

**No Quarto de Vanda e a trilogia de Fontainhas de Pedro
Costa:**

plasticidade, documentário, história encontrada

Miguel Angel Lomillos ¹

¹ *Professor adjunto do curso de jornalismo da Universidade Federal do Maranhão. Mestre em cinema pela USP e doutor pela Universidad del País Vasco. Pós-doutor pela University of the West of England e pela Universidad Complutense de Madrid. É autor dos livros *Una poética de La ausencia: El espíritu de La colmena* de Víctor Erice (2012) e *Visualidad, estigma y experiencia entre las rejas. Dos films sobre La prisión brasileña de Carandiru* (2012). Atualmente, prepara um livro sobre o cinema de autor feito em vídeo digital.*

e-mail: miguel.alg@ufma.br

Resumo

A introdução do equipamento de vídeo digital em *No Quarto de Vanda* (2000) trouxe para o cineasta português Pedro Costa um método de trabalho mais livre e independente, bem como um novo estilo e uma poética singular. A tentativa de qualificar esta nova dimensão da obra de Costa é feita a partir de três eixos: a plasticidade e a influência do cinema dos primórdios, a tradição do cinema documentário e as teorias realistas de André Bazin e Siegfried Kracauer.

Palavras-chave: Cinema realista; documentário; vídeo digital; teorias; André Bazin; Siegfried Kracauer.

Abstract

The introduction of digital video equipment in *In Vanda's Room* (2000) by Portuguese filmmaker Pedro Costa brought about a more free and independent work method, a new style and a particular poetics. The aim of qualifying this new dimension of Costa's oeuvre is based on three guiding principles: the plastic influence of early cinema, the tradition of documentary film and the realistic theories of André Bazin and Siegfried Kracauer.

Keywords: Realistic film; documentary; digital video; film theories; André Bazin; Siegfried Kracauer.

Por representar o mundo no concreto, sempre há, na imagem cinematográfica, um valor intrínseco, imanente, irreduzível em sua pureza a formas literárias ou dramáticas. A maioria dos teóricos e críticos do cinema tem debatido esta questão ao redor da qual, numa constelação conceitual que traz obviamente nuances diferentes, suscitam termos como presença pura, aparição única, fotogenia, *expressão* da imagem, *aura*, *punctum*, excesso da imagem, marca ou *arché* do real etc. De maneira simples, gostaria de relacionar esse valor intrínseco da imagem cinematográfica à questão indicial do seu dispositivo de base foto-cinematográfico¹ (sem a qual, por definição, não se dariam os outros conceitos), isto é, à relação da imagem técnica com o mundo que traz à tona a presença das coisas e seres em sua materialidade, o movimento acidental das coisas em seu transcorrer, enfim, tudo isso que por si só deve ter parecido um milagre aos olhos dos primeiros espectadores, mas hoje, imersos na cultura audiovisual, ficamos cegos a essa potencialidade da imagem ou talvez ela nos cegue de tão evidente.

O cinema clássico formou-se e avançou a partir da domesticação desse valor intrínseco da imagem, esvaziando as coisas de seu valor imediato real e remetendo-as a estruturas de significado cada vez mais codificadas. González REQUENA (1988: 22) denomina esse valor de “pegada ou impressão [huella] fotográfica do real”: “todo el sistema de representación fílmico clásico se orquesta para someter a la fotografía [...] y anular la huella de lo real”². Mas, certamente,

¹ Não é aqui o lugar para discutir se a imagem fotográfica e cinematográfica constitui a rigor um signo (o que não é, diga-se de passagem, dadas as contradições suficientemente expostas, entre outros autores, por J.M. Schaeffer em *A imagem precária*). O que me interessa neste artigo é apenas usar o argumento do que se convencionou em denominar o indicial - a indicialidade - para designar, a partir do conceito peirciano, a forte relação que o dispositivo foto-cinematográfico estabelece com o mundo físico preexistente. Para um aprofundamento da questão da base fotográfica do cinema além do conceito semiótico do índice, ver meu texto “Continuidad y transformación de las cuestiones de la ontología de Bazin en la era digital”, que em breve será publicado nas atas do congresso de 2018 no site da ASAECA.

² Tendo em comum o registro de impressões de luz que o espectador reconhece como “cristalizações de constelações visuais prévias”, González REQUENA (2001: 88) aborda a natureza dos textos audiovisuais (fotográficos, fílmicos, eletrônicos) a partir do conceito de “radical fotográfico”: “o traço do

poderia se dizer que mesmo nas narrativas dramáticas mais artificialmente construídas esse valor intrínseco poderia potencialmente surgir, ainda que por uns breves instantes, por cima dessa densa rede de significados: uma figura pensativa que fuma um cigarro, envolvida pelas espirais da fumaça; as texturas de uma mancha na parede ou, exemplo costumeiro, as folhas de uma árvore empurradas pelo vento³. A sacola de plástico agitada pelo vento nos muros atijolados do jardim que um adolescente filma com sua câmera de vídeo em *Beleza Americana* (Dir.: Sam Mendes, 1999), tem essa qualidade especificamente cinematográfica reconvertida em transcendência edulcorada quando inserida na trama hollywoodiana, já irreversivelmente maneirista, pós-clássica.

O cinema experimental, ao contrário do cinema clássico, recusa a narrativa nutrido-se dessa qualidade “plástica” do dispositivo cinematográfico e fazendo dela seu baseamento. Como aponta XAVIER (2005: 193), Maya Deren trabalhou nos anos 1940 com a oposição entre a verticalidade (a força do instante, que ela chamava cinema poético) e a horizontalidade da narrativa (a força da sucessão, dos encadeamentos). Em linhas gerais, esta tensão sempre foi encarada pelos teóricos de cinema e atravessa toda a história do cinema, todas as estéticas cinematográficas, mas foi obviamente o cinema moderno que soube explorá-la com mais propriedade e veemência:

É sempre um desafio articular a atenção ao encadeamento e a atenção à textura de cada imagem-plano, pois esta sempre “transborda” face às concatenações lógicas, especialmente no filme moderno, empenhado em repor as discussões ligadas ao específico e em renovar a pergunta “o que é cinema?”, feita pelo pensamento das vanguardas históricas dos anos 20 e pelos estetas que vieram depois, de Bazin e Kracauer (os modernos realistas), de Daney e Deleuze

real que, por causa do automatismo da máquina fotográfica, emerge independente de qualquer vontade significativa e que, pela sua absoluta singularidade, por seu caráter sempre gratuito, acidental e asinificante, se manifesta resistente a toda ordem discursiva e refratário a todo investimento desejante”.

³ Em uma entrevista de 1947, Griffith comentou que “a beleza do vento mexendo as folhas das árvores” estava completamente ausente no cinema de Hollywood da época (KRACAUER, 1997: 60).

(os modernos pós-estruturalistas). Há, em todos estes casos, o mesmo empenho: conectar o valor estético à exploração do que o cinema tem de específico (XAVIER, 2005: 193).



Figura 1: O Sangue (1989)



Figura 2: Casa de Lava (1994)



Figura 3: Ossos (1997)



Figura 4: No Quarto de Vanda (2000)



Figura 5: *Juventude em Marcha* (2006)

O cinema de Pedro Costa é um cinema realista que parece aspirar a uma espécie de cinema puro, sem metáfora, que vai do concreto à abstração poética. Ele está certamente sempre a “transbordar” por causa da extraordinária potencialidade que concede aos elementos que incidem no eixo vertical, isto é, nas conexões estéticas exploradas a partir dos valores específicos do cinema. O específico do cinema refere aqui, como salienta XAVIER (2005:191-193), aos traços estilísticos dos recursos próprios ao cinema, às virtudes expressivas do dispositivo (câmera, luz, montagem, *mise-en-scène*), e não aos elementos narratológicos do esquema dramático-narrativo (diegese, trama, atuações etc.). Há sempre nas texturas das imagens e dos sons uma riqueza plástica da matéria, dos corpos, da fisionomia singular das coisas com suas erosões e rachaduras, da luz, dos sons mundanos e onipresentes, da força interna e externa do plano (interna: duração, composição, enquadramento; externa: espaços e sons em *off*, momentos ambíguos e inexplicáveis fornecidos pela montagem). As magras

histórias de Costa – até mesmo seus três primeiros filmes de ficção: *O sangue*, *Casa de Lava* e *Ossos*– têm esse afrouxamento narrativo que possibilita a irrupção do específico cinematográfico, das energias do eixo vertical, do adensamento da pura imanência das imagens e sons.

No entanto, Costa dá um enorme salto qualitativo com *No Quarto de Vanda*, o filme que está no coração da assim chamada trilogia de Fontainhas (depois de *Ossos* e antes de *Juventude em Marcha*), considerado por muitos críticos como a sua obra-prima. O cineasta português renuncia ao esquema de produção industrial nos moldes do cinema de autor com o produtor Paulo Branco. Ele convive e filma durante quase dois anos (1998-1999) Vanda e outros jovens toxicômanos e imigrantes do bairro de Fontainhas, na periferia de Lisboa, com uma pequena câmera digital e uma equipe mínima, e nessa paciente experiência o cineasta encontra “uma família”, um método de trabalho mais livre, um estilo e uma poética próprios.

Podem-se ver os três filmes anteriores a *No Quarto de Vanda* como passos necessários de um autor, ao mesmo tempo cinéfilo e *ciné-fils*⁴, dotado de um agudo sentido da composição visual, na procura de um estilo próprio: o estilizado *O Sangue* (1989), filmado em preto e branco e nostálgico de um cinema clássico norte-americano já fenecido (Nicholas Ray, Jacques Tourneur etc.); *Casa de Lava* (1994), a primeira aproximação ao mundo da pobreza combinando atores profissionais e não profissionais na ex-colônia de Cabo Verde “onde a encenação e a narrativa se misturam com a improvisação, com os espaços e com as pessoas que os habitam” (CIPRIANO, 2010: 323); e finalmente *Ossos* (1997), que supõe uma maior intensificação no esvaziamento das estruturas dramático-narrativas e na aproximação do mundo dos pobres e imigrantes que descobre nos bairros da periferia de Lisboa (Estrela d’África e Fontainhas) no seu retorno à capital lusa:

⁴ Conhecida expressão de Serge Daney que distingue entre cinophile (cinéfilo) e ciné-fils (filho do cinema). Um livro de entrevistas recolhidas por Régis Debray que revisa sua biografia, trajetória crítica e pensamento sobre o cinema é Serge Daney: *Itinéraire d'un ciné-fils* (Ed. Jean Michel Place, 1999).

Concluída a rodagem de *Casa de Lava*, alguns habitantes de Cabo Verde encarregam o realizador de entregar cartas a familiares que tinham emigrado a Portugal e que estavam a viver no bairro das Fontainhas. Cumprida a tarefa, e após ter sido tão calorosamente recebido, Pedro Costa foi voltando ao bairro e ficando por lá. E assim surge *Ossos*: fortemente contaminado por aquela realidade, o realizador escreve uma ficção onde maior parte dos atores são os próprios habitantes. O filme trata a história de um bairro suburbano, de um jovem casal e da sua criança recém-nascida. Com uma componente documental muito forte (apesar de latente), *Ossos* marca um ponto de viragem na filmografia de Pedro Costa: a procura de uma “portugalidade” (CIPRIANO, 2010: 323).

O diretor conta numa entrevista que *No Quarto de Vanda* nasceu dos problemas e confrontações que teve com Vanda Duarte, que faz o papel de Clotilde no *bressoniano Ossos*. Descontente com o método e o resultado do filme, ela convidou Costa para voltar ao bairro e contar outro tipo de história:

Vanda Duarte tinha sido em *Ossos* a mais relutante a seguir as instruções do realizador: “Não havia maneira de fazê-la dizer o que eu queria nem fazê-la ir às marcas”. Pedro Costa começou então a pensar “se o cinema não se fez para as pessoas dizerem o que querem dizer, para as pessoas fora das marcas” (COSTA, 2009: 24-25).

Para essas pessoas, moradores da favela de Fontainhas, Costa teve que adequar também sua estratégia de seguir as “marcas” do real. *No Quarto de Vanda* e *Juventude em Marcha* - mas especialmente o primeiro - implicam um retorno ao cinema das origens, ao que este tem de mais essencial: a câmera sempre fixa, a escolha de um enquadramento (ao mesmo tempo amplo e ajustado), o uso quase exclusivo de luz natural, o transcorrer paciente, prolongado da tomada, como um dispositivo de “cerco ao real” apto a registrar as ocorrências, o fluir da vida. Nogueira (2011) traduz perfeitamente esse despojamento discursivo que se impõe com a força brutal de uma verdade nua: “as imagens tornam-se novamente aquilo que são (imagens), não o que nosso olhar hipertrofiado insiste em relatar.[...] Costa se interessa pelas coisas pelo que elas são, não pelo que se vê ou se obtém delas (conhecimento, categorizações)”.

A estratégia estética de Costa com a pequena câmera digital lembra a proposta de Vilém FLUSSER (2011) para superar as limitações impostas pelo programa do aparelho fotográfico ou caixa preta que tende a padronizar a visualidade. Costa força os parâmetros técnicos das pequenas câmeras DV ao recusar um espaço-tempo energético, háptico (as tensões e o nervosismo da câmera, o anseio de tudo ver) em favor do despojamento e da quietude, do controle das potencialidades da câmera digital para um dispositivo essencial cinematográfico anti-industrial:

Acredita-se que uma câmera DV é para se mover em todos os sentidos, fazer coisas rápidas, reativas. Isso não me interessa. [...] A DV é feita para ver as pequenas coisas, para filmar o microscópico mais do que o geral. Não se pode filmar paisagens e árvores em vídeo porque há demasiadas informações e detalhes. A DV é feita para os muros, os rostos, uma coisa só de cada vez. E também para ir muito lentamente. É uma coisa que deve-se ter à mão para filmar todos os dias a fim de encontrar o que se busca. Com a DV é preciso saber perder o tempo ao invés de ganhá-lo, isto é, o contrário do que se pensa sobre isso. (MENDES, 2010: 374)⁵

O lugar do último cinema de Pedro Costa

O último cinema de Pedro Costa que se dá a partir da trilogia de Fontainhas brota de duas grandes tradições do cinema. Por um lado, para dizê-lo com as palavras de Jacques Aumont - que nesse momento fala a respeito de Philippe Garrel - trata-se de “uma obra caracterizada esteticamente por estar inscrita em uma tradição (a mais rica e bela do cinema francês, desde Lumière até Bresson e Straub) do respeito pela identidade fotográfica como indicialidade” (AUMONT, 1996: 121). Por outro lado, mesmo que *No Quarto de Vanda* e *Juventude em Marcha* sejam, a rigor, ficções, elas se inserem na tradição do cinema documentário iniciada por Flaherty, no sentido de que o cineasta convive com as

⁵ Tradução nossa do francês. Mendes recolhe no final do seu livro um arquivo de documentos composto por artigos e entrevistas de revistas europeias. Aqui os colchetes dividem duas entrevistas feitas a Pedro Costa: a primeira feita por J.P. Tessé em novembro de 2006 para *Chronicart*; a segunda por J.S. Chauvin para o dossiê de imprensa de *Juventude em Marcha*.

pessoas que querem filmar durante um longo período de tempo, e seu discurso (clássico em Flaherty, moderno em Costa) explora as tensões entre a encenação (estar aí face à câmera) e o mundo em seu cotidiano, aberto para a indeterminação. Igual a outros cineastas que tomam este caminho (a última obra de Rouch, Depardon, Kiarostami, Erice, Guerin), a encenação de ações e situações é o único procedimento de representação utilizado, descartando a maioria das figuras do repertório do documentário: a voz *over*, as entrevistas e depoimentos, as imagens de arquivo, a câmera ao ombro e até o uso hoje frequente dos expedientes de metalinguagem ou reflexividade⁶.

Há certamente outra modalidade como o cinema direto que também usa a forma dramática da encenação dos atores sociais como elemento exclusivo de construção. Porém, nada mais afastado do cinema de Costa que as técnicas, o estilo e o dispositivo do cinema direto. Este último, impulsionado pelo aparecimento dos equipamentos mais leves, adota uma estratégia de recuo face ao real, a câmera se transforma numa “mosquinha na parede” capaz de registrar os acontecimentos como se não estivesse ali (Drew, Mayles, Peacock, Wiseman, Moreira Salles). O cinema de Costa trabalha intensamente as resistências do real, “encapsulando” os atores sociais na tomada/enquadramento/*mise-en-scène* construída previamente com rigor estético e, sobretudo, ensaiando o registro quantas vezes for necessário para obter o efeito procurado ou requerido. Procedimentos como filmagens refeitas e motivação prévia aos atores – recursos oriundos do código ético do cinema direto/verdade, mas que foram utilizados por documentaristas como Flaherty, Ivens ou Storlk (GAUTHIER, 2011: 266) – compõem justamente o *modus operandi* de Pedro Costa. Este método não foi usado nos documentários de Costa *Onde jaz o teu sorriso?* (2001) e *Ne change rien* (2009), o primeiro sobre o casal Straub-Huillet montando seu filme *Gente da Siciliana* moviola; o segundo sobre a cantora e compositora francesa Jeanne

⁶Obviamente em todo filme moderno há o confronto com o olhar do aparato cinematográfico. Mas em Costa a “presença” da câmera não se evidencia como elemento construtor, tal como fazem os filmes ou documentários encaixados nos modos interativo e/ou reflexivo propostos por Bill Nichols.

Balibar. Controlando de forma obstinada a encenação dos atores sociais, Costa eliminou *No Quarto de Vanda* os excessos e os erros, mas sobretudo articulou o tom e estilo de interpretação, direcionou as falas conforme a personalidade de cada ator e conforme seu próprio estilo autoral. A repetição de tomadas e cenas, além de proporcionar retentiva e segurança ao ator, cria um ritmo interno próprio que dá vazão ao momento imprevisto (as tosses e espasmos asmáticos de Vanda, a sonolência que a vence quando segura com os dois braços o novelo de lã para a irmã Zita). Faz-se evidente para o espectador que a convivência intensa de Costa e sua pequena equipe com os atores e a familiaridade deles com a câmera (da qual se esquecem como se fossem atores profissionais) produz o dispositivo perfeito para mostrar, em tomadas longas com câmera fixa, os momentos de intimidade e interioridade, especialmente os encontros de Vanda com a irmã Zita e os amigos que a visitam no quarto. Sendo que os personagens representam a si próprios, e seus “*scripts*” lhes pertencem por completo, a encenação produz a impressão do não encenado ou, no limite, a tensão entre o encenado e o não encenado.

O poder de convicção dos atores naturais é tal que seu desempenho se dá como uma espécie de encantamento para o espectador. Nem tudo é resultado das evidentes qualidades de *coach* do diretor/encenador (escutar, selecionar as falas mais interessantes, ensaiar e imprimir uma certa distância na oralidade recusando, ou melhor, retrabalhando por meio das repetições, a improvisação), mas sem dúvida as artes de retratista de Costa são inegáveis. O estilo dos “atores” de Fontainhas está tão longe da neutralidade (transcendente) dos modelos *bressonianos* quanto do hieratismo (materialista) de Straub-Huillet: ele poderia ser definido como um naturalismo estilizado que enobrece os personagens. Costa frequentemente os induz a falar em registros baixos e cadenciados, sussurrantes, com grandes pausas e silêncios. Abandonando as “afetações *bressonianas*” de *Ossos* (os atores como “modelos”, as mãos, os rostos-totens, a maneira de fazer o corpo cair), *No Quarto de Vanda* “alcança a austeridade a que *Ossos* aspirava e contradiz o desespero fácil do filme anterior com a mais simples das verdades” (QUANDT, 2009: 32-33). Em *Juventude em*

Marcha, mais atrelado ao texto e à ficção, se percebe um maior refinamento no trabalho de Costa com seus “modelos” que assumem um tom de declamação.

Para Costa um *close* não é o mero enquadramento de um rosto, mas uma posição da câmera absolutamente estudada, cujo sentido mudaria completamente se ela fosse colocada um pouco acima ou abaixo, ou mais ao lado. Em outras palavras, as múltiplas variações de *close-up* sobre os rostos de Vanda ou Zita apresentados ao longo do filme implicam uma constelação de imagens-afeto que surpreendem por suas texturas e angulações, sombras e luzes, uma materialidade plástica que nos golpeia de maneira diferente a cada vez: Vanda gritando, falando, dormindo, tossindo, chapada pela droga, vomitando, rindo. De repente a câmera sai e nos mostra em *contra-plongée* uma mulher velha, com uma echarpe vermelha, o rosto curtido por mil rugas, fumando um cigarro na porta da casa: não a conhecemos, não a veremos mais no filme, mas seu rosto hierático ficará gravado a fogo na nossa memória.





Tem razão Nogueira quando afirma que o filme de Pedro Costa não está interessado em problematizar as fronteiras entre a ficção e o documentário: “*No Quarto de Vanda* não problematiza, expande ou inverte coisa alguma. Ele é a própria fronteira entre a ficção e o documentário (o elo redescoberto)”. Mas se ele está no *entre*, na *própria fronteira*, como subtrair-se a ambas as categorias que, querendo ou não, fazem parte da teoria e da história do cinema? Por meio de uma *mise-en-scène* e direção de atores próprias às práticas da ficção, Costa consegue que o documentário – a representação de um mundo concreto de pessoas e ambientes que encenam a si próprios – seja capaz de mostrar um universo íntimo tradicionalmente vedado ao documentário tanto clássico como moderno. Ainda que expanda exponencialmente a linguagem documental, *No Quarto de Vanda* deve ser considerado como documentário, pois o jogo de representação dos atores não afeta o estatuto deles como o que são. Isso não acontece em *Juventude em Marcha*, pois Costa intensifica o mesmo método, especialmente no protagonista, Ventura, que “dramatiza” a vida dele, os tempos e espaços de sua

experiência como imigrante cabo-verdiano em Portugal, isto é, Ventura é uma transfiguração poética (ficcional) dele mesmo (o que não acontecia com Vanda e outros personagens do filme anterior). A oposição documentário/ficção é recolocada por Nogueira em termos de verdade/beleza:

Em *Juventude em Marcha*, a ficção é um enxerto do documentário que acaba por recobrir todo o filme, emprestando a ele a sua beleza (a beleza, por sinal, é um privilégio da ficção). Em *No Quarto de Vanda*, estamos no reino de uma verdade cênica obtusa, diante da qual parece impossível olhar além. (NOGUEIRA, 2011)

No documentário moderno de Costa, a construção do personagem remete única e exclusivamente à forma dramática: presença direta, cena e ação. Mas ao mostrar o sujeito em ato, o faz da mesma maneira que já ensaiou o cinema de ficção mais engajado com o real e com o *humus* das pessoas e do lugar (Vigo, Renoir, Rossellini e especialmente os cineastas modernos que trabalham a transversalidade entre ficção e documentário: Godard, Rozier, Kiarostami, Dardenne etc.). Eles, como os primeiros filmes de ficção de Costa, ensaiaram a quebra da ação, as situações dispersivas, os blocos de espaço-tempo em que o elemento indeterminado poderia surgir do real contaminando o enredo desdramatizado, elíptico. Porém, agora os personagens são seres reais e singulares que se desenvolvem no fluxo do mundo em que vivem.

A história encontrada: o que a câmera nos faz ver

Retorno agora à questão dos eixos vertical e horizontal, às tensões entre o real e a história segundo as teorias realistas de Bazin e Kracauer. Os dois autores entendem o cinema realista como uma espécie de liga entre o elemento real que adensa (a realidade espacial contínua, a realidade física em sua materialidade) e o imaginário (a história, a trama, o argumento), mas é este último quem deve se submeter àquele e não o contrário. Como diz BAZIN (1991: 64) “as ficções só adquirem sentido ou só têm valor pela realidade integrada no imaginário”. Bazin era decerto mais normativo na hora de propor as características técnicas e

estilísticas para a “ambiguidade ontológica da realidade”: plano-sequência, profundidade de campo, minimização da montagem etc. Kracauer aceitava a fragmentação do mundo que ele via também na arte e na vida e, ao contrário de Bazin, dava maior liberdade criativa ou formal ao cineasta sempre que as funções e elementos que ele definia como cinemáticas (o ideal do cinema) se colocassem a serviço das propriedades básicas do cinema, isto é, a serviço dessa ligação física ao mundo que lhe é própria.

Nessa perspectiva, Pedro Costa encara aqui um dos conflitos sobre os quais mais nitidamente se articula seu cinema moderno (sua crença, ou mística, como diria Jacques Aumont, nesse cinema moderno trespassado pelo roteiro aberto, permeável com a vida): como refletir cinematograficamente a tensão alimentada por estes “dois elementos contraditórios segundo os quais a história obstrui e, simultaneamente, estimula as explorações da câmera?” (KRACAUER, 1997: 213).

No Quarto da Vanda e *Juventude em Marcha* parecem ser dois exemplos profícuos desse termo feliz que Kracauer desenvolve em *Teoria do Cinema*: “história encontrada” (*found story*), o filme cujo argumento brota da vida do dia-a-dia, do “fluxo da vida”:

O termo “história encontrada” cobre todas as histórias encontradas no material da realidade física. Quando se observa com tempo a superfície de um rio ou lago, detectamos certos padrões na água que foram produzidos por uma brisa ou por um redemoinho. As histórias encontradas pertencem à natureza desse padrão. Sendo encontradas e não planejadas, essas histórias são animadas por intenções documentais. São, também, conformes à satisfação da exigência de contar uma história. (KRACAUER, 1997: 245-246)

A “história” de *No Quarto de Vanda* (e, em menor medida, de *Juventude em Marcha*) consiste, literalmente, naquilo que a câmera nos faz ver, nos dá a ver. Isto é, trata-se de uma “trama” ou “história” *descoberta* na materialidade da realidade física que invade a tela com espessura e se oferece como uma narrativa aberta, evanescente, permeável aos padrões da vida transitória, impulsionada por um forte sentido de deriva e do não-encerrado.

Na leve e subterrânea urdidura narrativa de *No Quarto de Vanda* se acomoda

um impulso semelhante a um *relatar*, é uma narração que brota da própria matéria-prima representada: as conversas e brigas de Vanda com sua irmã Zita no quarto, a procura da droga nas páginas da lista telefônica, as persistentes inalações de heroína com o papel alumínio bem como os cigarros, a demolição das casas do bairro pelas escavadoras, o trabalho de Vanda vendendo couves e alfaces pelas ruelas do bairro, os momentos de outros personagens toxicômanos de Fontainhas, principalmente masculinos (Nhurro, Russo, Muletas, Pedro) nas precárias casas em que pernoitam ou quando alguns deles visitam o quarto de Vanda.

Estes elementos e situações nunca deixam de ter o significado que lhes é próprio, literal, pois não têm necessidade de colocar-se em cena como outra coisa diferente do que são. Por exemplo, a demolição das casas de Fontainhas pode ser simultânea à experiência com as drogas dos toxicômanos, porém a primeira nunca se põe como metáfora da segunda (embora o espectador seja livre para fazer qualquer associação nesse jogo livre que o filme propõe). O mesmo se poderia dizer da lista telefônica (só uma vez Costa se permite mostrá-la em um belo plano de detalhe junto com as mãos de Vanda), as seringas, o papel alumínio, as máquinas escavadoras e seus braços tentaculares, as cruzes amarelas marcadas nas casas prestes a serem destruídas (que J. Bénard da Costa associa às casas dos pestíferos no geral, e implicitamente às cruzes das casas de leprosaria em *Casa de Lava*) etc. A “história encontrada” não pode evoluir emancipando-se das coisas que a revelam, pois sua autonomia é, ao mesmo tempo, a dos objetos que a fazem acessível à nossa inteligência e à nossa emoção (BAYÓN, 2000: 129). Daí a forte pregnância das presenças e dos encontros, da aparente aleatoriedade dos episódios ou blocos temporais, das cenas intersticiais do cotidiano do bairro, temporalidades dispersas que adquirem maior densidade pela força da repetição de cenários e personagens, pelas ramificações e camadas que o texto articula e propõe ao espectador.

O quarto de Vanda atua como uma espécie de centro ao qual a câmera vai e volta. O filme configura um espaço fílmico aparentemente coeso, cujo elemento motriz é a dialética entre um “dentro” e um “fora” sempre em comunicação,

graças às estratégias de conexão da montagem e dos sons *off* e, sobretudo, à própria topologia do bairro - uma espécie de *kasbah* árabe ou gruta urbana, mais do que um espaço urbano convencional. Temos assim a relação entre o quarto de Vanda e o resto da casa; entre os interiores sombrios e os exteriores não menos escuros do bairro (ruelas, caminhos, pequenas praças, todos eles espaços “luminicamente” carregados); enfim, entre o bairro como um *todo* e o mundo afora como um fora de quadro que nunca se materializa. Nesse mundo recolhido e marginal não temos mais pistas do que a polissemia da imagem e seus circuitos internos: algumas vezes temos sintagmas nítidos e elementares, como a venda de verduras de Vanda pelas casas do bairro ou suas incursões nos bares; outras vezes sintagmas obscuros e no fundo indecifráveis, como aquele que relata J. Bénard da Costa sobre o longo plano da velha cabo-verdiana sentada de costas e a criança que toca a buzina da bicicleta na soleira da porta (COSTA, 2009: 179-180). O filme está recheado de pequenas anedotas ou histórias que solicitam ser interpretadas ou “encontradas” pelo espectador. Uma delas se destaca porque o fato de ter sido claramente “roteirizada” não esclarece o fundo da história. Um dos toxicômanos do bairro, o Russo, um personagem que parece “vindo de um filme de Nicholas Ray”, surge de repente saindo às pressas de uma casa, corre pelas ruelas até chegar em outra casa e se esconde assustado num canto. A cena pode ou não estar relacionada com uma transação de droga. Mas ela “define” bem este “personagem perdido, sempre sem eira nem beira” (COSTA, 2009: 183) que aparece no filme, ora penteando os cabelos languidamente, ora acariciando um passarinho que costuma levar nas mãos.





O quarto, a casa, o bairro de Vanda são redutos de um mundo de pobreza e destruição que se oferecem na pura concretude de uma “estética material” (KRACAUER), sem um centro ideológico que articule o sentido social ou político do discurso, pois a ideologia por trás do filme deve crescer do fluxo da vida da realidade descrita e não predeterminar seu curso (KRACAUER, 1997: 252). O cinema de Costa é fiel ao poder simbólico da realidade material, transmitindo “a mais concreta sensação do estar-aí das coisas e dos corpos” (BEZERRA, 2011: 7). A radicalidade e singularidade de *No quarto de Vanda e Juventude em Marcha*, a sua modernidade, reside no fato de não admitir a existência de conceitos prévios que haveriam de se projetar sobre a particularidade das imagens que nos representam, como se elas fossem meros casos do universal, pois se isso acontecesse, elas se veriam despojadas de qualquer valor e mistério próprios (BAYÓN, 2000: 129).

Para Kracauer e Bazin, o modelo do cinema realista era o neorealismo italiano (e, sobretudo, o cinema de Satyajit Ray para o primeiro): atualidade do argumento,

valor documental excepcional, extraordinária impressão de verdade resultante dos cenários naturais, atores não profissionais, elementos cinemáticos etc. No empenho em avançar por esse caminho, muitos conseguiram apenas “mera fotografia móvel de uma realidade preliminar e exterior” (BAZIN, 1991: 184) ou “uma mecânica e desajeitada mistura de atualidade e ficção” (KRACAUER, 1997: 251). Para estes dois teóricos, as “histórias encontradas” ou o “realismo revelatório” podiam ser alcançados por meio de distintos graus de solidez e dramatização, com preferência pelas histórias esboçadas, abertas, permeáveis ao fluxo de vida e à ambiguidade do mundo (pensemos em *Germania, anno zero*, de Rossellini, por exemplo). Em seu exigente processo de extrair uma trama da matéria-prima do real, *No quarto de Vanda* mostra a total ausência de qualquer esquema psicológico, de dramaturgia, de causalidade, mas a pura tensão entre registro e mundo, entre realidade e narrativa. O filme de Costa exprime de maneira exponencial esse ideal de compreensão do cinema proposto pelos dois teóricos realistas, essa aspiração do cinema realista, ao qual os novos cinemas modernos dos anos 1960 se aproximaram de maneira ainda parcial (um cinema, por certo, que os dois autores nunca chegaram a ver). Bezerra qualifica de *hiperbaziniano* o último cinema de Costa, e ele é sem dúvida uma espécie de quintessência das virtualidades das duas relevantes propostas realistas de Bazin e Kracauer. Na verdade, nenhum filme levou tão longe até agora as concepções de Kracauer e Bazin do que *No Quarto de Vanda*.

Há alguma coisa em *No Quarto de Vanda* que não se deixa apreender completamente como história, mesmo que, no limite, saibamos que há aí uma “história”, subterrânea e latente. O filme flutua em um lugar indecível: em um lugar muito além do documentário (mas que já não é documentário) e, ao mesmo tempo, muito aquém da ficção (mas que não é –nem pretende ser– completamente ficção). Relato descentrado, sem desfecho, sem revelações, completamente perpassado pelo real, por um real estilizado, pictórico, plástico. Se considerarmos *No Quarto da Vanda* como um documentário, ele talvez seja o documentário mais misterioso e inexplicável. Se o considerarmos como uma ficção, ele é, por usaras metáforas caras de nossos dois autores a respeito da

tensão entre cinema e realidade, a “transusão de sangue” (Kracauer) e a “transferência de realidade” (Bazin) mais densa e radical.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. *A quoi pensent les films*, Paris: Séguier, 1996.

BAYÓN, Fernando. “El sol del membrillo. La realidad que habita la imagen”. In: *Ikusgaiak*, 4, 2000, 117-134. Disponível em: <http://hedatuz.euskomedia.org/6841/1/04117134.pdf>. Acesso em: 17 de novembro de 2017.

BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BEZERRA, Julio. “Pedro Costa ou o que pode um corpo”. In: *Lumina*, vol. 5, n. 2, dezembro de 2011, 1-16. Disponível em: <https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/217/212> Acesso em: 12 de novembro de 2017.

CIPRIANO, Miguel, “Identidade e descentramento em Pedro Costa”. In: MENDES, João Maria. *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo*. Lisboa: Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema, 2010.

COSTA, João Bénard da. “O negro é uma cor” e “No quarto de Vanda”. In: CABO, Ricardo Matos (coord.). *Cem Mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

GAUTHIER, Guy. *Documentário: um outro cinema*. Campinas: Papyrus, 2011.
_____. (2001). “Lo radical que habita la máquina fotográfica”. *Fabrikart. Arte, Tecnología, Sociedad*, 1, Universidad del País Vasco, 74-91. Disponível em: <http://gonzalezrequena.com/>

KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

LOMILLOS, Miguel Ángel. “Continuidad y transformación de las cuestiones de la ontología de Bazin en la era digital”. Atas do congresso de 2018. Disponível em breve em: <http://asaeca.org/>

MENDES, João Maria (coord.). “Arquivo documental. Documento 3: Autourducinéma de Pedro Costa”. In: *Novas & velhas tendências no cinema*

português contemporâneo, Lisboa: Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema, 2010. Publicado originalmente em: <http://www.derives.tv/Atour-du-cinema-de-Pedro-Costa>.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

NOGUEIRA, Calac. "Sobre No quarto de Vanda". In: *Contracampo Revista de cinema*, 97, 2011. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/97/artnoquartodavanda.htm>. Acesso em: 22 de janeiro de 2018.

QUANDT, James. "Still lives". In: CABO, Ricardo Matos (coord.). *Cem Mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2005.

REQUENA, Jesús González. "Del lado de la fotografía: Una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico". In PÉREZ PERUCHA, Julio (ed): *Los años que conmovieron al cinema (Las rupturas del 68)*. Valencia: Ed. de la Filmoteca Valenciana, 1988, 19-31.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.