

**NOTAS PRELIMINARES SOBRE UMA IDEIA
DE COMUNIDADE NO CINEMA DE PEDRO COSTA**

Daniel Ribeiro Duarte¹

Resumo: A investigação parte da necessidade de confrontar as teorias cinematográficas com a contribuição de filósofos como Georges Bataille, Jean-Luc Nancy, Roberto Esposito e Maurice Blanchot, pensadores do comum e da comunidade. Empreendendo essa busca, o objetivo será responder a pergunta que o cinema de Pedro Costa não cessa de fazer: o que é uma comunidade cinematográfica? O presente trabalho analisa o conjunto de filmes já realizados por Pedro Costa sob a luz de dois conceitos chave desta tradição filosófica: Comunidade Negativa e *désœuvrement*.

Palavras-chave: comunidade, estética, política, Pedro Costa

Email: danielribao@yahoo.com

1. Comunidade Negativa

Peter Pál Pelbart, em diálogo com as ideias de Negri, Agamben, Paolo Virno, Jean-Luc Nancy e Blanchot, faz a seguinte afirmação:

“(...) vivemos hoje uma crise do ‘comum’. As formas que antes pareciam garantir aos homens um contorno comum, e asseguravam alguma consistência ao laço social, perderam sua pregnância e entraram em colapso, desde a esfera dita pública até os modos de associação consagrados, comunitários, nacionais, ideológicos, partidários, sindicais.”
(Pelbart, 2003)

Pelbart analisa em seu texto este *sequestro do comum*, a contínua dissolução dos laços sociais mais consagrados através do século XX. O filósofo traça um panorama de uma série de teóricos que abandonam o pensamento da identidade e evocam a experiência comunitária sob o enfoque da diferença. Já Esposito, alinhando-se também a esta mesma tradição mas procurando desenhar uma teoria do impolítico², procura, em seu livro de ensaios sobre a

¹ Doutorando na FCSH-UNL.

² “A questão matriz do impolítico é a possibilidade ou não de se fazer, hoje, uma filosofia política. Para Esposito, cada filosofia política procura fazer uma representação do político, o

Duarte, Daniel Ribeiro. 2013. “Notas preliminares sobre uma ideia de comunidade no cinema de Pedro Costa.” In *Atas do II Encontro Anual da AIM*, editado por Tiago Baptista e Adriana Martins, 373-386. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-0-7.

comunidade, explicitar as origens deste colapso do comum, afirmando que vivemos “uma conjuntura que lega em um mesmo nó épocal a falência de todos os comunismos e a miséria dos novos individualismos” (Esposito 1998, vii).

O cinema de Pedro Costa, ao mesmo tempo em que vive profundamente este tempo, o da dificuldade em estabelecer vínculos comunitários, é reconhecido como um movimento assertivo em direção a uma redefinição da ideia de comunidade, uma vez que seus filmes vêm sendo realizados a partir da amizade entre o realizador e um grupo de atores não-profissionais. Um trabalho digno de nota neste cenário destruído em que vivemos. O bairro das Fontainhas, onde vive parte dos atores-personagens que participam de seus filmes, é um lugar habitado por imigrantes africanos, sobretudo os caboverdianos, mas também por portugueses e outros representantes pobres da sociedade contemporânea. O bairro, já historicamente destruído, foi recentemente demolido para ser substituído por um novo programa urbanístico.

Pensar o comum nestes filmes é, portanto, um desafio. Os filmes de Pedro Costa nem estão em busca de uma comunidade do tipo originário, nem tampouco são capazes de estabelecer, pela representação pura e simples, um levantamento de tipo sociológico de uma etnia, bairro e seus tipos sociais, uma vez que este mesmo bairro está a ser eliminado do traçado urbano e seus habitantes removidos, separados, e colocados em bairros sociais. O comum não está, portanto, onde o procuramos. Sem identidade com a terra, nem futuro do ponto de vista social, não há nem uma origem nem um destino para esta comunidade.

É portanto uma comunidade que não pode ser apreendida senão pela ausência de categorias que a descrevam ou modelos que a circunscrevam. Está mais próxima de uma comunidade impossível, ou comunidade ausente, **comunidade negativa**, comunidade dos incomuns, comunidade dos que não

que seria a imposição de uma forma a uma realidade complexa e, portanto, irrepresentável. A filosofia do impolítico de Esposito procura assumir a herança de Georges Bataille para, lançando mão de uma *lógica do limite*, denunciar a insuficiência da filosofia política ao tratar do aspecto informe do seu objeto” (Esposito 1998, vii).

têm comunidade. Ou como diria Jean-Luc Nancy, operando uma desconstrução na ideia de comunidade: *La communauté n'a pas eu lieu* (2001, 29).

Para Nancy, a sociedade substituiu alguma coisa bastante mais complexa do que um laço social. A comunicação com os deuses, fantasmas, os animais e os ancestrais não tem sequer um nome conhecido entre as sociedades ocidentais de hoje, e a nostalgia de uma comunidade não passaria de reducionismo:

“A sociedade não se construiu sobre a ruína de uma comunidade (...) a comunidade, longe de ser o que a sociedade teria rompido ou perdido, é *o que nos acontece* — questão, espera, acontecimento, imperativo — a partir da sociedade. (...) Nada foi perdido, e por esta razão nada está perdido. Só nós estamos perdidos, nós sobre quem o “laço social” (as relações, a comunicação), nossa invenção, recai pesadamente.” (Nancy 2001, 29)

Peter Pál Pelbart, na esteira de Nancy, argumenta que a comunidade não é um elemento anterior à sociedade, nem tampouco um futuro possível para esta. Esta visão nostálgica de resgate do comum é pensável apenas no presente da própria sociedade, enquanto “negação da fusão, da homogeneidade, da identidade consigo mesma” (Pelbart 2003, 33). Contrariamente à ideia nostálgica de um resgate das formas antigas e mais “puras”, alguns teóricos da comunidade são defensores de sua relação intrínseca com a heterogeneidade, a pluralidade, a singularidade e a distância. Disto deriva a sua condição principal: a vizinhança com a sua impossibilidade e com o próprio fim.

Mas como pensar o cinema de Pedro Costa por este enfoque? Primeiramente, partindo de um diferente ponto de vista, segundo o qual os atores-personagens que vemos nos filmes não são uma representação de uma categoria geral como os cabo-verdianos ou moradores de um bairro, mas como singularidades. “Não são função de outra coisa, não representam papéis, não são símbolos; são presenças expostas, corpos dotados de uma imanência política”, diz Guerreiro (2009, 205) A comunidade, tal como será pensada neste trabalho,

não tem nenhuma relação com uma essência, nem com um desejo coletivo de fusão em uma identidade única. Tem, sim, relação com a diferença. Trata-se de uma constelação instável de singulares que, ao contrário de estarem em uma situação de permanente conforto, vivenciam uma experiência limite, uma relação de mútua exposição (e não de pressuposição) e de permanente risco. Ao contrário do sonho fusional, ela é fundamentalmente fragmentada, marcada por interrupções e pela angústia de lidar com a radical diferença do outro.

É perceptível que as personagens destes filmes, embora tenham uma regularidade de aparições, não são um núcleo absolutamente estável de colaboradores. Além disso, entre os filmes feitos em colaboração com os moradores das Fontainhas, há uma sobreposição de diferentes registros e perspectivas, na criação de um verdadeiro “efeito cubista” enquanto o papel e a importância relativa de cada uma das personagens, bem como dos vários lugares e motivos, vão variando de filme para filme.

Estas personagens não chegam a construir-se como identidades coesas, nem internamente aos filmes, nem se relacionamos suas diversas aparições ao longo da produção do realizador. Vanda Duarte aparece como uma personagem misteriosa e acometida de um estranho mutismo, quando representa Clotilde em *Ossos* (1997), mas ao interpretar a si mesma em *No quarto da Vanda* (2000), reaparece como uma pessoa verborrágica, mesmo que desencantada e exaurida pelo consumo infundável da pasta de heroína. Pango, Ventura, ou Paulo das Muletas, que estão em mais de um filme, nunca chegam a se completar como personagens coesas, mas como figuras singulares parecem viver num tempo suspenso, dirigindo sua ação ao próprio instante, “continuamente gerados pela própria maneira” (Agamben 1993, 28-30), ora em busca da sobrevivência, ora a caminho da própria morte.

Os atores-personagens nunca fazem unidade, nunca se deixam capturar pelo sistema particular/geral. O que se mostra é um incessante devir destas singularidades, que se diferenciam inclusive de si próprias. Não se trata de essência, mas sim de existência. Talvez esta comunidade dos filmes de Pedro Costa só possa ser caracterizada pela *negativa*. “A estranheza do que não

poderia ser comum é o que funda esta comunidade, eternamente provisória e sempre já desertada” (Blanchot 1988, 54; tradução nossa).

No limite em o que social *sequestra* o comum e oferece como única alternativa as imagens do Mesmo, do unitário, da comunhão sob um mesmo poder soberano, a comunidade requer a introdução do *outro*, da diferença irreduzível a ser permanentemente criada e do singular.

2. Uma comunidade ou várias (*désœuvrement*)

“O discurso poético forja os seus instrumentos enquanto caminha
e enquanto caminha destrói-os.”

Ossip Mandelstam

Será importante distinguir, no conjunto dos filmes realizados por Pedro Costa, alguns modos de aparição da comunidade para ressaltar a ausência de um sistema, ou a dificuldade de totalização desta comunidade. Há pelo menos duas fases distintas na obra de Pedro Costa, reconhecendo a ruptura encetada por *No quarto da Vanda*: a experiência deste filme, um divisor de águas em relação aos anteriores, é renovadora para o cinema contemporâneo, e reinventa a experiência de filmar e de assistir filmes.

A câmara digital compacta, montada sobre um tripé — em uma respeitosa presença que une cumplicidade e distância — é o princípio de resistência à maneira industrial de fazer cinema, que implica num aparato pesado, uma equipa numerosa e uma organização hierárquica rígida. *Ossos* (1997) foi o filme do esgotamento deste modelo, o mais habitual entre as formas de se fazer cinema hoje em dia. Mas numa reflexão posterior, Pedro Costa chegou a chamar de ficção esta forma de sociedade que se reúne para fazer um filme. Esta forma organizativa, por mais que seja glamourizada no universo da produção cinematográfica, é justamente o que afasta o realizador daquilo que é filmado. Para ele, a equipa numerosa que levou para as Fontainhas impôs uma série de filtros entre o realizador e a vida no bairro. Entende-se por filtros uma sucessão de elementos constitutivos do *plateau* que, desde a imponentia dos caminhões cheios de equipamentos, a luminosidade

excessiva, até uma série de assistentes e técnicos, procuram deixar o realizador alheio aos acontecimentos que circundam as filmagens, para diminuir ou anular o confronto entre um plano rígido de filmagens e o espaço onde se filma. Exigência do ritmo de produção industrial, no qual o tempo conta-se sob a medida abstrata de equivalência do dinheiro.

Embora esta ficção esteja presente por trás das câmeras, o filme *Ossos* traz também os elementos desestabilizadores deste modo de produção. À parte do esquema rígido que equivale tempo a dinheiro, o trabalho com os atores para a realização deste "estranho melodrama"³ é marcado pela vulnerabilidade do ator principal, que diante do bebê com o qual contracenava, "se sentia muito mais frágil que ele"⁴. Também a predominância de atrizes femininas, entre elas Vanda e Zita Duarte, insere no filme "mais documental" de Pedro Costa a rebeldia das posturas e reações dessas atrizes ao guião sugerido pelo realizador.

À constatação do peso deste esquema industrial segue-se uma quase desistência de Pedro Costa em relação à realização cinematográfica, até que uma conversa com Vanda Duarte depois do término do filme o anima a continuar, mas de uma forma mais simples, mais quotidiana, o que provoca uma redução radical do aparato. As novas condições de filmagem influenciam significativamente o tecido figural de *No quarto da Vanda*, uma vez que a leveza do equipamento torna o realizador mais autônomo e aumenta a duração das filmagens — o que permite uma intimidade maior com as personagens. Alheio às preocupações e ao tempo do cinema industrial, o grupo que se engaja na realização deste emblemático filme leva dois anos para alcançar algo bastante diverso dos anteriores, ainda que tenha em comum as preocupações do bairro, alguns atores (com a diferença de que agora, os não profissionais ganham um lugar preponderante) e uma cadência de montagem.

As personagens, entretanto, estão ainda mais, e vertiginosamente, exercendo as suas formas de vida. Desafiam o trabalho quotidiano da morte, ao

³ A expressão é utilizada por Pedro Costa na entrevista concedida a Jean-Pierre Gorin, no dvd *Ossos*, publicado pelo selo Criterion.

⁴ "(...)When I have this baby I feel weaker than the baby, when I have him in my arms I feel much weaker than the baby." In: *Lights off on Pedro Costa*. entrevista concedida a Loretta Gandolfi. <http://www.takeoneciff.com/2013/lamour-nexiste-pas-lights-off-on-pedro-costa>. Consultado em 25 de março de 2013.

consumir doses excessivas de pasta de heroína. Enquanto isso, o bairro desaba com a chegada dos *bulldozers* que vêm para expulsar os moradores, derrubar as casas e abrir espaço para a instalação de um novo projeto urbanístico.

No quarto da Vanda, além de ser a crônica do fim de uma possibilidade de comunidade, é o aprofundamento em um cinema que está ligado de maneira fundamental à provação dos corpos, seja das personagens, do realizador, seja do espectador, que não pode resgatar Vanda e seus amigos da sua ausência de destino e da sua corrida para a morte. A relação entre os corpos e planos é elaborada na duração de uma longa filmagem, o que gera um mergulho no modo de ser e agir destas figuras (e portanto na singularidade) e propicia que, ao dar a cada um a possibilidade de apropriar-se de seu lugar no filme (na linguagem) a partir do seu próprio ritmo, seja criada uma idiorritmia⁵.

Esta diferença entre as personagens que circundam e atravessam o quarto de Vanda, no entanto, é tratada com igualdade: todos são iguais na sua diferença perante a câmara. Nas filmagens em DV, o cinema de Costa parece ter sido levado a um nivelamento entre o cinema e aquilo que é filmado. Cyril Neyrat sublinha que “a ruptura de *Vanda* consistia em estabelecer a igualdade entre os personagens e a câmara, instalada numa frontalidade assumida, à altura do olho” (2008, 115).

Esta experiência é de tal maneira marcante que abre-se a uma continuidade em *Juventude em Marcha* (2004), filme que continua a ‘trilogia das Fontainhas’. Desta vez, embora o equipamento seja semelhante e alguns atores sejam os mesmos, o surgimento do filme está ligado a uma outra pessoa eleita: o imigrante cabo-verdiano Ventura, um dos primeiros habitantes do bairro, a caminhar pelas ruínas do lugar já destruído e conversar com seus “filhos”, entre os quais estão Vanda e outras figuras frequentes no cinema de Pedro Costa. Mais uma vez, a singularidade é um fundamento, mas a repetição do método não leva a um sistema, não garante o projeto. Ventura, em relação a todos os outros em *No quarto da Vanda*, além de ser mais velho, é uma figura mais misteriosa. Esta diferença exige uma mudança de postura: “Antes de dirigir

⁵ Barthes evoca o termo idiorritmia (*Idios*: próprio, *ruthmos*: ritmo) em um curso no Collège de France, a propósito dos monges que viviam em conventos no alto do monte Athos. Segundo ele, viviam todos juntos, mas cada um com seu próprio ritmo (Barthes 2003).

Ventura, Costa começou por se deixar dirigir por ele, por adotar a posição exigida por sua presença e sua história: o *contra-plongée* diante de um gigante” (ibidem).

Este ‘método’ ou modo de produção desenvolvido em *No quarto da Vanda* é novamente utilizado em todos os filmes seguintes. Além de *Juventude em Marcha*, também podemos salientar *Onde jaz o teu sorriso?*, no qual Pedro Costa nos mostra o processo de remontagem do filme *Sicilia!* (1998), empreendido por Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. No processo deste filme, vemos a ideia de comunidade ser encenada de pelo menos duas maneiras diferentes: a primeira, e mais evidente, é a relação entre Straub e Huillet na mesa de montagem, seu conflito permanente e criador, o drama e a comédia de seu trabalho com a matéria cinematográfica. Um segundo sentido seria uma afinidade entre o trabalho de Pedro Costa e o do casal de cineastas que, antes de serem amigos, já eram uma influência cinéfila para o realizador. Deste segundo sentido, deriva ainda um outro: trata-se do trabalho árduo, afetivo e de longa duração com atores não profissionais, marca do cinema de Straub e Huillet, e que também é índice desta comunidade entre o trabalho do casal e do realizador português.

Já em *Ne change rien*, o filme da convivência com Jeanne Balibar, o cinema de Costa também é animado pela afinidade e pela amizade com a sua personagem, o que coloca o espectador diante de um longo trabalho — tanto musical quanto cinematográfico. Neste filme assistimos à dificuldade da já experiente atriz a tentar mudar-se em cantora, a receber aulas de canto lírico, a ser filmada junto aos músicos, em longas horas de estúdio, durante a gravação de um disco.

*

A ideia de comunidade também pode ser encontrada nos filmes mais antigos. Mesmo *O Sangue* (1989), filme que é considerado alheio à sua obra por se valer de um esquema de produção mais convencional e não ser feito com atores não-profissionais, tem um núcleo central de personagens encenado por jovens atores (Pedro Hestnes, Inês de Medeiros), que são colocados como fugitivos

diante de atores mais experientes ou consolidados (Luís Miguel Cintra, Isabel Ruth, Canto e Castro). É criado um confronto de gerações, e o filme se coloca ao lado da geração dos mais novos — a geração do cineasta.

Pedro Costa não tinha iniciado a colaboração com os cabo-verdianos da Ilha do Fogo, que em *Casa de Lava* (1994) tiveram seus rostos, logo ao início do filme, mostrados em close-up, depois de imagens da erupção de um vulcão na mesma ilha, como que caracterizando uma força desconstrutiva que emanava da presença daqueles rostos. Sabe-se através de entrevistas de Pedro Costa que o planejamento inicial do filme foi completamente desrespeitado (muitas vezes sabotado por ele próprio) e que a presença dos atores não profissionais alterou a trama e adensou o caráter elíptico da narrativa. É, portanto, desde o início, um cinema que está atento ao que emana do Outro — de outras presenças que não apenas a do seu realizador.

Este pequeno trajeto por entre os filmes revela inicialmente que há pelo menos duas fases no cinema de Pedro Costa: aquela de antes de *No quarto da Vanda*, que seria caracterizada por uma produção um pouco mais industrial, e uma segunda, que prossegue a ruptura com o modo de produção mais corrente, originando filmes como *Juventude em Marcha*, *Onde jaz o teu sorriso?* e *Ne change rien*, além das curtas-metragens. Esta divisão, que tem como eixo o modo de produção, não significa no entanto uma ruptura em todos os níveis, uma vez que entre estas fases a montagem não deixa de ser elíptica, e os filmes seguem uma cadência lenta e característica. Por outro lado, colocando em comparação filmes como *O sangue* e *Casa de Lava*, é possível encontrar rupturas significativas, como o trabalho com atores não-profissionais, que toma mais importância no filme mais recente em data. Pode-se também recorrer a filmes bem próximos em termos de produção, como *No quarto da Vanda* e *Onde jaz o teu sorriso?*, para detectar como diferença (a mais imediata, pelo menos) a heterogeneidade das imagens do filme com Straub e Huillet, que salta do quarto de montagem para as imagens do filme *Sicilia!*, o que provoca uma montagem mais dinâmica e na qual nem sempre a voz que ouvimos é emitida pelas pessoas que vemos em quadro.

A afirmação mais habitual é a de que o cinema de Pedro Costa pode ser pensado em duas fases distintas. Porém, após este breve exame (e pretendemos continuar a abordar esta questão), encontra-se uma série de rupturas entre os filmes que permitem afirmar a inexistência de um sistema organizado, um projeto de obra. Não se trata de um sistema, mas da formação de uma desorganização, progressiva e criadora.

Mesmo a correspondência entre as personagens de filmes diferentes não nos deixa estabelecer uma análise identitária. A galeria de rostos exibida através dos filmes de Pedro Costa parte de Vicente, Clara e Nino, em *O Sangue* (1989), passando por Vanda, Zita, Ventura, o casal Straub e Huillet, em *Onde jaz o teu sorriso?* (2001), e chega a *Ne change rien* (2009) com Jeanne Balibar. Entre cada uma dessas figuras não se pode criar uma linha orientada pela identificação essencialista, uma vez que apenas a solidão empenhada por cada um e pela qual a câmara se deixa afetar distingue cada uma destas personagens — inclusive de si mesmas em filmes diferentes.

Ainda que pareça óbvio, reconhecer esta diferença entre as personagens é afirmar que trata-se de um cinema que reconhece grandeza naquilo ou naqueles que estão à frente da câmara, e isto também pode ser um sentido de resistência: dedicar-se mais ao outro do que a si mesmo (lembro-me da frase de Straub em *Onde Jaz o Teu Sorriso*, quando conta a história de um Hindu que deu-se de comer a uns filhotes de tigre para que não morressem de fome: “No combate entre ti e o mundo, escolhe o mundo”).

Desestabiliza-se, portanto, a ideia de obra. A sequência dos filmes é criadora de uma diferenciação progressiva, ainda que haja um “efeito de rede”, no qual os filmes se engendram uns a partir dos outros, criando

“uma certa imbricação dos próprios filmes uns sobre os outros, sucedendo-se entre eles as rimas, as repetições e as variações, de ordem narrativa, plástica ou formal, numa verdadeira proliferação de semelhanças (na qual participam igualmente as diversas referências, por vezes explícitas, ao trabalho de outros cineastas), organizando-se os diferentes elementos num efeito de rede, do qual pode surgir como

emblema a proximidade física das várias mulheres de *Ossos*, ou até a evidente androginia de uma parte das personagens de seu cinema.” (Nisa 2009)

Este efeito de rede, identificado por Nisa, tem a peculiaridade de gerar a autonomização de seus diversos elementos constitutivos, mostrando-se disponíveis para atualização em novos contextos. A carta de Robert Desnos mudada para o crioulo em *Casa de Lava* pode tanto se relacionar com a carta recitada por Ventura em *Juventude* como pode manter-se distanciada pelo contexto em que cada filme for exibido. É importante notar que a reaparição de cada um destes elementos não é parte de um projeto onde reina a previsibilidade, mas de um processo contínuo de relançamento de ideias. Ou melhor dizendo: nos filmes de Pedro Costa não há *projeto*, e sim *processo*.

Pensar em um projeto é ir de encontro à noção hegeliana, segundo a qual a coerência do trabalho leva à “formação progressiva de uma essência” (Bataille 1992, 87) da comunidade. A comunidade fusional que emana do pensamento de Hegel tem como objetivo atingir, pela estabilidade da relação entre o particular e o universal, um pensamento discursivo. O homem hegeliano (que em muito coincide com a figura do autor e se confunde com o Deus na criação) realiza-se, completa-se na adequação ao projeto. Ele vê na comunidade uma forma de identificar-se, de fundamentar-se no universal.

No cinema de Costa a ideia do projeto é continuamente negada, aproximando-o de um “princípio de incompletude”, através do qual “a substância de cada ser é contestada sem tréguas por todos os outros” (Blanchot 1988). Tal afirmação faz lembrar um dos aforismos de Bresson, no seu emblemático *Notas sobre o cinematógrafo*: “Conduzirás os teus modelos pelas tuas regras — eles deixar-te-ão agir neles, e tu deixá-los-ás agir em ti” (2000, 26). A notável influência bressoniana se repete através dos filmes de Pedro Costa, não para oferecer-lhes uma forma a ser seguida, mas para reafirmar a incompletude da regra que, mais do que ser aplicada ao Outro, deve ser observada por este. A regra não retira a soberania do ator — ao contrário, quando recebida pelo ator é reinterpretada e recolocada em movimento, e é

este movimento constante de criação/transgressão da regra que inviabiliza a ideia de obra no seu sentido mais estrito e gera a mutação.

Nancy recupera a crítica de Bataille para desenvolver a noção de *désœuvrement* (Nancy 1986), conceito fundamental nos estudos do comum e da comunidade, e que se opõe à ideia fusional do comunitário por adicionar o prefixo (des-) ao radical *oeuvre* (obra) e inverter o esquema do homem produtor numa comunidade imanente. O conceito foi traduzido em espanhol por *desobramento*, com vistas a manter o radical e marcar o seu desfazer. Em outras línguas, como o inglês, trocou-se o prefixo por (in-) e este foi ligado ao radical do latim, *opera*, gerando a tradução “inoperative community”. Em todas as traduções o conceito refere-se a uma comunidade que escapa aos habituais sentidos do *comum*, tais como o comum do comunismo, que referia-se a uma comunidade imanente a si mesma, coincidente com a obra de um grupo de indivíduos, cujo trabalho seria capaz de gerar a essência desta mesma comunidade.

Esta ideia essencialista, no entanto, é oriunda da nostalgia de um tipo de comunidade que sequer existiu, e cuja abstração se sustentou como manancial ideológico de um comunismo traído (vindo a se tornar uma gigantesca máquina totalitária estatal, com Stálin e Mao), ou mesmo da *Gemeinschaft* preconizada pelo Reich Hitleriano.

A linhagem que se inicia em Bataille (não por acaso nos anos 30, quando se formavam as tendências totalitárias mencionadas; Blanchot 1988, xvii-xix) afirma a ideia de comunidade, mas não aquela baseada na necessidade de fusão ou de intimidade coletiva. Está fora de questão que o comunitário seja a busca de uma essência individual ou de uma identidade. O que Bataille procura, no encaço da filosofia de Nietzsche, é lutar contra a cristalização dos fascismos e nacionalismos, e para isto afirma a agonística, o conflito e a exigência próprias à experiência comunitária, mantendo vivo o lugar do risco, diametralmente oposto ao fusional. A resistência reside, portanto, não no lugar do fazer, mas do *desfazer*, de contrariar a imanência de uma comunidade em relação a si mesma.

Da relação entre os textos de Bataille e Nancy, podemos extrair, portanto, a ideia de que a comunidade não é o trabalho de um grupo

exclusivamente sobre si mesmo. Estes autores afirmam um outro tipo de vínculo comunitário que, ao invés de ser imanente, está ligado antes ao fora-de-si, a receber forças que se originam do seu exterior e deixar que estas possam agir no tecido dos encontros.

“Neste sentido, Bataille é sem nenhuma dúvida o primeiro, ou ao menos quem o fez da maneira mais aguda, ao fazer a experiência moderna da comunidade: nem obra que produzir, nem comunhão perdida, senão o espaço mesmo, o espaçamento da experiência do fora, do fora-de-si. O ponto crucial desta experiência foi a exigência, invertendo toda a nostalgia, ou seja, toda a metafísica da comunhão, de uma 'consciência clara' da separação, ou seja, de uma consciência clara (de fato, a própria *consciência de si* hegeliana, mas *suspensa* sobre o limite de seu acesso a si) de que a imanência ou a intimidade não podem ser *recuperadas*, e de que, em definitivo, não têm que ser recuperadas.” (Nancy 2001, 41; tradução nossa)

O cinema de Pedro Costa nos parece bem mais próximo desta ideia instável de comunidade, na qual o trabalho é uma constante, mas que se desconstrói a cada filme e dá origem a caminhos insuspeitados, seja do ponto de vista das mutações de cada figura (como Vanda através da ‘Trilogia das Fontainhas’) mas também na introdução de novas personagens. Estas figuras, apoiadas tão somente no acontecimento vazio de sua aparição, estão em permanente *recomeço*, nunca idênticas a si mesmas. A permanente diferenciação é um desfazer que obriga o cineasta à re colocação do ponto de vista diante do Outro que surge e impossibilita o estabelecimento de um sistema (obra).

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland. *Como Viver Junto*. Traduzido por Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.
- Bataille, Georges. 1992. *A experiência interior*. São Paulo: Editora Ática.

- Blanchot, Maurice. 1988. *The unavowable community*. Traduzido por Pierre Joris. Nova Iorque: Station Hill Press.
- Bresson, Robert. 2000. *Notas sobre o cinematógrafo*. Porto: Porto Editora.
- Esposito, Roberto. 1998. *Communitas: origine e destino della comunità*. Turim: Einaudi.
- Guerreiro, António. 2009. “A suspensão e a resistência.” In *Cem mil cigarros — os filmes de Pedro Costa*, editado por Ricardo Matos Cabo, 203-5. Lisboa: Orfeu Negro.
- Nancy, Jean-Luc. 1986. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois éditeur.
- Nancy, Jean-Luc. 2001. *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros.
- Neyrat, Cyril. 2008. “Passo de gigante.” *Devires* 5(1): 112-21.
- Nisa, João. 2009. “Do filme à exposição.” In *Cem mil cigarros — os filmes de Pedro Costa*, editado por Ricardo Matos Cabo, 301-13. Lisboa: Orfeu Negro.
- Pelbart, Peter Pál. 2003. *Vida Capital*. São Paulo: Iluminuras.