

---

## PEDRO COSTA E A POESIA DAS COISAS SOFRIDAS

Ana Flávia de Andrade Ferraz

Universidade Federal de Alagoas/Ufal

**RESUMO:** Pedro Costa é um cineasta que nos fala, desde suas primeiras realizações, em sofrimento, dor, angústia. Em seu famoso *Ciclo das Fontainhas*, uma série de filmes que tem como cenário este bairro pobre da periferia lisboeta – *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (1999), *Juventude em marcha* (2006) e *Caçador de Cordeiros* (2014) –, Costa traz para as telas as injustiças e desigualdades vividas pelos imigrantes cabo-verdianos e pelos portugueses pobres residentes às margens de Lisboa, capital europeia, branca e cartão-postal do país. O presente artigo faz um breve passeio pela trajetória deste realizador e seu enfoque na temática da dor, exclusão e sofrimento.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema português; trágico; Pedro Costa.

---

OS últimos anos do século XX incluíram, além dos já famosos e internacionalmente conhecidos Manuel 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 tempo que lhe 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 personagens dessa região portuguesa, o filme é uma das obras de maior importância do Novo Cinema Português, movimento cinematográfico vanguardista dos anos sessenta do século anterior que tem a participação de Reis, Paulo Rocha, Fernando Lopes, António Cunha Telles e outros grandes nomes. Através 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).

---

© 2019, Ana Flávia de Andrade Ferraz.

© 2019, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo deste artigo está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transforma-

ção da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e do(s) seu(s) autor(es). O artigo, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade do(s) autor(es).



Pedro Costa

Como assistente, trabalhou com Jorge Silva Melo e João Botelho, mas foi em 1989 que dirigiu seu 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 já, 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 Truf-

faut. 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. (Costa, 2010, p. 19).



O Sangue (1989)

A próxima produção 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, *Casa de Lava* (1994) se passa na ilha do

Fogo, em Cabo Verde, e se tornou um marco para a construção de sua cinematografia futura, já que, através dele, tomará contato com o bairro de Fontainhas, emblemático espaço de várias de suas produções.



Casa de Lava (1994)

Sua chegada ao famoso bairro já é histórica. De volta a Lisboa, serviu como uma espécie de “carteiro”, levando encomendas e presentes a parentes e amigos que conheceu na ex-colônia portuguesa. 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 seu 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 es-

colha por um equipamento mais simples, o digital, proporciona-lhe uma liberdade que antes não possuía. Passando ele mesmo a ser sua própria equipe, detém seus próprios 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). Seu 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 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 fantástica, 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.

Alguns traços da obra de Pedro Costa já se transformaram numa marca de sua narrativa. 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, através do 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.

Há, na obra de Costa, 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, também protagoniza o último filme do Ciclo: *Cavalo Dinheiro*.

Seu terceiro filme do *Ciclo das Fontainhas* sai da miséria do bairro periférico lisboeta e cede lugar às casas populares do bairro Casal das Bobas: *Juventude em Marcha* (2006) se passa no momento em que o bairro é desocupado e seus habitantes são transferidos para o novo conjunto habitacional. A produção mostra a inadequação de Ventura ao novo ambiente e transita entre a penumbra dos espaços das Fontainhas e o branco exagerado das novas habitações. Nesse filme, a carta *Nha crecheu, meu amor*, que já aparecera mais de dez anos antes em *Casa de lava*, exprime a teia de referências em suas produções, onde os espaços coincidem e as personagens circulam de uma tela à outra. Inspirada na última carta que o poeta Robert Desnos envia do campo de concentração de Flôha à sua mulher Youki, antes de ser morto pelos nazistas, seu sentido se amplia e agora faz referência também ao campo de concentração do Tarrafal<sup>2</sup>, na ditadura de Salazar (*Casa de lava*), e também ao abandono de Ventura (*Juventude em marcha*):

*Nha crecheu, 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 ramallete  
de flores de quatro tostões.  
Mas antes de todas as coisas, bebe uma*

<sup>2</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 militantes dos movimentos de libertação de Angola, Guiné e Cabo Verde. Desativado desde 1974, em 2009 foi transformado no Museu da Resistência.

*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 cons-  
truir 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 más 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.*



Ventura e Pedro Costa

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 1993/94, 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 80 e 90 do século passado, caracterizava-se por uma forte produção colaborativa, negando os dogmas e conceitos puristas do Novo Cinema, que se distanciava do público português, tornando o cinema 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 e tornando-os a força expressiva de sua narrativa. O que havia de novo nesses novos 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 noventa do século XX, excluem outras 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 se lembra dos artistas-cidadãos, aqueles que exprimem, através 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, qual o impacto gerado, 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).

Os quatro filmes do *Ciclo* refletem a estética costiana, cujas narrativas são elípticas, fraturadas e abertas, e chegam com uma dose de hermetismo que não deixa esconder a aposta por uma narrativa que não aceita linearidades. Suas temáticas de dor, sofrimento e angústia reforçam a tragicidade de seu cinema. Pedro Costa fala de pobres, excluídos; cabo-verdianos e portugueses que experienciam, cotidianamente, uma Lisboa injusta e desigual. De tudo se pode esperar em suas produções; o que nunca se esperará é que sejam “filmes ‘fáceis’, filmes pouco exigentes, mundanidades, pirotecnia ou cedências ao gosto telenovelesco das multidões” (Oliveira, 2010, s/p). Seus curtos diálogos sugerem um grito contido, uma dor sufocada, uma “pesadez conduzida pelo silêncio” (Celan apud Oliveira, 2011, p. 21), expressos através da fotografia plena de contraste (lembramos que *O sangue* foi rodado em preto e branco), do silêncio e da quase ausência de movimentos de câmera, marcando a sua poesia das coisas sofridas.

## Bibliografia

- Barroso, B. & Ribas, D. (2008). No cinema português: continuidade e rupturas em Pedro Costa. *Devires*, jan./jun., 5(1): 136-159. Belo Horizonte. Disponível em: [www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/296/158](http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/296/158). Acesso em: 11/1/2018.
- Costa, J. (1976, junho 25). Por um filme. *Jornal Expresso*, Revista (seção “Alternativas”, coordenação de Helena Vaz da Silva): 22. Disponível em: <http://focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-trasosmontes.htm>. Acesso em: 16/1/2018.
- Costa, P. (2010). *O cinema de Pedro Costa*. Centro Cultural Banco do Brasil.
- Costa, P. (2012). *Um melro dourado, um ramo de*

- flores, uma colher de prata. No quarto da Vanda.* Lisboa: Midas Filme.
- Costa, P. (2015). *Cavalo Dinheiro*. Portugal: Empresa Diário do Porto.
- Baptista, T. (2009). Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português. *Revista Estudos do Século XX*, (9).
- Baptista, T. (2011). *Cinema em Português*. Covilhã: LabComBooks.
- Baptista, T. (2011). *Depois do Cinema Português*. Disponível em: [https://issuu.com/spescolade teatro2/docs/20110118-frederico\\_lopes\\_cinema\\_em\\_portugues](https://issuu.com/spescolade teatro2/docs/20110118-frederico_lopes_cinema_em_portugues). Acesso em: 23/3/2018.
- Moutinho, A. (2005). Quando o digital liberta – Pedro Costa ou o Cinema Português inconformado. *Revista Tecnologia e Sociedade*. Curitiba.
- Oliveira, L. (2010, dezembro 24). Dez figuras portuguesas que marcaram o ano: o cineasta Pedro Costa *Público*. Disponível em: [www.pUBLICO.pt/culturaipilon/noticia/o-cineasta-pedro-costa-1472390](http://www.pUBLICO.pt/culturaipilon/noticia/o-cineasta-pedro-costa-1472390). Acesso em: 6/10/2015.
- Oliveira, L. (2015). Acerca do Mal-estar na pós-modernidade: Schopenhauer sob a lente de Lars Von Trier. In J. Eugénio & W. Torres, *Cinema e mal-estar na civilização*. São Paulo: Editora Max Limonad.
- Ribas, D. (2016). Algumas tendências do cinema português contemporâneo. In F. Lopes, P. Cunha & M. Penafria (eds.), *Cinema Português, VIII Jornadas*. Covilhã: Editora LabCom.IFP. Disponível em: <https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/12918/3/Daniel%20Ribas%20-%20Algumas%20Tende%C%82ncias%20do%20Cinema%20Portugue%CC%82s%20Contempor%C%82neo%20%282016%29.pdf>. Acesso em: 12/12/2017.