



Vitalina Varela
Pedro Costa
2019

Entre Pedro Costa e Roland Barthes uma visão estética, mas não só, do Cinema

PAULO MORAIS ALEXANDRE*

Professor Coordenador da Escola Superior de Teatro e Cinema
Instituto Politécnico de Lisboa

Resumo

O presente estudo propõe o cruzamento das propostas fílmicas de Pedro Costa, um realizador que se considera fulcral para a compreensão do contemporâneo Cinema Português, com os postulados no texto de Roland Barthes – “As doenças do traje de cena” que, apesar de se considerar profundamente datado, não obstante, continua a merecer ser lido e mesmo criticado, até porque para muitos investigadores ainda não perdeu ainda a atualidade, podendo servir de referência para, não só a análise, mas também para a produção de figurinos para o Teatro, mas também para Dança e até Cinema, sendo, no caso em apreço, mais do que justificada a abordagem.

Palavra-chave

Cinema, Roland Barthes, Pedro Costa, Figurinos

* Doutoramento em Letras (área da História, especialidade em História da Arte) pela Universidade de Coimbra. Académico correspondente da Academia Nacional de Belas-Artes. Professor Coordenador da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. Investigador Integrado do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Exerceu as funções de Presidente do Conselho Diretivo da Escola Superior de Teatro e Cinema (2004-2007); Pró-presidente para as Artes do Instituto Politécnico de Lisboa (2010-2022); Presidente da Escola Superior de Educação de Lisboa (2022-2023).

Comendador da Ordem do Ouissam Alaouite (Reino de Marrocos).

Académico correspondente da Academia Nacional de Belas-Artes.

Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema, Avenida Marquês de Pombal, 22 B, 2700-571 Amadora, Portugal.

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.

E-mail: pmorais@estc.ipl.pt .

«The inhabitants of Fontainhas live their lot in the way that was so stigmatized during the time of Brecht: as their destiny. If they discuss it at all, it is to wonder whether heaven, their own choice, or their weakness is responsible for their lot. What are we to think of the way Pedro Costa places his camera in these spaces? It's common to warn people who have chosen to talk about misery to remember that misery is not an object for art. Pedro Costa, however, seems to do the very opposite. He never misses an opportunity to transform the living spaces of these miserable people into objects of art. A plastic water bottle, a knife, a glass, a few objects left on a deal table in a squatted apartment: there you have, under a light that strokes the set, the occasion for a beautiful still life. As night descends on this space without electricity, two small candles placed on the same table lend to the miserable conversations or to the needle sessions the allure of a chiaroscuro from the Dutch Golden Ages.»

Jacques Rancière, «The Politics of Pedro Costa»¹

Introdução

Pedro Costa é no presente um paradigma absoluto no cinema europeu, surgindo como uma referência muito importante relativamente ao que se entende como a “Escola de Lisboa” e é, assim, obviamente, um nome fulcral para a compreensão do Cinema Português e até para o emergente Cinema Negro Português². Neste contexto, a sua obra vai sendo objeto de investigações e dissecada em diversas áreas, também, embora em menor quantidade, na esfera do figurino. O presente estudo surge na sequência de uma pesquisa mais alargada que já deu origem a três artigos, «Pedro Costa e o Cinema Negro»³, «Ventura – O primeiro super-herói do cinema negro português»⁴ e «Para uma compreensão do figurino em Pedro Costa», este escrito em conjunto com o investigador Celso Luiz Prudente⁵, onde se analisava o figurino na obra do citado realizador, sendo, nomeadamente, identificada uma dramaturgia muito própria e a transmissão de valores didáticos.

Uma das razões da pesquisa empreendida visa responder ao problema, que se considera relevante, de verificar se na obra do supramencionado realizador o figurino tem características

¹ - RANCIÈRE, Jacques, «The Politics of Pedro Costa», em *Arquivo Documental: Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo* [consultado a 08-11-29023], Disponível em: https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/713/1/arquivo_pedro_costa.pdf.

² - Importa afirmar que no presente a definição desta cinematografia não se atém meramente à cor da pele do realizador ou dos protagonistas, mas vai muito mais além de uma mera pigmentação epidérmica: «*Constatou-se este tentame de submissão racial, que se configurou com o estereótipo de inferioridade imposto aos vermelhos negando o ameríndio, aos pretos negando o africano e aos amarelos negando o asiático. Situação que se estendeu também aos ibéricos, na medida em que não eram considerados europeus.*» PRUDENTE, Celso Luiz, «A Dimensão Pedagógica do Cinema Negro: A Imagem de Afirmação Positiva do Íbero-ásio-afro-ameríndio», em *Extraprensa: Cultura e Comunicação na América Latina*, vol. 13, n.º 1, São Paulo: Universidade de São Paulo / Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, 2019, julho/dezembro, p. 8.

³ - MORAIS-ALEXANDRE, Paulo, «Pedro Costa e o Cinema Negro», em *Revista do Pemo: Práticas Educativas, Memórias e Oralidades*, vol. 5, Fortaleza: 2023 [consultado a 19-04-2024]. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/revpemo/article/view/10852/10398>.

⁴ - Idem, «Ventura: O primeiro super-herói do cinema negro português», em PRUDENTE, Celso Luiz [et al.] (org.), *Reescrevendo a história com as mãos negras: Homenagem à trajetória de Orlando da Mata*, São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2024.

⁵ - MORAIS-ALEXANDRE, Paulo; PRUDENTE, Celso Luiz, «Para uma Compreensão do Figurino em Pedro Costa». Em submissão.

meramente estéticas, ou se vai mais além e, na senda do prescrito, quer na teoria de Bertolt Brecht, quer, sobretudo, no importante estudo de Barthes, a respeito do figurino «Les Maladies du Costume de théâtre»⁶. Este texto que tem uma dimensão marcadamente pedagógica seria posteriormente integrado e publicado numa coletânea de escritos deste autor sob a designação de *Essais Critiques*⁷, tardiamente publicado em Portugal sob o título de «As Doenças do Trajo de Cena»⁸, infelizmente coartado pela falta das ilustrações originais que permitiriam alguma luz relativamente às afirmações e críticas feitas. Mais recentemente Fausto Viana, recorrendo às várias edições anteriores fez a mais completa tradução deste texto para português, incluindo na edição as ilustrações constantes do original⁹.

Registe-se que é fácil encontrar uma ligação da obra e obviamente do próprio Pedro Costa às propostas dramatúrgicas de Brecht, que como adiante se verá são escrupulosamente seguidas por Barthes, como Jacques Rancière tem ocasião de registar no texto: «The Politics of Pedro Costa»¹⁰, não sendo também por acaso que este realizador utiliza um libreto de Brecht para um dos seus mais recentes filmes, *Viennale-Trailer*¹¹, sendo considerado pela organização da *Viennale 2023* que «[...] represents both a political gesture and an aesthetic experiments»¹².

Sabe-se, até pelas próprias palavras, que Roland Barthes não seria, talvez, o maior entusiasta por Cinema¹³, embora fosse espectador, até com frequência relevante, apesar de, na entrevista a Michel Delahaye e Jacques Rivette para os *Cahiers du Cinéma*, menorizar a própria assiduidade: «Pour moi, je ne vais pas très souvent au cinéma, à peine une fois par semaines»¹⁴. Não obstante, raramente se debruçou sobre o mesmo. Emblemática sobre o pensamento de Barthes a respeito do cinema e o seu “estrito” foco de interesse por esta forma artística é a supramencionada entrevista concedida aos *Cahiers du Cinéma*, evidentemente dominada pelas análises formais e convergindo naturalmente para questões semióticas¹⁵.

Apesar das reticências de Barthes a abordagens que transpõem metodologias de análise do Teatro para o Cinema¹⁶, entende-se que no presente caso tal faz todo o sentido. É nesse âmbito que surge o estudo que agora se apresenta¹⁷.

⁶ - BARTHES, Roland, «Les Maladies du Costume de Théâtre», em *Théâtre populaire: Revue Bimensuelle d'Information Sur le Théâtre*, n.º 12, Paris: Théâtre Populaire, 1955, mars-avril.

⁷ - Idem, *Essais Critiques*, Paris: Éditions du Seuil, 1964.

⁸ - Idem, «As Doenças do Trajo de Cena», em *Ensaio Crítico*, trad. de António Massano e Isabel Pascoal, Lisboa: Edições 70, 1977, pp. 75-86.

⁹ - Idem - “As Doenças do Traje de Cena”, trad. Fausto Viana, em VIANA, Fausto; VELLOSO, Isabela Monken, *Roland Barthes e o Traje de Cena*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, 2018, pp. 52-68.

¹⁰ - Op. cit.

¹¹ - COSTA, Pedro, *Viennale-Trailer*, 2023.

¹² - «Viennale-Trailer», em *Viennale*. [consultado a 15-11-2023]. Disponível em: <https://www.viennale.at/en/v23-trailer>.

¹³ - A este respeito consulte-se de SOUZA, Gustavo Ramos de, «Barthes e o Cinema», em SILVA, Jacicarla S.; BRANDINI, Laura T. (Orgs.), *Anais Eletrônicos do IX Colóquio de Estudos Literários: Diálogos e Perspectivas*. Londrina, Paraná: Universidade Estadual de Londrina, 2015, pp. 207-221 [consultado a 04-08-2023], Disponível em: http://www.uel.br/eventos/estudosliterarios/pages/arquivos/Gustavo%20Ramos%20de%20Souza_texto%20completo.pdf.

¹⁴ - DELAHAYE, Michel; RIVETTE, Jacques, «Entretien avec Roland Barthes», em *Cahiers du Cinéma*, tomo 25, n.º 147. Paris: Cahiers du Cinéma, 1963, setembro, p. 21.

¹⁵ - Ibidem, pp. 20-30. Veja-se ainda a este respeito o texto absolutamente delicioso de BARTHES, Roland, «Os Romanos no Cinema», em *Mitologias*, trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza, 11.ª ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, pp. 21-23.

¹⁶ - «- Cette tentative peut-elle être élargie au cinéma ? [/] - Il paraît toujours très difficile et assez vain de transporter une technique (et le sens en est une) d'un art à un autre; non par purisme des genres, mais parce que la structure dépend des matériaux employés; l'image spectatorielle n'est pas faite de la même matière que l'image cinématographique, elle ne s'offre pas de la même façon au découpage, à la durée, à la perception; le

Da atualidade do texto «Les maladies du costume de théâtre» de Roland Barthes

No já remoto ano de 1955 Roland Barthes publicava na revista *Théâtre populaire* o artigo «Les maladies du costume de théâtre»¹⁸, um texto que seguia uma linha nitidamente brechtiana, como pode ser aferido na leitura e análise do conjunto de textos reunidos em Bertolt Brecht, *Estudos sobre Teatro*, nomeadamente o texto «Para a Ópera de Três Vinténs: Um Chapéu Velho», verificando-se de forma cristalina que o ordenado por Barthes relativamente ao figurino, em tudo coincide com os diversos postulados de Brecht.¹⁹

Há, ainda no presente, muitas vezes, a armadilha de cotejar e valorizar ou, pelo contrário, avaliar desfavoravelmente o figurino, confrontando-o com os ditames e é, efetivamente, de ditames que se trata²⁰, prescritos no mencionado texto «As Doenças do Trajo de Cena», que alguns (muitos) continuam a considerar como instrumento de avaliação ainda válido, sem se questionarem se este texto não estará datado, por estar preso a uma visão muito própria de dramaturgia, evidentemente a brechtiana ou, mesmo, se no século XXI não estará já totalmente fora de prazo, como se acredita que, a determinados níveis, nomeadamente enquanto verdade única e absoluta, estará certamente.

A este respeito importa referenciar a notável crítica que, de alguma forma, dá legitimidade à análise que se apresenta no presente estudo, por parte de Catherine Naugrette em «Entre Corps et Décor: Les “Maladies du Costume de Théâtre” (Re)lire Barthes Aujourd’hui», nomeadamente quando refere que:

«Dans un article fondateur sur le costume de théâtre, intitulé «Les maladies du costume de théâtre» Roland Barthes développe une approche médicale voire hygiéniste de la question du costume. Comme en témoigne l’emploi qu’il fait de la métaphore de la «maladie» pour désigner les défauts ou les manques inhérents, dit-il, au fonctionnement du costume sur la scène théâtrale de l’époque, et le type, la forme du discours esthétique auquel il a recours, il effectue une opération de transmutation métonymique entre corps et costume : ce n’est pas le corps mais le costume qui est ou peut s’avérer malades»²¹.

Catherine Naugrette, embora produzindo uma longa crítica, justifica a atualidade do artigo de Barthes. Ao longo do seu texto a investigadora retoma o normativo deste autor, que não considera inadequado a um certo nível, mas que entende ser visivelmente limitado, dedicado a uma função didática que considera finada, onde o traje de cena não tem que se submeter exclusivamente aos propósitos “críticos” do espetáculo, mas pode ir muito mais além, transmitindo valores estéticos, os tais que Barthes negava baseados «[...] sur une belle matière, une belle forme, une couleur

théâtre me paraît être un cat beaucoup plus « grossier », ou disons, si vous voulez, plus « gros », que le cinéma (la critique théâtrale me paraît aussi plus grossière que la critique cinématographique), donc plus proche de tâches directes, d'ordre polémique, subversif, contestateur (je laisse de côté le théâtre de l'accord, du conformisme, de la réplétion).» DELAHAYE, Michel; RIVETTE, Jacques, op. cit., p. 28.

¹⁷ - Nas citações do texto de BARTHES, Roland, «As Doenças do Trajo de Cena» utiliza-se a supramencionada edição portuguesa com tradução de António Massano e Isabel Pascoal.

¹⁸ - Op. cit.

¹⁹ - BRECHT, Bertolt, «Para a Ópera de Três Vinténs: Um Chapéu Velho», em *Estudos sobre Teatro*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, pp. 203-205. Sobre o “diálogo” entre Bertolt Brecht e Roland Barthes veja-se o estudo de LIMA, Nádia Borges, «Brecht e a sua Contribuição para o Pensamento do Escritor Francês Roland Barthes», em SILVA, Jacicarla S.; BRANDINI, Laura T. (Orgs.) – op. cit., pp. 419-434.

²⁰ - «Autrement dit, l'article des « Maladies du costume de théâtre » est également, et peut-être surtout, un texte extrêmement normatif, émettant des préceptes, édictant des règles, formulant des interdictions.» NAUGRETTE, Catherine, «Entre corps et décor: Les "maladies du costume de théâtre" (Re)lire Barthes aujourd'hui», em *Études Théâtrales*, vol. 66, n.º 1, Louvain-la-Neuve: Université Catholique de Louvain, 2017, p. 172 [consultado a 07-02-2023], Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2017-1-page-169.htm>.

²¹ - Ibidem.

juste»²². É neste ponto que é ensaiada uma exemplificação mais completa e crítica do texto de Barthes, partindo exatamente, não de um espetáculo de teatro, mas de um filme, *Dolls* de Takeshi Kitano²³, com figurinos de Yohji Yamamoto, que não retirando significado aos figurinos, não nega a sua valência estética, antes pelo contrário: «*Pourquoi n'aurait-on pas le droit de voir un film pour sa beauté picturale?*»²⁴.

Também Fausto Viana e Isabela Monken Velloso em *Roland Barthes e o Traje de Cena*²⁵ voltam a este texto, confirmando que o mesmo continua a ser uma referência incontornável e que deve, antes de mais, ser lido. Os autores sugerem, aliás e bem «[...] *fortemente, com toda a ênfase com que professores costumam fazer, a leitura do texto, precursor nos estudos das vestimentas das artes cênicas.*»²⁶, devendo ser analisado, sobretudo questionado e até atualizado²⁷. Fausto Viana e Isabela Monken Velloso não restringem a análise apenas ao texto «*Les Maladies du Costume de Théâtre*», antes a alargam a outros textos do autor, fazendo em certos momentos uma análise provocatória²⁸ e até evidenciando contradições²⁹. Como remate consideram «[...] *importante desenvolver pesquisas sobre o traje de cena, a partir do acionamento das contribuições de Roland Barthes e suas contínuas ressonâncias e contaminações atualizadas* [...]»³⁰, desiderato que de alguma forma é cumprido, entre outros, com a presente pesquisa.

Mais polémica será a hipótese da forma como a teoria barthesiana veria «[...] *os novos formatos que as artes cênicas criaram ou que nela surgiram* [...]», considerando os autores que «[...] *a resposta seria sempre não dogmática e não redutora* [...] atendendo a que] *Barthes solicita não o gesto técnico da análise [...] mas uma poética do vedere com todos os sentidos acionados.*»³¹, algo com que se tem alguma dificuldade em concordar, sobretudo quando se trata de um texto que propõe uma forma dogmática de ver, como se identifica logo no primeiro parágrafo do texto quando o autor afirma que o que lhe importa é delinear «[...] *uma moral do traje de cena.*», estabelecendo visivelmente “regras”, as suas, que habilitem um julgamento³² e não uma fruição.

Navegando Entre Pedro Costa e Roland Barthes

Apesar de todas as reservas que o texto de Roland Barthes possa suscitar no presente é inegável a importância que teve nas renovações cinematográficas da segunda metade do século XX na Europa e não só, nomeadamente a importância que teve para o Cinema Novo Brasileiro. Trata-se de um texto que expressa bem a forma de pensar de Roland Barthes, bem como as suas propostas dramaturgias e estéticas que são liminarmente enunciadas no texto em apreço e absolutamente fundamentadas no pensamento de Brecht:

²² - «*Autrement dit, le costume doit rester humble et modeste, artisanal et collectif, ne point prétendre en quelque sorte à des valeurs esthétiques qui l'exhausseraient au statut d'objet artistique.*» Ibidem.

²³ - KITANO, Takeshi, *Dolls*, 2003.

²⁴ - NAUGRETTE, Catherine, op. cit.

²⁵ - VIANA, Fausto; VELLOSO, Isabela Monken, *Roland Barthes e o Traje de Cena*, São Paulo: Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, 2018.

²⁶ - Ibidem, p. 43.

²⁷ - «*A opção feita por Barthes de classificar se um traje é bom ou ruim soa muito “moralista” para os dias de hoje, em que nada parece ser mais tão categoricamente bom ou ruim – adequação ou inadequação parecem mais (politicamente) corretos na atualidade.*» Ibidem, p. 27.

²⁸ - Veja-se a título de exemplo o capítulo «Breve Nota: Como Irritar Barthes com Trajes de Cena», em ibidem, pp. 34-36.

²⁹ - Veja-se a título de exemplo o capítulo «Barthes, o Nu e o Traje de Cena» em ibidem, pp. 36-40.

³⁰ - Ibidem, p. 44.

³¹ - Ibidem, pp. 43-44.

³² - BARTHES, Roland, «As Doenças do Trajo de Cena», op. cit, p. 75.

«Desejaria delinear aqui, não uma história ou uma estética, mas antes uma patologia, ou se preferirmos, uma moral do traje de cena. Vou propor algumas regras muito simples que talvez nos permitam julgar se um traje é bom ou mau, são ou doente.

É preciso, em primeiro lugar, que eu defina o fundamento que dou a essa moral ou a essa saúde. [...] Toda a obra dramática pode e deve reduzir-se àquilo a que Brecht chama o seu *gestus* social, a expressão exterior, material, dos conflitos de sociedade de que dá testemunho. Esse *gestus*, esse esquema histórico particular que está, no fundo de todo o espectáculo, cabe evidentemente ao encenador descobri-lo, e manifestá-lo: para isso, tem à sua disposição o conjunto das técnicas teatrais: o jogo do actor, a colocação, o movimento, o cenário, a iluminação, e precisamente também: o traje.

É pois sobre a necessidade de manifestar em cada ocasião o *gestus* social da peça, que fundaremos a nossa moral do traje. Isto quer dizer que consignaremos ao traje um papel puramente funcional e que essa função será mais de ordem intelectual do que plástica ou emocional»³³.

Será interessante cotejar estas afirmações com o registado por Robert Stam no capítulo «A Presença de Brecht»³⁴ na sua obra *Introdução à Teoria do Cinema*, onde assume que:

«A teoria esquerdista do cinema dos anos 60 e 70 na Europa e no Terceiro Mundo deu continuidade a uma discussão estética iniciada nos anos 30 por Bertolt Brecht, autor que desenvolveu uma forte crítica de inflexão marxista do modelo realista dramático operante tanto no teatro tradicional como no cinema hollywoodiano»³⁵.

Ao divulgar estes postulados estava sem dúvida Roland Barthes, em conjunto com um grupo de realizadores, que viriam a revolucionar todo o cinema francês a influenciar outras cinematografias:

«Na esteira do neo-realismo e da Nouvelle Vague encontramos: o Terceiro Cinema na Argentina, o Cinema Novo no Brasil, a Nueva Ola no México, o Neues Deutsches Kino na Alemanha, o Giovane Cinema na Itália, o New American Cinema nos Estados Unidos e o New Indian Cinema na Índia»³⁶.

Acresce a esta lista não exaustiva, obviamente, embora não seja citado por Robert Stam, o Novo Cinema Português, do qual, “genealógicamente” falando, muito objetivamente, Pedro Costa “descende”³⁷ e obviamente, também, toda a relação com o cinema que nele se funda, o emergente Cinema Negro Português.

Assim, pode-se considerar justificado, numa análise da dramaturgia do figurino na obra de Pedro Costa, o cruzamento com essa estética brechtiana que, relativamente à escolha da indumentária a utilizar pelos actores, tem efetivamente como paradigma as prescrições de Roland Barthes no referido texto «As Doenças do Trajo de Cena»³⁸, certamente e como se disse anteriormente muito datado, eventualmente anacrónico, mas que ainda vai servindo como

³³ - Ibidem, pp. 75-76.

³⁴ - STAM, Robert, *Introdução à Teoria do Cinema*, Campinas: Papyrus Editora, 2003, pp. 168-173.

³⁵ - Ibidem, p. 168.

³⁶ - Ibidem, p. 154. Sobre o cinema alemão veja-se de ROSA, Liliana, «A Influência Brechtiana nas Propostas Estéticas do Novo Cinema Alemão», em AA. VV., *Cinema e Outras Artes IV: Diálogos e Inquietudes Artísticas*, Covilhã: EditoraLabCom, 2021, pp. 109-122 [consultado a 07-08-2023]. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/132939>. Neste texto é analisada a relação entre Brecht e, entre outros, Jean-Marie Straub, com cuja obra é possível estabelecer alguns paralelismos com a produção cinematográfica de Pedro Costa.

³⁷ - Veja-se a este respeito de BARROSO, Bárbara; RIBAS, Daniel, «No Cinema Português: Continuidade e Rupturas em Pedro Costa», em *Devires*, vol. 5, n.º 1, Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008, janeiro-junho, pp 136-159.

³⁸ - Op. cit.

referência obrigatória não só a encenadores, mas também, como se evidencia no presente caso, a realizadores de cinema.

Fausto Viana em «Brecht e a Busca da Síntese» refere a grande preocupação que Bertolt Brecht tinha relativamente aos figurinos, informando que o próprio encenador fazia a seleção dos trajes que considerava adequados e só depois os submetia ao “designer” para aprovação³⁹. Pedro Costa partilha desta extrema preocupação e no presente não tem qualquer “designer” a quem submeter os trajes que escolhe, sendo que o descartou da sua cada vez mais reduzida equipa. Assinale-se que esta assunção da responsabilidade pelos figurinos se deve ao facto de, num âmbito de preocupação estética que o move, procurar também através da guarda-roupa uma unidade visual, algo que explora desde os tempos em que se iniciou no cinema. Neste contexto assinala-se como muito significativo que uma das primeiras atividades a que se dedicou, tenha sido a assinatura, conjuntamente com Paula Ferreira, do guarda-roupa do filme de Vítor Gonçalves - *Uma Rapariga no Verão*⁴⁰.

Regressando ao texto de Barthes, verifica-se que neste escrito imperativo, publicado pela primeira vez em 1955, sob a designação «Les Maladies du Costume de Théâtre»⁴¹, o autor prescreve o que é bom – o traje de cena saudável e censura o que é mau⁴² – o traje de cena “doente”⁴³.

Dos quesitos alegados verifica-se que nem todos se aplicam, pelo menos até ao presente, à obra de Pedro Costa, nomeadamente as questões relacionadas com a reconstrução histórica, raríssima na sua obra, ou as questões relacionadas com o “álibi” do luxo, que Barthes ataca, por vezes sem razão ou, eventualmente, por estar datado⁴⁴.

Barthes cita três «[...] doenças, erros ou alibis do traje de cena [o que considera] que vem a dar no mesmo, [e que entende] muito comuns na nossa arte.»⁴⁵: A «[...] hipertrofia da função histórica [...]»⁴⁶, «[...] a doença estética, a hipertrofia de uma beleza formal [...]»⁴⁷ e «[...] o dinheiro, a hipertrofia da sumptuosidade [...]»⁴⁸.

Por questões de estruturação de pensamento, seja aqui permitido que se altere a “ordem” das “doenças” e não se siga a sequência pela qual estas foram sendo “diagnosticadas” por Roland Barthes.

³⁹ - VIANA, Fausto, *O Figurino Teatral e as Renovações do Século XX*, São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010, p. 212.

⁴⁰ - GONÇALVES, Vítor, *Uma Rapariga no Verão*, 1986.

⁴¹ - Op. cit.

⁴² - «A opção feita por Barthes de classificar se um traje é bom ou ruim soa muito “moralista” para os dias de hoje, em que nada parece ser mais tão categoricamente bom ou ruim – adequação ou inadequação parecem mais (politicamente) corretos na atualidade.» VIANA, Fausto; VELLOSO, Isabela Monken, op. cit., p. 27.

⁴³ - BARTHES, Roland, «As Doenças do Trajo de Cena», op. cit., pp. 76-77.

⁴⁴ - O autor do presente estudo já tratou deste cruzamento relativamente à hipertrofia do luxo na obra do figurinista português António Lagarto em MORAIS-ALEXANDRE, Paulo, “Ser e Ter: O Teatro de António Lagarto”, em *De Matrix à Bela Adormecida - António Lagarto*, Catálogo de exposição, MUDE, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2015 [consultado a 03-10-2022]. Disponível em *Repositório Científico do Instituto Politécnico de Lisboa*. Endereço: <http://hdl.handle.net/10400.21/11028>.

⁴⁵ - BARTHES, Roland, «As Doenças do Trajo de Cena», op. cit., p. 77.

⁴⁶ - Ibidem, p. 77.

⁴⁷ - Ibidem, p. 78.

⁴⁸ - Ibidem, p. 80.

A hipertrofia da função histórica

A primeira doença, a doença de base, que Barthes designa como hipertrofia da função histórica, é aquilo a que chama «[...] o *verismo arqueológico*.»⁴⁹ que, de acordo com o autor, pode ser diagnosticada da seguinte forma:

«[...] são conhecidas as devastações epidémicas do mal verista na arte burguesa: o traje concebido como uma adição de pormenores verdadeiros, absorve, e depois atomiza toda a atenção do espectador, que se dispersa para lá do espectáculo, na região dos infinitamente pequenos»⁵⁰.

Há nesta doença um “sintoma” para o qual Barthes chama a atenção e que se pode propagar bem para lá do simples verismo histórico, algo que, aliás, o autor não explora. É o que critica como o «[...] *espectáculo, na região dos infinitamente pequenos*.» que corresponde ao excesso de pormenores, tantas vezes ilegíveis, em muitas obras, não apenas as que se atêm ao naturalismo, veja-se por exemplo o caso dos filmes de Peter Greenaway, como *Prospero's Books*⁵¹.

Raramente Pedro Costa recua no tempo, sendo uma exceção a referência à época do Processo Revolucionário em Curso, na sequência da Revolução de abril de 1974, no filme *Cavalo Dinheiro*⁵², onde se evidencia alguma preocupação para não cair em erros históricos, mas jamais cai na tentação do “infinitamente pequeno”, da mesma forma que esta “transcrição” do passado, jamais obnubila o *gestus* do filme. Está e estará sempre mais perto do intemporal *Caravaggio* de Dereck Jarman⁵³ do que de qualquer obra de Luchino Visconti, como o prova o supramencionado filme, com trajes intemporais, ou mesmo não se preocupando sequer em cair em anacronismos, a título de exemplo veja-se o caso do aparecimento em certas cenas de personagens envergando *hoodis*⁵⁴ que não eram ainda utilizados pela comunidade retratada no período a que o filme reportava (figura 1).



Figura 1 - Pedro Costa, *Cavalo Dinheiro*, 2014.

⁴⁹ - Ibidem, p. 77.

⁵⁰ - Ibidem, p. 77.

⁵¹ - GREENAWAY, Peter, *Prospero's Books*, 1991.

⁵² - COSTA, Pedro, *Cavalo Dinheiro*, 2014.

⁵³ - JARMAN, Dereck, *Caravaggio*, 1986.

⁵⁴ - Camisolas com capuz.

Neste âmbito há a certeza de que o crítico jamais censuraria Pedro Costa, dado que este, apesar de ser absolutamente preciosista⁵⁵, nunca cai na profusão de elementos e muito menos em historicismos bacocos ou não.

A doença do dinheiro

Permita-se que aqui seja “saltada” a segunda doença enunciada por Barthes, à qual se regressará adiante, e se passe diretamente à terceira, da qual, sem qualquer dúvida, Pedro Costa também não sofre.

Trata-se da “doença do dinheiro”. Relativamente a esta Barthes lamenta que:

«[...] a hipertrofia da sumptuosidade, ou pelo menos da sua aparência. [considerando que se trata de uma ...] doença muito frequente na nossa sociedade, onde o teatro é sempre o objecto de um contrato entre o espectador que dá o seu dinheiro, e o director que deve entregar-lhe esse dinheiro sob a forma mais visível possível [...]; ora, é bem evidente que, por esta razão, a sumptuosidade ilusória dos trajes constitui uma restituição espectacular e tranquilizadora; vulgarmente, o traje é mais remunerador do que a emoção ou a inteligência, sempre incertas, e sem relações manifestas com o seu estado de mercadorias»⁵⁶.

Efetivamente, está protegida da crítica de Barthes está a forma como Pedro Costa “gasta” o dinheiro que num passado recente não tinha, caracterizando-se os seus filmes por baixíssimos orçamentos. No presente, mercê os muitos e relevantes prémios que tem averbado, acredita-se que poderá chegar mais facilmente a financiamentos maiores, o que permite pensar que eventualmente passará a ter mais verbas disponíveis, mas atendendo à coerência da sua obra, não se crê que venha a cair em qualquer hipertrofia da sumptuosidade dos figurinos nos seus filmes, considerando-se, aliás, que tal não se aplica apenas ao guarda-roupa, podendo-se estender à maioria dos aspetos nas suas produções. Acresce que a maioria dos filmes de Pedro Costa é rodada em bairros desfavorecidos, maioritariamente habitados por imigrantes africanos que vivem em circunstâncias particularmente difíceis e onde não há lugar a qualquer sumptuosidade de indumentária, mesmo quando esta se pode eventualmente evidenciar, pela cor ou decoração. A este respeito é interessante que o investigador Celso Prudente realce como traço característico dos cineastas que trabalham na esfera do Cinema Negro que estes impregnem «[...] no personagem nuances de um comportamento coletivo, a partir de uma ação afirmativa da memória africana.»⁵⁷ É, no fundo, exatamente isso que explica a camisa vermelha de Tito Furtado (figura 2) e não a procura de qualquer sumptuosidade vestimentar.

⁵⁵ - «Como é o seu método de trabalho? É conhecido por gravar em inúmeros takes. [/] Quando já há um filme em andamento, já tenho pessoas à espera e vamos fazendo coisas que acho importantes. Por exemplo: “hoje gostava de fazer uma coisa sobre quando eras novo, quando a tua mãe morreu”. Portanto, quando digo: “lembras-te desse dia em que a tua mãe morreu?” e a resposta dele é “lembro-me”, sei que aquilo nos vai dar assunto para um ano. E então? São cassetes que custam cinco euros e não me importo de estar um ano a falar disso com ele, até conseguir dizer aquilo que tem a dizer.» POIARES, Marta; SILVA, Pedro Dias da, «Pedro Costa – Prémio Universidade de Coimbra “Este não é o meu país. O meu país é as Fontainhas”» [Entrevista a Pedro Costa] em *Rua Larga*, n.º 29, Coimbra: Universidade de Coimbra, 2010, julho, p. 43 [consultado a 03-08-2023], Disponível em https://www.uc.pt/rualarga/revistas/arquivo_revistas/rualarga29.

⁵⁶ - BARTHES, Roland, «As Doenças do Trajo de Cena», op. cit., p. 80.

⁵⁷ - PRUDENTE, Celso Luiz, «Cinema Negro: Aspectos de uma Arte para a Afirmção Ontológica do Negro Brasileiro», em *Revista Palmares Cultura Afro-Brasileira*, n.º 1, Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2005, agosto, p. 70 [consultado a 04-04-2024], Disponível em: <https://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/68%20a%2072.pdf>.



Figura 2 - Pedro Costa, *Cavalo Dinheiro*, 2014.

A doença estética

Por fim, importa escarpelizar a relação do realizador Pedro Costa com a “doença” que Barthes enuncia em segundo lugar, um aspeto que à partida poderá ser aquele em que as propostas do realizador poderão colidir óbvia e frontalmente com os postulados enunciados em «As doenças do traje de cena».

Refere-se ao que este autor designa como a “doença estética” e aqui a obra do realizador em apreço poderá, ou não, cumprir o prescrito por Barthes. Relembre-se o que este diz e perdoe-se, ao autor do texto, a extensão das citações:

«Uma [...] doença, também frequente, é a doença estética, a hipertrofia de uma beleza formal sem relação com a peça. Naturalmente, seria insensato negligenciar, no traje, os valores propriamente plásticos: o gosto, a felicidade, o equilíbrio, a ausência de vulgaridade, a própria procura de originalidade. Mas na maioria das vezes, esses valores necessários tornam-se um fim em si, e mais uma vez, a atenção do espectador é distraída para longe do teatro, artificialmente concentrada numa função parasita: podemos ter então um admirável teatro esteta, não temos de modo nenhum um teatro humano. [...] Levanta-se o pano, conquistam-se os olhos, aplaude-se; mas que sabemos verdadeiramente nessa altura a não ser que esse vermelho é belo ou que essa prega de vestido é astuciosa? Sabemos se esse esplendor, esses requintes, esses achados vão conciliar-se com a peça, servi-la, contribuir para exprimir a sua significação? [...] O traje não tem como função seduzir os olhos, mas convencê-los»⁵⁸.

A este nível não pode existir qualquer dúvida que Pedro Costa tem e evidencia ao longo de toda a sua obra enormes preocupações estéticas, como o nota a crítica do jornal *Liberation* a *Vitalina Varela*⁵⁹: «Des ombres sur les murs, des tombes qui se décomposent sur un ciel charbonneux – les noirs sont impénétrables, les gris minéraux, c'est Soulages et la Hammer coulés dans un écrin de béton brut.»⁶⁰ A visão estética é muito objetivamente um elemento fulcral para a compreensão do mundo do realizador e

⁵⁸ - Ibidem, pp. 78-79.

⁵⁹ - COSTA, Pedro, *Vitalina Varela*, 2019.

⁶⁰ - BATISTA, Lelo Jimmy; ONANA, Sandra, «“Vitalina Varela” Broyée de Noir», em *Liberation*, Paris: SARL Libération, 2022, janeiro, 11 [consultado a 22-11-2023], Disponível em: https://www.liberation.fr/culture/cinema/vitalina-varela-broyee-de-noir-20220111_OW6TG2EA6VASRJMWQIZCMMMYQQ/.

está nitidamente patenteada nas exposições em que participou, nomeadamente *Pedro Costa: Companhia* apresentada no Museu de Serralves no ano de 2018⁶¹; também no mesmo museu da Fundação de Serralves, onde a sua obra era confrontada com a de Rui Chafes a anterior exposição - *Fora! Rui Chafes, Pedro Costa*⁶², ou a mais recente exposição em parceria com Rui Chafes e Paulo Nozolino - *Le Reste Est Ombre: Pedro Costa, Rui Chafes, Paulo Nozolino*⁶³. Em qualquer destas exposições, mas em particular na mostra *Pedro Costa: Companhia*, é facilmente verificável que muita da abordagem deste autor é eminentemente estética, ocorrendo tal a vários níveis, desde uma muito particular estética da luz, não sendo nesta especificidade despicienda a escolha de Leonardo Simões para seu habitual diretor de fotografia, mas também dos objetos e a sua inserção no espaço. Há uma evidente e assumida ligação às artes plásticas que leva a que a exposição comece com um notável retrato de um negro atribuído a Theodore Géricault⁶⁴, que surgia no filme *Cavalo Dinheiro*⁶⁵ e que uma importante escultura, *As Tuas Mãos*, do escultor Rui Chafes domine talvez o mais importante dos espaços expositivos em confronto com a instalação vídeo *As Filhas do Fogo*, de Pedro Costa⁶⁶.

Mas atente-se à recriminação de Roland Barthes:

«Sustentado pelo snobismo e pelo mundanismo, o gosto estético do traje supõe a independência condenável de cada um dos elementos do espectáculo: aplaudir os trajes no próprio interior da festa é acentuar o divórcio dos criadores, é reduzir a obra a uma conjunção cega de desempenhos. O traje não tem como função seduzir os olhos, mas convencê-los. O guarda-roupa deve, pois, evitar a um tempo ser pintor e costureiro; desconfiará dos valores planos da pintura, evitará as relações de espaços, próprias dessa arte, porque, precisamente, a própria definição de pintura é que essas relações são necessárias e suficientes; a sua riqueza, a sua densidade, a própria tensão da sua existência ultrapassariam em muito a função argumentativa do traje; e se o chefe de guarda-roupa for pintor de profissão, deve esquecer a sua condição no momento em que se torna criador de trajes; é pouco, dizer que deve submeter a sua arte à peça: deve destruí-la, esquecer o espaço pictórico e reinventar de novo o espaço lanoso ou sedoso dos corpos humanos»⁶⁷.

Não há qualquer dúvida que o realizador em apreço jamais cai na armadilha que Barthes condena de resvalar para o «[...] *estilo “grande costureiro”*». Realmente na sua obra jamais se procura ou encontra qualquer espécie de «[...] *chic do traje, a desenvoltura rebuscada de um drapeado antigo que diríamos, sem hesitação da autoria de Dior, o feitiço de uma crinolina [...]*»⁶⁸ os tais “alibis” que, quer Barthes, quer Costa, tanto abominam.

Mas o que dizer dos outros postulados relativos à “doença estética” referidos por Barthes.

Neste ponto a análise poderá e deverá ser ambígua. É óbvio que o texto de Barthes está datado e Pedro Costa sabe-o e age na posse de tal conhecimento.

⁶¹ - Sobre esta exposição, que incompreensivelmente não teve catálogo, leia-se a dissertação de MARTINS, Ana Isabel Moreira, *O Cinema Exposto entre a Galeria e o Museu: Exposições de Realizadores Portugueses (2001-2020)*, Mestrado em Estudos Artísticos – Estudos Museológicos e Curadoriais, Porto: Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, 2020 [consultado a 24-11-2023], Disponível em: <https://hdl.handle.net/10216/130996>. Veja-se ainda a mais recente exposição em parceria com Rui Chafes e Paulo Nozolino: AA. VV., *Le Reste Est Ombre: Pedro Costa, Rui Chafes, Paulo Nozolino*, Catálogo de exposição, Paris: Éditions Centre Pompidou, 2022.

⁶² - AA. VV., *Fora! Rui Chafes, Pedro Costa*, Catálogo de exposição, Porto: Fundação de Serralves, 2005.

⁶³ - AA. VV., *Le Reste Est Ombre: Pedro Costa, Rui Chafes, Paulo Nozolino*, op. cit.

⁶⁴ - GÉRICAUT, Theodore (atr.) - *Busto de Negro*, séc. XIX, Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, n.º inv. 2763.

⁶⁵ - COSTA, Pedro, *Cavalo Dinheiro*, 2014.

⁶⁶ - Idem, *As Filhas do Fogo* [instalação vídeo], 2013.

⁶⁷ - BARTHES, Roland, «As Doenças do Traje de Cena», op. cit., p. 79.

⁶⁸ - Cit. ibidem, pp. 79-80.

Pode afirmar-se, sem sombra de dúvida, que jamais há em qualquer obra de Pedro Costa, pelo menos até ao presente, e é pouco provável que venha a existir no futuro, uma falta de relação entre a beleza formal do traje e a gesta do filme. Depois, está lá nitidamente a originalidade e o “gosto”, da mesma forma que jamais se cai na vulgaridade.

Por último, importa referir as relações entre os figurinos e as artes plásticas, nomeadamente com a pintura, que Barthes tanto critica.

Há objetivamente a utilização de processos de iluminação de toda a cena e não só, mas também do vestuário, que foram desenvolvidos inicialmente na pintura, nomeadamente a utilização do *chiaroscuro* que pode permitir o confronto com a obra de Michelangelo Merisi da Caravaggio ou, mesmo, ser ainda mais radical e utilizar efeitos de luz muito próximos dos utilizados pelo holandês Rembrandt Harmenszoon van Rijn nas suas telas, não sendo inocente o aparecimento na sequência de abertura de *Cavalo Dinheiro*⁶⁹ do já citado retrato de um negro atribuído a Theodore Géricault.

Mas, também se pode afirmar que nesta obra os valores plásticos jamais se tornarão um fim em si. De igual forma a atenção do espetador jamais será distraída para longe do próprio filme, concentrando-se naquilo que é designado por uma “função parasita”.

Há, desde logo, um aspeto particular onde se percebe que Roland Barthes poderá absolver Pedro Costa, quando ressalva vários aspetos, a começar por esclarecer que esta crítica só faz sentido quando esta hipertrofia da beleza formal não tem relação com a peça, neste caso o filme. Paralelamente regista que os valores plásticos não devem ser negligenciados transmitindo «[...] *o gosto, a felicidade, o equilíbrio, a ausência de vulgaridade, a própria procura de originalidade.*»⁷⁰

Ao rever a fabulosa sequência de retratos filmados⁷¹ do filme *Cavalo Dinheiro* que é acompanhada pela canção «Alto Cutelo» interpretada pela banda cabo-verdiana “Os Tubarões”⁷², verifica-se que é impossível esquecer o espaço pictórico de qualquer dos pintores anteriormente referidos, mas há também uma reinvenção dos “corpos humanos”, dos negros, dos que são oprimidos, dos que sofrem, como o cego que cozinha (figura 3), mas que jamais perdem a dignidade, aí existindo inconfundivelmente o registo brechtiano que tanto agradava a Barthes⁷³.

⁶⁹ - COSTA, Pedro, *Cavalo Dinheiro*, op. cit.

⁷⁰ - Ibidem, p. 78.

⁷¹ - JÚNIOR, Edson Pereira Costa, «A Fotografia e a Política das Imagens em Pedro Costa», em *XXIX Encontro Anual da Compós*, Campo Grande, MS: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2020 [consultado a 21-11-2023]. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/345941004_A_fotografia_e_a_politica_das_imagens_em_Pedro_Costa.

⁷² - COSTA, Pedro, *Cavalo Dinheiro*, op. cit.

⁷³ - «En las últimas películas de Pedro Costa, *Cavalo Dinheiro* (2015) y *Vitalina Varela* (2019), vemos a personajes hieráticos declamando, en un tono ultra parco, lamentaciones sobre un pasado de migraciones duras y trabajos miserables. El cine de Eloy Enciso, siguiendo a Costa muy de cerca en tonos y formas, pone también a sus personajes a declamar sus desgracias, en un registro emocionalmente anestesiado (*Arraianos* (2015), *Longa Noite* (2019)). Miguel Gómez, Joao Pedro Rodriguez, Albert Serra o Jaime Rosales, entre otros, utilizan también algunas de estas claves interpretativas en sus obras. ¿Representan estos registros actorales una tendencia reconocible en el cine de autor europeo de las últimas décadas? Creemos descubrir en estas obras una suerte de herencia sui generis de Bertolt Brecht y su concepción de la distancia en la interpretación actoral, mezcladas con la práctica del intérprete-autómata que exponía Robert Bresson en su cinematógrafo y algunas máximas de Jean Marie Straub y Danielle Huillet, que, en cierta forma, retoman a Brecht. Ante una interpretación actoral “distanciada”, emocionalmente gélida, que se vuelve panta de trabajo tácito en algunos de estos cineastas, vale la pena indagar sobre el origen brechtiano de este registro.» FILLLOL, Santiago, «Notas Sobre la Tradición Brechtiana en el Cine: De la Modernidad Europea a *Los rubios* de Albertina Carri y *Teatro de Guerra* de Lola Arias», em *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 23, n.º 2, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021, maio-agosto, p. 234 [consultado a 11-05-2023], Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/f8YTRJqXsPqJ7SSnJVKRZNs/?format=pdf&lang=es>.



Figura 3 – Pedro Costa, *Cavalo Dinheiro*, 2014.

Assim, não se pode no presente concordar com a antítese proposta entre um teatro, ou neste caso um filme, ou uma filmografia “esteta”, por oposição irreconciliável com um teatro humano, neste caso uma cinematografia, humana, já que Pedro Costa prova com a sua obra que estes aspetos podem ser conciliados, sem que haja qualquer perda de parte a parte.

As maleitas

Roland Barthes, após ter definido as três doenças mais comuns no traje para Teatro, quando procurava responder à questão que havia colocado a si próprio sobre «[...] *o que deve ser um bom traje de cena* [...]»⁷⁴, declarou que o mesmo «[...] *deve ser um argumento* [...]»⁷⁵, registando que, mais do que visto, deverá ser “lido”, assinalando logo de seguida que «*A célula intelectual, ou cognitiva do traje de teatro, o seu elemento de base, é o signo.*»⁷⁶, cuja utilização historia até ao período romântico, altura em que os trajes de cena deixam de ser “significantes”. Fausto Viana e Isabela Monken Velloso na sequência da afirmação deste último publicada em *Roland Barthes por Roland Barthes*, que transcrevem, o traje «[...] *prestava-se também a ler, comunicava ideias, conhecimentos ou sentimentos.*» registam que continuam a acreditar que o traje de cena ainda tem uma função semântica⁷⁷. Concorda-se obviamente que, não só o traje de cena, mas toda a indumentária pode ter esta função, pode ser lida, mas importa no presente não concordar totalmente com os escritos de Barthes a este respeito, porque, de alguma forma, a assunção absoluta “desse” signo pode levar a uma literalidade, que não repugna a Barthes, que afirma:

«O traje é uma escrita e tem a ambiguidade desta: a escrita é um instrumento ao serviço de um propósito que a ultrapassa; mas se a escrita for ou demasiado pobre ou demasiado rica, ou demasiado bela ou demasiado feia, já não permite a leitura e falha na sua funções»⁷⁸.

⁷⁴ - BARTHES, Roland, «As Doenças do Trajo de Cena», op. cit., p. 81.

⁷⁵ - Ibidem, p. 82.

⁷⁶ - Ibidem, p. 82.

⁷⁷ - VIANA, Fausto; VELLOSO, Isabela Monken, op. cit., p. 31.

⁷⁸ - BARTHES, Roland, «As Doenças do Trajo de Cena», op. cit., p. 86.

Deste modo, apesar de reconhecer que a escrita pode ser rica, opta por limitar esta riqueza. Acredita-se que tal afirmação, “levada à letra”, conduzirá inevitavelmente a que, pelo caminho, fiquem algumas camadas de significados possíveis que só viriam a enriquecer a obra, atendo-se o figurinista ao *cliché* empobrecedor, no qual, felizmente, Pedro Costa jamais cai.

Há a certeza que os trajés envergados pelo jovem pai, interpretado por Nuno Vaz, na longa-metragem *Ossos*⁷⁹, são, em si, um argumento e que não se resumem a meros clichés, antes pelo contrário, contribuem para solidificar a dramaturgia da obra (figura 4).



Figura 4 – Pedro Costa, *Ossos*, 1997.

Neste ponto, verifica-se que Roland Barthes manifesta particular dificuldade em continuar a definir pela positiva o figurino, pelo que resolve embarcar num novo inventário de doenças, desta feita relativas ao “signo” que, talvez por o texto já ir longo, não viria a dissecar tão exaustivamente ou longamente, como o havia feito anteriormente.

Mais uma vez, a interpretação de traje saudável é feita pela negativa e esta definição é assumida pelo próprio autor quando afirma que: «[...] a saúde é sobretudo uma ausência de doença [...]»⁸⁰ passando depois a explicar que «[...] algumas das doenças que correm o risco de afectar o signo vestimentário. São, por assim dizer, doenças de nutrição.» Considerando-se que se está no campo das Artes, onde as tabelas de gravidade das doenças não se podem aplicar, até porque um dos fatores é a mortalidade do paciente⁸¹, o que no presente caso dificilmente se poderia avaliar, pode-se, no entanto, considerar que estas “doenças de nutrição” serão menos graves, pelo se lhes poderá aplicar o termo de “maleitas” que, de acordo com o significado atribuído pelo *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, corresponde a «[...] Mal estar ou doença habitual ou sem gravidade. = ACHAQUE»⁸², elencando as que considerava mais comuns relativas ao “signo”: indigência; literalidade; sobre-indicação; inadequação; multiplicação; desequilíbrio interno.

Confrontando os filmes de Pedro Costa com as maleitas diagnosticadas, pode afirmar-se que, sem sombra de dúvida, os figurinos utilizados são a este respeito particularmente sãos, não

⁷⁹ - COSTA, Pedro, *Ossos*, 1997.

⁸⁰ - BARTHES, Roland, «As Doenças do Trajo de Cena», op. cit., p. 83.

⁸¹ - REIS, Pedro Videira [et al.], «Sistemas de Classificação da Gravidade da Doença e Mortalidade Após Cirurgia Não Cardíaca», em *Revista Brasileira de Anestesiologia*, vol. 68, n.º 3, Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Anestesiologia, 2018, pp. 244-253 [consultado a 07-11-2023], Disponível em <http://www.rba.periodikos.com.br/article/10.1016/j.bjane.2017.11.008/pdf/rba-68-3-244-trans1.pdf>.

⁸² - «Maleita» em *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, 2008-2023 [consultado a 11-11-2023]. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/maleita>.

havendo a registar quaisquer indigências, literalidades, sobre-indicações, inadequações e, muito menos, multiplicação ou desequilíbrio interno, antes pelo contrário.

A prova da não indigência existe a dois níveis, o facto de Pedro Costa, desde logo, se responsabilizar pelo guarda-roupa e por ser um perfeccionista, jamais caindo, ou permitindo que se caia em clichés ou simplificações absurda. De igual forma recusa a literalidade, embora tenha referido que os seus intérpretes se vestem como vestem⁸³. Sabe-se que tal não será totalmente assim, dado que, se os atores trazem propostas de figurino, efetivamente pertencentes ao seu próprio guarda-roupa, há depois um trabalho de cuidadosa seleção por parte do responsável pelos figurinos que, neste caso, é o próprio Pedro Costa⁸⁴.

O realizador não aceita simplificações que tornem os trajes meros atributos iconográficos, nem permite que as suas personagens sejam meramente caracterizadas por uma qualquer peça de indumentária mais vistosa, embora promova que algumas das peças usadas sejam efetivamente tornadas emblemáticas, mas, ao mesmo tempo, outras dificilmente serão notadas, fundindo-se no todo da indumentária da personagem, como exemplo, o calçado que raramente se deixa registar. A exemplificar o primeiro caso a camisa de folhos vermelha envergada por Tito Furtado, a camisa, igualmente de folhos de Ventura em *Cavalo Dinheiro*⁸⁵, a ilustrar o segundo, o blusão de cabedal de Vitalina Varela no mesmo filme (figura 5).



Figura 5 – Pedro Costa, *Cavalo Dinheiro*, 2014.

Quanto à maleita designada como “sobre-indicação”, o exemplo dado não será certamente o melhor⁸⁶, mas compreende-se que o autor pretende referir algo entre a já referida doença do dinheiro, a evidenciação do trabalho artesanal e um naturalismo dos trajes sumptuários⁸⁷, uma doença de que Piero Tosi, enquanto figurinista, e Luchino Visconti, enquanto realizador, enfermavam magnificamente, mas que jamais contaminou Pedro Costa. Quanto à “inadequação”, que Barthes exemplifica com «[...] trajes “históricos”, que se aplicam indiferentemente a épocas vagas [...]»⁸⁸,

⁸³ - CORLESS, Kieron, “Crossing the Threshold” [Entrevista a Pedro Costa], em *Sight & Sound*, vol. 19, n.º 10, London: British Film Institute, 2009, outubro, s.p. [consultado a 08-11-2023], Disponível em: https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/713/1/arquivo_pedro_costa.pdf.

⁸⁴ - SIMÕES, Leonardo, *Viva Voce*, Lisboa: 2021, março, 2.

⁸⁵ - COSTA, Pedro, *Cavalo Dinheiro*, op.cit.

⁸⁶ - «[...] (as plumas de Chantecler justapostas uma a uma; total na peça: algumas centenas de quilos [...])» BARTHES, Roland, «As Doenças do Trajo de Cena», op. cit, p. 83.

⁸⁷ - Veja-se a este respeito o manto de coroação do rei Luís II da Baviera no filme de VISCONTI, Luchino, *Ludwig*, 1973. Figurinos de Piero Tosi.

⁸⁸ - BARTHES, Roland, «As Doenças do Trajo de Cena», op. cit., p. 83.

também não existe na filmografia de Pedro Costa. Igualmente não há a referir «[...] *multiplicação; excesso, complicação* [...]» até porque o realizador é ascético e despreza o hedonismo⁸⁹.

Relativamente a qualquer espécie de desequilíbrio interno que possa existir, verifica-se que tal não é passível de ser encontrado, já que se há figurinos coerentes, são os de Costa, mesmo quando possam surgir notas dissonantes, como Ventura de fato, ou mesmo seminu, como é filmado em *Cavalo Dinheiro*⁹⁰, mas estas fazem parte de uma dramaturgia perfeitamente adequada à narrativa fílmica e que é perfeitamente justificada.

Depois, embora não seja taxativamente cognominado como uma doença, é chamado à colação, também como fator negativo, o “naturalismo”. Aqui Barthes defende as bases do Neo-Realismo⁹¹, nomeadamente quando refere que «[...] *o desgaste deve ser majorado* [...]», dando como exemplo, uma vez mais, as propostas do próprio Bertolt Brecht e o que este prescrevia em termos de mecanismos necessários à “construção” do desgaste nos figurinos⁹².

Mas será que os figurinos dos filmes de Pedro Costa necessitam de alguma “majoração” para se tornarem mais “expressivos”? Será que as vidas e, neste caso, os trajes destes negros, ou não negros, mas sempre oprimidos, necessitam de alguma espécie de tratamento expressionista que os carregue ainda mais? Será que a indumentária das mulheres da pintura de Jean-François Millet – *Des Glanuses*⁹³ necessitava de ser mais “desgastada” para a obra ser mais óbvia? Há a certeza que não, até porque a realidade, e esta realidade em particular, muitas vezes ultrapassa qualquer ficção.

Barthes cita, depois, uma importante qualidade, das poucas que enumera pela positiva, quando afirma que o figurino, porque é de figurino que trata quando utiliza a palavra “vestuário”:

«[...] *deve ser uma humanidade, deve privilegiar a estatura humana do actor, tornar a sua corporeidade sensível, nítida e se possível lancinante. O traje deve servir as proporções humanas e, por assim dizer, esculpir o actor, tornar a sua silhueta natural, deixar imaginar que a forma do vestuário, por muito excêntrica que seja em relação a nós, é perfeitamente consubstancial à sua carne, à sua vida quotidiana; nunca devemos sentir o corpo humano ridicularizado pelo disfarce*»⁹⁴.

Relativamente à humanidade do traje, Barthes pugna, no fundo, pela adequação do figurino ao corpo do ator, mesmo quando “excêntrico” jamais podendo este ser ridicularizado, o que, aliás, tem a concordância de Fausto Viana e Isabela Monken Velloso⁹⁵. Os figurinos de Pedro Costa são absolutamente consubstanciais, não só à carne das personagens, mas à dos próprios atores, cuja vida quotidiana se confunde com o que surge representado na ficção, partilhando quer uns, quer outros «[...] *a constante luta pela inclusão social e pela cidadania*»⁹⁶.

⁸⁹ - Importa confrontar o que aqui se afirma com a tabela que Abraham Moles publica sob a designação de «El espectro de actitud kitsch» na sua obra *MOLES, Abraham, El Kitsch: El Arte de la Felicidad, Barcelona: Ediciones Paidós, 1990, p. 40.*

⁹⁰ - COSTA, Pedro, *Cavalo Dinheiro*, op.cit.

⁹¹ - «*Sans doute les points de vue différent-ils beaucoup; mais il s'agit aussi d'une ambiance générale à laquelle ont participé des voix bien diverses : cinéma réaliste italien, propagande du réalisme socialiste d'inspiration communiste et soviétique, désir, chez beaucoup, de s'opposer au développement des nouvelles tendances abstraites identifiées à une classe bourgeoise qualifiée de corrompue, images d'une misère sociale - et humaine, tout simplement engendrée par la guerre, aspect "engagé", enfin, d'un nouvel expressionnisme de combat (Tatitsky). Ainsi est née en France cette notion de misérabilisme qui n'est pas sans rapport avec le réalisme italien et belge. Mais, en Italie, c'est le cinéma qui a tout d'abord le mieux marqué ces ambitions nouvelles.*» HUYGHE, René, *L'Art et le Monde Moderne*, vol. 2, Paris: Librairie Larousse, 1970, p. 248. Recorre-se propositadamente a este autor por ser contemporâneo de Barthes e pela sua análise particularmente lúcida.

⁹² - BARTHES, Roland, «As Doenças do Trajo de Cena», op. cit., p. 84.

⁹³ - MILLET, Jean-François, *Des Glanuses*, 1857. Paris: Musée Musée d'Orsay, n.º inv. RF 592.

⁹⁴ - BARTHES, Roland, «As Doenças do Trajo de Cena», op. cit., p. 84.

⁹⁵ - VIANA, Fausto; VELLOSO, Isabela Monken, op. cit., p. 32.

⁹⁶ - PRUDENTE, Celso Luiz, «Cinema Negro: Aspectos de uma Arte para a Afirmação Ontológica do Negro Brasileiro», op. cit., p. 70.

Aqui é impossível deixar de referir a personagem Ventura, que protagoniza vários filmes de Pedro Costa, do Ventura padre, na mais degradada das igrejas, ao Ventura excêntrico, mesmo despido, em camisa, de roupão, vestindo pijama (figura 6) ou, mesmo, com vestuário mais extravagante, mas jamais perdendo uma infinita humanidade, ou nunca caindo no ridículo devido à sua indumentária.

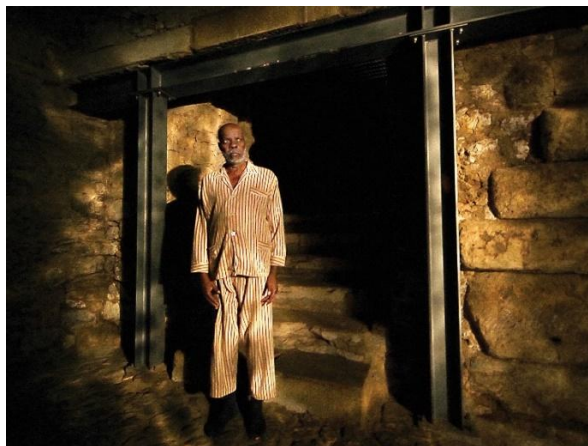


Figura 6 – Pedro Costa, *Cavalo Dinheiro*, 2014.

Barthes cita ainda a consonância com o cenário: «*Quanto mais a ligação entre o traje e o seu ambiente for orgânica, melhor se justifica o próprio traje.*»⁹⁷ Aqui não há, também, qualquer dúvida. Seja em exteriores – *Casa de Lava*⁹⁸, seja em interiores, como *No Quarto da Vanda*⁹⁹, há uma coerência absoluta nos filmes de Pedro Costa e uma ligação extraordinária, mesmo quando isso pode significar o desconforto do ator na sua indumentária em confronto com o ambiente onde se sente deslocado e, a esse nível, a visita à Gulbenkian de Ventura é muito significativa. Reveja-se, de novo, mas agora sob este enfoque, a supramencionada sequência do filme *Cavalo Dinheiro* com música de “Os Tubarões”¹⁰⁰, onde várias personagens são alvo de retratos filmados enquanto entoa a canção «Alto Cutelo», com as mais diversas características e os mais diferentes cenários, interiores, ou exteriores, e perceber-se-á a coerência entre o cenário e os trajes (figura 7), podendo ser incluída nesta mesma coerência filmica até a própria banda sonora, algo que o autor de «As doenças do traje de cena» não fala, mas que, no caso em apreço, não seria de todo despiciendo.



Figura 7 – Pedro Costa, *Cavalo Dinheiro*, 2014

⁹⁷ - BARTHES, Roland, «As Doenças do Trajo de Cena», op. cit., p. 85.

⁹⁸ - COSTA, Pedro, *Casa de Lava*, 1994.

⁹⁹ - Idem, *No Quarto da Vanda*, 2000.

¹⁰⁰ - Idem, *Cavalo Dinheiro*, op. cit.

Roland Barthes releva ainda a concordância do traje com o rosto, sobretudo em contexto histórico, elencando possíveis anacronismos e considerando que a ligação do traje ao rosto se trata de uma harmonização particularmente difícil. Neste particular Pedro Costa não encontra qualquer dificuldade, veja-se a ligação da indumentária às fisionomias das diversas personagens que se tornam um todo absolutamente coerente, como por exemplo Vanda em *No Quarto da Vanda*¹⁰¹ e também Inês de Medeiros, com um vestido às flores, bem emblemático, em *Casa de Lava*¹⁰² (figura 8), ou Isabel Ruth, no papel de Eduarda, em *Ossos*¹⁰³.



Figura 8 – Pedro Costa, *Casa de Lava*, 1994

on doit le voir, mais non le regarder

Não obstante tudo o que foi dito anteriormente, relativamente à doença Estética, de que, como se provou anteriormente, Pedro Costa é gravemente enfermo, a obra deste realizador não sofre de qualquer outra moléstia elencada por Barthes, antes pelo contrário, não há qualquer dúvida que a indumentária que as suas personagens utilizam estão totalmente de acordo com os outros postulados referidos e são sãs.

No fim do seu texto, o autor, refere algo de perturbante: «[...] *on doit le voir, mais non le regarder.*»¹⁰⁴, traduzido para português por António Massano e Isabel Pascoal como «[...] *devemos vê-lo, mas não olhá-lo.*»¹⁰⁵ Assim, tantos, mas tantos filmes magníficos ao longo da história do cinema ficariam logo com este carimbo de impróprio. Será possível visionar qualquer filme de Stanley Kubrick, por exemplo *A Clockwork Orange*¹⁰⁶ sem “ver” a indumentária das personagens? E o que dizer de um filme de Luchino Visconti, como *Il Gattopardo*¹⁰⁷? Será que ganharia se não fosse possível “ver” o fabuloso vestido, criado por Piero Tosi envergado por Claudia Cardinale no baile? Ou qualquer filme em que os figurinistas tenham sido Adrian, como *Ninotchka*¹⁰⁸, ou Eiko Ishioka e

¹⁰¹ - Idem, *No Quarto da Vanda*, op. cit.

¹⁰² - Idem, *Casa de Lava*, op. cit.

¹⁰³ - Idem, *Ossos*, op. cit.

¹⁰⁴ - BARTHES, Roland, «Les Maladies du Costume de Théâtre», op. cit., p. 76.

¹⁰⁵ - Idem – «As Doenças do Trajo de Cena», op. cit., p. 86. A tradução de Fausto Viana deste trecho não é diferente. BARTHES, Roland, «As Doenças do Traje de Cena», trad. Fausto Viana, op. cit., p. 68.

¹⁰⁶ - KUBRICK, Stanley, *Clockwork Orange*, 1971. Figurinos de Milena Canonero.

¹⁰⁷ - VISCONTI, Luchino, *Il Gattopardo*, 1963. Figurinos de Piero Tosi.

¹⁰⁸ - LUBITSCH, Ernst, *Ninotchka*, 1939. Figurinos de Adrian.

cite-se, por exemplo, *Braham Stoker's Dracula*¹⁰⁹. Será que o notável filme *La Règle du Jeu*, de Jean Renoir¹¹⁰ seria o mesmo se não se pudesse “ver” os figurinos de Gabrielle Chanel?

Considera-se, assim, que este fator, no presente, não será um valor absoluto para a avaliação de uma obra teatral, muito menos cinematográfica, embora se compreenda a intervenção “ideológica” de Barthes, mas entende-se que faz todo o sentido em certas vias contemporâneas do Cinema manter, mais do que uma avaliação, uma análise e sobretudo um cruzamento de dados. É nesse sentido que a obra de Pedro Costa merece este estudo se se pretender compreender as suas opções em termos de figurino.

Aqui há, sem dúvida, uma evidente afinidade com as propostas brechtianas.

Repetindo a pergunta que se fez anteriormente, relativamente a outros realizadores e figurinistas, ao questionar se será que se vê o casaco de Vitalina Varela em *Cavalo Dinheiro*¹¹¹? Será que se vê o fato de Ventura em *Vitalina Varela*¹¹²? Será que se vê a indumentária de Vanda em *Ossos*¹¹³? Será que se vê o traje das funcionárias da limpeza do aeroporto que se cruzam com Vitalina Varela¹¹⁴ (figura 9)? Será que se vê o traje de José Alberto Silva em «Tarrafal»¹¹⁵?

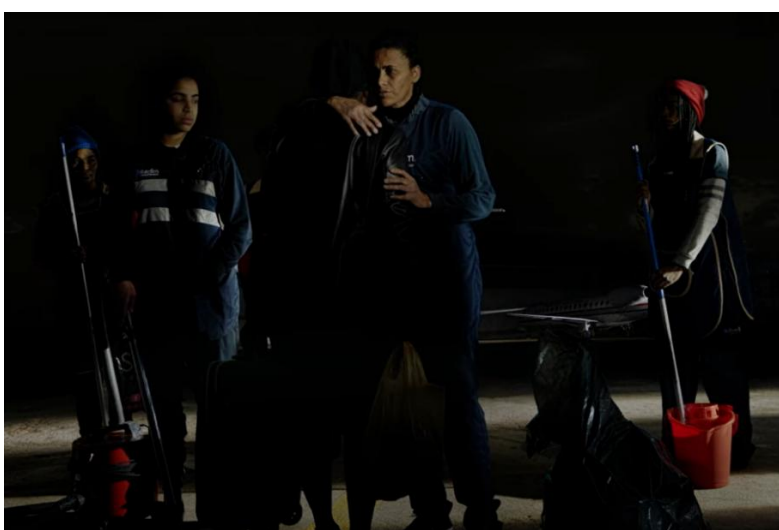


Figura 9 – Pedro Costa, *Vitalina Varela*, 2019

Efetivamente, tal não se verifica! Aliás, sobre a noção de se “reparar”, ou não, nos figurinos das obras de Pedro Costa, basta ler as milhares de páginas dedicadas ao realizador e à sua obra, as dissertações, as entrevistas, as críticas, os ensaios, para se verificar que, salvo os expressamente dedicados à matéria do figurino, que são mesmo muito escassos, são raríssimas as referências aos trajes utilizados pelas personagens.

Mas, se repetida a pergunta, desta feita relativa a outras cenas e obras, a resposta será diametralmente oposta.

Sem dúvida que se vê o já referido vestido que Inês de Medeiros, na personagem de Mariana, veste em *Casa de Lava*¹¹⁶, até porque o mesmo é parte fundamental da dramaturgia, como se vê o pijama listrado de Ventura ou como se vê a supramencionada camisa de folhos de Tito Furtado.

¹⁰⁹ - COPPOLA, Francis Ford, *Bram Stoker's Dracula*. 1992. Figurinos de Eiko Ishioka.

¹¹⁰ - RENOIR, Jean, *La Règle du Jeu*, 1939. Figurinos de Gabrielle Chanel.

¹¹¹ - COSTA, Pedro, *Cavalo Dinheiro*, op. cit.

¹¹² - Idem, *Vitalina Varela*, op. cit.

¹¹³ - Idem, *Ossos*, op. cit.

¹¹⁴ - Idem, *Vitalina Varela*, op. cit.

¹¹⁵ - Idem, «Tarrafal» em AA. VV., *The State of the World*, 2007.

¹¹⁶ - Idem, *Casa de Lava*, op. cit.

Por fim retome-se a premissa que Barthes elenca logo no início do seu texto, a base sobre a qual este autor funda a sua moral do traje: o *gestus* social da peça, de que diz jamais poder ser contraditado, obscurecido ou falsificado pelos figurinos¹¹⁷. Feito um apanhado global da obra de Pedro Costa, não fica qualquer dúvida que este *gestus* jamais é obnubilado pelas escolhas que faz da indumentária para as suas personagens.

E a luz?

Caterina Cucinotta em «Percurso de análise para um estudo teórico do figurino no cinema português» refere que: «[...] o vestuário torna-se cinematográfico no momento em que, para além dos materiais têxteis, lhe é adicionada também a luz, a angulação, a pose e os gestos (vestir e despir, entre outros)»¹¹⁸. É certo que estas exatas palavras se podem também aplicar aos figurinos de Teatro e de Dança, mas não há dúvida que, e pegando na terminologia de Kathia Castilho, se pode considerar que a luz tem indubitável capacidade de ressemantizar¹¹⁹ o ator que o enverga e ajudar a construir a personagem, a sua leitura e concorre também para o estabelecimento de toda uma dramaturgia do figurino.

Roland Barthes, em «Les Maladies du Costume de Théâtre», nada aponta, e poderia certamente alongar-se, relativamente à forma como os trajes podem, devem, ou, eventualmente, até não devem ser iluminados. Apenas refere laconicamente no início do seu texto que o encenador pode contar com «[...] o conjunto das técnicas teatrais [...]» das quais uma, entre as várias outras que elenca, será a iluminação, nada mais referindo. Resulta estranho este silêncio sobre as questões da iluminação, sobretudo para alguém que escreveu *La Chambre Claire*¹²⁰, onde apesar de reconhecer logo no início que a fotografia é iluminação, ao longo da obra vai, animadamente, desprezando este particular tão relevante.

Pois será exatamente a forma como ilumina que leva a que o traje em Pedro Costa seja “visto” e não seja tantas vezes “olhado”. Efetivamente, é também a luz que permite a quem assiste a um qualquer filme de Pedro Costa que veja e apreenda, em vez de olhar, o guarda-roupa do mesmo. Dificilmente o olhar se prende numa peça de indumentária, mas numa fusão, de que aliás Barthes também fala, quando refere: « [...]»¹²¹.

Será que a exclusão do naturalismo da indumentária não será também determinada pela iluminação? Veja-se o caso da chegada de Vitalina Varela a Lisboa, no filme homónimo¹²², a sequência no aeroporto e a dramaturgia pensada para a forma como passa pelas funcionárias de limpeza, com guarda-roupa naturalista, mas que o deixa de ser pela forma como a cena é iluminada e “coreografada”.

Vejam-se as fabulosas cenas no interior da igreja, onde o negro dos trajes se funde com o cenário. No fundo e usando a linguagem “bartheana” sem dúvida que a luz em Pedro Costa é indubitavelmente um elemento transformador de signos, com uma intervenção muito mais importante do que todos “os envelhecimentos de tecidos” prescritos por Brecht, e só assim se compreende a sua utilização, não se entendendo a razão pela qual jamais seja citado por Barthes no texto. Neste ponto, terá que ser feita, uma vez mais, a referência à luz na obra de Caravaggio que se percebe ser citada várias vezes nos filmes de Pedro Costa, com a colocação criteriosa de projetores

¹¹⁷ - BARTHES, Roland, «As Doenças do Trajo de Cena», op. cit., p. 76.

¹¹⁸ - CUCINOTTA, Caterina, «Percurso de Análise para um Estudo Teórico do Figurino no Cinema Português», em BABO, Maria Augusta; LOZANO, Jorge (coord.), *Modas, Modos, Maneiras: Actas do I Congresso Ibérico de Semiótica*. Lisboa: ICNOVA – Instituto de Comunicação da Nova, 2019, p. 299.

¹¹⁹ - CASTILHO, Kathia, *Moda e Linguagem*, São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004, pp. 46-49.

¹²⁰ - Foi utilizada a edição de BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, trad. de Júlio Castañon Guimarães, 9.ª ed., Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984

¹²¹ - BARTHES, Roland, «As Doenças do Trajo de Cena», op. cit., pp. 84-85.

¹²² - COSTA, Pedro, *Vitalina Varela*, op. cit.

que aqui substituem as janelas dos espaços onde o pintor realizava as suas obras. Veja-se, por exemplo, a imagem de uma das cenas de consumo de droga em *No Quarto da Vanda*¹²³, uma das mais “caravaggescas” de toda a obra do realizador em apreço e o papel dos figurinos na mesma (figura 10).



Figura 10 - Pedro Costa, *No Quarto da Vanda*, 2000.

Refira-se, por fim, o xaile de um azul profundo que Vitalina enverga no filme que leva o seu nome¹²⁴, mas será que é um xaile, já que a forma se dissolve completamente no *chiaroscuro* da cena (figura 11), sendo a integração do figurino dada exatamente pela luz que confere uma unidade a toda a cena, enquanto torna aquele azul apenas perceptível e não dominante, não lhe permitindo “roubar” qualquer protagonismo, como facilmente aconteceria se a iluminação fosse diferente.



Figura 11 - Pedro Costa, *Vitalina Varela*, 2019.

Conclusão

¹²³ - Idem, *No Quarto da Vanda*, op. cit.

¹²⁴ - Idem, *Vitalina Varela*, op. cit.

Ficam, assim, através do cruzamento com um texto de Roland Barthes, eventualmente datado, esboçadas algumas pistas para uma análise da obra de Pedro Costa em termos da dramaturgia das personagens através do figurino.

Poderá ser feita a pergunta se há uma abordagem própria ao figurino na obra de Pedro Costa e a resposta é evidentemente afirmativa, já que, se muito poucos tratam os temas por ele abordados, ainda menos o fazem da forma como ele o faz e, com a preocupação estética que tem, acaba mesmo por ser único.

Em forma de síntese final, uma análise da obra de Pedro Costa mostra que as suas propostas não ficaram presas a prescrições estruturadas em meados do século XX, mas que o realizador vai muito para além disso e exhibe a sua heterodoxia, ao mesmo tempo que evidencia a sua modernidade, com um resultado muito significativo, embora se verifique também que alguns dos parâmetros enunciados por Barthes são objetivamente cumpridos, sendo de destacar a exposição de um *gestus* social, tão característico como se viu anteriormente das propostas do Novo Cinema Português, da Escola de Lisboa e do Cinema Negro Português, enquanto que outros, como a condenação da beleza formal, são rejeitados.

Acredita-se que a explicação se pode encontrar no seu percurso profissional, nomeadamente a sua passagem como corresponsável pelo guarda-roupa do filme *Uma Rapariga no Verão* de Vítor Gonçalves¹²⁵ que, pelas preocupações estéticas que Pedro Costa sempre teve, o obrigaram a meditar e a confrontar-se com questões que, eventualmente, de outra forma poderiam ser laterais e que posteriormente, na sua obra, se tornam fulcrais e a identificam como única.

Mas, convém também que referir que pela forma como desenvolveu o seu cinema, a cada filme produzido com equipas mais reduzidas e menos intrusivas, onde a própria personalidade do ator ganha um papel muito importante e se confunde com a da personagem, responsabilizando-o o criador, igualmente nas escolhas do guarda-roupa.

Parece óbvio que a obra de Pedro Costa não se resume a esta vertente, mas não existe dúvida que há uma valorização estética, não apenas no figurino, mas num todo, onde são fulcrais as visões da câmara, a estruturação cenográfica e sobretudo o muito relevante trabalho de luz, que criam uma estética muito própria e reconhecível, onde os figurinos esteticamente belos e muito marcantes também entram. Sem dúvida filmes que têm um guarda-roupa onde as doenças estão ausentes. Sem dúvida, um guarda-roupa que demonstra saúde e onde o traje, tal como prescrevia Barthes, é um argumento.

Lisboa, 20 de Maio de 2024.

¹²⁵ - GONÇALVES, Vítor, *Uma Rapariga no Verão*, op. cit.

Bibliografia

- «Maleita» em *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, 2008-2023 [consultado a 11-11-2023]. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/maleita>
- «Viennale-Trailer», em *Viennale* [consultado a 15-11-2023]. Disponível em: <https://www.viennale.at/en/v23-trailer>
- AA. VV., *Foral Rui Chafes, Pedro Costa*, Catálogo de exposição, Porto: Fundação de Serralves, 2005.
- AA. VV., *Le Reste Est Ombre: Pedro Costa, Rui Chafes, Paulo Nozolino*, Catálogo de exposição, Paris: Éditions Centre Pompidou, 2022.
- BATISTA, Lelo Jimmy; ONANA, Sandra, «“Vitalina Varela” Broyée de Noir», em *Libération*, Paris: SARL Libération, 2022, janeiro, 11 [consultado a 22-11-2023], Disponível em: https://www.liberation.fr/culture/cinema/vitalina-varela-broyee-de-noir-20220111_OW6TG2EA6VASRJMWQIZCMMMYQQ/.
- BARROSO, Bárbara; RIBAS, Daniel, «No Cinema Português: Continuidade e Rupturas em Pedro Costa», em *Devires*, vol. 5, n.º 1, Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008, janeiro-junho.
- BARTHES, Roland, *A Câmara Clara.*, trad. de Júlio Castañon Guimarães, 9.ª ed., Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- _____, «As Doenças do Traje de Cena», trad. Fausto Viana, em VIANA, Fausto; VELLOSO, Isabela Monken, *Roland Barthes e o Traje de Cena*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, 2018.
- _____, «As Doenças do Trajo de Cena», em *Ensaïos Críticos*, trad. de António Massano e Isabel Pascoal, Lisboa: Edições 70, 1977.
- _____, *Essais Critiques*, Paris: Éditions du Seuil, 1964.
- _____, «Les Maladies du Costume de Théâtre», em *Théâtre populaire: Revue Bimensuelle d'Information Sur le Théâtre*, n.º 12, Paris: Théâtre Populaire, 1955, mars-avril.
- _____, «Os Romanos no Cinema», em *Mitologias*, trad. de Rita Buongiorno e Pedro de Souza, 11.ª ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BRECHT, Bertolt, «Para a Ópera de Três Vinténs: Um Chapéu Velho», em *Estudos sobre Teatro*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CASTILHO, Kathia, *Moda e Linguagem*, São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.
- CORLESS, Kieron, “Crossing the Threshold” [Entrevista a Pedro Costa], em *Sight & Sound*, vol. 19, n.º 10, London: British Film Institute, 2009, outubro [consultado a 08-11-2023], Disponível em: https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/713/1/arquivo_pedro_costa.pdf.
- CUCINOTTA, Caterina, «Percurso de Análise para um Estudo Teórico do Figurino no Cinema Português», em BABO, Maria Augusta; LOZANO, Jorge (coord.), *Modas, Modos, Maneiras: Actas do I Congresso Ibérico de Semiótica*. Lisboa: ICNOVA – Instituto de Comunicação da Nova, 2019.

- DELAHAYE, Michel; RIVETTE, Jacques, «Entretien avec Roland Barthes», em *Cahiers du Cinéma*, tomo 25, n.º 147. Paris: Cahiers du Cinéma, 1963, setembro.
- FILLOL, Santiago, «Notas Sobre la Tradición Brechtiana en el Cine: De la Modernidad Europea a *Los rubios* de Albertina Carri y *Teatro de Guerra* de Lola Arias», em *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 23, n.º 2, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021, maio-agosto, [consultado a 11-05-2023]. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/f8YTRJqXsPqj7SSnJVKRZNS/?format=pdf&lang=es>.
- HUYGHE, René, *L'Art et le Monde Moderne*, vol. 2, Paris: Librairie Larousse, 1970.
- JÚNIOR, Edson Pereira Costa, «A Fotografia e a Política das Imagens em Pedro Costa», em *XXIX Encontro Anual da Compós*, Campo Grande, MS: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2020 [consultado a 21-11-2023], Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/345941004_A_fotografia_e_a_politica_das_imagens_em_Pedro_Costa.
- LIMA, Nádia Borges, «Brecht e a sua Contribuição para o Pensamento do Escritor Francês Roland Barthes», em SILVA, Jacicarla S.; BRANDINI, Laura T. (Orgs.), *Anais Eletrônicos do IX Colóquio de Estudos Literários: Diálogos e Perspectivas*. Londrina, Paraná: Universidade Estadual de Londrina, 2015 [consultado a 04-08-2023], Disponível em: http://www.uel.br/eventos/estudosliterarios/pages/arquivos/Nadia%20Borges%20Lima_Texto%20Completo.pdf.
- MARTINS, Ana Isabel Moreira, *O Cinema Exposto entre a Galeria e o Museu: Exposições de Realizadores Portugueses (2001-2020)*, Mestrado em Estudos Artísticos – Estudos Museológicos e Curadoriais, Porto: Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, 2020 [consultado a 24-11-2023], Disponível em: <https://hdl.handle.net/10216/130996>.
- MOLES, Abraham, *El Kitsch: El Arte de la Felicidad*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.
- MORAIS-ALEXANDRE, Paulo, «Pedro Costa e o Cinema Negro», em *Revista do Pemo: Práticas Educativas, Memórias e Oralidades*, vol. 5, Fortaleza: 2023 [consultado a 19-04-2024]. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/revpemo/article/view/10852/10398>.
- _____, «Ser e Ter: O Teatro de António Lagarto», em *De Matrix à Bela Adormecida - António Lagarto*, Catálogo de exposição, MUDE, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2015 [consultado a 03-10-2022]. Disponível em *Repositório Científico do Instituto Politécnico de Lisboa*. Endereço: <http://hdl.handle.net/10400.21/11028>.
- _____, «Ventura: O primeiro super-herói do cinema negro português» em PRUDENTE, Celso Luiz [et al.] (org.), *Reescrevendo a história com as mãos negras: Homenagem à trajetória de Orlando da Mata*, São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2024.
- MORAIS-ALEXANDRE, Paulo; PRUDENTE, Celso Luiz, «Para uma Compreensão do Figurino em Pedro Costa». Em submissão.
- NAUGRETTE, Catherine, «Entre corps et décor: Les "maladies du costume de théâtre" (Re)lire Barthes aujourd'hui», em *Études Théâtrales*, vol. 66, n.º 1, Louvain-la-Neuve: Université Catholique de Louvain, 2017 [consultado a 07-02-2023], Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2017-1-page-169.htm>.
- POIARES, Marta; SILVA, Pedro Dias da, «Pedro Costa – Prémio Universidade de Coimbra “Este não é o meu país. O meu país é as Fontainhas”» [Entrevista a Pedro Costa] em *Rua Larga*, n.º 29, Coimbra:

Universidade de Coimbra, 2010, julho [consultado a 03-08-2023], Disponível em https://www.uc.pt/rualarga/revistas/arquivo_revistas/rualarga29.

PRUDENTE, Celso Luiz, «A Dimensão Pedagógica do Cinema Negro: A Imagem de Afirmação Positiva do Íbero-ásio-afro-ameríndio», em *Extraprensa: Cultura e Comunicação na América Latina*, vol. 13, n.º 1. São Paulo: Universidade de São Paulo / Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, 2019, julho/dezembro.

_____, «Cinema Negro: Aspectos de uma Arte para a Afirmação Ontológica do Negro Brasileiro», em *Revista Palmares Cultura Afro-Brasileira*, n.º 1, Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2005, agosto [consultado a 04-04-2024], Disponível em: <https://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/68%20a%2072.pdf>.

RANCIÈRE, Jacques, «The Politics of Pedro Costa», em *Arquivo Documental: Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo* [consultado a 08-11-2023], Disponível em: https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/713/1/arquivo_pedro_costa.pdf.

REIS, Pedro Videira [et al.], «Sistemas de Classificação da Gravidade da Doença e Mortalidade Após Cirurgia Não Cardíaca», em *Revista Brasileira de Anestesiologia*, vol. 68, n.º 3, Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Anestesiologia, 2018 [consultado a 07-11-2023], Disponível em <http://www.rba.periodikos.com.br/article/10.1016/j.bjane.2017.11.008/pdf/rba-68-3-244-trans1.pdf>.

ROSA, Liliãna, «A Influência Brechtiana nas Propostas Estéticas do Novo Cinema Alemão», em AA. VV., *Cinema e Outras Artes IV: Diálogos e Inquietudes Artísticas*, Covilhã: EditoraLabCom, 2021 [consultado a 07-08-2023]. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/132939>.

SOUZA, Gustavo Ramos de, «Barthes e o Cinema», em SILVA, Jacicarla S.; BRANDINI, Laura T. (Orgs.), *Anais Eletrônicos do IX Colóquio de Estudos Literários: Diálogos e Perspectivas*. Londrina, Paraná: Universidade Estadual de Londrina, 2015, pp. 207-221 [consultado a 04-08-2023], Disponível em: http://www.uel.br/eventos/estudosliterarios/pages/arquivos/Gustavo%20Ramos%20de%20Souza_texto%20completo.pdf.

STAM, Robert, *Introdução à Teoria do Cinema*, Campinas: Papirus Editora, 2003.

VIANA, Fausto, *O Figurino Teatral e as Renovações do Século XX*, São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

VIANA, Fausto; VELLOSO, Isabela Monken, *Roland Barthes e o Traje de Cena*, São Paulo: Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, 2018.

FILMOGRAFIA

COPPOLA, Francis Ford, *Bram Stoker's Dracula*, 1992.

COSTA, Pedro, *As Filhas do Fogo* [instalação vídeo], 2013.

_____, *Casa de Lava*, 1994.

_____, *Cavalo Dinheiro*, 2014.

_____, *No Quarto da Vanda*, 2000.

_____, *Ossos*, 1997.

- _____, *Viennale-Trailer*, 2023.
- _____, *Vitalina Varela*, 2019.
- _____, “Tarrafal” em AA. VV., *The State of the World*, 2007.
- GONÇALVES, Vítor, *Uma Rapariga no Verão*, 1986.
- GREENAWAY, Peter, *Prospero's Books*, 1991.
- JARMAN, Dereck, *Caravaggio*, 1986.
- KITANO, Takeshi, *Dolls*, 2003.
- KUBRICK, Stanley, *A Clockwork Orange*, 1971.
- LUBITSCH, Ernst, *Ninotchka*, 1939.
- RENOIR, Jean, *La Règle du Jeu*, 1939.
- VISCONTI, Luchino, *Il Gattopardo*, 1963.
- _____, *Ludwig*, 1973.

PINTURA

- GÉRICAULT, Theodore (atr.), *Busto de Negro*, séc. XIX. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, n.º inv. 2763.
- MILLET, Jean-François, *Des Glaneuses*, 1857. Paris: Musée Musée d'Orsay, n.º inv. RF 592.



Cavalo Dinheiro
Pedro Costa
2014