

O TRÁGICO EM PEDRO COSTA: NOTAS SOBRE *OSSOS* (1997)

Ana Flávia de Andrade Ferraz¹

Resumo: O artigo se propõe a repensar as fronteiras entre a tragédia e o trágico que, embora em alguns momentos se apresentem borradas, em outros sugere um caminho autônomo para a experiência trágica. Refletimos, por meio da análise de *Ossos* (1997), do cineasta português Pedro Costa, sobre a possibilidade de ambos na arte contemporânea. “No filme, há qualquer coisa de muito doente que começa a invadir tudo”. Com essas palavras Pedro Costa apresenta seu primeiro filme da chamada trilogia das Fontainhas. Para incursionar neste terreno buscaremos referência na *Poética* aristotélica e nas análises sobre a arte trágica promovidas por Raymond Williams (2002), onde partimos do arcaico para elucidar a poética trágica contemporânea, permitindo-nos lançar um olhar sobre a construção do herói trágico atual e seu destino, em uma narrativa onde não há mais lugar para deuses nem oráculos, abrindo possibilidades para o desvelamento do ser humano a partir de suas tragédias pessoais.

Palavras-chave: Cinema português; Pedro Costa; poética trágica.

Contacto: aflaferraz@gmail.com

Da tragédia clássica ao trágico contemporâneo

O estudo do trágico na arte contemporânea não elimina a necessidade de nos reportarmos à Grécia antiga, onde o gênero dramático se origina e onde Aristóteles realizou o primeiro estudo sobre a temática, em 334-330 a.C. A *Poética* é a primeira tentativa de explicação do gênero trágico, considerando seus elementos e sua construção narrativa. O filósofo entende as tragédias gregas como a forma perfeita de poesia e elenca *Édipo-Rei*, de Sófocles, como sendo o mais completo exemplo. Define tragédia como

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

¹ Mestre em Comunicação pelo ITESO/ México, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB, professora assistente II da UFAL/Campus Arapiraca - UE Penedo, e pesquisadora do Núcleo de Estudo e Pesquisa das Expressões Dramáticas – NEPED/CNPq/UFAL.

Ferraz, Ana Flávia de Andrade. 2016. “O Trágico em Pedro Costa: notas sobre *Ossos* (1997)”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 162-172. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

Segundo Aristóteles, a tragédia é um mito encenado cujo objetivo é suscitar o terror e a piedade, a fim de alcançarmos, através do sofrimento do outro, o estado purificado (catártico). Da antiguidade, passando por Shakespeare, Racine, Corneille e outros, a tragédia sobrevive e se coloca enquanto gênero. Do teatro grego, amplia seus espaços de ocupação e alcança autores e diretores contemporâneos, provenientes de diversas linguagens artísticas. No cinema, Pasolini talvez seja a personagem principal destas releituras. Nos anos 60, o diretor leva para o cinema os textos gregos *Édipo Rei* (1967) e *Medeia* (1969) e faz uma releitura da obra de Ésquilo em *Notas para uma Oréstia Africana* (1970). O cineasta grego Cacoyannis também reconta os mitos gregos através das películas *Electra* (1962), *As Troianas* (1965) e *Iphigenia* (1977). O polêmico dinamarquês Lars Von Trier leva para a televisão o mito da feiticeira da Cólquida, *Medeia*, em 1985. E esses são apenas alguns exemplos.

Porém, se na essência a originalidade do conceito de tragédia se constituiu como um gênero dramático que floresceu na Grécia antiga, atualmente ele compreende um vasto campo de conhecimento. “Tragédia” e “trágico” são, portanto, palavras que evocam uma pluralidade de sentidos. Ainda que as primeiras narrativas trágicas tenham sido encenadas nas Dionisiacas urbanas, a tragédia transformou-se, ao longo do tempo, em uma categoria que ultrapassa a sua designação primeva. Da Grécia antiga à contemporaneidade, o termo veio sofrendo modificações a ponto de distanciar-se completamente da definição aristotélica, daí considerarmos hoje como tragédia toda a sorte de acontecimento desagradáveis.

O curioso é que o termo grego *tragikon* tem significados diversos dos que comumente aplicamos. Pode significar o mesmo que esplêndido, magnífico, arrogante, a depender da situação em que é usado, porém sempre de uma forma negativa. Dificilmente seria aplicado a situações e acontecimentos tristes. “Em síntese, *tragikon* descreve, na maioria das vezes pejorativamente, algo ou alguém que excede, ou especialmente quer exceder, as normas humanas comuns aplicadas a todos os outros” (Most 2001, 23). A palavra indica, portanto, algo que ultrapassa os limites, que excede, que é fora do normal.

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

Portanto, se a tragédia na Antiguidade se constitui como um gênero dramático decorrente de um contexto específico, na modernidade ela se expande e representa uma componente fundamental da existência humana. Se articularmos a tragédia a algo doloroso, fruto das condições geradas pelas sociedades atuais, ou de catástrofes, como experiência coletiva de sofrimento, o termo se amplia. Assim, como sugere Castro Filho: “Parece que não mais estamos tratando, ao menos exclusivamente, de teatro, mas, em verdade, da construção histórica das visões de mundo que perpassam, como um todo, o plano da cultura” (Castro Filho 2009, 110-111).

As vivências trágicas, então, são contemporâneas. Conquistando autonomia, liberto da tragédia grega (ou para além dela), o trágico segue presente. A tragédia ultrapassa a sua concretização nas Dionisiacas urbanas; seu conceito passa a ser universal e pode ser encontrado na dramaturgia, na narrativa literária ou na filosofia. Muito embora, assim como afirma Lesky, “toda problemática do trágico, por mais vastos que sejam os espaços por ele abrangidos, parte sempre do fenômeno da tragédia ática e a ele volta” (2010, 23).

Ou seja, em alguma medida, o trágico englobará elementos característicos da tragédia grega que, no entanto, rearticulam sua potencialidade simbólica, tornando possível a conflagração de novos sentidos; por um lado, remetem a suas referências originais, mas, por outro, pouco guardam de sua matriz geradora, uma vez

que encontram outra razão de ser no tempo em que se manifestam. (Castro Filho 2009, 117-118)

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

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

Nesta perspectiva, pretendemos repensar as fronteiras entre a tragédia e o trágico que, embora em alguns momentos se apresentem borradas – demonstrando a inexistência do segundo sem sua forma objetiva – em outros se estabelecem mais fortemente, sugerindo um caminho autônomo para a poética trágica. Refletiremos, por meio da análise da obra do cineasta português, sobre a possibilidade de ambos na arte contemporânea.

Ossos e a trágica narrativa de Pedro Costa

Em seu cinema, Pedro Costa, traz a periferia lisboeta para as telas, ressaltando os conflitos e dificuldades vividos pelos imigrantes cabo-verdianos, pobres e negros, no cenário do bairro periférico das Fontainhas. *Ossos* mostra os conflitos, a fragilidade, o desamparo. A tragédia, aqui, é fruto da experiência social, política e econômica, cuja tragicidade se dá através da desigualdade, injustiça e privações, geradas pela sociedade atual, permitindo-nos, assim, lançar um olhar sobre a construção do herói trágico e sua trajetória. Nesta narrativa não há mais lugar para deuses nem oráculos, abrindo possibilidades para o desvelamento do ser humano, a partir de suas tragédias pessoais.

Desde o primeiro longa, *O Sangue* (1989), Pedro Costa já revela sua predileção pelas histórias de pessoas solitárias, desprotegidas, desorientadas, sofridas. O abandono à própria sorte, a solidão e a entrega ao seu universo trágico perpassam as vidas das personagens de *Ossos*. O filme conta a história de um bebê de poucos dias que vai sobreviver à tentativa de morte provocada por sua mãe, Tina. A criança, resgatada pelo pai, passa a viver nas ruas, alimentando-se e vivendo da caridade alheia. “Por duas vezes, quase será vendido, por desespero, por amor, por quase nada. Mas Tina não se esquece. Com a ajuda das suas vizinhas do bairro a vingança aproxima-se...”². As personagens de *Ossos* são figuras que refletem a tragicidade do mundo moderno, cuja *moira*³ é gerada pelas conflituosas relações sociais e afetivas. Abandonadas e solitárias, essas personagens reconhecem sua absoluta fragilidade, porém não mais através da percepção da pequenez diante dos deuses, mas da profunda dificuldade de promoverem as próprias transformações.



Imagem 1: *Ossos* (Pedro Costa, 1997).

Raymond William desenvolve uma reflexão sobre a tragédia na sociedade ocidental, fruto de relações sociais conflituosas. Se por um lado Williams se

² Sinopse extraída em: http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=192
Acesso em: 30/10/2014.

³ Destino trágico.

distancia da forma grega, por outro reforça que a “tragédia (...) não é meramente morte e sofrimento e com certeza não é acidente. (...) Ela é, antes, um tipo específico de acontecimento e de relação que são genuinamente trágicos e que a longa tradição incorpora” (2002, 30-31).

Através da lente moderna de Raymond Williams, vamos observar que o fenômeno trágico vem se manifestando das mais variadas formas. Williams, ao tratar do abandono do ser humano no mundo moderno, nos fala da existência de dois tipos de tragédia: uma, que “termina com o homem nu e desamparado” exposto à própria sorte e aos descaminhos que ele mesmo desencadeou; e uma outra, que superficialmente muito se parece com aquela, na qual o indivíduo já se encontra nu e desamparado. Segundo ele, essa forma de tragédia concentra toda a energia nas ações desse ser solitário, dependente de si próprio, que “deseja, se alimenta e luta a sós” (2002, 143). Para o autor, o encontro desses indivíduos em suas relações sociais, nos seus momentos de troca, se constitui sempre em forma de luta; encontros geradores de tragédias.

A questão é que a fragilidade das relações se encontra de tal forma potencializada – no que diz respeito à privação das necessidades básicas e da satisfação de seus desejos mais profundos e primários – que o alcance da satisfação desses desejos inclui também destruição e autodestruição. Williams vai nos esclarecer que o ser humano moderno, ao nascer, já herda uma dívida contraída pela sociedade e essa será a sua grande luta a ser travada para escapar da frustração:

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

Na passagem da tragédia grega para o trágico moderno percebe-se a marca da distinção entre ambos na construção do herói trágico *versus* o herói moderno. Nas tragédias gregas o herói era fruto de uma *hamartía*, ou seja, uma falta cometida pelo indivíduo ou por seu grupo de sangue, gerando uma herança de dívida para com os deuses. O sofrimento do herói trágico grego se dava por

uma falta por ele conhecida e reconhecida. Desta forma, ele resistia à dor que lhe era imposta e aceitava seu destino imutável, a *moira*, porquanto merecedor, porém assistido pelos deuses. Nosso herói atual contrai uma dívida não causada por ele ou por seu grupo sanguíneo. O herói do trágico atual não sofre pelas mesmas razões que o seu ancestral. Na contemporaneidade, a tragédia é gerada pelas relações e conflitos sociais, não é uma causa de castigo divino, como nos gregos. O homem moderno, envolto no trágico, vive sua dor e abandono sem saber que *hamartía* cometeu, sem ter a possibilidade de mudar o seu destino e sem ser amparado pelos deuses, por outras palavras: “Ele é um indivíduo solitário, abandonado à mais absoluta fragilidade de si mesmo” (Cabral 2000, 26).

O herói trágico grego, ao cometer a desmedida, se prende nas teias da *moira*, e, ainda que tente, não consegue se desvencilhar do caminho traçado pelos deuses. O homem moderno, ao viver a experiência trágica, também vive a vagar, e, apesar de ter a possibilidade de mudar a sua própria história, concretamente, poucas oportunidades de transformação se apresentam. Neste sentido, as personagens de *Ossos* são exemplos típicos dos heróis trágicos, cujas histórias se traduzem no enfrentamento de obstáculos quase intransponíveis e sua luta contra eles; no reconhecimento da dor trágica e também da constatação da quase impotência para impedir a própria queda trágica.



Imagem 2: *Ossos* (Pedro Costa, 1997).

No filme também percebemos uma das marcas do cinema de Costa: a metáfora. O título da película faz alusão à visibilidade dos corpos que resistem, mas que também colocam à mostra as situações extremas que experimentam. Como escreveu João Bénard da Costa:

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

Seguindo ainda a perspectiva de Williams, se *Ossos* é a “antecâmara da morte”, Costa parece advogar pelo direito, pela capacidade de ter controle, se não mais pela vida, que seja pela morte. Desta forma, é bastante simbólico que as tentativas de suicídios perpetradas por Tina sejam sempre sabotadas, sempre malsucedidas. Um filme por onde “nem a morte consegue passar”.



Imagem 3: *Ossos* (Pedro Costa, 1997).

É talvez essa uma das principais “tomadas de poder” (e daí sua possível ligação com o cinema dito moderno) dos filmes de Pedro Costa: a possibilidade

de morrer, de agir sobre si mesmo fatalmente, de fazer-se imagem apesar de tudo, de causar a própria morte, pois essa parece a única possibilidade de vida para aqueles personagens de quem já se tomou tudo (Gomes 2010, s/p). Williams chama de tragédia social aquela em que os “os homens são arruinados pelo poder e pela fome; uma civilização destruída ou destruindo-se a si mesma”; e de tragédia pessoal aquela em que “homens e mulheres sofrem e são destruídos nos seus relacionamentos mais íntimos” (2002, 161). A destruição é total em *Ossos*: homens e mulheres se destroem e são destruídos pela miséria e pela fome. Tina luta sozinha contra seu espírito agonizante, pretendendo levar o filho consigo, matando-o com gás de cozinha; o pai agoniza pelas ruas, mendigando e vendendo seu rebanho; Clotilde batalha para fugir da sua própria degradação e de sua relação afetiva tumultuada, enquanto tenta salvar a amiga Tina. O filme é lento, escuro, quase sujo, com uma narrativa aberta, quase inexistente, que resiste em indicar os caminhos a seguir.

Ossos é uma espécie de crônica urbana em estado de suspensão temporal. Nada parece indicar o tempo em que se passa. Que década? Que ano? Que mês? Tampouco se sabe o tempo transcorrido no filme. A elipse e o fora de campo, comuns na estética costiana, se encontram aqui, insistindo em mostrar que, mais que uma fábula, uma história a ser contada, *Ossos* é um estado de coisa, um clima, um ambiente. Essa atualidade do filme, capaz de inquietar após quase duas décadas de seu lançamento, deve-se justamente ao fato de apresentar essa temporalidade suspensa e por apresentar, também, temáticas ainda vivas, atuais, não superadas.

Ossos (1997) é, assim, um filme de urgência: urgência de captar o que habitualmente o cinema não registra, urgência de ir além da superfície, do que se costuma mostrar no cinema, urgência de estabelecer e apurar um ponto de vista que se revele adequado, urgência de não ignorar, de não virar as costas e passar a outra coisa. (Ferreira, 2009, 54)



Imagem 4: *Ossos* (Pedro Costa, 1997).

O filme termina com o olhar de Tina diretamente para a câmera, concluído com o fechar de uma porta. Esse fechar de portas é significativo na obra; é metafórico, mas também literal: é a marca da ausência. A ausência do espectador. O lugar onde ele não entra. A porta fechada para a contemplação. Algo que acontece longe dos nossos olhares, como se não fosse permitido acessar. É o cinema como arte da ausência.

Ossos termina exatamente como o filme *Street of shame* (*Akasen chitai*, 1956), de Mizoguchi: há uma jovem que cerra a porte e o contempla, e a porta é fechada sobre você. Isso quer dizer que você não pode entrar no filme. A partir desse ponto lhe é vedada a entrada. Ou, de outro modo, é melhor que você não entre no filme, nesse mundo. (Costa 2010, 150)

O olhar final de Tina, seguido do fechar de portas, é inspirado no filme *Rua da vergonha*, do cineasta japonês Kenji Mizoguchi. O filme passa-se em um bordel e relata o cotidiano das mulheres que trabalham ali, ao mesmo tempo em que discute a legalização da prática da prostituição em um Japão pós-Segunda Guerra Mundial. Para Costa, trata-se de um filme que reflete sobre como um homem pode se impor sobre uma mulher e sobre o mal que os homens infligem entre si. Imagina, portanto, que o que Mizoguchi quis dizer com o fechar de

portas no final da película foi: “A partir daqui esse filme não é mais possível, vai se tornar tão insuportável que talvez não haja mesmo um filme” (Costa 2010, 150). E é isso o que ele faz também com *Tina. Ossos* fecha essa porta, esconde algumas coisas, diz “que você pode sentir dor, mas não lhe diz tudo” (Costa 2010, 152). Assim, como afirma Susana Viegas, para Costa,

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

O cinema de Pedro Costa não abre todas as portas. Como ele mesmo afirma, seu cinema “é uma porta fechada que nos deixa a imaginar” (Costa 2010, 147). Um cinema de cenas longas, onde o foco narrativo se dispersa e dilui; uma arte, como já afirmou Rancière, “pouco preocupada em contar histórias”. Nas palavras de Costa: “ao começar a pensar num filme, seja sempre a pensar a partir de alguém, real, um rosto, uma maneira de andar, um sítio, mais do que uma história” (cit. Moutinho 2005, 29).

Porém isso não significa que seja um cinema puramente contemplativo. Algo fica e perdura. Pode ser chamado de arte antiaristotélica, anticartártica. Pedro Costa afirma que “ver um filme significa não chorar quando chora um personagem” (Costa 2010, 151). Percebe-se então que o cineasta não está em busca da empatia, conforme teorizava o filósofo grego. Sua arte não se direciona para causar piedade e medo, sentimentos típicos da tragédia ática, cuja finalidade era a condução do espectador ao estado catártico, que se atinge através do apaziguamento das paixões, ou seja, da purificação ou purgação dos sentimentos, a partir do sofrimento do outro. Ora, o que Pedro Costa quer é exatamente o contrário. Quer que seu filme dure. Quer o prolongamento, mas também o conflito. Quer fechar a porta, quer vetar a possibilidade de os

espectadores se verem na tela e se sentirem felizes, pelo contrário, quer que se vejam e se sintam incomodados. Quer, assim, nas palavras do cineasta,

um espectador que se posicion[e] contra mim, talvez mesmo contra o filme, mas ao menos estará, assim espero, desconfortável e em guerra. Ou seja, esse espectador estará situado na dificuldade do mundo. Não é bom que alguém se sinta confortável o tempo todo. (Costa 2010, 153)

E conforto é tudo o que não se sente diante da obra de Pedro Costa.

BIBLIOGRAFIA

- Aristóteles. 1966. *Poética*. Porto Alegre: Globo.
- Brandão, Junito. 1984. *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. Petrópolis: Vozes.
- Cabral, Otávio. 2000. *O trágico e o épico pelas veredas da modernidade*. Maceió: EdUfal.
- Castro Filho, Claudio. 2009. *O trágico no teatro de Federico García Lorca*. Porto Alegre, RS: Zouk.
- Costa, João Bénard. 2010. *O Negro é uma cor ou o cinema de Pedro Costa*. 30 de outubro de 2014. <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com.br/>.
- Costa, Pedro. 2010. *O cinema de Pedro Costa*. Centro Cultural Banco do Brasil.
- Ferreira, Carlos Melo. “Ética, cinema e documentário. Poéticas de Pedro Costa”. *Doc On-line*, n.07, Dezembro 2009. www.doc.ubi.pt (52-63).
- Gomes, Juliano. “Mal do século Ossos e a morte de um cinema”. *Revista Cinética*. 05 de fevereiro de 2015. 2010. <http://www.revistacinetica.com.br/ossos.htm>
- Kosik, Karel. “O século de Grete Samsa: sobre a possibilidade do trágico no nosso tempo”. 09 de setembro de 2013. <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/nrsantigos/matraga8kosik.pdf>
- Lesky, Albin. 2010. *A tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva.
- Luna, Sandra. 2009. *Dramaturgia e Cinema: ação e adaptação nos trilhos de Um Bonde Chamado Desejo*. João Pessoa: Ideia.
- Most, Glenn W. 2001. “Da tragédia ao trágico”. In *Filosofia e Literatura: O Trágico*, editado por Kathrin Holzermayr Rosenfield. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora.
- Moutinho, Anabela. 2005. “Quando o digital liberta” – Pedro Costa ou o Cinema Português inconformado. *Curitiba: Revista Tecnologia e Sociedade*.
- Neto, Ulysses Maciel de Oliveira. 2009. “O cinema trágico-poético de Pier Paolo Pasolini: appunti per Un’ Orestide Africana; Édipo Rei; Medeia”. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ.
- Rosenfeld, Anatol. 2010. “Prefácio da Edição Brasileira”. In *A tragédia Grega*, de Albin Lesky. São Paulo: Perspectiva.

Szondi, Peter. 2004. *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro: Zahar.

Viegas, Susana. 2012. “Intimidade, Familiaridade e clausura nos filmes de Pedro Costa”. In *Cinema em Português IV Jornadas*, editado por Frederico Lopes. Covilhã: Livros Labcom.

Williams, Raymond. 2002. *Tragédia moderna*. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify.

FILMOGRAFIA

Ossos. Portugal/ França/ Dinamarca. Direção e argumento: Pedro Costa. Madragoa Filmes/ Gemini Films, Zentropa Productions, 1997.