

FABULAÇÃO CRIOLA:

A POLÍTICA DA INTERCESSÃO NO CINEMA DE PEDRO COSTA

FRANCISCO QUINTEIRO PIRES¹

RESUMO Este artigo analisa a obra cinematográfica de Pedro Costa, focalizando o personagem central Ventura, protagonista nos filmes, *Juventude em Marcha* (2006) e *Cavalo Dinheiro* (2014), que exploram o espaço marginalizado dos imigrantes cabo-verdianos e seus descendentes em Lisboa. Ventura, um ator não profissional cabo-verdiano, forja as suas experiências pessoais na construção de um roteiro não pré-estabelecido. Isso posto, propõe-se discutir como a política de intercessão praticada nos filmes de Costa subverte o conceito de “não lugar” atribuído a Ventura pela academia. Como intercessor, Ventura narra suas próprias memórias pós-coloniais, desafiando as representações visuais tradicionais e desconstruindo significados convencionais do ser marginalizado. A estratégia estético-narrativa, marcada pelo transe, cria um espaço compartilhado onde diretor e ator se tornam sujeitos menos discerníveis, embaralhando as categorias de sujeito e objeto. A proximidade entre diretor e ator gera um contágio que perturba a representação tradicional de imigrantes, trabalhadores, língua e os conceitos de local e nacional no cinema de Costa. Argumenta-se que essa prática de intercessão promove uma partilha de saberes em um lugar marcado pela precariedade e marginalização, uma partilha que pode ser chamada de “fabulação crioula”.

PALAVRAS-CHAVE Memória; transe; docuficção; Cabo Verde; Portugal.

ABSTRACT This article analyzes Pedro Costa's cinematographic work, focusing on the central character Ventura, the protagonist in the films *Juventude em Marcha* (2006) and *Cavalo Dinheiro* (2014), which explore the marginalized space of Cape Verdean immigrants and their descendants in Lisbon. Ventura, a non-professional Cape Verdean actor, conveys his personal experiences in creating a non-predefined script. It also proposes to discuss how the politics of intercession practiced in Costa's films subverts the concept of “no place” attributed to Ventura by academics. As an intercessor, Ventura narrates his own post-colonial memories, challenging traditional visual representations and deconstructing conventional meanings of marginalized being. This aesthetic-narrative strategy, marked by the process of trance, creates a shared space where the director and actor become less discernible subjects, challenging the categories of subject and object. The proximity between director and actor generates a contagion that destabilizes the traditional representation of immigrants, workers, language, and the concepts of local and national in Costa's cinema. This article argues that this politics of intercession promotes a sharing of knowledge in a space marked by precarity and marginalization, a form of sharing that can be called “Creole fabulation.”

KEYWORDS Memory; trance; docufiction; Cape Verde; Portugal.

¹ Jornalista e doutor em estudos culturais e literários pela New York University. Professor visitante na Universidade de Boston.

Pedro Costa, nascido em 1959, é um cineasta português conhecido por seu estilo único que combina realismo documental com ficção, focando as comunidades marginalizadas. Seu primeiro filme, *O Sangue* (1989), introduziu a abordagem minimalista que ele continuou a desenvolver em obras subsequentes, como a Trilogia das Fontainhas – *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006). Seu trabalho também inclui *Casa de lava* (1994), *Cavalo Dinheiro* (2014) e *Vitalina Varela* (2019), cujos temas comuns são imigração e memória. Costa é reconhecido por seu uso de luz natural, longas tomadas e a colaboração com não atores. Foi influenciado por cineastas como Robert Bresson, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Neste artigo, com o intuito de analisar como o diretor explora o espaço marginalizado dos imigrantes cabo-verdianos e seus descendentes em Lisboa, o foco são os filmes *Juventude em Marcha* (2006) e *Cavalo Dinheiro* (2014).

No início do filme *Cavalo Dinheiro* (2014), o diretor Pedro Costa inseriu 11 imagens do fotógrafo dinamarquês Jacob Riis.² Essas fotografias aparecem em sequência; uma substitui a outra a cada sete segundos. No filme, as fotografias operam como uma transição do universo da precariedade nos Estados Unidos do final do século XIX para o da precariedade na periferia de Portugal no início do século XXI. Mais conhecido pelo seu trabalho *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York* (1890) – obra que expôs as duras realidades enfrentadas por imigrantes e trabalhadores pobres, catalisando reformas habitacionais e sociais –, Riis fotografou os moradores dos cortiços do Lower East Side quando aquela área em Manhattan passou a abrigar uma grande concentração de imigrantes vindos sobretudo do Leste Europeu e da China.

A escolha da obra de Riis por Costa ressoa por mais de um motivo. Tanto em *Juventude em Marcha* quanto em *Cavalo Dinheiro*, o diretor português focou Ventura, um imigrante cabo-verdiano pertencente à onda imigratória de homens que se mudaram do arquipélago africano de Cabo Verde para Portugal – a ex-metrópole –, nos anos 1970, e se radicaram em uma zona periférica da capital, Lisboa. Assim como Riis circulou entre os *tenements* de Nova York, Costa percorreu e filmou os corredores sombrios, estreitos, labirínticos, formados pela construção sem planejamento de habitações precárias na Grande Lisboa, onde morariam os imigrantes que deixaram Cabo Verde para trabalhar sobretudo no setor da construção civil em Lisboa (Gusmão, 2005).

Entre os 20 anos que separam o lançamento de *Casa de lava*, o primeiro longa-metragem de Costa, do de *Cavalo Dinheiro*, o diretor português estabeleceu uma correlação entre os efeitos do salazarismo e as privações político-materiais dos cabo-verdianos em Portugal após a abertura democrática do país nos anos 1970. Essa conexão tem o potencial de revelar “uma forma ‘subterrânea’ de opressão que Costa define como uma cadeia de

2 Jacob Riis (1849-1914) foi um jornalista e fotógrafo social dinamarquês-americano no final do século XIX, cujo trabalho pioneiro na fotografia documental trouxe à luz as condições deploráveis dos cortiços do Lower East Side, uma região de Manhattan, Nova York.

morte política”³ (Barradas Jorge, 2018, p. 42, tradução nossa).⁴ O arco histórico que se desenha elípticamente nos três longas-metragens docuficcionais mais recentes de Costa – *Juventude em Marcha*, *Cavalo Dinheiro* e *Vitalina Varela* – começa um pouco antes da Revolução dos Cravos em 1974. Passa pela independência de Cabo Verde em 1975. E deságua no projeto liberalizante do governo conservador do primeiro-ministro Aníbal Cavaco Silva entre os anos 1980 e 1990.

Apesar das elipses narrativas e do enredo permeado pela opacidade, *Juventude em Marcha* se conecta a *Cavalo Dinheiro* por meio da presença de Ventura. O primeiro título, por meio do uso constante da luz e sombra, de maneira, muitas vezes, pictórica, recorda a história de Ventura, um trabalhador cabo-verdiano de meia idade que, após o desmantelamento do bairro das Fontainhas, em Amadora, Grande Lisboa, perambula por novos espaços habitacionais, refletindo a desorientação e o deslocamento dos moradores daquele bairro. Neste filme, Costa acentua seu compromisso com os temas marginalização e memória.

Cavalo Dinheiro, por sua vez, serve como uma continuação da narrativa de *Juventude em Marcha*, mas com uma intensidade mais psicológica e uma atmosfera quase onírica. Costa continua a explorar a vida dos imigrantes cabo-verdianos em Lisboa, porém, desta vez, o foco é a mente perturbada de Ventura, que atravessa uma crise de identidade e memória, exacerbada pelo contexto pós-Revolução dos Cravos em Portugal. Por meio de uma combinação de tomadas longas, com a câmera imóvel, e o uso expressivo de luz e sombra, Costa cria uma experiência cinematográfica que entra na psique de Ventura, enquanto o personagem vagueia em estado de confusão, o foco de Costa aqui será o vaguear por um hospital.

Segundo a proposta deste artigo, a política de intercessão tal como exercida pelo cinema de Costa subverte o conceito de “não lugar” atribuído a Ventura pela academia.⁵ O conceito de “não lugar”, introduzido por Marc Augé, refere-se a espaços de anonimato, temporários e transitórios, onde as relações humanas são efêmeras (Augé, 1995).⁶ Em ambos os filmes, Ventura, o protagonista, parece exclusivamente habitar tais não lugares – hospitais, obras inacabadas, habitações precárias – que espelhariam o seu estado de marginalização, anonimato e alienação em Portugal. A sua presença nos filmes, no entanto, subverte a ideia de não lugar, já que Ventura apresenta uma dimensão de memória e narração, contrapondo o anonimato desses espaços com a intervenção das histórias que ele carrega em seu corpo e narra em língua crioula: o kabuverdianu.⁷

3 [“a ‘subterranean’ form of oppression that Costa defines as ‘political death chain’”] (Barradas Jorge, 2018, p. 42).

4 Em entrevista a Mark Peranson publicada pela *Cinema Scope*, Costa cita a expressão da “chain of death” e acrescenta a palavra “torture” para enfatizar a violência consumada longe dos olhos do público. Costa fala do sentido político de *Casa de Lava* em resposta à comparação feita pelo entrevistador entre este filme e *Stromboli* (1950), de Roberto Rossellini. Em *Casa de Lava*, Costa afirma que: “there was this attempt to speak about something political, but in a way that sees politics as a long chain of death and torture, and very scary things happening that we don’t know – not the spies, but the sordid things that are happening in prisons and camps: a subterranean massacre, always underground” (Peranson, 2006, p. 11).

5 Doris Wieser aplica de maneira adaptada à sua análise de *Cavalo Dinheiro* o conceito de não lugar por Marc Augé. Segundo Wieser (2018), Portugal se torna um não lugar para personagens e atores como Ventura.

6 Em *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Marc Augé apresenta o conceito de “não lugar”, um espaço onde as pessoas permanecem anônimas, tais como supermercados e aeroportos, caracterizados pela transitoriedade, logo, espaços que não possuem significado suficiente para serem considerados “lugares” sob uma perspectiva antropológica (Augé, 1995).

7 Kabuverdianu é uma língua crioula de base lexical portuguesa falada em Cabo Verde.

Em *Juventude em Marcha*, os espaços de habitações precárias e temporárias nos subúrbios de Lisboa não apenas refletem a transitoriedade dos seus habitantes, mas também a permanência de suas memórias e experiências passadas. O ambiente de Fontainhas, embora seja um não lugar no sentido convencional por sua impermanência e marginalização, torna-se um local de memória viva através das interações e histórias dos personagens, especialmente de Ventura. Já *Cavalo Dinheiro* apresenta espaços como o hospital e as construções inacabadas que Ventura percorre. Estes são espaços que, apesar de serem descritos conceitualmente como não lugares devido à sua funcionalidade e neutralidade, tornam-se cenários carregados de significado pessoal e coletivo, refletindo a condição pós-colonial de Ventura em Portugal.

Na qualidade de intercessor, Ventura constrói de maneira fictícia suas próprias memórias, narrando em kabuverdianu a precariedade de sua condição pós-colonial por meio da fabulação crioula. A fabulação crioula, tal como a estrutura das línguas crioulas, manifesta-se na obra de Costa em paralelo a uma estrutura estética híbrida, análoga à docuficção, em que a intercessão de Ventura se desdobra em camadas de realidade e ficção que ressignificam e desestabilizam as narrativas estabelecidas sobre identidade, memória e pertencimento. Seu corpo torna-se um arquivo contingente que desmantela os significados convencionais de povo, imigrante, trabalhador, local, língua e nacionalidade. No contexto do transe, uma estratégia estético-narrativa por meio da qual diretor e personagem/ator assumem posições menos discerníveis e transparentes, o ser precário pós-colonial representado por Ventura circula por um espaço cinematográfico compartilhado. Ventura ativa os conhecimentos de seu corpo-memória em desafio à exclusão histórica a que a sociedade portuguesa o tem relegado.

Essa relação intersubjetiva faz emergirem um espaço comum e uma partilha de saberes em um lugar marcado pela presença corporal, pelo território pós-colonial excludente, pela precariedade material e pela racialização de origem colonial. Esses saberes desafiam definições negativas e vitimizantes atribuídas aos atores e personagens, segundo as quais Ventura se tornaria uma alegoria dos imigrantes incapazes de compreender, segundo Wieser (2018), o sentido político dos acontecimentos que impactam as suas vidas em Portugal.

ESTÉTICA DOCUFICCIONAL E ATORES NÃO PROFISSIONAIS

A citação do trabalho de Riis em *Cavalo Dinheiro* aponta para o *modus operandi* adotado por Costa nesse filme, o qual incorpora decisões e incômodos éticos e estéticos do diretor com as suas obras anteriores. Enquanto filmava *Ossos* (1997) e *No quarto de Vanda* (2000), Costa se mostrava mais insatisfeito com a presença de uma equipe e o uso dos equipamentos de filmagem que invadiam o espaço precário dos moradores do bairro de Fontainhas, que seria destruído pelo Estado português e cuja população seria transferida para conjuntos habitacionais ainda mais afastados do centro de Lisboa. Tal como contou em uma entrevista, Costa se insurgia contra o que percebera como obstáculo à possibilidade de manter uma relação mais espontânea e detida com os moradores de Fontainhas e à prática de uma estética docuficcional,⁸ que lhe exigia uma autossuficiência durante o período específico das filmagens. Depois de lançar o seu terceiro filme, *Ossos* (1997), “Costa voltou-se para uma prática desvinculada dos processos normativos [...] e tem utilizado tecnologia digital acessível, reduzido [...] equipes de filmagem [...] e dispensado rotinas profissionais relacionadas, por exemplo, com o planejamento de argumentos de filmes ou horários de filmagem” (Barradas Jorge, 2018, p. 135-136). Essa mudança lhe permite interferir menos no cotidiano dos atores não profissionais que trabalham em seus filmes e filmar dentro de espaços mais reduzidos por períodos ainda mais prolongados, gerando centenas de horas de filmagem, depois editadas na montagem dos filmes.

Em *How the Other Half Lives*, Riis construiu esteticamente cenas de pobreza. Ele encenou os enquadramentos e as poses dos seus fotografados no espaço precário e superpovoado dos cortiços do Lower East Side, descritos como “favelas urbanas superlotadas – ‘cheias’ de ‘alienígenas’ de origem ‘queer’ – atormentadas pelo desemprego, pobreza, doenças e crime” (Leviatin, 2011, p. 15). No início da carreira, acompanhado por policiais e fotógrafos auxiliares, Riis usou um pó de magnésio para fotografar de surpresa – por meio da luz artificial gerada pelo elemento químico – os cômodos escuros onde viviam aglomerados os setores sociais mais pobres. Segundo Leviatin (2011), a intenção de Riis era denunciar às classes mais favorecidas – a outra metade indiferente – a pobreza e a vulnerabilidade da população excluída que habitava os *tenements* e dos grupos que se mudaram para os Estados Unidos em busca de melhores oportunidades (Leviatin, 2011). Ele realizou uma representação chocante da pobreza para a crescente classe média norte-americana, à qual passou a pertencer com o seu trabalho fotográfico. Praticante do *muckraking journalism*, Riis atuou também como um reformista que confrontou em imagens encenadas a promessa poética inscrita na base da Estátua da Liberdade – abrigar as populações vulneráveis, desamparadas e perseguidas –, cuja imagem, não à toa, é reproduzida em *Cavalo Dinheiro* sob um contexto ressignificado.⁹

8 Caracteriza-se pela interação entre elementos reais e inventados, na qual a narrativa pode incluir tanto situações documentais quanto ficcionais, frequentemente com o objetivo de explorar verdades emocionais ou sociais mais profundas. A interação entre esses dois modos não só desafia as convenções tradicionais do gênero cinematográfico, mas também promove uma reflexão sobre a própria natureza da verdade e da realidade no cinema (Nichols, 2010; Ward, 2005; Renov, 1993).

9 A poeta Emma Lazarus escreveu em 1883 o soneto *The New Colossus* para ser leiloado. Segundo Yasmin Sabina Khan, a intenção de Lazarus era contribuir com a arrecadação de fundos para a construção de um pedestal da Estátua da Liberdade. Os últimos cinco versos do soneto tratam das agruras da imigração e da promessa representada pelos Estados Unidos: “Deem-me os seus cansados, os seus pobres,/ Suas massas amontoadas ansiando por respirar livres,/ Os rejeitados e desprezados da sua costa fervilhante./ Enviem-me esses, os sem-teto, os lançados pela tempestade,/ Levanto minha tocha ao lado da porta dourada!” (Khan, 2010, p. 2, tradução nossa). [“Give me your tired, your poor,/ Your huddled masses yearning to breathe free,/ The wretched refuse of your teeming shore./ Send these, the homeless, tempest-tost to me,/ I lift my lamp beside the golden door!”] (Khan, 2010, p. 2).

Tanto em *Juventude em Marcha* quanto em *Cavalo Dinheiro*, Costa vai ao espaço pobre e insalubre dos imigrantes cabo-verdianos e dos seus descendentes, retratado como um perigoso foco de violência pela grande mídia portuguesa, para representar como essa “outra metade” vive.¹⁰ Um desses imigrantes é Ventura, ex-trabalhador da construção civil em Portugal, que se torna um ator não profissional, cujo personagem leva o mesmo nome, e cujas experiências pessoais e o kabuverdianu inspiram a criação de um roteiro que não está preestabelecido. Como disse Costa em uma entrevista, “Tenho que respeitar seus ritmos. [...] deixo as palavras saírem dos atores e não imponho a minha coisa. Trago menos imaginação para a coisa e deixo a imaginação dela ser o tom, o ritmo do filme” (Oumano, 2011, p. 87-88). Este artigo propõe que Ventura aparece, tanto em *Juventude em Marcha* quanto em *Cavalo Dinheiro* – filmes que oferecem uma indexação histórica mínima para a trajetória desse indivíduo –, sob uma posição que seria liminar, imprecisa, entre ator e personagem. Ventura apresenta-se como um actante híbrido, de estatuto docuficcional.¹¹

O TRANSE COMO EXERCÍCIO DE CONTÁGIO

Logo na introdução de *Cavalo Dinheiro*, Costa aborda a interpretação da pobreza feita Riis como uma enação visual; de saída, revela-se a prática do criador de imagens para representar a condição dos excluídos.¹² A inserção da Estátua da Liberdade e a chegada da personagem cabo-verdiana Vitalina a Portugal no início de *Cavalo Dinheiro* são uma referência dialógica ao trabalho de Jacob Riis e à condição desamparada dos imigrantes em Nova York no final do século XIX. No entanto, ao contrário do trabalho do fotógrafo dinamarquês, cujo olhar controlou as posições dos corpos e a linguagem corporal dos fotografados para apresentar a precariedade a um público alheio a esse estado socioeconômico, este artigo argumenta que o cinema de Costa pratica uma política da intercessão quando compartilha de maneira intersubjetiva funções essenciais da direção cinematográfica com o intercessor que é Ventura. Por meio de um exercício de contágio – o que Gilles Deleuze definiu como “transe” e “duplo devir” –, criam-se um espaço comum e uma partilha de saberes em um lugar marcado pela precariedade e pela racialização de origem colonial (Deleuze, 2018, p. 322). Possibilitado pela estrutura híbrida dos filmes de Costa, semelhante à estrutura relacional do crioulo kabuverdianu – a língua materna de Ventura –, esse exercício depende do local do encontro entre diretor e personagem.

10 Um exemplo desse tratamento midiático é a reportagem do Público assinada por Ricardo Dias Felner. O texto descreve como gangsteres os habitantes do “bairro cabo-verdiano de Fontainhas”. O primeiro parágrafo enfatiza a alteridade racializada dos imigrantes e seus descendentes, a sua suposta aver-são à legalidade e à cultura dita portuguesa. Esse trecho inicial afirma tratar-se de: “*adolescentes que se movimentam em bandos de 10, 15, 20 elementos. Fumam haxixe, a maior parte não usa drogas duras. Habitam sobretudo bairros degradados, clandestinos ou sociais, da região de Lisboa. Uma parte, pertence à segunda geração de africanos que vieram para Portugal: mas tem mais afinidades com o imaginário ‘rap’: americano do que com a cultura dos país. Isso percebe-se no orgulho negro, no ódio à ‘bófia’, na música, nas sapatilhas coloridas, nos bonés, na agressividade. Outra parte, são jovens brancos da periferia de Lisboa, tão marginalizados como os primeiros. Mas é frequente encontrar-se grupos com brancos e negros*” (Felner, 2000, p.n.).

11 Kellen Pessuto comentou a condição liminar, imprecisa, de alguns personagens/atores nos filmes da Trilogia das Fontainhas. Ventura pertence ao rol de “pessoas que Costa encontrou e acabaram fazendo parte de seus filmes, às vezes agindo como se fossem outras pessoas, às vezes como se fossem eles mesmos” (Pessuto, 2018, p. 180).

12 As imagens de Riis seguiam uma lógica reformista – por vezes, reacionária – de reurbanização que se baseava na noção de que os indivíduos são um produto de fatores ambientais. Para Riis, a precariedade era uma condição que, para ser extirpada, deveria despertar compaixão e medo entre as classes mais afluentes (Leviatin, 2011).

O exercício do poder se refere à capacidade e à permissão para fazer representações (Beverley, 1999). A relação entre representação e subalternidade atingiu um paroxismo crítico no fim dos anos 1980, quando, em “Can the Subaltern Speak?”, Gayatri Chakravorty Spivak formulou a questão em torno da possibilidade do subalterno de falar e ter controle sobre a capacidade de autodefinição (Spivak, 1988). Parte da cinematografia de Costa intervém nesse debate sobre quem fala e o que se fala ao abordar a disputa pela “partilha do sensível” e o poder de representar/conhecer o outro em territórios pós-coloniais.¹³ *Casa de Lava*, *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro*, filmes que compõem o que aqui se nomeou de trilogia cabo-verdiana de Costa, problematizam a figura do diretor como demiurgo e a do ser precário como um “povo que falta”. Entre *Casa de Lava*, *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro*, Costa se vale cada vez mais do intercessor, um conceito deleuziano que pode ser adaptado ao caso do personagem Ventura, um imigrante cabo-verdiano radicado em Portugal e detentor do poder de ficcionar por conta própria.¹⁴

Para representar o aparente não lugar de Ventura em Portugal, Costa radicaliza o procedimento do transe, um duplo devir que nasce do contato entre diretor e personagem e é possível graças à circulação do corpo de Ventura em Lisboa. Marcado pela experiência impactante das filmagens em Cabo Verde do seu primeiro longa-metragem, *Casa de lava*, Costa se viu diante do dilema de representar experiências em desafio radical às expectativas de causa e efeito de uma narrativa tradicional e transparente. Costa ocupa com Ventura um lugar de saberes instável. Segundo a lógica desse pacto, que é baseado em uma construção sensorial, “[o] reconhecimento automático ou habitual [...] opera por prolongamento: a percepção se prolonga em movimentos de costume, os movimentos prolongam a percepção para tirar, dela, efeitos úteis” (Deleuze, 2018, p. 71).

O contato entre diretor e personagem/ator ocorre em momentos e locais específicos, apesar dos enredos opacos de *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro*. Ainda que os índices históricos sejam menos explícitos, a marca territorial é evidente: o espaço da ex-metrópole se recria e se ressignifica a partir da presença de Ventura. A ênfase na distribuição dos corpos por um determinado espaço desafia a teleologia de narrativas que subalternizam os imigrantes cabo-verdianos. Esse fenômeno, arquivado visualmente pelos filmes de Costa, desenvolve-se em um momento inédito da história portuguesa. O influxo de imigrantes do Leste Europeu, somado à entrada constante de cidadãos de territórios africanos que foram colonizados por Portugal, contribuiu para que, a partir dos anos 2000, Portugal se transformasse “durante algum tempo, num dos países europeus com a maior proporção de imigrantes na sua população: uma inversão dramática da [sua] tradição” (Finn, 2017, p. 9).

13 Jacques Rancière afirma que “[a] política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (Rancière, 2005, p. 59).

14 Quando chegou a Cabo Verde para filmar *Casa de lava*, Costa tinha um roteiro pronto. Ele resolveu alterá-lo ao encontrar uma realidade diferente da que imaginara. Em uma entrevista, o diretor português contou o seguinte: “Quando cheguei a Cabo Verde, conheci pessoas que se comportavam, que se moviam, agiam e falavam ao contrário do que tinha lido, visto e pensado à distância; tive que aprender uma língua que não conhecia, o crioulo, e isso foi o primeiro sinal para o que viria a acontecer” (Costa, 2006). Por ser *Casa de lava* um filme de descoberta e desconcerto, o foco deste artigo se direciona aos dois longas-metragens seguintes da trilogia cabo-verdiana que incorporam os incômodos de Costa: *Juventude em marcha* e *Cavalo Dinheiro*.

Esse influxo de imigrantes tornou-se um tema dos filmes produzidos em Portugal no início do século XXI. De acordo com Tiago Baptista, os filmes que tratam de imigração seriam a manifestação mais óbvia da ideia do fim do cinema português como um cinema nacional (Baptista, 2010, p. 464). Ao contrapor *Lisboestas* (2004), de Sérgio Tréfaut, e *No quarto da Vanda e Juventude em Marcha*, Baptista afirma que os filmes de Costa criticam uma visão multiculturalista de Portugal e, por isso, produzem um cinema pós-nacional: eles abordam “a diferença inegociável do outro, explorando desse modo a verdadeira prova da intolerância” (Baptista, 2010, p. 465). Depois de perguntar se é “possível conviver e, no limite, aceitar a intolerância e radical diferença do ‘outro’, abdicando no processo de qualquer pretensão integracionista”, Baptista cita Rancière para propor que os “atores/personagens de Costa definem-se, antes pela capacidade de ocupar o mesmo lugar que o espectador e o realizador, enquanto sujeitos capazes de experimentar e de representar o mundo sensível” (Baptista, 2010, p. 465-466).

Segundo o argumento deste artigo, esse lugar cria-se a partir de um contágio, uma fabulação crioula, por meio do qual Ventura deixa de ser objeto de discurso para assumir o papel de intercessor. Sob essa condição, ele imagina, narra e arquiva as suas histórias e as suas memórias particulares em desafio à noção de que seria incapaz de compreender o sentido político e dramático de sua trajetória e de que o seu corpo está condenado a uma destruição improdutivo. Ventura resiste à completa e inelutável desaparecimento quando representa ficcionalmente a si próprio, ainda que seja inegável o fato de que é um entre vários imigrantes de Cabo Verde que enfrentam o risco de serem “explorados por outros até ficarem inúteis” (Wieser, 2018, p. 194).¹⁵

Juventude em Marcha e *Cavalo Dinheiro* convidam Ventura, definido como subalterno pelo discurso acadêmico, a participar da estruturação formal e temática dos longas-metragens.¹⁶ E, assim, a desafiar uma prática problemática segundo a qual “[a] vanguarda política pressupõe que os oprimidos, devido ao déficit de conhecimento, precisam de orientação pedagógica. Os intelectuais de classe média são os possuidores da episteme ou conhecimento racional, enquanto o povo é vítima da doxa, ou opinião comum falaciosa” (Stam, 2015, p. 140-141). Ventura, assim, resiste à figura de um representante para atuar e falar em seu nome.

A língua que se adota como prevalente em *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro* é o crioulo de Cabo Verde. É por meio do crioulo – essa língua relacional, de contato, em que se contagiam os idiomas do colonizado e do colonizador – e do corpo de Ventura – o qual funciona como um invólucro de memórias – que se libertam epistemologias alternativas e resistentes àqueles que no passado detinham o poder da representação.

15 Quando interpreta alegoricamente a condição dos imigrantes cabo-verdianos em Portugal segundo a representação de *Cavalo Dinheiro*, Wieser afirma que “continuam numa situação de subalternos, tanto antes como depois da Revolução; o ‘Cavalo Dinheiro’ [de Ventura] devorado por abru-tes [em Cabo Verde] alude aos imigrantes cabo-verdianos devorados por empresas portuguesas” (Wieser, 2018, p. 195).

16 Segundo John Beverley (1999), não seria possível separar o significado de subalterno dos discursos que abordam subalternidade. A produção acadêmica em torno desse tema, afirma o autor, “é sobre poder, quem o tem e quem não o tem, quem o está ganhando e quem o está perdendo. O poder está relacionado à representação: quais representações têm autoridade cognitiva ou podem garantir a hegemonia, quais não têm autoridade ou não são hegemônicas” (Beverley, 1999, p. 2).

A figura do diretor e a do ator se encenam como sujeitos menos transparentes que circulam por um espaço sobre o qual se pode dizer que é provisoriamente comum e a partir do qual se enunciam saberes ao redor dessa condição precária em que Ventura narra as suas experiências. Diretor e ator não conseguem manter uma distância “segura”, existe uma proximidade, exerce-se um contágio que perturba a nitidez da separação entre sujeito e objeto. As suas posições estão desestabilizadas por meio de um encontro empático gerador de subjetividades.

Os saberes contidos no corpo pós-colonial do imigrante cabo-verdiano que fala crioulo desafiam uma narrativa de causa e efeito estruturada para apresentar um real decodificado. Como notou Jacques Rancière, os filmes de Costa criam assim um espaço comum, uma reciprocidade estético-política (Rancière, 2009, p. 55). Ao mesmo tempo, no entanto, evitam reeditar o recalcitrante mito lusotropicalista que descreve os territórios colonizados pelos portugueses como um universo de harmonia racial.¹⁷ Esse espaço comum e contingente permite que o ser precário se expresse, sem estar condenado ou subordinado à posição de objeto de discursos, e prenuncia o aparecimento de um sujeito marcado pela condição e fala precárias. Potencialmente, esse ser ocuparia o lugar do “povo que falta”, um termo antes usado pelos colonizadores para afirmar a hegemonia do seu poder de subjetivar os colonizados.

“A CONSTRUÇÃO DIRETA DA MEMÓRIA”

Na segunda classe de um curso ministrado na Universidade de Vincennes entre novembro de 1983 e junho de 1984, Deleuze comparou os filmes de Orson Welles e Alain Resnais para apresentar o conceito de imagem-tempo no cinema. Ao definir os filmes do diretor norte-americano e do francês como um exercício de exploração do passado, Deleuze argumentou que ambos compreenderam a memória de uma maneira não psicológica. Ao mesmo tempo, ele afirmou que, na comparação com Welles e Resnais, os cineastas do Terceiro Mundo se encontravam diante “de uma situação totalmente distinta” (Deleuze, 2015, p. 66-67).

Quando se perguntou se existia uma constante nos cinemas de diretores asiáticos, africanos ou latino-americanos, incluídos sob a categoria geopolítica do Terceiro Mundo, o filósofo afirmou que esses cineastas apresentaram “a construção direta da memória”, que – à semelhança dos trabalhos de Welles e Resnais – é não psicológica. A diferença entre os diretores terceiro-mundistas e Welles e Resnais está marcada pela inutilidade da tarefa que os primeiros assumem: a de ser capaz de explorar as raízes do passado, tal como fariam os cineastas ocidentais. Para

17 Apropriado em Portugal pelo salazarismo, o discurso lusotropicalista, que identificava os portugueses como colonizadores excepcionais, mais humanistas, tendentes à miscigenação, foi usado para justificar o prolongamento da colonização lusitana de países africanos depois da Segunda Guerra Mundial (Castelo, 1999).

entender a relação problemática com a temporalidade nas obras cinematográficas dirigidas por cineastas de territórios incluídos na classificação do Terceiro Mundo – o grupo de países então definidos como subdesenvolvidos –, é preciso considerar que

a opressão, a miséria, a colonização [...] produziram realmente uma ruptura na sua cronologia, uma espécie de falha cronológica. [...] Não só o seu passado foi roubado, como também foram transplantados, exportados, colocados noutros territórios, etc. Então para eles não se trata de se reconstituir como memória, [... mas] servir de memória para o mundo, constituindo um lugar que só pode ser uma memória do mundo, [...] um lugar deserdado, [que] se baseia precisamente na sua miséria, baseado precisamente no que sofreu, ser como o testemunho incontestável de uma memória do mundo (Deleuze, 2015, p. 66-67).

O que Deleuze chama de memória do mundo equivale à definição de tempo. Para ele, o tempo não se destrói na cinematografia do Terceiro Mundo, mas se conserva como uma testemunha, uma imagem virtual, daquela mesma memória (Deleuze, 2015, p. 67).

Em *Juventude em Marcha e Cavalo Dinheiro*, longas-metragens marcados por rupturas temporais bruscas, o que torna árdua a tentativa pelos espectadores de fazer a reconstituição cronológica das histórias apresentadas, Costa visita um lugar desamparado e segregado, onde registra o corpo-memória de Ventura diante da “falha cronológica”, que Deleuze propõe. O imigrante cabo-verdiano é uma testemunha que não precisa necessariamente do roteiro preestabelecido pelo cineasta para ativar, e operar como, um recipiente de experiências passadas silenciadas, as quais não poderiam ser reconstituídas com elementos e contornos “bem limpos e suaves que se encontram em manuais ou livros, sejam marxistas ou burgueses”. (Deleuze, 2015, p. 68).

Em *Cinema 2: A imagem-tempo*, publicado originalmente em 1985, Deleuze voltou a teorizar sobre o significado de uma cinematografia do Terceiro Mundo e comentou a noção de cinema clássico em oposição ao moderno: “no cinema clássico, o povo está presente, embora oprimido, enganado, submetido, ainda que cego ou inconsciente”. Quanto ao cinema moderno, se quisesse assumir-se como político, teria de assentar-se, fundar-se, na noção de que “o povo já não existe, ou ainda não existe... *o povo está faltando*”. Essa questão eclodiu entre os cineastas terceiro-mundistas, cuja arte cinematográfica estaria direcionada a uma nova tarefa: a de contribuir para “a invenção de um povo”. Segundo Deleuze,

[n]o momento em que o senhor, o colonizador proclamam “nunca houve povo aqui”, o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir (Deleuze, 2018, p. 313-315).

Diante dessa proclamada falta de um povo e de uma “falha cronológica”, Costa adota a política da intercessão para que o corpo de Ventura possa tanto servir de memória ao mundo quanto operar como corpo-memória. Na falta de uma indexação cronológica, com as imagens a serviço do encadeamento lógico entre percepção e ação e do reconhecimento automático e habitual, a história de Ventura se revela elipticamente nos dois filmes de Costa, e “[a] atitude do corpo é como uma imagem-tempo, que introduz o antes e o depois, no corpo, série do tempo” (Deleuze, 2018, p. 283).

Ventura é o “intercessor” de que falou Deleuze, um personagem real, não fictício, em condição de “ficcional” por si mesmo, de “criar lendas”, de “fabular”. Os passos recíprocos que o diretor e o personagem dão um na direção do outro configurariam em teoria “uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separaria seu assunto privado da política, *e produz, ela própria, enunciados coletivos*” (Deleuze, 2018, p. 321).

Essa fronteira que se torna indiscernível opera mais como um movimento de passagem, “um duplo devir”, um “transe”, por meio do qual se pode constituir “um agenciamento que reúna partes reais, para fazê-las produzir enunciados coletivos, como a prefiguração do povo que falta” (Deleuze, 2018, p. 321). Segundo Gustavo Procopio Furtado, a perspectiva entende filmes como políticos “na medida em que vão além das configurações do que é dado e ajudam a produzir, em vez de meramente representar ou abordar assuntos políticos” (2016, p. 115). A política nesse sentido estaria mais associada “com as agitações do virtual do que com as disputas pelos contornos consolidados do real” (Furtado, 2016, p. 115-116).

O cinema de Costa apresenta e enfrenta a dificuldade de narrar a precariedade. A preocupação de filmes como *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro* não reside mais no enunciado coletivo e na falta de um povo, na capacidade do subordinado para falar e de ser representado com agência. O ser precário pós-colonial se expressa e resiste de outra maneira. A retórica da precariedade parece depender de um corpo que circula entre diferentes geografias e de imagens que captam esse corpo, cuja visualidade não é exclusivamente sensório-motora. A capacidade de Ventura para encarnar um *embodied knowledge* e constituir um arquivo contingente vem com a marca da tensão

do exercício de resistir às tentativas de transformar o seu corpo, as suas experiências e as epistemologias que ele corporifica em objetos de discurso sobre o quais o ator/personagem não exerceria influência.

O CORPO-MEMÓRIA DE VENTURA

Antes de analisar duas sequências de *Juventude em Marcha e Cavalos Dinheiros*, é preciso discutir os efeitos de luz e sombra nos dois filmes. “Visualidade háptica”, segundo Laura Marks, deriva de uma imagem escura, que pouco revela, por isso demanda um espectador ativo, um “espectador corporificado” (Marks, 2000, p. 184). Esse tipo de representação visual propõe um desafio, “uma crítica à superioridade, a superioridade implícita à visualidade óptica”, o que resulta numa relação mais vulnerável de mutualidade em que o espectador está também à mercê da imagem, “invertendo a relação de superioridade que caracteriza a visão óptica” (Marks, 2000, p. 184). Pode-se de certa forma atribuir a *Juventude em Marcha e Cavalos Dinheiros* o conceito de visualidade háptica. O personagem Ventura transita entre os corredores labirínticos de um hospital, os espaços escuros de habitações precárias, dentro do subterrâneo de um edifício, ambientes semelhantes ao de uma prisão ou uma catacumba. Costa filma essa perambulação com a luz natural ou com o auxílio comedido de equipamentos de luz artificial. Esse espaço-tempo cinematográfico escuro, distorcido, desconecta, lança um desafio à autoridade da visualidade ocularcêntrica e desestabiliza a expectativa de que a identidade de Ventura seja representada como transparente.

A instabilidade da primazia do olhar se encarna nas mãos trêmulas de Ventura em *Cavalos Dinheiros*, as quais despertam uma “experiência corporificada e mimética, [...] dando tanto significado à presença física de um outro quanto às operações mentais de simbolização” (Marks, 2000, p. 190). Ao comentar a noção de “memória do toque”, Laura Marks contrasta os conceitos de visualidade ótica e visualidade háptica. A primeira tem um conteúdo voyeurístico porque pressupõe uma distância entre quem vê e quem/o que é visto, uma premissa que estrutura a narrativa fotográfica do trabalho de Jacob Riis.¹⁸ A visualidade háptica, por sua vez, exerce uma capacidade sensual por abolir essa distância, um processo “em que é mais provável que o espectador se perca na imagem, perca o senso de proporção. Quando a visão é como o tato, o toque do objeto pode ser como uma carícia, embora também possa ser violento” (Marks, 2000, p. 184). O cinema que apresenta uma visualidade háptica e envolve “sentidos que vão além das capacidades de um aparato de estilo ocidental” pressupõe mais uma forma de interação do que dominação. Este é um “conhecimento indulgente”, conceito de Michael Taussig citado por Marks

18 David Leviatin argumenta que o trabalho de Riis contribuiu para a produção de diferença social e racial entre as classes baixas e a média na Nova York do fim do século XIX: “Olhar para o mundo da pobreza e do vício, com relativo conforto e a uma distância segura, estabeleceu um sentido de diferença, de distinção de classe” (Leviatin, 2011, p. 29, tradução nossa). [“Looking at the world of poverty and vice, in relative comfort and from a safe distance, established a sense of difference, of class distinction”] (Leviatin, 2011, p. 29).

para definir uma forma de conhecimento que não reduz o objeto analisado à vontade ou agenda política do sujeito (Marks, 2000, p. 190-193).

Duas sequências, uma de *Juventude em Marcha* e a outra de *Cavalo Dinheiro*, mostram como a presença de Ventura provoca formas sensíveis de imagens que desafiam uma representação visual na qual a narração tradicional prevê um encadeamento linear entre percepção e ação. Embora pertencentes a filmes diferentes, essas sequências se conectam, repercutem uma na outra, por apresentarem o corpo-memória de Ventura como um arquivo orgânico, sujeito à superposição de experiências que não se reconstituem como um objeto nítido, identificável ou decodificado ao espectador. Esse arquivo orgânico transforma-se no que Deleuze definiu como “imagem óptica (e sonora)” que “não se prolonga em movimento, mas entra em conexão com uma ‘imagem-lembrança’, que ela suscita”: ... “o que entraria em conexão seria algo real e imaginário, físico e mental, objetivo e subjetivo, descrição e narração, *atual e virtual* ... , a se confundir caindo em um mesmo ponto de indiscernibilidade” (Deleuze, 2018, p. 74). A interação entre essas dimensões revela uma expressividade única em sua estética docuficcional, na qual o espectador é convidado a desembaraçar e interpretar as camadas de significado que emergem dessa experiência cinematográfica complexa, de fronteiras instáveis.

Entre *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro*, agravam-se a lesão na cabeça e o tremor nas mãos de Ventura, um trabalhador da construção civil que se torna inválido depois de sofrer um acidente no canteiro de obras. Ao mesmo tempo, ele é vítima de uma enfermidade não identificada que se espraia, acometendo todo o seu corpo, e se torna mais visível com o tremor constante das suas mãos. Essa doença sem diagnóstico manifesta “tipos de memória que escapam tanto à história oficial quanto ao registro audiovisual: a saber, memórias codificadas em sentidos diferentes do auditivo e do visual” (Marks, 2000, p. 26).

Diante da estrita economia discursiva de *Juventude em Marcha*, o espectador pode saber que Ventura ajudou a construir o museu da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, um espaço cultural que pessoas fisicamente parecidas com ele não costumam visitar. Esse relato, feito pelo próprio Ventura, vem depois de uma sequência dentro da Calouste Gulbenkian, que Rancière interpretou como definidora da poética, da estética e da política da obra de Pedro Costa, como um processo de trocas, deslocamentos e correspondência (Rancière, 2009, p. 54). Quando Ventura frequenta a instituição, sua presença gera incômodo. A reflexividade cinematográfica diante de um olhar racializado na história da arte europeia, que associa certas etnias a determinadas paisagens, opera de maneira clara quando Costa posiciona Ventura ao lado de pinturas de Peter Paul Rubens e Anton van Dyck (Mi-

chaud, 2019). Em outra cena, conscientemente criada para tratar da relação entre a simbologia do espaço e a representação visual racializante, um guarda do museu – um homem negro e africano – diz algo ao pé do ouvido de Ventura, que em seguida sai da galeria. Com um lenço na mão, o vigia limpa a parte do chão por onde passaram os pés do imigrante cabo-verdiano.

A sequência seguinte mostra Ventura fora da instituição de arte e sentado no banco de cimento de um palco a céu aberto. O personagem revela que saiu de Cabo Verde em 19 de agosto de 1972, dentro de um avião com 400 imigrantes; trabalhou na rua do Salitre, em Lisboa; e nessa época um papagaio cantava para ele: “preto, preto, preto, cara de chulé” (Juventude..., 2006). Durante a construção do museu da Fundação Gulbenkian ele revela que se acidentou, machucando a cabeça. Na transição entre essas duas sequências, Ventura parece atuar como “um contador da sua própria vida, um ator que manifesta a grandeza singular dessa vida, a grandeza de uma aventura coletiva à qual o museu parece incapaz de fornecer um equivalente” (Rancière, 2009, p. 57). E assim, com sua capacidade de resistir à representação, impassível entre a distribuição de palavras e silêncios, Ventura se torna uma figura “escandalosa” (Guerrero, 2009, p. 205). Para narrar a precariedade, Ventura não representa um papel ou existe como sinédoque. O que Ventura faz é fabular por conta própria, projetar a própria voz para com ela transitar de modo elíptico por recortes temporais e espaciais, gerando uma imagem-memória e uma memória do mundo.

Já na sequência de *Cavalo Dinheiro*, Ventura, vestido de pijamas, entra decrépito no elevador de um hospital. Ele divide o espaço do elevador com um soldado português pintado de dourado e empunhando um fuzil, como se fosse um monumento remanescente da Revolução dos Cravos. Um diálogo entre Ventura e o militar, pontuado por sons extradiegéticos, revela a superposição de lembranças desconexas do imigrante cabo-verdiano e o que sente o seu corpo-memória – uma dor cada vez mais incapacitante. Ventura chama o soldado de “filho do povo” e é consciente da sua própria opacidade quando diz que o militar nada sabe de sua vida. Em seguida, Ventura conta que construiu bancos, escolas, prédios. O soldado-estátua ataca Ventura, perguntando-lhe se ele sabe que lugar ocupa no mundo, e afirma que o imigrante cabo-verdiano não é nada e não tem nada. A política da intercessão no cinema de Costa desestabiliza o “não-lugar” de Ventura. Sob a condição de intercessor, Ventura ficciona por conta própria as suas memórias e narra a precariedade da sua condição pós-colonial ao contar a sua história de maneira fragmentada em *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro*. Como efeito do processo de transe, em que o diretor e o personagem/ator ocupam posições menos discerníveis e transparentes, o ser precário pós-colonial circula por um espaço cinematográfico compartilhado em que os saberes do seu corpo-memória se ativam em desafio à sociedade portuguesa, que historicamente o tem relegado à condição de subalternizado.

Ao desafiarem as fronteiras entre realidade e ficção e entre a figura do diretor e dos personagens, os filmes de Pedro Costa rompem com as normas tradicionais do cinema e contestam os discursos predominantes que moldam as percepções sobre os marginalizados. Ventura, emergindo como uma figura central nesse processo, ultrapassa sua condição de simples objeto de representação para atuar como um participante ativo na formação e desintegração de narrativas. Este estado cinematográfico de transe se apresenta como um campo de resistência e reivindicação, no qual os conhecimentos e experiências do corpo do indivíduo pós-colonial precário surgem como forças disruptivas.

Juventude em Marcha e *Cavalo Dinheiro* estabelecem um diálogo transformador entre o cineasta e Ventura, permitindo que a narrativa seja co-construída. Essa colaboração confere aos filmes de Costa um caráter ético e estético, que desafia a visão tradicional do filme como um espaço fixo de narração e gera novas possibilidades à articulação de memórias e experiências em fluxo. Portanto, ao invés de se conformar às normas cinematográficas estabelecidas, *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro* reconfiguram o espaço fílmico como um local de encontro, onde as fronteiras entre o pessoal e o político são negociadas e redefinidas.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. New York: Verso, 1995.
- BARRADAS JORGE, Nuno. "Contextualizing Pedro Costa's Digital Filmmaking". In: LIZ, Mariana (org.). *Portugal's Global Cinema: Industry, History and Culture*. London: I.B. Tauris, 2018.
- BEVERLEY, John. *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*. Durham: Duke University Press, 1999.
- CASTELO, Cláudia. "O Modo Português de Estar no Mundo": *O Luso-Tropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa (1933-1961)*. Porto: Edições Afrontamento, 1999.
- COSTA, Pedro. Pedro Costa. [Entrevista cedida a] Casa de Lava – Caderno. *Artecapital*, 2006, Disponível em: <https://x.gd/lfOpa>.
- DELEUZE, Gilles. *Cine 3: Verdad y tiempo – Potencias de lo falso*. Buenos Aires: Cactus, 2015.
- _____, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- FELNER, Ricardo Dias. Os dias da vida dos 'gangs' de Lisboa. *Público*, 2 julho de 2000.
- FINN, Daniel. Luso-Anomalies. *New Left Review*, n. 106, p. 5-32, 2017.
- FURTADO, Gustavo Procopio. "Where Are the 'People?': The Politics of the Virtual and the Ordinary in Contemporary Brazilian Documentaries." In: ARENILLAS, María Guadalupe; *Latin American Documentary Film in the New Millennium*. 2016.
- GUERRERO, Antonio. "A suspensão e a resistência." In: CABO, Ricardo Matos (org.). *Cem mil cigarros: Os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009, p. 203-205.
- GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de. *Os filhos da África em Portugal*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- KHAN, Yasmin Sabina. *Enlightening the World: The Creation of the Statue of Liberty*. Ithaca: Cornell University Press, 2010.
- LEVIATIN, David. "Introduction: Framing the Poor – The Irresistibility of How the Other Half Lives." In: *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York*. New York: Bedford/St. Martin's, 2011, p. 1-31.
- MARKS, Laura. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press, 2000.
- MICHAUD, Éric. *The Barbarian Invasions: A Genealogy of the History of Art*. Cambridge: The MIT Press, 2019.
- NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. 2. ed. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- OUMANO, Elena. *Cinema Today: A Conversation with Thirty-nine Filmmakers from around the World*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2011.
- PERANSON, Mark. Pedro Costa: Uma introdução. *Cinema Scope*, n. 27, 2006, p. 6-15.
- PESSUTO, Kellen. "O lado bricoleur de Pedro Costa." *Gis: Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 3, n. 1, 2018, p. 177-202.
- RANCIÈRE, Jacques. "Política de Pedro Costa." In: CABO, Ricardo Matos (org.). *Cem mil cigarros: Os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009, p. 53-63.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RENOV, Michael. *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993.

RIIS, Jacob A. *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York*. New York: Bedford/St. Martin's, 2011.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" In. NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Champaign: University of Illinois Press, 1988, p. 271-313.

STAM, Robert. *Keywords in Subversive Film/Media Aesthetics*. New York: Wiley Blackwell, 2015.

WARD, Paul. *Documentary: The Margins of Reality*. London: Wallflower, 2005.

WIESER, Doris. "Destroços, fragmentos e não lugares: a vida dos emigrantes cabo-verdianos em Cavalinho Dinheiro, de Pedro Costa." In. LEITE, Ana Mafalda et al. (orgs.). *Nação e narrativa pós-colonial – III: Literatura & cinema*. Lisboa: Edições Colibri, 2018, p. 185-202.

FILMES

CASA de Lava. Direção de Pedro Costa. Grasshopper Films, 2014. 1 DVD (110 min.).

CAVALO Dinheiro. Direção de Pedro Costa. The Criterion Collection, 2014. 1 DVD (84 min.)

JUVENTUDE em Marcha. Direção de Pedro Costa. The Criterion Collection, 2006. 1 DVD (155 min.).

NO QUARTO de Vanda. Direção de Pedro Costa. The Criterion Collection, 2000. 1 DVD (179 min.).

OSSOS. Direção de Pedro Costa. The Criterion Collection, 1997. 1 DVD (94 min.).