

## **Paisagem ferida: os espaços trágicos no cinema de Pedro Costa<sup>1</sup>**

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

### **RESUMO**

Em seu cinema, Pedro Costa fala de sofrimento, dor e angústia. No chamado *Ciclo das Fontainhas*, cujos filmes estão ambientados neste bairro da periferia lisboeta, Costa reflete nas telas as injustiças e desigualdades vividas pelos imigrantes cabo-verdianos, pobres e negros. Este artigo tem como proposta analisar a representação dos espaços na poética costiana, refletindo como sua produção contribui para a criação de paisagens tragicofílicas, fazendo emergir um ambiente opressor, que causa a potencialização do sofrimento através do protagonismo dos espaços em sua narrativa.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema português, paisagem, tragicidade.

### **TEXTO DO TRABALHO**

#### **1. Introdução**

O nascimento do cinema viu surgir também uma nova forma de ver, perceber e representar o espaço. Lentes, enquadramentos, planos, iluminação, montagem; na narrativa cinematográfica, tempo e espaço se revelam para além da descrição do ambiente, mostrando-se como fortes componentes na trama.

Este trabalho tem como proposta investigar as formas como o espaço se revela na obra do cineasta português Pedro Costa. Interessa-nos saber como seu cinema representa, atinge e transforma a nossa percepção sobre um determinado ambiente, especialmente sobre um já famoso bairro pobre da periferia lisboeta, cenário de seu *Ciclo das Fontainhas – Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (1999), *Juventude em marcha* (2006) e *Cavalo Dinheiro* (2014).

O artigo, portanto, tem como proposta compreender o espaço enquanto componente da narrativa fílmica, analisando como o cinema do realizador português potencializa a discussão entre o espaço real e sua representação, entendendo como as paisagens em seus filmes moldam as presenças psicológicas das personagens nos

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 29 de junho a 1º de julho de 2017.

<sup>2</sup> Doutoranda da linha de pesquisa Imagem e Som do Programa de Pós-Graduação em Comunicação pela UnB, professora Adjunta I 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:* [aflaferraz@gmail.com](mailto:aflaferraz@gmail.com)

espaços construídos, enquadrados e trabalhados por sua câmera, iluminação ou montagem. Protagonista de sua narrativa, o espaço nos filmes de Costa 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 entendermos seu potencial analítico em articular o espaço visto, aquele 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 (COLLOT, 2013).

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

Contraditoriamente, o bairro Casal das Bobas, para onde são deslocadas as personagens dos últimos filmes do *Ciclo*, embora se apresente como um lugar mais limpo, organizado e símbolo da modernização, também se mostra como um espaço totalmente desprovido de vida e, portanto, de significado – o que nos leva a inseri-lo na categoria de paisagem tragicofílica, muito embora a falta de significado nos faça aproximá-lo do conceito de *não lugar*, na perspectiva de Marc Augé<sup>3</sup> (2012).

Os espaços, nos filmes de Costa, não são apenas elementos estáticos ou contextuais, para desenvolvimento da trama; pelo contrário, assumem um papel protagonista na construção da tragicidade. Seja como (mais) um elemento de opressão, reforçado pelos enquadramentos e planos (*plongée* e *contra-plongée*), seja pela escuridão das casas e ruelas do bairro, seja pela destruição; seja pelo enfoque dado aos lugares pequenos, quase claustrofóbicos, por onde toda uma vida segue, como no *Quarto de Vanda* (1999), seja pelo reforço do limpo, do branco, do asséptico, do sem memória, sem afeto e, portanto, do sem vida.

Os filmes do *Ciclo das Fontainhas* nos ajudam a pensar uma paisagem tragicofílica, independentemente de por onde deambulam ou vivem as personagens; da ausência de bens à ausência de significado dos espaços, ambos apresentam sua carga trágica.

---

<sup>3</sup> Augé define os não lugares como espaços de passagens, de trânsito, incapazes de gerar qualquer tipo de identidade.

## 2. Espaço e Cinema

Falar de cinema e não falar de espaço parece uma heresia. Porém, ao longo dos anos, sua importância na sétima arte foi sofrendo mudanças de acordo com seus usos. Nos primórdios, a noção de espaço fílmico se limitava ao que era apreendido pela câmera e buscava assemelhar-se o mais próximo possível da imagem da realidade. Os irmãos Lumière, dada a 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 espaço 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 espaço, 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 protagonista 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 espaço na tela, filiando seu olhar a um ambiente cinematográfico permeado por questões subjetivas.

O uso de cores, planos, iluminação, enquadramento, transforma o espaço cinematográfico em um dispositivo dramático. Assim, segundo Menezes (in: FREITAS, p. 64, 2008), “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 espaços 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 espaços: um que acontece dentro da tela, enquadrado e visível; outro, que está fora do quadro, 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 se restringe ao ambiente onde a trama se desenrola, com imagens apenas representativas, e cede lugar à adoção de espaços plásticos, que respondem a desejos de cunho estético e não apenas contextual ou representativo (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 através das escolhas de plano, enquadramentos, iluminação, fazem com que escapemos de conceitos estanques e descubramos sua potência plástica, simbólica, fraturada, mas, sobretudo, protagonista. Portanto, interessa-nos discutir o conceito de paisagem e refletir sobre a potencialidade que o cinema tem de reconfigurá-la.

### **3. Paisagem e Tragicidade em Pedro Costa**

Narrar um lugar, ou narrar uma história através dele, é pôr em cena diversos pontos de vista, é colocar o espaço a serviço das personagens, é criar um território em conformidade com as pressões psicológicas vividas pelas personagens. Nesse sentido, o bairro das Fontainhas é emblemático. Espaço de locação de três de seus filmes – *Ossos* (1997), *No Quarto da Vanda* (1999) e *Juventude em Marcha* (2006) –, o bairro pobre

lisboeta é um espaço que poderíamos chamar de tragicofílico, um lugar para a tragédia, um espaço onde vidas trágicas se encontram, uma paisagem geradora de situações trágicas, um ambiente que alimenta uma distopia cada vez mais emergente.

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, tem íntima relação com determinados períodos históricos culturais e sociais específicos. Os bairros periféricos por onde passam os filmes de Costa se apresentam como lugares de tragédia, habitados por imigrantes e portugueses pobres. São lugares que compõem a cena de seu cinema de dor.

Entendemos que, apesar de Pedro Costa flertar com o documentário, ou justamente por isso, sua poética foge às concepções realistas do espaço cinematográfico, rompendo com as narrativas documentais tradicionais, pois em seus filmes a paisagem fala; ela mesma é um mecanismo narrativo. Seu cinema é a expressão do intolerável: abandono, dor, drogas, pobreza, solidão; e nesse contexto, a paisagem das Fontainhas se desloca do campo da visibilidade para o campo da significação, fazendo com que possamos obter leituras diversas da representação desse território no espaço cinematográfico.

Compreendemos a paisagem como uma parte do espaço apreendida por um olhar e, por isso, dá a ver 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.

Nosso trabalho procurará conduzir o olhar através de uma discussão ancorada na estética do lugar, para um pensamento que toma a paisagem como objeto de reflexão. Filiado a uma poética da dor trágica, o bairro das Fontainhas representado no *Ciclo* de mesmo nome permite-nos pensá-lo pela perspectiva de pensamento-paisagem, cunhada por Michel Collot (2013). Michel Collot, francês, estudioso da paisagem na poesia moderna, nos diz que a paisagem, ao tempo que provoca o pensar, é também a provocadora deste pensar que se desdobra em paisagem.

---

Do pensamento-paisagem de Collot, ainda que tenha surgido a partir dos estudos da poesia, propomos um passeio que nos leve a ampliá-lo para a análise de outras narrativas, especificamente a cinematográfica. Nossa proposta é promover uma reflexão em que a paisagem se insira como componente sensível e visível, fruto da interação entre o local, quem o vê e como ele é representado. O conceito envolve pelo menos três componentes, unidos em uma relação complexa: um local, um olhar e uma imagem.

Nas palavras de 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 (2013, p. 49), a palavra paisagem parece haver surgido nas línguas românicas apenas no século 15 e ter sido, a princípio, utilizada por pintores que buscavam designar uma pintura, 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”. Dito de outra forma, a paisagem seria determinada pela percepção da “região” e por sua representação pictural”. “A paisagem, portanto, não é a região, mas certa maneira de vê-la ou de figurá-la como 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 (51):

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.

Parece claro que a paisagem não é, portanto, unicamente visual, o que se nos apresenta; ela é uma forma de representação, advinda das experiências e afetos, ancorada nas subjetividades. E é por isso que me parece bastante promissor apresentar o bairro das Fontainhas como um local privilegiado para se pensar nesta paisagem como geradora de reflexões na obra de Pedro Costa e como lugar de fala emergente desse espaço. Paisagens que carregam os lugares retratados no cinema de Costa com uma carga protagonista, apresentada através da chave da tragédia.

Assim como as Fontainhas são espaços tragicofílicos pela ausência de bens e representação que sublinha a miséria, a nova morada, o Casal das Bobas, repete a carga trágica também pela ausência, mas agora de sentimento de pertença. Já no *Quarto da Vanda* (1999) se vê o início da destruição das Fontainhas. O bairro onde foram recebidos os vindos de além-mar, onde construíram suas pobres casas, onde cresceram e procriaram, deixa de existir na década de 90, para servir a especulações imobiliárias. Os moradores, desalojados, serão transferidos para o bairro social Casal das Bobas, 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 é 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 in: LEMIÈRE, 2008, p. 54/55).

As Fontainhas, o quarto da Vanda, o bairro social Casal das Bobas, Cabo Verde, todos esses espaços dos filmes de Costa são bem mais do que quadros apenas decorativos ou onde flui a narrativa. Aqui analisaremos dois espaços emblemáticos e, aparentemente, contraditórios: os bairros das Fontainhas e Casal das Bobas. Os dois primeiros filmes do Ciclo – *Ossos* (1997) e *No Quarto da Vanda* (1999) – acomodam-se nas ruelas e casas pobres do bairro das Fontainhas, um espaço pobre, desprovido de infraestrutura, mas um lugar de convivência e amplo significado. Diametralmente oposto se acha o Casal das Bobas, sem significado, sem sentimento de pertença, um

espaço destituído de memórias e afetos, um não-lugar (ANTUNES, 2002, p. 24). E aqui, nos parece importante entender um pouco mais o processo de criação do bairro das Fontainhas, sua história e como está imbricado na vida das 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 40, e também pelo incremento das migrações, algumas cidades 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).

Do ponto de vista antropológico, são *lugares* carregados de sentido em oposição aos *não-lugares* (Augé, 1994:99)<sup>8</sup>, porque são contextos densos, do ponto de vista relacional e simbólico, profundamente heterogêneos, do ponto de vista da composição social, cultural e econômica mas, simultaneamente, lugares sensíveis, porque estigmatizados por fenômenos de etiquetagem social, instáveis porque extremamente dependentes de toda uma conjuntura institucional, política e econômica. (ANTUNES, 2002, p. 24).

A cidade de Amadora abriga bairros com forte estigma social. Na perspectiva dos moradores de outras cidades, são lugares onde habitam 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 a 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 70, em consequência do processo



de descolonização, que o bairro teve seu crescimento acentuado (ANTUNES, 2002, p. 130 e 144).

As Fontainhas, como outros bairros periféricos em Lisboa, foi construído por imigrantes africanos; o bairro, no filme, surge como potência entre o nada (onde se negam condições mínimas para viver com dignidade) e o tudo (memórias, antepassados, conquistas). Obedecendo às necessidades da especulação imobiliária, e com a promessa de moradia mais digna, os habitantes do bairro seguem para o novo e planejado Casal das Bobas, um local mais limpo, mais estruturado, porém destituído de memória, de histórias, de afetos, de vida. O sentido de comunidade se perde. A nova residência passa a ser um não-lugar.

Contraditoriamente, apesar da opressão e da pobreza, as Fontainhas parecem 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 Fontainhas e as casas dos que ainda estão por lá, aguardando a liberação e sua nova morada, podem promover. Ao trazer as escolhas memorialísticas de Ventura (em *Juventude em Marcha e Cavalo Dinheiro*), Costa nos mostra que a memória se move, também, através dos espaços. E são espaços contrastantes em muitos sentidos. Ora nos aparece a escuridão das Fontainhas, ora a claridade do novo conjunto habitacional, e essa intermitência reforça o conflito entre as paisagens em um jogo de claro e escuro que muito revela.





*Juventude em Marcha (2006)*



*Juventude em Marcha (2006)*

Os enquadramentos em *plongée* ou *contra-plongée* reforçam a impotência, a pequenez das personagens, sublinhando a sensação de opressão. A escassez de iluminação nas vielas das 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,

através das necessárias deambulações de Ventura, que se nega a aceitar seu novo espaço como lar e segue em busca das suas referências pelas ruelas das Fontainhas.

Das paredes brancas, estéreis, do novo apartamento, só uma casa de aranha pode dar significado ao cômodo. No bairro Casal das Bobas, Ventura busca refúgio no apartamento de Vanda. Essa fruição das personagens com a paisagem é marcadamente trágica na poética de Costa. São ambientes opressivos, onde as personagens trágicas se encontram, se amam, se destroem, numa paisagem que é como uma hipérbole da situação trágica, um bairro que “é mais ‘sentido’ do que ‘mostrado’” (COSTA, in LEMIÈRE, 2008, p. 54).



*Ossos (1997)*



*No Quarto da Vanda (1999)*



*Juventude em Marcha (2006)*

As paisagens do novo bairro para onde vai Ventura, paradoxalmente, representam um sentimento de isolamento e perda. Saindo da miséria das Fontainhas, a assepsia e a brancura do bairro Casal das Bobas não geram acolhimento, e Ventura agora é um ser a vagar por ruas e apartamentos que não lhe dão nenhum sentido,

desprovidas que são de memórias e lembranças. Em contrapartida, Ventura, no próximo filme do *Ciclo*, doente da alma, será só lembranças e memórias.

O que vemos são paisagens de pobreza e desamparo em *Ossos*; o quarto da Vanda é o espaço do sofrimento, da destruição, palco das tragédias pessoais; o Casal das Bobas, o espaço do desenraizamento. São imagens que sublinham a negação, permeadas de desencontros ou encontros de desamor. Tudo faz saltar a tragicidade nas histórias 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 – vimos como as personagens veem o espaço.

Os filmes de Pedro Costa contam as histórias particulares de Tina, Vanda e 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. Suas tragédias, então, ganham contornos públicos. Portanto, não é de espantar quando Lesky afirma que “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).

## **Bibliografia**

AGEL, Henri. **O cinema**. Porto: Livraria Civilização Editora. 1972.

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.

AUGÉ, Marc. **Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, SP: Papius, 2012.

BETTON, Gérard. **A estética do cinema**. São Paulo: Livraria Martins Fonte Editora, 1987.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

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.

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

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.

GALDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UnB, 2009.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Os lugares da tragédia. **Filosofia e Literatura: O trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

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.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Editora Brasiliense, 2013.

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\\_NovasTecnologiasReconfiguracao.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/12520/1/ARTIGO_NovasTecnologiasReconfiguracao.pdf) Acesso em: 11/7/2016.

PEZZELLA, Mário. **Estética del cine**. Madrid: La balsa de la medusa, 2004.

## Filmografia

**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

---

**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.