

## O corpo que resta: energia negativa no cinema de Pedro Costa

Eduardo Brandão Pinto<sup>1</sup>

“[...] *uma energia negativa das classes subalternas que não é ressentimento, nem moral de escravo, muito menos idealização conservadora da origem (...) mas que é astúcia dos que nunca esquecem seu desejo de emancipação.*”  
(Vladimir Safatle 2019a, 260)

Vanda narra o dia do nascimento da filha e o início de sua desintoxicação, após o vício em drogas, cuja documentação atravessara as imagens e a narrativa de *No quarto da Vanda* (2000). Agora, traz um corpo já mais corado, sem as marcas da doença, como a magreza exacerbada que insinuava um organismo frágil; em *Juventude em marcha* (2006), as tragadas de heroína dão lugar a relatos fortes, monólogos, leituras de cartas, num dos quais Vanda pode narrar o arco da mudança de vida, com a chegada da filha e a recuperação frente a uma suposta tuberculose. Quem a escuta, por todo o plano-sequência, é o velho Ventura, imigrante cabo-verdiano. Ele oferece a ela um ouvido, como um pretexto para que a narração aconteça, a despeito de seu visível desinteresse. Vanda e Ventura nunca se olham: dele, parte um olhar no vazio, sujeito a uma encenação em que todo movimento do corpo é medido; já ela emite um olhar envolto por uma inflexão da voz e do busto de quem sabe bem o que dizer, como se o relato, já sem qualquer indício de espontaneidade, tivesse sua vibração esgotada pela repetição do enésimo *take*.

Quando se encontram nesta cena, os dois personagens mais marcantes da filmografia de Pedro Costa<sup>2</sup> deixam aberta uma distância intransponível entre eles. Em Ventura, o corpo aparece sempre

---

<sup>1</sup> Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Campus da Praia Vermelha, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 22290-240, Rio de Janeiro, Brasil.

<sup>2</sup> O cineasta português Pedro Costa (n. 1959) dirigiu nove longas metragens, dentre as quais destaca-se a “trilogia de Fontainhas”, nome do bairro que deu palco a *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em marcha* (2006), que circularam em festivais como Veneza e Cannes e colocaram o cineasta no rol dos principais nomes do cinema contemporâneo. A partir de *No quarto da Vanda*, o cineasta adotou um modo de produção que prescinde de roteiro, ensaios prévios, em que os não-atores participam decisivamente da criação da cena, levando aos personagens os seus nomes e cotidianos. Vanda Duarte atua nos três filmes da trilogia, recebendo especial atenção no que leva seu nome. Ventura ganha protagonismo no último dos três, reaparecendo nos posteriores *Cavalo dinheiro* (2014) e *Vitalina Varela* (2019), que, neste ensaio, serão menos abordados.

desafetado, com os membros amortecidos, mesmo nos momentos de diálogos, o olhar rigorosamente absorvido por uma espécie de espiral de vazio, como se sua carne fosse uma barreira para a circulação de qualquer emoção, permanente interrupção no fluxo de afetos. Se a narração de Vanda remete a um momento marcante da vida, as dores do parto e a separação com a filha – conteúdos que poderiam captar a identificação do espectador, reconhecendo uma massa comum entre sua experiência e a de Vanda –, a cena corre no sentido de obstruir a partilha de uma identidade entre imagem e olhar. Talvez a mesma distância aberta entre Vanda e Ventura exista sob a forma de uma rachadura que insere, no trânsito entre olhar e imagem, algo de intransmissível. Porém, não se trata, aqui, do distanciamento brechtiano que fazia recuar o encantamento e a emoção em favor de uma racionalização crítica, mas da ativação de uma negatividade que circula entre os poros da imagem, instaura a condição dos corpos e coloca um permanente problema na conexão entre espectador e filme.

Neste ensaio, analisaremos os regimes de corporeidade instaurados no cinema de Pedro Costa, procurando ver como a imagem é capaz de colocar em circulação uma *energia negativa* como um persistente movimento destituente, no qual é produzida a visibilidade de sujeitos por-*vir*, que aparecem por movimento ascendente ou evanescente. Algumas operações conceituais de que lançaremos mão são inspiradas pela obra do filósofo brasileiro Vladimir Safatle, que tem procurado uma reconstrução da noção do negativo como categoria para o pensamento acerca da estética e da vida política<sup>3</sup>. De início, vale a pena ponderar que a energia negativa, que concebemos a partir de Safatle, é de natureza distinta da forma do antagonismo, em que a negação constitui e afirma uma identidade contrária à negada. Aqui, o negativo torna-se inseparável dos movimentos emergentes a darem existência sensível a corporeidades que, na conjuntura atual dos sistemas de visibilidade, não fariam parte do horizonte possível. Como elabora Safatle, “haverá de se entender um dia que a negatividade (*não* mais uma pura ipseidade, *não* mais a indistinção em relação à totalidade, *não* mais uma personalidade) não era simples recusa, nem estrutura deceptiva, mas a forma primeira da emergência” (2019a, 203). Ao tentarmos essa aproximação entre conceitos da filosofia e modos de operação estética do cinema, não se trata de submeter um campo a outro, como ferramenta ilustrativa ou explicativa, mas de reconhecer coreografias conceituais homólogas, que, em cada caso, adquirem uma espessura particular, capazes, ainda assim, de pôr em ação problemas que tocam à universalidade dos processos subjetivos e políticos. A energia negativa produzida em Pedro Costa é um modo de laboração estética das tensões sociais que

---

<sup>3</sup> Vladimir Safatle (n. 1973), professor de filosofia da Universidade de São Paulo, é autor tanto de livros voltados para público não especializado, como interpretação de acontecimentos políticos recentes, quanto de obras de circulação mais restrita à academia, em que repensa os passos da construção da dialética negativa, sobretudo a partir de Hegel, Adorno e Lacan (Safatle 2006; 2008; 2012; 2015; 2019a). O conceito de “energia negativa” aparece neste último, recuperado, por sua vez, do ensaísta brasileiro Paulo Eduardo Arantes.

envolvem inclusão/exclusão de corpos e vidas, distribuição de forças entre modos de sentir, ser e afetar-se.

O ensaio divide-se em três partes. Na próxima secção, procuraremos caracterizar um primeiro modo de operação da negatividade, que consiste na redução do corpo à forma da carnalidade, de modo a obstruir a implantação de estatutos ontológicos ou de sujeito àqueles que vemos na tela, colocando em circulação algo como uma *subjetividade sem sujeitos*. Na secção seguinte, apontaremos um segundo giro da energia negativa, a voltar-se contra a condição carnal do corpo e o primado da presença, fazendo-o existir enquanto sistemas de repetições, da tosse de Vanda, da palavra de Ventura – vibrações que proliferam o corpo para além dos limites da pele. Por fim, a partir da releitura de Safatle acerca da categoria marxista de proletariado, sintetizaremos o gesto estético e político de Pedro Costa, como a destituição dos critérios a partir dos quais os direitos de existir e fazer-se visível são distribuídos entre sujeitos, dando vida ao que chamaremos de uma *imagem proletária*.

### O corpo que resta como carne

*No quarto da Vanda* é atravessado por uma cena que sempre retorna, isolada no tempo: Vanda em seu quarto, sobre a cama, com o corpo magérrimo, fuma heroína, tosse exaustivamente, escarra, sozinha ou acompanhada da irmã Zita ou de algum amigo do bairro de Fontainhas. Ali, a droga não é apenas consumida, mas integrada ao corpo em imagens cujo realismo esmiúça os detalhes de sua manipulação, da preparação sobre o cachimbo, da produção do fogo e de seu efeito físico ao penetrar no corpo, das reações como a tosse e o vômito, carregando para a imagem uma fisicalidade da carne, das massas de ar tragadas, dos vapores, do fogo que acende a droga. Se, por um lado, o filme é permeado por um “realismo sensório”<sup>4</sup> que conecta a imagem e o olhar pela força de suas fisicalidades; por outro, há sempre algo excedendo a possibilidade de uma transmissão corpórea da cena, a escapar à eficácia comunicante do realismo. A droga e o corpo drogado serão o grande aparato de fratura que o filme abre entre imagem e olhar. Diferentemente da presença da droga na tradição dos filmes psicodélicos, que carregam para a linguagem fílmica um certo efeito de delírio, como se procurassem levar o espectador a experimentar imagetivamente a sensação de êxtase, em *No quarto da Vanda*, os efeitos psicológicos ou corpóreos da droga mantêm-se afirmativamente distantes, pois há o corpo que já não se separa da toxina, levando sua carne à condição de um amálgama de tudo o que por ele passa. A energia liberada pelo corpo drogado de Vanda, em vez de produzir a correspondência entre sua experiência sensória e a do espectador, atira-se na produção de algo impartilhável, no qual o que resta é o confronto com a externalidade do corpo e sua já escassa carne.

---

<sup>4</sup> O termo é empregado por De Luca (2014), sendo também usado para se referir a *Juventude em marcha* por Vieira Jr. (2012, 106-113).

Há, assim, uma separação entre o espectador e o filme, inscrevendo uma ‘rachadura’ que dilui a emergência das unidades possíveis entre o olhar e a imagem, na medida em que a segunda concentra uma energia negativa, através da qual o olhar jamais passará ileso. Jacques Rancière reconhecia, nos personagens de Pedro Costa, essa força de fazer proliferarem fraturas (2012, 159-163). É o poder de afetação de um corpo sobre outro – e das imagens sobre o olhar – a aparecer de modo descontínuo. Há sempre algo de impartilhável entre os personagens, operando como prioridade da criação estética, de modo a perturbar a circulação da troca de afetos e o intercâmbio de experiências. Nas palavras de Rancière, “[a] experiência dos pobres [em Pedro Costa] não é apenas a dos deslocamentos e das trocas, dos empréstimos, dos roubos e das restituições. É também a da fissura que interrompe a justiça das trocas e a circulação das experiências” (2012, 160). Por dentro dessa ‘fissura’, acumula-se uma resistência à transmissão de afetos entre filme e espectador. A imagem traz à tona algo de incomunicável que diz respeito não apenas àquilo que seria transmitido pelo entendimento racional-causal sob a ordem da língua, mas sobretudo ao curso traçado no processo de afetação, resultando, portanto, em uma estética que obstrui qualquer passagem segura entre a origem do afeto e aquele que é afetado. No corpo e na imagem do cinema de Pedro Costa condensa-se uma energia negativa a inscrever-se no interior do processo de transmissão de sensações e de afetação estética, um movimento que conjuga, concomitantemente, negação e produção: a carne – do corpo e da imagem – funciona como um obstáculo ao sistema de trocas e fluxos perceptivos e afetivos, para fazer surgir algo que emerge das ruínas de um sujeito em evanescência. O corpo, na medida em que é constituído por uma fisicalidade impartilhável, destitui de si aquilo que nele constituiria a integridade de uma pessoa. Para isso, a imagem de Pedro Costa instaura a presença sob um estatuto que a reconhece como o índice do desacerto do corpo, a converter-se em desacerto do mundo. Em *Ossos* (1997), a fragilidade da figura humana precisava ser compensada por um impulso da imagem em fazer contato com o tutano do real, por meio de uma problematização do olhar da câmera. Nesse filme, os corpos, quando em ações não narrativamente significativas, são antes espiados do que encarados, sob ângulos obtusos, frequentemente flagrados em *plongée* do alto de uma casa, como se explicitasse um olhar que é lançado quase às escondidas. Ou, quando a ação é dramaturgicamente carregada – como as conversas na cozinha da casa da enfermeira –, a *mise-en-scène* adota uma movimentação triangular e hiperfrontalizada. Com essas duas marcas na natureza da imagem, o filme carrega certa opacidade para dentro da relação entre espectador e corpo em tela.

Entretanto, em *No quarto da Vanda*, os enquadramentos ganham novo ímpeto de forma. Os personagens são decididamente encarados, em frontalidade, mesmo em situações explicitamente “invasivas” ou contemplativas, sob uma grande angular que pode incluir ao máximo o espaço do cômodo, evidenciando a prioridade em

instituir o corpo pela forma da presença<sup>5</sup>. Essa nova frontalidade, que intensifica os efeitos da carne, é autorizada pela condição de uma fratura agora aberta entre corpo e personificação, de modo que a imagem é habitada por pessoas cujos estatutos de personagens estão em contínua e incerta formação. Vemos não apenas a emergência de personagens *na* imagem, mas *uma imagem da emergência*, donde o corpo e os estímulos sensoriais aparecem como zonas de instauração; o gesto bruto da produção de corporeidade é tornado visível em seu grau zero. Desse modo, podemos dizer que a imagem põe em circulação uma *energia negativa*, quando no corpo surge o atrito de uma inadequação frente à instituição de possíveis estatutos ontológicos que condicionariam existência, dando vazão a formas de corporeidades que não se interessam pela qualidade humana. É assim que a figura de Vanda abre mão da lista de atributos pelo que preza a dignidade do Ser dotado de escolha e autorreflexão, ou do eu que opera por consciências e inconsciências. Não se trata, por isso, de um cinema que se recusa a cumprir a construção do personagem segundo uma estrutura psicológica, o que sabemos orientar certa narrativa clássica; trata-se tampouco de contrariar a forma hegemônica do cinema narrativo orientada por conexões causais entre ações e reações ou entre planos. Como veremos à frente, não há centralidade de alguma dimensão antagonônica no cinema de Costa – o que suporia preservar, ao menos imaginariamente, o termo com o qual se antagoniza –, mas a produção de uma *energia negativa*, cuja primeira definição é a de manifestar uma *negação sem objeto*, o que compreende a condensação de um campo de forças capaz de revelar a inadequação entre o corpo, reduzido à carne e à presença, e *qualquer* estruturação de personagens, de modo a destituir os vínculos possíveis entre a Vanda ou o Ventura que vemos em tela e alguém ao qual poderíamos atribuir um ponto de vista sobre o mundo, um sujeito que articula discursos, intenções, escolhas e origens.

As imagens de Vanda, entre o círculo vicioso de sua cama e tragadas de heroína, e a de Ventura, marcada por um gestual neutralizado e pelas palavras que desmontam a utilidade – comunicativa ou afetiva – das falas, abrem uma fratura diante do olhar que já não encontra a imagem de si, diluindo a operação em que esse olhar daria um rosto à tela, algo em cuja organização visual ou sensoria se identificaria um barro comum entre quem vê e quem é visto.

Acredito que hoje, no cinema, você não vê um filme, você vê você mesmo. (...) Você não vê coisa nenhuma, não vê tela, não vê obra, não vê pessoas que fazem algo, você apenas se vê e toda Hollywood é baseada nisso. (...) *O espectador só poderá ver um filme se alguma coisa na tela resistir a ele* (Costa 2007, grifo meu)<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Essa alteração na forma fílmica, de *Ossos* a *Vanda*, foi bem notada por Daniel Ribeiro Duarte (2018, 24).

<sup>6</sup> Acerca dessa citação, concluem Barroso e Ribas: “ao longo de sua obra, Pedro Costa foi apurando uma característica essencial, o desencorajamento da identificação por parte do espectador” (Barroso & Ribas 2008, 126).

O olhar fraturado decorre, assim, de uma *resistência da imagem ao espectador*, o que implica um gesto estético em que é urgente forjar um novo estatuto para o corpo, a demandar a circulação de uma energia negativa – operando por movimentos destituíntes – capaz de converter-se, a qualquer tempo, em força instaurativa.

No documentário *Onde jaz o teu sorriso?* (2001), Costa acompanha o processo de pós-produção dos diretores Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, fazendo-nos ver as conversas e negociações que atravessam suas escolhas de planos e montagem. A certa altura, Straub, em pé ao lado do monitor onde opera a pós-produção, faz ecoar uma frase que elabora a consciência dessa negatividade desdobrada no interior do processo criativo: “da luta entre a ideia e esta matéria [*filmica*], da luta com a matéria, nasce a forma”. Faz, desse modo, referência, no contexto da fala, ao instante em que os planos resistem à concepção pregressa com que o montador tenta organizá-los, donde se recusa a ideia em favor da matéria, surgindo a forma a partir do reajuste entre a ideia negada e matéria que a nega. Por mais adequado que seja o já-pensado, há sempre um cisto de incompatibilidade, que fará a existência do objeto lançar, em direção àquele, um bramido destituínte, de modo a impulsionar incansavelmente um movimento no interior do conceito. A fala de Straub não aparece isolada, neste filme e na cinematografia de Costa, visto que aponta para um gesto homólogo ao que estamos descrevendo, em que a imagem resiste ao olhar, como a carne e a presença do corpo negam-se à implantação de personagens, e o cinema recusa a fixação e a identificação, de modo a instaurar, entre todos esses gestos negativos, um permanente *status nascendi* como força a ser reconhecida e dignificada pelo olhar.

O exemplo da fala de Straub levar-nos-ia a confrontar o conceito (ideia pregressa do filme) com o termo negado pela matéria (fílmica), a atuar, neste último, como origem da negação. Ali, constitui-se uma forma particular de estrutura negativa, que Safatle, recuperando certa articulação da dialética hegeliana, aponta como um modo de operação estética em que “o movimento dialético é impulsionado pelo reconhecimento da inadequação reiterada entre conceito e objeto da experiência, entre expectativas organizadoras do conceito e resistência do objeto” (2006, 232). Entretanto, vale notar que o que o autor chama de “objeto”, a funcionar nessa dialética como fonte da negação, seria correspondente ao que chamamos de matéria fílmica, de modo que, quando falamos numa *negação sem objeto*, isso implica um gesto totalizante, em que a negatividade não se baliza e mede por algum termo negado, mas realiza-se como a produção exaustiva de negações. Assim, é preciso notar a força generalizante que está em jogo nessa operação: não se trata de observar como a matéria recusa *uma* ideia *em particular*, mas como ela se verte contra a condição *genérica* da Ideia, de maneira a apontar que, entre o já-pensado e a imagem, haverá um obrigatório desajuste que independe da particularidade empírica de cada um desses termos, estando inscrita em sua própria condição, seja de *conceito*, seja da *matéria*. Sob

essa linha de raciocínio é que conceituamos a energia negativa a partir de uma negação investida de um poder destituente cujo horizonte de aplicação está aberto.

Essa estrutura de negatividade atravessa a criação da imagem na cinematografia de Costa, como uma resposta estética às tensões éticas e políticas contemporâneas. O corpo, a partir de *No quarto da Vanda*, aparece como uma carne a resistir ao conceito do personagem, obstruindo o estabelecimento de algo que possamos reconhecer como a representação de um sujeito, alguém cuja existência sensível seja medida pela capacidade de operar por gestos de escolha, pelo balanceio de intencionalidades. O crítico Antony Fiant reconhece essa força antipersonalizante, ao conceituar o que chamou de “contemplação ativa”, como o lançamento de um olhar pela câmera que, apesar de uma aparente neutralidade, inventa algo como um mundo desabitado, não obstante a presença dos corpos, justamente para ver os personagens surgirem por movimento emergente. Esse olhar contemplativo “oferece às pessoas a possibilidade de devir ou não um personagem: o que será feito um pouco por Vanda e muito por Ventura” (2009)<sup>7</sup>.

A *presença* do corpo ocorre como movimento ascendente. São corporeidades que, sob a conjuntura do presente, não encontram espaço no horizonte possível, restando-lhe somente, por consequência, existir como a incerta ameaça de um vir-a-ser, produzindo um sujeito-por-*vir*, um pulso latente que precisa recusar o estado das coisas para reivindicar sua existência. O que reconhecemos, nesta secção do ensaio, como o primeiro giro da energia negativa, coincide com a presença suscitada pela carne, dotada do poder de recusar um mundo ao qual não se ajusta. Nesse passo, podemos notar a face instaurativa da energia negativa: a imagem ativa-a, não para anular ou afastar qualquer insurgência de narrativa ou de humanidade, mas para implantar um estado relacional, envolvendo corpos, objetos, cores, luzes, distorções, texturas, em que todo personagem deve aparecer sob um gesto de ascendência/evanescência, um processo de permanente personificação, o que compreende obrigatoriamente a possibilidade do fracasso, isto é, de que o sujeito jamais advenha, o risco de que o personagem seja sempre uma promessa não cumprida, de que a imagem despenque de volta no mundo desabitado de onde partiu. Trata-se de uma resistência da carne – e de um devir-carne da imagem – que recusa adequar-se a algo semelhante a um eu, com nome, conteúdo e história; ou uma resistência do corpo à sua personificação que o transmutaria para a condição de “efeito”, uma caixa de ressonâncias do que se decide nas zonas mais recônditas da psicologia ou da alma. Ali, o corpo emerge como instância na qual toda tentativa de personificação encontra um anteparo onde esbarrar-se, abrindo caminho para que os modos de presença aconteçam sob a forma de uma aparição frágil, uma vida cuja vibração produz uma subjetividade

---

<sup>7</sup> Tradução do autor, o que vale para todas as citações seguintes cuja fonte não esteja em português.

que se dissipa entre a imagem e o olhar. Como diz Safatle, “[p]or mais que o sujeito procure ‘fazer como’, há o corpo que resiste, há o corpo que manca” (2019b, 2), produzindo-se, a partir dele, uma falha no processo de inscrição de sua autoidentificação. No corpo haverá algo de claudicante a emergir como última das barreiras à propagação de um fluxo de afetos em continuidade, de um sistema de trocas de sensações e valores.

No documentário musical *Ne change rien* (2009), o que operava a instalação desse processo de permanente emergência, era um *double noir*, sob a condição do qual os corpos e objetos apareciam na fotografia como furos brancos sobre fundo preto, conforme comenta Alain Bergala (2010). Há um duplo não-mostrar – primeiro, pelo negror da imagem intensamente escura sob alto contraste; segundo, pelos quadros que recortam os corpos e o espaço, recusando uma visão ampla ou que permita ao olhar organizar tridimensionalmente as cenas, de modo a conduzir-nos a “experimentar o escuro e uma voz que tenta fragilmente emergir” (Bergala 2010, 143). Fica claro que, nessa recusa dobrada, não é a interdição por si o gesto estético mais forte, mas uma arregimentação de tudo – corpos, vozes, música, preto, branco, luz – como algo que se faz presente por emergência e evanescência, linhas de força em aceleração ou arrefecimento. Diz Bergala que “alguma coisa vai emergir daí, na dúvida e na fragilidade, sem garantia de plenitude” (Bergala 2010, 143). Trata-se, afinal, de reconhecer a negatividade como instância instaurativa, cuja face negativa age pela destituição da força categorial do sujeito, para abrir ao corpo, em sua face positiva, um horizonte de experiências que não cabe neste estatuto.

Na “trilogia de Fontainhas”, a corporeidade está recuada, inicialmente, do rosto e da figura para a carne e sua presença, como origens de uma negação em latência. Não à toa, a face aparecerá frequentemente não-visibilizada pela posição angulada do corpo ou da câmera, pela subexposição da fotografia, pelo desenquadramento, pelo contraluz<sup>8</sup>. Essa ‘defacialização’ tem consequências para a relação entre o olhar e a imagem, a saber, o surgimento de um problema de reconhecimento no interior do processo pelo qual podemos aceitar que vemos um personagem em tela, pois sua constituição como sujeito é posta em tensão, como se nenhum deles *fosse* suficiente para se dizer que *é*<sup>9</sup>. Com esse gesto, o cinema de Pedro Costa permite que a interferência nos jogos de força que constituem a imagem possa advir de sujeitos não compostos ou em formação, sujeitos faltantes ou por-vir. O problema político, aqui, não é identificar quando e quais novos

<sup>8</sup> Isso não deve ser confundido com a estratégia cinematográfica com que se esconde o rosto e oculta uma identidade no espaço fora de tela, a fim de gerar suspense. Em Pedro Costa, não há nada que invista no olhar um desejo pelo rosto ou um deslocamento da atenção para o extracampo.

<sup>9</sup> Em artigo, Diogo Nóbrega reconhece no cinema de Pedro Costa – e sob um conceitual kantiano – esse “transbordamento face à (onto)fenomenologia” (2017, 260). Conforme o autor, as imagens dos corpos de Vanda e Ventura são capazes de desencadear “uma desinstalação ou descerração de uma metafísica da presença” (2017, 261).



sujeitos entram em cena, rastrear suas vozes ou o que elas dizem, mas, sim, tramar a ascensão de sujeitos que nunca se completarão, sujeitos cuja consistência está, desde logo, depauperada, a operarem como que por um fracasso de si. A imagem instaura a corporeidade sob esta condição, na medida em que pode recolher a energia dissipada nesse movimento ascendente, para, na sua condensação, produzir uma subjetividade política que circula entre os corpos humanos e não humanos, o que implica refundar os critérios do “vínculo com aquele que foi expulso do campo de nomeação dos homens”, conforme elabora Safatle acerca das políticas do inumano (2012, 241)<sup>10</sup>. Trata-se de uma *subjetividade emancipada da forma consistente do sujeito*, restando a este último existir como uma ameaça de vir-a-ser, de maneira que o corpo, reduzido ao grau zero da carne, somente pode aparecer vinculado a um sujeito faltante.

Eis, em suma, a primeira política e radicalidade deste cinema: suscitar um olhar que reconhece a existência e o poder afetivo de corpos cuja disformidade, inscrita em sua condição existencial, os deixaria fora do estatuto do ser, aos quais estaria vetado ou diminuído o direito a ser identificado como sujeito pensante e sensível. Mas, ao contrário do que poderia levar a crer um primeiro olhar acerca dessa reformulação do processo de reconhecimento, ele não opera por um gesto inclusivo – o que seria uma ampliação desse estatuto que antes excluía de sua rubrica os corpos aberrantes. Em vez disso, a imagem destitui os limites e os critérios pelos quais se dão a inclusão ou a exclusão, como quem reivindica que a subjetividade, por não estar em lugar algum, pode estar por toda parte e que a presença da carne é, por si, o testemunho de que ali há pensamento, sentimento, capacidade de sofrer e de afetar.

### Menos-que-a-carne

Contudo, há um segundo giro da energia negativa, a fazer do corpo, não mais a forma presencial da carne, mas um sistema de repetições aptas à proliferação, de maneira a dissolver os limites desse corpo e a transformá-lo em algo latente, em que a emergência torna-se expansão. Para encontrarmos a segunda definição da energia negativa – e, com ela, o segundo gesto político do cinema de Pedro Costa –, precisamos observar alguns elementos da encenação e da constituição da imagem a aparecerem, de modos distintos, em *Ossos* e *No quarto da*

---

<sup>10</sup> Safatle conceitua o inumano, noção cara a este ensaio, no capítulo “Existe uma potência política no interior do inumano” de *Grande Hotel Abismo*. Vale destacar quando o autor aponta que “o problema do reconhecimento deve gradativamente passar do *reconhecimento da alteridade* ao *reconhecimento daquilo que suspende o regime de normatividade social que nos faz absolutamente dependentes da reprodução da figura atual do homem*” (2012, 219, grifos no original). Essa operação conceitual não deixa de lembrar a defesa de Pedro Costa, citada atrás, acerca do dever do filme em resistir ao espectador e fazê-lo ver algo que não seja a replicação do próprio rosto. Filosofia e cinema laboram caminhos homólogos para se confrontarem com os problemas políticos e éticos de seu tempo.

*Vanda*, e que tomarão uma nova envergadura, a assumir a prioridade da criação estética, a partir de *Juventude em marcha*.

Em *Ossos* – osso é o que resta após a decomposição dos tecidos moles –, além da carne como destituição do estatuto ontológico do corpo, já era tramado esse segundo movimento negativo, que ganhará intensidade nos filmes seguintes: uma “rejeição da carne” (Figueiredo 2006, 60), como se ela fosse uma matéria volátil e passageira demais, enquanto a imagem precisaria atingir algo *mais real* – como o osso –, algo tão real que somente o artifício de encenação seria capaz de instaurar, e em cuja perenidade o material pré-fílmico possa adquirir a dureza necessária para *estar lá*, na tela, a despeito da ficcionalização hiperbólica que tenta a todo momento emergir. O minimalismo que atravessa os movimentos do olhar e encontra no vazio um estado de repouso, ao qual sempre retorna, mesmo nas cenas de diálogo – aquele olhar em agnosia de quem parece nada ver; os movimentos triangulares e geométricos na cozinha da casa da enfermeira de *Ossos*; as falas que transitam livremente entre três estatutos distintos (o diálogo, a declamação e o solilóquio). Esses recursos artísticos, combinados com uma força redutora que subtrai dos atores os gestos, criam uma fricção em que o corpo é carregado de um excesso de afetação, como se fosse preciso desafetá-lo para tornar possível a emergência de afetos não previstos em sua ordem corpórea ou na linguagem fílmica.

Se reconhecemos, na secção anterior deste ensaio, a carne como aquilo que cinge a transmissão de sensações e identificações entre olhar e imagem, agora se trata de descavar a formação de um excedente corpóreo que, contraditoriamente, põe-se como algo aquém da presença carnal – um menos-que-a-carne – para operar a reversão, da desafetação generalizada do corpo em expansão de afetos antes impossíveis. Assim, quando corre esbaforido pelo hospital onde o filho é internado, o rapaz de *Ossos* será imobilizado por vigias, sob uma encenação em que todos os corpos – dele, dos seguranças, do médico e de um desconhecido que, sentado na sala de espera, assiste ao que se passa – devem ser mantidos em uma baixa intensidade reativa, como se qualquer potencial de ação ou reação estivesse em suspensão. Os corpos parecem desafetados por uma força subtrativa – o silêncio, a imobilidade, o distanciamento da câmera. Mas, ali, contraditoriamente, Costa inscreve algo como um excedente de ficção que se prega no corpo, de modo a fazer da carne e sua “pura presença” um estrato por dentro do qual algo mais se produz – um mundo que precisa de um recuo na afetação para que nele possam surgir novas e minoritárias formas de afetos, permitindo, por esse caminho, reverter a energia negativa, que obstava a implantação de personagens identificáveis como sujeitos, em uma corporeidade em latência.

Nesse excedente, a carne é posta a faltar, criando uma insuficiência na força indicial da presença. Há algo de duvidoso no *estar ali*, como se num instante o corpo pudesse desaparecer da imagem, da cena, do filme e do horizonte estético. A magreza de *Vanda* e de sua irmã *Zita* nos dá a ver o movimento esquelético a cada

vez que tosse, um corpo cuja vitalidade é frágil, mas, ao mesmo tempo, afirmativa de uma subjetividade que se confunde com o ambiente do quarto, da cama e da fumaça da heroína. O corpo de Vanda é, ao nosso olhar e ouvir, inseparável de uma sintonia estética que atravessa a escassez de luz, a sensação de confinamento, as “naturezas mortas” que a fotografia extrai dos mais inesperados cantos do cômodo, na forma de uma beleza que não se separa mais do grotesco. Por esse caminho, a imagem impede que o corpo magro não se defina pelo indício da perda de gordura – embora, sob alguns olhares, o filme possa sugerir o testemunho ou a denúncia de um organismo doente, no qual a escassez de carne seria o estágio prévio de uma morte próxima. O que, ao contrário, a magreza das personagens institui é uma nova corporeidade a destituir o que ocuparia o papel de fundamento e critério com os quais lhes mensurariamos a gordura ou o estado toxicológico.

A partir de *No quarto da Vanda* e, especialmente, de *Juventude em marcha*, o osso já não funciona como imagem forte desse menos-que-a-carne, que liberará o corpo da forma da presença, para assumir a existência como sistemas de repetição e modos de operar, para os quais a tosse de Vanda, repetida à exaustão, funciona como síntese primordial: esse ruído, acompanhado de um brusco sacolejar do tronco, carregado de partículas sabe-se lá de quê, que se desprendem do corpo e se expandem ao redor. A tosse de Vanda é uma emissão de vibrações que proliferam a existência, agora emancipada da carne; o corpo confunde-se com um *modus operandi*, instituído aqui pelo pulmão, a contaminar o ambiente. A tosse, repetida nas quase três horas de filme, ganha a forma sonora da exalação de urros a inumanizarem a figura de Vanda, deslocando a função da voz para fora da forma da fala e da emissão de fonemas linguísticos. O pulmão de Vanda, na repetição da tosse, manobra uma máquina de resistência, um dispositivo corporal que nega toda tentativa de inscrever no corpo uma saúde e uma sanidade a lhe conferirem dignidade humana, o que, definitivamente, não lhe interessa; o pulmão opera um mecanismo de “desrostificação”, no sentido atribuído por Deleuze e Guattari (2004), como a dissolução daquilo que permitiria inscrever o corpo dentro de uma organização que o codifica enquanto unidade que funciona por gestos de escolha. Mas é, também, nessa repetição que se estabelece um tom monocórdio em que toda a imagem devém corpo-de-Vanda, e o inverso, mesmo quando a protagonista não está na tela. A cena de um banho de caneca, por parte de um personagem que nos é difícil reconhecer devido à baixa visibilidade, carrega consigo um modo de existência que faz ressoar o corpo de Vanda: sob o contraluz que deixa ver a silhueta deformada pelos gestos do lavar-se, junto de uma fumaça que dá temperatura ao quadro, surge uma corporeidade quase-demoníaca, de quem abandonou o título de humano; não é Vanda, mas tampouco isso importa agora, uma vez que ela parece fazer parte de uma corporeidade que já não é sua, liberta da presença da carne para expandir-se ao redor.

Esse corpo que se liberou da carne é o que permite ao filme destituir a polaridade entre vida e morte, para fazê-las aparecer como

linhas de força a coexistirem na mesma imagem. Assim é que toda a ideia de decadência – que percebemos ao redor de Vanda e seu corpo que parece progressivamente definhar – pode converter-se em uma afirmação da vida, novamente em movimento emergente. Se *Casa de lava* e *Ossos* giravam ao redor da morte como o destino trágico para onde pendia a narrativa – o moribundo Leão, no primeiro, e o bebê que escapa dos impulsos homicidas da mãe, no segundo –, em *No quarto da Vanda* haverá a presença da expiação em todo o corpo drogado, no desaparecer das figuras humanas em contraluz ou no escuro. Já neste filme, a morte estará tratada como uma das linhas de força negativas que se expõem desses quase-seres, só podendo existir, logo, onde a vida persistir. O corpo evanescente de Vanda aparece como negação de uma forma de vida com que ele não se concilia, a fim de abrir caminho para a instauração de outras formas de vitalidade, menos predicativas e mais pulsionais. O organismo e o visível tornam-se matérias extensivas, de densidades que se diferenciam ao longo dessa extensão – e não mais concentradas na dualidade campo/extracampo ou vida/morte. Ou seja, a imagem e o corpo vivo comportam os falecidos e desaparecidos, aqueles que existem apenas na memória de Ventura, como presenças que participam do vivível/visível em distintas intensidades, de modo que a morte aparece – conforme coloca Michelle Sales, falando de Costa – como uma “pulsão de vida” (2018, 62). Trata-se, assim, de uma imagem que transpõe as dualidades, não por situar-se numa zona moderada e intermediária – o que seria algo nem tão morto que não abrigasse vida, nem tão vivo que fizesse esquecer a morte –, mas, ao contrário, transpõe-nas justamente ao radicalizá-las. É preciso levar a morte ao limite máximo, fazendo com que tudo em *No quarto da Vanda* transpire expiação pelos poros da imagem, para, precisamente neste gesto, dissolver o vínculo entre a morte e o organismo morto, e demonstrar, portanto, que há uma veia de morte pulsando em tudo que é vivo, de modo que a afirmação de uma suscita imediatamente a outra.

Uma operação homóloga vale para o fluxo entre afetação e desafetação que percorre as imagens de Ventura. Se, por um lado, ele é filmado como o corpo estático, que parece recusar qualquer medida de encenação, é, porém, por esse mesmo corpo desafetado que se vai dando lastro a uma *mise-en-scène* bastante particular, em que o realismo que convoca a fisicalidade do corpo conjuga-se a um artifício cênico carregado, sujeito a marcações minuciosas nos movimentos, no olhar e na fala. Assim, por meio desse corpo marcado por uma subtração, um personagem, sempre de novo, começa a tomar forma, sobretudo quando as declamações de cartas ganham cena. A carta, objeto que se torna um dispositivo instaurador de micronarrativas e átomos dramaturgicos a partir de *Juventude em Marcha*, é potente em fazer circular a vida como linhas de força em intensificação ou evanescência. Ela institui dois sujeitos interlocutores: um estaria carnalmente presente – por suposição é, com frequência, Ventura – e o outro é fabulação em processo, advinda da subjetivação do primeiro, isto é, a mulher de Ventura, em país agora distante, a quem ele

promete “100 mil cigarros, uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos, um automóvel, uma casa de lava que tanto querias e um ramallete de flores de quatro tostões”. Porém, é também Ventura quem é posto a emergir, enquanto personagem, nas declamações repetidas da carta que oferecem ao filme uma espécie de refrão (Rancière 2010, 105).

A declamação e a promessa aparecem como rupturas no realismo cotidiano, pelo minimalismo artificioso do corpo e da voz, em favor de um excedente ficcional com que aquele homem, que circulava por um mundo desafetado, começa a surgir como entidade dotada de poder de afetação, sentimento, ação. Essa condição subjetiva instituída pela carta e sua declamação nos aponta que, ali, não haverá sujeitos “puros”, mas sempre algo difusos, uma mancha que atravessa falas e memórias que não pertencem mais a ninguém, mas que resultam de um processo multi-implicativo de subjetividades em formação. O corpo, assim carregado das tantas linhas de força, entre as quais a *pulsão de vida da morte*, opera como uma região comum, supra-individual, alvo e origem do desejo entre pessoas distintas, uma zona de propagação, desvio, estancamento do fluxo de afetos. O corpo aparece como uma plataforma implicativa, na medida em que nele se tramam desejos e afetos que não estão sob a posse exclusiva de algum proprietário. A inflexão de voz e corpo de Ventura prolifera-se entre as pessoas ao redor, como o analista da imobiliária que, na visita ao apartamento, demonstra o mesmo jeito desafetado de mover-se e falar, que, agora vemos, não é próprio de personagem algum. Ou como sua carta que ganhará vida, por vezes, sob a voz do amigo Lento. Em *Cavalo dinheiro* (2014), enquanto Vitalina lê os documentos que lhe conferem matéria e letra à memória do marido morto – as certidões de nascimento, casamento e óbito –, vemos o corpo de Ventura, estirado sobre uma cama hospitalar (ou funerária?) como se a lembrança de um ressoasse pela carne do outro, a ponto de diluir a membrana que os separaria em entidades distintas e autônomas<sup>11</sup>.

Essa força expansiva do corpo para além dos limites da presença passará a predominar a partir de *Juventude em Marcha*, fazendo recuar a prioridade daquela negação advinda da carne, que caracterizamos atrás. A monotonia de *No quarto da Vanda* – em que toda imagem, do começo ao fim, parece absorvida por uma sintonia horizontal – dará lugar a montagens que admitem alterações acentuadas no regime da imagem, a transitar entre a contemplação de movimentos espontâneos – como as cenas que, em *Juventude em Marcha*, passam-se ainda no quarto da Vanda – e um minimalismo hiperbólico, advindo de uma natureza distinta de encenação, que investe em movimentos mínimos e calculados do corpo, ganhando uma teatralidade artificiosa nas cenas dos soldados em *Cavalo dinheiro*. Nesses dois últimos filmes, trama-se uma tessitura complexa

---

<sup>11</sup> Stella Senra vincula o estatuto da palavra, em Costa, ao que Deleuze chamou de “enunciação coletiva” e aponta que, “somadas, essas falas constituem um tecido comum de memórias, de experiências e de histórias de vida que, sendo de todos, podem ser partilhadas entre todos os participantes do filme” (2010).

a mobilizar a voz de Ventura e, no segundo, também Vitalina, na variação entre três funções: o solilóquio, o diálogo e o monólogo declamativo.

Os regimes pelos quais a fala aparece em *Juventude* e *Cavalo* reinventam uma antiga estratégia de encenação e ou mesmo da poesia, em que a palavra articula variações entre o *logos* e o *melos*, isto é, entre sua função elaborativa ou comunicativa, em um fluxo de racionalidades, e sua função melódica, como produção de ritmos, sonoridades, efeitos sensoriais<sup>12</sup>. Rancière reconheceu uma variação entre um teor prosaico da fala de Vanda e uma “dicção lírica” ou um modo literário que Ventura, no contrapelo dos demais personagens, traria à cena (2010, 104-105). Porém, a fala de Ventura é sempre proliferante, contaminando Lento e, por vezes, Vanda, com a repetição, em refrão, de um texto que se mantém vivo pela oralidade, bem como pela encenação desafetada. Em *Cavalo dinheiro*, mais do que nunca, a variação entre os regimes da fala partirá de todos os lados, como Vitalina que, por boa parte do filme, mantém uma dicção sussurrante, algo aquém da fala, como se conversasse, em primeiro lugar, consigo mesma e com essas memórias onde o marido ainda vive. Os corpos circulam por entre uma infinita diferenciação das possibilidades da palavra, algo homólogo ao que Safatle reconhecia na ópera alemã de Schoenberg, ao apontar o canto que devia “transitar em um espaço de nomadismo expressivo”, acerca das chamadas técnicas de *Sprechgesang*, isto é, algo que não se conforma com a fala tampouco com o canto (2019a, 70).

Portanto, mais do que coletivizar a enunciação ou afirmar, pela inclusão, uma dimensão comunitária da imagem<sup>13</sup>, o que está em jogo é a emissão de uma fala sem fundamento consistente, sem um corpo completo; palavras que possam existir sem estarem condicionadas pelas categorias que a originariam, como o sujeito ou o eu. Quando responde ao interrogatório médico ou interpela o soldado no elevador, em *Cavalo dinheiro*, Ventura não se contenta em dialogar, tampouco em falar sozinho e endereçar a si as suas palavras, como também não se satisfaz com a forma da declamação ou do lirismo; antes trata-se de diálogos fracassados, de solilóquios decaídos pela falta de uma estrutura egóica, de uma declamação que claudica diante da desafetação do corpo ou dos blocos de silêncio. Com isso, em vez de dar a voz aos imigrantes cabo-verdianos, personagens marcados pela espoliação econômica na periferia de Lisboa, Costa trama um modo de destituir a estrutura da fala como condicionante da existência sensível e organizadora hierárquica das formas de vida. Como vimos, a materialidade evanescente do corpo, um pouco em *No quarto da Vanda* e sobretudo a partir de *Juventude em Marcha*, rebaixa a carne e a “pura presença” como categorias insuficientes para servir

<sup>12</sup> Safatle recupera essa oscilação da palavra entre *melos* e *logos*, tomado do pensamento de Agamben acerca da paródia, para apontar um processo estético de internalização da dimensão negativa, um canto que admite, parodicamente, o “contracanto” (Safatle 2008, 172; 2012, 269).

<sup>13</sup> Conforme propuseram autores como Senra 2010 e Duarte 2018, embora *Cavalo dinheiro* seja posterior à primeira.

como critério de reconhecimento entre corpo e olhar, existência e imagem. Passa a ser necessário recorrer aos *modos de existência e aparição*, as linhas de força que definem os agenciamentos do corpo na cena, os movimentos dos membros e dos olhares, as vibrações que deles se expelem, os regimes de fala.

É por esse caminho que se constitui a segunda radicalidade política deste cinema: diante do suposto nihilismo de uma vida deteriorada e desafetada, uma alegria improvável pinta-se na imagem pela porta dos fundos, quando a repetição da tosse de Vanda, o minimalismo gestual de Ventura, a fala que já não precisa de sujeito que a fundamente, aparecem como algo suficiente para dar testemunho da existência e da potência desses que habitariam, não fosse a violência desse choque entre a imagem e o olhar, a mais excludente periferia do visível e do circuito afetivo – periferia essa onde restam rejeitados aqueles que parecem não ter nada de importante a dizer e a mostrar, nada que contribua para a narrativa da revolta, ou para a imagem da vida jovial e saudável. A vida adquire, em Costa, um estatuto que existe, primeiramente, por negatividade, segundo o qual ninguém precisa constituir-se como sujeito completo, articular as palavras a partir de um ponto de vista, ou preencher o espaço do eu, para merecer uma existência vibrante.

### **Conclusão: as imagens proletárias e o gesto político de Costa**

Ao apontar a câmera para as moradoras e os moradores dos subúrbios de Lisboa, Pedro Costa assume o risco ético de filmar o outro, sem entrar pelas soluções conciliadoras que procurariam fazer desse encontro entre o artista e o excluído um modo de compensação dos desequilíbrios de poder. Antes, o cinema é, aqui, movido pela convicção de que não há encontro sem choque, o que cinematograficamente aparecerá sob a forma de uma fratura inconciliável entre imagem e olhar. Por esse caminho, o que sua estética absorve da pobreza indisfarçada é o que chamaríamos de uma *imagem proletária*, não por mostrar o pobre e sua condição marginalizada, ou mesmo por doar-lhe um espaço da tela<sup>14</sup>.

A *imagem proletária* emerge ao constituir para si um processo de nadificação homólogo àquele que perpassava os operários quando se inflamavam como um centro de negatividade, capaz de voltar-se contra toda forma de consolidação de uma identidade, inclusive a sua,

---

<sup>14</sup> A noção de que o gesto político, por excelência, do cineasta é doar uma parte de sua tela para os excluídos se mostrarem nela “como quiserem” tem sido bastante frequente no cinema brasileiro recente, representando, a partir de uma ênfase no descontrole da imagem, a forma atualizada de um certo elogio da espontaneidade, algo que sempre retorna na produção cultural, artística e intelectual do Brasil, como um sol que nunca se põe no mito da identidade brasileira. É o caso de filmes como *Temporada* (André Novais, 2018), *Um filme de verão* (Jô Serfaty, 2019), *Arábia* (Affonso Uchoa e João Dumans, 2017). Nesses casos, o que vemos, muito distintamente do que tentamos apontar em Pedro Costa ao longo deste ensaio, é a busca por uma inclusão, operada por alargamento do campo sensível, convidando os sujeitos excluídos a participarem da imagem, mostrando que os pobres e periféricos também têm um corpo que sente, ama, pensa, age, dança.

como apontou Safatle (2015, 323-364; 2019a, 207), ao recuperar uma leitura de inclinação adorniana acerca das categorias sociológicas de Marx. Diferentemente do operário, definido por uma profissão e uma classe, marcadamente opositoras à do proprietário, o proletário é o negativo, não do capitalista, mas do sistema que distribui os papéis sociais, econômicos e sensíveis, sob a forma dessa divisão binária – capitalista/operário. O proletário, tomado em sua acepção como centro de condensação de uma energia negativa, é a categoria que destitui, não aquilo com que formaria um pólo opositor, mas o arranjo de forças que institui a polarização como a ordem fundacional da existência. Há uma “função ontológica” no proletariado e nisso que reconhecemos como ‘imagem proletária’, de modo a operar “a manifestação social de um princípio de des-identificação e des-diferenciação” (Safatle 2015, 334)<sup>15</sup>. Trata-se de um sujeito político em permanente emergência, de quem primeiro restou apenas a carne – sua e de sua prole – e mais nada, para em seguida recusar até mesmo a carne e a presença como condição de reconhecimento. Assim, a imagem proletária concentra uma energia negativa que se volta não diretamente contra uma categoria predicativa nomeada, mas contra o *modus operandi* da rede de captura ontológica que carimba o corpo com a marca do verbo “ser”.

Esse modo de “existência pela despossessão” (Safatle 2019a, 207) é o que permite à categoria proletário constituir-se como potência de universalidade, um corpo que pode ser genérico e sem registro de posse, ou uma fala sem lugar, capaz de, por isso mesmo, assumir, de modo contingencial e encarnando-se em qualquer sujeito ou não-sujeito, os lugares concretos que emergem como a voz da revolta. É o monólogo de Ventura, sentado no banco no jardim do museu, em *Juventude em Marcha*, que, após um corte para uma escala mais ampla, é continuado pelo funcionário da casa, transitando sutilmente para um diálogo, como se fosse indiferente aquele que fala, não apenas porque se enuncia uma voz coletiva, mas, sobretudo, por transformar vozes, palavras e corpos em linhas de força em que o sujeito não é mais do que resíduos de processos de emergência ou evanescência. Dizer, portanto, que a imagem proletária opera como um irradiador de negatividades implica reconhecer nela a energia não-material, mas capaz de converter-se em formas concretas e específicas de quebra e ruptura, que aparecem na forma fílmica, na narrativa, nas aproximações entre câmera e corpo, nos choques entre olhar e imagem. Se o proletário se constitui como anti-classe, anti-identidade, anti-nação e anti-língua, a imagem proletária expelirá impulsos anti-significação, anti-narrativa, anti-personalização, de descodificação, e que, no corpo, toma a forma de uma desafetação *generalizada e descarnada*, por meio da qual toda expectativa tende a ser interceptada por uma frustração, de maneira que imagem e olhar jamais possam compor um corpo contínuo.

---

<sup>15</sup> Continua o autor: “a afirmação da condição proletária não se confunde com alguma demanda de reconhecimento de formas de vida desrespeitadas” (Safatle 2015, 342); é, antes, “a representação social da categoria de negatividade improdutiva” (Safatle 2015, 341).



Ao fazermos essa ponte, entre uma categoria extraída da filosofia social e o cinema, o que queremos é reconhecer que, diante das tramas políticas do contemporâneo, o pensamento – do cinema ou da filosofia – opera por lógicas, modos de dramatizar conceitos ou aproximar ideias e corpos, que são homólogos entre áreas distintas da criação acadêmica, artística, social. Assim, as imagens de Pedro Costa reinventam uma *proletarização* do corpo e da imagem, capaz de desvelar como, em sua emergência, entrelaçam-se negatividades e positivities, carnalidades e descarnações. O corpo drogado de Vanda ou o corpo improdutivo de Ventura operam como resistores na economia de trocas de dinheiro, afetos, percepções e sensações, recusando, assim, a via por onde eles se integrariam numa sociedade por adesão, e fariam de si e de seus corpos a reinserção dos excluídos do campo afetivo em um circuito social de afetos, como ocorre frequentemente em um cinema engajado cuja ênfase é afirmar que, mesmo entre os pobres, ainda há de haver sentimento e sensibilidade, criando algo como um mapa de um suposto submundo sentimental.

Ventura, claramente, não quer participar desse fluxo de afetos no qual ele ocuparia uma posição sempre deslocada e marginal. Como desempregado, ele recusa qualquer perspectiva de reinserção em um tecido coletivo; mas seu caráter improdutivo, além dessa condição socioeconômica, é, antes de mais nada, seu caminhar sonambúlico, seu olhar neutralizado, de “um príncipe exilado que recusa exatamente toda e qualquer reabilitação social” (Rancière 2010, 102), como quem já não reage ou se afeta por um mundo com o qual está ligado por um fio frágil que, muitas vezes, será mesmo melhor deixar que se rompa. Diferentes do corpo rebelde, que assume uma identidade com que demarca sua distância frente a valores hegemônicos, Ventura e Vanda estão imersos em uma outra negatividade. Por outras palavras, os filmes de Costa jamais se concentrarão no contraponto, em tornar visível a força opressora com a qual suas recusas se embatem – isto é, a sociedade saudável ou produtiva, frente às quais os corpos de seus personagens seriam o desvio. Por um lado, poderíamos julgar que essa opção estética seria um modo de não dar audiência àquilo que quer combater.

Todavia, reconhecemos, ao longo deste ensaio, um outro gesto, mais decisivo e politicamente radical, a impulsionar essa opção por não constituir os contrapontos de seus personagens e mundos – gesto este que dá precisão ao que tentamos conceituar como *energia negativa* e *imagem proletária*. Trata-se de acumular a revolta como virtualidade, algo cuja intensidade pode ser elevada ao infinito – não por ser completa, mas por operar de modo essencialmente instaurativo. Quando falamos numa *energia negativa*, isso implica forças de revolta que circulam sem que suas formas e seu conteúdo se determinem a partir daquilo a que se opõem, isto é, sem que o tiro seja determinado pelo alvo. Assim, se em *No quarto da Vanda* não temos notícia de uma sociedade sadia, que normatiza o bem-estar, a saúde, a jovialidade e a beleza, essa ausência permite que o corpo de Vanda seja capaz de carregar-se com uma rebeldia generalizada, uma *negação*

*sem objeto determinado, que, por isso mesmo, pode atualizar-se como negação de qualquer coisa.*

## BIBLIOGRAFIA

- Barroso, Bárbara & Ribas, Daniel. 2008. “No cinema português: continuidade e rupturas em P. Costa.” *Devires* 5 (1): 136-159.
- Bergala, Alain. 2010. “Duplo negro.” In *O Cinema de Pedro Costa*, organizado por D. R. Duarte, 143-146. São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Costa, Pedro. 2007. “A closed door that leaves us guessing.” *Rouge*, 10. Acesso em 6 de maio de 2020. [http://rouge.com.au/10/costa\\_seminar.html](http://rouge.com.au/10/costa_seminar.html).
- De Luca, Tiago. 2014. *Realism of the Senses in World Cinema. The experience of the physical reality*. London, New York: I. B. Tauris.
- Deleuze, Gilles, e Guattari, Felix. 2004. “Ano zero – Rostidade.” In *Mil Platôs*, volume 3, 35-68. São Paulo: Ed. 34.
- Duarte, Daniel Ribeiro. 2018. *Comunidade Estética e Política no Cinema de Pedro Costa*. Tese de doutorado, Lisboa, FCSH/Universidade Nova de Lisboa.
- Fiant, Anthony. 2009. “Contemplation n’est pas inaction. (Wang Bing, Pedro Costa, Apichatpong Weerasethakul).” *Double Jeu* 6. Acesso em 6 de maio de 2020. <https://journals.openedition.org/doublejeu/1455>
- Figueiredo, Guilherme. 2006. “Representações da violência no cinema de Pedro Costa.” In *Representações da Violência / Vergílio Ferreira Revisitado*, organizado por G. Borowskib, N. Czopec e A. Rizepka, 57-64. Cracóvia: Universidade Jaguelónica.
- Nóbrega, Diogo. 2017. “De Kant a Jean-Luc Nancy: apontamentos sobre a problemática do sublime.” *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 4 (2): 244-268.
- Rancière, Jacques. 2010. “A carta de Ventura.” In *O Cinema de Pedro Costa*, organizado por D. R. Duarte, 101-106. São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil.
- . 2012. “Política de Pedro Costa.” In *As Distâncias do Cinema*, 147-163. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Safatle, Vladimir. 2006. *A Paixão do Negativo. Lacan e a dialética*. São Paulo: Unesp.
- . 2008. *Cinismo e Falência da Crítica*. São Paulo: Boitempo.
- . 2012. *Grande Hotel Abismo. Por uma reconstrução da teoria do reconhecimento*. São Paulo: Martins Fontes.
- . 2015. *O Circuito dos Afetos. Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify.

- , 2019a. *Dar Corpo ao Impossível. Sentidos da dialética a partir de Theodor Adorno*. Campinas: Autêntica.
- , 2019b. “Psicologias do fascismo.” Curso na FFLCH-USP. São Paulo. Acesso em 14 de dezembro de 2019. [https://www.academia.edu/39801006/Psicologias\\_do\\_fascismo\\_-\\_curso\\_completo\\_2019\\_](https://www.academia.edu/39801006/Psicologias_do_fascismo_-_curso_completo_2019_)
- Sales, Michelle. 2018. “O cinema e o direito à morte: *Cavalo Dinheiro*, de Pedro Costa, e outros títulos.” *Novos Olhares* 8 (1): 61-72.
- Senra, Stella. 2010. “Palavra, política e mito na trilogia de Fontainhas de Pedro Costa.” Palestra na mostra *O Cinema de Pedro Costa*. São Paulo. Acesso em 10 de maio de 2020. <https://www.stellasenra.com.br/palavra-politica-e-mito-na-trilogia-de-fontainhas-de-pedro-costa/>
- Vieira Jr., Erly. 2012. *Marcas de um Realismo Sensório no Cinema Contemporâneo*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, PPGCOM-ECO-UFRJ.

## FILMOGRAFIA

- Árbia* Dir. Affonso Uchoa e João Dumans. Katásia Filmes, Vasto Mundo, Brasil, 2017. 97 min.
- Casa de Lava* Dir. Pedro Costa. Madragoa Filmes, Gemini Films, Zentropa Productions, Portugal, 1994. 110 min.
- Cavalo Dinheiro* Dir. Pedro Costa. OPTEC, Portugal, 2014. 103 min.
- Juventude em marcha* Dir. Pedro Costa. Ventura Film, Contracosta Produções, Les Films de l’Etranger, RTP, Unlimited, Portugal, 2006. 156 min.
- Ne change rien* Dir. Pedro Costa. OPTEC, Red Star Cinema, Portugal, 2009. 100 min.
- No quarto da Vanda* Dir. Pedro Costa. Contracosta Produções, IPACA, Pandora, TSI, Ventura Film, ZDF, Portugal, 2000. 170 min.
- Onde jaz o teu sorriso?* Dir. Pedro Costa. Amip, Contracosta Produções, ARTE, INA, França, 2001. 104 min.
- Ossos* Dir. Pedro Costa. Madragoa Filmes, Gemini Films, Zentropa Productions, Portugal, 1997. 94 min.
- Temporada* Dir. André Novais. Filmes Plástico, Brasil, 2018. 113 min.
- Um filme de verão* Dir. Jô Serfaty. Fagulha Filmes, Brasil, 2019. 96 min.
- Vitalina Varela* Dir. Pedro Costa. OPTEC, Portugal, 2019. 124 min.