E-ISSN 2359-6856
DOSSIÊ TEMÁTICO

# NO QUARTO DE VANDA: CINEMA, SOCIEDADE E CONHECIMENTO

*IN VANDA'S ROOM: CINEMA, SOCIETY AND KNOWLEDGE*

https://orcid.org/0000-0001-8317-1662 Yuri Sepulveda[A]

[A] Universidade de Lisboa (ULisboa), Lisboa, Lisboa, Portugal

**Recebido em**: 13 jun. 2022 | **Aceito em:** 10 set. 2022
**Correspondência:** Yuri Sepulveda (yurisepulveda1@hotmail.com)

## Resumo

Este artigo é um recorte da minha dissertação de mestrado que teve por objetivo realizar uma análise do filme "No quarto da Vanda" do cineasta português Pedro Costa. Para isso, realizei a divisão do texto em três seções. A primeira consistiu em entender o que levou o mencionado cineasta a filmar no quarto de Vanda, como e o que ele fez para alcançar este objetivo. Para tanto, o livro "Um Melro Dourado, Um Ramo de Flores, Uma Colher de Prata", que inclui uma longa entrevista feita a Pedro Costa pelo crítico francês Cyril Neyrat (2013) sobre o filme em questão, funcionou como fonte orientadora. Ao se observar as respostas concedidas por Costa, identificou-se os caminhos escolhidos pelo diretor para obtenção dos resultados do filme. Na segunda seção, dei início a apreciação do filme em suas estruturas técnicas e suas personagens. Por último, realizei uma ponderação sobre o que este filme, por meio de sua estética, nos fez conhecer politicamente. Como considerações finais foi possível perceber que o filme leva o espectador a questionar a noção de progresso, uma vez que o conduz a pensar e a se relacionar com as personagens do filme, possibilitando a entrada do espectador num espaço sem progresso, num espaço em que se conhece a dureza do discurso de poder e a capacidade do mesmo de gerar realidades tão adversas.

**Palavras-chave**: Cinema; Sociedade; Conhecimento.

## Abstract

This article is an excerpt from my master's thesis that aimed to carry out an analysis of the film "No Quarto da Vanda" by Portuguese filmmaker Pedro Costa. For this, I divided the text into three sections. The first consisted of understanding what led the aforementioned filmmaker to film in Vanda's room, how and what he did to achieve this goal. To this end, the book "Um Melro Dourado, Um Ramo de Flores, Uma Colher de Prata", which includes a long interview with Pedro Costa by French critic Cyril Neyrat (2013) about the film in question, worked as a guiding source. By observing the answers given by Costa, the paths chosen by the director to obtain the results of the film were identified. In the second section, I started to appreciate the film in its technical structures and characters. Finally, I considered what this film, through its aesthetics, made us know politically. As final considerations, it was possible to perceive that the film leads the Spector to put into question the notion of progress, since it brings them to think and relate to the characters in the film, allowing the spectator to enter a space without progress, a space in which we know the harshness of the discourse of power and its capacity to generate such adverse realities.

**Keywords**: Movie theater; Society; Knowledge.

*2022 **Sepulveda**. Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos da Licença Creative Commons Atribuição Não Comercial-Compartilha Igual (CC BY-NC- 4.0), que permite uso, distribuição e reprodução para fins não comercias, com a citação dos autores e da fonte original e sob a mesma licença.*

## Introdução

A partir de uma entrevista realizada pelo crítico de cinema francês Cyril Neyrat (2013) a Pedro Costa sobre o filme "No quarto da Vanda" (2001), foi possível perceber o distanciamento que o cineasta português precisou ter em relação ao espetáculo fílmico, e também sobre a execução de um filme de ficção convencional, para que pudesse assim entrar no quarto da Vanda.

É importante mencionar que o cenário do filme em que se encontra o quarto de Vanda é Fontaínhas, uma freguesia de imigrantes em Lisboa que estava prestes a ser demolida. O bairro de Fontaínhas, segundo André Martins[i] (2015), estava localizado entre as cidades de Lisboa e Amadora desde o processo do "êxodo rural", existente antes da implantação da democracia com a Revolução de 25 de abril de 1974. A região foi fundada pelos habitantes vindos do campo e por alguns imigrantes cabo-verdianos. Pelos dados recolhidos por Martins (2015) na Câmara Municipal da Amadora – Departamento de Habitação e Urbanismo, havia em Fontaínhas cerca de 401 famílias em 1993. Desesperadas pela falta de trabalho e local para morar, habitaram a região que estava destinada para a construção da estrada que ligaria Lisboa à Amadora.

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

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

> Apesar do território onde se consolidou o bairro das Fontaínhas fazer parte de uma franja destinada à construção do último troço da estrada, e, portanto, o bairro ter permanecido condenado à demolição, pretendeu-se melhorar as condições de saúde

> do Bairro durante o período da sua existência (...). Com a aprovação da possibilidade de solidariedade e entreajuda, as faixas clandestinas foram sendo construídas e consolidadas ao sabor da corrente de liberdade". (MARTINS, 2015, p. 138).

Em função de todo esse cenário de instabilidade sociogeográfico, cremos que Costa, como projeto de estética, queria "aproveitar" a disposição geográfica de Fontaínhas. Isto é, as propostas estéticas – defendidas pelo diretor para a execução do filme, e que apresentarei adiante – possibilitaram ao espectador se relacionar com as personagens por meio de uma exposição de suas vidas e da realidade. Assim sendo, tem-se a todo instante o revelar de espaços destruídos pela demolição, o que gera em quem assiste certa dúvida quanto à natureza dos objetos que estão sendo filmados, se são ruas, casas demolidas ou becos. A partir dessa disposição de coisas destruídas, o diretor cria belas imagens em um projeto de aplicar à vida comum e pobre uma ideia de contemplação[ii].

Em outras palavras, o cineasta português quis entregar ao espectador uma obra que além de se fazer política e sociológica fosse também uma experiência bela, que causasse prazer na relação visual estabelecida entre as partes – espectador e obra.

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

## *Entrando no quarto da vanda*

O filme "No quarto da Vanda" versa sobre uma jovem que se droga e mora em um bairro de Lisboa, mais precisamente em Fontaínhas, região prestes a ser demolida. Assim, um questionamento se torna importante: o que esta personagem tem a nos dizer?

Pedro Costa em sua entrevista a Cyrill Neyrat (2013) discorreu sobre essa questão, trazendo algumas reflexões interessantes. Em uma de suas colocações, ele diz que ao conhecer um local específico na cidade de Lisboa e se deparar com o fato de que algumas pessoas precisariam sair de lá, pois o bairro estava prestes a ser demolido, sentiu vontade de entrar e conhecer aqueles indivíduos mais de perto. Essa era a "vontade de arte" de Costa[iii], a de se relacionar com o local e servir de voz para aquelas pessoas que iriam sair de suas casas. Cabe destacar que estamos falando de um local onde a polícia entra, invade, prende e vai embora sem

deixar qualquer assistência em troca. Nesse bairro, rodeado por violência e pobreza, Pedro Costa (2001) encontra Vanda, uma personagem forte, com olhar sofrido e sem muito a dizer, mas muito a mostrar.

Vontade de arte, portanto, aqui, pode ser entendida como a sensação de que algo iria morrer e que ninguém contaria sobre aquilo – no caso, o bairro de Fontaínhas, justificando, assim, a levantada de Pedro Costa (2001), por exemplo, para a construção dessa peça audiovisual.

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

O diretor percebe na relação entre Vanda, Zita[v] e as drogas o objeto que nos faz entender um pouco da rotina de Fontaínhas. O realizador, entretanto, não queria invadir o local como a polícia. Nesse sentido, disse que não pretendia montar o circo do cinema com seus múltiplos assistentes, aparelhagens e engenhocas para filmar aquelas pessoas e depois ir embora. Com isso, escolheu ir por ele próprio, sozinho. Nas palavras de Neyrat (2010), é nesse processo de abdicar da maquinaria e do "circo" cinematográfico que Costa encontra seu filme e descobre sua forma de contar essa história, que revela um lugar à margem.

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

Quanto a essa escolha de Pedro Costa (2001), pode-se levantar algumas questões: o diretor tinha como interesse mostrar um espaço marginalizado, suburbano e esquecido. Mas como mostrar esse lugar se estamos afundados em preconceitos e rótulos? Como um forasteiro entra nessa realidade sem causar um circo e consegue extrair dessas pessoas um pouco dessa realidade à beira de seu fim? Tem-se a impressão de que o cineasta também se preocupa com essas questões, e, como metodologia de ação, elege esquecer o arranha-céu fílmico e consegue

conversar com Vanda. É nesse diálogo estabelecido com a personagem que as demais personalidades que movimentam o local se apresentam, assim vamos tendo contato com as prisões que são relatadas, a falta de presença do Estado, os roubos e os mitos.

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

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

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

Então, o que faz afinal Pedro Costa no quarto de Vanda? Ele vai conhecer Fontaínhas, e enquanto conhece, à medida que se torna íntimo daquela realidade tão distante, permite-nos o mesmo sentimento. O diretor tem a preocupação de que a rotina de Vanda não seja alterada pelo cinema. Por isso, lembra, por meio do som, que algo muito intenso já está acontecendo. Ele tem a necessidade de demonstrar para o espectador que o bairro está sendo destruído. Precisa enfatizar que as pessoas que residem em Fontaínhas irão ter que se mudar. Todas essas relações e nuances que foram reveladas na conversa entre Vanda e a câmera, tornaram-se exclusividade do que ali fora gravado, montado e revelado por Costa.

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

> Costa recordou o falar da garota como o murmúrio de Fontaínhas, os sons das escavadeiras e das máquinas de cavar rasgando as casas condenadas do bairro uma

> depois da outra. O milagre de "No quarto da Vanda" é este novo acordo entre o mundo e o filme, uma igualdade recuperada entre os dois lados da câmera.[vii] (NEYRAT, 2010, p 14-15).

Pedro Costa (2001) não desejava fazer com o cinema o que a polícia já fazia no lugar. O que ele queria era entender e conhecer o local, mas, para isso, precisava mergulhar com todos os seus sentidos, pois necessitava apreciar o cotidiano que se passava naquele espaço (ALVES, 2002; 2008). E assim ele fez. Foi sozinho para Fontaínhas, carregando consigo apenas toda a sua vontade de arte. E foi dessa forma que Costa possibilitou aos espectadores conhecerem o quarto de Vanda. Isqueiros vazios, paredes caídas dos vizinhos, banheiros improvisados e planos longos puderam ser visualizados.

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

Para Neyrat (2010), é nessa ida diária de Costa ao quarto de Vanda que se estabelece a beleza de seu cinema. Isto é, na repetição, na relação com a pouca luz, com o dizer. O diretor, na visão do referido autor, quebra as barreiras do cinema e redescobre a sua essência primitiva que teria como habilidade revelar e celebrar a "beleza do mundo, a beleza do som e das cores". Uma beleza que revela os contrastes de um local que fita sua iminente destruição.

Sozinho a conversar com os moradores de Fontaínhas, Costa (2001) entra na casa de Vanda, filma a conversa entorpecida das personagens por causa das drogas, os caixotes de fruta, os legumes e o andar perdido dos moradores entre as vielas escuras. Contudo, é importante destacar que o cineasta não julga. Ele mostra a realidade a partir de sua filmagem, por meio de sua metodologia de ação, com sua liberdade de expressão e com o som externo, que quase o impede de ouvir o que conversam as personagens, o que é/era Fontaínhas.

O diretor entra no quarto de Vanda. Ele vai para os intramuros para entender o que se passa nos extramuros. A personagem sabe o que acontece, ela conversa, vive aquela realidade. Ao ganhar a confiança de Vanda, Pedro Costa (2001) ganha o privilégio de entrar em seu quarto. É no quarto que os segredos se revelam. É onde se perde o medo da polícia, do bandido ou de quem quer que seja.

Em seu quarto, longe de seus medos, Vanda fala, tosse, fita o escuro, se aborrece, berra, se droga, fofoca, reclama de Portugal, da burrice dos outros e da vida que lhe foi cabida viver.

O cineasta nada diz a Vanda, ele a filma, e filmando fala ao interlocutor, faz remexer nas cadeiras, faz descolar os olhos da tela repetidas vezes, mas, principalmente, faz observar o escuro e a beleza dos planos, o incomodar do som e as falácias daqueles personagens criados pelo descaso.

Portanto, é no entendimento, ao conversar com a juventude de Vanda, com sua rebeldia, no impacto de conhecer a rotina daquelas pessoas, que Pedro Costa (2001) consegue estabelecer seu filme, consegue "acalmar" sua vontade de arte. E, ao entrar no quarto, ele precisava encontrar a melhor forma de construir o filme esteticamente.

***O trabalho em "no quarto da vanda"***

Neste momento, torna-se importante fazer uma análise do filme "No Quarto de Vanda". Para essa apreciação, optei por desenvolver a sinopse do filme no decorrer deste artigo. Essa escolha se deu por eu avaliar que as ponderações detalhadas ao lado da sinopse de cada parte me ajudaram a compreender melhor a película, uma vez que cada parte do filme levanta questões que merecem ser trabalhadas com cuidado.

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

e começa a interagir com o seu sino. Ela dança e sorri enquanto brinca com o sino. Avelha continua imóvel e a câmera também.

A peça de Costa, portanto, tem em sua câmera o revelar dessa realidade tão avassaladora. Fontaínhas está à beira de sua demolição, mas só se sabe disso pelo barulho das máquinas e pelas paredes caídas em cenas de transição. É na conversa entre Zita e Vanda que Nhurro é apresentado – um outro personagem que aparenta ser o *dealer*[x] da região, o fornecedor de drogas.

No quarto de Vanda são revelados os mitos daquelas pessoas e um pouco de suas rotinas também. Nos berros de Vanda, que tenta vender alface, é possível conhecer a pobreza do lugar. Pedro Costa (2001) muda de plano e vai encontrar com Nhurro, a arrumar uma nova casa, com paredes caídas e sem reboco nas paredes. É interessante aqui constar que a montagem do diretor permite esses saltos entre os personagens. Em alguns momentos, fica-se com a impressão de que ele tenta mesmo associar aquelas pessoas ao mito da vida daquela região.

Vanda narra alguns personagens, de modo que a história, em algum momento, passa por eles, como se a câmera tentasse se estabelecer como o fio condutor do pensamento dela. Isto é, Vanda conta uma história, uma história sobre o local em que cresceu, mas que logo já não existirá mais e, no contar de suas memórias, muitas vezes, o som do mundo a interrompe, e o cortar de Costa a retifica. Existe um momento do filme, por exemplo, em que Vanda e Zita contam casos de sua infância no bairro, rememoram quando jogavam bola, iam às compras para a mãe. Zita diz: "por acaso tivemos uma infância fixe[xi] aqui no bairro", e Vanda responde: "e saber que agora vamos ter que sair daqui, eu tenho pena". Ao fundo, o som da trilha continua mantendo sua presença constante. A conversa volta para o contexto da droga, que, aliás, nenhuma das personagens, em nenhum momento, parou de usar. O diretor corta, então, bruscamente a cena e nos leva para um plano escuro, em que alguém larga uma sacola num espaço vazio. Analogamente falando, todas aquelas histórias de Vanda e Zita estão a ser largadas, como lixo, pela demolição do local.

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

Para Ricardo Matos Cabo (2010), o fazer fílmico de Costa (2001) precisou ser certeiro em função da demolição das casas de Fontaínhas. O diretor buscou através do dizer de cada morador que o lugar tivesse suas vielas ocupadas pelas memórias expostas pelo filme.

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

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

Após a sinopse do filme e o entendimento do que levou Pedro Costa (2001) a entrar no quarto de Vanda, torna-se pertinente e importante o estudo sobre como o cineasta fez esse movimento. Ou seja, pensar os elementos que residem dentro da obra, seus planos, sua narrativa, seu som e suas personagens/pessoas.

Já na primeira cena da obra, Costa se depara com a situação dessas pessoas. O diretor não prepara o interlocutor, ele mostra a realidade, sem julgamentos. Afinal, o cenário é o quarto da Vanda, e deve se restringir ao que ela tem para mostrar lá de dentro. Ela e sua irmã, Zita, se drogam, num quarto mal iluminado, abandonado, no meio de tosses altas num grave distorcido. A irmã lhe diz: "Fuma, fuma pá". Vanda olha para fora de campo, para o lado oposto ao que entra a luz, como quem fita a escuridão. Ao apresentar um novo personagem pela voz de Zita – Nhurro –, Pedro Costa (2001) já coloca mais um elemento daquela realidade avassaladora. Nhurro vive hoje na antiga casa "da mulher que matou o filho", construindo a mitologia que permeia a vida dessas pessoas, esses elementos que ficam imaginariamente à narrativa e ao que vemos em campo[xiii].

O título do filme é apresentado em letras branca – "No quarto da Vanda" – num fundo preto, e junto a essa apresentação ouve-se ruídos de obra. Há um corte e, então, entra-se no quarto de Vanda. Tem-se Vanda e Zita, drogas, tosses e um conversar quase inaudível – causado pela violência das máquinas de demolição e a péssima qualidade do captador de áudio. Sai de

cena o quarto de Vanda, e entra Nhurro tomando banho. Seu rosto não é visto, somente sua silhueta escura esbatida por uma pequena entrada de luz. É possível perceber um homem que lava as suas costas e o som da demolição, o som da realidade externa que quebra tudo a sua frente. O som aumenta, Costa, nesse plano, joga com as personagens e o som, esse som avassalador. O movimento desses corpos a cambalear, a viver suas vidas, e o som que martela os ouvidos, criam nos espectadores uma sensação de dualidade. Essas pessoas continuam vivendo, fazendo seus afazeres, apesar daquelas máquinas destruindo tudo aquilo que elas conhecem.

O plano muda mais duas vezes, sempre revelando muito pouco das personagens. A preocupação está na relação do claro com o escuro, traçando uma analogia entre os corpos escuros que habitam Fontaínhas, sem luz. Então este é o primeiro espaço, um espaço em demolição – pedras, paredes quebradas. O corpo exalando calor de Nhurro, ainda nu, e um outro homem ao pé de uma janela. Nhurro anda com dificuldade e cai ao tentar se movimentar pelo quarto/casa. Nesse tentar de Nhurro, identifica-se o som da demolição e as suas sombras, o movimento dos corpos que produzem o cair daquelas paredes, e como essas ações de corpos impedem que a luz entre diretamente nos quartos, nos espaços, produzindo sombras e mais sombras.

O som da destruição continua forçando que se entre naquela realidade, naquela angústia. As sombras atrapalham a percepção dos espectadores sobre a rotina das pessoas marginalizadas que vivem em Fontaínhas, e que conversam com o ruído que martiriza ao fundo, como se Pedro Costa colocasse e ampliasse o som do externo tentando impedi-las de ouvir com clareza aquilo que essas personagens têm para dizer entre si e para o mundo. O som como barreira, a luz como obstáculo em sombras, a estrutura dos planos que relaciona descaso, desespero, falta de dinheiro com a demolição da região e a falta de luz. Todo esse conjunto passa a quem assiste a sensação de um perfeito cenário expressionista. Ou seja, levando em consideração a realidade dessas pessoas e a estética defendida e escolhida pelo diretor nessa briga entre escuro e claro, som e ruído, é possível entender a realidade que vivem essas personagens[xiv].

O cenário que o cineasta revela ao intercalar entre o quarto de Vanda, a sua rotina, e a pobreza dos outros personagens que a rodeiam, expõe outra concepção dessas pessoas, ou seja, o mito do que vem a ser um bairro condenado. Em outras palavras, ao se aprofundar na vida desse pedaço de chão, compreende-se que essas pessoas constroem relações profundas entre elas e o espaço. Assim, há quase o esquecimento de que aquele lugar está sendo destruído.

Percebe-se, portanto, que essas relações foram eternizadas por Costa (2001) no relatar diário de Vanda. Nas palavras de Thom Andersen (2010), a escolha estética do cineasta por *close-ups*[xv] intensos das pessoas do filme, estabelece nosso relacionar com a obra à medida que esses nos aproximam daquilo que as personagens sentem no filme, seus olhares vagos, perdidos, indecisos.

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

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

O cineasta coloca a câmera próxima dessas personagens, em pontos em que luz e sombra conversam, em que a beleza dos planos eleva e demonstra a fragilidade da vida, da sociedade e dessas pessoas. A pobreza, a violência e as drogas conversam e dizem mais do que todas as personagens juntas. Segundo Andersen (2010), à medida que Costa revela os rostos de Fontaínhas em belos *close-ups*, possibilita que esses momentos evidenciem o que o filme está a nos dizer, quase funcionando como cenas separadas das próprias cenas, nas quais o cineasta revela momentos do privilégio de se relacionar com aquela gente.

As imagens de Costa (2001) são tão reais que unidas a esse som de pessoas falando alto e máquinas destruindo a região, quase levam o espectador a sentir o cheiro de poeira que invade as casas e os pulmões dos sujeitos que vivem em Fontaínhas. Vanda nega carinho, seu olhar perpetua seu desespero, sua falta. É o mesmo olhar de todos os outros que são jogados na frente da câmera imóvel do diretor. O cineasta busca sentido nessas pessoas. Quem assiste busca significado nessa realidade, e o filme continua seu revelar, como se tentasse ensinar qualquer coisa. As belas imagens de cenários cheios de descasos, pessoas cheias de si mesmas e suas rotinas cheias de nada. Andersen (2010) fala sobre sua relação com o som do filme, afirmando que somente após vê-lo e revê-lo diversas vezes, foi capaz de perceber que o trabalho do mencionado diretor com o som funciona numa crescente que vai se autorrevelando aos poucos, relacionando a presença do externo – o som das máquinas – com uma escolha de trilha sonora que culmina com uma risada enigmática no fim do filme.

Na continuidade do filme, mais um dia se passa. Na rotina de Vanda entre vender alfaces, beber, fumar e apresentar outros personagens, é no fim do dia que retorna ao seu quarto e se recepciona com mais drogas, mais desespero e menos isqueiros. O segundo dia acaba com uma conversa no escuro, uma vela e um som cheio de barulhos extracampo. Assim, identifica-se o seguinte diálogo: 'Yuran, vou morrer'. – Diz uma pessoa no escuro, segurando um ponto de luz, enquanto se dirige a um negro que tenta dormir, e a resposta vem: "Vai dormir Paulo. Nós, os gajos, nunca morremos. Quem morre são os inocentes. E amanhã a gente vê se dá um jeito nesse cabelo". Nisso se deu outro dia, no limiar da noite e da escuridão que revela o medo da morte. Nesse diálogo, esses indivíduos se entendem enquanto não merecedores da morte. O diretor os impossibilita de vagar pela eternidade nesses *não lugares* onde nunca serão vistos. Chamamos de *não lugar* principalmente em função do fato que percorre o enredo do filme, o processo de demolição de Fontaínhas, que se confunde em grande medida com a filmagem, apesar de muitas daquelas pessoas, como diz Andersen (2010), parecerem fingir que nada estava acontecendo. A expressão *não lugar* também se deve ao fato de sabermos que o local hoje já não mais existe geograficamente. Objetivamente, para o governo e para a maior parte da população de Portugal – mesmo durante o filme – aquele espaço já não mais existia, nada produzia, era um pedaço de terra atrapalhando o progresso de Lisboa. Digo, portanto, *não lugar* aos olhos do outro, numa ideia de quem vê de fora a situação. Não fosse por Costa, Fontaínhas teria desaparecido completamente enquanto lugar.

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

O novo dia começa e em seu quarto Vanda discursa seus relatos. Relatos de ódio ao descaso para com seus semelhantes. A dor de viver nessa rotina, os amigos presos por roubarem caldos Knorr, sua irmã que quase morreu no parto. O fato de que para Vanda Portugal é um país pobre e triste, todos esses relatos são confissões feitas à câmera, na proteção das paredes, que ainda não caíram, de seu quarto. Em meio às drogas, ao desespero e à revolta, a personagem principal usa da câmera da mesma forma que Costa tenta entender Vanda. Nesse processo longo, de planos inesgotáveis e belos, a rotina do local é conhecida pelos espectadores, seus moradores e o retrato de um bairro, de Fontaínhas, que já não mais existe geograficamente, mas existe em mitologia, nesse mito sustentado por Vanda, narrado por Pedro Costa (2001) e

eternizado pelas lentes da câmera. E os dias do filme continuam estabelecendo uma espécie de "já vi isto antes" no espectador. O realizador consegue, com isso, passar a ideia de rotina dos dias de Vanda, personagem que compartilha conosco a sua experiência. Assim, o diretor conduz uma relação entre a estrutura narrativa escolhida por ele e a revelação do mundo[xvi]. Neyrat (2010) nos mostra que Costa consegue retomar as ideias do realismo no cinema, quando faz uso da arte enquanto reveladora de questões e tensões políticas. *Portanto, este mergulho no vazio abriu uma possibilidade e se estrutura como exemplo para um rejuvenescimento e renovação do cinema, o poder do testemunho e do contar de história, o poder político da arte*[xvii]. (NEYRAT, 2010, p.14-15).

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

Nesse enredo de escuro e claro, pode-se perceber pessoas a tentar falar, combatendo o som que vem das máquinas no extracampo. O diretor afunda o espectador nessa rotina, tentando forçá-lo a conhecer o pouco que essas personagens têm a dizer por si só, em contraponto ao muito que é dito pelo lugar. Nessa estrutura de montagem, Costa (2001) cria esse efeito de realismo psicológico, como se nesse passar longo de imagens, com o som da destruição e as conversas de desesperança, o espectador fosse colocado numa realidade que já não mais existe, e é exatamente nessa ideia de rotina que o realizador cria o *looping*[xviii] que se dá a narrativa fílmica. Dia após dia, um exatamente igual ao outro. Por ser um *loop*[xix], o filme termina como começou, ou seja, no escuro do quarto de Vanda, mas dessa vez o bairro já está quase destruído e o barulho das máquinas aumenta gradativa e avassaladoramente até que o plano se esgote e, com isso, se vá Fontaínhas e o filme.

É perceptível que as escolhas de Pedro Costa (2001) contribuem diretamente para o recebimento do filme pelo espectador. Os planos, o som e as personagens interagem de tal forma entre si que é impossível separar uma coisa da outra. Ao revelar essas pessoas e colocar os planos para que eles falem por si, o cineasta entrega uma obra de contemplação, uma força da natureza, que somente pode ser entendida se o espectador passar pelos longos planos sem nada a acontecer, mas com muito a dizer. Nessa estética que mistura um *falso-raccord*[xx] a um cenário expressionista, o cineasta entrega a possibilidade de conhecer Fontaínhas politicamente,

por meio da estética fílmica. A noção de *falso-raccord* dá a medida do questionamento que implica a passagem de um plano a outro. É o abismo entre uma imagem e outra que é acentuado.

A relação de Costa (2001) com a ideia de *falso-raccord* se dá por dois motivos. Primeiro, o fora-de-quadro é muito relevante para a história do filme – o fato de o bairro de Fontaínhas estar sendo demolido. O diretor consegue com essa técnica estabelecer uma sensação de continuidade da vida. É importante esclarecer que o diretor consegue desenvolver essa percepção mesmo fugindo das estruturas do cinema clássico norte-americano – que também tinha isso como finalidade. Isto é, a ideia defendida pela montagem do cinema clássico, de que um plano leva a outro plano, sem interrupções, tudo para criar um efeito de continuidade, um efeito de realidade. A esse tipo de estética foi atribuído o nome de transparência[xxi].

O cineasta português, no entanto, como já foi dito aqui, constrói sua ideia de realismo defendendo o tempo e a relação de acontecimentos conforme pede sua estrutura estética. Ele não segue a ideia de transparência, mesmo sem influenciar no desenrolar das ações fílmicas. Ele trabalha a relação entre o *falso-raccord* e o realismo para a construção dessa realidade. E, ao fazer isso, Pedro Costa (2001) entrega um filme que revela muito, principalmente se observado sob o prisma do discurso político criado pela estética de "No Quarto da Vanda".

## *Considerações finais*

Em fins da década de 1970, do século XX, Marc Ferrò, historiador francês, enfatizou que o cinema pode ser uma fonte para se analisar a história. Em seu texto, *O Filme: uma contra-análise da sociedade* defendeu a ideia do filme como documento histórico. Segundo o historiador, o cinema pode ser considerado um documento, pois é produzido em determinado espaço/tempo e recebe as influências de sua época e de quem o criou.

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

A ideia de documento dialoga com as várias possibilidades de experiência, desde a experiência fílmica até a vivida, uma vez que um documento é um registro, portanto, uma experiência. Para Habermas (2014), o processo de conhecer algo se dá através dessa experiência. Ou seja, uma pessoa só se torna capaz de conhecer algo depois de experimentá-lo,

de viver essa coisa. É experimentando o filme, portanto, que passamos a conhecer Fontaínhas, mais do que isso, percebemos um local que está em processo de demolição, que está sendo devorado pela cidade; também percebemos como aquelas pessoas que vivem ali são realocadas ao bel prazer do Estado.

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

Os discursos produzidos em Fontaínhas, por Vanda e seus vizinhos, levam à reflexão não só da condição do subúrbio, mas da relação que a sociedade estabelece com essas pessoas que passam por ela em carros, trens etc. Costa (2001) em seus discursos usa da ferramenta fílmica para apresentar aquela realidade. Ou seja, são escolhas estéticas feitas para somar aos discursos, ações e reações dos moradores de Fontaínhas e, assim, o interlocutor se torna capaz de conhecer sociologicamente aquele local[xxii].

À margem, marginal, esquecida. Fontaínhas já não existe geograficamente, portanto, só é possível conhecê-la politicamente. É o que cabe aos espectadores. Ao revelar algo que já não mais existe, o diretor apresenta uma situação muito interessante. Ele eterniza o efêmero, aquilo que nunca mais estará ali, quase como um manifesto às ideias de Barthes (2002), que discorrem sobre a capacidade da fotografia de eternizar momentos que nunca mais se repetirão, bem como imputa ao fotógrafo a agência da morte, que condena aqueles que se relacionam com a foto a sempre remoerem e sofrerem com a dor daquilo que jamais será daquela forma novamente. Mas o cineasta vai ainda mais longe, ele não "eterniza" somente o espaço de Fontaínhas, documenta as relações, as pessoas, o cotidiano do local, as dores de viver naquele lugar que está morrendo.

O filme revela os contrastes de uma sociedade. Isto é, ao se estabelecer num extremo de desigualdade e descaso, a obra causa no espectador a sensação de viver num outro extremo. Força empatia causando estranheza. A brutalidade da demolição, da injeção, do cheirar, do fumar leva o interlocutor automaticamente àquele lugar.

O discurso fílmico de Costa (2001), portanto, unido a sua estética, contribui para a construção de uma peça que dá ao espectador a oportunidade de conhecer um espaço que muito diz politicamente, visto que se trata de um recorte de um espaço geográfico que serve como objeto de análise de uma sociedade inserida em nosso contexto histórico. Levando em consideração que o discurso estabelecido pelo filme foge da imagem construída pelos discursos

hegemônicos, tem-se com isso um documento que revela um espaço no qual a política se estabelece de outras formas, com outras relações.

Pedro Costa (2001) através de sua estética expressionista, demonstra como aquele local não tem nada de progresso, pelo contrário, está sendo destruído pelo progresso, numa tentativa do poder público de calar aquelas vozes, de maquiar seus espaços. É destruindo o bairro de Fontaínhas e prendendo seus moradores que o poder consegue manter seu discurso de progresso e se mantém fugindo da grande questão: o fato de que o Estado progressista é incapaz de gerar oportunidades iguais para todos, uma vez que há regiões que o poder público não consegue chegar.

O filme leva o espectador a questionar o progresso, visto que, ao assisti-lo, passa a pensar e a se relacionar com aqueles personagens. É revelando e dando espaço para o falar de Vanda que o diretor permite a entrada num espaço sem progresso, num espaço em que se conhece a dureza do discurso de poder e a capacidade do mesmo de gerar realidades tão adversas.

**Referências**

ALVES, N. Decifrando o pergaminho ─ o cotidiano das escolas nas lógicas das redes cotidianas. In: OLIVEIRA, I. B.; ALVES, N. *Pesquisa no/do cotidiano das escolas:* sobre redes de saberes. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

ALVES, N. Sobre os movimentos das pesquisas nos/dos/com os cotidianos. In: OLIVEIRA, I. B; ALVES, N. *Pesquisa nos/dos/com os cotidianos das escolas:* sobre redes de saberes. Rio de Janeiro: DP&A, 2008.

ANDERSEN, T. A Band of Outsiders. In: AA.VV. *Letters from Fontaínhas*. E.U.A: Criterion, 2010.

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

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

AUMONT, J. *Estética cinematográfica*. Buenos Aires: Pago, 1989.

BARTHES, R. *Oeuvres completes*. 5T, Paris: Editions du Seuil, 2002.

COSTA, P. *No Quarto de Vanda.* Cine Cartaz, 2000. Disponível em: https://cinecartaz.publico.pt/filme/no-quarto-da-vanda-20886 . Acesso em: 22/07/2022.

FERRÒ, M. O filme: uma contra-análise da sociedade. In: NORA, P. *História*: novos objetos. R.J.: Francisco Alves, 1975.

HABERMAS, J. *Conhecimentos e Interesses*. São Paulo: Unesp, 2014, p. 80-101.

HOUAISS, A. *Dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Editora Objetiva, 2001.

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

LEITE, J. *Over the Shoulder (OTS)*: o que é e como usar. Avmakers. Disponível em: https://www.avmakers.com.br/blog/over-the-shoulder-ots-o-que-e-e-como-usar/ . Acesso em 04/06/2022.

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

NEYRAT, C. Room for the living and the dead. In: AA.VV. Letters from Fontaínhas, Criterion: E.U.A, 2010.

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

SANCHEZ-BIOSCA, V. Teorias da montagem cinematográfica. Espanha: Arquivo Cinematográfico, 1991.

SÁNCHEZ, R. C. *A montagem cinematográfica*: arte do movimento. Buenos Aires: A Crujía, 2003.

SARGENTO, P. *Geofilosofia, Biocentrismo e Empatia*. Universidade de Roma TorVergata: Babilónia. nº 8/9, p. 187-195, 2013.

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

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

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

ligada a presencialidade e a sensibilidade humana com um fio invisível de dependência direta.» (SARGENTO, 2013, p. 127).

[iv] Ao descobrir estas pessoas, sua vizinhança e ao levantar acampamento lá, Costa se tornou quem é e o seu próprio território, tanto em sua vida quanto no seu fazer fílmico (NEYRAT, 2010, p.10 -11). Tradução livre feita pelo autor do artigo

[v] Zita é irmã de Vanda como poderá ser visto na continuidade deste artigo.

[vi] (...) o que ele queria era estar sozinho nesta vizinhança, com essas pessoas que ama. Para pegar seu tempo, para achar seu ritmo e trabalhar na sintonia entro seu método de trabalho e suas existências. Para começar com a lousa limpa, do princípio. Para reinventar sua arte, três anos depois desse salto no vazio, dentro do Quarto de Vanda se tornou o resultado da sua partida – no trabalho de Costa, mas, também, na história do cinema (NEYRAT, 2010, p.12-13). Tradução livre feita pelo autor do artigo.

[vii] Ele (Costa) gravou o diálogo das garotas, os murmúrios de Fontaínhas, os sons das escavadoras, rasgando aquela vizinhança condenada, casa por casa. O milagre de 'No Quarto de Vanda' é o novo acordo entre o mundo e o filme, o gravar igual entre os dois lados da câmera (NEYRAT, 2010, p 14-15). Tradução livre feita pelo autor do artigo.

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

[ix] *Over the shoulder* é um plano cinematográfico que posiciona duas personagens uma de frente para outra numa cena, de modo que uma fique de costas para a câmera, porém como se estivesse fora de foco, enquanto a outra personagem aparece bem focada. Isso é feito de maneira que a câmera tome a visão por cima dos ombros da personagem que está de costas para a câmera. Por escrito fica difícil a sua explicação, mas no cinema é bem usual e fácil de identificar exatamente por ser uma visão por cima do ombro de uma das personagens. (LEITE, J. Disponível em: https://www.avmakers.com.br/blog/over-the-shoulder-ots-o-que-e-e-como-usar/ . Acesso em 4/6/2022).

[x] Dealer é o nome usualmente dado para quem negocia drogas ilícitas.

[xi] Fixe em Portugal significa legal, bacana.

[xii] A vizinhança esta sendo reduzida a pó, seu desaparecimento é inevitável. Era necessário para Costa habitar esse espaço enquanto ele ainda estava ali, para que as histórias das pessoas e suas memóias pudessem impregnar em cada canto. (CABO, 2010, p.18-19). Tradução livre feita pelo autor do artigo.

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

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

[xv] Tal termo foi usado pela primeira vez na língua inglesa, em 1913. *Close-up* é sinônimo de primeiro plano, grande plano e plano fechado. Sua origem está relacionada ao duplo significado da palavra close, que em inglês significa tanto fechar (to close) quanto próximo (close to). No cinema e no audiovisual, é definido como um tipo de plano, caracterizado pelo seu enquadramento fechado, evidenciando somente uma parte do objeto ou do assunto filmado – por exemplo, o rosto de uma pessoa (HOUAISS, 2001).

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

[xvii] Portanto, o salto no vazio abriu a possibilidade para um rejuvenescimento e uma reinvenção do cinema, do poder ao testemunho e ao contar de história, do poder político da arte. (NEYRAT, 2010, p. 14-15). Tradução livre feita pelo autor do artigo.

[xviii] Looping significa a rpetição automática de uma ocorrência; por exemplo andar em círculos.

[xix] Algo que retorna ou que se repete.

[xx] O falso raccord é um erro de continuidade cinematográfica que é produzido na conexão entre dois planos. Esse erro evidencia a maneira de construção da narração audiovisual, demonstrando que a montagem nãé é transparente como defendia o cinema clássico. O falso raccord possibilita que o espectador se distraia da história e o leva pensar que também pode construí-la. No entanto, isso é tomado como um recurso expressivo em diversas cinematografias (AUMONT, 1989; SÁNCHEZ, 2003; SANCHEZ-BIOSCA, 1991).

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

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