



**UnB**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**A poética da dor: narrativas trágicas  
no cinema de Pedro Costa**

**Ana Flávia de Andrade Ferraz**

Brasília, 2018



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**A poética da dor: narrativas trágicas no cinema de  
Pedro Costa**

**Ana Flávia de Andrade Ferraz**

Tese apresentada ao PPG/FAC, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Comunicação Social, na linha de pesquisa Imagem, Som e Escrita.

**Orientador:** Prof. Dr. Sérgio Araújo de Sá

Brasília, junho de 2018

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

FF381p Ferraz, Ana Flávia de Andrade  
A poética da dor: narrativas trágicas no cinema de Pedro Costa / Ana Flávia de Andrade Ferraz; orientador Sérgio Araújo de Sá. -- Brasília, 2018.  
206 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Comunicação) --  
Universidade de Brasília, 2018.

1. tragicidade. 2. trágico social. 3. dor trágica. 4.  
cinema contemporâneo português. 5. Pedro Costa. I. Sá,  
Sérgio Araújo de , orient. II. Título.



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**Diretor da Faculdade de Comunicação**  
Prof. Dr. Fernando Oliveira Paulino

**Coordenador do Programa de Pós-Graduação**  
Prof. Dr. João José Azevedo Curvello

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

**A poética da dor: narrativas trágicas no cinema de  
Pedro Costa**

**Autora:** Ana Flávia de Andrade Ferraz

**Orientador:** Prof. Dr. Sérgio Araújo de Sá

**BANCA EXAMINADORA**

**Prof. Dr. Sérgio Araújo de Sá**

Presidente (Fac/UnB)

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Carlinda Fragale Pate Nuñez**

Membro Externo (PPGLetras/UERJ)

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tania Siqueira Montoro**

Membro Interno (Fac/UnB)

**Prof. Dr. Sidney Barbosa**

Membro Externo (PosLit/UnB)

**Prof. Dr. Gustavo de Castro**

Suplente (Fac/UnB)

**Para minha mãe. Com todo meu amor.**

**Para Otávio,  
meu companheiro na vida e nas artes.**

## **AGRADECIMENTOS**

A meu pai, Flávio Ferraz, e meus irmãos, Ana Carla e Flávio, pelo apoio incondicional e por perdoarem minhas ausências;

A Graça, Daniel, Mônica, Ed, Silvana, Dalva, Graça Souza, Gabi, Vivi e todas as pessoas queridas que me acolheram em Brasília;

A Aninha, Rosa, Suzy, Michela e Juliana, amigas da vida, pelo ombro, as conversas amenas e as risadas;

A meus (minhas) colegas da Universidade Federal de Alagoas, especialmente Rosemeire Lima, colega e amiga, pelo apoio e carinho de sempre;

A Sérgio Araújo de Sá, meu orientador, pela sensibilidade e o olhar cuidadoso;

A Tânia Montoro, Gustavo de Castro, Augusto Rodrigues, minha banca de qualificação, pelas enriquecedoras considerações;

A Tiago Quiroga e Pedro Russi, pelas aulas inspiradoras;

A meus (minhas) alunos (as), verdadeiro motivo desta tese;

A Guilherme Lobão, Fernanda Vasques, Vinícius Barreto, Clarissa Motter, Verônica Brandão e demais colegas do Programa, pelas conversas, trocas e generosidade;

A Sidney Wanderley, pela atenção e presteza nas revisões;

A Universidade de Brasília, que viabilizou esta pesquisa.



NADA É IMPOSSÍVEL DE MUDAR

*Desconfiai do mais trivial,  
na aparência singelo.  
E examinai, sobretudo, o que parece habitual.  
Suplicamos expressamente:  
não aceiteis o que é de hábito  
como coisa natural,  
pois em tempo de desordem sangrenta,  
de confusão organizada,  
de arbitrariedade consciente,  
de humanidade desumanizada,  
nada deve parecer natural  
nada deve parecer impossível de mudar.*

BERTOLT BRECHT

## RESUMO

FERRAZ, Ana Flávia de Andrade. A poética da dor: narrativas trágicas no cinema de Pedro Costa. 2018. 205 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social na Linha de Imagem, Som e Escrita). Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2018. Orientador da tese: Prof. Dr. Sérgio Araújo de Sá. Defesa: 28/06/2018.

A presente pesquisa se propõe a analisar as possibilidades do trágico no cinema contemporâneo, repensando as fronteiras entre a tragédia e o trágico que, embora em alguns momentos se apresentem borradas – demonstrando a inexistência do segundo sem sua forma objetiva –, em outros se delimitam mais fortemente, sugerindo um caminho autônomo para as narrativas trágicas. Desta forma, refletimos, por meio da análise da obra do cineasta português Pedro Costa, sobre a possibilidade da manifestação da tragédia na arte cinematográfica contemporânea. Para incursionar neste terreno buscamos referência tanto no texto canônico de Aristóteles quanto nos estudos mais atuais sobre o trágico e a tragédia, especialmente nas obras de Lesky (2010), Vernant (2001), Szondi (2004), Hauser (1994), Eagleton (2013), Williams (2002) e outros. A partir das observações promovidas por esses teóricos, nos aprofundamos sobre as questões trágicas da obra do cineasta português, na qual a tragédia é fruto da experiência social, política e econômica. Nela, a tragicidade se dá por meio da desigualdade, da injustiça e das privações geradas pela sociedade atual, o que permite lançar um olhar sobre a construção do herói trágico atual e sua dor, em uma narrativa onde já não há mais lugar para deuses nem oráculos, abrindo possibilidades para a revelação do ser humano a partir de suas tragédias pessoais. Para isso, combinou-se o estudo da trajetória do cineasta e de sua poética nas obras do *Ciclo das Fontainhas: Ossos, No quarto da Vanda, Juventude em marcha e Cavalo Dinheiro*.

**Palavras-chave:** tragicidade; trágico social; dor trágica; cinema contemporâneo português; Pedro Costa.

## ABSTRACT

FERRAZ, Ana Flávia de Andrade. The poetics of pain: tragic narratives in Pedro Costa's cinema. 2018. 205 f. Thesis (Doctorate in Social Communication in the Image, Sound and Writing area). Communication Department, University of Brasília, DF, 2018. Thesis Advisor: Prof. Dr. Sérgio Araújo de Sá. Defense: 28/06/2018.

The purpose of this paper is to analyze the possibilities of the tragic in contemporary cinema, rethinking the frontiers between the tragedy and the tragic. Although such frontiers are at times blurred – which demonstrates the inexistence of the tragic without its objective form –, sometimes they are more strongly demarcated, suggesting an autonomous path for tragic narratives. Accordingly, by analyzing the work of the Portuguese filmmaker Pedro Costa, we reflect on the possibility of the manifestation of tragedy in contemporary cinematic arts. We use, as theoretical foundation, both Aristotle's canonic texts, and more current studies on the tragic and the tragedy, specially by Lesky (2010), Vernant (2001), Szondi (2004), Hauser (1994), Eagleton (2013) and Williams (2002). By analyzing such theorists, we expand our investigations into the tragic issues in Costa's work, in which tragedy is the product of social, political and economic experience. In the tragedy, the tragic happens through inequality, injustice and hardships generated by the current society, which makes it possible to examine the construction of the present-day tragic hero and his pain, in a narrative where there is no longer a place for gods or oracles. Thus, it opens possibilities for the revelation of human beings through their personal tragedies. For such purpose, we combine the study of the Portuguese filmmaker's professional career and his poetics, in *Ciclo das Fontainhas: Ossos*, *No quarto da Vanda*, *Juventude em marcha* and *Cavalo Dinheiro*.

**Keywords:** the tragic; the social tragic; tragic pain; contemporary Portuguese cinema, Pedro Costa.

## RESUMEN

FERRAZ, Ana Flávia de Andrade. La poética del dolor: trágicas narrativas en el cine de Pedro Costa. 2018. 205 f. Tesis (Doctorado en Comunicación Social en la línea de investigación de imagen, sonido y escritura). Facultad de Comunicación, Universidad de Brasilia, Brasilia, DF, 2018. Orientador de tesis: Prof. Dr. Sérgio Araújo de Sá. Defensa: 28/06/2018.

La presente investigación se propone analizar las posibilidades de lo trágico en el cine contemporáneo, repensando las fronteras entre la tragedia y lo trágico que, aunque en algunos momentos se presenten difusas - demostrando la inexistencia del segundo sin su forma objetiva – en otros se delimitan más fuertemente, sugiriendo un camino autónomo para las narrativas trágicas. De esta forma, reflexionamos, por medio del análisis de la obra del cineasta portugués Pedro Costa, sobre la posibilidad de la manifestación de la tragedia en el arte cinematográfico contemporáneo. Para incursionar en este terreno, buscamos referencia tanto en el texto canónico de Aristóteles como en los estudios más actuales sobre lo trágico y la tragedia, especialmente en las obras de Lesky (2010), Vernant (2001), Szondi (2004), Hauser (1994), Eagleton (2013), Williams (2002), entre otros. A partir de las observaciones realizadas por esos teóricos, nos profundizamos sobre las cuestiones trágicas de la obra del cineasta portugués, en la que la tragedia es fruto de la experiencia social, política y económica. En ella, la tragicidad se produce mediante la desigualdad, la injusticia y las privaciones generadas por la sociedad actual, lo que permite echar una mirada sobre la construcción del héroe trágico actual y su dolor, en una narrativa donde ya no queda más lugar para dioses ni oráculos, abriendo posibilidades para la revelación del ser humano a partir de sus tragedias personales. Para eso, se combinó el estudio de las trayectorias del cineasta y de su poética en las obras del *Ciclo das Fontainhas: Ossos, No quarto da Vanda, Juventude em marcha e Cavalo Dinheiro*.

**Palabras clave:** tragicidad; trágico social; dolor trágico, cine contemporáneo portugués, Pedro Costa.

## LISTA DE FOTOGRAMAS

Fotograma 1- Pedro Costa.....	77
Fotograma 2- <i>O Sangue</i> .....	78
Fotograma 3- <i>Casa de Lava</i> .....	79
Fotograma 4- Ventura e Pedro Costa .....	81
Fotograma 5- Títulos seguem o mesmo padrão estético.....	82
Fotograma 6- Ossos.....	91
Fotograma 7- Ossos.....	91
Fotograma 8- Ossos.....	92
Fotograma 9- Ossos.....	92
Fotograma 10- Ossos.....	93
Fotograma 11- Ossos.....	93
Fotograma 12- Ossos.....	95
Fotograma 13- Ossos.....	95
Fotograma 14- Ossos.....	96
Fotograma 15- Ossos.....	96
Fotograma 16- Ossos.....	97
Fotograma 17- Ossos.....	97
Fotograma 18- Ossos.....	98
Fotograma 19- Ossos.....	98
Fotograma 20- Ossos.....	102
Fotograma 21- <i>Rua da Vergonha</i> , Kenzi Mizoguchi.....	102
Fotograma 22- Zita e Vanda na primeira cena de <i>No quarto da Vanda</i> .....	104
Fotograma 23- Nhurro em uma das cenas de <i>No quarto da Vanda</i> .....	105
Fotograma 24- Zita na primeira cena de <i>Ossos</i> .....	105

Fotograma 25- Zita em No quarto da Vanda .....	106
Fotograma 26- Nhurro e Vanda.....	110
Fotograma 27- Nhurro e Vanda.....	111
Fotograma 28- Nhurro.....	111
Fotograma 29- <i>No quarto da Vanda</i> .....	113
Fotograma 30- <i>No quarto da Vanda</i> .....	114
Fotograma 31- <i>No quarto da Vanda</i> .....	114
Fotograma 32- Paisagens trágicas: <i>Ossos</i> .....	125
Fotograma 33- Paisagem trágica: <i>No quarto da Vanda</i> .....	126
Fotograma 34- Paisagem trágica: <i>Juventude em marcha</i> .....	126
Fotograma 35- Primeira cena de <i>No quarto da Vanda</i> .....	131
Fotograma 36- Segunda cena: destruição de Fontainhas .....	131
Fotograma 37- Destruição de Fontainhas.....	132
Fotograma 38- Zita na primeira cena de <i>Ossos</i> .....	133
Fotograma 39- Casa de Clotilde (Vanda) em <i>Ossos</i> .....	134
Fotograma 40- Primeira cena externa de Fontainhas em <i>Ossos</i> .....	134
Fotograma 41- Primeira cena de Fontainhas em <i>Juventude em marcha</i> .....	135
Fotograma 42- Primeira cena do Casal da Boba em <i>Juventude em marcha</i> ..	135
Fotograma 43- O bairro Casal da Boba, <i>Juventude em marcha</i> .....	137
Fotograma 44- O bairro de Fontainhas, <i>Juventude em marcha</i> .....	138
Fotograma 45- Ventura e a filha em <i>Juventude em marcha</i> .....	140
Fotograma 46- Ventura mostra as casas de aranha para o administrador .....	141
Fotograma 47- O administrador fala sozinho.....	142
Fotograma 48- as cores de Fontainhas .....	143
Fotograma 49- Paulo e Ventura no “quarto de hospital” .....	145
Fotograma 50- Primeira tentativa de suicídio de Tina ( <i>Ossos</i> ) .....	154

Fotograma 51- Primeira tentativa de suicídio de Tina ( Ossos) .....	155
Fotograma 52- Segunda tentativa de suicídio de Tina ( Ossos) .....	157
Fotograma 53- Segunda tentativa de suicídio de Tina ( Ossos) .....	158
Fotograma 54- Ossos.....	159
Fotograma 55- Ossos.....	161
Fotograma 56- Cenas iniciais de <i>Juventude em marcha</i> .....	164
Fotograma 57- Ventura e Bete em <i>Juventude em marcha</i> .....	165
Fotograma 58- <i>Juventude em marcha</i> .....	168
Fotograma 59- <i>Juventude em marcha</i> .....	169
Fotograma 60- Fotos de Jacob Riis em <i>Cavalo Dinheiro</i> .....	172
Fotograma 61- Jacob Riis e Pedro Costa em <i>Cavalo Dinheiro</i> .....	173
Fotograma 62- Didi-Huberman, <i>Cascas</i> , p. 9 .....	179

## SUMÁRIO

<b>I. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>18</b>
<b>II. CONSIDERAÇÕES SOBRE UM CAMINHO .....</b>	<b>25</b>
<b>Cap. 1 ELEMENTOS DA ARTE TRÁGICA .....</b>	<b>33</b>
1.1. Da tragédia ao trágico.....	33
1.2. A Poética de Aristóteles .....	39
1.3 O trágico na arte contemporânea.....	48
<b>CAP. 2 TRAGICIDADE E DOR.....</b>	<b>58</b>
2.1 Argumentos em torno da dor .....	58
2.1 Encenações da dor .....	61
2.3 A dor trágica .....	67
<b>CAP. 3. PEDRO COSTA E A POESIA DAS COISAS SOFRIDAS.....</b>	<b>76</b>
<b>CAP. 4 O TRÁGICO NA POÉTICA COSTIANA: ANÁLISES.....</b>	<b>86</b>



<b>4.1 Narrativas do desamparo</b> .....	87
<i>Ossos: uma crônica da dor</i> .....	89
<i>No quarto da Vanda: confinamento trágico</i> .....	103
<b>4.2 Paisagem ferida: os espaços trágicos no cinema de Pedro Costa</b>	117
<i>Espaço e cinema</i> .....	119
<i>Paisagem e tragicidade: Fontainhas e Casal da Boba</i> .....	121
<b>4.3. Tina e Ventura: da universalidade da condição trágica</b> .....	148
<i>A personagem trágica</i> .....	150
<i>Tina, a tentativa de uma Antígona costiana</i> .....	153
<i>Ventura: o rei errante</i> .....	162
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	177
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA</b> .....	187
<b>FILMOGRAFIA ANALISADA E FOTOGRAMAS</b> .....	202

## I. INTRODUÇÃO

*Dos mortais, não há um só homem que seja feliz. Pode, se sobrevier a prosperidade, ser um mais bem-sucedido do que o outro; mas feliz, não é nenhum.*

EURÍPIDES

A tragédia, que se inicia na Grécia antiga em 334-330 a.C., ampliou-se e não mais se restringe à dramaturgia de Ésquilo, Eurípides e Sófocles. Embora se admita a impossibilidade da configuração da tragédia grega nas sociedades contemporâneas, isso não impede que encontremos reatualizações dos conflitos trágicos na atualidade. Da Antiguidade, passando por Shakespeare, Racine, Corneille, a tragédia sobrevive e se coloca enquanto gênero. No século XX, dramaturgos, cineastas e escritores revisitaram os tragediógrafos gregos com a proposta de trazer os mitos milenares para a discussão da sociedade contemporânea.

No cinema, Pasolini talvez seja a figura principal destas releituras. Nos anos 1960, o diretor leva para o cinema os textos gregos *Édipo Rei* (1967) e *Medeia* (1969), e faz uma releitura da obra de Ésquilo em *Notas para uma Oréstia Africana* (1970). O cineasta Michael Cacoyannis também adapta as narrativas gregas nas películas *Electra* (1962), *As Troianas* (1965) e *Iphigenia* (1977). O polêmico dinamarquês Lars Von Trier reconta o mito da feiticeira da Cólquida, *Medeia*, em 1985.

Porém, se na essência a originalidade do conceito de tragédia se constituiu como um gênero dramático oriundo da Grécia antiga, atualmente ele compreende um vasto campo de conhecimento. Tragédia e trágico são, portanto, palavras que evocam uma pluralidade de sentidos e percepções. Ainda que as primeiras narrativas trágicas tenham sido encenadas nas Dionisíacas Urbanas, a tragédia transformou-se, ao longo do tempo, em uma categoria que ultrapassa a sua designação primeva. Da Grécia antiga à contemporaneidade, o termo veio sofrendo modificações até distanciar-se

completamente da definição aristotélica, a ponto de chamarmos hoje tragédia a todo tipo de acontecimento desagradável.

Se na atualidade a reprodução da arte trágica tal qual se encenava na Grécia antiga é impossível, seja pela descrença do homem moderno em deuses e na punição sobrenatural (WILLIAMS, 2002), seja pela cisão entre o mítico e o racional, ou por vivermos numa época em que a morte é banalizada (KOSIK, 1996, p. 4-5), o trágico como experiência está cada dia mais em voga. Um breve passeio pelos noticiários repletos de guerras, mortes e crimes passionais comprova que as narrativas trágicas não morreram com os poetas áticos. Dessa forma, como afirma Lesky, “a noção de que o nosso mundo é trágico em sua essência mais profunda é bem mais antiga que a nossa época, mas compreende-se que especialmente esta se sinta dominada por ideias desse tipo” (2010, p. 26).

Essa resistência do sentido trágico comprova a possibilidade de sua existência no mundo contemporâneo, e, por isso, a importância de sua análise na obra de arte, visto que é por meio das expressões artísticas que os sujeitos criam formas poéticas para traduzir seu mundo particular. Por entendermos que as narrativas trágicas persistem na arte atual, a presente pesquisa pretende analisar de que forma elas se revelam no cinema contemporâneo, tendo como objeto a obra do diretor português Pedro Costa.

Trata-se, portanto, de trilhar um caminho que se inicia com os elementos constitutivos da tragédia ática e seguirá com a poética do trágico na contemporaneidade. O trágico, como categoria cultural ampla, presente na literatura, no teatro e em outras expressões artísticas, será analisado aqui a partir da linguagem cinematográfica. Quais são as formas contemporâneas da tragicidade? Sobre o que nos falam? Que dor e sofrimentos refletem? Como se apresentam na poética do diretor português Pedro Costa? Essas perguntas, procuraremos responder ao longo de nosso trabalho.

Interessante observar a permanência desse gênero localizado no século V a.C. e sobrevivendo ao longo de mais de dois mil anos. Será ainda possível pensar-se em tragédia na contemporaneidade? Será possível imaginarmos tragédias sem deuses, oráculos ou reis? A redenção, proposta pela era cristã,

elimina a possibilidade do trágico? Ou, como sugerem Williams e Eagleton, as causas das tragédias individuais e coletivas atuais são ainda mais trágicas, porquanto geradas pelo próprio homem? Viveríamos em uma época hipertrágica, como afirma Salvatore Natoli (*apud* SILVA, 2009, p. 13/14)? De que forma essa experiência se reflete na arte cinematográfica? Do que falam os diretores trágicos no cinema contemporâneo? Estas são questões que nos inquietam e que buscaremos elucidar com o aprofundamento da pesquisa.

Neste percurso, certamente, comparecem múltiplas abordagens e perspectivas, uma vez que o trágico, como afirmam muitos estudiosos, é um fenômeno quase inesgotável, posto que “é da natureza complexa do trágico o fato de que, quanto maior a proximidade do objeto, tanto menor é a possibilidade de abarcá-lo numa definição” (LESKY, 2010, p. 21). Marshal (2001, p. 142) chama mesmo de *hybris* epistemológica, uma verdadeira desmedida, a tentativa de sintetizar os métodos e obras que buscam decifrar a tragédia e a sabedoria trágica plasmadas nas artes e nas ciências sociais, pois

Em cada grande conflito trágico está implicada uma tal quantidade de significados cósmicos, simbólicos, sociais e pessoais que só nos resta a possibilidade de abordar a tragédia por meio de recortes, de visões segmentares que tentem recuperar os diversos sentidos religiosos, políticos, jurídicos, literários, estéticos, psicológicos, sociológicos e antropológicos de cada obra. (MARSHAL, 2001, p. 142)

Na incursão por esse campo buscaremos referência tanto no texto canônico de Aristóteles e sua sistemática análise da tragédia grega, quanto nos estudos mais atuais sobre o trágico e a tragédia, promovidos por Albin Lesky, Jean-Pierre Vernant, Peter Szondi, Arnold Hauser, Terry Eagleton, Raymond Williams, entre outros. A partir das observações promovidas por esses teóricos, certamente encontraremos o respaldo necessário para um mergulho crítico e um aprofundamento nas questões trágicas observadas nas obras do diretor português.

Com a proposta de construir uma reflexão acerca das abordagens trágicas no cinema, a que temos chamado de poética<sup>1</sup> da dor trágica, este trabalho objetiva: analisar a presença do trágico nas expressões artísticas contemporâneas, por meio da observação de suas narrativas plasmadas na arte cinematográfica do diretor português Pedro Costa; refletir acerca da permanência do gênero tragédia nas artes, observando suas reconfigurações no cinema; analisar como a dor trágica contemporânea é refletida na obra cinematográfica e o que ela exprime; discutir acerca do papel do herói trágico épico e suas reconfigurações diante da dor trágica contemporânea; ampliar as discussões sobre o gênero na narrativa cinematográfica.

Pretendemos, portanto, analisar a transitoriedade da tragédia, proposta por Vernant (1999, p. 211), na qual se admite o caráter histórico das obras e do gênero, ao mesmo tempo em que se constata a sua permanência através dos séculos. Pois,

(...) por mais que haja datação e por mais que haja períodos históricos em que a tragédia parece “mais normal”, uma das características da tragédia – enquanto arte poética e dramática – é sua característica atemporal, qual seja a faculdade de exceder os limites de sua época, o que equivale a dizer que ainda podemos ser espectadores de tragédia. (SILVA, 2009, p. 24)

Não obstante algumas reflexões em torno da finitude da tragédia pós-era cristã, concordamos com a perspectiva de Williams e Eagleton de que as tragédias não são apenas atuais, mas ainda mais trágicas. Senão vejamos: onde reside o senso de justiça nas tragédias contemporâneas, que se faz tão presente nas obras dos poetas áticos? Qual o *métron* ultrapassado pelo herói trágico atual que é tão facilmente identificado nas tragédias gregas? Quem o

---

<sup>1</sup> Chamamos de *poética* o conjunto de recursos expressivos que o artista lança mão no desenvolver de sua obra.

acompanha em sua dor? Quem o acolhe? Que forças opressivas os conduzem ao destino trágico?

Nossa hipótese, portanto, centra-se na ideia de que a tragicidade no mundo moderno consolida-se de uma forma bem mais cruel que a do mundo grego, uma vez que é provocada pelo próprio homem, e, por isso mesmo, capaz de gerar uma dor que se fará sempre acompanhada da injustiça, da falta de oportunidade de negociação e do abandono. É essa dor trágica contemporânea que pretendemos analisar na poética costiana.

Pedro Costa é um cineasta que, desde suas primeiras realizações, nos fala em sofrimento, dor, angústia. Em seu famoso *Ciclo das Fontainhas*, uma série de filmes que tem como cenário este bairro pobre de mesmo nome, na periferia lisboeta, Costa traduz para as telas as injustiças e desigualdades vividas pelos imigrantes cabo-verdianos e pelos portugueses pobres residentes nas margens de Lisboa, capital europeia, branca e cartão-postal do país. Se adotarmos o conceito de contextos *tragicofílicos* desenvolvido por Gumbrecht (2001, p. 12), poderemos pensar no bairro de Fontainhas<sup>2</sup> como um ambiente excludente, um espaço onde o conflito trágico encontra solo fértil.

Para abordar a tragicidade que norteia a obra costiana, analisaremos quase vinte anos de sua filmografia por intermédio dos filmes do *Ciclo das Fontainhas: Ossos (1997), No quarto da Vanda (1999), Juventude em marcha (2006) e Cavalo Dinheiro (2014)*. Por uma necessidade de delimitação do *corpus* analítico, outras obras (quatro longas-metragens e curtas-metragens)<sup>3</sup> do cineasta foram descartados, pois buscamos priorizar as produções que trazem as personagens de Fontainhas em suas narrativas dolorosas.

---

<sup>2</sup> O bairro de lata Fontainhas localizava-se a noroeste da cidade de Lisboa, um local pobre, onde havia grande concentração de imigrantes, especialmente africanos. Deixou de existir na década de 1990 para servir a especulações imobiliárias. Os moradores, incluindo Vanda Duarte e Ventura, foram desalojados de suas casas e transferidos para o bairro social Casal das Bobas.

<sup>3</sup> Outros filmes do diretor: *O Sangue (1989), Casa de Lava (1994), Onde jaz o teu sorriso? (2001), Ne change rien (2004)*.

Olhar para a tragédia ática remete-nos ao passado, mas não nos prende a ele. Revisitando-o, refletiremos sobre o presente numa abordagem ancorada nos conflitos atuais. Embora se recorra à fortuna crítica acumulada por vários séculos e ao pensamento da poesia ática, o foco dar-se-á nos deslocamentos sofridos pelo gênero, remetendo-nos ao caráter atual do trágico e sua configuração na arte cinematográfica. Se, como afirma Bornheim (1975, p. 70), “estudando os antigos é que se pode tentar compreender a essência da tragédia”, nos aproximamos de Aristóteles, mas logo dele nos afastamos ao perceber novas e diferentes configurações no gênero trágico atualmente. Dessa forma, a pesquisa faz-se pertinente aos estudos da comunicação e do cinema, porquanto discute um gênero ainda pouco explorado, apesar de bastante presente na arte cinematográfica.

A tese está estruturada em: introdução, quatro capítulos e conclusão. A INTRODUÇÃO apresenta uma visão geral do trabalho, seus objetivos e a trajetória metodológica, trazendo a análise fílmica como proposta a ser seguida e apresentando as categorias que elencamos para a observação das produções que, em nossa opinião, retratam melhor a dor trágica na poética costiana.

O primeiro capítulo, *ELEMENTOS DA ARTE TRÁGICA*, traça um panorama sobre a tragédia ática e as reconfigurações sofridas pelo gênero ao longo dos anos. Partindo de Aristóteles e seguindo por teóricos trágicos atuais. O capítulo tem por objetivo discutir a permanência da narrativa trágica na arte contemporânea.

O segundo capítulo, *TRAGICIDADE E DOR*, é dedicado à reflexão da dor e suas encenações. Abordamos o conceito de dor, discutimos como se reflete no cinema, na fotografia e na comunicação, bem como analisamos a dor na tragédia antiga e no trágico contemporâneo.

No terceiro capítulo, *PEDRO COSTA E A POESIA DAS COISAS SOFRIDAS*, tratamos da apresentação do diretor, situando sua trajetória diante das produções contemporâneas portuguesas e mundiais, analisando seu contexto de produção, suas temáticas, suas influências e diálogos.

O quarto capítulo, *O TRÁGICO NA POÉTICA COSTIANA: ANÁLISES*, será dedicado à análise das obras do realizador português, levantando as questões retratadas em sua cinematografia: a solidão, a miséria, o deslocamento, a migração, o exílio, a arte anticatártica, em um embate que trata não somente da sua poética, mas, sobretudo, da dimensão ética e política de seu cinema.



## II. CONSIDERAÇÕES SOBRE UM CAMINHO

Este trabalho adota como principal aporte metodológico a análise fílmica, porém, se acreditarmos, como sugere Aumont e Marie (2004, p. 5), que o método surge paralelamente ao nascimento da própria arte cinematográfica, estaremos falando de mais de um século de estudos. Por outro lado, se quisermos estabelecer uma diferença entre a crítica e a análise, veremos que a teorização da proposta surge com mais força apenas a partir dos anos 1960, com o desenvolvimento de um procedimento minucioso e detalhista, chamado de “análise estrutural” (RAMOS, 2009, p. 9). Ao longo dos anos, muitas contribuições surgiram. Diante de tantas experiências e propostas, talvez pareça impossível pensar em um modelo universal que promova a reflexão em torno de obras cinematográficas.

De maneira bastante simples e didática, Aumont e Marie (2004, p. 10) afirmam que “o objetivo da análise é apreciar melhor a obra ao compreendê-la melhor”. Por isso, em alguns momentos, análise, crítica e teoria do cinema parecem aproximar-se, uma vez que todas têm como proposta a observação do dispositivo fílmico, buscando esclarecer seus procedimentos. Sendo atividades essencialmente descritivas, partilham algumas características, pois partem do filme para uma reflexão mais ampla acerca do fenômeno cinematográfico; têm relação com a apreciação, a recepção e a estética e ocupam um espaço garantido nas universidades e institutos de investigação e produção cinematográficas (AUMONT; MARIE, 2004, p. 7).

Em conclusão, os autores chamam a atenção para a necessidade de observar três princípios: a) não existe um método universal de análise fílmica; b) a análise de um filme é inesgotável, pois sempre restará algo importante a ser analisado; c) é necessário conhecer a história do cinema e dos filmes analisados e perguntar-se sob que ótica se deseja observar, antes de decidir que tipo de abordagem o trabalho seguirá (AUMONT; MARIE, 2004, p. 39).

Além disso, a metodologia também responde a três tipos de valores: didático, teórico e documental. O primeiro pretende desconstruir a obra e compreender a sua estrutura e funcionamento, captando a mecânica do filme,

suas leis e linguagem. Já a análise de valor teórico, por sua vez, parte de grandes questionamentos que são colocados à prova através da reflexão em torno das obras. Por fim, a perspectiva de valor documental toma por base as investigações históricas e recorre aos dados que a produção oferece (CASSETTI; CHIO, 2007, p. 11).

Portanto, podemos afirmar que:

Analisar um filme é sinónimo de decompor esse mesmo filme. E embora não exista uma metodologia universalmente aceita para se proceder à análise de um filme (Cf. Aumont, 1999), é comum aceitar que implica duas etapas importantes: em primeiro lugar, decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos: para que serve? ou seja, interpretar. (Cf. Vanoye, 1994) (PENAFRIA, 2009, p. 1)

Sendo assim, a proposta metodológica comporta dois movimentos: a descrição e a interpretação. O primeiro deles ocorre na fase da decomposição do texto fílmico, representando um tempo de reconhecimento; ao passo que a interpretação emerge no momento da recomposição e consiste numa tarefa pessoal do investigador em uma chave específica de leitura que é dada pelo analista (CASSETTI; CHIO, 2007, p. 23). É possível então afirmar que o analista sempre apresenta uma compreensão preliminar do objeto analisado, um conhecimento prévio do que se pretende analisar e uma hipótese exploratória que conduzirá o seu olhar, sem, contudo, encarcerá-lo.

Tomando como base a sugestão de Penafria (2009, p. 4), a saber, “a análise de filmes deverá ser realizada tendo em conta objectivos estabelecidos *a priori* e que se trata de uma actividade que exige uma observação rigorosa, atenta e detalhada”, concentraremos nosso estudo em algumas categorias de análise (tragédia social, tragédia pessoal e dor trágica) e outras subcategorias (pobreza, desigualdade, solidão, injustiça, drogas, migração, abandono, dor não apaziguada, dor do desamparo), que, presentes na narrativa costiana, contribuem para sublinhar seu trágico cinema.

Nossas análises não se limitarão apenas às observações dos aspectos internos do filme, utilizaremos também informações extrafílmicas, que abrangem tanto elementos anteriores quanto posteriores à divulgação da obra, tais como: entrevistas, diário de filmagens, críticas de jornais e outros documentos que ampliam a fortuna crítica em torno da cinematografia de Pedro Costa.

Ainda que admitamos não haver uma metodologia única de análise, optamos por seguir o modelo da desconstrução descritiva e reconstrução interpretativa, buscando identificar de que forma a poética costiana se apresenta nas análises dos elementos estilísticos (iluminação, enquadramento, movimento de câmera, trilha sonora etc.), temáticos (sobre o que fala) e narrativos (como fala).

Delimitamos como *corpus* de análise quatro longas-metragens dirigidos pelo cineasta português ao longo de vinte anos de produção e que compõem o chamado *Ciclo das Fontainhas: Ossos, No quarto da Vanda, Juventude em marcha e Cavalo Dinheiro*.

### **Corpus da análise**

O *Ciclo das Fontainhas*, cujo nome deriva do bairro periférico e pobre da cidade de Amadora, região metropolitana de Lisboa, inicia-se nos anos 1990 com o filme *Ossos* (1997). Ao retornar de Cabo Verde, onde filmou seu segundo longa-metragem, *Casa de lava*, Costa é interpelado pelos figurantes naquele país com o pedido para que levasse cartas e encomendas endereçadas a seus parentes, imigrantes na capital portuguesa e moradores do bairro de Fontainhas. Acolhido por eles, Costa passa ali mais de um ano até iniciar as filmagens de *Ossos*.

*Ossos* conta a história de um bebê com poucos dias de nascido, que sobrevive à tentativa de morte provocada por sua mãe, Tina. A criança, resgatada pelo pai, passa a viver com ele nas ruas, alimentando-se e vivendo da caridade alheia. “Por duas vezes, quase será vendida, por desespero, por

amor, por quase nada. Mas Tina não se esquece. Com a ajuda das suas vizinhas do bairro a vingança aproxima-se...”<sup>4</sup>

Ossos representa a entrada do diretor naquele bairro periférico de Lisboa e também sua ruptura com o processo industrial de produção cinematográfica. A partir de então, abre mão do trabalho em película e adere ao cinema digital; além de se despedir de grandes equipas e de atores profissionais. No filme seguinte, *No quarto da Vanda*, Costa começa a simplificar o processo de produção, porém sem comprometer o apuro estético. O longa-metragem, enquanto documenta a destruição de Fontainhas, ao mesmo tempo acompanha o cotidiano de uma de suas mais intrigantes personagens: Vanda.

Vanda, viciada em drogas, deu vida à personagem Clotilde, em *Ossos*, e, apesar da pouca experiência na arte cinematográfica, não se intimidava diante do diretor. Em entrevista, Costa comenta a rebeldia da “atriz”<sup>5</sup> e a resistência em atuar dentro dos limites do que lhe era pedido, falar o que estava previsto, respeitar as marcações preestabelecidas. Desafiava: “Como não sou atriz, não posso mentir” (VANDA, *apud* COSTAc, 2010, p. 25); e assim subvertia os papéis e “atuava” desconsiderando as fronteiras entre a ficção e a realidade. No final do filme, sugere ao realizador: “O cinema não pode ser só isso. Pode ser menos cansativo, mais natural. Se me filmares, simplesmente” (COSTA, *apud* MOUTINHO, 2005, p. 33). Costa aceita a provocação e realiza o segundo filme do Ciclo, reforçando o que pensa ser o papel do cinema: um espaço “para as pessoas dizerem o que querem dizer, para as pessoas fora das marcas” mostrarem sua voz (COSTAd, 2010, s/p).

*No quarto da Vanda* é um passeio difícil e sofrido por uma Fontainhas em ruínas. Em seu quarto, Vanda divide o desencanto e o vício em heroína com outros moradores do bairro, num filme que tem como força a fragilidade das personagens retratadas, fazendo um paralelo trágico e melancólico entre a

---

<sup>4</sup> Sinopse extraída em: [http://www.amordeperdicao.pt/basedados\\_filmes.asp?filmeid=192](http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=192)  
Acesso em: 30/10/2014.

<sup>5</sup> Colocamos “atriz” entre aspas, pois Vanda, assim como outros no filme *Ossos*, não é atriz profissional.

destruição do bairro, que vemos acontecer do lado de fora do quarto, e a autodestruição, através do consumo de drogas, de Vanda, da irmã e dos vizinhos que acontece dentro do quarto. Durante dois anos, 1998 e 1999, Costa percorreu as ruas de Fontainhas e conviveu com Vanda, confinado em seu quarto, o que lhe rendeu 120 horas de material transformado nos 170 minutos do filme. O filme estreou no Festival de Locarno, em agosto de 2000 e ganhou a menção especial do júri; também recebeu os prêmios de melhor filme, de crítica e de cineclubes do Festival de Cinema Luso-Brasileiro da Feira.

O quinto filme do diretor e terceiro do *Ciclo*, *Juventude em marcha*, se passa no momento em que Fontainhas é desocupado e seus habitantes transferidos para o novo conjunto habitacional, o bairro popular Casal da Boba. A obra acompanha a inadequação da personagem Ventura ao novo ambiente e suas perambulações entre a penumbra dos becos e casebres restantes de Fontainhas e o branco exagerado das novas habitações. *Juventude em marcha* ganhou o prêmio da Associação de Críticos de Cinema de Los Angeles, Estados Unidos, como melhor filme independente, e também o de melhor realizador no CinePort-Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa, no Brasil, em 2007.

Existe, no cinema de Costa, uma recorrência em que cada filme remete aos anteriores, criando uma teia de referências; os espaços coincidem e as personagens circulam de uma tela a outra. Um desses elementos presente em *Juventude em marcha* é a carta *Nha crecheu, meu amor*, que já aparecera mais de dez anos antes em *Casa de lava*.

Inspirada na última carta que o poeta Robert Desnos envia do campo de concentração de Flöha à sua mulher Youki, antes de ser morto pelos nazistas, o documento tem seu sentido ampliado e agora faz referência ao campo de concentração do Tarrafal<sup>6</sup>, instaurado na ditadura de Salazar (*Casa de lava*), como também à solidão vivida por Ventura:

---

<sup>6</sup> Campo de concentração construído na Ilha de Santiago, em Cabo Verde, para abrigar presos políticos inimigos do regime salazarista. Atendendo às pressões populares e internacionais, o governo português fechou a prisão depois da Segunda Guerra Mundial, em 1954. Em 1962 reabriu suas portas, sob o nome de Campo de Trabalho de Chão Bom, agora para receber

*Nha cretcheu, meu amor,*

*O nosso encontro vai tornar a nossa vida mais bonita por mais trinta anos.  
Pela minha parte, volto mais novo e cheio de força.  
Eu gostava de te oferecer 100.000 cigarros, uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos, um automóvel, uma casinha de lava que tu tanto querias, um ramalhete de flores de quatro tostões.  
Mas antes de todas as coisas bebe uma garrafa de vinho do bom, e pensa em mim.  
Aqui o trabalho nunca pára. Agora somos mais de cem.  
Anteontem, no meu aniversário foi altura de um longo pensamento para ti.  
A carta que te levaram chegou bem? Não tive resposta tua. Fico à espera.  
Todos os dias, todos os minutos, aprendo umas palavras novas, bonitas, só para nós dois. Mesmo assim à nossa medida, como um pijama de seda fina. Não queres? Só te posso chegar uma carta por mês.  
Ainda sempre nada da tua mão. Fica para a próxima. Às vezes tenho medo de construir essas paredes. Eu com a picareta e o cimento. E tu, com o teu silêncio.  
Uma vala tão funda que te empurra para um longo esquecimento.  
Até dói cá ver estas coisas mas que não queria ver.  
O teu cabelo tão lindo cai-me das mãos como erva seca.  
Às vezes perco as forças e julgo que vou esquecer-me.*

A teia de referência repete-se em sua mais recente produção, *Cavalo Dinheiro* (2014), que traz de volta a personagem Ventura, oito anos depois, mais velho e doente. No filme, Ventura está internado em um hospital, com “uma doença espiritual que não tem nome”. Como uma espécie de espectro, relembra sua vida, suas agruras, seus desgostos de imigrante. Sobre *Cavalo Dinheiro*, o diretor diz:

Meu filme é uma tragédia caboverdiana passada em Lisboa. É a história de uma pessoa que talvez possa representar a história, o destino, o amargor, também com alguns pontos positivos de um povo, neste caso, o caboverdiano que, há muitos anos, emigrou para Portugal. (COSTA, 2014, s/p)

Os quatro filmes escolhidos refletem a poética trágica costiana, cujas narrativas elípticas, fraturadas, avessas a completudes e, por isso, abertas,

apresentam-se como campo instigante para pensar o cinema trágico contemporâneo. Nessas obras analisaremos as tragédias sociais e pessoais, a construção de ambientes tragicofílicos e a condição de dor trágica universal vivida por suas personagens.

A obra costiana pode ser vista como um certo hermetismo, pois não abre concessões às linearidades narrativas e não apresenta um fio condutor que dirija o olhar. Seus curtos diálogos sugerem um grito contido, uma dor sufocada, uma “pesadez conduzida pelo silêncio” (CELAN *apud* OLIVEIRA, 2011, p. 21), expressos na fotografia plena de contraste, no silêncio e na quase ausência de movimentos de câmera, que marcam sua poética do intolerável.

## MORTE E VIDA SEVERINA

*E se somos Severinos  
iguais em tudo na vida,  
morremos de morte igual,  
mesma morte severina:  
que é a morte de que se morre  
de velhice antes dos trinta  
de emboscada antes dos vinte,  
de fome um pouco por dia  
(de fraqueza e de doença é que a morte severina  
ataca em qualquer idade,  
e até gente não nascida).*

JOÃO CABRAL DE MELO NETO



## Cap. 1 ELEMENTOS DA ARTE TRÁGICA

### 1.1. Da tragédia ao trágico

*Será que a tragédia não precisa mais ser insinuada e escrita como nos clássicos porque ela é presença totalizante em nosso cotidiano?*

Marco Aurélio Rosa

Conta a mitologia grega que o grande Zeus, apaixonado por uma linda tebana, Sêmele, transforma-se em humano e a seduz, gerando nela um filho: Dioniso. Quando Hera, sua esposa, descobre a traição, disfarça-se de criada e convence Sêmele a pedir uma prova da divindade de Zeus. Sabia-se, porém, que se o rei do trovão aparecesse em sua forma *epifânica*, ou divina, acabaria por reduzir sua amante a cinzas. A armadilha de Hera funciona e Sêmele morre queimada, ainda grávida. Zeus então retira o feto do seu ventre e o coloca em sua perna, para terminar de gerá-lo. Hera, ao descobrir que havia sido enganada, passa a perseguir Dioniso que, para ser salvo, é convertido em bode pelo pai. Quando cresce, Dioniso aprende a transformar uva em vinho, tornando-se o deus da fertilidade.

Esse é, resumidamente, o mito de Dioniso, deus inspirador do teatro e da tragédia. Sabe-se que os mitos, as histórias dolorosas de deuses e heróis, sempre fizeram parte das narrativas dos gregos antigos e acabaram encenadas nas Dionisíacas Urbanas. A religião grega apresentava-se através destas narrativas míticas que eram repassadas ao longo de gerações.

Um dos cultos frequentes na Grécia antiga era, exatamente, o de adoração ao deus Dioniso, no qual os gregos faziam festas, bebiam, cantavam em coro e dançavam em homenagem à divindade, pedindo que proporcionasse solo fértil para uma boa colheita de uva. Uma das partes do ritual era a procissão. Os homens empunhavam símbolos fálicos (representando a fertilidade), dançavam cobertos com peles de bode, imitando-o, e, ao final, sacrificavam o animal em louvor ao deus. O ritual era acompanhado pelos cânticos ditirâmbicos e aconteciam de forma improvisada. É dessa

manifestação religiosa que surge a arte teatral e sua primeira expressão, a tragédia, em uma relação estreita entre o sagrado e o profano.

Ainda que a religião grega seja distinta da nossa – politeísta, não detentora de um corpo sacerdotal ou de dogmas, ou de um panteão único –, ela possuía todas as características que constituem um sistema religioso: a presença de rituais, de deuses ou imagens divinas e de mitos (VERNANT, 2001, p. 198). A religião grega não se processava por meio de verdades dogmáticas e sim por narrativas míticas que eram repassadas oralmente, fixadas por Homero, Hesíodo e outros, sendo posteriormente representadas pelos poetas trágicos.

Os credos gregos e as narrativas mitológicas eram expressos pelos poetas, sem a utilização de livros sagrados. E “é essa tradição poética, esta tradição cantada por *aedos*<sup>7</sup>, que constitui o ‘breviário’ das crenças, mas também a enciclopédia do saber coletivo desse grupo” (VERNANT, 2001, p. 200). Era uma “religião cívica” na qual o social e o religioso se fundiam.

Assim, a religiosidade na Grécia antiga, não era fruto de uma busca pessoal, um culto individual pela procura da salvação; ela também marcava o papel que o indivíduo ocupava no estatuto social. Desse modo, o religioso e o social eram indissociáveis, não havendo rupturas nítidas e fronteiras demarcadas entre o que era divino e mundano, ou o que era de ordem social, cívica ou religiosa. Por isso, como afirma Vernant (1992, p. 14), a religião estava completamente relacionada à organização política da Grécia antiga, podendo assim ser chamada de religião política. Isso fazia com que a crença grega fosse mais uma forma de vida social e coletiva do que uma experiência pessoal e transcendente. Pois,

Os mitos não falam somente da cosmogênese nem somente da passagem da natureza à cultura, mas também de tudo o que diz respeito à identidade, ao passado, ao futuro, ao possível, ao impossível, e de tudo o que suscita a interrogação, a curiosidade, a necessidade, a aspiração. Transformam a

---

<sup>7</sup> *Aedos*: artistas que cantavam as epopeias, acompanhando-se de um instrumento musical, o *fórmix*.

história de uma comunidade, cidade, povo; tornam-na lendária e, geralmente, tendem a duplicar tudo o que acontece no mundo real e no mundo imaginário para ligá-lo e projetá-lo no mundo mitológico. (MORIN, 2005, p. 175)

Para os gregos antigos a religião não estava no interior de cada indivíduo ou no cosmos, na divindade. Estava no presente e era vivida coletivamente. Acreditavam que os deuses não haviam criado os humanos e não viviam em um mundo paralelo; habitavam este mundo e conviviam com os humanos, embora fossem superiores a eles.

Do ritual de adoração a Dioniso, dois elementos foram fundamentais para o surgimento do teatro e da tragédia: a dança dos homens imitando o animal (o bode) e os cânticos ditirâmbicos.

Por volta de 530 a.C. (VERNANT, 2001, p. 359), um grego de nome Téspis, resolve escrever um ditirambo e apresentá-lo em local diferente dos templos religiosos. A novidade inaugurada pelo ditirambo de Téspis que diferia do ditirambo religioso é que no primeiro havia uma pessoa que cantava e um grupo que respondia, ao passo que no religioso isso se dava de maneira improvisada.

Como o ditirambo de Téspis foi escrito, as pessoas teriam de decorá-lo, derivando daí o primeiro texto e o primeiro ator de teatro. Téspis também renova as antigas máscaras animais usadas nos cultos dionisiacos, transformando-as em outras com características humanas (LESKY, 2003, p. 87). Porém, toda essa encenação ainda não se podia chamar de tragédia. Esta só irá surgir com o aparecimento do segundo ator, em Ésquilo; o primeiro tragediógrafo recolhe as narrativas mitológicas, dando-lhes a roupagem teatral e inaugurando assim o gênero tragédia.

Mas foi apenas no século V a.C. que as Grandes Dionisiacas Urbanas, festas teatrais que aconteciam em Atenas, ganharam forma de espetáculo. Os festivais contavam com a apresentação de três tragédias e um canto satírico, tinham a duração de três dias, sendo cada um ocupado por um poeta trágico. Ao final do evento, um tribunal com representantes de diversas tribos decidia quem havia sido o melhor tragediógrafo da temporada.

Como lembra Hauser (1994, p. 87), a tragédia se constituía também como um grande espetáculo de propaganda política para o Estado e a aristocracia gregos. As apresentações ditirâmicas eram festivais político-religiosos com o propósito de vincular as massas aos preceitos do estado através do culto religioso, agora encenado. Os poetas trágicos eram mantidos pelo Estado, assim como a aristocracia patrocinava as peças a serem representadas. As temáticas abordadas, mitos de deuses e heróis, eram escolhidas a fim de que promovessem padrões ideias de comportamento. A participação do povo, ainda bastante seletiva, se resumia à audiência, pois esse em nada influenciava nas escolhas dos temas, das peças ou das premiações. Em função disso, “na formação desses vínculos entre religião e política, a tragédia provou ser excelente mediadora, assumindo uma posição intermediária entre a religião e a arte, entre o irracional e o racional, entre o dionisíaco e o apolíneo” (HAUSER, 1994, p. 88).

A encenação dos mitos, ou seja, a tragédia propriamente dita, gerou um impacto profundo no mundo grego, que tinha sua tradição sobretudo baseada na oralidade. O poeta, quando narrava os mitos, ainda que fosse acompanhado de músicos, nunca estava oculto por uma personagem nem interpretava uma personagem; apenas contava uma história. Bem diferente era a sensação de ver o mesmo mito encenado.

[...] as antigas narrativas os encantavam, não só porque nelas aconteciam coisas extraordinárias, como também porque, no final da narrativa, tinha-se a sensação de ter entendido por que Zeus é Zeus e por que os deuses são os deuses, por que os homens são infelizes e mortais, e por que existem heróis entre os homens e os deuses. (VERNANT, 2001, p. 205)

Com a dramaturgia, no surgimento do teatro, o poeta cede lugar aos deuses e heróis, que passam a falar diretamente ao espectador. Aquilo que antes estava restrito à oralidade, agora se apresenta com a possibilidade da encenação. “Não é mais, como na poesia, um fictício evocado por meio de uma narrativa indireta; é um fictício diretamente encenado” (VERNANT, 2001, p. 352).

É a *Poética* de Aristóteles o texto que inaugura os estudos da arte trágica grega. Nele o filósofo faz uma análise detalhada dos elementos do gênero, trazendo à luz do seu trabalho aquela que ele considerava a maior de todas as tragédias: *Édipo Rei*. Veremos, adiante, com mais detalhe os apontamentos de Aristóteles, mas antes de prosseguirmos faz-se imperativa a reflexão em torno de dois termos que, embora pareçam confundir-se, abrigam distintos significados: o trágico e a tragédia.

Trágico e tragédia não são sinônimos, embora se relacionem, uma vez que a tragédia é a objetivação, em forma de obra de arte, da tragicidade e onde “o trágico – o princípio da tragicidade – encontrou uma das suas expressões mais grandiosas” (ROSENFELD, 2010, p. 14).

Szondi (2004) diferencia a poética da tragédia (desenvolvida e inaugurada por Aristóteles) da filosofia do trágico (iniciada por Schelling). Embora haja relação entre ambos, em linhas gerais, a filosofia do trágico ocupa-se do fenômeno do trágico e não do efeito ou de elementos constitutivos da tragédia, da sua poética e de sua configuração como gênero artístico. Muito embora, assim como afirma Lesky, “toda problemática do trágico, por mais vastos que sejam os espaços por ele abrangidos, parte sempre do fenômeno da tragédia ática e a ele volta” (2010, p. 23).

Em alguma medida, o trágico englobará elementos característicos da tragédia grega que, no entanto, rearticulam sua potencialidade simbólica, tornando possível a conflagração de novos sentidos que, por um lado, remetem a suas referências originais, mas que, por outro, pouco guardam de sua matriz geradora, uma vez que encontram outra razão de ser no tempo em que se manifestam. (CASTRO FILHO, 2009, p. 117/118)

Ou seja, a filosofia trágica investiga as tragédias como exemplos, a partir dos quais se pode extrair a concepção do trágico que, em vez de apenas determinar um gênero poético, diz respeito à relação dialética entre o absoluto e o individual, entre o divino e suas manifestações, entre o universal e o particular (SUSSEKIND, *apud* SZONDI, 2004, p. 17).

Portanto, se a tragédia na Antiguidade se constitui como um gênero dramático fruto de um contexto específico, na modernidade ela se expande e representa uma componente fundamental de reflexão sobre a existência humana.

Se, por um lado, deve-se considerar a especificidade da tragédia, por outro, não se pode mais, na atualidade, falar em tragédia na sua forma genuína. Podemos, no entanto, tomar a tragicidade como ponto de partida para se refletir sobre sua presença nas expressões artísticas contemporâneas e promover um estudo sobre as poéticas trágicas na atualidade.

Steiner (2006, p. XVIII) chama de tragédia, “no sentido radical”, aquela expressão dramática que traduz uma visão de realidade “na qual o homem é levado a ser um visitante indesejável no mundo”. Embora Steiner afirme que poucos são os dramaturgos que desenvolveram tragédias “no sentido radical” ou “absoluto” e duvide da sua possibilidade em dias atuais, tomaremos, ao longo do trabalho, um caminho dissonante da perspectiva do crítico literário, ao apontarmos a permanência do gênero e sua possibilidade na contemporaneidade. As personagens de Pedro Costa parecem comprovar essa visão “estritamente negativa da presença do homem no mundo”, que o identifica como “aquele que é impelido para fora das portas” (STEINER, 2006, p. XVIII).

Ainda, se articularmos a tragédia a algo doloroso, fruto das condições geradas pelas sociedades atuais, ou de catástrofes, como experiência coletiva de sofrimento, o termo se amplia e, assim, como sugere Castro Filho: “Parece que não mais estamos tratando, ao menos exclusivamente, de teatro, mas, em verdade, da construção histórica das visões de mundo que perpassam, como um todo, o plano da cultura” (2009, p. 110/111).

As vivências trágicas, então, estão presentes e são atuais. Desaparecida a capacidade de reprodução da tragédia antiga nos séculos posteriores ao calendário cristão, permanece a tragicidade. O gênero ultrapassa a sua concretização nas Dionisiacas Urbanas; seu conceito passa a ser universal, amplia-se para a dramaturgia, a narrativa literária, a filosofia.

Portanto, se é certo afirmar que as catástrofes comuns também podem ser identificadas como situações trágicas, ainda que se reduza o conceito a um termo que designe destinos fatídicos, em nosso trabalho o trágico não se dá sem sua perspectiva histórica e filosófica que se inicia na tradição milenar das tragédias áticas e que, desde então, “designou o lugar do pior, do mais terrível, da dor, da tensão do homem, que se configurou numa fórmula para ler a condição humana, em qualquer tempo da história” (SCHNEIDER, 2012, p. 151).

Este trabalho busca elementos que nos permitam analisar o trágico plasmado na poética da arte cinematográfica de Pedro Costa, a fim de entender como a tradição teatral migrou para o cinema e como o cinema a reflete, o que deteve e o que rechaçou nesta transição. Pois,

[...] hoje em dia nossos teatros quase não produzem novas tragédias, mas nossas estradas as produzem todo fim-de-semana (sic). Agora o trânsito é “trágico”, não o mito. Portanto, enquanto a palavra “trágico” pretende definir o estado do homem no seu caráter permanente e imutável, não é de fato difícil entender sua invenção como um sintoma característico da modernidade. Pois a vida só pode parecer trágica quando, por um lado, nós ainda mantemos a expectativa de que o mundo deveria ter sentido, mas, por outro, não estamos mais certos de que há um deus que garanta o seu sentido. (MOST, 2001, p. 35)

## **1.2. A Poética de Aristóteles**

Mesmo com a pretensão de estudarmos a permanência e sua nova configuração na atualidade, é impossível falarmos em tragédia e no trágico sem nos remetermos à Grécia antiga. Assim também não há como analisar a tragédia sem que citeamos o primeiro estudo sobre o gênero, realizado ainda em 334-330 a.C. *A Poética*, de Aristóteles, foi a primeira tentativa de explicá-lo, considerando seus elementos e sua construção narrativa. O filósofo entende as tragédias gregas, que vão de Ésquilo a Eurípides, levando cerca de um século

de produção, como a forma perfeita de poesia e considera *Édipo*, de Sófocles, como a mais perfeita de todas. Na *Poética*, Aristóteles define a tragédia como:

[...] imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes (do drama), (imitação que se efetua) não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. (ARISTÓTELES, 1992, p. 37)

Nessas narrativas, os gregos refletiam o cotidiano de sua religiosidade e a história sociopolítica e econômica da Grécia de então. Como vimos, os ditirambos dionisíacos, festas coletivas, com danças e cantos, regadas a bebida, em oferenda ao deus Dioniso, deram origem ao gênero. Nas festas (BRANDÃO, 1984, p. 11), quando os devotos caíam desfalecidos, num processo de dança e embriaguez, “em êxtase”, acreditava-se que saíam de sua condição humana. O alcance do êxtase, da ultrapassagem do *métron*, ou seja, da ultrapassagem de sua própria medida, transformava o homem dionisíaco em herói. Essa ultrapassagem, essa desmedida, era chamada de *hybris*, que significava “uma violência feita a si próprio e aos deuses imortais” (BRANDÃO, 1984, p. 11).

A *hybris*, ainda que representasse vigor e esforço heroico, também constituía desafio da ordem e falta de humildade do homem perante os deuses. Era no desejo de enganar a ordem, de desmentir o oráculo, que os gregos contraíam a *hybris*, o maior dos erros, pois era fruto da ousadia humana na tentativa de igualar-se aos deuses, “fazer-se imortal” (CODATO, 2002, p. 75). Essa *démesure*<sup>8</sup> provocaria, conseqüentemente, a ira dos deuses e a punição imediata, que viria através da cegueira da razão, do destino cego, a *moira*. Não poderia haver tragédia sem essa desmedida, pois “a tragédia só se realiza quando o *métron* é ultrapassado” (p. 12):

---

<sup>8</sup> desmedida



Essa ultrapassagem do métron pelo hypocrités é uma “démeseure”, uma “hybris”, isto é, uma violência feita a si próprio e aos deuses imortais, o que provoca a “némesis”, o ciúme divino: o anér, o ator, o herói, torna-se êmulo dos deuses. A punição é imediata: contra o herói é lançada “até”, cegueira da razão; tudo o que o hypocrités fizer realizá-lo-á contra si mesmo (Édipo, por exemplo). Mais um passo e fechar-se-ão sobre eles as garras da “Moirá”, o destino cego. (BRANDÃO, 1994, p. 11)

Para exemplificar, Brandão (1984, p. 12) apresenta o percurso do enredo trágico no esquema:

---

Métron (medida de cada um)

Ultrapassagem

Hybris (démeseure, violência – violência feita a si próprio e aos deuses)

Némesis (ciúme divino, castigo pela injustiça praticada)

Áte (cegueira da razão)

Moirá (destino cego: punição)

O desejo humano de ultrapassar os limites desafiando seu destino, levava os heróis trágicos a questionarem também os valores estabelecidos. A tragédia tinha, portanto, um caráter político e também pedagógico, na medida em que “a purgação proporcionada pela catarse levava em si um elemento de advertência contra a liberação da paixão” (SILVA, 2002, p. 124). Por isso, a ousadia do herói grego era castigada com a *moira*, o pior dos castigos. Gonçalves afirma que importância a da tragédia para a configuração do pensamento político grego encontrava-se, exatamente, na tentativa de “descobrir em que medida o ser humano é culpado pelas desgraças que provoca e que tipo de punição deve sofrer” (2002, p. 110).

Na *Poética*, o estagirita<sup>9</sup> define como principais elementos do gênero a ação e o mito. Por ser a tragédia a arte da imitação de ações e de vida, sem a ação, sem a trama, não haveria a arte trágica; sem o mito, por outro lado, não haveria enredo.

O filósofo também distingue o mito *simples* do *complexo*. O primeiro ocorrerá através de uma ação simples, coerente, que apresentasse mutação da fortuna sem a presença da Peripécia (*peripéteia*) ou do Reconhecimento. O segundo, por sua vez, denomina-se complexo porque apresenta a mudança através da Peripécia, ou do Reconhecimento, ou, ainda, dos dois juntos.

Na trama, a Peripécia significa a alteração dos acontecimentos assumindo o seu contrário. Ou seja, é o momento em que o herói passa da dita para a desdita. Um bom exemplo, citado na *Poética*, acontece na tragédia *Édipo rei*, quando o mensageiro é chamado para tranquilizar o rei e livrá-lo do sofrimento, mas causa o oposto e agrava a aflição com a revelação de que era Édipo, o próprio rei, o causador da desgraça em Tebas. O Reconhecimento, por outro lado, como o próprio nome indica, reflete a “passagem do ignorar ao conhecer” (p. 61). Para o filósofo, a mais bela tragédia é aquela em que o Reconhecimento dá-se juntamente com a Peripécia, como acontece em *Édipo rei*.

Um dos componentes que chamam atenção na análise de Aristóteles diz respeito ao caráter do herói trágico. A tragédia, para causar dor e piedade, não poderia ser a representação de homens muito bons que caíssem em desgraça, tampouco homens ruins que alcançassem a felicidade ou a desdita.

Como a composição das Tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e além disso deve imitar casos que suscitam o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim desta imitação), evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna – caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância – nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito; não é conforme aos sentimentos humanos, nem desperta terror ou piedade. O Mito também não

---

<sup>9</sup> Natural de Estagira, antiga cidade da Macedônia, situada hoje na Grécia.

deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade. Se é certo que semelhante situação satisfaz os sentimentos da humanidade, também é certo que não provoca terror nem piedade; porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso. (ARISTÓTELES, 1992, p. 67)

O herói trágico ideal encontra-se num espaço intermediário. Ele é aquele que é bom, mas que cai em desgraça, não porque é vil ou malvado, não por uma falta moral, mas pelo cometimento de um erro ou por fraqueza. Esse erro pode se dar com conhecimento, com personagens que agem sabendo o que estão causando, como é o caso de Medeia, que mata os filhos conscientemente, mas também pode acontecer em situações de desconhecimento, como Édipo, que mata o pai e casa-se com a mãe, ignorando totalmente seu parentesco. Essa fraqueza ou erro que conduz à queda é o que se denomina *hamartía*. O erro trágico, ou *hamartía*, ocorre através da relação conflitiva entre o desejo do herói e as imposições divinas ou superiores.

Significando, em sua origem etimológica, algo como “errar o alvo”, a *hamartía* é um conceito que contempla, a um só tempo, a necessidade que tem a tragédia de enquadrar o trágico como consequência de ações e erros humanos, assim como a necessidade de aquiescer, no âmbito da própria conjuntura racionalista da trama, a impossibilidade humana de exercer controle absoluto sobre sua *práxis*. (LUNA, 2012, p. 35)

É exatamente da tensão entre o desejo e a impossibilidade, que se dá o conflito trágico. Para Goethe, esse conflito é irreconciliável: “Todo trágico baseia-se em uma oposição irreconciliável [*unausgleichbar*]. Assim que surge ou se torna possível uma reconciliação [*Ausgleichung*], desaparece o trágico” (*apud* SZONDI, 2004, p. 48). Portanto, para o filósofo alemão, o traço essencial do trágico é o conflito sem nenhuma possibilidade de solução. Segundo Szondi (2004, p. 49), Goethe acredita que “a dialética trágica mostra-se no próprio homem, em quem o dever e o querer tendem a se afastar e ameaçam romper a unidade do seu Eu”.

Por outro lado, para Maffesoli (2003, p. 26), a modernidade é dramática, uma vez que busca, a todo instante, encontrar uma solução, uma resolução, uma síntese para o problema. Ao passo que o trágico é típico da sociedade pós-moderna, pois, em sua essência, ele não resolve problemas. Sendo assim, o trágico seria aporético, ou seja, aquilo que não tem solução.

Retomando a famosa assertiva de Aristóteles, em que a tragédia é a “imitação de uma ação de caráter elevado”, que visa suscitar o terror e a piedade<sup>10</sup>, com o efeito de “purificação dessas emoções”, analisaremos algumas questões. Para o estagirita, ainda que seus enredos trabalhem com realidades dolorosas, as tragédias proporcionam deleite. Isso só é possível porque seus sofrimentos se passam no campo da imitação.

Todas as paixões, todas as cenas dolorosas e mesmo o desfecho trágico são mimese, “imitação”, apresentados por via do poético, não em sua natureza trágica e brutal: não são reais, passam-se num plano artificial, mimético. Não são realidade, mas valores pregados à realidade, pois a arte é uma realidade artificial. (BRANDÃO, 1992, p. 40)

No plano da arte, a experiência estética passa pelo prazer, tendo como objetivo o aprazimento. A arte nos emociona, nos deleita, e “ainda que possa custar algum sacrifício, aspiramos a experimentar tal estado!”. Assim Schiller (1991, p. 83) explica o que ele chama de “prazer contido na emoção entristecedora” (p. 90). Essa atração provocada pelo desagradável, esse deleite com o triste que só seria suportado por meio do prazer estético<sup>11</sup>. Se, por um lado, a piedade e o terror provocados pela tragédia faziam-se sentir pela possibilidade de empatia com o acontecimento, por outro, só são suportáveis e prazerosos porque sabemos estar diante de uma experiência artística e não de um acontecimento real. Schiller ainda acrescenta que o prazer no desprazer provém do fato de nos sabermos em segurança (p. 84).

---

<sup>10</sup> Embora Lessing (1991, p. 21) tenha optado pelo uso dos termos “medo e compaixão”, com a qual concordo, utilizo “terror e piedade” por estar fazendo uso da tradução de Eudoro de Souza de *A Poética*, de Aristóteles.

<sup>11</sup> Retomaremos essa discussão na pág. 60 com Seligmann-Silva.

Ou seja, só sentiríamos prazer porque estamos protegidos daquilo que nos causa terror.

A penosa luta de inclinações e deveres opostos entre si, que é uma fonte de sofrimento para todo aquele que sofre, deleita-nos quando a observamos. Seguimos, com crescente prazer, os progressos de uma paixão até o abismo ao qual ela atrai a sua infeliz vítima. O mesmo delicado sentimento que nos faz recuar, assustados ante a visão de uma dor física ou mesmo da expressão física da dor moral, faz com que, na nossa simpatia pela dor puramente moral, sintamos um prazer tanto mais doce. (SCHILLER, 1991, p. 85)

Segundo o poeta alemão, algumas condições na arte trágica devem ser consideradas para que esta possa fomentar o “afeto desditoso” e também a compaixão, suscitando a emoção que vem do pesar. Partindo da hipótese de que “toda compaixão pressupõe representações de sofrimento” (1991, p. 97), ele afirma: “quanto mais intensas as representações, tanto mais a alma será instada à atividade”, e observa que as representações do sofrimento podem ser alcançadas de duas maneiras: através da narração ou da testemunha.

Para ele, o dramaturgo teria de evitar a exposição narrativa para privilegiar as ações nas quais os espectadores convertem-se em testemunhas do sofrimento, pois quando testemunhamos os sofrimentos “nos afetam com muito mais intensidade do que aqueles que chegamos a saber por narração ou descrição” (1991, p. 97). Devemos participar da aflição, em um processo gerador de empatia, “pois o que faz possível a compaixão repousa na percepção ou pressuposição de uma semelhança entre nós e o sujeito padecente” (p. 98/99).

Para causar compaixão, a ação trágica deve ter “completude”, na qual se unem e se concatenam várias representações que fazem com que a ação tenha unidade, facilitando nossa compreensão e também comovendo-nos. Por fim, as emoções geradas pelas representações do sofrimento devem ser duradouras, e a chave para isso estaria na alternância de emoções, uma vez que “essa variação reanima a sensibilidade exaurida, e a gradação das

impressões desperta a autoativa faculdade para uma relativa resistência” (1991, p. 103).

Com esses elementos Schiller acredita que o dramaturgo consiga alcançar as representações ideais de sofrimento e gerar o prazer contido na vivência dessas representações. Esse prazer de que também fala Aristóteles teria seu ápice na *catarse* (*kátharsis*), termo originário da linguagem médica, que designa purgação, purificação.

Ainda que a palavra só apareça uma vez em toda a *Poética*, apenas no capítulo 6, quando da definição da tragédia, o termo é, sem sombra de dúvida, o mais discutido e o mais famoso da análise da arte trágica desenvolvida pelo filósofo grego. A abundante literatura sobre a temática se se opõe à limitada explicação que o próprio Aristóteles desenvolve acerca do termo. Na *Política*, também falará sobre *catarse*, mas, como num jogo de esconde, remeterá à *Poética* para melhor explicação de seu significado, o que, sabe-se, não ocorre. De forma que os estudiosos terão de contentar-se com a simples assertiva de que a tragédia, “suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1992, p. 37).

A primeira edição impressa da *Poética* foi lançada em 1508; ao longo dos anos, o termo *katharsis* foi gerador de inúmeras interpretações e análises, promovendo uma fortuna crítica inviável de ser analisada em sua totalidade. Sem pretensão à completude, Puente (2002, p. 20/21) elenca algumas interpretações:

- 1) moralística ou didática, que via na tragédia um modo de aperfeiçoamento moral; [...]
- 2) que buscava o amadurecimento emocional por meio da tragédia, ou seja, o fortalecimento do caráter; [...]
- 3) a que buscava a moderação por meio da tragédia, ou seja, seus defensores relacionavam a purificação com a busca da mediania, tal como esta aparece nas reflexões éticas de Aristóteles; [...]
- 4) [...] a purgativa ou patológica, que acreditava que a tragédia deveria expurgar as emoções dos espectadores; [...]
- 5) a intelectual, que interpreta a tragédia como propiciadora de uma iluminação intelectual; [...]
- 6) a dramática ou estrutural, que supunha o processo de purificação ocorrer no interior do drama e não no espectador.

De uma maneira geral, a *catarse* seria então uma espécie de disciplina dos afetos, algo que busca a moderação das emoções, ou a moralização e purificação através dos sentimentos gerados pela arte trágica. Um dos grandes opositores ao teatro de Aristóteles será o alemão Bertolt Brecht, por julgar o encadeamento aristotélico, que conduz à *catarse*, algo alienante e que aprofundaria o efeito da ilusão. A pesquisadora Nunez expõe a pluralidade do conceito (*apud* BRANDÃO, 2013, p. 45):

CATARSE ¶	Sentido clínico – purgação
	Sentido religioso – purificação
	Sentido cognitivo – resolução intelectual
	Sentido psicanalítico – alívio
	Sentido estético – paz, relaxamento
	Sentido político – conveniência (reconciliação do herói ou o que ele representa, na ordem estabelecida).

Veremos, ao longo do trabalho, que o cinema de Pedro Costa pode ser considerado uma narrativa antiaristotélica ou anticatártica, pois, para o realizador, “ver um filme significa não chorar quando chora um personagem” (COSTA, P., 2010, p. 151), rompendo com a busca da empatia que levaria à piedade e ao terror, marcas da *catarse* defendidas pelo filósofo ático. A poética costiana parece querer conduzir o espectador por outros caminhos, pelo caminho do desconforto, do conflito, do incômodo, e por isso pensarmos em sua obra como uma tragédia sem *catarse* (ALVARENGA, 2004), ou como uma tragédia do inconformismo (PESSOA, 2015).

A tragédia grega não apenas inaugura um gênero literário ou um espetáculo dramático, mas marca um sentido trágico para a experiência humana. Daí dizer-se que as narrativas trágicas continuam contemporâneas. De Aristóteles à atualidade o mundo mudou, o teatro mudou, o cinema surgiu, porém:

Há momentos históricos de otimismo, como no início do século 20, em que o homem não tem necessidade de tragédia. Mas

desde então o mundo ocidental se destruiu na guerra de 1914, depois na de 39-45, no nazismo e nos campos de concentração. (...) O surpreendente progresso científico e técnico que nos torna “senhores e possuidores da natureza”, como queria Descartes, nos dá ao mesmo tempo a sensação de que beiramos a catástrofe a todo instante. (VERNANT *apud* ALVARENGA, 2004, p. 133)

### **1.3 O trágico na arte contemporânea**

Certamente, a distância histórica, social e cultural que nos separa da Grécia antiga nos coloca diante de diferentes situações para a representação da arte trágica. Muda-se a época, muda-se o cenário, e as variáveis que se apresentam são muitas, seja pelos diferentes contextos sociais, seja por distintas condições de produção e recepção. Da tragédia, chegamos ao chamado drama social. Algumas particularidades, pois, apresentam-se neste novo gênero que emerge das revoluções literárias ocorridas no século XVIII. Em primeiro lugar, afirma Luna (2012, p. 29), houve um “rebaixamento” do *status* social das personagens trágicas. Dos reis e heróis, a ação dramática agora toma o homem comum e seu cotidiano como o centro de seus enredos. Os oráculos e deuses, as forças sobrenaturais que indicavam a queda trágica, cedem lugar aos conflitos humanos e sociais.

A exclusão da realeza e da instância divina no drama social faz com que alguns autores acreditem no fim da tragédia. Steiner, por exemplo, vê o cristianismo como antitrágico. Sua doutrina esperançosa e justa não comungaria com os finais nefastos das tragédias, pois, onde há “compensação, há justiça, não tragédia” (STEINER, 2006, p. 1). Além disso, o cristianismo como pregador do livre-arbítrio e defensor das liberdades individuais, não estaria de acordo com as irredutíveis situações impostas pelos deuses gregos.

Para Steiner (2006, p. 4), as tragédias sempre terminam mal<sup>12</sup> e o conflito trágico não pode ser superado pela “prudência racional”. Na tragédia seria impossível haver compensação e reparação. Ela é irreparável, e se o conflito

---

<sup>12</sup> Muito embora algumas tragédias não tenham finais infelizes, a exemplo de *Eumênides*, *Alceste*, *Orestes*, *Ifigênia*.



pode ser resolvido por meios técnicos ou sociais, não se terá uma tragédia e sim um drama sério.

Se a tragédia só pode existir caso haja as forças sobrenaturais, metafísicas e, por isso mesmo, inescapáveis, o drama moderno, então, não poderia ser entendido como trágico. Será possível falar em tragicidade considerando os enredos engendrados na nossa vida mundana? Serão trágicos os acontecimentos que surgem das relações inter-humanas? Se os homens podem evitar os males que infligem ao seu semelhante, através da “prudência racional”, essas dores poderiam ser chamadas de trágicas?

Embora essas questões povoem as considerações de teóricos que negam a possibilidade do trágico na atualidade, a exemplo de Steiner, muitos outros reconhecem no gênero a herança direta da tragédia ática. “É imperativo insistir: o desaparecimento da tragédia não está em nada ligado a uma desaparecimento do trágico. É de ordem dramatúrgica e social” (SARRAZAC, 2013, p. 3). Em linhas gerais, o trágico “extrapola a forma como pode se manifestar, sendo da ordem do humano mergulhado em suas contradições, enquanto a tragédia é uma expressão sociocultural da Grécia antiga” (BRANDÃO, 2013, p. 49).

Nosso trabalho traz as considerações de autores que evidenciam nossa própria posição no debate ante a permanência do trágico na arte contemporânea, entendendo a tragicidade como condição humana que se reflete na “impotência diante da morte, do sofrimento físico e da solidão” (JÚNIOR, 2007, p. 106). É preciso pensar a ideia de um debate não dogmático em relação à tragédia e aos aspectos vivos do trágico, como fazem Raymond Williams e Terry Eagleton, entre outros.

Para Eagleton (2013), as considerações de Steiner são equivocadas, pois acredita que, assim como o cristianismo, o marxismo também teria visões demasiadamente esperançosas para possibilitar a tragédia nos dias atuais. Eagleton diz que o crítico literário se esquece de que existem tipos pessimistas de marxismos, incluindo o próprio Marx, a quem “nenhum resultado histórico específico é garantido” (EAGLETON, 2013, p. 72). O cristianismo, por sua vez,

que, presumivelmente, seria antideterminista, pois defende as liberdades individuais, seria, na verdade,

uma forma muito mais vigorosa de determinismo: o socialismo pode não chegar, mas não há nenhuma possibilidade de que o reino dos céus, no fim das contas, deixe de aparecer, já que seu advento está em mãos bem menos falíveis do que o advento do Estado dos operários. O proletariado pode vacilar, mas a Providência não vacilará. (EAGLETON, 2013, p. 72)

Outro ponto a se considerar é, como já abordamos, o “rebaixamento” do herói. Para Williams, o que está posto na negação da possibilidade do trágico na contemporaneidade, julgada a partir das dores que já não são mais vividas por reis e heróis, é uma inteira desqualificação da dor do homem comum. Se Steiner não enxerga o trágico nessas dores ordinárias, ele vincula o sofrimento significativo à nobreza. Assim, como diz Williams, ele diferencia o simples sofrimento da tragédia.

Para Williams essa concepção é equivocada, sendo necessário reforçar o significativo sofrimento dos homens comuns como legitimamente trágicos, pois, para suas vítimas, essas situações são realmente trágicas. Para ele, além de demonstrar a insignificância dos “meros mortais”, há algo ainda mais grave nessas concepções: o fato de desvincular esses acontecimentos do nosso mundo social e político e negar a tragicidade contida neles.

Os eventos que não são vistos como trágicos estão profundamente inseridos no padrão da nossa própria cultura: guerra, fome, trabalho, tráfico, política. Não ver conteúdo ético ou marca de ação humana em tais eventos, ou dizer que não podemos estabelecer um elo entre eles e um sentido geral, e especialmente em relação a sentidos permanentes e universais, é admitir uma estranha e específica falência, que nenhuma retórica sobre a tragédia pode, em última análise, encobrir. (WILLIAMS, 2002, p. 73)

Sendo a tragédia “imitação de homens superiores”, claro se coloca que algumas mortes eram mais significativas do que outras e que a posição social era a linha divisória que marcava essa importância. A morte de um rei era algo

trágico, pois o seu destino impactava no destino de seu reino; ele representava a si e aos seus súditos. O herói grego simbolizava, assim, a ligação entre homem, Estado e mundo. Por isso o trágico estava além dele e a tragédia tinha caráter público. Ao passo que a morte de um escravo ou servo era tida como um acidente.

Para Williams, essa transição e aceitação do sofrimento do homem comum como algo trágico traz perdas e ganhos. Os ganhos viriam do fato de se considerar as dores de um homem sem posição como relevantes; as perdas dizem respeito ao fim da consideração do caráter geral, público e político desses sofrimentos (WILLIAMS, 2002, p. 76). De um lado, o homem comum tinha seu sofrimento considerado, mas, por outro, como não representava o Estado nem fazia parte dele (como os heróis da tragédia ática), sua dor se individualiza, perdendo-se, assim, o caráter transcendente que existia nas tragédias do mundo antigo. Portanto, na distinção que se faz entre alto e baixo, está marcada também a diferença entre o público e o privado, pois

os ilustres são representantes simbólicos de uma condição mais geral e podem, portanto, catalisar uma tragédia mais histórico-global do que seus inferiores, mais provincianos, menos relacionados. Quedas de uma grande altura fazem mais barulho. (EAGLETON, 2013, p. 131)

Defender que uma queda nobre seria mais significativa e trágica implica desconsiderar o que Eagleton (2013, p. 132) chama de “síndrome do centavo chorado”, em que os destituídos de quase tudo se agarram com mais tenacidade aos poucos pertences e posses que ainda têm, diferentemente dos abastados, que ainda teriam muito a dilapidar.

Ora, as personagens de Pedro Costa nada têm da nobreza dos trágicos gregos; nada têm de arquidukes, reis ou rainhas. Cabo-verdianos, migrantes, moradores de subúrbios, pobres, excluídos, esses são os protagonistas trágicos costianos. Suas trajetórias nada têm de derrocada nobre, pois já no chão essas personagens se encontram.

Segundo Eagleton (2013, p. 144), a tragédia teria sido, na verdade, democratizada, uma vez que o capitalismo criou um mundo em que os destinos de todos estão em perpétuo jogo, fazendo com que a única condição para alcançarmos o *status* de protagonista trágico seja, simplesmente, fazer parte da espécie humana; ninguém estaria a salvo da tragédia na contemporaneidade, não havendo, portanto, “candidatos potenciais para tais cataclismos”.

A democracia trágica, portanto, atravessa as fronteiras zelosamente patrulhadas entre rebeldes trágicos e as vítimas não trágicas, aquelas debacles que nos permitem vislumbrar um valor supremo e aquelas que não permitem, aqueles derrubados por acidentes ou aqueles derrubados por alguma versão atualizada do destino, aqueles que são engenheiros de sua própria destruição e aqueles afligidos por nefastas desventuras vindas de fora. (EAGLETON, 2013, p. 143/144)

Em Eagleton, a tragédia é parte constituinte da aventura humana e, por isso, trans-histórica (2013, p. 16). Fenômenos como sofrimento, medo, fragilidade e morte são recorrentes na história da humanidade. Resgatando Barker, o autor nos diz que nada pode merecer mais o título de trágico do que nos sabermos ocupando uma terra comum, sem com isso fazermos uso dela de maneira igual, com a mesma vitalidade e prazer (p. 12). Para os que sofrem os infortúnios, a vida é absolutamente trágica.

Uma guerra nuclear total não seria trágica, mas uma forma de representá-la na arte pode muito bem sê-lo. Por trás dessa noção aparentemente lunática, que presumivelmente só poderia ter sido urdida por aqueles possuidores de notável erudição, há uma série de falsas suposições: de que a vida real é amorfa e que somente a arte é organizada; de que só na arte é possível revelar o valor que a destruição libera; de que o sofrimento da vida real é passivo, horrível e indigno, ao passo que o padecimento na arte tem o esplendor heroico da resistência; de que a arte tem uma inevitabilidade gratificante que falta à vida. (EAGLETON, 2013, p. 41)

O termo tragédia, portanto, nesta perspectiva, ultrapassa a arte e alcança a vida, de maneira que os que usam o termo tragédia como sinônimo de algo

“muito triste” ocorrido no cotidiano de suas existências estranhariam seu uso no contexto artístico (EAGLETON, 2013, p. 40). Como se vê, Eagleton concorda então com Williams sobre o desdém da teoria tradicional com o trágico na vida comum e na contemporaneidade.

Nesta passagem da tragédia grega para o trágico moderno, percebe-se a distinção entre ambos na própria construção do herói trágico *versus* o herói moderno. Vimos que nas tragédias gregas a queda do herói era fruto de uma *hamartía*, ou seja, uma falta cometida pelo indivíduo ou por seu grupo de sangue, gerando uma herança de dívida para com os deuses. Seu sofrimento dava-se então por uma falta cometida por ele, conhecida e reconhecida. Desta forma, resistia à dor e aceitava seu destino imutável, a *moira*, porquanto era merecedor, sendo ainda assistido pelos deuses. Pode-se dizer então que existia uma espécie de justiça divina, à qual o herói grego respondia.

Nosso herói atual contrai uma dívida para a qual não contribuiu. O herói trágico contemporâneo não sofre pelas mesmas razões que seu ancestral. Na atualidade, a tragédia é gerada pelas relações e conflitos sociais; não é uma causa de castigo divino, como nos gregos. O indivíduo contemporâneo vive sua dor e abandono sem saber que *hamartía* cometeu e sem o amparo dos deuses. “Ele é um indivíduo solitário, abandonado a mais absoluta fragilidade de si mesmo” (CABRAL, 2000, p. 26). Dissolve-se, portanto, a ideia de justiça.

A atualização do conceito prossegue no cotejo que faz entre a tragédia grega, com conjugação dos mitos e o espírito coletivo, e a modernidade, na qual o indivíduo encontra-se desamparado, isolado, após a queda dos mitos religiosos, de todas as matizes, que lhe davam farta sustentação simbólica. (NOGUEIRA, 2008, p. s/n)

O herói trágico, ao cometer a desmedida, *hybris*, prende-se nas teias da *moira*, do destino cego. O homem atual, vivendo a experiência trágica contemporânea, também vive a vagar e é incapaz de lutar contra seu destino trágico, mas desconhece o motivo de seu sofrimento. Esse desconhecimento é o que o distingue do herói clássico, pois este último, através do reconhecimento, toma consciência da gênese de seu sofrimento e a *moira* aceita, ainda que em luta.

Já o indivíduo no trágico moderno sente “a impossibilidade de achar um espaço acolhedor no mundo” (WILLIAMS, 2002, p. 129) e não conhece o motivo causador de sua *hybris*; ele é consciente de sua total incapacidade de viver dentro desta ordem, de dialogar com ela e de mudá-la. Portanto, a dor trágica atual é a dor da impossibilidade de negociação, a dor imposta pelas forças que obstaculizam a possibilidade de transformação.

Nas sociedades contemporâneas, onde os deuses já não ditam as regras, o homem se individualiza, individualizando também a própria dor. Os deuses o abandonam e, agora, dotado que é de livre-arbítrio, tem uma (enganosa) possibilidade de mudar o seu destino trágico e de reverter a sua fortuna.

O herói moderno não enfrenta a fatalidade com a irreversibilidade que caracterizava o mundo grego; hoje ele tem, em potência, a possibilidade de transformar o real, justamente porque, senhor absoluto do seu próprio destino, traz a carga da individualidade racional que o conduz à criação das condições efetivas para mudar o que está por mudar. (CABRAL, 2013, p. 36)

Mas as forças impositivas, que continuam a agir e garantem o conflito trágico, são tão ou mais opressoras do que na Grécia antiga. “Adquire-se mais liberdade, entretanto, o contraponto é temer o ‘vazio’ diante da ausência de tutela patriarcal ou religiosa. Isolado e ‘livre’, o homem moderno reabilita o senso trágico” (NOGUEIRA, 2008, p. s/n).

A dor trágica contemporânea é também a dor do abandono; abandonado pelos deuses, o homem luta a sós, porque, diferentemente dos gregos, o Deus atual é um “Deus separado de Suas criaturas” (WILLIAMS, 2002, p. 154), que, ocupando-se apenas das questões metafísicas, abandona o homem à sua própria sorte na busca de soluções aos seus conflitos mundanos.

Para Eagleton, portanto, encontramos-nos em uma encruzilhada sem escapatória, pois, se o Deus se mostra plenamente presente, ele rouba a autonomia e priva os homens de sua liberdade; porém, se está plenamente ausente, ele rouba o significado do mundo. Desse modo, “o protagonista

trágico torna-se presa desse fogo cruzado metafísico” (EAGLETON, 2013, p. 288).

Segundo Williams, como “o sentido trágico é sempre cultural e historicamente considerado” (p. 77), novas relações e novos vínculos vão se estabelecendo entre nossos sofrimentos e a tragédia. Como não deve haver uma causa trágica estanque e sim contínua, “deveríamos ver nessas variações não tanto um obstáculo para que se descubra uma única causa ou emoção trágica, mas uma indicação da enorme importância cultural da tragédia como uma forma de arte” (WILLIAMS, 2002, p. 77). A tragédia sempre será o eterno conflito entre o indivíduo e as forças que o aniquilam. O importante, portanto, é discutir que forças se apresentam nas tragédias atuais.

De acordo com Raymond Williams, diferentemente da Grécia antiga, a tragédia moderna é fruto da experiência social, política e econômica em que a força trágica se dá. É por meio da desigualdade, injustiça e privações gestadas nas sociedades atuais que os conflitos são gerados. Assim, Williams, “modernizando” os conceitos, traz algumas concepções que interessam ao nosso trabalho. Aqui nos deteremos em duas, a tragédia privada e a tragédia social, por acreditarmos serem essas as categorias mais marcantes na obra do cineasta Pedro Costa.

Há um tipo de tragédia, diz Williams (2002, p. 143), que termina com o homem “nu e desamparado, exposto à tempestade que ele mesmo desencadeou”. Vemos esse tipo particularmente nos mitos trágicos, em que o herói é punido porque ultrapassa o *métron*, decorrendo daí a mudança de fortuna. Mas existe outra forma, que muito se assemelha à primeira, que “começa com o homem nu e desamparado”. Todo conflito trágico centra-se, portanto, nesse ser que “deseja, se alimenta e luta a sós”. Esse ser que, desconhecedor que é da sua desmedida, centra sua força na sua supervivência. E é quando esses seres se encontram que vemos surgir o que Williams chama de “tragédia privada” ou “tragédia das relações destrutivas”, pois “quando essas pessoas isoladas se encontram nos chamados relacionamentos, as suas trocas são, inevitavelmente, formas de luta” (2002, p. 143).

Para o autor, a tragédia é intrínseca, nesta perspectiva. Além de o homem ver-se frustrado nos seus desejos mais primários, o que se constata é que esses desejos incluem também destruição e autodestruição. O desfecho é a satisfação ou a morte.

A tempestade que acomete a vida não é necessariamente desencadeada por qualquer ação pessoal; ela começa quando nascemos, e o nosso abandono a ela é absoluto. A morte, por oposição, é uma espécie de realização, capaz de trazer, comparativamente, ordem e paz. (WILLIAMS, 2002, p. 144)

O trágico está no isolamento do indivíduo em um mundo totalmente desprovido de sentido. Talvez, como sugere Eagleton (2013, p. 164), o mais trágico não seja a existência de uma lei impiedosa que a tudo controla e governa, e sim reconhecermos a inexistência de tal, refletindo na total falta de controle e de sentido. Os relacionamentos tornam-se, então, ameaças a esse isolamento, e a “dança da excitação sexual” transforma-se em “dança da morte”, pois “seres isolados não podem se unir, podendo apenas colidir e causar dano uns aos outros” (WILLIAMS, 2002, p. 150).

Essa tragédia, portanto, é fruto do encontro entre pessoas que estão isoladas porque a vida não faz sentido e não se lhes apresenta de outro modo a não ser pelo sofrimento, frustração e perda. O espaço privilegiado para esses enredos é a família.

O segundo tipo é a tragédia social, em que vemos “homens arruinados pelo poder e pela fome, uma civilização destruída e destruindo-se a si mesma” (WILLIAMS, 2002, p. 161).

Tragédia social e tragédia pessoal assinalam, *grosso modo*, o conflito exterior e interior do indivíduo, respectivamente. Consoante Williams, as duas formas proferidas podem coexistir na tragédia moderna, havendo, contudo, sempre a prevalência de uma sobre a outra. (PEREIRA, 2006, p. 3)



É, portanto, pelas lentes trágicas de Raymond Williams e de Terry Eagleton que se evidenciam as conflituosas relações sociais, a fragilidade da existência humana diante dos poderes políticos, religiosos, culturais e sociais. É através desses teóricos que nos voltamos para a obra de Pedro Costa, na análise de seu cinema em que se fundem elementos da tragédia ática com o sentido trágico imanente à sociedade atual, e onde se percebe a possibilidade das tragédias “demasiadamente humanas, marcadamente modernas, ainda que profundamente trágicas” (LUNA, 2009, p. 36).

## CAP. 2 TRAGICIDADE E DOR

### 2.1 Argumentos em torno da dor

Em seu livro *Antropologia da dor* (2013), o antropólogo David Le Breton faz uma análise da dor, estabelecendo uma ponte que une a perspectiva da medicina com os componentes sociais, na intenção de aproximar as ciências humanas e da saúde através desse sentimento tão antigo quanto a própria humanidade. Entendendo que os homens não reagem da mesma forma quando submetidos a um estado específico de sofrimento e que os estudos sobre anatomia e fisiologia são insuficientes para explicar esse tão desafiante sentimento, Le Breton mergulha nesse universo e percorre caminhos que passam por aspectos sociais, antropológicos e culturais.

Afirma que nenhum órgão seria o único responsável por explicar o registro desse sentimento, pois ele ultrapassa a questão sensorial, durante muito tempo privilegiada, e alcança uma dimensão afetiva. Desta forma, entre a informação dolorosa (*sensory pain*) e a percepção pessoal (*suffering pain*) há uma série de fatores que interferem e que nos levam a afirmar que a dor não é puramente fisiológica, e sim pertencente a uma esfera simbólica que ultrapassa as fronteiras objetivas (LE BRETON, 2013, p. 16). Sua intenção é analisar a relação do indivíduo com a dor, refletindo sobre como a trama social e cultural influi nesse jogo.

Ainda segundo o antropólogo, os diversos usos sociais da dor, desde aquela benfazeja, que exalta o valor da existência por meio do sofrimento, até aquela presente nos rituais de iniciação, funcionam como medidoras da força de caráter, o que claramente demonstra sua intimidade com as questões sociais e culturais.

Le Breton defende que, embora a dor atinja cada indivíduo de maneira singular, ela é capaz de transformar a todos. O ser sofrido vê sua identidade ameaçada, pois o sofrimento induz a uma renúncia do seu modo de ser, do controle que exerce sobre si mesmo, tornando-o irreconhecível, como se

portador de “uma entidade estranha”, demolindo-o “a partir do seu interior” (LE BRETON, 2013, p. 27). Ou seja,

Qualquer dor, até mesmo a mais modesta, leva à metamorfose, projeta numa dimensão inédita da existência, abre no homem uma metafísica que provoca uma reviravolta no modo habitual de sua relação com os outros e com o mundo. Ela é uma figura estranha e voraz que não dá trégua e persegue com sua incessante tortura. (LE BRETON, 2013, p. 27)

Qualquer descrição ou delimitação torna-se impossível diante da dor, transformando-a, assim, em “um fracasso radical da linguagem” (LE BRETON, 2013, p. 40). Sente-se a dor, e só. Porém, poucos sentimentos são tão democráticos quanto ela, e, quem sabe, por isso, pela consciência de que é impossível escapar-lhe, seja ela temática que extrapola os consultórios médicos e alcança as esferas simbólicas.

Não obstante a incapacidade de decifrá-la através da linguagem, as dores do mundo são um tema recorrente na literatura, no cinema e em outras artes. Assuntos como luto, separação, doença e miséria refletem tanto uma condição física quanto um conceito abstrato; daí deriva sua difícil definição. A presença do sentimento nas expressões artísticas é apenas um reflexo da sua frequência no cotidiano.

É dos sentimentos, quiçá, o mais democrático, de forma que, como nenhum indivíduo é ausente ao mundo que o rodeia, todos serão, cedo ou tarde, atingidos em algum momento de suas vidas por uma carga maior ou menor de sofrimento. “Nada do que existe lhes é imune, cada ser traz um destino, maior ou menor, de sofrimento. O *pathos* doloroso, prenúncio da inexorabilidade de morrer, atinge todos sem exceção” (CARVALHO, J. V., 2008, p. 165).

Para Montaigne, a dor é também um instrumento de educação por meio do qual o homem reconhece sua condição precária e passageira. Já vimos que a tragédia grega, a serviço do ideal aristocrático, trazia consigo uma perspectiva pedagógica, no sentido de manter os cidadãos da *polis* sempre tementes aos deuses e assim não cometerem nenhuma *demesure*, não

contrariarem os deuses e conseqüentemente não serem tragados por sua ira e terem de cumprir um destino trágico.

Brandão (1992) nos chama a atenção em sua obra, fazendo-nos ver o quanto a tragédia grega ressaltava a nossa fragilidade ante o poder divino e, por conseguinte, a facilidade com que nos expúnhamos a cair em alguma desgraça em decorrência da desmedida cometida. Por isso, afirma que a tragédia ática constitui-se no primeiro momento na história das artes em que é feita uma reflexão sobre o fenômeno da dor e do sofrimento do ser humano em relação à função social que ele representava na sociedade antiga.

As mais variadas nuances das paixões humanas, do amor ao ódio, residem na arte desde o grande marco da literatura – a *Ilíada*, que “é toda um retrato da guerra e de seus aspectos tanto heroicos quanto terrificantes” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 29). Criticando a perspectiva de que à arte só caberia beleza e harmonia, Seligmann-Silva afirma que tais aspectos não excluem a dor, uma vez que o sofrimento também pode ser belo e harmônico. Para Lessing, (*apud* SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 29), a dor deveria vir acompanhada do belo, caso contrário sua experiência seria insuportável; é o que Schiller (1991, p. 90) chama de “afeto desditoso”: exatamente aquela capacidade de despertar compaixão e prazer que a arte trágica apresenta.

As narrativas sobre a dor podem desdobrar-se em uma quantidade sem fim de abordagens: o tormento físico, o ódio, o abandono, a traição, o desastre, o desespero metafísico; como também ela pode figurar em campos específicos, às vezes próximos, às vezes distantes, de conhecimento. Diante de inúmeras possibilidades de reflexão sobre o tema, gostaríamos de trazer ao diálogo o trabalho de Susan Sontag e sua reflexão acerca da dor retratada na fotografia, como ela é representada e como podemos refletir sobre seus desdobramentos no campo da comunicação.

Dialogaremos também com o cinema através da história de suas estéticas, pois desde quando a teoria do cinema apenas engatinhava, em 1916, Munsterberg (XAVIER, 1983, p. 46) anunciava que: “o principal objetivo do cinema é retratar as emoções”, sendo as personagens cinematográficas,

antes de tudo, sujeitos de experiências emocionais: a alegria e a dor, a esperança e o medo, o amor e o ódio, a gratidão e a inveja, a solidariedade e a malícia conferem ao filme significado e valor. (MUNSTERBERG, *apud* XAVIER, 1983, p. 46)

## 2.1 Encenações da dor

*Pois que é o Belo senão o grau do Terrível  
que ainda suportamos e que admiramos  
porque, impassível, desdenha destruir-nos?*  
Rainer Maria Rilke

Se é verdade o que Kracauer diz em seu livro *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*: “os filmes de uma nação refletem sua mentalidade de uma forma mais direta do que outros meios” (KRACAUER, 1988, p. 17-18), podemos afirmar que uma expressão artística espelha o estado político, cultural e social de um determinado país e de um determinado momento histórico. No cinema, em inúmeras ocasiões, as estéticas sombrias ocuparam as telas. O expressionismo alemão, por exemplo, iniciado nas primeiras décadas do século XX, poderá nos servir de referência.

Surgido em solo alemão entre 1905 e 1914, esse movimento contrapôs-se ao impressionismo francês, trazendo uma estética violenta e distorcida que rejeitava a verossimilhança; além de uma poética que expressava o cotidiano com forte acento dramático, optando por uma temática que versava sobre o sexo e a morte. Após a primeira grande guerra (1914-1918), a estética expressionista reverbera e encontra o cinema. As telas reproduzem o ambiente sombrio e melancólico de uma Alemanha devastada pela guerra.

Segundo Eugênio e Torres (2015, p. 9), o cinema, como experimento artístico de reflexão do próprio tempo, de crítica do contemporâneo, tem nos mostrado não apenas os avanços do mundo moderno, mas também seus abismos e conflitos, fazendo com que a realidade apareça para nós de uma

forma ainda mais atroz, revelando um futuro nublado com a ameaça de “uma grande tormenta”.

É disso que trata a coletânea *Cinema e mal-estar na civilização*: de um cinema que reflete as angústias da sociedade contemporânea reproduzidas em filmes que abordam desde as grandes guerras aos desastres ecológicos, passando pela mecanização da vida e alcançando uma crise de sentido que se pressupõe instaurada, na qual as únicas “divergências referem-se às causas ou duração, não ao perigo que se avizinha”. Reforçando a importância do debate em torno dessas questões, os autores propõem que se pense o cinema não apenas como locus “onde o mal-estar se reflete, mas também como nicho onde se vislumbra uma nesga de esperança” (EUGÊNIO; TORRES, 2015, p. 10).

Os autores da coletânea ainda afirmam que o cinema, enquanto matéria artística reflexiva do progresso, do desenvolvimento tecnológico, da cada vez mais crescente industrialização, refletiria, desde seus primórdios, a dinâmica dos grandes centros urbanos. Se lembrarmos das primeiras cenas realizadas ainda pelos irmãos Lumière, facilmente confirmaríamos essa assertiva. As paisagens das grandes metrópoles, ruas, avenidas, cafés, transeuntes, o ritmo, os deslocamentos, são a matéria-prima de uma técnica que não apenas reflete a modernidade, mas que também é fruto desta. “O tráfego de máquinas e o fluxo de pessoas, eis uma obsessão visível em vários filmes cujas externas mostram a metrópole aberta a todos os signos da modernidade” (EUGÊNIO; TORRES, 2015, p. 10).

O paradoxo instaura-se quando aquilo que fascina também destrói. As urbes seriam espaços de “ambição e degradação”. As cidades no cinema não ocupariam, portanto, nenhum lugar utópico, que estaria reservado aos filmes rurais e naturalistas. Ao contrário, as películas urbanas e futuristas seriam totalmente distópicas.

O cinema contemporâneo não parece nada otimista em relação ao futuro. Filmes futuristas não raro mostram o avanço tecnológico aliado ao individualismo, ao utilitarismo, a uma busca incessante pelo conhecimento

científico, que não seria, de forma alguma, promessa de um futuro mais harmonioso.

Eugênio questiona-se sobre a insistência da temática da angústia e da descrença no futuro que assola a filmografia de diversas partes do mundo. Para ele, a resposta estaria no fato de que:

**Esses filmes exprimem uma ansiedade histórica com o avanço tecnológico e a erosão do mundo moderno.** O mal-estar cinemático com a civilização tecnológica e metropolitana – visível desde o início do cinema e que abrange Ocidente e Oriente – não é mero artifício retórico, ao contrário, **deve-se entender que as tradições distópicas cinemáticas resultam de dinâmicas sociais e econômicas definidas.**<sup>13</sup> São advertências sobre os riscos da modernidade e reflexões sobre os ganhos e as perdas que acompanham a expansão do novo mundo da técnica e da vida nas grandes cidades. (EUGÊNIO, 2015, p. 21)

Por outro lado, não parece ser necessário visualizarmos o futuro para constatarmos desesperança e sofrimento nas telas. Em filmes antigos e atuais, as temáticas também apresentam-se bastante sombrias; as imagens de guerras, de ditaduras, fome, miséria e desastres naturais estiveram presentes ao longo da história cinematográfica. As obras que exprimem angústia, melancolia e sofrimento sempre tiveram espaço no cinema do mundo inteiro e em todos os tempos: no expressionismo alemão, no realismo poético francês, no cinema japonês, no movimento Dogma 95, entre outros.

No Brasil, encontramos na estética da fome do Cinema Novo um exemplo próximo, um movimento que também trazia como proposta as histórias permeadas de privações, fome e desalento dos brasileiros desprovidos de tudo. O Cinema Novo tentava se inserir na discussão da época que tinha a revolução socialista como uma perspectiva histórica que se avizinhava em todo o mundo, partindo daí para refletir a desigualdade incrustada no regime capitalista.

---

<sup>13</sup> Grifos nossos.

Segundo Bentes, esse cinema apresenta-se como uma espécie de “signos de uma revolução por vir ou de uma modernidade fracassada”. Os cineastas dos anos sessenta buscavam mostrar os territórios nacionais repletos de pobreza e ausências básicas, sem folclorizá-los ou glamourizá-los. O movimento nacional levou para as telas do mundo todo um cinema no qual o estético e o político fundiam-se, mostrando a fome, a desigualdade e as contradições de uma sociedade geradora de miséria, através da exposição de personagens a condições sub-humanas, onde a dignidade era agredida cruelmente.

Para Leite (2012, p. 11), o vazio da existência e do sentido que acometeu os indivíduos, após a Segunda Guerra mundial, e a forma de viver das sociedades contemporâneas geraram um homem marcado pela melancolia. A arte reflete esse tempo retratando o indivíduo urbano, abandonado pelos deuses, protótipo da modernidade, na qual, embora conviva entre os outros nas ruas das cidades, confina-se em seu mundo individual para proteger-se, ou seja, embora conviva coletivamente, sobrevive individualmente, dependendo apenas de si para enfrentar agressões de uma sociedade desigual.

O sofrimento ganha também as páginas de jornal; a dor tomou assento na sala de estar e “as imagens ‘violentas’ são expostas para o prazer voyeurista dos espectadores” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 41). Porém, se pensarmos como sugere Seligmann-Silva, que o campo do estético deve ser observado também à luz do ético, devemos nos questionar: de que forma a representação do sofrimento, da crueldade, da guerra e da dor influencia nossa posição sobre os acontecimentos representados? O que a exposição à dor nos provoca? Se “a dor perene tem tanto direito à expressão, como o torturado ao grito” (ADORNO, *apud* SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 39/40), o que esse grito nos diz?

E aqui se faz necessário voltarmos um pouco no tempo até alcançarmos a primeira vez em que um conflito bélico foi retratado na mídia por uma equipe de fotógrafos. Aconteceu na Guerra Civil Espanhola, de 1936 a 1939, com a possibilidade tecnológica conferida pelo advento das câmeras fotográficas leves, a exemplo da Leica, com filmes de 35 milímetros que tiravam 36 fotos,



antes de precisarem ser recarregadas. A “teleintimidade” com a morte e a destruição viria, porém, apenas na Guerra do Vietnã, a primeira que contou com câmeras de televisão como testemunhas. A partir daí todas as guerras, conflitos, massacres, agressões, enfim, todas as tragédias cotidianas passaram rotineiramente a fazer parte do intenso fluxo da mídia televisiva doméstica.

Analisando fotografias de guerra, Susan Sontag, em seu livro *Diante da dor do outro* (2003), procura refletir sobre o papel que a comunicação exerce no contexto bélico, assinalando que o cenário de horror tanto pode despertar a motivação em benefício da paz quanto incrementar a violência e a vingança. A autora conjectura sobre a importante pergunta: como reagimos à dor do outro? A experiência nos levaria ao estado de choque ou à contemplação por puro prazer e entretenimento, pois “a imagem como choque e a imagem como clichê são dois aspectos da mesma presença” (SONTAG, 2003, p. 2/6).

Considerando de que forma, mediante a fotografia, acessamos o mundo, Sontag afirma que a imagem não é apenas o reflexo de uma realidade e, portanto, não pode ser entendida como simples argumento. Antes, ela é fruto de uma leitura particular da realidade. Por isso, as imagens seriam “tanto uma cópia ou uma transcrição fiel de um momento da realidade como uma interpretação dessa realidade” (SONTAG, 2003, p. 2/9).

Por outro lado, aquele que a aprecia não pode ser considerado um mero espectador; pelo contrário, ao se defrontar com a imagem de guerra, ao sofrer o impacto que esta provoca, estabelece com ela uma relação comprometida. A autora não nos fala que nos tornaríamos, automaticamente, pacifistas “diante da dor do outro”, mas sim da necessidade de nos comprometermos a ser, também, testemunhas desse sofrimento. O que importa é refletirmos sobre “o que é olhar imagens de horror? Qual o nosso papel nesta aventura?” (SANTOS, A., 2005, p. 106).

De fato, há muitos usos para as inúmeras oportunidades oferecidas pela vida moderna de ver – à distância, por meio da fotografia – a dor de outras pessoas. Fotos de uma atrocidade podem suscitar reações opostas. Um apelo a favor da paz. Um clamor de vingança. Ou apenas a atordoada consciência,

continuamente reabastecida por imagens fotográficas, de que coisas terríveis acontecem. (SONTAG, 2003, p. 1/10)

A ensaísta norte-americana, ciente da incapacidade de mostrar respostas únicas sobre temas tão subjetivos como a reação que temos diante da experiência dolorosa do outro, fornece-nos, em seu livro, muito mais questões do que respostas. Diz-nos, por exemplo, que as fotos não perdem a capacidade de nos chocar, mas tampouco apresentam possibilidade de explicação sobre o relatado, pois “mostrar o inferno não significa, está claro, dizer-nos algo sobre como retirar as pessoas do inferno, como amainar as chamas do inferno” (SONTAG, 2003, p. 8); e ressalta, ainda, a capacidade de sensibilizar, mas também de gerar novos ódios e acirrar os antigos que as imagens podem apresentar.

Por outro lado, há quem defenda algumas situações bárbaras como inimagináveis, indescritíveis e, portanto, irrepresentáveis, sob pena de banalizarmos o sofrimento. Adorno, por exemplo, acreditava na impossibilidade de se escrever poemas após Auschwitz, afirmando que esse intento seria um ato bárbaro e estaria colaborando com a catástrofe (OTTE, *apud* OLIVEIRA, 2011, p. 18). Os horrores da guerra, a visão de um campo de concentração e as atrocidades cometidas nesse cenário não poderiam ser relatados, pois a morte é irrepresentável e não existe linguagem que possa expressar a maior das barbáries que é o aniquilamento do homem pelo próprio homem (PELBART, 2000, p. 171).

Contrariando a perspectiva de Adorno, o poeta alemão Paul Celan se lança à aventura, não antes de afirmar que seus poemas não neutralizam o evento trágico, antes o potencializam, acumulando “ruína sobre ruína”, [...] transformando as palavras em escombros e o poema em catástrofe verbal. “É o fracasso da significação e da sintaxe que faz o sucesso dessa representação; a catástrofe verbal é a única capaz de representar a catástrofe histórica do Holocausto” (OTTE, *apud* OLIVEIRA, 2011, p. 18).

## 2.3 A dor trágica

*[...] o sonho do cineasta, do intelectual ou do filósofo é que a memória das pessoas estivesse suficientemente desperta para que não fosse preciso apelar para as carpideiras, os guardiães de cemitério, os discursadores ante monumentos de mortos. Isso liberaria os criadores da tarefa ingrata de escavadores da memória, para que pudessem olhar para o futuro e usar a imaginação, podendo ser criadores de utopia.*

Peter Pal Pelbart

Pensemos agora na dor trágica contemporânea. Para isso, caberia aqui uma pergunta: se nem todos os acontecimentos tristes podem ser considerados trágicos, o que poderia então ser definido como tragédia? Sendo a tragédia “um drama sério, atingindo alguns problemas fundamentais da condição humana” (KITTO, *apud* ROMILLY, 1998, p. 147), descrever assassinatos, incesto, filicídio etc. não poderia ser considerado trágico? Para que o trágico aconteça precisa transcender a individualidade; e, para isso, é necessário haver situações que são impostas aos homens de maneira geral. O trágico é, então, algo que fala da condição humana.

Porém, engana-se quem pensa que a tragédia é um “drama superlativo com muitas mortes e muitas infelicidades e muitos sofrimentos” (BERNARDET, 1997, p. 79). Seja por intermédio das divindades, seja por questões metafísicas, por conflitos pessoais ou sociais, o trágico está nas forças que incidem sobre o destino do homem e não deixam chances para apelação. O que é trágico, apesar de vivido pelo ser humano, apresenta-se para além dele, transcende o individual e questiona a própria condição humana; traduz o conflito entre o homem e as forças que impedem seu caminho para a sua satisfação. Por isso, “a tragédia define-se muito mais pela natureza das questões que levanta do que pelo tipo de resposta que oferece” (ROMILLY, 1998, p. 152).

Chegamos a um ponto em que parece interessante promover o cotejo entre “tragédia” e “melodrama”, a fim de explicitar os pontos de realce nas narrativas trágicas que são, marcadamente, característica da poética costiana.

À primeira vista, tragédia e melodrama parecem confundir-se se observarmos que ambos têm como objeto as narrativas dolorosas. Como “cinema para chorar” (OROZ, 1992, p. 19), provocador de emoções, o melodrama sugere, aparentemente, uma aproximação com a tragédia. Porém, encerram-se aí as semelhanças (se é que existem) entre os dois gêneros. Se existe confusão entre um e outro, pode haver surgido no vago, equivocado e, às vezes, forçado enquadramento dos filmes em gêneros determinados. Isso, por si, seria merecedor de um trabalho acurado, mas aqui queremos apenas elencar três aspectos característicos do gênero melodramático que não se harmonizam com as narrativas trágicas: o exagero da estética, a moralidade presente na sua essência e a ausência de polarização das personagens.

Luís Nogueira define o melodrama como uma narrativa que promove o apelo direto aos sentidos com o objetivo único de despertar o choro. Tudo na sua poética leva-nos ao pranto. A música, a fotografia, os atores, a cenografia, “todos os elementos são integrados com um propósito bem específico: a mais arrasadora comoção do espectador” (NOGUEIRA, 2010, p. 25-26). O exagero, como uma categoria melodramática, estrutura-se para conquistar o espectador usando do sentimentalismo e das lágrimas. Por sua vez, a tragédia, como “o quadro da dor *contida* e não da *exuberante*” (CARVALHO, 2008, p. 160), exige a supressão do exagerado, tanto nas falas quanto nas ações. O herói trágico combate a sua dor e sofre sufocando os sinais do seu sofrimento.

Bernardet, lembra algumas características do gênero:

diálogos sucintos, através dos quais os personagens não conseguem falar nem de si, nem do outro, nem das suas intenções. Donde o diálogo tende para o lacônico e o banal. [...] As frases banais estão carregadas de tudo o que não é dito, desse peso imenso que não se diz nem se pode dizer, que os personagens não conseguem destrinchar, mas que é a sua vida e a sua dor. (1997, p. 83)

Outro aspecto a se considerar é a influência do código moral que regeu a indústria cinematográfica americana sobre o melodrama durante os anos 1920, conduzindo claramente a construção de suas narrativas: “a falta de ambivalência, que não permite dúvidas sobre a sua moral” (OROZ, 1992, p. 73). Os filmes teriam de seguir alguns pressupostos: não poderiam estar em conflito com os princípios morais do público, deveriam apresentar modelos morais de vida e não deveriam ridicularizar e tampouco estimular a violação das leis (OROZ, 1992, p. 30).

É possível afirmar então que o conflito melodramático se dá pela oposição de forças humanas que encarnam o vício de um lado e a virtude, do outro (HUPPES, 2000). Tendo como temáticas o amor, a paixão, o incesto e a mulher, os conflitos e batalhas presentes no gênero transcorrem para um fim em que se exalta o bom, em que “a virtude é restabelecida e o mal conhece exemplar punição” (HUPPES, 2000, p. 27).

Marcado pela falta de ambiguidade, pela ausência de nuances, o melodrama representa o conflito entre o bem e o mal, oferecendo uma imagem muito singela dos valores compartilhados pela sociedade. Segundo o crítico Ismail Xavier (2003, p. 91), “isso se deve a que a sua vocação é oferecer matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência num mundo tremendamente instável”. Desde já, bastante diferente do trágico.

O trágico busca revelar exatamente essa instabilidade, esta falta de sentido que o melodrama insiste em ordenar. Se no melodrama “há uma instância reparadora, a justiça tarda, mas não falha, recompensando sempre os bons e virtuosos” (THOMASSEAU, 2005, in FREITAS, 2013, p. 2), no trágico não se vê, em absoluto, reparação. Relembremos a perspectiva defendida por Steiner (2006, p. 1) ao afirmar que “onde há compensação, há justiça, não tragédia”.

Como conflito não solucionável, o trágico reflete a impossibilidade de mudança de fortuna e a queda do inocente. Relembremos ainda o caráter do herói trágico apresentado na *Poética* de Aristóteles, em que o erro cometido não era uma falta moral. Portanto, esperar reparação e senso moral nas

narrativas trágicas subverte a essência mesmo das tragédias, tanto clássicas como modernas ou contemporâneas. Pois

a ideia da tragédia vê-se então marcada pela impossibilidade de os personagens exercerem um papel de agente dramático, pela carência de poder decisório, pelo seu envolvimento num processo sobre o qual não exercem nenhum controle e que eles não entendem. (BERNARDET, 1997, p. 80)

Enquanto o herói melodramático não suporta ambiguidades e contradições, apresentando-se por meio do esquema binário bom/mal, o herói trágico nega a possibilidade de ancoragem do espectador, não facilitando sua identificação. No melodrama os papéis são claros, não sofrem de imprecisão, tudo é explicado. No trágico, não sabemos para que lado caminha a história, as personagens não são estanques e escapam de olhares maniqueístas. A personagem melodramática não possui nuances psicológicas, desconhece a dúvida e caminha, irresoluta, em direção ou ao bem ou ao mal.

Na tragédia, por sua vez, inexistem normas capazes de nortear a ação, apresentando uma dramaturgia repleta de interrogações e geradora de paradoxos; “é um espaço que pode gerar ruptura com causalidades já assentadas; [...] que pode gerar reposição de perguntas que já não pareciam possíveis” (XAVIER, apud NOGUEIRA, 2008, p. s/n).

As personagens costianas distanciam-se do melodrama e aproximam-se da tragédia contemporânea, pois, silenciosas, contidas e marcadas que são pela ambiguidade, não se oferecem facilmente à análise. Suas quedas trágicas não são fruto de uma concepção de justiça moral em que o bem e o mal se apresentam desprovidos de gradações.

Apesar da impossibilidade de reversão de sua fortuna, o herói grego não se entrega sem resistir. Mesmo diante da certeza de que irá sucumbir ante as forças divinas ou sociais que obstaculizarão seus sonhos e intentos, essas personagens seguem em luta. Por isso outra característica da arte trágica está precisamente na queda do herói, que não se dá, de maneira alguma, sem batalha. Daí dizer-se que na tragédia não se constata o fracasso do homem e sim sua resistência; pois, “se, de outra parte, ele se torna presa do impasse

trágico, permanece sempre o senhor da própria reação” (ROMILLY, 1998, p. 151).

O destino que acomete as vítimas trágicas e que as leva a se debater e a se entregar a uma luta sem fim, de certa forma, as engrandece. Mesmo as personagens que, à primeira vista, em nada despertariam encantamento, que cometem falhas horrendas e imperdoáveis, conservam sua grandeza, pois são levadas ao crime por um erro, não por uma falha moral - relembremos novamente a definição dada por Aristóteles. Medeia, que, ferida em sua honra de mulher, mata os filhos para vingar-se de Jasão, destruindo aquilo que a destruía, o faz apesar de saber que isso a levará ao desespero e transforma, assim, seu próprio delito em heroísmo (ROMILLY, 1998, p. 156).

As narrativas trágicas, portanto, através de seus heróis, demonstram uma grande crença no homem. O terror e a piedade caminham juntos com a admiração e o encantamento, conquistados à custa de muito sofrimento, mas também de muita resistência. Assim, “a tragédia é um golpe contra o destino, não uma submissão a ele, [pois] não há dignidade maior do que sabermos que estamos competindo com um poder destruidor, mas, mesmo assim, deflagrando guerra a ele” (EAGLETON, 2013, p. 155).

Diferentemente do melodrama, que termina com a conciliação, a dor trágica é uma dor não apaziguada, porque não conciliada. As personagens trágicas não resolvem seus conflitos, mas também não se entregam; debatem-se contra aquilo que não podem controlar, mas continuam resistindo, lutando, ainda que sozinhas, ainda que desamparadas, ainda que não vejam, no futuro, nenhuma possibilidade real de transformação de suas trajetórias.

Reconhecemos que a sobreposição das forças institucionais tende a criar, modernamente, um personagem que vive uma sucessão de quedas, ao longo de sua existência, **sem conhecer o voo das alturas, uma vez que está sempre rente ao chão, condenado a ser o homem-formiga indiferenciado, esquecido pelos deuses**<sup>14</sup>. (GONÇALVES, 2002, p. 110)

---

<sup>14</sup> Grifos nossos.

A dor trágica contemporânea é também a dor da injustiça. A personagem trágica atual ignora o motivo da sua aflição, desconhece a ultrapassagem do *métron*. Se nas tragédias gregas o erro cometido pelos heróis, a justificar sua desventura, era reconhecido, o mesmo não acontece no trágico contemporâneo. Qual o erro cometido pelo herói da atualidade? Qual o sentido do seu sofrimento? Como suportar uma dor sem sentido, porquanto desconhecida?

Se para superar a dor é necessário atribuir-lhe um sentido, assim como afirma Le Breton, “a negação do sentido é pouco satisfatória como proteção do indivíduo. Uma dor identificada com uma causa, com um significado, é mais suportável do que uma dor que permaneceu *nonsense*, não diagnosticada, não compreendida pelo ator” (LE BRETON, 2013, p. 71). A dor metafísica, da qual fala Carvalho, lança interrogações: “Por que eu? [...] O que fiz para merecer tamanha infelicidade? [...] Todos os tempos do mundo dilacerado concorrem no complexo doloroso do ser humano em busca de um sentido. [...] Qual o sentido de estar tudo o que é chamado à vida inevitavelmente consignado ao sofrimento e à aniquilação?” (CARVALHO, 2008, p. 166/167).

Essa falta de sentido, porém, nada tem de misterioso ou inexplicável ou puramente metafísico, pois as dores das tragédias sociais e privadas contemporâneas são facilmente reconhecíveis; as fontes do sofrimento são explícitas. O que nos escapa ao sentido é a causa da dor, a *hybris*, a desmedida, a ultrapassagem do *métron*, ou seja, o que desencadeou o sofrimento, e não sua fonte. Ao questionar o sentido do sofrimento, não se deve cair na armadilha de apagar a perspectiva política que há na dor promovida pelas tragédias contemporâneas..

É lugar-comum, por exemplo, dizer que uma guerra é “sem sentido”, como se ela fosse algum *acte gratuit*, surreal, sem pé nem cabeça. Pelo contrário, uma guerra é racional demais, pelo menos em um sentido um tanto quanto esmaecido do termo. (EAGLETON, 2013, p. 59)



A dor trágica atual, sem permitir negociação, é marcada também pela imposição. Enquanto Orestes é perdoado pelas Eumênides e Édipo, no *Édipo em Colono*, alcança o acolhimento de Teseu na prometida terra, após ter purgado em infeliz peregrinação sua desmedida, demonstrando uma concessão episódica dos deuses, o herói contemporâneo não tem com quem negociar sua *hybris*. Sendo os deuses atuais circunscritos ao plano metafísico, quem responde à dor terrena? Essa é inegociável, pois os atores que infligem o sofrimento são inalcançáveis. Com quem negociar, então?

Os deuses, apesar de implacáveis, estavam presentes, acompanhando o herói trágico em sua travessia, e essa é outra característica que faz diferir a dor trágica moderna da dor do herói antigo. Na contemporaneidade, o herói é um indivíduo solitário, abandonado pelos deuses, com a conquista do livre-arbítrio, à mercê da própria sorte, dependendo apenas de si próprio para sobreviver, embora cercado de pessoas. Saindo de cena os deuses, sua condição é de total abandono.

Se os deuses os abandonaram, quem os acolherá? Os sofrimentos atuais, provenientes de uma força humana, seriam ainda mais trágicos porque evitáveis; mesmo não causados por forças metafísicas, mostram que a “dualidade entre poder e fragilidade permanece, ainda que sob novas configurações” (EAGLETON, *apud* LUNA, 2012, p. 37), pois se trata agora da “ruptura insuperável entre o homem e o mundo que o constituiu” (CABRAL, 2013, p. 34):

O homem acrescenta dores às dores através de ações da sua responsabilidade, porque, mandando o instinto sobreviver, mitigar o sofrimento, temer e adiar o fim, muitas vezes o faz à custa de agredir o outro, na luta para escapar ao ciclo conflituoso de vida e morte que constitui a *physis*. (CARVALHO, 2008, p. 166)

Diante das reflexões acima, perguntamo-nos se não podemos pensar nas tragédias atuais como manifestações ainda mais trágicas... Qual o sentido de justiça nas tragédias de hoje? Se Édipo foi castigado porque errou, se o *métron* foi ultrapassado e, por isso, a *moira* não se fez esperar, qual a desmedida do

herói trágico contemporâneo? Qual a justiça em sua dor? Se o herói ático sofre por designios divinos que estavam incorporados em instituições, dando-lhe a possibilidade de negociar sua dívida, quais as forças opressivas com as quais nossos heróis podem negociar? Se os deuses gregos puniam, mas também acolhiam, quem acolherá o herói de hoje? Diante de tais reflexões, poderemos pensar então que a dor trágica contemporânea é a dor não apaziguada, a dor da injustiça, a dor da falta de possibilidade de negociação e a dor do desamparo. Se as personagens de Costa diferem e se distanciam em vários aspectos, é no sofrimento que elas se aproximam.

## QUE FAZER?

*[...] tem fúria de foice a fome:  
de foice fácil e di-físsil:  
videmorte  
mortevida*

*e entre o gume e o corte  
e entre o talho ou a sorte  
e quem o insulte ou o exorte  
é que se debate o poeta:  
num vai-e-vem de gangorra:*

*- que fazer da fome-foice?  
-que fazer da fome-fera?  
-que fazer da fome-fúria?*

*ainda que não um poema  
ainda que não um panfleto  
ainda que não um partido*

*aquém dos ritos poéticos  
e dos mitos proletários  
e dos malditos políticos*

*-é preciso fazer alguma coisa  
-é preciso fazer alguma coisa  
-é preciso fazer alguma coisa*

SIDNEY WANDERLEY

### CAP. 3. PEDRO COSTA E A POESIA DAS COISAS SOFRIDAS

Os últimos anos do século XX incluíram, além dos já famosos e internacionalmente conhecidos Manoel de Oliveira, Antônio Reis e João César Monteiro, mais um nome ao cânone do cinema português: Pedro Costa. Assim como alguns de seus antecessores, Costa, embora pouco visto pelo público português, alcançou fama internacional, convertendo-se em alvo de análise por nomes de peso como o filósofo francês Jacques Rancière e o crítico português João Bénard Costa, agradando à crítica com seus filmes exibidos, prioritariamente, em festivais.

Nascido em Lisboa, o realizador é fruto da segunda geração formada pela Escola Superior de Cinema, uma das instituições mais prestigiadas do país no ensino da arte cinematográfica, que iniciou suas atividades em 1973. Teve como colegas Teresa Villaverde, Manuel Mozos, João Pedro Rodrigues, entre outros, e como professor um dos mestres do cinema português, Antônio Reis, que ao mesmo tempo que lhes apresentava as várias cinematografias, também estimulava seus alunos a buscarem uma poética própria. Reis, autor da frase “é preciso arriscar a vida em cada plano” (REIS *apud* COSTA, 2012, p. 17), parece que soube passar a seu pupilo o gosto pelo risco e também uma espécie de devotamento com que trabalha cada plano, cada imagem.

*Trás-os-Montes*, clássico do seu mestre em parceria com Margarida Cordeiro, lançado em 1976, e “um dos grandes atos de amor e criação que a arte feita por portugueses nos tem dado” (1976, p. 22), como elogiou João Bénard da Costa, teve uma influência decisiva na trajetória de Pedro Costa. Retratando os hábitos, a história e as personagens dessa região portuguesa, o filme é uma das obras de maior importância do *Novo Cinema Português*, movimento cinematográfico vanguardista dos anos 1960 que tem a participação de Reis, Paulo Rocha, Fernando Lopes, Antônio Cunha Telles e outros grandes nomes.

Por meio de *Trás-os-Montes*, Costa pôde reconstruir e reconsiderar a passada produção cinematográfica portuguesa e atribuir-lhe seu tão enaltecido

gosto pelas personagens e suas histórias. Foi o filme de Reis e Margarida Cordeiro que “fez (...) com que, ao começar a pensar num filme, seja sempre a pensar a partir de alguém, real, um rosto, uma maneira de andar, um sítio, mais do que uma história” (COSTA *apud* MOUTINHO, 2005, p. 29).



Fotograma 1- Pedro Costa

Como assistente, trabalhou com Jorge Silva Melo e João Botelho, mas foi em 1989 que dirigiu o primeiro longa-metragem, *O sangue*. Declaradamente autobiográfico, o filme, todo em preto e branco, ganhou Menção Especial da Crítica no Festival de Cinema de Roterdã, em 1990, e o Primeiro Prêmio no Festival de Cinema dos Países de Língua Oficial Portuguesa, em Aveiro, em 1990. Marcando, desde então, sua predileção por trajetórias de pessoas solitárias, desprotegidas, desorientadas, o filme conta a história de dois irmãos que têm em comum um segredo e a ausência do pai.

Nunca quis falar disso abertamente, são resistências que tenho, mas o pesadelo de *O sangue* tinha a ver com a minha infância. Vê-se que é um filme de um tipo solitário, ensimesmado e que viveu em salas de cinema sozinho. Uma história à Truffaut. Um miúdo que se abandona ou é abandonado pela família e que passa a viver em salas de cinema a partir dos oito anos e segue por aí, infância e adolescência afora. E é também um filme feito por uma pessoa que tem medo de perder o cinema, de que a infância e o crescimento das pessoas com quem eu cruzava não tenham filmes, não tenham livros e não tenham cinema e de que a solidão não seja preenchida por isso. A biografia do realizador é essa. O filme contém uma parte escura, sórdida, aquela dos velhos credores, que eram pessoas com quem eu cruzava ou que eram do meu círculo familiar, que já eram pessoas assustadas. Esse medo hoje está cumprido: já há crianças que não sabem o que é cinema (COSTAa, 2010, p. 19).



Fotograma 2- *O Sangue*

A produção seguinte conta a história da enfermeira Mariana, que leva de regresso à África um operário da construção civil de Lisboa, depois que este sofre um grave acidente. Lançado quatro anos depois de *O sangue*, *Casa de*

*Lava* passa-se na ilha do Fogo, em Cabo Verde, e se tornou um marco para a construção de sua cinematografia futura, uma vez que, através dele, tomará contato com o bairro de Fontainhas, emblemático espaço de várias de suas produções.



Fotograma 3- *Casa de Lava*

Foi descobrindo o bairro pobre da periferia de Lisboa, habitado por migrantes africanos, especialmente cabo-verdianos, e portugueses pobres, que Costa encontrou o espaço onde desenvolveria sua futura produção que o deixou mundialmente famoso: *Ossos*, *No quarto de Vanda*, *Juventude em marcha* e *Cavalo Dinheiro* formam o famoso *Ciclo das Fontainhas*.

Durante quase trinta anos de trabalho, Costa realizou oito longas-metragens e vários curtas. Porém, em *No quarto da Vanda* ele marca uma virada no seu método de produção, promovendo uma mudança radical que alimenta e inaugura uma linguagem própria e reconhecidamente autoral. Sentindo-se distante de seus filmes anteriores, que acreditava serem muito “laboriosos”, *No quarto da Vanda* chega como uma espécie de cansaço, fruto de um desgosto, como gosta de afirmar. Livra-se do peso das grandes equipes, que em nada combinavam com a estreiteza dos becos e ruelas do pobre bairro,

e segue sozinho para um encontro de quase dois anos com a personagem Vanda.

A escolha por um equipamento mais simples, o digital, proporciona-lhe uma liberdade que antes não possuía. Passando ele mesmo a ser sua própria equipe, detém os meios de produção, e busca com isso desmistificar o cinema e afirmar que a arte cinematográfica pode ser mais simples e barata, sem glamourização. Segundo ele, “é preciso dizer que o cinema não está condenado à inflação, que pode ser menos dispendioso. Isso é também uma maneira de dizer que o cinema não está separado do mundo real” (COSTA, 2015, p. 72).

O rompimento com o mercado industrial e a adoção de uma lógica própria de produção, que se reflete no tempo que dispensa a cada filme e cena, na maneira como vivencia os espaços e se aproxima das personagens, como constrói as narrativas sobre suas vidas, memórias e fantasias, revelam uma política e uma estética que se mostram em sua peculiar poética e abrem espaço para um cinema menos preocupado em contar história e mais atento à forma como estas são contadas, ou seja, um cinema mais sentido e menos falado.

Uma discussão sempre recorrente, mas que interessa pouco ao cineasta, dá-se sobre a fronteira entre ficção e documentário, onde os seus filmes transitam. Especialmente a partir de *No quarto da Vanda*, no qual a protagonista que dá nome ao filme, Vanda Duarte, é a mesma que, como atriz, interpretou Clotilde em *Ossos*, vê-se com mais clareza a hibridez com que posiciona suas produções. Na verdade, o que vemos são espaços e personagens reais envoltos numa atmosfera fantasiosa, tornando difícil, por vezes, reconhecer onde residem as recordações e onde se situam as fantasias, pois as memórias – lembremo-nos de Ventura – são resgatadas através de diálogos pouco convencionais e quase “ficcionalis”, criando assim uma linguagem que conduz ao cinema documentário o *modus operandi* típico de filmes de ficção, refletido no trabalho com o ator, nas incansáveis repetições,



nas cuidadosas marcações, nas dublagens, nas teias de referências que vai criando em seu trabalho de montagem.

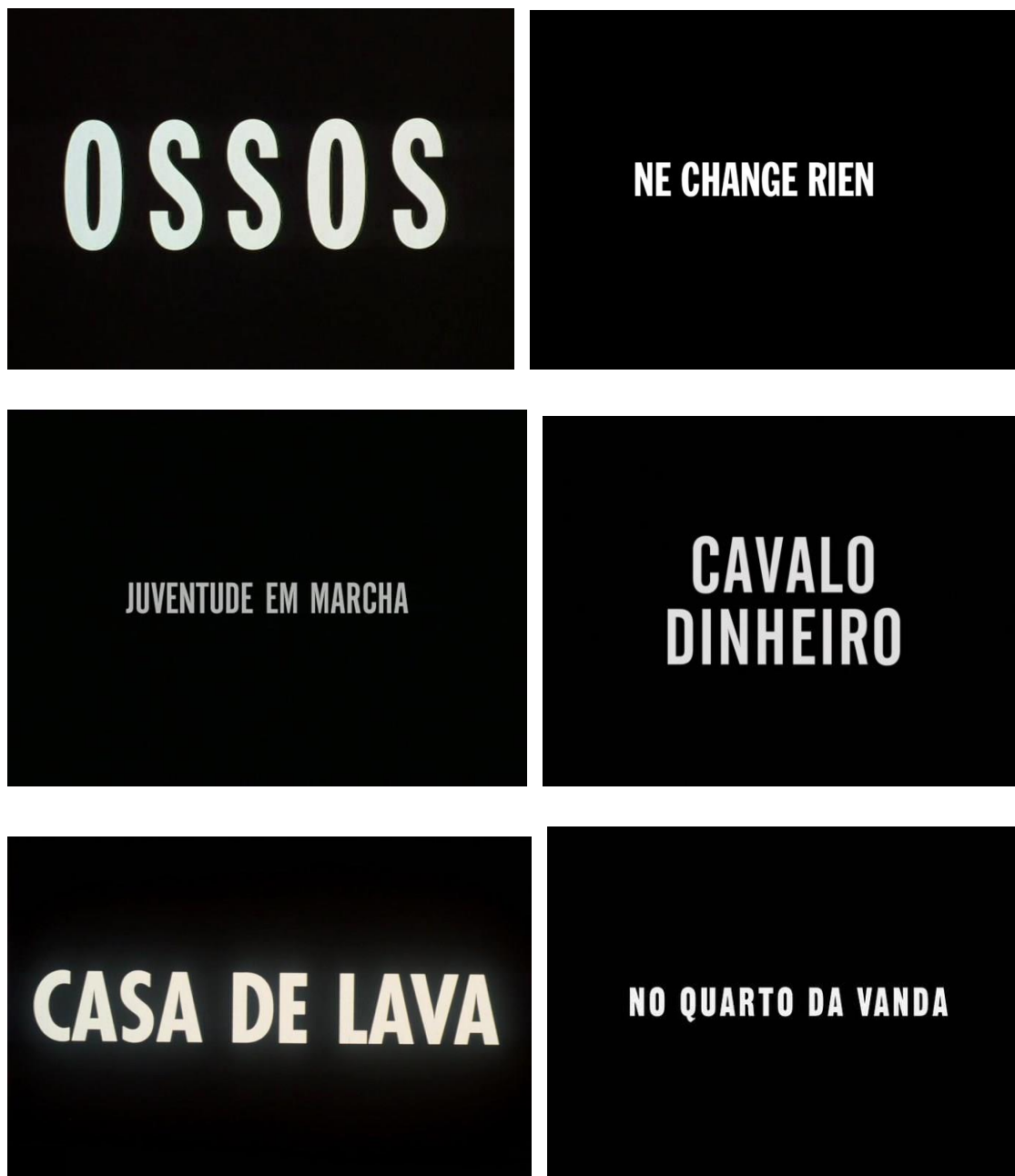


Fotograma 4- Ventura e Pedro Costa

Alguns traços da obra de Pedro Costa já se transformaram numa marca autorial. A utilização de elipses (declarada influência de Bresson), a hibridez, criando algo novo e particular no cruzamento entre ficção e documentário, a radicalização no método de produção, promovida pelo uso do digital, da estrutura reduzida, quase mínima, da equipe de produção, a predominância de atores não profissionais, os longos e fixos planos, a recusa ao uso do contracampo, todas essas características transformam sua produção em algo muito particular.

O cinema de Costa é repleto de ecos que passam de um trabalho para outro e que vão criando uma espécie de continuidade entre seus filmes, não sendo difícil perceber as referências dos antecessores: *Casa de Lava* o leva à Fontainha, Vanda Duarte é a Clotilde de *Ossos* que é a protagonista de *No quarto da Vanda* e uma das “filhas” do velho Ventura em *Juventude em marcha*, que, por sua vez, protagoniza igualmente o último filme do Ciclo: *Cavalo Dinheiro*. Os títulos dos seus filmes apresentam o mesmo padrão estético, o usos das mesmas cores, a mesma simplicidade, como que

sugerindo que todos são apenas capítulos de uma obra maior que é a sua cinematografia.



Fotograma 5- Títulos seguem o mesmo padrão estético

As mudanças políticas e econômicas ocorridas em Portugal na última década do século XX, com sua entrada na comunidade europeia, a criação do

Ministério da Cultura em 1995 e dos canais privados de televisão em 1993-1994, promoveram também alterações nas políticas culturais, especificamente no cinema que, naquele país, depende exclusivamente de apoio estatal (RIBAS, 2015, p. 88). Esse panorama fez surgir dois segmentos no cinema português de então: o primeiro, originando o despontar no país de cineastas mais velhos e experientes tais como Teresa Villaverde, Pedro Costa, Joaquim Sapinho ou João Canijo; e o segundo, fazendo surgir uma nova geração de produtores de filmes em curta-metragem.

A geração de Costa, conhecida por *Geração Perdida*, destacava-se, por um lado, pela ausência de uma cinefilia fechada, dogmática, e, por outro, pelo desejo de fazer algo diferente da estética portuguesa anterior, o *Novo Cinema Português* que, marcado pela estreia, em 1963, de *Verdes Anos*, de Paulo Rocha, era composto por realizadores inspirados em tendências estéticas estrangeiras, especialmente as da *Nouvelle Vague* francesa, e que, renunciando aos incentivos do governo português, impuseram-se em pleno regime salazarista. A *Geração Perdida*, que surge nas décadas de 1980 e 1990, caracterizava-se por uma forte produção colaborativa, negando os dogmas e conceitos puristas do Novo Cinema, que se distanciava do público português, tornando a produção desta época bastante inacessível e desestimulante.

Os primeiros filmes da *Geração* pareciam um desabafo, um descontentamento e também uma negação à representação de uma identidade nacional portuguesa, o que constituiu uma preocupação constante tanto no cinema salazarista quanto no Novo Cinema Português, porém com óbvias diferenças de abordagem. Nas palavras de Villaverde (*apud* Barroso e Ribas, 2008, p. 149): “[Estes filmes] têm muito a ver com uma geração sem perspectivas, com um mundo confuso, cheio de incertezas, e com jovens que não sabem o que devem fazer para serem felizes”.

Esse desencanto nota-se nas personagens centrais que a *Geração* passou a enquadrar: imigrantes, marginalizados, juventude, abordando temas como pobreza, doença e violência, tornando-os a força expressiva de sua

narrativa. O que havia de novo nesses cineastas era o desejo de um cinema pós-nacional (BAPTISTA, 2008, p. 177), presente não apenas nas histórias protagonizadas por personagens à margem, mas na novidade e universalidade que essas histórias traziam, deslocando-se da centralidade de ideia de nação e levantando discussões sobre a (as) identidade (s) portuguesa (s).

Realizadores mais novos, formados no próprio país, prolongaram a tradição do cinema novo dos anos sessenta e da chamada 'escola portuguesa' dos anos oitenta recuperando o interesse pelos excluídos da primeira, mas recusando as críticas metafóricas da 'portugalidade' da segunda. De ambas, guardaram a tradição do cinema de arte e de autor europeu, um modo de produção artesanal, e uma relação conflituosa com os públicos e com o cinema comercial, português ou estrangeiro. (BAPTISTA, 2012, p. 14)

A *Geração Perdida*, e Costa especificamente, traz então para a cinematografia portuguesa vozes anteriormente caladas no cinema português. Esses novos realizadores mostram, segundo Baptista (2009, p. 15), que as representações da "identidade portuguesa", reforçadas e repetidas pela cinematografia anterior aos anos 1990, excluem personagens, suas histórias e memórias, bem como outras maneiras de se trabalhar, vivenciar e viver no país, que foram caladas, demonstrando a obsessão por uma identidade portuguesa, por vezes excludente e, certamente, defasada. Essa geração questionou fortemente os conceitos de nação e buscou, com o mesmo vigor, retratar a alteridade em seus trabalhos.

Os imigrantes, pobres, dependentes químicos, ou seja, esses "outros", calados, marginalizados e na maioria das vezes invisibilizados, constituem os grandes protagonistas do cinema de Costa. Suas personagens carregam em suas memórias, em seus gestos e em suas histórias, anos de dominação, exclusão e colonização. Olhar e retratar o outro é mais do que uma característica do realizador; é uma necessidade, algo indispensável na sua poética. Na verdade, para o realizador é preciso que exista alguém ali e um outro que queira ouvi-lo; "de tal modo que não sei pensar, nem enquadrar, se

não tenho o chamado gênero humano em frente da câmera” (COSTA, 2012, p. 26).

Mencionando Jacob Riis na fotografia e John Ford, Straub e Rouch no cinema, Costa lembra-se dos artistas-cidadãos, aqueles que exprimem, por meio de sua arte ética, uma ligação especial com a realidade, não se furtando a olhá-la. Quando perguntado o que seus filmes deixam para as comunidades onde trabalha e qual o impacto gerado, ele afirma que, infelizmente, nada pode deixar para as pessoas que filma, a não ser o compromisso em ouvi-las, trabalhar com suas memórias e devolver-lhes uma bela imagem delas próprias. “Para mim, a maior das ideias no trabalho deles [dos fotógrafos cidadãos] é a de que não podemos roubar nada com uma imagem. Talvez não possamos dar nada, e talvez não possamos oferecer muito. Mas não roubamos nada às pessoas” (COSTA, 2015, p. 71).

#### **CAP. 4 O TRÁGICO NA POÉTICA COSTIANA: ANÁLISES**

As análises foram pensadas para promover a reflexão do cinema trágico de Pedro Costa sob vários ângulos: a perspectiva da tragédia social, do desamparo e do inconformismo, dos encontros de desamor, das tragédias pessoais, da narrativa anticatártica; a paisagem refletida em formas de pensar o espaço de Fontainhas e Estrela d'África, onde os elementos estéticos transformam a paisagem em uma hipérbole da dor trágica; o suicídio, o abandono, a dependência química, a errância, a migração forçada e outros componentes de tragédias sociais são temas que alcançam contornos de dores universais nas histórias de seus personagens trágicos; o papel do tempo em sua poética é evidente, servindo para estender a angústia, jogando entre o passado melancólico, o presente trágico e o futuro incerto.

Embora se apresentem de forma separada, esses componentes estão intrinsecamente inter-relacionados e marcam a poética da dor trágica do cineasta português analisada nas próximas páginas.



#### 4.1 Narrativas do desamparo

Já vimos que a configuração da arte trágica atual distancia-se, de inúmeras formas, da sua manifestação primeva, vinda da Grécia antiga. Se as características da tragédia clássica traziam o caráter de absoluto – a irreversibilidade, o destino, o heroísmo, os deuses, o sofrimento como algo enobrecedor e o apaziguamento catártico –, o que, no olhar contemporâneo, reivindicaria uma necessária revisão, parece claro seu caráter trans-histórico, pois fenômenos como amor, doença, dor, guerra e fragilidade humana são traços recorrentes nas culturas humanas, que nos obrigam a observá-los sob outras lentes.

De alguma maneira, como afirma Eagleton (2013, p. 20), toda tragédia é específica, e nenhuma teria sua experiência permutável com outras. O que parece comum é o sofrimento como linguagem, como algo vivido e possível de ser compartilhado; o sofrimento a gerar uma comunidade de sentido que atravessa o tempo, exigindo atualidades, mas que segue provocando antagonismos entre o querer e o poder, entre o ser e a finitude, entre o humano e a destruição; o sofrimento a lançar luz sobre realidades políticas, sociais e culturais específicas.

Se aqui convém lembrar a dificuldade de definição e a imprecisão que orbitam em torno do termo trágico, convém ainda mais distanciá-lo de palavras que são, equivocadamente, usadas como seus sinônimos. Sabe-se que acidente ou tristeza não são análogos a tragédia. Dizer que algo é triste é referir-se a uma reação, enquanto afirmar que algo é trágico nos leva a um estado, nos lembra de uma certa permanência, uma certa continuidade. Como afirma Eagleton (2013, p. 24): “o problema é como não roubar da palavra essa carga peculiar e tampouco sentir uma exclusividade ciumenta acerca dela”.

Há quem defenda que a condição de existência das tragédias encontra-se na reação de dor e piedade que provocam, aproximando-a de uma análise de recepção; há quem encontre sua especificidade no reconhecimento do herói diante de sua desmedida e de seu infortúnio; há quem defenda a



inevitabilidade do destino trágico e a intervenção divina como essências trágicas; há, ainda, quem sustente a inadequação de que a dor de um comum reivindique-se como trágica.

De fato, cada uma dessas características pode ser encontrada em várias das tragédias áticas, mas nenhuma é condição de todas. Até a peripécia, mudança drástica e inesperada das circunstâncias, não é uma característica universal. Existem mesmo tragédias estáveis, uma espécie de condição crônica da dor, uma forma sombria e absoluta de persistência de determinadas condições, uma “crise permanente”, um “clímax trágico da vida cotidiana” (EAGLETON, 2013, p. 36), ainda mais intolerável por sua natureza permanente. Analisaremos o *Ciclo das Fontainhas* sob a perspectiva das tragédias modernas, em obras que abandonaram qualquer possibilidade de esperança: *Ossos e No quarto da Vanda*.

### ***Ossos: uma crônica da dor***

Desde que volta de Cabo Verde e conhece o bairro de Fontainhas, Costa reforça ainda mais seu propósito de levar às telas a periferia lisboeta, os conflitos e as dificuldades vividos pelos cabo-verdianos imigrantes e pelos pobres portugueses. *Ossos* é seu primeiro filme que tem esse bairro como paisagem, e, assim como os que virão, trata de pobreza, do desamparo e da fragilidade, construindo uma tragédia fruto da experiência social e pessoal vividas por suas personagens. Suas narrativas são desprovidas de deuses, evidenciando a solidão e o desamparo do ser humano, marcando as características das tragédias dos tempos atuais.

A primeira coisa que se observa em *Ossos* é o uso que o realizador dá à iluminação. O longa-metragem é marcado por contrastes que procuram salientar as desigualdades vividas por suas personagens. Tudo naquele bairro pobre e periférico é escuro, sujo, ressaltando a pobreza e a angústia. Em contrapartida, nas casas como a em que trabalha Clotilde, a claridade faz aflorar uma assepsia que incomoda. O encontro entre a luz e a escuridão

reforça, estilisticamente, aqueles ambientes de pobreza e desigualdade que pontuam o filme e acentuam as marcas da tragédia social.

Se nos primórdios do cinema a luz atuava apenas como elemento funcional, ao longo do tempo foi sendo incorporada como mais um elemento narrativo e estético nas produções. De modo que, assim como afirma Fellini (2000, p. 182), o célebre cineasta italiano, a luz no cinema é também ideologia, uma vez que acrescenta, reduz, ressalta; ela é, assim, o primeiro efeito especial que o cinema presenciou.

Assim sendo, a iluminação em uma obra cinematográfica responde a duas perspectivas: uma seria objetiva, como parte do componente fotográfico que busca também dar verossimilhança às cenas; e uma outra, subjetiva, que responde às questões estéticas a serviço da narrativa que se pretende construir. A iluminação difusa e, por vezes, escassa que Costa usa para mostrar o bairro de Fontainhas representa o espaço como que envolto em uma atmosfera que é pura densidade.

Grande parte do filme se passa à noite, com suas personagens percorrendo as ruelas do bairro, habitando suas casas pobres ou dançando em suas festas, mas sempre envoltas em uma espécie de neblina que reforça a sensação de opressão e pobreza potencializada pelo uso de escassa iluminação, afetando a visibilidade dos espaços. Ainda nas cenas diurnas o que se vê são céus nublados, refletindo também a escuridão que permeia o ambiente, tornando tudo ainda mais angustiante.

Os ambientes mudam abruptamente e a iluminação acompanha as mudanças, ressaltando as locações díspares. Claridade, limpeza, luminosidade, visibilidade nos bairros por onde o pai (Nuno Vaz) transita, mendigando comida; e escuridão, pobreza e sujeira de onde ele sai. Em alguns momentos a iluminação reforça uma espécie de pesadelo em que viveriam suas personagens. Por vezes a luz foge das representações reais e cria ambientes imaginários, uma espécie de atmosfera irreal, mas nem por isso menos angustiante e sofrida.



Fotograma 6- Ossos



Fotograma 7-Ossos



Fotograma 8- Ossos



Fotograma 9- Ossos



Fotograma 10- Ossos



Fotograma 11- Ossos

Desamparo e destruição são categorias dominantes nos filmes de Costa; homens e mulheres destroem-se e são destruídos pelas asperezas da pobreza. Em *Ossos*, lutando sozinha contra seu espírito amargurado, Tina (a mãe vivida

por Mariya Lipkina) quer, a todo custo, levar o filho consigo, tentando matá-lo com gás de cozinha enquanto o pai perambula pelas ruas, mendigando e procurando vender seu rebento. Clotilde (personagem de Vanda Duarte), por outro lado, peleja para fugir da própria degradação e da relação afetiva tumultuada, ao mesmo tempo em que tenta ajudar a amiga na superação da sua perda. O filme transcorre de forma lenta, com uma narrativa aberta, quase inexistente, resistindo em indicar os caminhos a seguir, forçando o espectador a construir uma história que o levará, indiscutivelmente, a um desfecho trágico.

Uma das cenas mais desoladoras do filme passa-se com o pai que, depois de percorrer as ruas, encontra-se sentado à beira da calçada, pedindo dinheiro, enquanto tenta alimentar o seu bebê. Em meio à multidão, que, como uma cena cotidiana de qualquer grande metrópole, passa por ele sem vê-lo, o pai é a personificação da desolação. A criança, como protagonista da tênue linha narrativa do filme (se ela existe), já havia sido vítima de uma tentativa de homicídio perpetrada por sua própria mãe e, salva por seu pai, terá destino incerto. Quase morre, quase é vendido, quase é abandonado. O bebê, totalmente à mercê de seu destino, sem capacidade alguma de reação, é refém da condição de ambivalência vivida pelos pais, que ora querem protegê-lo, ora querem desfazer-se dele.





Fotograma 12- Ossos



Fotograma 13- Ossos

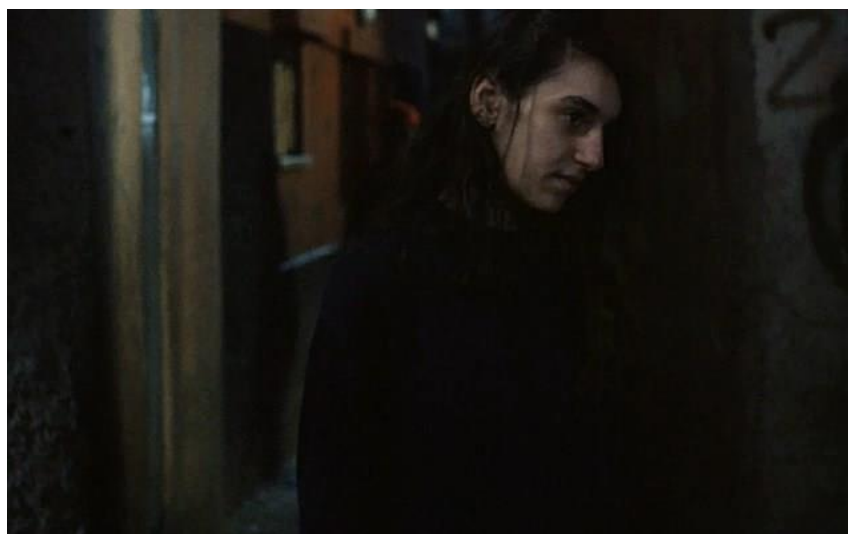
O silêncio e a quase ausência de diálogos dão igualmente ao filme uma aura de solidão e tristeza. Algumas personagens nos filmes de Pedro Costa podem ser caracterizadas como testemunhas do sofrimento, ou personagens *voyeurs*, pois embora aparentemente não desempenhem um papel que

conduza a narrativa ou que seja capaz de promover alguma explicação sobre suas aparições repentinas – pois não falam, nem participam ativamente das ações, e suas presenças não indicam muita coisa. Parecem estar ali apenas como testemunhas oculares dos dramas retratados no filme.

Em *Ossos*, particularmente, a testemunha exibe-se logo na primeira cena, e sua presença será constante em todo o enredo. Costa dá a impressão de querer representar a ausência de voz dessa parcela da sociedade que apenas vê e suporta, mas nunca é ouvida, como o bebê do filme que nada pode expressar, mas testemunha e sofre.



Fotograma 14- *Ossos*

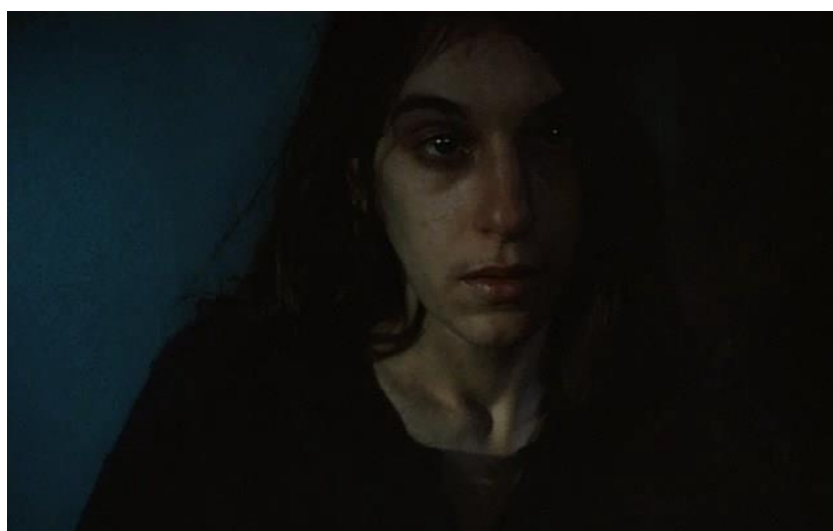


Fotograma 15- *Ossos*





Fotograma 16- Ossos



Fotograma 17- Ossos



Fotograma 18- Ossos



Fotograma 19- Ossos

Ainda não sabemos, mas a personagem *voyeur* que tudo observa, que sempre está posicionada entre uma cena e outra, que testemunha o desenrolar da trama sem emitir uma única palavra, é Zita, irmã de Vanda (que em *Ossos* interpreta Clotilde), uma das principais personagens do filme seguinte. Embora entrem e saiam de cena sem promover qualquer justificativa, essas personagens, que Wall (2009, p. 152) chama de observadoras, também não são meros figurantes.

Para o autor, elas são mais uma aposta política da poética costiana, que deseja, com isso, mostrar a incapacidade de encerrar a vida, que é demasiado complexa, os acontecimentos, as histórias e as dores de cada personagem em uma obra cinematográfica. Enigmáticas, elas nos mostram que seus filmes não podem possuí-las e que não podemos saber tudo sobre suas vidas, suas histórias e as situações vividas que justifiquem suas atitudes (WALL, 2009, p. 154).

Por sua vez, Tina, que já inicia o filme com um olhar perdido, potencializa-o ainda mais depois que seu filho Ihe é roubado. Tenta a morte por duas vezes e em ambas fracassa, entregando-se ao vazio, ao silêncio e ao nada. O desamparo, a perda da crença tanto na sociedade quanto no indivíduo, que Tina parece demonstrar em seu silêncio e dor, são “certamente a mais profunda e mais característica forma de tragédia em nosso século” (WILLIAMS, 2002, p. 182). Essa

dor de ser, essa profunda e inexplicável sensação de estar no mundo, mas não se sentir parte dele, de não ser possível encontrar um sentido que torne a existência menos avassaladoramente insuportável, que permita preencher a própria interioridade com algo significativo. (OLIVEIRA, 2015, p. 349)

As personagens costianas são ambíguas, imperscrutáveis e, assim como os heróis trágicos tradicionais, encontram-se em um plano intermediário, fugindo das dicotomias, difíceis de descrever ou definir. O herói trágico não é enquadrado moralmente, propósito reforçado por Costa com o uso das elipses, da escassez dos diálogos e da narrativa fugidia.

Tina não consegue matar o filho envenenando-o com o gás, mas o motivo do insucesso nos é negado. Nem sequer conhecemos as razões que a conduzem à tentativa de filicídio. Não sabemos e não julgamos. Costa nos nega acesso aos elementos e, não conhecendo os motivos e o que passam, somos incapazes de julgá-los. Sua perspectiva é não dar tudo, não esgotar o assunto, não proporcionar o encadeamento das ações, negando ao espectador

sua projeção no filme, a identificação com as personagens; o propósito é deixar aberta a narrativa, algo ainda por mostrar, algo que promova a permanência do incômodo.

Dessa forma, chamamos *Ossos* de uma tragédia anticatártica, pois negando a decupagem clássica e o encadeamento narrativo, não promove a purgação dos sentimentos por meio de sua máxima experimentação. Para Costa, ver um filme significa não se projetar nele, pois se você se projeta, já não o vê, e sim a si próprio. Em uma perspectiva anticatártica, ele acredita que “o espectador pode ver um filme, se alguma coisa na tela resiste a ele. Se ele pode reconhecer tudo, ele vai se projetar na tela, ele não vai ver as coisas<sup>15</sup>” (COSTA, P., 2005, s/p).

Apesar de *Ossos* ser uma produção que apresenta uma narrativa, ainda que frágil e aberta, aspecto que o cineasta abandonará nos filmes seguintes do *Ciclo das Fontainhas*, outros elementos estilísticos que promovem estranhamento também estão presentes. Usados para marcar a quebra da transparência no discurso cinematográfico, tudo nele parece querer se eximir de contar uma história. São elipses que reforçam a não linearidade da narrativa, *travellings* que nos levam a lugar nenhum, planos fixos e muito longos que marcam mais o inesgotável tempo de filmagem do que ajudam a construir a história, primeiros planos de rostos cujos olhares nos remetem a situações fora do campo e que não se relacionam com o objeto captado, falsos *racords* onde se explicita exatamente a não continuidade e a ruptura com a decupagem clássica. Elementos que revelam mais pelo que escondem ou suprimem do que pelo que mostram.

O título da película também recorre a uma figura de linguagem que marca a sutileza de suas obras: a metáfora. Costa faz alusão à visibilidade dos corpos que resistem, mas que colocam à mostra as situações extremas que experimentam.

---

<sup>15</sup> No original: “The spectator can see a film if something on the screen resists him. If he can recognise everything, he’s going to project himself on the screen, he’s not going to see things”.

“Os ossos são a primeira coisa que se vê nos corpos”, disse Pedro Costa numa entrevista. Mas são também a última coisa que resta deles. O que mais me espanta neste espantoso filme é que ele vai, incessantemente, osseamente, brancamente, do mais exposto ao mais oculto, da evidência básica da nossa imagem à desapareção dela. É um filme de corpos vivos atravessado pela morte ou por algo que na morte implica o desaparecimento dos corpos. (COSTA, J. B., 2010, s/p)

O filme termina com o olhar de Tina diretamente para a câmera, encarando-a, concluindo com o fechar de uma porta. Essa porta fechando-se na cena final é repleta de simbolismos, pois sugere a impossibilidade de acesso do espectador, o espaço em que ele não pode entrar. A partir daquele momento algo acontece longe dos nossos olhares.

Essa cena é inspirada no filme *Rua da vergonha*, do cineasta japonês Kenji Mizoguchi, que se passa em um bordel e relata o cotidiano das mulheres que trabalham ali, ao mesmo tempo em que discute a legalização da prática da prostituição no Japão pós-Segunda Guerra Mundial.

O que Costa quis dizer na cena final de *Ossos* foi o mesmo que imagina querer ter dito Mizoguchi em *Rua da Vergonha*: “a partir daqui esse filme não é mais possível, vai se tornar tão insuportável que talvez não haja mesmo um filme” (COSTA, P., 2010, p. 150). *Ossos* fecha essa porta, esconde algumas coisas, diz “que você pode sentir dor, mas não lhe diz tudo” (COSTA, P., 2010, p. 152). Tal como Paul Celan manifesta em seus poemas, o filme deixa em “suspensão a possibilidade do dizer” (OLIVEIRA, 2011, p. 21). Assim como afirma Viegas:

Fechar a porta é uma metáfora para a relação entre o espectador, o *écran* e as personagens, um ponto de vista filosófico, uma ideia de cinema sobre aceder ou não às imagens, ao que se passa dentro, expondo, deste modo, o olhar intrometido do espectador (através da câmera, através do cineasta, através do *écran*). Deste modo se criam *n* dimensões de acesso à realidade: não há um só ponto de vista, mas o ponto de vista exposto pelo cineasta pode ser paradoxal – pode esconder, pode estar fora de campo. (VIEGAS, 2012, p. 93).



Fotograma 20- Ossos



Fotograma 21- *Rua da Vergonha*, Kenzi Mizoguchi

O desejo de Costa está em promover um cinema que incomode e para isso não nos oferece respostas fáceis a questões históricas e complexas. O

silêncio é uma resposta à dor não conciliada, ao conflito irresoluto. Uma resposta que flerta com a resistência.

### ***No quarto da Vanda: confinamento trágico***

Se *Ossos* parece um filme incômodo por sua frágil narrativa, Costa radicaliza em *No quarto da Vanda*. Abandonando de uma vez por todas as grandes equipes, o realizador passa um ano sozinho presenciando as angústias vivenciadas em um ambiente de seis metros quadrados- o quarto de Vanda Duarte. Ao final das filmagens de *Ossos*, Vanda, que dá vida à Clotilde no filme, questiona o diretor sobre a possibilidade de uma outra maneira de fazer cinema, algo mais simples, como, por exemplo, apenas filmá-la. Aceitando o desafio, segue sozinho para o bairro de Fontainhas.

O encontro lhe rendeu várias horas de filmagens que são reduzidas a quase três horas de filmes. E se o silêncio era a linguagem da dor em *Ossos*, o diálogo parece ser a marca de *No quarto*. Mas, igualmente ao olhar silencioso de Tina, as conversas de Vanda só expressam sofrimento.

Viciada em heroína, Vanda transforma seu quarto em uma espécie de ágora por onde os moradores do pobre bairro passam para usar drogas e conversar sobre seus conflitos cotidianos. A destruição que se vê dentro do quarto reflete-se também do lado de fora no bairro de Fontainhas em ruína. Aos ruídos da demolição das casas do bairro que nos chegam pelos foras de quadro dos planos fixos dentro do quarto, somam-se os acessos de tosse de Vanda. Entre diálogos impactantes, olhares vagos, silêncios angustiantes e muita fumaça de heroína, as três horas de filme são quase insuportáveis.

Antes mesmo de qualquer imagem nos dar pistas de em que consiste o filme, ouve-se uma longa e profunda tragada. A primeira cena mostra duas moças em um quarto escuro, esverdeado, em uma cama com lençóis desarrumados, uma sentada, fumando heroína, outra deitada, esperando sua vez. Logo nos primeiros segundos de filme, as longas tragadas, um acesso de

tosse de Vanda (só saberemos que se trata dela quatro minutos depois) e o diálogo espontâneo entre as duas apresenta o cotidiano que nos seguirá durante o longo filme.

Quem acompanha a obra de Costa identifica automaticamente a Clotilde e a personagem *voyeur* de seu filme anterior. Na verdade trata-se de Vanda Duarte, que dá nome ao filme, e sua irmã, Zita Duarte. A cena que segue são os créditos com o nome do filme, seguida por um corte seco e abrupto, de um barulho ensurdecedor, trazendo outra personagem tomando banho na penumbra em meio à destruição: Nhurro ou Pango, de quem as moças já falaram dizendo que ele “já arranhou cubículo” e está morando na casa da “chavala” que matou o filho – o que nos remete, novamente, à situação vivida por Tina em *Ossos*, na teia de referências característica de seus filmes. Porém, esse início, pretensamente descontraído, esconde a tônica do filme.

Há um lado muito ilusório neste começo: elas estão muito bem no quarto, gostam muito da droga. Está calor, elas estão à vontade, não há problemas (...). Resultava bem porque dizia uma coisa de que eu gostava: este quarto é um jardim, uma praia, uma floresta e um quarto. (COSTA, p. 116, *apud* SOUZA, 2014, p.63)



Fotograma 22- Zita e Vanda na primeira cena de *No quarto da Vanda*





**Fotograma 23- Nhurro em uma das cenas de No quarto da Vanda**



**Fotograma 24- Zita na primeira cena de Ossos**



**Fotograma 25- Zita em No quarto da Vanda**

O filme, claustrofóbico, também fugindo a uma narrativa tradicional, é construído por diálogos que mostram acontecimentos e memórias e, quem sabe, fantasias, vividos por inúmeras personagens que por ali transitam. Vanda, Zita, Nhurro, Paulo Muletas, Nado e outras contam sua história, a história do bairro, dos já ausentes e dos ainda presentes.

A produção passa-se em três ambientes: em um, moram Vanda, Zita, a mãe e uma criança. Vanda tem como ofício a venda, pelas ruas dos bairros, de legumes que ficam armazenados em caixas espalhadas pela sala. Enquanto se droga, a mãe faz o jantar, reclama da sujeira no quarto, ouve-se a novela, conversas cotidianas são travadas, em cenas tipicamente familiares. Vanda é visitada com frequência por amigos que vão aconselhar-se ou desfrutar da droga em sua companhia.

Em outro ambiente moram Nhurro e os rapazes que são adeptos da droga, porém na versão injetável. Transitam pelo bairro, deslocando-se entre as casas que vão sobrando da demolição, “em casas fantasmas que outras pessoas deixaram”, como afirma Nhurro em um dos diálogos mais impactantes

do filme. O terceiro ambiente é o bairro Fontainhas em plena demolição, com algumas casas já em ruína. Nhurro, Paulo Muletas, Russo e outros passam pelo filme trazendo, cada um com suas vivências, memórias ou fantasias, histórias de tragédias pessoais.

Se na tragédia antiga a humanidade não era dona do seu próprio destino, submetida que se achava aos desígnios dos deuses, na atualidade encontramos-nos diante de uma encruzilhada não menos trágica. De um lado, como defendem alguns (PEYRE, *apud* EAGLETON, 2013, p. 189), em um mundo de grande avanço tecnológico, guerras, revoluções, perderíamos a capacidade de afirmar que nosso destino nos pertence, encenando, assim, um ressurgimento da tragédia.

Por outro lado, o fim do destino, que poderia ser encarado como algo liberalizante, lança-nos à nossa própria sorte, para vivermos as consequências de nossas próprias decisões. De forma que “a liberdade da humanidade é também sua solidão trágica” (EAGLETON, 2013, p. 166). De um lado, há a negação de autonomia; de outro, o excesso de responsabilidade e solidão, o que acaba legitimando um discurso, falso e perigoso, de que as vítimas de tragédias, desempregados, refugiados, doentes, seriam responsáveis e geradores de seus próprios infortúnios.

A cena protagonizada por Vanda e Nhurro é um exemplo do encontro dessa encruzilhada. Vanda, ao tempo que assume sua total responsabilidade, e até desejo, em levar a vida que leva, em um processo de autoaniquilamento consciente, conforma-se com um possível destino que a conduz a isso. Vale a transcrição:

*Nhurro: Trouxe a minha mochila. Tenho duas calças e uma camisa. Tenho esses tênis velhos, não tenho mais nada. Tenho-te a ti; acho que é, já me posso contentar com isso.*

*Vanda: Eu não estou a dormir. Estou-te a ouvir.  
É triste, não é?*

*Nhurro; Já não sei que é que eu vou fazer.*

*Vanda: É a vida que a gente quer, é essa. Eu sempre te ajudei e ajudo-te. Nunca te neguei nada. Desde criança que a gente se conhece.*

Nhurro: *Por isso é que estou-te a dizer... Sei que é um quarto de menina, mas...*

Vanda: *Só é mal é entrares, podia estar descomposta...Se entraste, é porque pedistes ordem.*

Nhurro: *Pois...Bati à porta, pelo menos a pouca educação que meu pai me deu foi assim.*

Vanda: *Não vens cá mais porque não queres. A gente nunca te disse que não.*

Nhurro: *Mas eu não gosto muito de chegar a quem me ajuda muito, sabes? A gente chega até certo ponto e eles: "a pessoa já está a abusar".*

Vanda: *Não, acho que nunca te disseram isso... Até ao dia de hoje.*

Nhurro: *"A gente ajudou um bocado e...ele pensa que isto é a casa dele".*

Vanda: *Nunca te dissemos que não. Até ao dia de hoje. De hoje para frente não sei.*

Nhurro: *Sempre que entro aqui, penso como se estivesse em minha casa, por isso é que vim te pedir um abrigo, um tecto.*

Vanda: *E sabes que o tens. Não tens porque não queres. Comida nunca te faltou.*

Nhurro: *Claro. Comida e nem um lugar para me encostar.*

Vanda: *Mas é a vida que a gente quer, vida da droga.*

Nhurro: ***Não é a vida que a gente quer, parece que é a vida que a gente é obrigada a ter.***<sup>16</sup>

Vanda: *Achas?*

Nhurro: ***Acho que sim. Parece que já é um destino, é um traço...***<sup>17</sup>

Vanda: *Estavas tão bem, é já viste como estás hoje em dia? Tantas vezes te vi a vir do 6 de maio para baixo e sempre te disse: "Já das outra vez". -"Não, vim do trabalho". Estás a ver? Eu é que tinha razão.*

Nhurro: *Muitas vezes vinha de cima, mas... não era de vir de me drogar era mais de vir do trabalho, deixavam-me lá em cima, mas muitas vezes vinha cá ao bairro e...*

Vanda: *E compravas?*

---

<sup>16</sup> Grifos nossos.

<sup>17</sup> Grifos nossos.

Nhurro: Muitas vezes vinha sem dinheiro, chegava um traficante e: -“Preciso de dois contos, vou sair com a namorada, não tenho dinheiro, o patrão não me pagou”. Em vez de dar dois, dava mais: -“Toma lá cinco”.

Vanda: E tu ia metê-los onde? Na droga. É assim, é a vida que uma pessoa quer. Acho eu. Hoje em dia é assim...

Nhurro: Tu com a vida que tem também já sabes...O que me aconteceu a mim...

Vanda: Aconteceu-me a mim, a ti, a outros e a muitos mais.

Nhurro: Só que ainda tens uma mãe que...

Vanda: Que me ajuda e muito. E também farto-me de trabalhar para isso. Mas temos que ver que a minha mãe acima de tudo. Como esta, há poucas.

Nhurro: E aquelas mães que... “Não tenho ninguém como a minha mãe”.

Vanda: Mãe é só uma. Pai há muitos.

Nhurro: Nunca me recusou nada, também nunca teve nada. Mas aquele pouco que minha mãe teve, sempre...

Vanda: Te deu. Não te dava mais por causa do teu pai.

Nhurro: Uma coisa é certa, evitava pedir-lhe dinheiro, porque sabia que o pouco que ela tinha fazia-lhe falta. Mas também fiz-lhe muito mal.

Vanda: **É o destino**<sup>18</sup>.

Nhurro: Mas acho que ela sempre me perdoou, por isso é que eu saí de casa, para deixar de lhe fazer mais mal.

Vanda: Agora vê uma mãe que atura quatro pessoas assim...

Nhurro: A minha já me aturava, eu sozinho e, a minha mãe já dava em maluca.

Vanda: Imagina agora quatro.

Nhurro: E a minha mãe deixou de beber.

Vanda: Pois, estás a ver?

Nhurro: Ela ainda está naquele tempo de ressaca, já tem um tempinho que não bebe, já tem uns três meses que não bebe.

Vanda: Não podias dar valor a isso?

Nhurro: Eu dou valor a isso.

---

<sup>18</sup> Grifos nossos.

*Vanda: Agora vê onde é que está o meu cunhado e a minha irmã, parece que a gente quer ir para lá também.*

*Nhurro: Ir para lá...Se ainda fosse ir para lá...Eles hão-de chegar a um certo ponto e dizer:“Não, chega!”. Hão-de se cansar. Não dá para todos os dias conforme tinham aqui. Nem a tua mãe os vai sustentar assim.*

*Vanda: Que remédio tem ela!*

*Nhurro: É meterem na cabeça, e reduzirem...*

*Vanda: E deixar. Já que lá estão dois, não vamos mais duas. Deixar e tentar ajudar o mais que uma pessoa pode. Já éramos putos e fazíamos isso. Não é? Fiquei sem a minha avó e tu sem a pessoa que te ajudava. **Eu vou sair porque não aguento ouvir mais nada.**<sup>19</sup>*

*Nhurro: Mas deixa-me ficar aqui?*

*Vanda: Claro que deixo.*

*Nhurro: Por uns tempos?*

*Vanda: Sabes que sim.*

*Nhurro: Obrigado.*



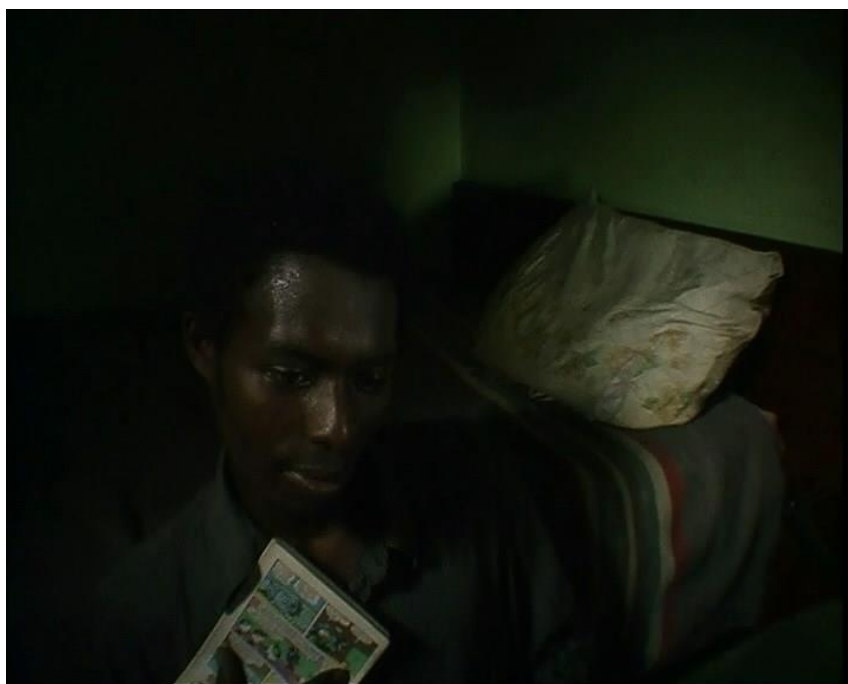
Fotograma 26- Nhurro e Vanda

---

<sup>19</sup> Grifos nossos.



Fotograma 27- Nhurro e Vanda



Fotograma 28- Nhurro

Minutos depois desse desconcertante diálogo, vemos Vanda a vender seus legumes nas ruas do bairro, embalada pelo som de um clássico da música dos anos noventa, vindo de uma das casas, *The power*, do grupo alemão de música eletrônica *Snap*. A primeira frase da música, *I've got the*

*power* (eu tenho o poder), poderia ser pura ironia diante da tônica da conversa travada entre Vanda e Nhurro, mas certamente é um questionamento ao tom determinista e fatalista da conversa. Atribuir poder aos personagens é, ao tempo que questiona as várias forças que transitam e contribuem para as personagens se encontrarem onde estão, advogar também sua capacidade de alguma reação diante de condições tão adversas.

Seria ingênuo imaginar que isso tudo é obra do acaso. Muito no cinema de Costa é cuidadosamente pensando. O tempo que ele dedica à preparação dos atores, aos ensaios, à busca por um efeito estético refletida nas inúmeras repetições de cenas, na cuidadosa escolha dos lugares onde fixará a câmera, nas intervenções na montagem, somando-se a isso a autonomia e potência que emanam das personagens, situam seu cinema em um campo onde nem tudo é construído e tampouco aleatório. “Certamente Costa não pretende documentar nem desvendar mistérios, o que ele faz é extrair do real a potência do falso, criando mistérios” (SOUZA, 2014, p. 75). Transitando entre documentário e ficção, o próprio realizador resiste em delimitar claramente essa fronteira e ressaltar a separação, pois acredita que toda narrativa ficcional também é um documento da sua época.

Eu não sou documentarista, não pretendo tentar apanhar a realidade, desvendar os mistérios. Nem mesmo quando passo anos fechado num quarto com a Vanda. Esse filme foi a história da nossa relação. Aliás, acho que o filme *No Quarto de Vanda* é mais sobre mim do que sobre ela. Tem que ver com tornar material qualquer coisa que é apenas sensorial. Tornar material uma relação. (COSTA, *apud* SOUZA, 2014, p. 75)

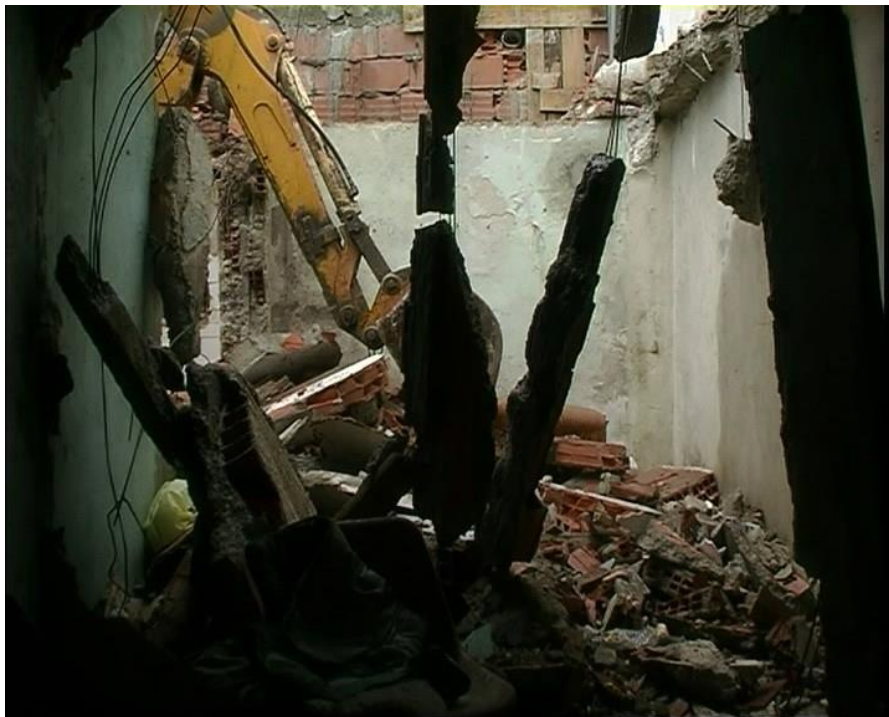
As cenas de demolição, ainda que não sejam prioridade nos filmes, são tão marcantes que ficamos na iminência de que, a qualquer momento, uma máquina arrebente e ponha abaixo o quarto das jovens. A ameaça é constante. Até porque seus vestígios estão presentes por onde quer que o filme nos leve; nos ruídos vindos de fora, nos escombros por onde as personagens andam, nos móveis recuperados, nas casas por onde Nhurro e os outros vão se movendo à medida que as anteriores vão sendo destruídas. O filme é, como o



próprio diretor afirma, “uma crônica da demolição do bairro” e, por que não dizer, das personagens que ali vivem. Encontrar Fontainhas foi como encontrar *the other half*, o outro lado da humanidade e encará-la de frente. “Era a miséria pura e dura. Homens que nem bicho a viverem num desespero total” (COSTA, 2012, p. 8).



**Fotograma 29- No quarto da Vanda**



**Fotograma 30- No quarto da Vanda**



**Fotograma 31- No quarto da Vanda**

Em entrevista a Cyril Neyrat, Pedro Costa conta um dito comum no bairro: “Se chove uma hora em Lisboa, chove cinco horas nas Fontainhas” (NEYRAT, 2012, p. 76). A suposta piada traz um traço bastante trágico, pois faz notar que tudo ali leva às catástrofes de grandes dimensões, onde os danos serão sempre piores, porque as condições assim o são. Tudo em Fontainhas é mais “triste e irreparável” (p. 71). A destruição do bairro aliada à existência deplorável e sofrida de Vanda, Zita, Nhurro e outros, conduzem-nos por um registro forte dessa cruel condição de vida, antevendo uma morte anunciada, que não se conclui porque o filme termina sem grandes desfechos, sem grandes resoluções, sem possibilidade de catarse, inconcluso, como uma tragédia do cotidiano, onde o trágico encontra sua forma crônica.



## 4.2 Paisagem ferida: os espaços trágicos no cinema de Pedro Costa

O nascimento do cinema fez surgir uma nova forma de ver, perceber e representar o espaço: lentes, enquadramentos, planos, iluminação, montagem. Na narrativa cinematográfica, tempo e espaço revelam-se para além da descrição do ambiente, impondo-se como fortes componentes na trama.

Esta análise tem como proposta investigar as formas como o espaço se revela na obra de Pedro Costa. Interessa-nos saber como seu cinema representa, atinge e transforma a nossa percepção sobre determinados ambientes, especialmente sobre o já famoso bairro pobre de Fontainhas e o bairro social<sup>20</sup> Casal da Boba, para onde suas personagens forçadamente migram, reféns da especulação imobiliária na região.

O capítulo, portanto, tem o objetivo de compreender o espaço enquanto componente da narrativa fílmica, analisando como o cinema do realizador português potencializa a discussão entre o espaço real e a representação deste. Como as paisagens em seus filmes moldam as nuances psicológicas das personagens inseridas nos espaços construídos pela câmera, iluminação e montagem? Protagonista da narrativa costiana, o espaço será analisado sob a perspectiva da tragicidade, tão recorrente em sua filmografia.

Para construir os parâmetros dessa discussão, buscaremos refletir sobre a noção de espaços no fazer cinematográfico e ancoraremos a nossa análise no conceito de paisagem, por apostarmos em seu potencial analítico que articula o espaço visto, o sujeito que o vê e sua representação, reforçando a dimensão da relação do ambiente com o humano e fazendo emergir um pensamento através da representação paisagística, entendendo, desta forma, a paisagem como experiência estética, como um modo de ver (COLLOT, 2013).

---

<sup>20</sup> Bairros em zonas menos nobres da cidade, com moradias oferecidas pelo governo, construídas para realojar os moradores dos bairros demolidos.

As reflexões sobre as paisagens tragicofílicas (GUMBRECHT, p. 9, 2001), ambientes opressivos e geradores de tragédias, merecem destaque na análise, já que se relacionam com as imagens do bairro de Fontainhas, muito embora seja um lugar carregado de sentimentos, memórias e singularidades que impactam profundamente no sentimento de pertença das personagens costianas.

Contraditoriamente, o bairro Casal da Boba, para onde são deslocadas as personagens nos últimos filmes do *Ciclo*, embora se apresente como um lugar mais limpo, organizado e símbolo da modernização, mostra-se também como um espaço totalmente desprovido de vida e, portanto, de significado. Isto leva-nos a inseri-lo na categoria de *paisagem tragicofílica* e aproximá-lo do conceito de *não lugar*, na perspectiva de Marc Augé (2012).

Nos filmes de Costa os espaços não são apenas elementos estáticos ou contextuais, usados unicamente para compor o desenvolvimento da trama. Pelo contrário, assumem um papel protagonista na construção da tragicidade. Seja como (mais) um elemento de opressão, reforçado pelos enquadramentos, planos e ângulos (*plongée* e *contra-plongée*); seja pela escuridão das casas e ruelas ou pelas cenas de destruição do bairro; seja pelo enfoque dado aos lugares pequenos, claustrofóbicos, por onde toda uma vida segue, como em *No quarto da Vanda* ou pelo reforço do limpo, do branco, do asséptico, do sem memória, sem afeto e, portanto, do sem vida, como em *Juventude em marcha*.

Os filmes do *Ciclo das Fontainhas* ajudam-nos a pensar uma paisagem tragicofílica, independentemente de por onde deambulam ou vivem as personagens. Da ausência de bens à ausência de significados positivos dos espaços, ambos apresentam sua carga trágica, demonstrando-a nas experiências vividas nessas paisagens.

## ***Espaço e cinema***

Falar de cinema e não falar de espaço parece um contrassenso. Porém, ao longo dos anos, a importância do espaço na sétima arte foi sofrendo mudanças e seu papel na narrativa fílmica modificou-se de acordo com seus usos. Nos primeiros filmes, a noção de espaço fílmico limitava-se ao que era apreendido pela câmera, e o que se buscava era a possibilidade de transferir para a tela uma imagem que se assemelhasse à realidade.

Os irmãos Lumière, dada a sua preferência por filmes urbanos, inauguraram o que seria a marca do cinema por muitos anos: imagens reais, de espaços reais, com pessoas reais. “O espaço era, então, subordinado à ação” (CAVALCANTE, 2014, p. 43/44). Desse modo, o ambiente fílmico teria relação direta com as experiências vivenciadas no espaço real e a função do cinema seria tornar essas imagens cinematográficas um correlato das paisagens reais.

Méliés, por sua vez, pai do cinema de ficção e espécie de precursor de cenas artificialmente construídas, traz para dentro do espaço cinematográfico elementos de cenografia. No seu teatro filmado, a disposição de objetos, a preocupação com os movimentos dos atores, o cuidado na montagem, inaugura a “definição de espaço [que] se iguala à noção de quadro enquanto lugar central da representação”. (CAVALCANTE, 2014, p. 44). Aqui já se abandona a ideia de representação direta da realidade e se filia a uma perspectiva de criação e manipulação do ambiente, que se dá em um determinado quadro por onde a história se constrói.

Gaudreault e Jost (2009, p. 105) ressaltam que as narrativas fílmicas acontecem, forçosamente, num quadro espacial dado e que a própria natureza icônica da imagem faz dela um significante eminentemente espacial, chegando a defender a primazia do espaço sobre o tempo: “O tempo não começa a existir a não ser quando se opera a passagem entre um primeiro fotograma (que já é espaço) e um segundo (que também já é espaço)”.

O fato é que, quer queira o cineasta produzir uma visão impessoal das coisas, lugares e pessoas, quer escolha imprimir um forte apelo dramático às imagens, atendendo às subjetividades, o espaço cinematográfico é sempre um componente fundamental na narrativa. Se antes a teoria realista buscou “reproduzir” um espaço diegético mantendo proximidade e buscando similitudes com a realidade vivida, em outros tempos cineastas mais modernos já descobriram o potencial narrativo do lugar na tela, filiando seu olhar a um ambiente cinematográfico permeado por questões subjetivas.

O uso de cores, planos, iluminação e enquadramento transforma o espaço cinematográfico em um dispositivo dramático. Assim, segundo Menezes (*apud* FREITAS, 2008 p. 64), “o cinema trabalha com duas ordens de espaço nos filmes: a mera reprodução de espaços físicos e, paralelamente, a produção de espaços singulares”. O primeiro diz respeito à reprodução dos lugares vividos, e o segundo, ao elemento narrativo, que obedece, por exemplo, às leis psicológicas das personagens (p. 65). Além disso, a compreensão do espaço cinematográfico exige que assumamos a existência de dois ambientes: um que acontece dentro da tela, enquadrado e visível; outro, que está fora do campo, exterior ao enquadramento, mas que se comunica com o primeiro.

A ampla possibilidade de construção espacial que se torna ainda mais evidente com a montagem nega, conseqüentemente, a centralidade de um espaço dramático no qual sua função restringe-se ao ambiente onde a trama se desenrola, com imagens apenas representativas, e cede lugar à adoção de lugares plásticos, que respondem a desejos de cunho estético e não apenas contextual ou representativo, enfatizando mais a expressão do que a descrição (MARTIN, 2013, p. 220). Significa dizer que:



O espaço fílmico não é apenas um quadro, da mesma forma que as imagens não são apenas representações em duas dimensões: ele é um espaço vivo, em nada independente de seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que nele evoluem. Tem um valor dramático ou psicológico, uma significação simbólica; tem também um valor figurativo e plástico e um considerável caráter estético. (BETTON, 1987, p. 29).

Esses espaços compostos por territórios, mas também por metáforas, marcados por subjetividades, pontos de vista, que se deixam perceber nas escolhas de plano, enquadramentos, iluminação, fazem com que escapemos de conceitos estanques e descubramos sua potência plástica, simbólica, e, sobretudo, protagonista.

### ***Paisagem e tragicidade: Fontainhas e Casal da Boba***

Narrar um lugar, ou narrar uma história através dele, é pôr em cena diversos pontos de vista, é colocar o ambiente a serviço das personagens, é criar um território em conformidade com as pressões psicológicas vividas pelas personagens. Nesse sentido, o bairro de Fontainhas é emblemático. O bairro pobre lisboeta é um espaço que poderíamos chamar de *tragicofílico*, um lugar para a tragédia, um ambiente onde vidas trágicas encontram-se, uma paisagem geradora de situações trágicas, que alimenta uma emergente distopia.

Declaradamente um cineasta de interiores, de clausuras, que necessita de espaços fechados, becos, corredores, para pensar, Costa afirma que a maior parte do seu trabalho é sobre “estar trancado por dentro” (COSTA, 2015, p. 74). Assim, não se estranha seu encantamento com o bairro de Fontainhas, uma vez que ele remete-nos a um confinamento imediato, que o cineasta não se recusa a sublinhar em seus filmes. Foi esse espaço claustrofóbico que o realizador escolheu para pensar, exercitar e amadurecer sua poética e levar

para filmes a discussão da condição trágica ancorada na construção de paisagens que expressam bem mais do que um modo de habitar.

[...]todos os filmes que temos vindo a fazer juntos são simplesmente filmes sobre problemas de habitação, procura de casas: a nossa casa perdida, a nossa casa possível, futura, desejada, em todas as suas formas, concretas e imaginárias. E metafóricas. São sobre o medo de perder essa casa, um texto, o medo de perder esse centro. Temos de ter um centro na nossa vida. O problema para os cabo-verdianos é o de estarem constantemente a perder o seu centro, o que os força a reequilibrar constantemente a sua existência. (COSTA, 2015, p. 74)

Gumbrecht (2001, p. 9) explora a afinidade maior ou menor de expressões artísticas trágicas que aconteceriam em algumas culturas nacionais, ou em determinados momentos e contextos; denomina esses espaços e tempos como “lugares de tragédia”. Para ele, esses momentos alternantes, de presença e ausência de tragédias, têm íntima relação com determinados períodos históricos culturais e sociais específicos. Nessa perspectiva, entendemos que os bairros periféricos onde se passam os filmes de Costa apresentam-se como lugares de tragédia, habitados por marginalizados e pobres que compõem a cena de seu cinema de dor. E aqui parece-nos importante entender um pouco mais o processo de criação do bairro de Fontainhas, sua história e como se relaciona com as personagens costianas.

Na região metropolitana de Lisboa, algumas cidades viveram um período de grande transformação nas primeiras décadas do século XX. Alavancadas pelo processo de urbanização que acontecia na capital portuguesa a partir da década de 1940, e também pelo incremento das migrações, elas tiveram um crescimento vigoroso e acabaram por se transformar num espaço de configuração sociocultural plural. Um exemplo é a cidade de Amadora, de origem rural, que abriga diferentes populações, em sua maioria imigrantes africanos lusófonos que encontravam na proximidade da cidade com a capital

uma oportunidade de sobrevivência, um campo de possibilidades. Foram construindo ruas, praças, casas, agrupando-se em organizações formais e informais e transformando a cidade com suas biografias e cultura de origem, enquanto aguardavam a possibilidade de retorno – “o grande sonho eternamente adiado” (ANTUNES, 2002, p. 24).

A cidade de Amadora, porém, abriga bairros com forte estigma social. Na perspectiva dos moradores de outras cidades, são lugares habitados por pessoas pobres que se perpetuam na pobreza, com famílias desestruturadas, não afeitas ao trabalho, entregues à marginalidade e que apresentam costumes bizarros.

Alguns desses bairros, também conhecidos como degradados, portadores apenas de atributos negativos, são: Cova da Moura, Fontainhas, 6 de Maio, Estrela d'África, entre outros (ANTUNES, 2002, p. 29). Amadora também é uma das cidades da periferia de Lisboa com maior concentração de imigrantes africanos, e Fontainhas, o segundo bairro com mais moradores de origem africana, alcançando mais de 80% do total de seus habitantes; esse dado não é de se estranhar se entendermos que foi a partir da década de 1970, em consequência do processo de descolonização, que o bairro teve seu crescimento acentuado (ANTUNES, 2002, p. 130 e 144).

Como outros bairros periféricos, Fontainhas foi construído por imigrantes africanos com: “casas que eles fizeram com as suas próprias mãos, com os tijolos, com a areia que traziam dos estaleiros onde trabalhavam, [...] a organização do espaço também era deles, enfim, era deles no limite da clandestinidade em que viviam” (COSTA, 2006, p. 4).

Apesar da precariedade latente, Fontainhas ocupa o lugar dos “espaços vividos” (NEVES, 2010, p.144), onde relações se estabelecem, dotando o bairro de significado e reforçando pertencimentos e afetividades que ali se foram construindo. Nessa mesma perspectiva, encontramos o que Augé chama de “espaço antropológico” ou lugares onde se cria “princípio de sentido para aqueles que o habitam” (AUGÉ, 2012, p. 51).

Para o antropólogo, esses sítios têm pelo menos três características: são identitários, relacionais e históricos. Ou seja, o lugar é algo constitutivo da identidade individual; algo onde os elementos são distribuídos em relações de coexistência (AUGÉ, 2012, p. 52) e onde se reconhecem as marcas de uma estabilidade mínima temporal. Para Augé (2012, p. 54):

Sem dúvida, o estatuto intelectual do lugar antropológico é ambíguo. Ele é apenas uma ideia, parcialmente materializada, que têm aqueles que o habitam de sua relação com o território, com seus próximos e com os outros. Essa ideia pode ser parcial ou mitificada. Ela varia com o lugar e o ponto de vista que cada um ocupa. Não importa: ele propõe e impõe uma série de marcas que, sem dúvida, não são aquelas da harmonia selvagem ou do paraíso perdido, mas cuja ausência, quando desaparecem, não se preenche com facilidade.

Em seus primeiros meses no bairro de Fontainhas, Pedro Costa relata que certa noite, enquanto andava por suas ruelas, um morador, com tom ameaçador e ao mesmo tempo misterioso, lhe adverte que tomasse cuidado por onde pisava. Intrigado, questiona sobre o ocorrido a um amigo do bairro, que lhe responde: “Há sítios nas Fontainhas que são chão sagrado. Tem apenas em mente que transportar um cadáver para Cabo Verde custa muito mais do que transportar uma pessoa viva” (COSTA, 2015, p. 70). O “chão sagrado” que abriga os antepassados dos imigrantes cabo-verdianos e que o cineasta pisava desavisadamente começa a desaparecer para ceder lugar a novas ruas e viadutos.

A desaparecimento desse espaço antropológico e sagrado começa a acontecer nos anos 1990. Obedecendo às imposições da especulação imobiliária, e com a promessa de moradia mais digna, os habitantes do bairro seguem para o novo e planejado Casal da Boba, um local mais limpo, mais estruturado, contudo destituído de memória, de histórias, de afetos, de vida. Perde-se o sentido de comunidade e a nova residência passa a ser um *não*

*lugar*, um ambiente sem afetos, impessoal, diametralmente oposto ao espaço antropológico.

Marc Augé também designa por *não lugar* duas realidades que podem ser complementares: de um lado, um lugar construído para responder a determinado fim (como espaços impessoais, de passagem, de travessia), e de outro, a relação que os indivíduos estabelecem com o lugar. Sendo assim, “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” (AUGÉ, 2012, p. 73).

Os dois espaços presentes no cinema de Pedro Costa retratam os modos de habitar de seus personagens e constroem, cinematograficamente, por meio de suas escolhas estéticas, os espaços trágicos onde transitam e vivem suas histórias de vida. Muito embora os lugares antropológicos tenham a potência de criar um social orgânico e os não lugares sejam geradores de tensões solitárias (AUGÉ, 2012, p. 87), veremos que ambos reforçam a tragicidade dos filmes de Costa.



Fotograma 32- Paisagens trágicas: Ossos



**Fotograma 33- Paisagem trágica: *No quarto da Vanda***



**Fotograma 34- Paisagem trágica: *Juventude em marcha***

Entendemos que, apesar de Pedro Costa flertar com o documentário, ou justamente por isso, sua poética foge às concepções realistas do espaço cinematográfico. Seu cinema é a expressão do intolerável, e, nesse contexto de dor, as paisagens de Fontainhas e do Casal da Boba deslocam-se do campo da visibilidade para o campo da significação, fazendo com que possamos obter leituras diversas da representação destes territórios na tela.

Compreendemos a paisagem como uma parte do espaço apreendida por um olhar e, por isso, mostra mais as subjetividades do que seu referencial geográfico. É algo que se encontra entre o mundo das coisas e a subjetividade do olhar, algo entre o espaço, o artista e a representação que este faz daquele. Se alguns cineastas buscam transgredir o espaço originalmente dedicado ao cinema como restrito à função descritiva ou contextual, Pedro Costa é um deles.

Conduzindo nosso olhar para uma discussão ancorada na estética do lugar, podemos pensar os espaços construídos pela poética trágica costiana na perspectiva de pensamento-paisagem, expressão cunhada por Michel Collot (2013). Este francês, estudioso da paisagem na poesia moderna, diz-nos que a paisagem, ao tempo que provoca o pensar, é também fruto deste pensar que se desdobra, por sua vez, novamente, em paisagem. Portanto, o conceito envolve pelo menos três componentes, unidos em uma relação complexa: um local, um olhar e uma imagem.

Ao falar de Fontainhas, Costa afirma: “o bairro oferecia-me um espaço magnífico para pensar. E pensar um espaço é uma das bases do cinema” (COSTA, 2012, p. 5). A partir das palavras do autor, propomos aqui promover uma reflexão em que a paisagem se insira como artifício sensível e visível.

Para Collot (2013, p. 26):

A paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experimentado. Todas as formas de valores afetivos – impressões, emoções, sentimentos – dedicam-se à paisagem, que se torna, assim, tanto interior quanto exterior.

Segundo Collot, a palavra “paisagem” parece haver surgido nas línguas românicas apenas no século XV e ter sido, a princípio, utilizada por pintores que buscavam designar um quadro que retratasse um espaço dado. “Desde muito cedo, então, sentido próprio e sentido figurado estão intimamente associados; não há paisagem ‘real’ de um lado e sua ‘figuração’ de outro: é

próprio da paisagem já apresentar-se sempre como uma configuração da região” (2013, p. 49). Dito de outra forma, a paisagem seria determinada pela percepção da região e por sua representação pictural. Portanto, não seria o espaço propriamente dito, mas a sua representação em um conjunto esteticamente organizado. Por isso, para compreendermos e apreciarmos uma paisagem artística, pictural, literária ou cinematográfica, importa menos compará-la a seu eventual referente do que considerar a maneira como é expressa. Para Collot:

Apesar da primazia que a tradição ocidental confere à visão, a paisagem não poderia se reduzir a um puro espetáculo. Ela se oferece igualmente a outros sentidos, e tem relação com o sujeito inteiro, corpo e alma. Não apenas se dá a ver, mas também a sentir e a ressentir. Na paisagem, a distância se mede pelo ouvido e pelo olfato, conforme a intensidade dos ruídos, segundo a circulação dos fluidos aéreos e dos eflúvios, e a proximidade se experimenta na qualidade tátil de um contorno, no aveludado de uma luz, no sabor de um colorido. Todas essas sensações se comunicam entre si por sinestesia e suscitam emoções, despertam sentimentos e acordam lembranças (COLLOT, 2013, p. 51).

Parece claro que a paisagem não é, portanto, unicamente visual, aquilo que se nos apresenta. Ela é uma forma de representação, advinda das experiências e afetos, ancorada nas subjetividades. E é por isso que nos parece bastante promissor apresentar os bairros Fontainhas e Casal da Boba como locais privilegiados para se pensar a paisagem como geradora de reflexões na obra de Pedro Costa. Paisagens que carregam os lugares retratados no cinema de Costa de uma carga protagonista, apresentada, por sua vez, por meio da chave da tragédia.

Assim como Fontainhas é um espaço tragicofílico pela ausência de bens e representação que sublinha a miséria, a nova morada, o Casal da Boba, repete a carga trágica também pela ausência, mas agora de sentimento de pertença. O bairro onde foram recebidos os vindos de além-mar, onde construíram suas pobres casas, onde cresceram e procriaram, vai começando a ser destruído em *No quarto da Vanda*. Os moradores, desalojados, serão



transferidos para o bairro social Casal da Boba, ambiente onde se passa boa parte do terceiro filme do Ciclo, *Juventude em marcha* (2006). Suas personagens vivem ora oprimidas, ora desgarradas, porém sempre transitando em paisagens tragicofílicas. E as escolhas desses espaços não são fruto de um acaso:

Sempre tive tendência a escolher os lugares onde a terra é mais sofrida. Cabo Verde é um lugar de sofrimento, de beleza, de alegria também; uma espécie de danação: lá não há nada para fazer, não há trabalho, as pessoas são condenadas a viver ali, é uma espécie de prisão. Eu queria filmar *Casa de lava* lá porque ali existe um sofrimento de origem. No bairro de Ossos, também. Lugares como esses são habitados por pessoas que são muito desarmadas. Muito resistentes, mas muito desarmadas. (COSTA *apud* LEMIÈRE, 2008, p. 54/55).

O cinema de Pedro Costa é um cinema de pessoas. É preciso que exista ali alguém que vai contar uma história para que o filme comece a acontecer. “De tal modo que não sei pensar, nem enquadrar, se não tenho o chamado gênero humano em frente da câmera”, diz Costa (2012, p. 26). Os espaços, pois, são organizados e criados em torno de suas personagens.

Em *No quarto da Vanda*, antes mesmo de vermos qualquer imagem que nos remeta ao ambiente, à história ou aos personagens, já nos créditos iniciais, ouvimos, em voz *over*, alguém fumando e convidando o outro a acompanhá-lo. Quando a primeira imagem aparece, já nos apresenta o ambiente onde viveremos as quase três horas de filme: um quarto, como o título já antecipa.

Essa primeira cena, um plano médio, câmera fixa, grande profundidade de campo, dura mais de quatro minutos. Durante todo esse tempo vemos apenas duas moças, drogando-se, em um quarto com paredes sujas e esverdeadas, deitadas em uma mesma cama de travesseiros e cobertas simples, em um espaço pequeno, escuro, que se torna ainda mais opressivo e angustiante pelos acessos de tosse que uma delas tem repetidamente – ainda não sabemos se tratar da Vanda, que dá nome ao filme. Duas moças que vivem entre “o sono, o sonho e a morte” (COSTA, 2012, p. 48). Tais acessos

de tosse, mais fortes e cada vez mais frequentes, acompanham-nos por todo o filme.

Logo nesses primeiros minutos percebemos as referências que unem, como um fio narrativo, toda a filmografia de Costa. Lembraremos das tosses de Vanda quando ela, agora em *Juventude em marcha*, relata à Ventura sua doença e necessidade de internação. Zita, irmã de Vanda, remete-nos a *Ossos* quando informa que Pango (ou Nhurro) já arranhou um quarto para morar na “casa da chavala que matou o filho”. Ela mesma, presente na primeira cena de *Ossos*, leva-nos ao primeiro filme do *Ciclo*. O que vem depois são os créditos que informam o título do filme, seguidos da cena de dois homens, um ajudando o outro a se banhar (Nhurro, de quem Zita acaba de falar), em um ambiente tão fechado, escuro e confuso que não conseguimos identificá-lo como um banheiro, enquanto, ao mesmo tempo, escutamos ruídos que nos remetem à completa desordem e destruição. Quando a cena abre, podemos ver os dois homens em meio aos destroços da casa, que parece ser a próxima a ser destruída.

Aliás, destruição poderia servir como subtítulo da película. Dentro e fora do quarto. Destruição de Vanda, Zita e outros que passam pelo quarto, e destruição de toda a história do bairro e, com ela, as memórias dos moradores. Essa alternância entre a paisagem do quarto e as externas do bairro construirá toda a narrativa do filme.



Fotograma 35- Primeira cena de *No quarto da Vanda*



Fotograma 36- Segunda cena: destruição de Fontainhas



**Fotograma 37- Destruição de Fontainhas**

Da mesma forma, *Ossos* começa com uma moça (Zita) que nos olha timidamente, mas nada diz. Está também em um quarto (será o de Vanda?), despido de objetos, apenas com uma cama de ferro amarelada, velha, descascada, travesseiros e lençóis emaranhados, e mais nenhuma referência que nos ajude a construir sua história. Logo após, aparecem os créditos iniciais com o título do filme; a imagem seguinte mostra-nos um balde com roupas amontoadas e uma janela como única fonte que ilumina o ambiente de uma casa escura e cinzenta.

Esse é o cenário que emoldura Clotilde (personagem de Vanda) descendo as escadas a tossir, como estará ao longo do filme seguinte. Aos poucos o bairro vai se descortinando, e apenas aos oito minutos Costa mostra uma de suas ruelas. Diferente de *Juventude em marcha*, que já na primeira cena mostra a destruição do bairro, onde, do alto de uma janela, objetos caem até o chão. O cenário, de tão desolador, parece artificial. Nas primeiras cenas de *Ossos* e *Juventude em marcha*, Fontainhas vai sempre nos parecer um

cenário, um espaço construído artificialmente. Mas esses ambientes aparentemente pouco realistas são forjados na escolha dos planos e no uso da luz.

O Casal da Boba aparece já nos nove minutos de filme, e, diferentemente da escuridão do bairro anterior, o branco é predominante na representação daquele espaço. Também essa alternância claro/escuro será recorrente e fundamental para marcar as nuances de cada paisagem.



**Fotograma 38- Zita na primeira cena de Ossos**



**Fotograma 39- Casa de Clotilde (Vanda) em Ossos**



**Fotograma 40- Primeira cena externa de Fontainhas em Ossos**



Fotograma 41- Primeira cena de Fontainhas em *Juventude em marcha*



Fotograma 42- Primeira cena do Casal da Boba em *Juventude em marcha*

Contraditoriamente, apesar da opressão e da pobreza, Fontainhas parece acolher as melhores memórias de seus moradores. O novo e estéril bairro, por ser despovoado de memória, histórias e afetividades, leva seus moradores, a exemplo de Ventura em sua constante marcha, a errarem por seu antigo bairro em busca de acolhimento e pertença que só as casas dos que ainda estão por lá, aguardando a liberação de sua nova morada, podem promover.

Ao trazer as escolhas memorialísticas de Ventura (em *Juventude em marcha* e *Cavalo Dinheiro*), Costa mostra-nos que a memória se move, também, através dos espaços, contrastantes em várias perspectivas. Ora nos aparece a escuridão do antigo bairro, ora a claridade do novo conjunto habitacional. Essa intermitência reforça o conflito entre as paisagens em um jogo de claro e escuro que muito revela; as personagens transitam entre espaços e sentimentos antagônicos.

Costa, assim, faz uso da iluminação para simbolizar o estado d' alma de suas personagens e reforçar os espaços plásticos por onde se situam. A opressão e pobreza de Fontainhas, marcadas pela escuridão das ruelas e quartos, e o branco, que de tão limpo chega a incomodar, reforçam as ausências que só um bairro construído *para não ser lar* pode gerar.

A arquitetura impessoal, os prédios padronizados e novos, mas de má qualidade, como os de qualquer conjunto habitacional popular, remontam a opressão da época colonial com a negação da possibilidade de construção de um espaço próprio, identificável, humano. (Gomes, s/d, s/p)





Fotograma 43- O bairro Casal da Boba, *Juventude em marcha*



Fotograma 44- O bairro de Fontainhas, *Juventude em marcha*

Os ângulos em *plongée* ou *contra-plongée* sublinham a impotência, a pequenez das personagens, contribuindo para a ampliação da sensação de opressão. A escassez de iluminação nas vielas de Fontainhas, os ambientes minúsculos e reclusos amplificam a angústia dos moradores, mas, ao mesmo tempo, acentuam a importância do pertencimento, do reconhecimento daquele lugar como lar, da vida em comunidade, por meio das necessárias deambulações de Ventura, que se nega a aceitar seu novo espaço como lar e segue em busca das suas referências pelas ruelas do bairro.

Em um dos diálogos mais fortes e poéticos do filme, Ventura e a filha destacam o conflito em que se encontram ao deixarem seu lar, abandonando suas fantasias, brincadeiras e referências.

Ventura: "Ouve uma mulher chorando lá fora? "

Filha: "Não".

Ventura: "Bem, eu sim".

Filha: "Mas eu vejo duas tartarugas bem ali. Vê ali no canto?".  
(E aponta para a parede)

Ventura: "Não".

Filha: "Agora eu vejo uma galinha. Com crista. Vê?".

Ventura: "Não".

Filha: "Olha, há um policial uniformizado, com chapéu e casaco preto. Atrás dele tem um monte de casas".

Ventura: "Eu vejo um leão atrás do policial... com os dentes arreganhados".

Filha: "O quê?"

Ventura: "Um leão...com os dentes arreganhados".

(a filha sorri)

Ventura: "Eu vejo um homem e uma mulher. O homem com rabo".

Filha: "Onde?"

Ventura: "Acima do leão".

Filha: "Com um rabo?"

Ventura: "Uhum!"

Filha: "Então ele é o diabo".

Ventura: "Deve ser".

(a filha sorri)

[...]

Filha: "Quando nos derem os quartos brancos, deixaremos de ver essas coisas".

Ventura: "É verdade".

Filha: "Acabará".



Fotograma 45- Ventura e a filha em *Juventude em marcha*

Nas paredes brancas, estéreis, do novo apartamento, só uma casa de aranha pode dar significado ao cômodo. Na cena, Ventura escuta, aparentemente atento, o administrador, que lhe mostra o lugar e narra as qualidades da nova morada: uma sala espaçosa, preparada para receber sofá, bar e a TV, jardim infantil, posto médico, biblioteca nas redondezas, etc. Ausente, como de costume, o africano, que se destaca por sua cor e tamanho naquele ambiente pequeno e exageradamente claro, nesta casa “cheia de sol”, só tem olhos para perceber aranhas no teto. Incrédulo e irritado, o administrador não encerra a conversa sem antes lhes dizer as novas regras: “se o aluguel não é pago, é despejado; se a água não é paga, fica sem banho; se o gás não é pago, fica sem cozinhar; se a luz não é paga, fica sem luz”. Ventura simplesmente vai embora, deixando-o a falar sozinho.



**Fotograma 46- Ventura mostra as casas de aranha para o administrador**



**Fotograma 47- O administrador fala sozinho**

Se Costa usa algo na fotografia para reforçar o contraste no filme, esse elemento é a cor. Em Fontainhas, uma poltrona vermelha, uma camisa azul, os uniformes laranja, as garrafas verdes, vibram e destacam-se no ambiente escuro, mostrando rastros, passagens, cenas de cotidiano, dando ainda mais vida ao bairro, além das histórias e das lembranças já ali contadas.



**Fotograma 48- as cores de Fontainhas**

As paisagens do novo bairro para onde vão, paradoxalmente, representam um sentimento de isolamento e perda. Saindo da miséria de um lugar, a assepsia e a brancura do outro não geram acolhimento e Ventura agora é um ser a vagar por ruas e apartamentos que não lhe dão nenhum sentido, desprovidos que são de memórias e lembranças. No bairro Casal da Boba, Ventura encontra refúgio no apartamento de Vanda. Esses contatos entre as personagens são marcadamente trágicos; e, em ambos os bairros, os diálogos são fruto de histórias de vida doloridas: drogas, doenças, abandono; tudo emoldurado em ambientes tristes, opressivos, onde as personagens encontram-se, amam-se, destroem-se, numa paisagem que é como uma hipérbole da situação em que se acham.

Na fotografia costiana onde esses espaços são trabalhados, os bairros são, além de mostrados, sentidos, tal a integração entre espaço e personagem.

Perguntei-lhes: 'O que pensam que se vai passar?' Em geral, dizem que preferiam o bairro de lata, que era muito melhor. 'Pelo menos, tentávamos afugentar os ratos, melhorar as coisas'. De certa maneira, era muito menos violento. Agora, há uma violência exterior, fria, branca e implacável que acompanha o apagamento das suas memórias coletivas. (COSTA, 2012, p. 163)

A falta de referências do novo espaço é tão gritante que quando a personagem Paulo sugere fazer uma cena no hospital em que ele falaria com a mãe que não vê há muito tempo, desde que ela o colocou para fora de casa por estar envolvido com heroína, Costa, em princípio, não gosta da ideia, pois teria de fazê-lo fora do circuito Fontainhas-Casal da Boba, onde estava circunscrito o filme. Paulo, então, sugere que se faça na casa de Vanda; e a nova morada, tão desprovida que é de identidade, pode facilmente servir de cenário para ilustrar qualquer outro ambiente.

Diferentemente da vida, intimidade e histórias compartilhadas em seu quarto em Fontainhas, agora a nova casa de Vanda no Casal da Boba poderá ser transformada em algo totalmente sem particularidades como deve ser um quarto de hospital. E, para fazê-lo, como explica o próprio Paulo ao realizador (COSTA, 2006, p. 10), seria muito simples: "Toda a gente vai perceber que é um hospital; uma parede branca, arranja-se a cama, faz-se uma espécie de estrado para levantar a almofada, como naquelas camas em que as pessoas ficam com a cabeça mais alta, eu faço a coisa aí e vais ver que fica um hospital!" E ficou! Afinal, "um hospital parece-se muito com as casas em que nós vivemos agora" (COSTA, 2006, p. 10)".



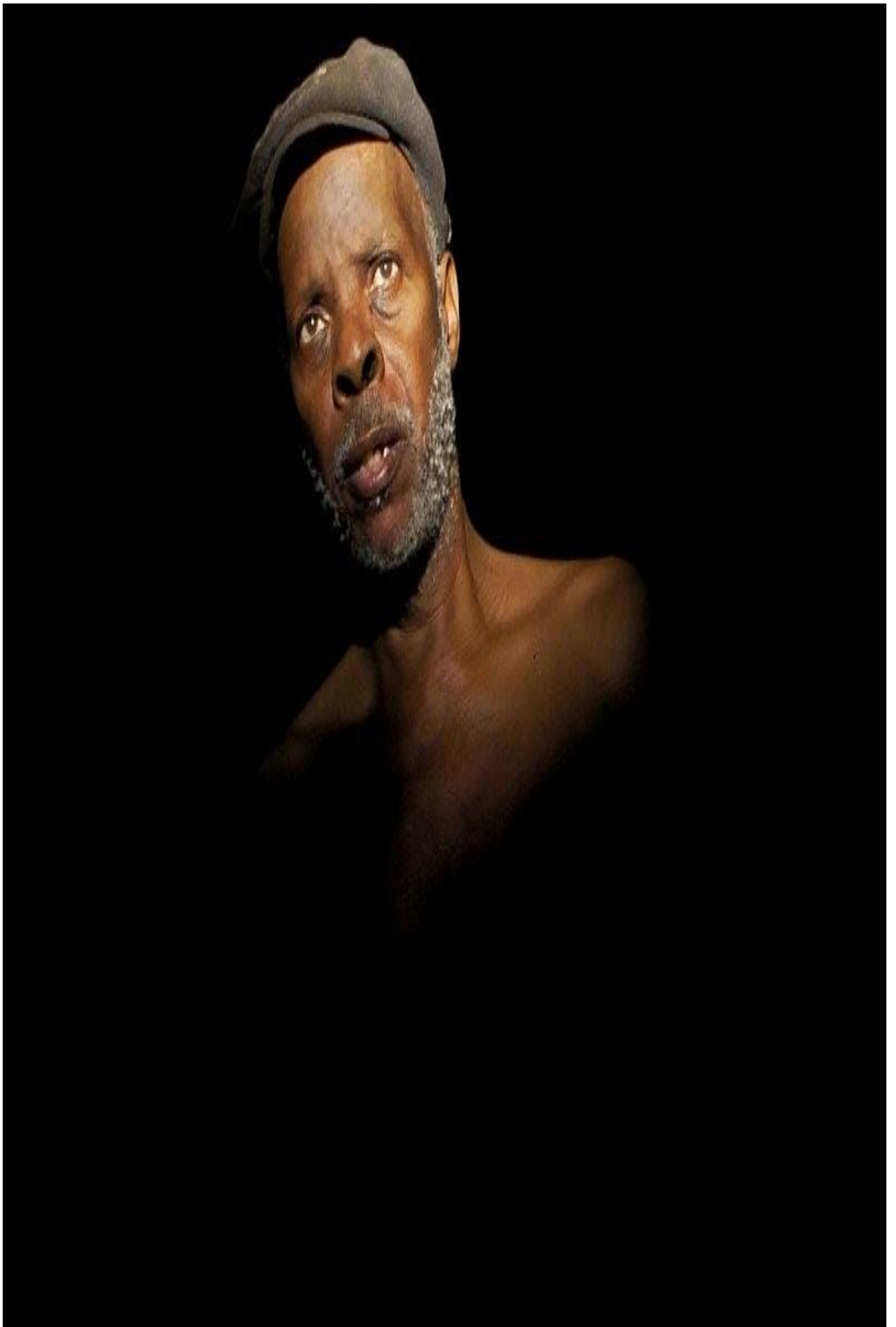


**Fotograma 49- Paulo e Ventura no “quarto de hospital”**

Em todos os filmes de Costa o que vemos são paisagens que refletem e potencializam as dores das personagens. É a pobreza e o desamparo presentes em *Ossos*; o quarto da Vanda como palco do sofrimento, da destruição e da autodestruição; o Casal da Boba, o espaço do desenraizamento. São imagens que sublinham a negação, permeadas de desencontros ou encontros de desamor. Tudo revela a dureza nas histórias de vida das personagens. O que vemos, nas paisagens cinematográficas criadas por Pedro Costa, não reflete apenas o que as personagens veem algo circunscrito à sua função narrativa; vemos também a atmosfera, a ambiência, o clima do que é visto – vemos como as personagens veem, mas também é como se víssemos o que sentem e vivem nesses espaços.

Os filmes de Pedro Costa contam as histórias particulares de Tina, de Vanda e de Ventura, mas também falam dos vários imigrantes que não encontram um lar depois do exílio (in)voluntário, dos pobres lisboetas jovens que não sabem como sobreviver em meio à miséria de suas vidas ou dos

dependentes que veem a vida passar em seus quartos. Em busca de melhores condições, o que encontram é novamente miséria. Como que anunciando que não há escape possível, os espaços nos filmes são a negação do sentimento de esperança, desde o princípio: “entre pobres vindos do norte de Portugal e pobres vindos de Cabo Verde; pessoas que continuaram pobres ou se tornaram pobres, mas que nada encontraram em Lisboa além desse mundo da pobreza” (LEMIÈRE, 2008, p. 55).



### 4.3. Tina e Ventura: da universalidade da condição trágica

Outra dimensão em que podemos perceber a narrativa da tragicidade em Costa está na construção das suas personagens e nos problemas, atuais e universais, que elas abordam. E aqui vale também abriremos um parêntese para elucidar uma questão que pode parecer contraditória: por que nomeamos de personagens as “pessoas reais” retratadas nos filmes de Pedro Costa? Em se tratando, especificamente, das três últimas produções do *Ciclo das Fontainhas*, em uma classificação formal, poderíamos chamar estas produções de filmes “documentários” e, se aceitamos, ainda, a definição mais prosaica da palavra “personagem”, concordaremos que o termo refere-se a algo ficcional, a representações de seres humanos em uma obra de arte.

Se, contudo, as pessoas diferem das personagens por serem as primeiras a designação de um ser vivo e real e as segundas a representação de um ser ficcional, não deveríamos chamar Vanda, Ventura, Vitalina Varela e outros tantos de personagens, e sim de pessoas, sujeitos, cujas vidas e histórias estão retratadas nos filmes e, portanto, haveriam de perder o *status* de personagens ficcionais.

Se formos percorrer os caminhos trilhados pela crítica literária para definir esse que é um dos principais elementos narrativos, inevitavelmente volveríamos nosso olhar, novamente, para a Grécia antiga, pois é ali onde se origina a tradição do conhecimento voltado para o estudo da personagem. E, neste percurso, é novamente na *Poética* de Aristóteles que veremos uma de suas primeiras definições. Relacionada ao conceito de mimese, a *Poética* designa tanto “a personagem como reflexo da pessoa humana”, quanto “como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto” (BRAIT, 1987, p. 29).

Mais tarde, Horácio, ainda seguindo heranças aristotélicas, estabelece uma estreita relação entre arte e ética, abordando o aspecto utilitarista da arte e concebendo as personagens como modelos a serem imitados, passando a ser concebidas como “fontes de aprimoramento moral” (BRAIT, 1987, p. 35/36).

Foi só a partir dos séculos XVIII e XIX que as visões aristotélicas e horacianas foram sendo abandonadas, cedendo lugar a uma perspectiva psicologizante das personagens, na qual essas exprimiriam o universo psicológico do seu criador (BRAIT, 1987, p. 37). Obviamente estamos falando de tendências voltadas à análise das figuras dramáticas no universo ficcional; mas como justificar nossa escolha em nomear os sujeitos de Costa como personagens? O que dizer da construção desses sujeitos em filmes documentários?

Em primeiro lugar, partimos do ponto de vista que se nega a ancorar a discussão entre verdadeiro e falso, real e ficcional, entre mundo vivido e imaginado. Portanto, admitimos a importância da perspectiva da autorrepresentação, desenvolvida por Ramos (2013, p. 11), “entendida aqui como todo e qualquer desempenho do sujeito filmado diante da câmera”, que pode se dar através da representação de cenas de seu cotidiano, ou em uma entrevista, ou de uma encenação ou, ainda, por meio de uma reencenação.

Para a autora, a noção de autorrepresentação encontra-se na fronteira entre a pessoa real e a *persona* fílmica construída, em que não importaria se o sujeito estivesse ou não consciente da presença da câmera, agindo *para* a câmera ou *apesar* da câmera. Importaria, assim, o seu desempenho ante o dispositivo (RAMOS, 2013, p. 13). Soma a sua perspectiva ao que Santeiro (1987) aborda como “dramaturgia natural”, em que defende a atuação como algo inerente às pessoas retratadas em um documentário, com artifícios que o sujeito lança mão para representar seu próprio papel. Para o cineasta, no momento em que está sendo filmado, invariavelmente, o sujeito, em um processo de autorrepresentação, interpreta a personagem que criou para si, transformando-se em um “ator natural”:

A maneira de o entrevistado dizer o seu texto, a reação às perguntas, pequenas entonações de voz, a postura ou expressão facial críticas do entrevistado ou de outra pessoa que esteja a seu lado, a relação do local em que a entrevista é feita com as interferências que possam ocorrer, o contra ponto de entrevistador e entrevistado, tudo são elementos dotados de significação que compõem um quadro de comportamento cênico e que podemos chamar de dramaturgia natural. (SANTEIRO, 1987, p. 81)

Bill Nichols (2005, p. 48), em seu artigo *A voz do documentário*, discorre, em uma perspectiva histórica, sobre as mudanças da enunciação nos filmes documentários. Passa pela narração ao estilo “voz-de-Deus”, em que um narrador fora de campo acompanha a cena; pelo “cinema direto”, através da captura direta de imagem e som da vida cotidiana dos sujeitos retratados nos filmes, até o documentário de entrevistas, em que os narradores e personagens falam diretamente ao público, conclui que, independentemente dos tipos de enunciação, “o documentário sempre foi uma forma de representação, e nunca uma janela aberta para a realidade” (NICHOLS, 2005, p. 49). Dessa forma, o cineasta não é um ser neutro ou tampouco o conhecedor da verdadeira realidade das coisas. Ele é, antes, um “fabricante de significados”, “um produtor de discurso cinematográfico”.

Não nos cabe aqui esgotar a questão, mas tão só esclarecer a nossa escolha pelo termo “personagem”, que bem se enquadraria no conceito de ator natural de Santeiro ou no de autorrepresentação de Ramos. O importante é que todos eles falam de uma dimensão que abre mão de noções polarizadas e dicotômicas e ampliam a perspectiva para uma dimensão criativa (ou atorrepresentativa) do sujeito e também do realizador. Como afirma Pedro Costa: “o que é interessante é que as duas coisas se confundam. Em qualquer realidade há ficção, há delírios. Em qualquer ficção há um fundo de realidade também” (COSTA, 2010, s/p).

### ***A personagem trágica***

Sabemos que a transição da tragédia grega para a tragédia atual, e não poderia ser diferente, estabelece uma profunda distinção entre os heróis. Porém, como já vimos, negar a permanência dessa composição, que também é gênero literário e conceito filosófico, seria admitir uma inclinação bastante ortodoxa na abordagem da questão.

Como já dito nos capítulos anteriores, o herói grego aristotélico situava-se num espaço intermediário. Ele não poderia representar homens muito bons, pois sua dor poderia gerar revolta no espectador, comprometendo o terror e a piedade como experiência estética esperada pelo gênero; e, tampouco, deveria ser mau, pois também não geraria empatia. Ele representaria uma personagem, em essência, boa, mas que comete um erro, levando-a da felicidade à desdita. Esse erro, chamado na *Poética* aristotélica de *hamartía*, aconteceria através da instauração do conflito entre o desejo do herói e as imposições divinas. E é exatamente desta tensão, deste conflito irreconciliável, entre o desejo e a impossibilidade de realizá-lo, que surge (e permanece atual) a condição trágica.

Apesar da permanência do conflito trágico na atualidade, a primeira mudança que se mostra entre os heróis áticos e os modernos é o seu “rebaixamento”. De reis, nobres, a pessoas simples, excluídas e marginalizadas, a agonia trágica permanece, porém, a condição de dor pública, ficaria, supostamente, comprometida. Como afirma Williams (2002, p. 76), o “rebaixamento” traria como ponto positivo a anuência da dor do sujeito comum como sendo tão importante quanto a do nobre, sem, contudo, poder representar o Estado (como acontecia com os heróis gregos), seu infortúnio seria individualizado e, portanto, perderia o caráter público.

Porém, afirma o crítico literário, esses eventos que comumente são vistos como não trágicos, a exemplo das guerras, da fome, da política, são questões profundamente inseridas no nosso padrão cultural e, portanto, não admiti-los em sua tragicidade é não perceber seu sentido geral, permanente e universal. Ou seja, a definição de tragédia não deveria estar articulada à história da dor de um homem de posição, sob o risco de admitir a importância maior de algumas vidas em relação a outras, como se “ninguém pudesse ser infeliz, exceto os grandes...” (WILLIAMS, 2002, p. 124).

É nesse sentido que Eagleton (2013, p. 189) defende a perspectiva de que em épocas atuais a condição trágica não foi “rebaixada” e sim “democratizada”, e não assumir esse imperativo corresponde a fechar os olhos aos acontecimentos da sociedade atual e negar a tragicidade contida nela.

A democracia trágica, portanto, atravessa as fronteiras zelosamente patrulhadas entre rebeldes trágicos e as vítimas não trágicas, aquelas debacles que nos permitem vislumbrar um valor supremo e aquelas que não permitem, aqueles derrubados por acidentes ou aqueles derrubados por alguma versão atualizada do destino, aqueles que são engenheiros de sua própria destruição e aqueles afligidos por nefastas desventuras vindas de fora. (EAGLETON, 2013, p. 143-144)

No mundo contemporâneo, a tragédia é gerada pelas relações e conflitos sociais, e não em decorrência de uma vontade ou como um castigo divino, como na Grécia da tragédia clássica, como já dito. Nos trágicos atuais, os indivíduos têm de descobrir mecanismos de sobrevivência e, portanto, ao terem de sobreviver na desigualdade, passarão todo o tempo tentando escapar a essa forma de vida, da mesma forma que os ancestrais gregos o faziam para escapar aos seus destinos trágicos.

As personagens de Costa são figuras que refletem a tragicidade do mundo contemporâneo, cuja *moira* é gerada pelas conflituosas relações sociais e afetivas. Abandonadas e solitárias, essas personagens reconhecem sua absoluta fragilidade, porém não mais pela percepção da pequenez diante dos deuses, senão da profunda dificuldade de promoverem as próprias transformações – ainda que sejam fatais. Desde o bebê de Ossos, passando por seus pais, pela destruição de Vanda e o exílio involuntário de Ventura, as personagens de Pedro Costa trazem a marca trágica que reflete os imensos, quase intransponíveis obstáculos em que se enredam, antevendo um final onde a dor não abrande e o conflito permanece irreconciliável.

Suas personagens, que saltam de um filme a outro mas não cessam de sofrer, são exemplos de heróis trágicos nas narrativas de dor e sofrimento da atualidade, pois ainda que seus heróis possam não agradar ao elitismo de alguns teóricos tradicionais da tragédia que apenas enxergam a grandeza da dor se veiculada aos sofrimentos dos nobres, há uma característica universal dos infortúnios dessas “pessoas comuns”, demonstrando que o caráter público das tragédias não se perdeu com a exclusão da nobreza em seus enredos. Assim, a tentativa de suicídio de Tina, a entrega à destruição pelas drogas de



Vanda e a desterritorialização e deslocamento de Ventura, ainda que marquem especificamente as características das personagens dos filmes de Costa, ganham contornos universais, pois suas dores são espelhos para muitos que vivem em situação análoga.

Se é verdade que as personagens trágicas atuais não sofrem da inexorabilidade do destino como suas antecessoras, também é verdade que as condições de destruição são tão, ou mais, poderosas quanto aquele poder divino grego antigo. Antes subjugada pelo poder divino, hoje por questões sociais, a personagem trágica atual é um ser isolado, solitário, individualizado, à mercê de uma sociedade igualmente implacável. “Não é a justiça eterna, no sentido hegeliano, que é afirmada na questão trágica, mas antes o movimento geral da história, numa espécie de transformações decisivas da sociedade” (WILLIAMS, 2002, p. 57). As narrativas costianas, como tragédias crônicas, tragédias da vida cotidiana, são ainda mais trágicas porque evitáveis. Afinal, tudo não poderia ser diferente na vida de Tina, Vanda e Ventura?

### ***Tina, a tentativa de uma Antígona costiana***

Nesse sentido, as personagens de *Ossos* são exemplos típicos dos heróis trágicos, cujas histórias se traduzem no enfrentamento de obstáculos quase intransponíveis e em sua luta contra eles. O reconhecimento da dor é também o da constatação da quase impotência para impedir a própria queda trágica. Tina, como heroína trágica contemporânea, não está em guerra contra os deuses, mas contra os seres humanos. A dor de Tina também não é apaziguada, pois ela parece perder a capacidade de controle sobre si própria, sua vida e também sua morte.

Seguindo a perspectiva de Williams, se *Ossos* é a “antecâmara da morte”, Costa neste filme parece advogar o direito ao controle: se não mais pela sua vida, que seja então pela morte. Desta forma, é bastante simbólico que as tentativas de suicídio perpetradas por Tina sejam sempre sabotadas, sempre

malsucedidas. *Ossos* parece ser um filme por onde “nem a morte consegue passar”:

É talvez essa uma das principais “tomadas de poder” (e daí sua possível ligação com o cinema dito moderno) dos filmes de Pedro Costa: a possibilidade de morrer, de agir sobre si mesmo fatalmente, de fazer-se imagem apesar de tudo, de causar a própria morte, pois essa parece a única possibilidade de vida para aqueles personagens de quem já se tomou tudo (GOMES, 2010, s/p).



Fotograma 50- Primeira tentativa de suicídio de Tina (*Ossos*)



**Fotograma 51- Primeira tentativa de suicídio de Tina (Ossos)**

Se observarmos a personagem Tina sob a ótica da morte, ou melhor, do livre-arbítrio para decidir a forma como deverá morrer, podemos aproximá-la e considerá-la a Antígona costiana. A personagem grega foi condenada por Creonte a ser encerrada viva em uma gruta, onde morreria por asfixia, fome ou qualquer outra coisa. No entanto, contrariando tal decisão, decide morrer por enforcamento. Esse gesto, essa decisão, assume duas conotações importantes: a primeira, a simbologia do enfrentamento do indivíduo contra o Estado, numa posição de enfrentamento às macroestruturas; e a segunda, a prevalência do livre-arbítrio nesse embate ao decidir por si própria a forma como deverá morrer.

No filme de Pedro Costa, temos a personagem Tina defrontando-se com uma situação assemelhada, porém distanciada histórica e socialmente; sua condenação não se deu por decisão de nenhuma autoridade constituída, pois a própria sociedade foi quem a condenou a viver na exclusão e, portanto, exposta à própria sorte e à fragilidade da vida. A personagem, no entanto, contrariando esse destino já quase predeterminado escolhe, ela mesma, o meio para pôr fim à sua vida, abrindo o gás da cozinha.

Nas duas oportunidades em que pratica o gesto extremo é salva; na primeira vez, pelo companheiro (Nuno Vaz), e na segunda, pela enfermeira Eduarda, representada pela atriz portuguesa Isabel Ruth. Esse fato, o do livre-arbítrio para decidir, é que vai, de fato, aproximá-la da personagem grega que age “a fim de manifestar sua liberdade pela própria perda dessa liberdade, e de lançar-se ao abismo da morte proclamando sua vontade livre” (SZONDI, *apud* SARRAZAC, 2013, p. 4).

O que Pedro Costa parece nos dizer é que nos tempos atuais a dificuldade não se consolida apenas na forma de convivência entre os seres humanos, ou seja, não se dá apenas na dificuldade para viver; essa dificuldade estende-se até mesmo para os limites da morte. E lembremos de Eagleton (203, p. 155) e sua afirmação de que a morte, por sua vez, apesar de significar uma atitude extremada, “não tem nenhum poder sobre aqueles que já se movem entre os mortos-vivos”, lugar onde, incontestavelmente, Tina encontra-se. Por outro lado, Sarrazac afirma a inexistência de um herói nas tragédias atuais, uma vez que este se encontra totalmente desprovido de capacidade de luta, não lhe cabendo, portanto, sustentar tal título:

nem herói, nem mesmo “personagem agindo” (*prattontes*), a figura trágica moderna não combate, não age, não decide. Ela se submete. Quanto mais ela se esforça em ser, mais se torna mártir, testemunha (a etimologia é a mesma). Testemunha de si mesma, de seu próprio sofrimento. (SARRAZAC, 2013, p. 8)

Mas Tina está longe de ser apenas testemunha de seu sofrimento; ela tenta agir apropriando-se da própria morte, como que buscando, por mais paradoxal que possa parecer, viver mais plenamente. Já as tragédias gregas nos ensinam que morrer não é o único destino do herói trágico. Lembremos de Édipo, perdoado pelos Deuses em *Édipo em Colono*, ou Medeia, que foge na carruagem depois de matar a noiva do esposo e seus próprios filhos, apenas para evocar algumas das personagens mais famosas dos textos antigos.

Porém, quando a morte, ou a escolha pela própria morte, representa o melhor dos caminhos, a melhor alternativa, isso sugere um destino ainda mais trágico. E é justo o que parece insinuar a personagem Tina. Sua dor é tão absoluta que tirar a própria vida apresenta-se como única escapatória. Nessa personagem, as chaves da tragicidade encontram-se no abandono à vida, como reflexo à perda de conexões e total solidão, vivendo como “morta-viva” e, por outro lado, à incapacidade de conseguir o feito.

A tomada de poder atribuída a Antígona na obra de Sófocles é negada a Tina na tragédia costiana. A morte de Antígona é uma recusa à aceitação do mundo como ele se apresentava e, seu suicídio, a forma de demonstrar sua irreconciliação com ele, portanto:

Derrota é também vitória, já que o poder que nos aniquila revela-se como sendo nosso próprio espírito livre em forma objetificada. E a necessidade é tanto derrotada quanto triunfante, desmascarada como liberdade sob uma aparência equivocada. O herói submete-se à morte, o que pode parecer uma vitória do destino; mas, já que faz isso livremente, sabendo que a morte é seu próprio portão para a infinitude, ele transcende o destino nesse mesmo ato. A liberdade com a qual ele abraça sua finitude implicitamente a refuta. (EAGLETON, 2013, p. 177)

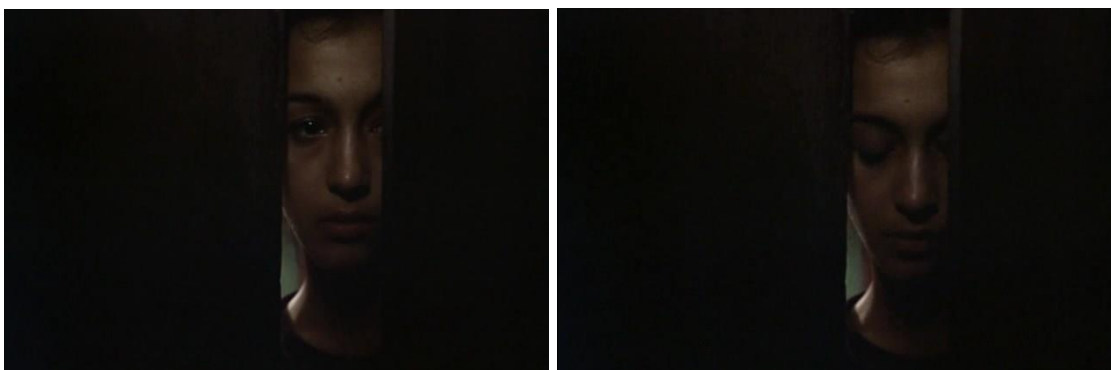


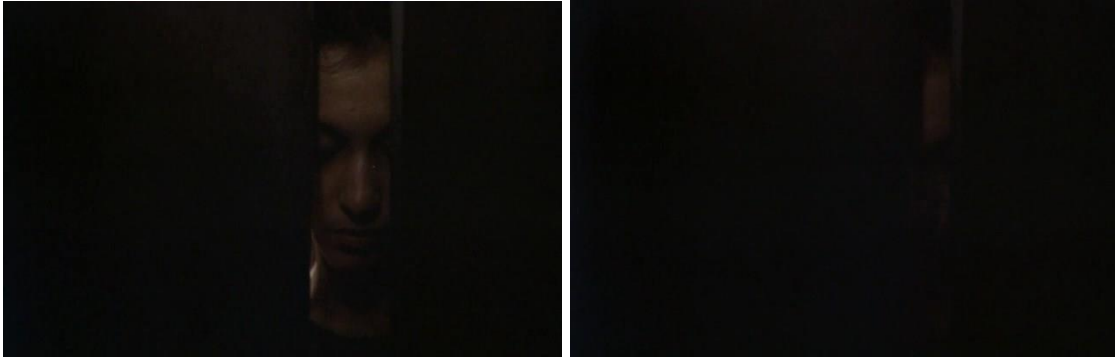
Fotograma 52- Segunda tentativa de suicídio de Tina (Ossos)



**Fotograma 53- Segunda tentativa de suicídio de Tina (Ossos)**

Mas, como nem isso Tina consegue, ela segue e assume o trágico destino que é o estorvo de continuar vivendo, agora sem o marido, e também sem o filho. Segue vivendo uma morte em vida, um vazio que se reflete em seu último olhar para a tela.





Fotograma 54- Ossos

Do *Ciclo das Fontainhas*, essa obra de Pedro Costa é onde mais facilmente podemos verificar as desventuras oriundas da tragédia pessoal, a tragédia das relações destrutivas (WILLIAMS, 2002, p. 144). Essas tragédias das vidas privadas são encontros de desamor, nos quais a desestruturação das famílias se dá pela oposição entre os desejos pessoais e os familiares.

São vidas solitárias (Tina e o pai) que se encontram a gerar destruição e autodestruição. E a nova vida que nasce desse trágico encontro (o bebê) será sempre culpada, pois nasce onde não poderia haver vida, onde só há destruição, sendo usada como arma e recompensa na luta entre os pais.

O bebê de *Ossos*, primeiro quase morre pelas mãos da própria mãe, em seguida é roubado pelo pai, que tenta vendê-lo e o abandona, construindo a tragicidade não por uma dívida hereditária e sim pelas relações das quais sua vida surge. Esse enredo remete-nos aos textos clássicos e à personagem Medeia, feiticeira da Cólquida, que mata seus filhos com o único propósito de castigar o traidor Jasão. Medeia é a destruição da família pelo desejo de ambição de Jasão, que a troca para desposar Creuza ou Gláucia e assumir o trono de Corinto. Essas histórias clássicas (*Os Argonautas* e *Medeia*) são tragédias pessoais marcadas por sangue, morte e vingança, a começar pela fuga de Medeia da Cólquida, que, por amor a Jasão, mata e esquarteja seu irmão Apsirto. Nessas tragédias, “amor e perda, amor e destruição são os dois lados da mesma moeda” (WILLIAMS, 2002, p. 145).

O lugar onde se insere o pai, protagonizado por Nuno Vaz, está exatamente na fronteira entre o amor e a destruição, que tão bem caracterizam as tragédias pessoais. A emblemática cena do *travelling*, onde o vemos andando a passos largos, decidido, como quem tem pressa de chegar, sem, contudo, seu caminho levá-lo a lugar nenhum, coloca-nos à frente da tela por mais de dois minutos em uma inútil espera. Anda quase que em círculos, sem rumo, sem destino, sem possibilidade de fuga, igualmente às tragédias antigas, e “quanto mais se anda, mais dentro se está. Não há fuga possível, o bairro estende-se como se fosse móvel, e, o que é mais grave, como se operasse um poderoso efeito de sucção” (OLIVEIRA, 2010, p. 64).

Nesse caminho sem destino, o que nos alcança é a surpresa ao percebermos o conteúdo do pacote transportado pelo pai, que sutilmente o acalenta, fazendo com que a dor se transforme “no milagre da ternura” (HASUMI, 2009, p. 134), na cena daquele jovem abraçando seu filho embrulhado em um saco de lixo. A ambivalência, condição típica das tragédias pessoais, onde os impulsos criativos e destrutivos entrelaçam-se, marca a relação que Tina e o pai estabelecem com o bebê.







Fotograma 55- Ossos

As tragédias pessoais, embora tenham na família a sua entidade destrutiva, não podem ser observadas a partir de uma perspectiva particular. Para Eagleton e Williams, essas condições são, na verdade, fruto de um mundo totalmente desprovido de sentido, gerando seres isolados, que, quando se encontram, têm nas breves experiências de união física também ameaças a seu isolamento, só podendo, portanto, resultar desses encontros destruição e autodestruição.

Assim, as tragédias pessoais, das relações destrutivas, ganham contornos universais, pois exprimem também condições das tragédias sociais, uma vez que as crises na civilização são análogas aos desastres psíquicos e espirituais (WILLIAMS, 2002, p. 162). Pois,

Se a realidade, por outro lado, é essencialmente social, então os relacionamentos frustrados, a solidão destrutiva, a perda de razões para viver são reflexos de uma sociedade em desintegração ou decadente (WILLIAMS, 2002, p. 162).

### ***Ventura: o rei errante***

Uma outra personagem trágica nos filmes de Costa é o imigrante cabo-verdiano Ventura. Protagonista das duas últimas produções do *Ciclo das Fontainhas: Juventude em marcha* e *Cavalo Dinheiro*, Ventura chega a Portugal em 1972 para trabalhar na construção civil e, como Leão, personagem do filme *Casa de Lava*, também acidenta-se no trabalho, caindo de um andaime. Foi um dos primeiros moradores do bairro de Fontainhas e um dos últimos a deixá-lo. Os dois filmes mostram o imigrante transitando entre as memórias e histórias, entre Portugal e Cabo Verde.

Se *No quarto da Vanda* é um filme de interiores, em *Juventude em marcha* o que se percebe é a predominância de cenas de espaços exteriores. Para o crítico português João Bénard da Costa, parece haver no primeiro filme uma chamada ao interior da casa como algo que nos remete ao íntimo, à alma, à identidade, que vão sendo destruídos ao longo do filme. *No quarto...* seria, assim, um filme de interiores, da destruição desses interiores, nos mais diversos sentidos; note-se que, nas quase três horas de filme, temos apenas cerca de meia hora de sequências em espaços externos, precisamente vinte e sete cenas, contadas cuidadosamente por José Neves (2010, p. 2).

Por outro lado, *Juventude em marcha* seria um filme de exteriores, reforçando a perda, o fim e a destruição vindos de fora, porém a partir da perda de seu interior, de seu íntimo, questão já vivida no filme antecedente. Para Bénard da Costa: “Portanto, é de certo modo como se ao sair das Fontainhas aquelas personagens estivessem ameaçadas no seu dentro e o que afirmassem cada vez mais fosse o exterior, o lá fora que surge como outra ameaça” (2014, p. 5). Destruídas já em seu íntimo, o exterior não traz conforto. No filme, Ventura oscilará entre esses dois espaços: o bairro de Fontainhas e o Casal da Boba. Nesses espaços vai reconstruindo sua história através de memórias e fabulações.

Em Fontainhas, os interiores e exteriores, ou seja, o privado e o público, misturam-se. O quarto das meninas em *Vanda* tanto representava o espaço

mais íntimo, quanto uma espécie de praça pública aonde os outros vinham lamentar-se, encontrar-se e até consultarem-se. A saída forçada de Fontainhas para o bairro Casal da Boba marca a ruptura desses encontros, a dissolução dessa coletividade. A destruição iniciada no filme anterior concretiza-se em *Juventude em marcha* e Fontainhas transforma-se em um espaço de casas abandonadas por onde Ventura vaga em busca de sua história e memórias. Segundo o realizador:

As Fontainhas eram um espaço interessante porque, suspeito eu, como em todas as organizações que devem muito ao antigo, ao primordial, o que era privado e o que era público era muito interessante. Isso sentia-se bastante *No Quarto da Vanda*. Não foi uma intenção minha, era mesmo assim, ou seja, o quarto da Vanda podia ser uma praça, uma rua ou um Ventura, porta da Bete, Fontainhas, e era, ao mesmo tempo, o sítio mais secreto, o mais fechado dos quartos. É confuso e contraditório, e isso é muito interessante. Esse tipo de coisas acabou, acabou e acabou por decreto-lei, ou seja, neste sítio novo eles não podem sequer fazer um churrasco, por exemplo. É tão simples quanto isso. Porque o fumo sobe até ao terceiro andar e vai empestar a casa de alguém. (COSTA, 2012, p. 27/28)

Em *Juventude em marcha*, já no primeiro plano, Fontainhas surge num enquadramento em que só se nota um imenso paredão, à noite, tendo como única movimentação algo que acontece através de uma pequena janela do lado direito do quadro, por onde alguém atira móveis ao chão. Trata-se da casa de Ventura, de onde Clotilde, sua esposa, joga seus pertences. Já no início do filme, Ventura fica sem nada, sem mulher e também sem casa.

O filme traz à tona seu não pertencimento ao bairro Casal da Boba, seu deslocamento, refletindo a dor dos sem-lugar, dos expatriados, dos desenraizados que buscam em seus patrícios o aconchego que deixaram em suas pátrias. Começa já por perder suas coisas vindas do interior da casa, reforçando, desde a primeira cena, suas perdas mais íntimas, suas idas e vindas entre passado e presente, suas lembranças sobre o bairro, seus devaneios; como no diálogo que trava com Bete, sua filha, já nos quatro minutos iniciais do filme:

*Ventura: Bete. A sua mãe se foi. Ela não me ama mais. Ela não quer passar o resto da vida dela comigo. Ela não quer mudar para a casa nova. Ela brigou comigo a noite toda. Parecia um pesadelo. Estou lembrando de há trinta anos atrás, quando eu vivia em habitações sociais como um jovem trabalhando para a Construções Gaudêncio. Eu tossia e me virava toda noite, sufocando sob os cobertores.*

*Bete: Ventura, você se enganou de porta.*

*Ventura: Não, não me enganei. Antigamente eu costumava me enganar. Eu voltava bêbado do trabalho e desmoronava sempre na cama de um estranho. Eu ia até a casa de Totinha, ou de Nina, ou de Maria e adormecia, até roncava. Eles me levavam para casa de madrugada. Todas as portas pareciam iguais naquele tempo.*

*Bete: Você se enganou de porta e de filha.*

*Ventura: Toda vez que sua mãe dava à luz, ela rezava para não ser um bêbado como eu. Ela não gosta mais de mim. Ela não gosta mais de ninguém. Ela não gosta dos seus filhos.*



**Fotograma 56- Cenas iniciais de *Juventude em marcha***



**Fotograma 57- Ventura e Bete em *Juventude em marcha***

No bairro que ajudou a construir, Ventura passeia pelos escombros em busca das memórias e histórias, enquanto vai escutando e acolhendo as histórias alheias. O africano vai reconstruindo sua história de imigrante, pedreiro, os acidentes de trabalho, os mortos, a mulher que o abandona, a filha que continua a esperar sua nova casa, os amigos e o icônico 25 de abril de 1974 que pôs fim a quarenta e um anos de regime ditatorial, revolução da qual ele próprio fez parte. Essa personagem vive o tempo incerto, o tempo trágico, entre passado, presente e futuro:

A tragédia reflete com frequência uma batalha entre o passado e o presente- o herói trágico sendo despedaçado na competição entre ambos. O protagonista pode ser como um Hamlet desconjuntado, deslocado de seu tempo, um avatar por demais prematuro de um mundo novo ou um fracassado sobrevivente de um mundo antigo. (EAGLETON, 2013, p. 206)

Os filmes de Costa trazem à tona uma perspectiva trágica ancorada no real, e um dos pontos cruciais na história do velho Ventura é o tema da imigração africana para Portugal e o eterno deslocamento em que vivem esses imigrantes. Ventura chega a Portugal antes da independência de Cabo Verde, ocorrida em 5 de julho de 1975, juntamente com muitos outros conterrâneos.

Estudando a imigração cabo-verdiana para Portugal, Gois (2008, p. 11) identifica quatro tipos de respostas sociais dadas pelos imigrantes na construção da relação entre o país de origem e o de destino: a assimilação, a segregação; a marginalização; e a integração.

Pelo olhar de Costa, identificamos que os imigrantes de Fontainhas transitam entre seres segregados e marginalizados. Se a assimilação representaria a inserção total do imigrante no novo espaço, a segregação resultaria em relações mínimas do imigrante com a comunidade receptora, fazendo com que aquele procure viver em guetos, criando nichos étnicos (o Bairro de Fontainhas) e que tenham nas relações de produção seu único vínculo com o novo país. Soma-se a isso o caso da marginalização, em que o imigrante, além da perda da própria identidade de origem, não se sente parte da sociedade receptora. Por último, a situação não retratada nos filmes de Costa, a integração, em que o imigrante mantém sua identidade e também participa da sociedade receptora.

Ventura, claramente, enquadra-se na categoria de imigrante segregado, em que a única relação estabelecida com a nação portuguesa se dá por meio de sua precária força de trabalho. Um exemplo claro desta relação acontece na cena do museu Calouste Gulbenkian. Ventura passou três anos participando da construção daquele museu, mas nunca havia entrado ali. Talvez por isso tenha se concentrado mais nas paredes que suas mãos construíram do que nos quadros de Rubens e Van Dyck que elas ostentam. O diálogo travado com o vigilante do museu, depois de ser expulso do lugar e de este último limpar suas marcas (cena que também acontece com o funcionário que vai lhe mostrar seu novo apartamento no Casal da Boba, quando limpa a marca deixada por sua cabeça nas paredes brancas e impecáveis), é um exemplo claro da segregação em que vivem:

*Ventura: 9 de agosto de 1972. Eu estava num grande jato com 400 imigrantes, mais as aeromoças. Eu e meu primo Augusto. Quando chegamos às alturas, ele chorou. Eles nos serviram bife de cavalo e vinho de mesa de Castelo Branco. Ele não comeu, mas eu comi tudo. No aeroporto, encontramos o tio dele. Ele nos levou para a Rua Salitre. No dia seguinte, começamos a trabalhar com construção técnica no Banco*

*Borges Irmãos, no Centro. Eu ganhava 1.800 escudos por quinzena. Nos barracões, um papagaio cantava: Preto, preto, preto, cara de chulé! Eu saí para trabalhar para as Construções Gaudêncio. Eles me mandaram aqui para o Museu Gulbenkian. Eu ganhava 7.500 escudos mais hora extra ou 16.000 mais bônus de natal. Isto aqui era tudo mato. Eu e o Correia, o pedreiro, tiramos o mato e os eucaliptos. E instalamos a encanação. Eu e o Antônio, o ladrilhador, colocamos as pedras e os azulejos. Era um tapete de sapos aqui... centenas deles. Um dia nós montamos as estátuas do Sr. Gulkenkian e o pinguim. Elas ficavam, no meio de um grande pedaço de terra. Plantamos grama para ficar mais bonito. Nós a regamos. Dizem que o Sr. Gulbenkian tem um monte de petróleo e um monte de herdeiros.*

*Funcionário do Museu: Vigiar esse lugar não é como vigiar o mercado ao ar livre da minha terra. Aqui você empunha uma mão de ferro com uma luva de peludo. Lá, é apenas a mão de ferro. Nada além de miséria. Negros, brancos, ciganos, velhos, crianças..todos roubam. Tanta fome e tristeza que te faz sentir-se mal. Sei do que estou falando. Aqui é outro mundo. Um mundo antigo, imperturbável. Ninguém grita ou corre ou cospe no chão. É elegante e fácil. Posso até tirar uma soneca. Então as tardes aqui, na arte egípcia, são sagradas. **É um problema quando alguém como você aparece. Mas você não vê pessoas como eu ou você aqui com frequência**<sup>21</sup>. Somos deixados em paz. Eu tenho que ganhar a vida. Tomei-me pai há um mês.*

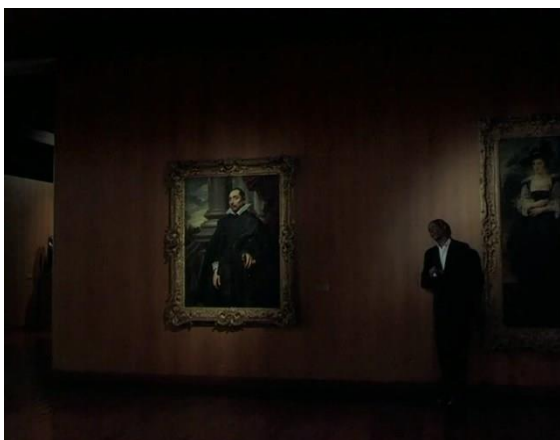
*Ventura: Seu primeiro filho?*

*Funcionário do museu: Sim.*

*Ventura: Garoto ou garota?*

*Funcionário do museu: Uma menina. Chama-se Thais.*

*Ventura: Levei um choque ali. Escorreguei e cai do andaime.*



<sup>21</sup> Grifos nossos.



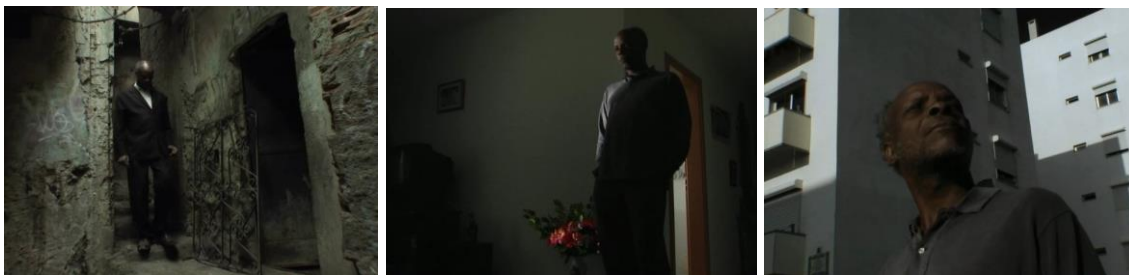


Fotograma 58- *Juventude em marcha*

Ventura, esse “errante sublime”, misto de Édipo e de Rei Lear, rei “exilado de sua realeza africana”, como o descreve o filósofo francês Jacques Rancière (2008, p. 107), é filmado em várias cenas em *contra-plongée*, o que faz com que sua figura seja realçada, dignificada, grandiosa. Enquadrar essa figura trágica foi algo pensado. Costa diz que queria retratar aquele grande homem colocando sua câmera à sua altura. E por isso ela teve de descer e descer, “porque eu não poderia estar à altura dele. Eu precisava estar abaixo” (COSTAa, 2010, p. 29), como esclarece o diretor. E acrescenta:

Não foi instintivo, mas nas primeiras semanas de filmagem eu adotei essa altura, esse posicionamento, esse respeito, talvez-assim surgiu e assim ficou. Parece bom para mim. Parece bom para ele, especialmente para a imagem, e pareceu bom para ele no espaço. Ele foi mais ou menos o designer do espaço. (COSTAa, 2010, p. 29)





Fotograma 59- *Juventude em marcha*

*Cavalo Dinheiro*, último filme do *Ciclo*, já não retrata o Casal da Boba. Ventura segue sendo o protagonista, mas seu novo local de moradia não aparece no filme. Costa chega mesmo a afirmar que não desejava voltar a filmar ali, que a história do realojamento e da nova morada já havia sido contada no filme anterior, além do que, ninguém gostava de viver lá mesmo. “Não há um único habitante desses apartamentos que não afirme preferir mil vezes a sua velha barraca de Fontainhas [...] Eles perceberam que já não tinham casa. Nem país”. (COSTA, 2015, s/p).

Em *Cavalo Dinheiro* Ventura é colocado em um asilo por sua filha. Trêmulo, com uma “doença da alma”, uma doença sem nome (esquizofrenia, depressão ou apenas tristeza?) vai reconstruindo sua história nas lembranças e diálogos (imaginários?) que trava com seus companheiros também imigrantes.

Apesar dos belos enquadramentos e do trabalho de iluminação que fazem lembrar a herança da pintura no cinema, em *Cavalo Dinheiro* os protagonistas são mesmo as personagens, especialmente Ventura e Vitalina Varela. Os dois mergulham no passado e, revisitando suas dores, reconstroem suas histórias, que têm como ponto forte a vida no novo país, o desenraizamento e a desesperança.

Logo nas primeiras cenas, Ventura entra numa espécie de calabouço, uma espécie de prisão, e assim passa todo o filme: preso às suas memórias, às suas histórias, relembando-as ou reinventando-as. Guiado por um médico, percebemos que está em um hospital. Seus amigos o visitam (ou também lá

estão?), falam da falta do cigarro, da comida ruim e salgada, da necessidade de se ter o passaporte sempre em mãos. Vitalina Varela também aparece (só de visita, como afirma), e traz lembranças de como recebeu a notícia da morte do marido, da sua ida para Lisboa para enterrá-lo e de como não conseguiu chegar a tempo do seu sepultamento.

*Vitalina: Foi em 23 de junho de 2013. Minha irmã Isabel apareceu com notícias de partir o coração. Corri para Assomada, para obter o meu visto e passaporte. Eu estava tão confusa, tão perdida. Eu não conseguia reconhecer ninguém. Eu não conseguia nem me reconhecer. Meu rosto estava todo desfigurado. Eu não podia sequer tirar a minha foto para o passaporte.*

Ventura não é simplesmente mais um imigrante saudosista vivendo a nostalgia e falta da sua terra natal; representa toda uma comunidade que segue em retiro involuntário, que perde o que deixou e que não encontra espaço na sociedade que o abriga. Na conversa com Vitalina Varela, Ventura lembra sua juventude em Chão do Monte, na ilha de Cabo Verde, de onde saiu há anos, de tudo o que deixou e do nada que restou :

*Ventura: Você passou por minha casa em Chão do Monte?*

*Vitalina: Passei. A casa está demolida. Não sobrou uma pedra de pé.*

*Ventura: E minhas galinhas, e meus porcos? As cabras?*

*Vitalina: Fugiam.*

*Ventura: Meu macaco, Fogo Serra?*

*Vitalina: Morto.*

*Ventura: Meu cavalo, Dinheiro?*

*Vitalina: Os abutres o rasgaram em pedaços.*

A tônica do filme é a fronteira entre as lembranças de sua terra natal, a ex-colônia, e a vida que encontraram e foram obrigados a viver no exílio em Portugal. E nessas deambulações por temporalidades díspares, entre passado

e futuro, e como eles se encontram, vale ressaltar dois momentos do filme nos quais essa relação é sublinhada: as fotografias de Jacob Riis e a música *Alto Cutelo*, de Ildo Lobo.

Riis, o fotógrafo escolhido para ilustrar o início de *Cavalo Dinheiro*, já mostrava, no final do século XIX, as condições de vida dos imigrantes nos bairros operários de Nova Iorque. O que mudou? Da exploração e pobreza dos imigrantes na Nova Iorque de tempos atrás para a Europa pós-colonial, e as barracas de bairros pobres e periféricos como Fontainhas, quais as diferenças? Talvez as condições trágicas de imigrantes partindo da Turquia em travessia pelo mar Egeu, afogando-se, mostre a face mais dura do processo imigratório secular; o que também é outra face da tragédia social.

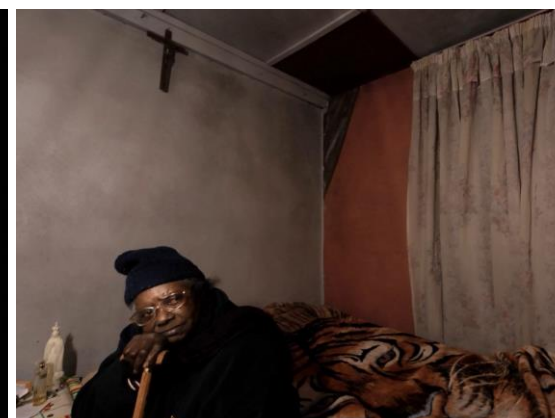
Esse senhor cabo-verdiano traz no peso de suas palavras a tragédia de inúmeros imigrantes em Portugal ou desterrados do mundo inteiro, que vivem o outro lado do progresso: uma biopolítica atroz que os condena a uma cadeia de morte política sucessiva. (DUARTE, 2010, p. 13)



**Fotograma 60- Fotos de Jacob Riis em *Cavalo Dinheiro***

A música cabo-verdiana *Alto Cutelo* é um poema de Renato Cardoso musicado por Ildo Lobo, do grupo Tubarões, que aparece no filme seguida de uma sequência de imagens de lugares, animais, velhos, crianças, mulheres, pobreza. Algumas lembram-nos as imagens de Riis no início do filme. A música marca a ida de cabo-verdianos para Portugal, a separação das famílias, a exploração laboral e a perpetuação da miséria. No entanto, traz também o desejo e a esperança de um dia voltar.

*Em Alto Cutelo não há mais grãos  
 As raízes secas não alcançam as águas  
 A água é mais profunda, fora do alcance do homem  
 A mulher espera pelo fogo há mais de uma semana  
 Seus filhos na estrada. Apenas um tem trabalho  
 Seu marido foi para Lisboa há muito, muito tempo  
 Sob contrato  
 Ele foi a Lisboa vender sua terra  
 Ele tem que trabalhar na chuva e no vento  
 Estaleiros, fábricas, andaimes  
 Mão de obra barata, não importa o quão duro você trabalha  
 Mão de obra barata, barraca sem luz  
 Enganado por seu irmão branco  
 Explorado, enganado  
 Um dia, eu voltarei para casa  
 Alcançaremos as águas  
 A força de nossos braços  
 Minha consciência  
 Eu sou o único que trabalha  
 Eu possuo a terra. O poder é meu  
 Grãos na colina  
 Crianças correndo  
 Um barco no porto  
 Nossa terra  
 Nossa terra  
 Nossa terra*



Fotograma 61- Jacob Riis e Pedro Costa em *Cavalo Dinheiro*

As lembranças de Ventura e outros mostram, em *Cavalo Dinheiro*, além do desenraizamento, a perpetuação da mesma condição que tinham quando chegaram ao país. De todo modo, o que as pesquisas nos revelam é que, ao

longo dos anos, não se apresentou nenhuma característica de mobilidade laboral ascendente e, ao contrário do que se imagina, os imigrantes continuam, majoritariamente, marginalizados e ocupando-se de trabalhos informais (GOIS, 2008, p. 17). Serão sempre seres marginalizados e segregados, pois:

O estrangeiro na sociedade moderna continua a ser um sujeito que não lhe é permitida a adaptação e o bem-estar, continuando a produzir incertezas, (in)diferenças, políticas de exclusão e controles; um estranho, visto como sem identidade (ou identidade múltipla, não definida, própria da pósmodernidade) e promotor do perigo social, cultural e, em última instância, civilizatório (TEDESCO, 2016, p. 289).

Portanto, é nesta perspectiva que reforçamos o caráter universal dos heróis trágicos costianos, pois suas privações e provações são gerais, mas não porque são nobres ou representem seus reinos e seu sofrimento sirva de exemplo doutrinador para seus súditos; suas privações são universais porque profundamente disseminadas, inseridas e popularizadas na nossa cultura. Seja “um jovem ou um velho, uma mulher ou uma criança, tem sempre em comum essa espécie de ausência de horizonte” (COSTA, 2012, p. 26).

Drogas, abandono, miséria, êxodo, diásporas, deslocamentos forçados por tentativa de melhores vidas, por fuga de guerras civis, ou perseguições políticas e étnicas, não são assuntos ultrapassados. Ventura e as fotos de Riis em uma Nova Iorque, que era promessa de melhores dias articulam-se às dezenas de imigrantes que atravessam os desertos mexicanos em busca da América, aos fugitivos turcos que morrem nas travessias ou se concentram em campos de refugiados nas fronteiras europeias.

Essas tragédias do herói comum são tragédias universais, uma categoria geral que se espelha na condição particular de cada uma das personagens costianas. A vida de Ventura e das outras personagens de *Cavalo Dinheiro* “é uma tragédia cabo-verdiana passada em Lisboa. É a história de uma pessoa que talvez possa representar a história, o destino, o

amargor” (COSTA, 2014, s/p) desse povo que emigrou para Portugal e não encontrou o que buscava.

Cada uma dessas personagens reflete a condição geral da experiência trágica vivida no nosso próprio tempo, pois não é fruto de uma desmedida, de uma *hybris*, de um ímpeto pessoal praticado pelo herói individualmente, e sim um legado do mundo que o transcende e marca sua trajetória.

Por outras palavras, o que importa, neste como nos filmes seguintes de Pedro Costa, são os sentimentos, os particulares sentimentos relacionados com pessoas perdidas, desorientadas, amedrontadas, desprotegidas – total e absolutamente desprotegidos. Pessoas para quem a solidariedade é um sonho ou uma utopia, nas quais a solidão é, mais do que um estado físico, um estado de espírito - pois que a luta, a resistência e a persistência são, também elas, e inevitavelmente, solitárias. (MOUTINHO, 2005, p.27).

Tina, que opta pela morte em um mundo sem sentido, e Ventura, o “príncipe exilado que recusa toda e qualquer reconciliação social” (RANCIÈRE, 2008, p. 108), são personagens desse “poeta da irreconciliação”, que se nega à afirmação simples de uma salvação, que mostra o conflito irresoluto na força de heróis/personagens que não encontram seu lugar no mundo e que mostra, através de seus filmes e suas personagens, que a “violência da opressão continua” (RANCIÈRE, 2015, p. 44).

## DA PROFISSÃO DE POETA

*Operário do canto, me apresento  
sem marca ou cicatriz, limpas as mão,  
minha alma limpa, a face descoberta,  
aberto peito, e – expresso documento –  
a palavra conforme o pensamento.  
Fui chamado a cantar e para tanto  
há um mar de som no búzio de meu canto.  
Trabalho à noite e sem revezamentos.  
Se há mais quem cante, cantaremos juntos;  
Sem se tornar com isso menos pura,  
A voz sobe uma oitava na mistura.  
Não canto onde não seja a boca livre,  
Onde não haja ouvidos limpos e almas  
afeitas a escutar sem preconceito.  
Para enganar o tempo – ou distrair  
criaturas já de si tão mal atentas,  
não canto...  
Canto apenas quando dança,  
nos olhos dos que me ouvem, a esperança.*

GEIR CAMPOS



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 2011 o filósofo francês Georges Didi-Huberman visita o antigo campo de concentração de Auschwitz-Birkenau, hoje transformado em museu. Judeu cujos avós foram assassinados naquele mesmo campo de extermínio, ele faz uma reflexão sofrida e bastante cuidadosa sobre o lugar da memória na sociedade atual, resultando em um livro-ensaio poético – às vezes autobiográfico – fundamental nos tempos atuais. O livro, *Cascas*, mais parece uma carta que precisa ser escrita, “mas para quem?”, pergunta-se o próprio autor (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 9).

Didi-Huberman fala-nos da delicada travessia que é transformar um “lugar de barbárie”, esse que foi o maior campo de concentração da Alemanha nazista, num “lugar da cultura”, no qual se tornou. Deambula pelo agora Museu de Auschwitz e nos coloca, seguindo uma reflexão sobre o tempo passado e o tempo presente, nos espaços, na capacidade de manter a memória viva, no apagar dessa memória, nas transformações desses espaços, nas barbáries a serem esquecidas em seus próprios lugares de experiência, enfim, no inimaginável, para demonstrar que é diante do que não se consegue imaginar que reside a urgência da imaginação.

Começo a escrever as considerações finais dessa trajetória usando as cascas e suas metáforas, por entender que Didi-Huberman e Pedro Costa às vezes se tocam, aproximam-se. Tanto no livro quanto nos filmes, que me atingiram significativamente, percebo um pedido por um olhar urgente e sensível para o sofrimento. Talvez essa aproximação se dê porque a lente através da qual observo os filmes de Costa me leva para a proposta do que Didi-Huberman fala sobre fazer da dor “nosso bem comum”. Mas, longe de advogá-la como algo exclusivo, típico dos discursos vitimistas, o filósofo prefere entendê-la como uma linguagem partilhável e, através desse compartilhamento, refletir sobre a necessidade política que surge do fato de fazermos parte de uma mesma comunidade de sentido que emerge do sofrimento.

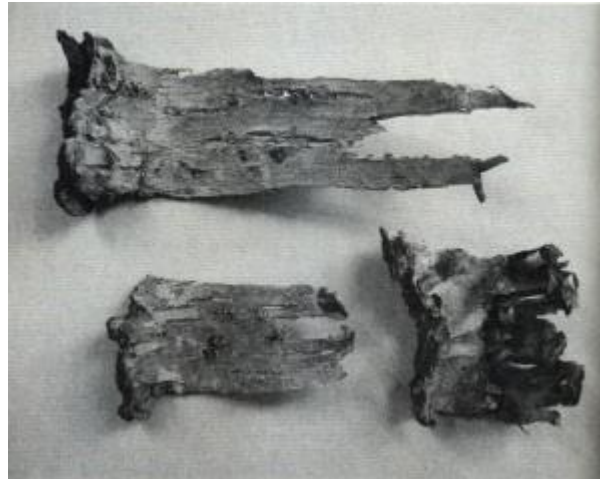
No livro, o autor chama atenção para a terminação da palavra *Birkenau* – *au* –, cujo significado simboliza a própria aflição. É que, em alemão, a terminação *au* corresponde ao *ai* da língua portuguesa; ou seja, uma “interjeição espontânea do sofrimento”, “uma palavra para a própria *dor*” (2017, p. 11).

*Cascas*, o título do livro, faz referência à fotografia de três pequenos pedaços de cascas que o autor tira de bétulas quando chega a Auschwitz-Birkenau. Birkenau, que a propósito se traduz como “floresta de bétulas” em alemão, era uma pequena vila polonesa que foi destruída para ceder espaço ao campo de extermínio. As cascas nos levam, assim, a uma pequena vila em meio às florestas de bétulas, ao espaço da *Solução Final dos Judeus*, onde morreram mais de um milhão de pessoas, e também ao memorial e museu com vendas de tíquetes *online* e *selfies* de turistas.

Obviamente que o filósofo defende a divulgação dos horrores que ali aconteceram, para lembrá-los e não mais serem repetidos; mas, ao mesmo tempo, pergunta-se: “o que dizer quando Auschwitz deve ser esquecido em seu próprio lugar, para constituir-se como um lugar fictício destinado a lembrar Auschwitz?” (2017, p. 25). E é justamente a partir dessa chave que o filósofo nos conduz a uma reflexão sobre o próprio ato de olhar. Nesse lugar, que é “a capital do mal que o homem sabe fazer ao homem” (2017, p. 29), é necessário que o visitante se interrogue todo tempo, usando a potência da imaginação para imaginar o que foi e ainda é inimaginável.

Inimaginável para as vítimas do campo, incapazes de conceber a consumação de seus destinos, tão próxima, tão iminente; inimaginável também para os guardas da SS, incapazes de enxergar qualquer resquício de humanidade naqueles homens, mulheres e crianças por eles observados e conduzidos às câmaras de gás; portanto, é tarefa de cada ser humano não se render nem se resignar diante desse “impasse da imaginação” (2017, p. 31), pois foi esse mesmo impasse que alimentou o regime que o queria “inimaginável, impensável e invisível aos olhos do mundo” (p. 97), e é também nossa incapacidade de falar, de observar, de imaginar as barbáries que alimenta sua existência.

O que a casca me diz a respeito das árvores. O que a árvore me diz a respeito do bosque. O que o bosque, o bosque de bétulas, me diz a respeito de Birkenau. [...] O que isso me diz a respeito do fundo, o que isso atinge no fundo? (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 9)



Fotograma 62- Didi-Huberman, *Cascas*, p. 9

Didi-Huberman mostra-nos, nesse passeio lutuoso, que a imagem não é apenas uma representação ou um documento histórico; ela é, antes de tudo, um ato político. Sem dúvida que o que fez o fotógrafo, membro do *Sonderkommando*, o grupo de prisioneiros judeus que eram forçados a trabalhar na câmara de gás, ao tirar as quatro pequenas e famosas fotos de Auschwitz, foi um ato político e corajoso; fato aliás que o filósofo analisa em seu livro *Imagens apesar de tudo*.

O gesto do fotógrafo clandestino foi, no fim das contas, tão simples quanto heroico: ao se posicionar dentro da câmara de gás, justamente onde a SS o obrigava, dia após dia, a descarregar os cadáveres das vítimas recém-assassinadas, ele transformou, por alguns raros segundos roubados à atenção de seus guardiões, o *trabalho servil*, seu trabalho de escravo do inferno, num *trabalho de resistência*. (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 56).

O que o filósofo nos exige é a construção de um “olhar antropológico” para esses acontecimentos, no qual podemos fazer o exercício de “comparar o

que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (p. 41), para que não nos esqueçamos de que, ao andar por Auschwitz-Birkenau, não estaremos visitando apenas um museu e sim o cenário de uma das maiores barbáries do mundo.

*Cascas* alerta-nos para a difícil e urgente tarefa de imaginar o inimaginável, e o faz propondo uma reflexão que nos leva à construção de uma ponte que parte da estética para a ética, reivindicando um olhar atento, vigilante, sensível e político. E é talvez por isso, por essa aposta no incômodo, na não acomodação, na desnaturalização, na necessidade de resistência, que eu o tenha relacionado ao *Ciclo das Fontainhas*.

Isso porque os filmes de Pedro Costa, especialmente os aqui analisados, trazem uma realidade que ele nem negligencia, uma vez que a retrata, e tampouco a domina, uma vez que deixa, como uma de suas marcas, a inconclusão – construindo, na fronteira entre a exposição e a não dominação, o enfrentamento. Ali, onde “não há mais nada para ver” (p. 61), imaginemos!

Ao longo dessas páginas, procuramos demonstrar a permanência das tragédias, analisando-as à luz do contemporâneo. Não se tratou, portanto, de refletir a tragicidade numa perspectiva engessada ou imutável. Ao contrário, buscamos analisar as experiências trágicas tendo como ponto de partida as transformações ocorridas na própria sociedade.

Entre as inúmeras possibilidades de análises da tragicidade elencamos duas perspectivas, a tragédia social e a tragédia pessoal, que se foram delineando, por meio, primeiro, da observação das temáticas emergidas e da forma como elas se apresentam e, segundo, dos elementos estéticos que o realizador utiliza em seus filmes: iluminação, planos, montagem.

No trabalho, percebemos como Pedro Costa inaugura uma nova estética quando subverte a definição clássica de documentário e traz para seus filmes documentais elementos que pareciam exclusivos aos filmes de ficção, ressaltando, assim, a característica híbrida de suas produções.

Outra de sua marca é o tempo dedicado a seus filmes, demonstrando um engajamento político ao mesmo tempo em que traz para sua produção as

personagens com quem trabalha, fazendo desta forma com que seu cinema não apenas fale do gênero humano, mas, sobretudo, com o gênero humano. É sem dúvida um cinema dedicado ao tempo da produção, do reconhecimento do outro, das falas, das histórias e das memórias do outro. Um cinema, enfim, colaborativo e construído coletivamente.

É também um cinema pós-colonial, pois negando a ideia de nação tão fortemente vinculada ao *Novo Cinema Português*, traz elementos de uma identidade portuguesa que também admite outras narrativas, tal como a dos imigrantes africanos. Seu cinema diaspórico evidencia os modelos de organização social e os modos de reinvenção das identidades culturais da população negra, que migra para outros mundos e transita entre o país de destino e as relações que mantém com sua origem africana.

Nos capítulos de análise, vimos como Pedro Costa traz a temática da pobreza, do deslocamento, das personagens marginalizadas. Vimos também como vai construindo os espaços em seus filmes, sublinhando a tragicidade que há neles. Para tal, o conceito de paisagem-pensamento, cunhado por Collot, ajudou-nos a refletir sobre dois espaços emblemáticos no *Ciclo*: o bairro periférico de Fontainhas e o conjunto habitacional Casal das Bobas. A partir de tal observação começamos a perceber que a tragicidade se dá em dois extremos: de um lado, pela pobreza absoluta, e do outro, pela assepsia extrema. Se um espaço é rico em memórias, é pobre em recursos; se o outro se apresenta com alguma dignidade, ao mesmo tempo dilui a comunidade e apaga suas lembranças. Ou seja, de uma forma ou de outra o conflito é insolúvel.

Buscamos refletir sobre a permanência do caráter universal nas dores trágicas vividas pelas personagens trágicas atuais. Em *Tina* e *Ventura* observamos que essas dores, ao refletirem a subjetividade de cada personagem que percebe seu lugar no mundo, vão ganhando contornos universais e atemporais.

Longe de determinismos, fatalismos ou até pessimismos, a arte de Pedro Costa mostra o que Eagleton (2013, p. 19) chama de “realismo sombrio”, ou seja, sua obra reflete o potencial político e também transformador da arte

trágica, pois “é somente quando compreendemos as restrições com que nos defrontamos que podemos agir de forma construtiva” (2013, p. 9/20). Ainda que os infortúnios sejam específicos, as tragédias geram uma espécie de “comunalismo de significados”, porquanto constrói a linguagem da dor partilhada, que nos remete ao que Didi-Huberman nos diz em *Cascas*.

Aí está, nessa perspectiva, a preciosidade da tragédia atual e o que nela há de político. Os filmes de Costa avisam que algo vai mal; seu cinema, longe de ser panfletário, pode ser considerado uma bela, poética e fragmentada denúncia de que as coisas não vão bem. Nesse sentido, “o trágico pode ser uma imagem negativa da utopia: ele nos traz à mente aquilo que amamos no ato de vê-lo destruído” (EAGLETON, 2013, p. 56). E, neste sentido, a tragédia pode ser afirmativa.

Os textos das tragédias contemporâneas (e estamos falando da narrativa pouco linear de Pedro Costa) chegam aos seus desfechos com a permanência da irreconciliação, sem nenhuma resolução que nos tranquilize ou console, que promova apaziguamento no prazer sádico que desfrutamos diante das histórias de infortúnios. Sem buscar atribuir um propósito ao sofrimento, as tragédias costianas também não buscam, através da contemplação destas, redimir-nos.

Daí pensarmos em suas narrativas como tragédias irreconciliáveis, tragédias do inconformismo (PESSOA, 2015, s/p), tragédias anticatárticas. Pois, por mais paradoxal que possa parecer, “concluir que não há solução é também uma resposta” (WILLIAMS, 2002, p. 55). Ressaltando a permanência da contradição, ao tempo que resistem à ideia de um poder superior, que neutraliza o sofrimento e purga as emoções, retirando qualquer capacidade de reação, as tragédias costianas distanciam-se das tragédias áticas quando colocam em discussão a identificação do público.

O que se modifica, significativamente, daquela arte política ática para o contemporâneo cinema trágico, é o enfoque. Enquanto a tragédia grega se constitui em uma ferramenta política a serviço da aristocracia grega, buscando apaziguar emoções e educar os cidadãos por intermédio dos espetáculos teatrais, as tragédias costianas, por sua vez, buscam refletir os problemas gerados pela sociedade do seu tempo, discutindo o *status quo*, e não

compactuando com ele. Leva, portanto, para as telas aqueles que antes apenas assistiam. Dessa forma, a perspectiva muda e as narrativas trágicas atuais não podem ser consideradas catárticas, uma vez que não há aposta na reconciliação, pois o que está em jogo é, justamente, a exposição da não reconciliação.

Os filmes de Costa refletem no gênero tragédia a problemática de sua época e, ao mesmo tempo, livres das amarras da linearidade narrativa, negando-se ao encadeamento, fazendo uso de elipses, da aparição das personagens *voyeur* como vimos em *Ossos*, dificultando a identificação do espectador, imergindo num mundo irreal, trazem elementos que sugerem mais uma tragédia anticatártica.

Como propõe Araújo (2016, p. 118), os apagões ou exclusões narrativos que vemos em muitos dos seus filmes “evitam a identificação do espectador com a trama e promovem o confronto com a realidade de um povo e a sensação de estranhamento perante a intriga”. As obras de Costa não buscam, assim, domesticar a sensibilidade do espectador; os elementos da sua poética da dor política levam à constituição de uma subjetividade autônoma que exige, inevitavelmente, conduzir o espectador ao caminho de buscas e ao preenchimento de lacunas que os filmes deixam.

Pedro Costa, ao se inserir na perspectiva de Comolli (2008, p. 185), do cineasta contemporâneo que busca mostrar a indiferença e desprezo do homem pelo próprio homem, porém, “tornando essa indiferença não indiferente ao espectador”, apresenta uma atitude refratária ao cinema de espetáculo apaziguador. Essa poética também pode ser vista em outros realizadores, a exemplo do cinema poesia de Pier Paolo Pasolini ou da obra do húngaro Béla Tarr e seus filmes desprovidos de otimismo, em que “nem todas as luzes do espetáculo colocarão fim à obscuridade do mundo” (COMOLLI, 2008, p. 188).

Ao levar para as telas os conflitos trágicos gestados e vivenciados na contemporaneidade, as obras de Pedro Costa promovem, por meio do conflito e do desconforto, a reflexão sobre o incômodo como algo inerente e necessário ao cinema contemporâneo, provocando um espectador em guerra e desconfortável, que percebe as complexidades do mundo atual.

Se, por um lado, para Eagleton, “argumentar que isso é trágico é insistir que seria muito melhor se assim não fosse” (2013, p. 95), por outro há a possibilidade de transmutação dentro da própria vivência trágica. Resgatando as reflexões sobre tragédia e revolução desenvolvidas por Williams, Eagleton (2013, p. 57) afirma que o crítico galês percebia uma afirmação na tragédia, em que a ausência de solução também poderia ser uma forma de resposta. Se o trágico é um gênero aporético (MAFFESOLI, 2003, p. 26), a mesma falta de solução dos conflitos retratadas na arte atual seria uma espécie de resposta que poderia suscitar um novo desfecho.

Apesar dessa ação afirmativa como componente da tragédia, para Eagleton (2013, p. 69), é importante também observar a diferença entre concepções que creem que o simples sofrimento é precioso, necessário e engrandecedor, e a crença de que, embora ele sempre deva ser evitado como um mal, algumas perdas podem levar a ganhos. Assim, algumas tragédias não precisariam terminar mal; mas em outras, “a destruição é, literalmente, a última palavra”, porque “precisamos ser arrastados ao inferno para ter qualquer chance de liberdade ou realização” (EAGLETON, 2013, p. 95). Nesta perspectiva, é importante observar

[...] o quanto nos submetemos mais do que empreendemos com vigor, bem como quão pouco espaço temos disponível para manobras. O reconhecimento disso, na verdade, é o lado positivo de uma crença mistificadora no destino. O que para alguns sugere fatalismo ou pessimismo, para outros significa o tipo de realismo sóbrio que é a única base segura para uma política ou ética efetivas. (EAGLETON, 2013, p. 19-20).

Para Eagleton, a tragédia é um desses acontecimentos rodeados pelo aporismo, em que a perda pode acabar transformando-se em poder. Ele conclui que é realmente trágico que haja a necessidade de sua existência para refletirmos sobre essas condições e buscarmos formas de extirpá-las. Em nossa perspectiva, ao levantar os problemas vividos na sociedade lisboeta, através da exposição das dores de suas personagens, Pedro Costa busca esse estranhamento, a não naturalização do sofrimento. Seu cinema político e ético



fala-nos dessas tragédias e, desprovido de respostas simples para problemas complexos, mostra-nos que é preciso vê-las para exorcizá-las.

Williams afirma que vivemos, então, numa época de desordem social e de revolução, refletindo, evidentemente, violência e sofrimento. Para ele, “antes, não conseguíamos reconhecer a tragédia como crise social; agora, comumente, não conseguimos reconhecer a crise social como tragédia” (2002, p. 91), e imaginar a revolução como algo lento e consensual é ou um otimismo demasiado ou falsa consciência.

O que comumente ocorre é que nós, em nossas zonas de conforto, gozando de uma aparente e frágil tranquilidade, interpretamos como ameaça à paz e à desordem qualquer tipo de distúrbio que venha a desmascarar essa ordem enganosa. E ainda conseguimos “concordar com uma desordem e chamá-la de ordem; afirmar que há paz onde não há paz” (2002, p. 110-111), à espera de:

que homens brutalmente explorados e intoleravelmente pobres se mantenham inertes e pacientes na sua miséria, porque, se eles agirem com o intuito de pôr fim à sua condição, isso envolveria também a nós, ameaçando o nosso conforto ou as nossas vidas. (WILLIAMS, 2002, p. 111).

Dessa forma, identificamos, claramente, revolução e guerra como “perigos trágicos”, quando, para o autor, o verdadeiro perigo estaria na encenação constante de uma falsa paz e de um falso apelo à ordem. Portanto, “a única resposta relevante ao tipo de tragédia que já experimentamos é a tentativa de resolver, mais do que encobrir, a desordem trágica determinante” (WILLIAMS, 2002, p. 111), e isso só se daria através da exposição da desordem social. Pois, “a ação trágica não é, no seu sentido mais profundo, a confirmação da desordem, mas a compreensão, a experiência e a resolução dessa desordem” (p. 114).

Como uma tragédia revolucionária, mostrando o conhecimento de toda calamidade com a finalidade de repará-la (EAGLETON, 2013, p. 99), os filmes de Costa parecem cumprir com a função da arte cinematográfica que, para o

realizador, é “para nos fazer sentir que algo não está certo”<sup>22</sup> (COSTA, P., 2005, s/p). Costa sugere questionamentos, pois, ao tocar em feridas por vezes invisibilizadas, chama a atenção para o incômodo, refletindo sobre o tempo presente, gerando silêncios que não acomodam explicações simples e que promovem um incômodo incessante.

Se concordarmos com a afirmação de Rancière (2012) de que “arte nunca é apenas uma arte; sempre é, ao mesmo tempo, uma proposta de mundo”, o cineasta português reflete em suas produções o que pensa do mundo, rechaçando a busca pela empatia, negando a condução do espectador ao apaziguamento de suas paixões, buscando exatamente o contrário: o prolongamento, mas também o conflito; o fechar de portas, vetando a possibilidade de os espectadores se verem na tela e se sentirem felizes; não permitindo que apenas se vejam, mas que se sintam incomodados.

Filmando “corpos autônomos, libertos de qualquer servidão narrativa” (RANCIÈRE, 2012, p. 139), ele provoca, oferecendo o desconforto como ferramenta para a transformação, como instrumento inquisidor das condições objetivas motivadoras das contradições retratadas em seus filmes. E assim, a partir do incômodo, os filmes de Pedro Costa traduzem a essência e o objetivo final da obra de arte política: contribuem não só para o esclarecimento, mas, sobretudo, para a necessidade de se mudar o que precisa ser mudado.

---

<sup>22</sup> No original: “For me, the primary function of cinema is to make us feel that something isn't right”.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AGEL, Henri. **Estética do cinema**. (Tradução: Armando Ribeiro Pinto). Porto: Livraria Civilização Editora. 1972.

ALVARENGA, Nilson Assunção. **Trágico sem catarse**: cidade e cinema brasileiro contemporâneo. Juiz de Fora: Lumina/Facom/UFJF - v.7, n.1/2, p.133-151, jan./dez. 2004.

ANTUNES, Jair. **Nietzsche e Wagner**: caminhos e descaminhos na concepção do trágico. Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche – 2º semestre de 2008 – Vol.1 – nº2 – pp.53-70. Disponível em: <<http://tragica.org/artigos/02/04-jair.pdf>>. Acesso em: 08 de junho 2015.

ANTUNES, Marina Manuela. **Estrela d'África**, um bairro sensível. Um estudo antropológico sobre jovens na cidade da Amadora. Tese de doutorado do Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa. Lisboa, 2002.

ARAÚJO, Nelson. **O caráter anti-ilusório do cinema de Pedro Costa**. AIM, 2016. Disponível em: < <http://aim.org.pt/atas/pdfs/VIAtas09Araujo.pdf>>. Acesso em: 30 abril 2018.

ARISTÓTELES. **Poética**. (Tradução Eudoro de Souza). Porto Alegre: Globo, 1966.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. (Tradução: Maria Lucia Pereira). Campinas, SP: Papyrus, 2012.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. (Tradução: Marcelo Felix). Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

BAPTISTA, Tiago - **Nacionalmente correcto**: a invenção do cinema português. Revista Estudos do Século XX. Nº 9, 2009.

\_\_\_\_\_ **Cinema em Português**. Covilhã, LabComBooks, 2011.

\_\_\_\_\_ **Depois do Cinema Português. Cinema em Português**, 2009. Disponível em: <[https://issuu.com/spescoladeteatro2/docs/20110118-frederico\\_lopes\\_cinema\\_em\\_portugues](https://issuu.com/spescoladeteatro2/docs/20110118-frederico_lopes_cinema_em_portugues)>. Acesso em: 23 de março 2018

BARROSO, Bárbara; RIBAS, Daniel. **No cinema português**: continuidade e rupturas em Pedro Costa. DEVIRES, BELO HORIZONTE, V. 5, N. 1, P. 136-159, JAN/JUN 2008. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/296/158>>. Acesso em: 11 de janeiro 2018. Ana Flavia

BENEDIKT, Adriana. **A vida como espetáculo: o trágico contemporâneo.** ALCEU - v.2 - n.3 - p. 119 a 131 - jul./dez. 2001. Disponível em: <[http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu\\_n3\\_Adriana.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n3_Adriana.pdf)> Acesso em: 24 de setembro 2015.

BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome.** ALCEU - v.8 - n.15 - p. 242 a 255 - jul./dez. 2007. Disponível em: <[http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu\\_n15\\_bentes.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n15_bentes.pdf)>. Acesso em: 15 de maio 2015.

BERNARDET, Jean-Claude. A tragédia. **Cinemais**, Número 3, janeiro-fevereiro de 1997.

BETTON, Gérard. **A estética do cinema.** (Tradução: Marina Appenzeller). São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1987.

BEZERRA, Júlio. **Cavalo Dinheiro.** Em: <http://cinekinos.blogspot.pt/> Acesso em: 27 de outubro 2014.

BRAIT, Beth. **A personagem.** São Paulo: Editora Ática, 1987.

BRANDÃO, Gilvaneide M. Malta. **O labirinto de Bernarda Alba** – uma metamorfose da tragédia clássica no mundo moderno. Maceió: Viva Editora, 2013.

BRANDÃO, Junito. **Teatro Grego: tragédia e comédia.** Petrópolis: Vozes, 1984.

\_\_\_\_\_ **Teatro Grego: origem e evolução.** São Paulo: Ars Poética, 1992.

BORNHEIM, Gerd A. **O sentido da máscara.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da Mitologia: história de Deuses e Heróis.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CABRAL, Otávio. **O trágico e o épico pelas veredas da modernidade.** Maceió: EdUfal, 2000.

\_\_\_\_\_ **O teatro da fome: comeram Dom Pero Fernão de Sardinha.** Maceió: EdUfal, 2013.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Interpretação da Poética de Aristóteles.** São José do Rio Preto, SP: Editora Rio-Pretense, 1998.

CARVALHO, Jorge Vaz de. **As dores de Filoctetes**. Comunicação & Cultura, n.º 5, 2008, pp. 155-170. Disponível em: <[http://cc.bond.com.pt/wp-content/uploads/2010/07/05\\_08\\_Jorge\\_Vaz\\_de\\_Carvalho.pdf](http://cc.bond.com.pt/wp-content/uploads/2010/07/05_08_Jorge_Vaz_de_Carvalho.pdf)>. Acesso em: 15 de maio 2015.

CASSETTI, Francesco; CHIO, Federico di. **Cómo analisar um film**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007.

CASTRO FILHO, Claudio. **O trágico no teatro de Federico García Lorca**. Porto Alegre: Zouk, 2009.

CAVALCANTE, Denise Moraes. **Cinema de ficção contemporâneo e modos de habitar transitórios**. Tese de doutorado apresentada na Universidade de Brasília na Faculdade de Comunicação Programa de Pós-Graduação Linha Imagem e Som. Brasília, 2014.

CIPRIANO, Miguel. **Identidade e descentramento em Pedro Costa**. Escola Superior de Teatro e Cinema / CIAC, 2011. Disponível em: <[http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/383/1/pedro\\_costa.pdf](http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/383/1/pedro_costa.pdf)> Acesso em: 10 de dezembro 2017.

CODATO, Vanira Teresinha. Destino e o sentimento do trágico. Em: SANTOS, Volnei Edson (org). **O trágico e seus rastros**. Londrina: Ed. UEL, 2002.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. (Tradução: Ida Alves). Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder- a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. (Tradução: Augustin de Tugny, Osvaldo Teixeira, Ruben Caixeta). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, João Bénard. **O negro é uma cor ou o cinema de Pedro Costa**, 2010. Disponível em: <<http://pedrocosta-heroi.blogspot.com.br/>> Acesso em: 30 de outubro 2014.

\_\_\_\_\_. **Por um filme**. Jornal Expresso, Revista (seção “Alternativas”, coordenação de Helena Vaz da Silva), 25 de Junho de 1976, p. 22. Disponível em: <<http://focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-trasosmontes.htm>>. Acesso em: 16 de janeiro 2018.

\_\_\_\_\_. **O lugar dos ricos e dos pobres no cinema e na arquitectura em Portugal**. 2014. Disponível em: <[http://dafne.pt/conteudos/livros/juventude-em-marcha/Lugar\\_Dafne\\_Fasciculo\\_02.pdf](http://dafne.pt/conteudos/livros/juventude-em-marcha/Lugar_Dafne_Fasciculo_02.pdf)> Acesso em: 30 de junho 2017.

COSTA, Lúgia Militz da Costa; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **A Tragédia-estrutura e história**. Santa Maria: Editora Ática, 1988.

COSTA, Pedro. **A Closed Door That Leaves Us Guessing**, 2005. Disponível em: <[http://www.rouge.com.au/10/costa\\_seminar.html](http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html)>. Acesso em: 06 de janeiro 2015.

\_\_\_\_\_ **O lugar dos ricos e dos pobres no cinema e na arquitectura em Portugal**. 2014. Disponível em: <[http://dafne.pt/conteudos/livros/juventude-em-marcha/Lugar\\_Dafne\\_Fasciculo\\_02.pdf](http://dafne.pt/conteudos/livros/juventude-em-marcha/Lugar_Dafne_Fasciculo_02.pdf)> Acesso em: 30 de junho 2017.

\_\_\_\_\_ Entrevista em áudio concedida a Daniel Ribão. Produção Procurarte – associação cultural e social e Filmes de Quintal.(encarte) in Catálogo forumdoc.bh.2007 (11ª Festival do Filme Documentário e Etnográfico), Belo Horizonte, 2007.

\_\_\_\_\_ **Mais uma... entrevista a Pedro Costa**. 2008. Disponível em: <<http://pedrocosta-heroi.blogspot.com.br/2008/02/mais-uma.html>>. Acesso em: 04 de janeiro 2016.

\_\_\_\_\_ **Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata-** No quarto da Vanda. Lisboa: Midas Filme, 2012.

\_\_\_\_\_ **Meu filme é do diabo, diz Pedro Costa melhor diretor em Locarno**. 2014. Disponível em: <<http://correiodobrasil.com.br/destaque-do-dia/meu-filme-e-do-diabo-diz-pedro-costa-melhor-diretor-em-locarno/722843/>> Acesso em: 30 de outubro 2014

COSTAa, Pedro. **O cinema de Pedro Costa**. Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

COSTAb, Pedro. **Entrevista concedida a Marta Poiares e Pedro Dias da Silva**. 2010. Disponível em: <<http://pedrocosta-heroi.blogspot.com.br/2010/09/pedro-costa-premio-universidade-de.html>> Acesso em: 30 de outubro 2014.

COSTAc, Pedro. **Entrevista concedida a Tiago Faria e Yale Gontijo**. Correio Brasiliense, 2010. Disponível em: <[http://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/09/18/interna\\_diversao\\_arte,213569/premiado-em-cannes-cineasta-portugues-critica-modelo-hollywoodiano.shtml](http://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/09/18/interna_diversao_arte,213569/premiado-em-cannes-cineasta-portugues-critica-modelo-hollywoodiano.shtml)>. Acesso em: 30 de outubro 2014

COSTAd, Pedro. Em COSTA, João Bénard. **O negro é uma cor ou o cinema de Pedro Costa**. 2010. Em: <<http://pedrocosta-heroi.blogspot.com.br/>> Acesso em: 30 de outubro 2014.

COSTAe, Pedro. **Cavalo Dinheiro**. Empresa Diário do Porto. Portugal, 2015.

COSTAf, Pedro. **Encontros cinematográficos 2015 - Pedro Costa sobre Cavalo Dinheiro**. 2015. Disponível em: <<http://raging-b.blogspot.com.br/2015/03/encontros-cinematograficos-2015-pedro.html>> Acesso em: 02 de abril 2018.

DIAS, Inês Sapeta. Paisagem: sobre a reconfiguração cinematográfica da descrição da natureza. Em: GRILLO, João Mário; APARÍCIO, Maria Irene. **Cinema e Filosofia**. Lisboa: Edições Colibri, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. (Tradução: André Telles). São Paulo: Editora 34, 2017.

DUARTE, Daniel Ribeiro. **O Cinema de Pedro Costa**. Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

DUARTE, R. (Org.), **Katharsis**: reflexos de um conceito estético. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2002.

DUMARESQ, Daniela; CARVALHO, Maria Lina Carneiro. **Tragédia e melodrama em Dançando no escuro**. Contemporanea, vol. 7, nº 2. Dez.2009. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/viewFile/3717/2887>>. Acesso em: 15 de maio 2015.

DUTRA, Enio Moraes. **O Mito de Medéia em Eurípidés**. Em: [http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos\\_r1/revista1\\_8.pdf](http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r1/revista1_8.pdf)>. Acesso em: 28 de janeiro 2014.

EAGLETON, Terry. **Doce violência: a ideia do trágico**. (Tradução: Alzira Allegro). São Paulo: Editora Unesp, 2013.

EUGÊNIO, João Kennedy; TORRES, Wanderson Lima. **Cinema e mal-estar na civilização**. São Paulo: Editora Max Limonad, 2015.

EURÍPIDES. **Medéia**. (Tradução Millôr Fernandes). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FABRIS, Mariarosaria. A tragédia grega no cinema de Pier Paolo Pasolini. Em: CORSEAUULL, Anelise Reich; LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes; OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira (et alii). **Cinema – lanterna mágica da história e da mitologia**. Florianópolis: Editora UFSC, 2009.

FERREIRA, Carlos Melo. **Ética, cinema e documentário**. Poéticas de Pedro Costa. Doc OnLine, 2009. Disponível em: <file:///D:/Downloads/Dialnet-EticaCinemaEDocumentarioPoeticasDePedroCosta-4007064.pdf>>. Acesso em: 30 de abril de 2018.

FELLINI, Federico. **Fazer um Filme**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

FREITAS, Rafael. **A natureza da tragédia e a modernidade selvagem.** Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Manaus, AM – 4 a 7/9/2013. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0615-1.pdf>.> Acesso em: 15 de maio 2015.

FREITAS, Marcello Raimundo Barbosa de. **O panoptismo no cinema: a construção do espaço através do olhar.** Dissertação apresentada no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio. Rio de Janeiro. Março de 2008.

FRODON, Jean Michel. Disponível em: <[http://www.amordeperdicao.pt/basedados\\_filmes.asp?filmeid=192](http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=192).> Acesso em: 30 de outubro 2014.

GALDREAU, André; JOST, François. (Tradução: Adalberto Müller). **A narrativa cinematográfica.** Brasília: Editora UnB, 2009.

GAVILANES, María del Pilar. **La práctica cinematográfica de Pedro Costa: hacia un cine de barrio.** Disponível em: <<http://www.centroecuadorianodeartecontemporaneo.org/proyectos/investigacion/estudios-imagen-2/jornadas/maria-del-pilar-gavilanes/pedro-costa>.> Acesso em: 20 de dezembro 2015.

GOIS, Pedro org. **Comunidade (s) cabo-verdianas: as múltiplas faces da imigração cabo-verdiana.** Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural. Lisboa, 2008.

GOMES, Adolfo. **Imigração e espaço urbano no cinema de Pedro Costa.** Disponível em: Em: <<http://cabinecultural.com/2016/05/18/imigracao-e-espaco-urbano-no-cinema-de-pedro-costa/>> Acesso em: 29 de julho 2017.

GOMES, Juliano. **Mal do século Ossos e a morte de um cinema,** 2010. Revista Cinética. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/ossos.htm>.> Acesso em: 05 de fevereiro 2015.

GONÇALVES, Virgínia Maria. A experiência trágica em Bernardo Santareno, dramaturgo português. Em: SANTOS, Volnei Edson (org). **O trágico e seus rastros.** Londrina: Ed. UEL, 2002.

GUIMARÃES, Roberto Lyrio Duarte. **A dramaturgia como ferramenta de análise fílmica,** 2010. 233 folhas. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador 2010.



GUMBRECHT, Hans Ulrich. Os lugares da tragédia. Em: ROSENFELD, Kathrin Holzermayr (org). **Filosofia e Literatura: O Trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2001.

HAUSER, Arnold. **História da arte e da literatura**. (Tradução: Álvaro Cabral). São Paulo: Martins Fontes, 1994.

HASUMI, Shiguéhiko. Aventura: Um ensaio sobre Pedro Costa. Em: CABO, R. M. **Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa**. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

HUPPES, Ivete. **Melodrama, o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

JORGE, João Miguel Fernandes. Ossos. Em: CABO, R. M. **Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa**. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. (Tradução: Magda Lopes). **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

KOSIK, Karel. **O século de Grete Samsa: sobre a possibilidade do trágico no nosso tempo**. Disponível em: <<http://www.pgletas.uerj.br/matraca/nrsantigos/matraca8kosik.pdf>>. Acesso em: 09 de setembro 2013.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. (Tradução: Tererza Ottoni). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988 [1947].

LE BRETON, David. **Antropologia da dor**. São Paulo: Fap Unifesp, 2013.

LEMIÈRE, Jacques. **“Terra a Terra” Portugal e Cabo Verde no cinema de Pedro Costa. (1994-2000)**. DEVIRES: cinema e humanidades, v. 5, n. 1, 2008. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

LEITE, Lourenço. **A filosofia no cinema de melancolia**. Salvador – UFBA, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6770/1/A%20Filosofia%20no%20Cinema%20da%20Melancolia-2.pdf>>. Acesso: 15 de maio 2015.

LESSING, Gotthold Ephraim. **De Teatro e Literatura**. (Tradução: J. Guinsburg). São Paulo: EPU, 1991.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. (Tradução: J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik). São Paulo: Perspectiva, 2010.

LIMA, Beatriz Furtado Alencar. **O coro trágico volta à cena**: uma análise dos elementos trágicos na transmutação de Abril Despedaçado. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências 13 a 17 de julho de 2008 USP – São Paulo, Brasil. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simpósios/pdf/064/BEATRIZ\\_LIMA.pdf](http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simpósios/pdf/064/BEATRIZ_LIMA.pdf)> Acesso em: 15 de maio 2015,

LUNA, Sandra. **Dramaturgia e Cinema**: ação e adaptação nos trilhos de Um Bonde Chamado Desejo. João Pessoa: Ideia, 2009.

\_\_\_\_\_ **Drama Social, Tragédia Moderna – ensaios em teoria e crítica**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

MACHADO, Roberto. **O Nascimento do Trágico**: De Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MAFFESOLI, Michel. **O Instante Eterno**: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. (Tradução: Rogério de Almeida e Alexandre Dias). São Paulo: Zouk, 2003.

\_\_\_\_\_ Entrevista com Maffesoli. Em: SANTOS, Volnei Edson (org). **O trágico e seus rastros**. Londrina: Ed. UEL, 2002.

MALVEIRA, Bruno. **O cinema suspenso de Pedro Costa**. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação – Cultura e Comunicação Visual, Faculdade de Ciências Humanas. Lisboa, 2011.

MARCHAIS, Dominique. Seven Women. Em: CABO, R. M. **Cem mil cigarros**: os filmes de Pedro Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

MARSHAL, Francisco. Édipo tirano, Édipo Freud: humanismo e cultura. Em: ROSENFELD, Kathrin Holtermayr (org). **Filosofia e Literatura**: O Trágico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2001.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. (Tradução: Paulo Neves). Editora Brasiliense, 2013.

MARTINS, Moisés de Lemos. **O Trágico na Modernidade**. INTERACT Revista on-line de arte, cultura e tecnologia, nº5 <<http://www.interact.com.pt/interact5/default.htm>> Acesso em: 15 de maio 15.

MARTINS, Moises de Lemos. **Trágico como imaginário da era mediática**. Comunicação e Sociedade, Vol. 4, 2002, 73-79 o. Disponível em: <[http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/25340/1/o tragico como i maginario da era mediatica.pdf](http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/25340/1/o%20tragico%20como%20i%20maginario%20da%20era%20mediatica.pdf)> Acesso em: 15 de maio 2015.

MARTINS, Gabriel. **Sangue, Ossos e Juventude em Marcha**: 3 linhas em Pedro Costa: referências, reverências e conflitos internos. Disponível em: <<http://www.filmespolvo.com.br/site/eventos/cobertura/575>>. Acesso em: 20 de dezembro 2015.

MENDONÇA, Paulo. **A tragédia**. São Paulo: Anhembi, 1953.

MONTEIRO, Marli Piva. **Trauer und Melancolie**. Medéia revisitada. Cógito, Salvador n. 9 p. 60 – 63, 2008. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cogito/v9/n9a13.pdf>>. Acesso em: 30 de maio 2014.

MONTORO, Tania; CAVALCANTE, Denise. **Novas tecnologias e a reconfiguração do público e privado no espaço da casa**. Rev. Inter. de Com. Midiática, Santa Maria, v. 10, n. 19, sem. 2011. Disponível em: <[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/12520/1/ARTIGO\\_NovasTecnologias\\_Reconfiguracao.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/12520/1/ARTIGO_NovasTecnologias_Reconfiguracao.pdf)>. Acesso em: 11 de julho 2016.

MOREIRA, Roberto. **Othello entre gêneros**. Significação, Volume 35, número 29, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65665/68279>>. Acesso em: 16 de maio 2015.

MORIN, Edgar. **Método 3: o conhecimento do conhecimento**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MOST, Glenn W. Da tragédia ao trágico. Em: ROSENFELD, Kathrin Holzermayr (org). **Filosofia e Literatura: O Trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2001.

MOUTINHO, Anabela. **Quando o digital liberta – Pedro Costa ou o Cinema Português inconformado**. Curitiba: Revista Tecnologia e Sociedade, 2005.

NATH, Silvana; SILVA, Acir Dias, **A dor e a lágrima no cinema e na literatura**: um estudo preliminar. II Seminário Nacional em Estudos da Linguagem: 06 a 08 de outubro de 2010 *Diversidade, Ensino e Linguagem* UNIOESTE - Cascavel / PR ISSN 2178-8200. Disponível em: <[http://cac.php.unioeste.br/eventos/iisnel/CD\\_IISnell/pages/simposios/simposio%2021/A%20DOR%20E%20A%20LAGRIMA%20NO%20CINEMA%20E%20NA%20LITERATURA%20%20UM%20ESTUDO%20PRELIMINAR.pdf](http://cac.php.unioeste.br/eventos/iisnel/CD_IISnell/pages/simposios/simposio%2021/A%20DOR%20E%20A%20LAGRIMA%20NO%20CINEMA%20E%20NA%20LITERATURA%20%20UM%20ESTUDO%20PRELIMINAR.pdf)>. Acesso em: 16 de maio 2015.

NETO, Ulysses Maciel de Oliveira. **O cinema trágico-poético de Pier Paolo Pasolini**: appunti per Un' Orestide Africana; Édipo Rei; Medeia. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, 2009.

NEVES, Alexandre Aldo. **Geografias de cinema**: do espaço geográfico ao espaço fílmico. Disponível em: <<file:///D:/Downloads/617-1464-1-PB.pdf>>. Acesso em: 30 de julho 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. **Origem da tragédia**: proveniente do espírito da música. (Tradução: Marcio Pugliese). São Paulo: Madras, 2005.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. Em: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria Contemporânea do Cinema**, volume II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

NOGUEIRA, Lisandro. **Cinema e jornalismo**: o melodrama e a tragédia moderna. Rumores - Revista de Comunicação, Linguagem e Mídias, volume 2, numero 01, 2008. Disponível em: <<http://200.144.189.42/ojs/index.php/rumores/article/viewFile/6520/5924>>. Acesso em: 16 de maio 2015.

NOGUEIRA, Luís. **Gêneros cinematográficos**. Covilhã: Livros Labcom, 2010.

NOVA, Vera Casa. **Cascas sobre o papel**: memória do dilaceramento. Aletria, 2014. Disponível em: <<file:///D:/Downloads/6941-28076-1-PB.pdf>>. Acesso em 02 de maio 2018.

OLIVEIRA, Luizir. Acerca do Mal-estar na pós-modernidade: Schopenhauer sob a lente de Lars Von Trier. Em: EUGÊNIO, João Kennedy; TORRES, Wanderson Lima. **Cinema e mal-estar na civilização**. São Paulo: Editora Max Limonad, 2015.

OLIVEIRA, Maria Rita Aguilar Nepomuceno de. **Pier Paolo Pasolini, l'uomo arrabbiato**: um percurso para o trágico. Dissertação de mestrado. Campinas: Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2010.

OLIVEIRA, Luís Miguel. **Dez figuras portuguesas que marcaram o ano**: o cineasta Pedro Costa. Disponível em: <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/o-cineasta-pedro-costa-1472390>>. Acesso em: 06 de outubro 2015.

\_\_\_\_\_. **Ossos**. O cinema de Pedro Costa. Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

OLIVEIRA, Mariana Camilo de. **A dor dorme com as palavras**- a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de ; SILVA, Francis Paulina Lopes da. **A dança dionisíaca em Lavoura Arcaica e em Zorba, O Grego, do literário ao cinematográfico**. Revista Ecos vol. nº 12, Ano IX, 2012. Disponível em:

<[http://www.unemat.br/revistas/ecos/docs/v\\_12/5\\_Pag\\_Revista\\_Ecos\\_V-12\\_N-01\\_A-2012.pdf](http://www.unemat.br/revistas/ecos/docs/v_12/5_Pag_Revista_Ecos_V-12_N-01_A-2012.pdf)>. Acesso em: 18 de maio 2015

OROZ, Sílvia. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.

PELBART, Peter Pal. Cinema e Holocausto. Em: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs). **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes** - conceitos e metodologia(s). 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 03 de dezembro 2015.

PEREIRA, Daniel Martins A. **Tragédia da vida privada rastros do trágico em “Sarapalha” de Guimarães Rosa**. Anais da VIII Semana de Letras, 2006. Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Ciências Humanas e Sociais. ISBN: 85-288-0049-0. Disponível em: <<http://www.ichs.ufop.br/semanadeletras/viii/arquivos/indiceanais.htm>>. Acesso em: 22 de julho 2015.

PEREIRA, Ana Cristina. **A invenção pós-abissal no percurso cinematográfico de Pedro Costa** Universidade do Minho, Portugal. AVANCA, CINEMA 2014. Disponível em: <[https://www.academia.edu/11827473/A\\_Inven%C3%A7%C3%A3o\\_P%C3%B3s-Abissal\\_no\\_percurso\\_cinematogr%C3%A1fico\\_de\\_Pedro\\_Costa](https://www.academia.edu/11827473/A_Inven%C3%A7%C3%A3o_P%C3%B3s-Abissal_no_percurso_cinematogr%C3%A1fico_de_Pedro_Costa)>. Acesso em: 06 de março 2018

PESSOA, Patrick. **A tragédia do inconformismo (e o inconformismo da tragédia)**. Questão de Crítica, 2015. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/a-tragedia-do-inconformismo/>>. Acesso em: 30 de abril 2018.

PEZZELLA, Mário. **Estética del cine**. (Traducción: Leyre Bozal Chamorro). Madrid: La balsa de la Medusa, 2004.

PUENTE, Fernando Rey. A Katharsis em Platão e Aristóteles. Em: DUARTE, Rodrigo (Org.). **Katharsis**: reflexos de um conceito estético. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2002, p. 10- 27.

RAMOS, Clara Leonel. **A construção do personagem no documentário brasileiro**: autorrepresentação, performance e estratégias narrativas. 264 págs. Tese de Doutorado- Universidade de São Paulo. São Paulo, São Paulo – 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. Apresentação à edição brasileira. Em: JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A carta de Ventura**. DEVIRES: cinema e humanidades, v. 5, n. 1, 2008. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

\_\_\_\_\_. **Cavalo Dinheiro**. Cavalo Dinheiro. Empresa Diário do Porto. Portugal, 2015.

RIBAS, Daniel. **Algumas tendências do cinema português contemporâneo**. Cinema Português, LABCOM, 2015. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/12918/3/Daniel%20Ribas%20-%20Algumas%20Tende%CC%82ncias%20do%20Cinema%20Portugue%CC%82s%20Contempor%CC%82neo%20%282016%29.pdf>>. Acesso em: 12 de dezembro 2017.

RINNE, Olga. **Medéia**: o direito à ira e ao ciúme. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.

ROCHA, Glauber. **Eztétika da fome**. Disponível em: <<http://www.fabricadofuturo.org.br/index.php?pag=38&prog=41&id=88>>. Acesso em: 06 de junho 2014

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

ROSA, Marco Aurélio. Comentários sobre a banalidade do trágico. Em: ROSENFELD, Kathrin Holzermayr (org). **Filosofia e Literatura**: O Trágico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2001.

ROSA, Ronel Alberti da. **Catarse e resistência**: Adorno e os limites da obra de arte crítica na pós-modernidade. Canoas: Ed. Ulbra, 2007.

ROSÁRIO, Nísia Martins do; AGUIAR, Lisiane Machado. **Pluralidade metodológica**: a cartografia aplicada às pesquisas de audiovisual. Revista Comunicación, Nº10, Vol.1, año 2012, PP.1262-1275 ISSN 1989-600X. Disponível em: <[http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa8/098.Pluralidade\\_metodologica-a\\_cartografia\\_aplicada\\_as\\_pesquisas\\_de\\_audiovisual.pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa8/098.Pluralidade_metodologica-a_cartografia_aplicada_as_pesquisas_de_audiovisual.pdf)>. Acesso em: 06 de dezembro 2015.

ROSENFELD, Anatol. Prefácio da Edição Brasileira. Em: LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SANTEIRO, Sérgio. **A voz do dono**: conceito de dramaturgia natural. Comunicação do ISER, 1987. Disponível em: <<https://docslide.com.br/documents/o-conceito-de-dramaturgia-natural-sergio-santeiro.html>>. Acesso em: 02 de março 2018.

SANTOS, Volnei Edson (org). **O trágico e seus rastros**. Londrina: Ed. UEL, 2002.

SANTOS, Alexandre. **Susan Sontag**: uma pacifista diante da dor dos outros. Revista Porto Arte: Porto Alegre, V. 13. N. 22, Maio, 2005. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27906/16513>>. Acesso em: 18 de maio 2015.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno** : que poderia ser um trágico (do) cotidiano. Pitágoras 500 – vol. 4 – Abr. 2013 ISSN 2237-387X Disponível em: <<http://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/89>>. Acesso em: 24 de setembro 2015.

SARTI, Cynthia A. **A dor, o indivíduo e a cultura**. Saúde e Sociedade 10(1):3-13, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/sausoc/v10n1/02.pdf>>. Acesso em: 18 de maio 2015.

SCHILLER, Friedrich. **Teoria da Tragédia**. (Tradução: Flavio Meurer). São Paulo: EPU, 1991.

\_\_\_\_\_ **Do sublime ao trágico**. (Tradução: Pedro Sússekind e Vladimir Vieira). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

SCHNEIDER. C. I. **O trágico na história**: a historicidade do conceito e os caminhos da crítica. *Revista Tempo, Espaço, Linguagem*. Irati, v. 03, n. 03, Set-Dez. p. 160-180, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Arte, dor e Kátharsis ou Variações sobre a arte de pintar o grito**. ALEA volume 5, número 1, jan/jun, 2003, p. 29-46. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2003000100003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000100003)>. Acesso em: 18 de maio 2015.

SILVA, Francisco da Cunha. **O trágico como condição do humano**: Ressignificação da tragédia na história da civilização ocidental. 2009. 328 págs. Tese de Doutorado- Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina – março de 2009.

SILVA, Mateus Araújo. **O cinema de Pedro Costa**. Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

\_\_\_\_\_  
**Pedro Costa e sua poética da pobreza.** DEVIRES: cinema e humanidades, v. 5, n. 1, 2008. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerias, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

SILVA, Valéria Pereira da. **Tragédia: transição e ruptura.** Editora Todas as Musas, 2013. Disponível em: <[http://www.todasasmusas.org/01Valeria\\_Pereira.pdfem](http://www.todasasmusas.org/01Valeria_Pereira.pdfem)>. Acesso em: 18 de maio 2015.

SODRÉ, Miniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco.** Rio do Janeiro: Mauad, 2002.

SONTAG, Susan. **Diante da dor do outro.** São Paulo: Cia das Letras, 2003.

STEINER, George. **A morte da tragédia.** (Tradução: Isa Kopelman). São Paulo: Perspectiva, 2006.

SOUZA, MAÍRA FREITAS DE. **Cinema português contemporâneo: a fabulação do real em Pedro Costa.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Multimeios do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestra em Multimeios. Campinas: São Paulo, 2014.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico.** (Tradução: Pedro Sússekind). Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

TEDESCO, João Carlos. **O estrangeiro/imigrante na modernidade:** horizonte de tensões externas e internas. Síntese de algumas concepções de Simmel, Elias/Scotson e Freud. Revista de Ciências Sociais. Fortaleza, v.47, n. 2, p.287—312, jul./dez., 2016. Disponível em: <[http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/23038/1/2016\\_art\\_jctedesco.pdf](http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/23038/1/2016_art_jctedesco.pdf)>. Acesso em: 08 de dezembro 2017.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre Mito e Política.** (Tradução: Cristina Murachco). – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_  
**Mito e religião na Grécia antiga.** (Tradução: Constança Marcondes Cesar).- Campinas, SP: Papirus, 1992.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUETE, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga.** Editora Perspectiva, 1999.

VIEGAS, Susana. Intimidade, Familiaridade e clausura nos filmes de Pedro Costa. Em: LOPES, Frederico. **Cinema em Português IV Jornadas.** Covilhã: Livros Labcom, 2012.



WALL, Jeff. A propósito de Ossos. Em: CABO, R. M. **Cem mil cigarros**: os filmes de Pedro Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. (Tradução: Betina Bischof). São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

\_\_\_\_\_ **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

## FILMOGRAFIA ANALISADA E FOTOGRAMAS

**OSSOS. Ficha Técnica:** Realização: Pedro Costa; Argumento: Pedro Costa; Produtor: Paulo Branco; Ano: 1997; Género: Drama; Duração: 94'.

**Elenco:** Vanda Duarte (Clotilde); Nuno Vaz (O Pai); Maria Lipkina (Tina); Isabel Ruth (Eduarda); Inês de Medeiros (A Rapariga); Miguel Sermão (Marido de Clotilde); Berta Susana Teixeira (A Enfermeira); Clotilde Montron (Amiga); Zita Duarte (Amiga).



**NO QUARTO DA VANDA. Ficha Técnica:** Realização: Pedro Costa; Produtor: Francisco Villa-Lobos, Karl Baumgardner e Andres Pfaffli; Ano: 2000; Género: Documentário; Duração: 170'  
**Elenco:** Vanda Duarte; Zita Duarte; Lena Duarte.

Nome do Arquivo: vandas.room.cd1-vh-prod.avi  
Tamanho do Arquivo: 700 MB (734.316.544 bytes)  
Resolução: 512x384  
Duração: 01:23:40

MPC-HC



Nome do Arquivo: vandas.room.cd2-vh-prod.avi  
Tamanho do Arquivo: 701 MB (736.038.912 bytes)  
Resolução: 512x384  
Duração: 01:27:17

MPC-HC



**JUVENTUDE EM MARCHA. Ficha Técnica:** Realização: Pedro Costa; Argumento: Pedro Costa; Produtor: Francisco Villa-Lobos; Ano: 2006; Género: Drama; Duração: 155'

**Elenco:** Ventura (Ventura); Vanda Duarte (Vanda); Beatriz Duarte; Gustavo Sumpta; Cila Cardoso; Isabel Cardoso (Clotilde); Alberto 'Lento' Barros (Lento); António ; Semedo; Paulo Nunes; José Maria Pina; André Semedo; Silva 'Nana' Alexandre; Paula Barrulas.





**CAVALO DINHEIRO. Ficha Técnica:** Realização: Pedro Costa; Argumento: Pedro Costa; Portugal, 2014. Género: Documentário; Duração: 103'.

**Elenco:** Ventura (Ventura); Tito Furtado; Vitalina Varela.

