de que possuem ambos a mesma natureza: a realidade e a linguagem em estado natural. A imagem seria, portanto, como o próprio signo, referente ao próprio objeto natural, “a um degrau zero de necessidade de outras imagens”, diferente do que acontece entre a língua escrita e falada. A câmera, ao filmar o real de acordo com suas potencialidades técnicas, traz uma nova forma de olhar o real e, com isso, entrega aos espectadores esse mesmo real fragmentado. Pedacos e detalhes fotográficos de uma realidade que, “emendados” durante a edição do filme, passam a compor uma narração visual:

“Se eu enquadro o primeiro plano de um homem que fala, e por detrás dele entrevejo livros, um quadro preto, um pedaço de mapa, etc., não posso dizer que este plano seja a unidade minimal do meu discurso cinematográfico: porque se excluir um ou outro dos objetos reais do plano transformo o seu conjunto como significante [...]. Não me é possível transformar os objetos que o compõem, porque estes são objectos da realidade. Posso excluí-los ou incluí-los, e é tudo. Porém, quer os inclua quer os exclua, tenho para com eles uma relação absolutamente particular e condicionante. Escandalosa do ponto de vista lingüístico. Porque na língua que emprego ao enquadrar o “homem que fala” - a língua do cinema - a, realidade, nos seus objetos e formas particulares, permanece: é um momento próprio dessa língua.” (Pasolini, 1982, p 164)

O cinema, portanto, segundo Pasolini (1982) ofereceria a possibilidade técnica de se relacionar com o mundo real, podendo, com isso se pautar com qualquer outro tipo de linguagem; escrita, falada, etc. Deleuze (1990) vai especular sobre as afirmações semiológicas de Pasolini acerca do cinema, dizendo que o cineasta é o primeiro a propor ao cinema o processo de se pensar, de se entender, de se polemizar sobre sua própria linguagem. Deleuze (1990), portanto, ao pensar sobre as ideias de Pasolini, tenta contextualizar essa noção do cinema enquanto uma língua do real que se refere aos próprios objetos que filma.

teoria, de termos como “legisigno”, “sema”, “rema”, “sinsigno”, “pragmatismo”, “realidade bruta”. Porém, mais do que esses conceitos específicos são os conceitos operativos profundos da filosofia de Peirce aqueles que, com evidente mediação da técnica cinematográfica, constituem a base da Semiologia da realidade ou da filosofia do cinema de Pasolini. Trata-se dos conceitos de experiência, de iconicidade, de ação, de realidade como processo semiótico e como representação, que se ajustam de modo original aos modelos sobre cinema de Pasolini. (Fernandes, 2007. p.50).

“Será que não quer dizer que a imagem-movimento (o plano) comporta uma primeira articulação em relação a uma segunda articulação em relação aos objetos entre os quais ele se estabelece, que se tornam ao mesmo tempo partes integrantes da imagem (cinemenas)? Então, seria inútil opor a Pasolini que o objeto é apenas um referente, e a imagem, uma porção de significado: os objetos da realidade tornaram-se, ao mesmo tempo que a imagem-movimento, uma realidade que ‘fala através de seus objetos’. ” (Deleuze, 1990, p.41).

Temos outra visão da linguagem cinematográfica que nasce no fazer fílmico de Sergei Eissenstein (1942). Para o realizador, o cinema ganhava forma no seu processo de montagem e, seguindo sua visão hegeliano-marxista, Sergei propõe o que ele chama de montagem das atrações. Isto é, usar das cenas fílmicas como um processo de estabelecer uma relação dialética entre elas. O plano inicial como tese, o plano seguinte como antítese e o terceiro plano consolidando a relação entre os planos anteriores, formando uma espécie de síntese.

“Desde os primórdios do cinema, a montagem como fundamento da narrativa cinematográfica foi amplamente estudada e teorizada a partir das contribuições dos construtivistas soviéticos, cineastas e teóricos influenciados pelo formalismo e por Sergei Eisenstein em particular. Segundo Antonio Costa, (...) seu papel (da imagem) no cinema narrativo constitui um dos temas centrais da nascente semiótica do cinema dos anos de 1960. ” (Fernandes, 2007, p 74).

Na “montagem das atrações”, mais importante do que estabelecer a identificação emocional da plateia com os personagens era conseguir comunicar o significado de suas ações conjuntas. Não importa as individualidades, o fundamental é a construção de personagens coletivos.

No estudo da teoria de Eisenstein, existe um fato que permeia suas certezas: a forma com que evitava uma representação objetiva do conteúdo a ser filmado. Ou seja, nota-se em toda sua filmografia que todas as cenas são pensadas para terem cortes. Segundo Christian Metz (1980), os textos de Eisenstein remetem uma sensação de fanatismo em relação à “montagem das atrações”. Ao que parece, isso acontece, pois Sergei pretende constituir a montagem como base para a linguagem cinematográfica.

Podemos perceber, portanto, que em todas essas análises que permeiam a discussão da linguagem cinematográfica existe uma premissa que une todas; o fato de que o cinema

nos propõe qualquer coisa que nos faz relacionar com a realidade. Seja numa relação entre real e sombra, ou numa relação entre cinema e realidade, ou numa relação entre cinema e montagem. Isso nos remete diretamente a Wittgenstein (1972) que vai dizer que o processo do consolidar de conhecimentos se dá porque fomos capazes de produzir linguagem. E se o cinema é linguagem, como defendido pelos três teóricos aqui discutidos, produz conhecimentos.

Pedro Costa usa da linguagem cinematográfica de forma que consegue conversar tanto com as análises de Metz (1980), à medida que seu fazer fílmico nos remete o tempo inteiro a noções de uma sombra do real – o pobre drogado, preso, caçado –, como conversa com a ideia do cinema enquanto um fragmento do real de Pasolini (1982) e a teoria de montagem de Eisenstein (1929) – quando Costa escolhe colar seu filme de maneira não linear, causando-nos uma sensação de rotina da personagem principal, ligando planos longos, sem que nada aconteça, com o vender de frutas e os personagens que passam por sua vida.

Já o filme de Coutinho se estabelece mais enquanto outra linguagem. Isto é, o que é dito pelas pessoas importa mais do que os movimentos de câmera e os enquadramentos. Tudo serve à narrativa e à linguagem cinematográfica deste diretor. Ou seja, podemos perceber, portanto, que as ideias de Pasolini se encontram presentes em ambos os filmes. Em Costa, à medida que ele recorta um fragmento daquela realidade – “O quarto de Vanda” – em Coutinho percebemos um projeto de fragmentar a realidade do lixão carioca.

Tem-se, portanto, neste trabalho, a intenção de fazer os filmes aqui tratados trabalharem mais com o conceito da linguagem cinematográfica de um ponto de vista Pasoliniano. Isto é, seguindo uma lógica do cinema enquanto uma “língua do real”. Para isso, torna-se necessário entrarmos mais nas questões acerca da semiologia de Pasolini e o como, se entendermos a estrutura do autor, essa “língua” cinematográfica possibilita aos realizadores diversas formas de “falar” o cinema. Nesse contexto, torna-se necessário entender a base da linguagem cinematográfica para Pasolini, que reside na relação entre fonema e monema. É nessa relação que Pasolini vai chamar de dupla-articulação o fato de o cinema se relacionar com o real, onde o fonema representa os objetos filmados, e o monema os planos. Isto é, monema seria nossa primeira impressão do real, o como caracterizamos e significamos algo e o fonema a segunda impressão, ou seja, quando lhe dotamos outros adjetivos. Portanto, o monema, enquanto o objeto, e o fonema enquanto a imagem fílmica que fazemos do objeto. A união desses dois aspectos transforma o cinema num fragmento de

real. Em contraponto, Metz e Eco criticam muito essa estrutura de cinema, dizendo que o cinema seria uma impressão do real, que o objeto do cinema é o real, mas que o cinema seria incapaz de realizar um recorte da realidade. Deleuze responderia a eles mais tarde, dizendo, nas palavras de Fernandes (2007):

“Analisando o pensamento pasoliniano, Deleuze observa que o cineasta italiano se recusa a falar como Metz de uma certa “impressão de realidade”, e afirma que essa dada pelo cinema: seria simplesmente a própria realidade. Salientando que foi exatamente pela abordagem dessas condições prévias que os críticos de Pasolini não compreenderam, Deleuze acrescenta: ‘são condições de direito, que constituem o cinema, embora o cinema não exista de fato fora deste ou daquele filme’. ” (Fernandes, 2007, p.62)

Deleuze parece compreender a teoria de Pasolini, seguindo justamente uma análise a respeito da dupla articulação, tão criticada por Metz, entre objetos (fonema) e os planos (monema). Na visão de Deleuze, essa dupla-articulação não se dá numa simples relação entre os planos e seus objetos, mas numa dinâmica criativa entre toda sucessão de planos e suas dinâmicas, partindo dos objetos dos quais são compostos para o teórico; portanto, o cinema sempre “fala” através de seus objetos. Deleuze diz sobre o assunto:

“O objeto pode ser apenas um referente na imagem, e a imagem, uma imagem analógica que por sua vez remete a códigos. Mas nada impedirá que o filme de fato ultrapasse rumo, ao direto, ao cinema como “Ur-Código” que, independentemente de qualquer sistema da linguagem, faz dos objetos reais, os fonemas da imagem, e da imagem, o monema da realidade. ” (Deleuze, 1990, p.41)

Parente (2000) vai dizer sobre o pensamento fílmico de Deleuze, que, por sua vez, está sempre dialogando com o pensamento semiológico de Pasolini, que para o autor, a dupla articulação pasoliniana se daria no existir de um duplo processo imagético que interfere e produz o cinema. Ou seja, seria o que caracteriza o cinema como uma língua da realidade. Deleuze, com isso, passa a entender o cinema de um ponto de vista materialista da filosofia. Ou seja, entendendo o cinema como um simulacro, como uma simulação que impossibilita diferenciarmos o real de uma mera representação de real. Passando, com isso, a não considerar a teoria da imagem como uma forma de ilusão, pois, para Deleuze, a relação entre a realidade espacial, a imagem e a ideia que temos dela é a mesma coisa. A imagem cinematográfica, com isso, a imagem-movimento se torna a própria Coisa (Bergson), a

forma do objeto. Ou como diz Fernandes (2007), “a imagem-movimento é a operação real, uma vez que constitui a identidade da imagem e do objeto”.

Entendendo, portanto, o cinema como língua, podemos perceber que cada ser, cada realizador, se estabelece com o aparato, a técnica e a forma de utilizá-la de modo distinto, isto é, toda a sua estrutura enquanto indivíduo, seu processo de subjetivação, enfim, sua relação com o mundo interfere na sua forma de se relacionar com os objetos e pessoas e, com isso, modifica sua forma de “falar”/fazer cinema. Ou seja, o interessante de entendermos o cinema enquanto língua e de pensarmos os diretores num cenário de escolhas, é a reflexão que fazemos acerca do ambiente em que eles estão inseridos e como isso modifica sua forma de “falar” a língua do cinema. Isto é, Coutinho em seu contexto, onde existe uma Epistemologia do Sul (2010), constrói um saber alternativo ao usar a forma no qual conhece a sua língua cinematográfica. Língua essa, por sua vez, que é totalmente diferente da de Pedro Costa, uma vez que este está inserido numa outra realidade, e portanto, diz/filma de forma diferente.

3.3 – As línguas de Costa e Coutinho

Boaventura Sousa Santos (2010) usa o conceito de epistemologia para trabalhar com saberes e denota, em alguns momentos, o olhar de exclusão pelas quais passam as epistemologias produzidas no sul pela epistemologia dominante, a do norte. O conceito de epistemologia vem de um ramo da filosofia que trata da natureza, etapas e limites do conhecimento humano, especialmente nas relações que se estabelecem entre o sujeito e o objeto do conhecimento.

O cinema, portanto, pode ser relacionado com a epistemologia nesse contexto do conhecimento, à medida que o cinema seria o objeto do conhecimento num significado duplo: o de epistemologia, por revelar saberes – que podem ou não ser dominantes –, e o fato de que o cinema tem sua própria linguagem e, portanto, gera conhecimento.

A ideia de um cinema epistemológico, que além de significar alguma coisa através de sua linguagem, traz consigo a ferramenta capaz de retratar, criar e recriar saberes, dinamiza também uma relação de vários formatos de cinemas. Na proporção em que o meio, em que a obra, o artista e o objeto filmado estão inseridos, modifica e constrói diretamente a linguagem, modifica também o conhecimento prévio dos sujeitos produtores dos filmes.

Ao entendermos que o cinema é linguagem, podemos estabelecer uma relação direta com as discussões de filósofos do conhecimento, como Wittgenstein (1972), que vai dizer que o ser humano é linguagem e a linguagem é conhecimento, contribuindo para entendermos o cinema, portanto, como um produtor de conhecimento. Wittgenstein (1972) vai dizer que o ser humano, diante da necessidade de se relacionar, precisou criar linguagem. Agora, capazes de nos comunicar, conseguimos construir sabedoria através da troca, seja essa de experiências ou mesmo de troca entre os objetos. Isto é, troca entre nossa ideia sobre o objeto e a nossa capacidade de reflexão sobre ele. A partir dessa troca alcançamos o conhecimento, afinal, tornamo-nos capazes de pensar sobre ele por meio da palavra, da língua que criamos em relação ao mesmo e, com isso, passamos a aprender e conhecer as coisas. O cinema faz essa mesma circulação, através de suas imagens-movimento, ele constrói um fragmento de real (Pasolini, 1982), tornando-nos, assim, capazes de conhecer e reconhecer o objeto filmado (Deleuze, 1990).

A partir dessa análise podemos entender o cinema enquanto construtor de saberes, compreendendo-se saberes pela perspectiva Foucaultiana da relação da apreensão dos discursos pelos processos de subjetivação e a reação desses indivíduos aos tais discursos de poder. Isto é, para Foucault (2000), toda nossa relação com o mundo perpassa pelas maneiras como construímos nosso discurso combatente ao discurso hegemônico e o que aprendemos e produzimos – falas, arte, política – caracterizam-se em saberes. E em relação a essa produção de saberes que nasce entre o choque dos discursos de poder e nossos discursos, Foucault (2000) vai dizer que tudo o que produzimos é, portanto, discurso e, com isso, se torna combatente, novo e subjetivo. Ou seja, se trouxermos a análise de Foucault para a esfera do cinema, todo filme seria um processo de construção de saberes, uma vez que estabelece novos discursos e possibilita, com isso, ao espectador se relacionar com esse discurso. Ou seja, cada espectador, através de um processo de subjetivação, produz novos saberes acerca do objeto que está se relacionando. Isso justifica, também, o fato de que cada espectador entende e experimenta o filme de formas distintas. Afinal, se entendermos que o saber se dá através de um processo de subjetivação, cada indivíduo produzirá um saber distinto em relação a experiência fílmica. Todas as nossas experiências prévias nos prontificam para entender o filme, e cada ser tem experiências distintas e, sendo assim, entende o filme de forma diferente. É nesse experimentar subjetivo do filme que somos capazes de adquirir novos saberes.

Ao usarmos o pensamento de Foucault (2000), expresso no parágrafo anterior, não estamos em contradição com a afirmação de Benjamin (1984). Acreditamos que a experiência fílmica, a de nos sentarmos e assistirmos ao filme, é a mesma para todos, mas a maneira como nos relacionamos com essa experiência, aquilo que aprendemos e entendemos do filme, é subjetivo e, portanto, individual. Ou seja, apesar de todos estarmos experimentando o filme coletivamente – numa sala de cinema, por exemplo – o que estamos entendendo, aprendendo e construindo passa por um processo de subjetivação. Mesmo que todos tenhamos sensações comuns no transcorrer do filme, espanto, medo, alegria, a mensagem que levamos conosco sobre o filme é distinta. Então, podemos dizer que, como diz Benjamin (1984), o cinema tem a capacidade de nos induzir a sensações iguais ao longo da experiência fílmica, porém, é nossa capacidade de leitura individual que nos faz criar novos saberes a partir do nosso relacionar com o discurso fílmico.

Dentro dessa temática de saberes, podemos analisar mais uma vez o conceito de Epistemologia do Sul (Boaventura de Sousa Santos, 2010). O conceito assenta que existem formas de reconhecimentos de saberes que estão invisibilizados, pois não são considerados como relevantes. Esse reconhecimento é produzido no combate ao discurso hegemônico que não reconhece os saberes das pessoas oriundas das classes populares, dos leigos, camponeses, indígenas, cabo-verdianos e tantos outros.

Nesse aspecto, podemos situar o Cinema e suas diferentes formas de abordagem. “No quarto da Vanda” produzido por Costa, por exemplo, evidencializa-se as relações de poder, como uma representação cinematográfica da epistemologia dominante, caracterizando um “povo dominado”. Isto é, como já foi mencionado aqui, o filme de Costa se trata do olhar europeu sobre uma comunidade africana em Portugal. Uma comunidade abandonada pelo Estado, com suas próprias relações e funcionando como um microcosmos africano no meio de um projeto português de estrada. Quem sai do lugar? Os africanos, porque o avanço não pode parar. E o filme deste diretor deixa isso claro, mesmo que sem intenção, os sons das máquinas de demolição não param, e o olhar curioso do cineasta invade os últimos dias daquelas relações. E o resultado fílmico é uma obra de arte em sua origem kantiana – a de contemplação. As pessoas estão sendo desalojadas enquanto Costa se preocupa em fazer delas figuras eternas em seus planos expressionistas, buscando dimensões europeias naqueles que se mudaram fugindo de suas misérias. O cineasta português, utiliza sua língua cinematográfica, que surge desse seu relacionar com o espaço, ou seja, sua construção “fonética” que nasce do envolver do realizador com os monemas, objetos,

produzidos pelo local – para dizer aos seus iguais. Afinal, a formação individual do diretor somada a suas experiências produziram uma língua particular que, por sua vez, diz àqueles que lhe são próximos, que lhe dividem a capacidade de entender sua língua.

Do outro lado, temos o filme de Coutinho, produzido no Brasil, na periferia do Rio de Janeiro, filmado em um lixão, que tem por objetivo desinvisibilizar as situações de subalternidade e opressão que as pessoas vivem. Um país considerado em desenvolvimento⁴⁴ que ainda sente as dores do seu ouro roubado, dos seus povos massacrados e as consequências do trauma de ter sido uma colônia de exploração⁴⁵ e séculos de escravidão. Glauber Rocha em 1965 falava que o colonialismo não acabou. As relações do colonialismo ficam claras no filme de Costa, assim como a subalternidade está exposta no filme de Coutinho. Dois filmes que usam da linguagem cinematográfica, mas falam línguas distintas e nos fazem conhecer coisas diferentes. Afinal, estão baseados em duas epistemologias diferentes: uma dominante e a outra feita pelos “dominados”.

Nesse cenário, podemos começar a preparar nossa conclusão. Ela se dá acerca de uma premissa que parece lógica, mas que passa por analisarmos o cinema numa esfera pasoliniana. Isto é, o local ao qual nascemos, somos formados, os discursos que nos alimentam e os saberes que produzimos para combater o discurso hegemônico interferem diretamente na nossa forma de ver o mundo e, portanto, de nos relacionarmos com ele. Com isso, nosso cinema, nossa maneira de falar o cinema se torna, também, diferente. Isto é, no exemplo de Costa, oriundo de um país europeu, um dos precursores das grandes navegações – que por sua vez dariam início a colonização – centrado, portanto, no continente – e no hemisfério norte – detentor da epistemologia dominante, dos discursos hegemônicos, no apogeu do pensamento capitalista e que serviu de base para a consolidação do mundo como o temos hoje, o realizador, portanto, fala uma língua distinta de Coutinho que é nascido num

⁴⁴O economista Celso Furtado (1920-2004), autor de obras clássicas como “A Economia Brasileira” (1954); Formação Econômica do Brasil (1959); “Dialética do desenvolvimento” (1964); “Teoria e política do desenvolvimento econômico” (1967) dentre diversos outros irá distinguir muito bem o que caracteriza um país em processo desenvolvimento econômico. “O crescimento, tal qual o conhecemos, funda-se na preservação dos privilégios das elites que satisfazem seu afã de modernização. Quando o projeto social dá prioridade à efetiva melhoria das condições de vida da maioria da população, o crescimento se metamorfosea em desenvolvimento. Ora, essa metamorfose não se dá espontaneamente. Ela é fruto da realização de um projeto, expressão de uma vontade política.”

⁴⁵ Colônia de exploração é o nome dado a um tipo de processo extipulado pelo país colonizador onde o país colonizado serve como terra de exploração. Isto é, nas palavras de Prado Junior(1959): “se vamos à essência da nossa formação, veremos que na realidade nos constituímos para fornecer açúcar, tabaco e outros gêneros, mais tarde ouro e diamantes, depois, algodão e em seguida café para o comércio europeu. Nada mais do que isso. É com tal objetivo, objetivo exterior, voltado para fora do país e sem atenção às considerações que não fossem o interesse daquele comércio, que se organizarão a sociedade e economias brasileiras. Tudo se disporá naquele sentido: estrutura, bem como as atividades do país (Prado Júnior, 1959, p. 31-32).

país com o histórico de uma colônia de exploração e que, até hoje, precisa lidar com seu passado escravista e com o fato de que seus discursos são invisibilizados, assim vem ao encontro da teoria da Epistemologia do Sul.

Conclusão

A preocupação norteadora desta tese foi relacionar o fazer fílmico de Eduardo Coutinho em “Boca de Lixo” e de Pedro Costa em “No quarto da Vanda” com o projeto de, com isso, levantar suas semelhanças e diferenças. Percebemos que a prática fílmica é determinada pelo contexto de formação dos dois diretores, bem como pelo público com o qual dialogam, com suas maneiras de ver e entender a ferramenta cinematográfica.

Ao longo dos três capítulos, foram feitas as análises dos filmes, dos motivos que levaram os diretores a execução deles e foram, também, levantadas discussões teóricas de como os processos cinematográficos se estruturam e como eles vão interferindo nas maneiras de filmar/falar dos cineastas aqui investigados.

Trabalhamos na primeira parte dessa dissertação com o que envolvia o fazer fílmico de Costa em “No quarto da Vanda”, tentando levantar as questões e os motivos que levaram o diretor até Fontaínhas e, com isso, ao quarto de Vanda. Para a partir disso levantar a discussão acerca do conhecimento político que nos é revelado pelo filme. Isto é, sua estrutura geográfica, a falta de participação efetiva do Estado e a condição precária de vida da população local.

Na segunda parte, desenvolvemos o mesmo movimento, mas agora, analisando o fazer fílmico de Coutinho; sobre o que o levou até o lixão de São Gonçalo. Nesse capítulo, foi necessário estabelecer um diálogo com o teórico português Boaventura de Sousa Santos em seu texto Epistemologia do Sul. Esse diálogo passou a ser um dos fios condutores desta dissertação, visto que estabelece – pela a forma de dizer dos diretores – o que mais diferencia o fazer fílmico de Costa e de Coutinho.

A partir de tudo o que foi analisado, percebemos que os objetivos dos diretores eram muito próximos no que diz respeito ao servir de voz a povos que estão à margem da sociedade, esquecidos pelo poder público e sofrendo o reflexo do sistema capitalista em que vivemos. Entretanto, os resultados fílmicos são muito diferentes. Isto é, ambos nos possibilitavam conhecimentos políticos acerca das regiões trabalhadas. Ambas as regiões afundadas em estereótipos, pobreza e vícios, o que nos levou a refletir sobre como filmes com objetivos tão parecidos podiam ser tão diferentes em seu consolidar diegético. Essa discussão foi feita ao longo da parte três desta dissertação. Isto é, para responder a esta pergunta se tornou necessário fazer um breve desenvolvimento acerca das discussões presentes no debate sobre a linguagem cinematográfica e, com isso, levantarmos e

desenvolvermos a discussão feita por Boaventura de Sousa Santos (2010) em relação às epistemologias.

No que diz respeito à linguagem cinematográfica e às diferenças que movem e formam o cinema português, no caso de Costa, e o cinema brasileiro, no caso de Coutinho, podemos enfatizar que realmente existe uma diferença marcante entre as epistemologias que formam os discursos e os dizeres fílmicos dos diretores. Para chegar a essa conclusão foi importante analisarmos a teoria semiológica de Pasolini sobre a linguagem cinematográfica, na qual ele sustenta o fato de que o cinema possui uma língua própria. Esta afirmação nos tornou capaz de entender que a maior diferença entre Costa e Coutinho consiste exatamente nas relações de vida, no fato de que um está no hemisfério sul, e, portanto, produz uma epistemologia do sul, enquanto o outro fala sobre a realidade oprimida do povo de Fontínhas através de seu olhar, de sua epistemologia, por ter sido formado pelo discurso do hemisfério norte, o que interfere e modifica a forma de falar cinema de cada cineasta. Isso, segundo o que aqui foi analisado, coloca o fazer fílmico de Costa – apesar de preocupado, capaz e muito bonito esteticamente – relacionado ao discurso hegemônico, enquanto o fazer fílmico de Coutinho é um discurso que precisa enfrentar barreiras que condizem com sua condição de país emergente.

Vale aqui constar que essa conclusão é de caráter epistemológico: representa o olhar do europeu, o choque estético que Pedro Costa assume ter, mas o mais importante é que o filme deste cineasta vai para além da questão epistemológica e, por isso, tem em seu revelar questões tão importantes. Isso tem a ver com o que nos desponta o cinema de Costa. Para clarear essa questão trago a análise de Rancière (2009) a cerca do conhecer político possibilitado pela filmografia de Costa:

“A atenção a todas as formas de beleza que as casas dos pobres podem apresentar – como a escuta das palavras muitas vezes anódinas e repetitivas no quarto da Vanda (...) - não revela, portanto, nem do formalismo esteticizante nem da deferência populista. Inscreve-se numa outra política da arte. Esta política é estranha à que constituía em espetáculo o estado do mundo para apelar a tomada de consciência das estruturas de dominação e mobilização das energias (...) Trata-se de pensar a proximidade da arte com todas as formas em que se traduz a afirmação de uma capacidade para a partilha ou de uma capacidade partilhável.” (Rancière, 2009, p.60).

Isto é, além desse revelar das situações adversas, da condição de vida dessas pessoas, para Rancière (2009), o cinema de Costa é capaz de, também, devolver voz às pessoas, de realmente retratá-las, de entregar um fragmento de verdade que "partilha-se" entre espectador, realizador e os moradores de Fontainhas. Acreditamos que seja exatamente o mesmo movimento que faz Coutinho, entretanto, numa outra epistemologia e, portanto, dito de outra forma.

Voltando para a questão das epistemologias, temos, com isso, o fato de que o discurso que se apresenta na formulação dos filmes, e que é concebido muitas vezes como único, não é único. Ele é um dos muitos que são possibilitados pela pluralidade da língua cinematográfica e, com isso, extremamente influenciado pelo meio no qual os realizadores estão inseridos. Segundo Boaventura de Sousa Santos (2010), a epistemologia do sul se estabelece em oposição à epistemologia dominante, tentando, produzir discursos que são combatentes e que precisam ser aceitos pelo hemisfério norte. Essa relação também está presente no debate cinematográfico evidenciando que o local que nascemos interfere na forma como “falamos” nossos cinemas, e no dizer de Costa e Coutinho, atua de forma determinante. Nesse sentido, apesar do objetivo comum de revelar realidades pobres e do descaso e força bruta do Estado, os realizadores falam seus filmes de forma muito diferentes entre si. Isso não ocorre por se tratar de um problema presente no fazer de Costa, mas sim porque existe um grande distanciamento entre o que é produzido como discurso e como cinema na Europa, e o que é produzido no Brasil. Conceitualmente, falamos de projetos de cinema que refletem fragmentos de suas nações; e as convicções e possibilidades as quais as culturas locais estão inseridas modificam nossas formas de ver, de nos relacionar com o mundo e, com isso, a nossa maneira de fazer cinema.

Podemos entender isso de forma simples se colocarmos em diálogo o pensamento de Boaventura de Sousa Santos (2010) e a ideia de língua cinematográfica de Pasolini (1982). Para Pasolini, nossa forma de olhar o objeto e nos relacionar com ele por meio do cinema é única e se estrutura na capacidade do cinema de tornar visível um fragmento do real, no qual estamos inseridos. Esse fragmento, portanto, no caso de Costa em Portugal – revela a realidade local –, e no caso de Coutinho, apresenta o Brasil. Dessa forma, analisamos nesta dissertação um consolidar naturalista da discussão acerca da linguagem cinematográfica, onde o meio modifica e influencia nosso dizer cinematográfico.

As análises aqui elaboradas me levam igualmente a pensar que as relações entre os cinemas e suas epistemologias se direcionavam, também, para o que defendia Glauber

Rocha em seu ensaio titulado “Estética da Fome”, no qual o realizador defende que o olhar europeu vê o cinema latino americano com nostalgia do nosso viver primitivo, das nossas relações ultrapassadas. E que o olhar chocado das nossas condições de vida é um exemplo claro disso. Podemos notar, como fora dito ao longo da terceira parte desta dissertação, essa perspectiva no olhar de Costa sobre Fontainhas. Do outro lado, ainda segundo Glauber, o artista latinoamericano seria incapaz de revelar sua real pobreza, numa possível mistura de vergonha de nossa condição com o fato de que teríamos "naturalizado" a miséria. Isso justificaria o fato de Coutinho ir para o Lixão e não se chocar? Acreditamos que sim. Entretanto, isso nos ajuda mais uma vez a entender a relação dos cinemas com suas epistemologias, com suas questões culturais e, por isso, endossamos o quanto os filmes em questão são importantes, reveladores, politizados e contestadores em seus próprios universos.

Costa, ao fugir do convencional e ir para um bairro abandonado, e perceber aquele fazer como ele mesmo diz: “estou aqui sozinho, sou o único cineasta, ninguém virá fazer filmes neste quarto”, entende sua função, entende sua necessidade enquanto artista, aplicando com isso sua vontade de arte no consolidar desse filme, dessa obra. Coutinho entrega um filme sem lados, que revela contradições, buscando a verdade de cada um que entrevista e, com isso, nos revela um lugar complexo, criando camadas numa região afundada em estereótipos e arquétipos. Podemos perceber que os dois diretores servem ao mundo obras políticas e estéticas, obras que nos revelam realidades que jamais conheceríamos sem o intermédio da arte, sem a mão e o olhar do artista.

Assim, torna-se importante entender esses cinemas como um projeto que possibilita enxergar o fazer cinematográfico como uma ferramenta reveladora de questões nacionais, apontando as várias realidades que existem no mundo para que seja possível pensar, através do cinema, em práticas democráticas emancipatórias. É preciso filmar, é preciso que encontremos essas pessoas que precisam de voz, de reconhecimento, para que os problemas regionais se tornem de conhecimento mundial.

Podemos argumentar que, de certa forma, esta pesquisa acabou concluindo que o cinema pode ser um objeto de ação, de reação democrática e emancipatória, pois a partir do que investigávamos e da troca com as ideias dos diretores e outros teóricos, pudemos perceber essa possibilidade aplicada nos filmes em questão. Os projetos de revelação desenvolvidos por Costa e Coutinho em prol de conhecer realidades tão extremas e atacadas

pelo sistema em que vivemos são determinantes para conhecermos as condições em que vivem os povos locais.

Contudo, essas possibilidades também nos limitam, afinal não podemos fugir de nossas origens, e nossa fala vai ser afetada pela maneira como vemos o mundo. Dessa forma, a mesma língua que nos possibilita revelar nossos locais, nos direciona a dizer nossos filmes atrelados as nossas relações de consolidação e de formação. Isso justifica a existência de alguns filmes que não representam práticas emancipatórias, mas que, pelo contrário, ajudam a estabelecer preconceitos e estereótipos, afinal os filmes são reflexos da nossa visão do real, o fragmento que vemos, e, portanto, perpassa por nossas formas de nos relacionar com o mundo. O que torna a luta por um cinema mais democrático e revelador como fundamental em contraponto com os discursos que mantêm o mundo conservador.

Em nossa maneira de ver, lutar e apostar na transformação do mundo em um mundo melhor, consideramos que o cinema precisa ser reflexo disso, servindo como voz daqueles que são calados para a manutenção do mundo como ele é, dando ao cinema a possibilidade de revelar essas realidades e, com isso, servir de espaço para aqueles que são diariamente afundados pela desigualdade e abandono. Tendo o filme em sua prática final o objetivo de mostrar ao mundo o que o sistema produz, como mantém esses povos calados e submissos. Portanto, usando Costa e Coutinho como exemplo, podemos afirmar que isso é possível, afinal ambos os filmes aqui analisados nos deixam com uma sensação no estomago, com uma certeza na cabeça e um novo saber: existem povos abandonados, que se desdobram para se manter vivos e que “precisam escolher” – como a mais real das contradições – viver naquelas realidades. Afinal, como diz Vanda: “é triste, não é? A vida que a gente quer é essa. A vida da droga”.

O fato de que os filmes são tão diferentes entre si e de que são feitos por pessoas em lados opostos do globo, ajudam a salientar a possibilidade de serem realizados em qualquer lugar do mundo, e nos servirem como ferramenta de luta para ajudar na construção de sociedades mais justas e igualitárias ao revelarem realidades tão oprimidas.

Bibliografia

Andersen, T. A Band of Outsiders, in AA.VV, Letters from Fontaínhas, brochura que acompanha DVD, Criterion, E.U.A, 2010.

Augé, M (1995). *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, tradução de Marial Lúcia Pereira, SP: Papirus, 1994.

Aumont, J. & Marie, M.. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

Bacal, T.. *Boca do Lixo: o futuro da vanguarda*. *Sociol. Antropol.* [online]. 2016, vol.6, n.1 [cited 2017-04-19], pp.263-269. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S223838752016000100263&lng=en&nrm=iso>. ISSN 2236-7527. <http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752016v6i111>. Acesso em 10 de abril de 2017.

Barbier, R (2002). *A pesquisa-ação*. Brasília: Plano, 2002.

Barthes, R. (1993). *Oeuvres complètes*. 5T, Paris: Editions du Seuil, 2002.

Berger, J. (1972). *Modos de Ver*. São Paulo: ed. Gustavo Gili, 1974.

Berger, J. (1994). *Modos de Ver*. Sobre arte, técnica, linguagem e política. Traduções de Maria Luz Moita e Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Prefácio de T. W. Adorno. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1994.

Benjamin, W. (1980). *La Viedes Étudiantes* (1915), em *Mytheetviolence*. Paris: Lettres Nouvelles, 1971.

Benjamin, W. (1985). *Magia e técnica, arte e política, Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Buck-Morss, S. *Dialética do Olhar* (1999). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 273.

Cabo, R. M., *Studyn' the rain* (notes), in AA.VV, Letters from Fontaínhas, brochura que acompanha DVD, Criterion, E.U.A, 2010.

Carneiro, E. (1957). *A sabedoria popular*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

Colombo, A. & Oliveira, R. (2013). *Cinema e Linguagem: As transformações perceptivas e cognitivas*. Londrina: Editora Discursos Fotográficos, 2014, p. 29-33.

Corgosinho, M. *Cinema Documentário: Ficção e Realidade em Abbas Kiarostami e Eduardo Coutinho* Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/handle/ri/4436> 2007

Costa, P. (2005) *A closed door that leaves us guessing* Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.21/384> 2011

Coutinho, E. (1997). "O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade", *Projeto História*, n. 15, São Paulo, p. 165-191.

Coutinho, E.. In: Bragança, Felipe (org.). *Encontros/Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

Deleuze, G. (1985). *A Imagem Tempo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

Eisenstein, S. (1929). A forma do filme. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2002, p. 101-212.

Eisenstein, S. (1942). O sentido do filme. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2002, p. 30-98.

Engels, F. (1954). The Housing Question. Moscow: Progress Publishers, 1970, p. 37-65.

Ferro, M. (1971). O filme: Uma contra-análise da sociedade in: Nora, P. (org.). *História: novos objetos*. R.J.: Francisco Alves, 1975.

Fernandes, A. (2007) – Piér Paolo Pasolini: O cinema como língua escrita da ação – Minas Gerais: UFMG, p. 89-100.

Freitas, A. D. G. de & Leite, N. R. P. Linguagem fílmica: uma metáfora de comunicação para a análise dos discursos nas organizações. *Rev. Adm. (São Paulo)*, São Paulo, v. 50, n. 1, p. 89-104, Mar. 2015. [Consult. em 2017-08-5]. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0080-1072015000100007&lng=en&nrm=iso>.

Foucault, M (1976) Em defesa da sociedade: curso no College de France. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Foucault, M. (1943). Nietzsche, a genealogia, a história. *Hommage à Jean Hyppolite*. Paris: PUF, 1971. p. 145-172. (Col. "Epiméthée").

Foucault, M. (1939). *História da sexualidade* (Vol. II: O uso dos prazeres). Rio de Janeiro: Graal, 1984.

Foucault, M. (1930). *Arqueologia do saber*, Rio de Janeiro: Forense, 2000.

Frochtengarten, F. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. *Revista Psicologia*. São Paulo: USP, v. 20, n. 1, p. 125-138, Mar. 2009. [Consult em 2017-05-07]. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642009000100008&lng=en&nrm=iso>..

Furtado, C. (1967). *Teoria e política do desenvolvimento econômico*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

Goffman, E. (1956). *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.

Habermas, J. (1973). *Conhecimentos e Interesses*. São Paulo: Unesp, 2014, p. 80-101,

Hobsbawn, E (1994). *A Era dos Extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Jakobson, R. (1960). *Linguística, poética e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

Kant, I. (1790). *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 58-90.

Konigsberg, I. (1960). *The complete film dictionary*. London: Meridian Books, 1987.

Lins, C. (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

Macedo, V (1998). *Eduardo Coutinho e a Câmera da Dura Sorte*. Entrevista. Rio de Janeiro: Revista Sexta-Feira, 2011.

Martin, M. (1985). *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

Martins, A. S. *O espaço filmado ou o Bairro das Fontainhas nos filmes de Pedro Costa* [Em linha]. Lisboa: ISCTE-IUL, 2015. Dissertação de mestrado.

Minayo, M. C. S. (org.). *Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade*. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

Metz, C. (1960). *Linguagem e cinema*. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

Metz, C. (1962). *A significação do cinema*. Tradução e posfácio de JeanClaudeBernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

Neyrat, C. *Room for the living and the dead*, in AA.VV, *Letters from Fontainhas*, brochura que acompanha DVD, Criterion, E.U.A, 2010.

Neyrat, C. *Um Melro Dourado, Um Ramo de Flores, Uma Colher de Prata – Entrevista com Pedro Costa*. Tradução de Maria João Madeira & Ricardo Matos Cabo. São Paulo: Orfeu Negro, 2013.

Oliveira, B. *Lixão: Vazadouro de Itaóca*. Notas sobre "Boca de Lixo", 2012. [Consult. em 2017-04-21]. Disponível em: http://www.mnemocine.com.br/aruanda/lixo_oliveira.htm.

Olivera, R. e Colombo, A. (2013). *Cinema e Linguagem: as transformações perceptivas e cognitivas*. Londrina. Editora Revista da Universidade de Londrina.

Pasolini, P. (1982). *Empirismo Herege*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim,

Pires, M. C. F. da & Silva, S. L. P. da. O cinema, a educação e a construção de um imaginário social contemporâneo. *Educação e Sociedade*. Campinas, v. 35, n. 127, p. 607-616, June 2014. [Consult. em 2017-5-8]. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010173302014000200015&lng=en&nrm=iso>.

Prado Junior, C. Notas Introdutórias à Lógica Dialética. São Paulo, Brasiliense, 1959.

Ramos, F. P. *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Ed. Senac, 2005. 2v.

Rancière, J. *Política de Pedro Costa*, em Cem Mil Cigarros: Os Filmes de Pedro Costa, ed. Ricardo Matos Cabo (Lisboa: Orfeu Negro, 2010), p. 53

Rocha, G. (1965) – *Uma estética da fome*, Revista Civilização Brasileira, ano I, n. 3, julho 1965

Santos, B. S. da. (2007). Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. Santos, B. S. da. & Menezes, M. P. *Espistemologias do Sul*. São Paulo: Cortes, 2010.

Sargento, P. (2010). *Geofilosofia, Biocentrismo e Empatia*. Universidade de Roma TorVergata: Babilónia. nº8/9, p. 187 – 195, 2013.

Saussure, F. (1916). *Curso de linguística geral*. Tradução de Antonio Chelini, José Paulo Paes e Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1999.

Schwarcz, L. (2008). *Uma leitura de Carneiro, Edison: A sabedoria popular*. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 18-60.

Sepulveda, D. (2015). Formação de identidades e processos de subjetivação na escola. In: *Revista Teias* v. 16, n. 43, p. 103-116, out./dez. 2015.

Simões, M. (2016). *Tudo que eu faço é contra o jornalismo* – Entrevista concedida por Eduardo Coutinho. 2014. [Consult. em 2017-4-19]. Disponível em: <http://apublica.org/2014/02/tudo-eu-faco-e-contra-jornalismo/>.