

## ***Ossos: da tragédia ao suicídio, uma experiência anticatártica***<sup>1</sup>

Ana Flávia de Andrade FERRAZ<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Alagoas/Ufal

**RESUMO:** O artigo se propõe a pensar a manifestação das tragédias sociais e pessoais nas narrativas cinematográficas contemporâneas, especialmente na obra *Ossos*, do cineasta português Pedro Costa. Primeiro filme da chamada Trilogia das Fontainhas, *Ossos* ressalta a atenção do diretor pelos dramas vividos por personagens no limite, construindo uma trajetória marcada pelo desamparo, mas que não se acomoda na purgação das emoções, chegando a promover uma obra anticatártica.

**PALAVRAS-CHAVE:** tragédia; cinema português; anticatarse.

Ao final das filmagens de *Casa de Lava*, Pedro Costa viu-se cercado por cabo-verdianos portando cartas, comidas e encomendas; vinham com um pedido peculiar: que a equipe de filmagem levasse à periferia de Lisboa esses presentes para seus familiares imigrantes. Perambulando pelos bairros mais pobres da cidade portuguesa, Fontainhas, Bairro 6 de Maio, Cova da Moura (COSTA, 2008, s/p), a fim de cumprir o prometido, o cineasta vive a experiência que marcaria definitivamente sua trajetória no cinema:

como eu falava um pouco crioulo, eu ia à casa do seu José tal e dizia a ele que a filha lhe mandava um carta, com muitas saudades, e imediatamente sou convidado a entrar na casa, beber o grogue, tomar a sopa ou ficar um pouco ou convidado para o domingo seguinte, quando se casa a filha de alguém. É claro que isso faz nascer logo um *mot* de passe, uma senha, e isso deu o filme *Ossos*. Eu fui ficando por lá, para tomar um copo, comecei a gostar, me sentia parte daquele lugar, e esteticamente ou plasticamente, eu gostei do lugar, da organização espacial, das cores; não era só o sentido de comunidade, que evidentemente me impressionou muito, mas, sobretudo, as características daquele lugar limitado, pequeno, um gueto. (COSTA, 2008, s/p)

A partir de então, o realizador reforçou ainda mais seu propósito de levar às telas a periferia lisboeta, os conflitos e as dificuldades vividos pelos cabo-verdianos imigrantes e

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 07 a 09 de julho de 2016.

<sup>2</sup> Doutoranda da linha de pesquisa Imagem e Som do Programa de Pós-Graduação em Comunicação pela UnB, professora Assistente II da Universidade Federal de Alagoas/Ufal//Campus Arapiraca - UE Penedo e coordenadora do NEPED/UFAL - Núcleo de Estudo e Pesquisa das Expressões Dramáticas. E-mail: [afaferraz@gmail.com](mailto:afaferraz@gmail.com).

pelos pobres portugueses que dariam origem à sua famosa “Trilogia das Fontainhas”. *Ossos*, o primeiro filme da tríade, trata de pobreza, do desamparo e da fragilidade, construindo uma tragédia fruto da experiência social. Nesta narrativa desprovida de deuses, o que se evidencia é a solidão do ser humano, a materializar suas tragédias.

Desde o primeiro longa, *O sangue* (1989), Pedro Costa já revela sua predileção pelas histórias de pessoas solitárias, desprotegidas, desorientadas, sofridas. O abandono à própria sorte, a solidão e a entrega ao universo trágico perpassam as vidas das personagens em *Ossos*. Esse filme conta a história de uma mãe (Tina, personagem de Maria Lipkina) que tenta matar seu filho com gás; de um pai (interpretado por Nuno Vaz) que o rouba e tenta vendê-lo; e de uma amiga (Clotilde, vivida por Vanda Duarte) que assume as dores de Tina e tenta vingá-la. O bebê, que serve como um tênue fio narrativo, “por duas vezes, quase será vendido, 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>3</sup>.

O filme de Costa se configura como uma tragédia contemporânea. Senão, vejamos: para Raymond Williams, diferentemente da Grécia antiga, a tragédia moderna é fruto da experiência social, política e econômica em que a força trágica se dá através da desigualdade, injustiça e privações gestadas nas sociedades atuais. Portanto, se por um lado Williams se distancia da forma grega, por outro reforça que a “tragédia [...] não é meramente morte e sofrimento, e com certeza não é acidente. [...] Ela é, antes, um tipo específico de acontecimento e de relação que são genuinamente trágicos e que a longa tradição incorpora” (2002, p. 30-31).

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 essa tragédia particularmente nos mitos trágicos, em que o herói é punido porque contrai uma dívida na ultrapassagem da sua medida. Mas existe outro tipo, que muito se assemelha ao primeiro, 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

---

<sup>3</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.

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, e o desfecho é a satisfação ou a morte. “Amor e perda, amor e destruição são os dois lados da mesma moeda” (p. 145).

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, são destrutivos, 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 que não através de 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). A tragédia social está presente na obra de Pedro Costa, na qual o trágico é fruto da experiência social, política e econômica, que se dá através da desigualdade, das injustiças e privações geradas pela sociedade atual. Portanto,

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)

Observando a perspectiva de Raymond Williams, nota-se que o fenômeno trágico manifesta-se das mais variadas formas na arte contemporânea; uma delas, muito claramente percebida em *Ossos*, é a tragédia social. Nela, os homens são arruinados pela desigualdade (fotogramas 1a, 1b, 1c e 1d) e pobreza (fotogramas 2a, 2b), destruindo aos outros e a si mesmos. A dor trágica é refletida no filme através do abandono (fotogramas 3a, 3b) e do não apaziguamento (fotogramas 4a, 4b, 4c, 4d, 4e, 4f, 4g, 4h, 4i, 4j).

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 silêncio e a quase ausência de diálogos dão ao filme uma aura de solidão e tristeza. O único momento de felicidade naquele bairro é quebrado pela truculência: enquanto dançava, demonstrando alegria e descontração, Clotilde é arrancada do local pelo marido, que lhe cobra a presença em casa, para dar conta dos afazeres domésticos. 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.



1a



1b



1c



1d



2a



2b

Desamparo e destruição são categorias dominantes em *Ossos*: ali, homens e mulheres se destroem e são destruídos pelas asperezas da pobreza. Lutando sozinha contra seu espírito amargurado, Tina quer, a todo custo, levar o filho consigo, tentando matá-lo com gás de cozinha; o pai perambula pelas ruas, mendigando e procurando vender seu rebento; Clotilde, por outro lado, pelega para fugir da própria degradação e da relação afetiva tumultuada, enquanto, ao mesmo tempo, tenta ajudar a amiga na superação da sua perda. O filme transcorre de forma lenta, com uma narrativa aberta, quase inexistente, e que resiste em indicar os caminhos a seguir.

*Ossos* esquiva-se constantemente ao centro da sua história, faz desvios para não ter de mostrar o que o obceca e, desse modo, não dá a ver senão o vago, a ambivalência, traços a partir dos quais tentamos reconstruir, um pouco inquietos, o acontecimento trágico. (MARCHAIS, 2009, p. 147)



3a



3b

Uma das cenas mais desoladoras do filme passa-se com o pai. Depois de percorrer as ruas, ele se acha sentado à beira da calçada, pedindo dinheiro, enquanto tenta alimentar o seu bebê. Por sua vez, Tina, que já inicia o filme com um olhar perdido, potencializa-o ainda mais depois que seu filho lhe 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)

Outra cena igualmente emblemática no filme é o *travelling* protagonizado por Nuno Vaz. Andando a passos largos, decidido, como quem tem pressa de chegar, seu caminho não o leva a lugar nenhum. Mais de dois minutos se passam sem que a personagem chegue a um destino ou encontre um escape. Anda quase que em círculos, 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). O caminho em círculo o levará, inevitavelmente, ao desfecho trágico inescapável, e a surpresa nos alcançará 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), através daquele jovem abraçando seu filho embrulhado em um saco de lixo.



A dor de Tina também não é apaziguada, pois ela parece perder a capacidade de controle sobre si própria, sua vida e 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 pela morte. Desta forma, é bastante simbólico que as tentativas de suicídio perpetradas por Tina sejam sempre sabotadas, sempre malsucedidas. 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).

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 com o Estado; e a segunda, a prevalência do livre-arbítrio nesse enfrentamento, 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, produtora de miséria e desigualdade, é que a condenou a viver na exclusão e, portanto, exposta à própria sorte e à fragilidade da vida. A personagem, no entanto, contrariando essa condenação, escolhe 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 marido, e na segunda, pela patroa. 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, *in* SARRAZAC, 2013, p. 4). O que Pedro Costa parece nos dizer com o seu filme 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.

Eagleton ensina que um protagonista para ser trágico não precisa morrer, muito embora em algumas tragédias a morte se apresente como o melhor caminho; é o que parece sugerir a personagem Tina. Sua dor é tão absoluta que a morte se apresenta como fuga ou como a melhor escapatória, embora “o apelo da morte como único meio para pôr fim ao sofrimento é de todas as misérias humanas a mais lastimável” (CARVALHO, J. V., 2008, p. 163).



4g



4h



4i



4j

Sabemos que a transição da tragédia grega para a tragédia atual, e não poderia ser diferente, estabelece uma profunda distinção entre ambos os heróis. 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.

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. Porém, diferentemente das personagens gregas, nosso herói contrai uma dívida não causada por ele ou por seu grupo sanguíneo e vive sua dor e abandono desconhecendo seu erro, sem ter a possibilidade de mudar o seu destino e sem o amparo dos deuses.

As personagens de *Ossos* 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 através da percepção da pequenez diante dos deuses, senão da profunda dificuldade de promoverem as próprias transformações – ainda que sejam fatais. Desde o bebê, passando pelos pais e enredando todas as narrativas pessoais do filme, 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 abrandam.



Neste 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 homens. Sua desmedida é desconhecida, o motivo do seu sofrimento e o que a levou à tentativa de filicídio, também.

Sarrazac afirma a inexistência de um herói nas tragédias atuais, já que este se encontra totalmente desprovido de capacidade de luta, não lhe cabendo, portanto, o título de herói:

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 tirando a própria vida. Tal qual Antígona, Tina decide pela morte, pois, como seu abandono ao sofrimento é absoluto, “a morte por oposição é uma espécie de realização, capaz de trazer, comparativamente, ordem e paz” (WILLIAMS, 2002, p. 144).

Algumas personagens nos filmes de Pedro Costa podem ser caracterizadas como testemunhas do sofrimento, ou personagens *voyeurs* (fotogramas 5a, 5b, 5c, 5d, 5e e 5f). Essas personagens, 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 parecem não indicar muita coisa –, ali estão como testemunhas oculares daqueles dramas mostrados no filme.

Em *Ossos*, particularmente, a testemunha exhibe-se logo na primeira cena, e sua presença será constante em todo o enredo. Costa parece querer representar, através dessas personagens, a ausência de voz dessa parcela da sociedade que apenas vê e sofre, mas nunca é ouvida.



Embora entre e saia 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 (WALL, 2009, p. 154), e que não podemos saber tudo sobre suas vidas, suas histórias e as situações vividas que justifiquem suas atitudes.

[Costa] expressou o facto de que existem aspectos da história, da vida dessas pessoas e do bairro, daquele grupo de pessoas conflituosas em conflito, que nunca poderiam ser encerrados, abarcados ou traduzidos neste filme, mas que estariam presentes no modo como lhe escapam. (WALL, 2009, p. 152)

As personagens costianas são ambíguas e, assim como os heróis trágicos tradicionais, encontram-se em um plano intermediário, fugindo das dicotomias. O herói

trágico não é enquadrado moralmente, e isso Costa faz muito bem através do uso das elipses e das testemunhas observadoras. 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 conduzem à tentativa de filicídio. Não sabemos e não julgamos. Costa não nos dá esses elementos, e não conhecendo os motivos e o que passam, somos incapazes de julgá-los. Sua perspectiva é não dar tudo ao espectador, não permitir que a vida se reduza a um filme; é deixar algo para mostrar, para dizer, permitindo que o incômodo permaneça. Dessa forma, chamamos *Ossos* de uma tragédia anticatártica, pois negando a decupagem clássica e o encadeamento narrativo, não promove a purgação dos sentimentos através da 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>4</sup>” (COSTA, P., 205, s/p).

Apesar de *Ossos* ser um filme que traz uma narrativa, ainda que frágil e aberta, fato que abandonará nas próximas produções da “Trilogia 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 colocam à mostra as situações extremas que experimentam.

“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 desaparecimento 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).

---

<sup>4</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”.

*Ossos* é uma produção anticatártica, pois resiste às narrativas lineares e ao encadeamento aristotélico que visa à purgação das emoções. O desejo de Costa está em promover um cinema que incomoda, e para isso não nos oferece respostas fáceis a questões históricas e complexas, como a migração cabo-verdiana e as condições de vida que esses migrantes dividem com os pobres lisboetas. O silêncio é uma resposta à dor não conciliada, ao conflito irresoluto. Uma resposta que flerta com a resistência.

Segundo Alvarenga, a catarse para nós, depois de tanto tempo que o termo foi abordado por Aristóteles, teria um aspecto negativo por ser um consolo fácil e inócuo, já que não funcionaria como um estimulante para a vida. Para ele, o melodrama cinematográfico, com tudo orquestrado, com a narrativa construída para gerar o máximo de dor e sofrimento, acaba tendo efeito contrário, pois, “exagerada, a catarse faz desaparecer aquilo mesmo de que ela seria o remédio – o próprio trágico” (p. 137). Se alcançada, a catarse levaria a duas perspectivas negativas: ou bem a uma explicação “sociologizante”, vazia e falsa da sociedade, ou bem confortaria o espectador, que já não se veria comprometido com a situação. “Ele não seria agitado em sua estabilidade, não seria retirado do conforto de pensar que afinal tudo se resolve, porque não vê continuidade entre o filme e aquilo que acontece do lado de fora da sala de projeção” (ALVARENGA, 2004, p. 148). Porém, o cinema contemporâneo que não se permite fechar-se em respostas e exige a participação do espectador na construção da narrativa, juntando partes e preenchendo lacunas, promoveria a experiência trágica sem, contudo, alcançar o conforto catártico.

É nessa radicalização do problema – da situação trágica, diremos – e nessa ausência de uma resolução, de uma solução catártica do problema, que está a chave do impacto do cinema moderno. A estória comunica algo ao espectador não por fechar-se em si mesma, o que continua acontecendo nos roteiros dos filmes mais estritamente comerciais que seguem o modelo da estrutura dramática dos manuais americanos. A estória comunica-se justamente por ter um aspecto lacônico. (ALVARENGA, 2004, p. 139)

A poética costiana, portanto, não prima pelo encadeamento das emoções, que culminaria em sua purificação ou descarga. A pesquisadora Carlinda Nunez (*apud* BRANDÃO, 2013, p. 45) coloca como objetivos da catarse: purgação, purificação, resolução intelectual, alívio, paz, relaxamento. Em *Ossos* não se observa nenhuma dessas funções, porquanto Pedro Costa pretende, com seu cinema, causar, antes, estranhamento do que conforto. Um cinema de cenas longas, onde o foco narrativo se dispersa e dilui; uma arte, como já afirmou Rancière, “pouco preocupada em contar histórias”.

Para Costa, o cinema existe com o objetivo de mostrar a maldade que há no mundo e que não faz parte do céu ou do inferno, mas que se abriga nas relações inter-humanas. “Existe para que possamos ver o que não está funcionando, onde o mal se encontra entre você e eu, entre mim e outra pessoa, para que possamos ver o mal na sociedade e, por isso, podermos procurar o bem<sup>5</sup>” (COSTA, P., 2005, s/p). A poética costiana joga com esses elementos estilísticos que, apesar da crueza, nos mostram a beleza que ele extrai desses lugares marginais. Como uma tragédia revolucionária, mostrando o conhecimento de toda calamidade com a finalidade de repará-la (cf. EAGLETON, 2013, p. 99), *Ossos* parece cumprir com a função do fazer cinematográfico que, para o realizador, é “para nos fazer sentir que algo não está certo”<sup>6</sup> (COSTA, P., 2005, s/p).

Negando a decupagem e a narrativa clássicas que nos levam ao conforto da catarse, Costa aposta em uma construção mais realista e crua, levando-nos a uma tragédia sem catarse, promovendo silêncios que não acomodam explicações, permitindo um incômodo incessante.

### Referências bibliográficas

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.

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: 15/05/2015.

COSTA, Pedro. 2008. Em: Com Pedro Maciel Guimarães e Daniel Ribeiro. Mias uma: entrevista a Pedro Costa. Disponível em: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com.br/2008/02/mais-uma.html> Acesso em: 04/01/2016.

\_\_\_\_\_ 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: 06/01/2015.

COSTA, João Bénard. O Negro é uma cor ou o cinema de Pedro Costa, 2010. Em: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com.br/> Acesso em: 30/10/2014.

EAGLETON, Terry. Doce violência: a ideia do trágico. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

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

<sup>5</sup> No original: “It exists so we can see what's not working, where the evil lies between you and I, between me and somebody else, so we can see the evil in society and, so we can search for the good”.

<sup>6</sup> No original: “For me, the primary function of cinema is to make us feel that something isn't right”.

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

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

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

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: 06/10/2015.

\_\_\_\_\_. Ossos. O cinema de Pedro Costa. Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

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: 22/07/2015.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) quotidiano. Pitágoras 500 – vol. 4 – Abr. 2013 ISSN 2237-387X Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/89>. Acesso em: 24/09/2015.

SZONDI, Peter. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) quotidiano. Pitágoras 500 – vol. 4 – Abr. 2013 ISSN 2237-387X Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/89>. Acesso em: 24/09/2015.

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.