

A escultura no cinema de Pedro Costa

João GONÇALVES

Universidade da Madeira

joao.goncalves@staff.uma.pt

Resumo: Admirado pela linguagem inovadora com que constrói retratos de pessoas a viver em situações limite, Pedro Costa é uma figura consensual no panorama do cinema contemporâneo de autor. Entre 1997 e 2006, produziu aquele que é, por muitos considerado, o seu corpo de trabalho mais relevante: um conjunto de três filmes, conhecido por “Trilogia das Fontainhas”, do qual fazem parte *Ossos* (1997), *No Quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006). Exemplos que nos permitem identificar alguns dos aspectos mais singulares da sua obra.

Produzidos à volta de uma ligação entre Cabo Verde e Portugal, os três filmes exploram uma série de oposições, entre um bairro de uma periferia pobre e o centro de uma capital europeia com sinais de riqueza; entre distância e proximidade, comunidade e não-comunidade, deslocação e localização, lugar e contexto. Numa escala mais pequena, a substituição da ilha pelo bairro, a relação do corpo com a parede a surgir em espaços de dimensões reduzidas, simultaneamente interiores e exteriores. Espaços fechados e abertos, privados e públicos, pessoais e políticos.

Com este estudo propõe-se que o antagonismo presente nestes trabalhos e a forma como esse antagonismo é traduzido em linguagem cinematográfica, com recurso a movimentos de câmara lentos e com a figura humana a surgir como elemento principal da composição do plano, aproximam o cinema de Pedro Costa da área da escultura. A proposta é feita com base nos exemplos mencionados, em entrevistas ao cineasta, no pensamento de Jacques Rancière, espectador atento da obra de Costa, e na colaboração entre o cineasta e o escultor Rui Chafes. São explorados três pontos principais: primeiro, o modo como o corpo é representado de maneira semelhante a um objecto, tantas vezes lento, silencioso e frágil, sempre sujeito à condição material da sua existência, acompanhado pela atenção que Costa dá a diversos objectos e que é um registo que aparece como forma de inscrição do *ser* na realidade concreta das coisas; segundo, a variação da matéria sensível e do que é considerado belo; terceiro, a arte como campo de aproximação de realidades opostas e de criação de novos significados, isto é, como campo de mudança e da possibilidade de um novo começo construído a partir de uma alteração das condições materiais.

O objectivo é estabelecer-se uma ligação entre o cinema de Pedro Costa e a área da escultura e reflectir sobre um desafio comum aos dois: a urgência de elevar a vida por meio de uma recomposição do mundo material, numa expressão de significado à margem de lógicas economicistas.

Palavras-chave: escultura, cinema, corpo, objecto, recomposição

Abstract: *Admired by his sensitive portraits of people living under extreme conditions, Pedro Costa is a consensual figure in today's arthouse cinema. Between the years 1997 and 2006, he produced what many consider his most relevant body of work. A set of three films, known as Fontainhas Trilogy, that includes Ossos (1997), In Vanda's Room (2000) and Colossal Youth (2006). These films allow us to identify some of Costa's work most distinctive features.*

Produced around a connection between Cape Verde and Portugal, the three films explore a series of oppositions. An opposition between the poor outskirts and a far wealthier centre of a European capital, between distance and proximity, community and non-community, dislocation and location, place and context. And then on a smaller scale, the replacement of 'the island' for 'the neighbour' and the relationship between the body and the wall as it appears in small spaces that are both interior and exterior, closed and opened, private and public, personal and political.

The paper introduced here, proposes that such oppositions, and the way they are translated into cinematic language, with the use of slow camera movements and with the human figure appearing as the central element within the frame, bring Costa's cinema close to the field of sculpture.

*Supported by the examples just mentioned, by interviews with the filmmaker, by the collaboration between Costa and the sculptor Rui Chafes and the writings of Jacques Rancière, an attentive spectator of Costa's oeuvre, the paper explores three main points. The first, the representation of the body as an object. A slow, silent, and fragile body that appears always limited by the material condition of its existence. Announced in earlier films and clearly explored in *Ossos*, it is a quality that allow Costa to inscribe being into the concrete reality of things. The second, most visible in *In Vanda's Room*, Costa's unusual aesthetics and the variation of the sense of beauty that results therefrom. The third, emerging from *Colossal Youth*, the idea of art as field where it is possible to bring antagonistic realities together and originate new meanings, or in other words, as a field of change where it is possible to imagine and construct new beginnings from changing material conditions.*

The proposal is then to establish a connection between Costa's cinema and the sphere of sculpture and to reflect on a challenge shared by the two: the urgency to elevate life through a recomposition of the material world in an expression of meaning beyond economic criteria.

Keywords: *sculpture, cinema, body, object, recomposition*

Pedro Costa é hoje reconhecido como uma das vozes mais singulares e radicais do cinema de autor contemporâneo. Desde cedo elogiado pela crítica, tem contribuído para a renovação de uma ideia de cinema comprometido com a realidade do seu tempo e despertado um raro interesse em pensadores de áreas tão distintas como as artes visuais e a filosofia. Um dos aspectos mais discutidos da sua obra tem sido o contraste entre realidades opostas que, sem nunca serem canceladas, surgem como elementos estruturantes de um campo de partilha de sensibilidades que os filmes parecem produzir. Por um lado, somos surpreendidos pela força e beleza de vidas limite, por outro, somos confrontados com todo um cuidado e um universo de referências culturais posto ao serviço da construção do olhar que nos é oferecido. Afinidades com a pintura, a presença da arquitectura ou o papel da música são, neste sentido, frequentemente identificados na sua obra. Alinhado com este esforço, o presente texto pretende estabelecer uma relação, à data inexplorada, entre o cinema de Pedro Costa e a escultura. Tendo, como principal base teórica, o pensamento de Jacques Rancière, é um texto que junta elementos biográficos e observações sobre o processo de trabalho de Costa e que dá atenção a um conjunto de 3 filmes, conhecido por “Trilogia das Fontainhas”, do qual fazem parte *Ossos* (1997), *No quarto de Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006). Filmes onde é possível identificar alguns dos aspectos mais singulares da obra de Costa e aí reconhecer

uma aproximação à escultura. Conclui com uma reflexão sobre a colaboração entre Pedro Costa e o artista Rui Chafes.

Pouco tempo após ter terminado o seu curso na então Escola de Cinema, atual Escola Superior de Teatro e Cinema, Costa estreia a sua primeira longa metragem, *O Sangue* (1989). Apontado pela crítica como um sinal de esperança no panorama do cinema português, é um filme com uma estrutura narrativa clássica, baseada na ligação entre situação, ação e inversão, onde podemos reconhecer alguns dos elementos que viriam a estruturar a sua futura obra. A importância dada à música, com confessa ligação ao movimento Punk, a atenção dada ao período da adolescência e uma atenção à experiência de viver à margem dos espaços e do tempo quotidianos¹. Filmado a preto e branco, é um filme simultaneamente duro e cheio de afeto, que conta a história do esforço de dois irmãos para se manterem juntos, face à ausência de uma figura paternal e à indiferença de um avô com quem vivem. A importância dada ao rosto humano, que aparece inserido em ocasionais e impressionantes sequências plano/contra plano, é outra das características chave de *O Sangue* (1989) a que o cineasta dá continuidade em trabalhos posteriores.

Por volta de 1994 surge *Casa de Lava*. Filme que homenageia *Stromboli* (1950), de Roberto Rossellini, que inclui referências a *I Walked with a Zombie* (1943), de Jacques Tourneur e que tem no contraste entre o corpo humano e o território vulcânico de uma ilha do Atlântico, uma das suas bases visuais e conceptuais. A personagem principal é Rita, uma enfermeira que acompanha um doente em estado de coma até Cabo Verde, a sua terra natal, depois deste ter sofrido um acidente em Lisboa, onde trabalhava de forma ilegal na construção civil. É um filme que aponta, no plano narrativo, para uma série de elementos que reconhecemos em filmes posteriores. Vemos Rita progressivamente abandonar uma postura urbana e reagir intuitivamente. A ceder à música, ao desejo, aos ritmos e pessoas locais, a improvisar cuidados médicos com os poucos recursos que encontra, a perceber o espaço da casa, mais do que como objecto habitável, como lugar de construção simbólica.

Casa de Lava (1994) introduz igualmente um dos elementos principais da obra Costa: a ideia de separação. É aqui que, a separação, como motor de dinâmicas pessoais e comunitárias, com referência à relação entre Cabo Verde e Lisboa, adquire pela primeira vez importância. Tudo se passa entre estes dois lugares, entre pessoas com alguém a viver num ou noutro sítio, numa ou noutra realidade. É aliás em *Casa de Lava* que surge pela primeira vez uma carta que viria depois a desempenhar papel central na complexa tapeçaria de ideias que Costa desenvolve em filmes posteriores. É igualmente em *Casa de Lava* (1994), que reconhecemos pela primeira vez, agora a nível plástico, a tentativa de estabelecer uma correspondência formal entre entidades de origens diferentes. É dada a mesma importância a um sapato, a uma peça de fruta, ao corpo humano ou a elementos de paisagem.

É também relevante referir que toda a ação narrativa de *Casa de Lava* (1994) é iniciada pelo coma de um personagem que assim permanece, sem nunca perder a sua importância, durante grande parte do filme. Personagem central que surge entre a vida e a morte, numa espécie de versão corpo-objecto.

Anote-se, por fim, que foi na sequência da rodagem do filme que o cineasta estabeleceu contactos com a comunidade de Cabo Verde a viver nos arredores de Lisboa, em específico com a comunidade cabo-verdiana a viver no extinto Bairro das Fontainhas, que viria a estar na origem dos seus trabalhos posteriores.

Segue-se *Ossos* (1997), o filme que abre a trilogia, com um olhar inicial sobre as pessoas e os espaços do Bairro das Fontainhas. Um dos primeiros bairros ilegais a ser

¹ Para uma descrição mais detalhada das influências do filme *O Sangue* (1989) ver Costa, Neyrat, Rector & 2012: 10-19.

construído na área da grande Lisboa por pessoas de origem cabo-verdiana, e descendentes, no seguimento do processo de descolonização pós 25 de Abril. É um filme de transição, que dá continuidade ao jogo de correspondências formais, agora acentuado por um contexto de pobreza e precariedade, que tornam mais imediata, e mais clara, a relação de dependência entre o ser humano e os meios materiais à sua disposição. A este aspecto, junta-se uma narrativa e um olhar que parecem negar qualquer ideia de transcendência, oferecendo-nos, em seu lugar, uma ideia de corpo que reflete a dureza da realidade registada e uma existência inequivocamente dependente das condições materiais que a suportam.

A arquitetura aparece pela primeira vez como elemento charneira do olhar de Costa. Passamos de uma ilha para um bairro com características de ilha. Um bairro auto-construído pelos seus moradores, de forma orgânica, mas também precária, sem planeamento e com claras deficiências ao nível do saneamento básico, higiene e vias de circulação. É um filme feito por entre uma malha de ambientes construídos, na qual é difícil ao espectador perceber se está em espaços interiores ou exteriores, privados ou públicos. Estamos perante espaços fluídos e mutáveis. Vemos uma cozinha, que é também um local de convívio com os vizinhos, que logo passam para um espaço com características de rua, mas que está dentro de casa, ou para um quarto onde se discute política.

Ossos é também um filme com ritmos diferentes. Ritmos que se manifestam nos diferentes espaços do filme e através de diferentes modos de mover a câmara. É um filme com travellings e planos fixos, onde sobressai sobretudo um modo de desaceleração veiculado por movimentos de câmara lentos, como se a câmara fosse muito pesada e difícil de deslocar. O olhar de *Ossos* é um olhar com peso, com gravidade, que se prende e demora a cada cena, e que faz com que o sentido de atenção se arraste de plano em plano. Não deixa de fora a sujidade ou o ruído.

Já presentes no filme anterior, as ideias de distância e separação ganham, em *Ossos* novos contornos. O bairro é um lugar que acolhe duas formas de distância e de separação que se auto-ampliam. Presentes, por um lado, na relação com Cabo Verde, que se manifesta na reprodução de aspectos da vida africana e, na sua hibridização, com aspectos da cultura portuguesa (visível nas casas, nos cafés, na música, nos bailes improvisados, na língua) e que fazem do bairro um universo singular à parte, tanto de Cabo Verde como de Portugal; por outro, na separação entre o bairro e o centro de Lisboa. Apesar da sua relativa proximidade, o bairro e o centro de Lisboa são mundos distintos. Há uma enorme distância entre os dois, que é acentuada no plano da narrativa, com as constantes viagens que vemos as personagens fazerem entre o bairro e o centro da capital, numa espécie de colagem cinematográfica que junta dois mundos diferentes.

À questão da separação entre comunidades, podemos juntar a forma como o filme expõe comportamentos. *Ossos* (1997) expõe formas de agir anómalas com características desviantes. Vemos vidas, à margem de uma ortodoxia social, que expõem difíceis territórios morais. A narrativa que serve de base ao filme, é a história da adaptação desesperada ao nascimento de uma criança por parte de um casal que, nem está preparado, nem tem condições para a receber. A mãe não dá atenção à criança e, o pai, chega a um ponto tal de desespero que tenta vender a criança. O actor, amador, de aspecto muito frágil, tem de facto a capacidade para fazer perceber as razões do seu desespero, ao mesmo tempo que deita por terra o conforto de padrões morais, pré-estabelecidos, de comportamento.

Apesar do confronto com comportamentos difíceis ser uma pedra de toque do filme, a narrativa não é aquilo que o distingue. Desde logo anunciado pelo título, estamos perante um filme que expõe os efeitos da pobreza no corpo. Os ossos notam-se mais nos pobres

e o filme não nos deixa ignorá-lo. Somos confrontados com a fragilidade do corpo e a sua dependência das condições materiais de vida. Perante um corpo que luta para se manter vivo. Com ossos sempre muito visíveis é um corpo que anuncia morte, um futuro corpo sem vida. Temos, portanto, em *Ossos* (1997), uma nova afirmação do corpo em estado de devir-objecto.

Segue-se aquele que porventura continua a ser o filme mais radical de Costa, *No Quarto de Vanda*, de 2000, que na opinião de muitos é o verdadeiramente ponto de viragem na sua obra. Extensamente discutido e muito elogiado, tanto pelo método de trabalho, desenvolvido em diálogo com as pessoas e os espaços do Bairro das Fontainhas, como pela força das imagens e todo o cuidado e sensibilidade da versão final do filme. A origem do filme terá sido, segundo nos conta o realizador, uma conversa que teve com Vanda Duarte, uma das atrizes de *Ossos* (1997) e figura principal de *No Quarto De Vanda* (2000), que, perante toda a parafernália da produção de *Ossos* (1997), lhe terá perguntado, se não haveria uma maneira mais simples de se fazer Cinema. Se não se podia fazer um filme com menos cinema, sem pessoas de apoio, sem luzes, sem as mil e umas coisas que tinham sido necessárias. Se não podia fazer um filme simples com ela e com a irmã, no quarto de ambas (vd. Costa, Neyrat & Rector, 2012: 36-48).

O próprio confessa não ter a certeza se a conversa se terá passado realmente ou se a terá imaginado, mas a verdade é que foi esse o desafio, real ou imaginado, que deu início ao filme que viria a mudar completamente o seu percurso. Com *No Quarto de Vanda* (2000), Costa aventura-se nas entranhas do bairro ao mesmo tempo que regressa ao quarto, explorado em *O Sangue*, como espaço mítico da adolescência, onde tudo parece ser possível. Lugar onde se vivem « sonhos de mudar as coisas ou de não mudar absolutamente nada » (Costa, Neyrat & Rector, 2012:10).

É um filme totalmente filmado em miniDV, numa altura em que o digital ainda não era a norma, com uma máquina relativamente barata, um tripé, um microfone e um refletor de esferovite. Realizado sem produtor, *No Quarto da Vanda* (2000), que é totalmente feito com não-atores, permitiu a Costa despojar-se de praticamente tudo o que é associado a produções profissionais de cinema e, no seu lugar, fazer do bairro um estúdio de cinema e dos seus habitantes, atores. É um filme feito praticante sem recursos técnicos, com muito pouco dinheiro e em completo contraste com os modos e linguagens mais comuns de se fazer cinema. Costa inventa um modo orgânico de fazer cinema, que recupera muito daquilo a que está associado uma ideia de cinema primitivo e que resulta de um processo de aprendizagem sobre como filmar praticamente sem dinheiro, naquele lugar, com aquelas pessoas. Um processo que faz das soluções encontradas a origem do seu significado. O uso de planos fixos responde à pequena dimensão dos espaços, assim como o recurso ao digital, inicialmente utilizado por questões de economia e de forma a ser possível filmar muito, e que se tornou um meio de exploração do tom cromático das imagens enquanto elemento significativa da obra.

A exiguidade e descrição dos meios utilizados facilitaram um acesso privilegiado aos espaços do bairro e trouxeram a Costa a possibilidade de registar momentos de natureza imprevisível. Este é um aspecto central do filme. *No Quarto de Vanda* (2000) mostra um bairro em pleno processo de demolição (para dar origem à construção da atual IC19, uma das principais artérias rodoviárias da grande Lisboa); o que faz do espectador uma testemunha da destruição dos espaços do bairro e da progressiva alteração da vida das pessoas que os habitam. Percebemos o enorme significado que as casas, ainda que precárias, têm para as pessoas e todo o cuidado nelas investido. Espaços de habitação que vemos transformarem-se noutra coisa. É um filme profundamente marcado por um estado de devir da realidade material. Assistimos a um mundo em decomposição, mas também a um processo de recomposição, em que materiais e objectos são constantemente

transformados, investidos de novos significados e funções. O Bairro das Fontainhas é mostrado como um lugar de precariedade psicológica, física e material, mas também um lugar de transformação e inventividade, isto é, como um lugar de recomposição do mundo material. É disso exemplo uma cena em que vemos uma pessoa a habitar uma casa literalmente a cair, a sair por uma janela para regressar de seguida com um pedaço de madeira, muito possivelmente de uma outra casa já demolida, não sabemos, que logo é transformado num móvel. Noutra ocasião, somos convidados a testemunhar a preocupação estética de alguém que tenta perceber qual a melhor forma de distribuir uma série de objetos numa mesa, quase tudo lixo, como quem compõe uma natureza morta ou faz um arranjo de flores.

Pegando no pensamento de Bruno Latour, com forte impacto no mundo da arte contemporânea, que define “universo social” como um conjunto de acontecimentos produzidos por entidades, humanas e não humanas e que interagem em rede, falar de recomposição equivale a falar de um processo de alteração, não só da simples ordem ou posição relativa deste ou daquele objecto ou material no todo de que fazem parte, ou no espaço que ocupam, mas a forma como esses elementos afetam o conjunto². É uma ideia que podemos traduzir para o caso das Fontainhas, sobretudo no período de *No Quarto de Vanda* (2000), em que há todo um universo de pessoas envolvidas num processo de recomposição da vida comum - e que inclui a possibilidade para operar uma modificação dos afectos gerados em diálogo com o mundo concreto das coisas (entendido enquanto substantivo emocional e enquanto acção). Ao falarmos da alteração de formas no espaço, estamos também a falar de escultura.

Mas, *No Quarto de Vanda* (2000), aproxima-se de uma outra maneira da escultura, que aliás recupera de filmes anteriores. Composto na sua totalidade por planos fixos, geralmente longos, filmados em grande parte no quarto que Vanda partilha com a sua irmã Zita, a partir de uma posição que permanece praticamente inalterada ao longo das cerca de 3 horas de filme. *No Quarto de Vanda* (2000), tenta assim colocar o espectador numa relação directa com a presença das coisas e das pessoas. Há como que um anular do plano da imagem e uma tentativa de filmar pessoas a habitar, não uma imagem, mas um espaço. E se o espaço é atmosférico, está carregado de energia. Aquilo que nele se encontra aparece como uma presença concreta. Há como que uma credibilidade da presença física das pessoas e das coisas no espaço veiculada, ora pela modelação das formas pela luz, ora pelo recurso ao fora-de-campo - que reforça a ideia que o espaço que vemos é um espaço real.

A par da forma como o corpo e as coisas são trabalhados, *No Quarto de Vanda* (2000), como notou Bernard da Costa (*apud* Cabo, 2009: 179-185), dilui por completo a noção de tempo e de espaço narrativos. Nunca sabemos bem onde estamos, se dentro se fora, tal com não sabemos bem dizer o que vem antes e o que vem depois. Sente-se a presença das pessoas, das coisas e percebe-se aí o tempo - que na ausência de narrativa pertence sempre ao tempo, geralmente longo, de cada plano. O tempo do filme é o tempo do plano, que é o tempo das coisas. O mesmo se passa com o espaço. O espaço é sempre e só, o espaço do plano na altura em que aparece. O único elemento narrativo, é a progressiva destruição do Bairro das Fontainhas. Nenhum outro acontecimento atravessa o filme. Cada plano é um acontecimento em si mesmo.

As pessoas a que o filme dedica mais tempo são de fato Vanda e a sua irmã Zita, que por altura das filmagens, estão a lidar com um grave problema de toxicod dependência.

2 Bruno Latour reformula a noção de “universo social” e explora a noção de composição e *assemblage*, em profundidade, no livro *Reassembling The Social. An Introduction to Actor-Network-Theory* (ver por exemplo Latour, 2007: 248) e de forma mais sintética no artigo *Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern* (Latour, 2004).

Sem qualquer tipo de narrativa ou princípio de representação, a câmara simplesmente testemunha o que acontece. O que vemos não tem relação com quaisquer ideias exteriores ao que vemos. E, no entanto, continua a ser possível dizer, tal como o é em relação a *Ossos* (1997), que estamos perante imagens que registam modos de vida desviantes, ou seja, um modo de viver que escapa aos modelos dominantes de comportamento.

Durante grande parte do filme o espectador vê-se confrontado com um cenário degradante de pessoas numa alternância entre estados de consciência e inconsciência. Pessoas sempre muito paradas, com reacções físicas difíceis de testemunhar. Percebe-se que estas pessoas estão vivas, no limite, por pequenos movimentos, pelas manifestações de energia, por pensamentos perceptíveis no rosto, numa ou noutra palavra, numa ou noutra frase. São corpos física e psicologicamente debilitados e, no entanto, capazes de uma ternura imensa. *No Quarto de Vanda* (2000) é um filme que nos traz de volta ao universo dos mortos-vivos, ao mesmo tempo que amplia pequenos sinais de vida. É um filme que nos mostra pessoas que, em grande parte do tempo, não fazem nada. Estão apenas presentes, intensamente. Respiram, olham para as coisas, falam. Corpos que, na ausência de acção narrativa, parecem viver de intensidades sensíveis. Corpos que se destacam, não por ações, mas pela dificuldade e pela resistência envolvidas em cada ação, em cada pequeno movimento, que torna por isso significativo todo o gesto. Assistimos, pois, a vidas que se desviam da norma. Pessoas que se encontram à parte, sem chegarem a recusar o que quer que seja e que, com o seu afastamento, a sua imobilidade, abrem um espaço alternativo, por mais duro que seja, aos modelos de vida dominantes.

Ora, quando acompanhado de intensidades, ou seja, de um potencial de energia, o abandono de uma qualquer ortodoxia e das referências que lhe estão associadas, abre espaço a novas emergências e singularidades. No caso da obra de Costa, como tem vindo a ser discutido, assiste-se a um processo de intermitência entre estados e de equivalência entre formas a que podemos chamar, refira-se de novo, de devir-objecto. A humanidade, no cinema de Pedro Costa, constrói-se através de um corpo anti-performativo. Um corpo com uma presença concreta, gravítica, em estado de desaceleração, que se aproxima da condição de objecto - um quase-objecto sensível capaz de inscrever as pessoas à frente da câmara, na realidade concreta das coisas. Corpo de uma fisicalidade frágil, mas muito presente, onde é possível sentir a pulsação da vida. No caso de *No Quarto de Vanda* (2000), vemos sobretudo Vanda e Zita, mas também a mãe de ambas, o Ventura, o Nhurro, o Muletas, a Bruxa, uma série de pessoas que vão aparecendo, aqui e ali. Não podemos dizer que são pessoas que agem, não são certamente pessoas que atuam. Manifestam-se sim pela intensidade da sua presença física e pela carga energética que introduzem no espaço. Não as ficamos verdadeiramente a conhecer ou a saber grande coisa sobre as suas vidas. Ficam alguns gestos, uma ou outra expressão.

Outro ângulo da mesma questão: apesar da presença sempre frágil e muitas vezes impenetrável das pessoas à frente da câmara, e da notória precariedade das condições da sua vida, Costa não filma de forma condescendente ou piedosa. Também não nos oferece um olhar verdadeiramente documentarista ou crítico. Não tenta registar de forma neutra, explicar ou desconstruir as forças escondidas por detrás daquela realidade. Oferece antes um olhar positivo, podemos concluir, sobre a capacidade do ser humano de recompor o seu lugar no mundo, mesmo quando sujeito a situações limite. É um olhar duro, mas também de admiração e fascínio.

A preocupação em filmar de forma muito simples, com muito poucos recursos, mas em filmar bem, é notória. É notória a preocupação em fazer justiça àquilo que está em frente à câmara, na forma como cada plano é pensado, no cuidado com a composição, com a iluminação, com o som. Cada plano parece composto de forma a concentrar o máximo de significado. Tudo parece estar no lugar certo. É fácil pensar que aquilo que se

vê, e que é claramente uma realidade dura e degradante, é também uma realidade cheia de beleza.

Compreende-se, por isso, que, *No quarto da Vanda* (2000), tenha sido acolhido pelo mundo do cinema documental com entusiasmo, por expor uma realidade social difícil e com pouca visibilidade, mas não sem alguma crítica. Costa foi acusado de estetizar a pobreza, o que é inegável, uma vez que os seus filmes oferecem, por vezes, momentos de puro deslumbre visual. E se Costa se defende com o argumento que é assim porque ele, como cineasta, tem para com as pessoas o dever de as tentar filmar da melhor forma possível, literalmente de tornar as coisas bonitas, há um outro ponto que vale a pena mencionar. O espectador vê-se perante uma situação de possível reavaliação daquilo que pode, ou não, ser belo. Não é, apenas o cuidado como as pessoas são filmadas, que nos desperta admiração perante a sua dignidade e capacidade de resistência e ternura é, também, a forma como somos convidados a repensar o valor estético e, portanto, o valor absoluto, da paisagem material que nos rodeia e os objectos que a compõem. Costa, sobretudo com *No Quarto de Vanda* (2000), consegue demonstrar que a ideia de significado e beleza não são propriedades fixas nem tão pouco dependentes de quaisquer ortodoxias.

O terceiro e último filme da trilogia é *Juventude em Marcha* (2006). Um filme que continua a contar com a presença da Vanda, numa fase em que se encontra num programa de metadona e é já mãe de um filho, mas que se foca sobretudo na figura de Ventura - um dos primeiros habitantes, e construtores originais, do Bairro das Fontainhas.

Os planos fixos mantêm-se, mas muda o contexto e a abordagem. É um filme mais onírico e elíptico do que o anterior, que reintroduz uma textura narrativa em torno da vida de Ventura e da história do próprio bairro. O dia-a-dia das pessoas que aparecem no filme é agora marcado por um duplo exílio. Ao afastamento de Cabo Verde e do centro de Lisboa, junta-se, no seguimento da demolição das Fontainhas e conseqüente processo de realojamento, o afastamento do próprio bairro. Mais do que nos dois filmes anteriores, este é um filme que se abre ao território e explora a oposição entre comunidade e não-comunidade.

O espectador testemunha a transição de um bairro degradado com o qual, apesar de tudo, as pessoas tinham uma relação emocional muito forte, para um bairro social com o qual não é possível ter uma relação afectiva. Um bairro para pobres, mal pensado e mal construído e, para o qual, a visão dos seus habitantes não foi tida em conta. Um bairro, vale a pena referir, que foi construído no lugar daquela que era, até então, a maior lixeira de Lisboa. O Bairro das Fontainhas era testemunho da história e da capacidade de sobrevivência, invenção e trabalho dos seus habitantes. A mudança para o novo bairro, a que o espectador assiste ao longo do filme, funciona como um novo episódio de perda de território. O novo bairro, é um bairro de paredes brancas sem lugar para a memória, onde percebemos a extinção do delicado sentimento de pertença que as pessoas tinham alcançado nas Fontainhas. É perante este cenário que, o corpo, surge de novo como uma intensidade reforçada e enquanto reduto de resistência e significado.

Há duas cenas em particular que ajudam a perceber o que distingue este filme. Ficamos a saber que Ventura participou na construção do edifício sede da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, que foi e para todos os efeitos continua a ser, um dos principais bastiões da cultura em Portugal. A primeira das duas cenas explora a tensão entre pessoas pobres e a ideia de cultura. Vemos Ventura na Gulbenkian, primeiro no jardim, a lembrar-se de um companheiro que faleceu durante os trabalhos de construção e, de seguida, dentro do museu, sob o olhar reticente de um segurança, provavelmente cabo-verdiano, que o observa e interpela com clara preocupação. Ventura, que apresenta sinais de pobreza, não é o tipo de pessoa que se espera encontrar no Museu da Gulbenkian. Está

deslocado. Vemo-lo entre mestres da pintura europeia, primeiro sentado num canapé de confidências do séc. XVIII a olhar para *Fuga para o Egipto*, de Rubens, que aliás traz para a cena a história do exílio da qual também Ventura faz parte, e depois em pé, entre o retrato de Hélène Fourment, igualmente de Rubens e *Retrato de um Homem*, de Van Dyck. A cena define-se ao longo de um jogo de contrastes iniciados pelo movimento descrito por Ventura, entre a sua casa degradada e a ida ao museu, que traçam o retrato de um museu que não sabe receber os operários que o construíram, ou se quisermos, de uma ideia de cultura assente em princípios de desigualdade e sem lugar para todos. Fica claro que *Juventude em Marcha* (2006) dá continuidade ao jogo de oposições, entre alta cultura e a sensibilidade de uma comunidade de excluídos, numa espécie de manifesto de valorização do trabalho como condição de igualdade nas palavras do autor:

[...] *para ver bem um Rubens, ou um Picasso, ou a Parede de Ventura, é preciso vê-los em igualdade. Não há ninguém que me convença de que o Ventura não tentou materializar a mesma dor, o mesmo brilho, o mesmo entusiasmo que o Rubens [...] A diferença começa sempre com a cultura* (Costa, Neyrat & Rector, 2012: 76).

A segunda cena mostra Ventura no momento em que conhece o apartamento que lhe foi destinado no seguimento do processo de realojamento. É uma habitação de paredes brancas, repita-se, sem memória, e sobre a qual Ventura, que é pedreiro de profissão, declara estar mal feita. Ventura não aceita o apartamento, as paredes, a verticalidade do prédio e as hierarquias que naturalmente se criam entre quem mora nos andares de baixo e nos andares de cima. Estamos longe da horizontalidade e dos laços afetivos e de vizinhança, assim como dos conflitos directos, que se criam no seio de complexos habitacionais de raiz orgânica, com era o caso das Fontainhas. Face aos argumentos do agente imobiliário que acompanha Ventura e que, em resumo, defende que a casa é moderna e espaçosa e um bom investimento para o futuro, a recusa de Ventura pode parecer estranha. Mas é também a recusa de um modo de vida padronizado, no qual Ventura não se insere, assim como de um sistema de valores de pendor economicista, que tem na ideia de investimento e na forma como habitamos as nossas casas uma das suas expressões mais claras. Um modo de vida regulado e individualizado, típico de um bairro descaracterizado, que inibe, à partida, o contacto entre membros de uma comunidade e um consequente sentimento de pertença.

A cena descrita inscreve de forma inequívoca a ideia de recusa na obra de Costa e serve por isso de ponto de referência. É visível na linguagem corporal de Ventura, marcada pela lentidão e por movimentos raros e pouco amplos. Uma presença física de alguém que se desloca no espaço, num estado de quase imobilidade, de alguém que se mexe pouco, sem ser movido, de alguém que parece recusar o espaço à sua volta. Vemos um corpo em permanente tensão com o espaço, que nunca aparenta estar verdadeiramente confortável ou descontraído, mas que, no entanto, parece ter sempre vontade de falar.

Juventude em Marcha (2006), é um filme onde o uso da palavra surge em contraponto com uma atitude corporal algo desconcertada. Denota uma espécie de emergência de pensamento em movimento, por um lado, lentidão e inadaptação do corpo, por outro. Uma forma de inadaptação que se opõe ao adormecimento mental e aceleração que caracterizam o nosso tempo. Perante paredes brancas, o sentimento de pertença é agora expresso pelo corpo e pela voz de Ventura, que se torna o narrador da sua própria vida.

Mas o futuro é incerto para Ventura que, como outros, está numa espécie de limbo por ainda não se ter mudado para o novo bairro. Está num estado de suspensão, entregue a si próprio, a resistir a tudo o que está a acontecer. O seu corpo define-se por uma autonomia de gestos, que o distancia da instrumentalização quotidiana dos corpos e das exigências

do mundo da economia. Voltamos à ideia de devir-objecto que é também a ideia de um corpo quase-objecto. Não só, pela lentidão dos movimentos de Ventura, mas também, pela forma como é filmado.

Em *Juventude em Marcha* (2006) assistimos a uma tendência acentuada para filmar em contra-picado. Opção que faz com que as pessoas pareçam grandes, sobretudo Ventura. O pedreiro, aquele que incomoda, o maldito, o duplo exilado, de repente parece maior do que a vida. Uma vez mais são as decisões que Costa toma de maneira a filmar da melhor forma possível, isto é, de forma a fazer justiça às pessoas com quem escolheu trabalhar, que fazem a diferença. Para aquilo que nos interessa é uma solução que monumentaliza as personagens. Que as torna maiores do que a situação em que se encontram. No caso de Ventura, Costa filma-o quase sempre como alguém grande, como um príncipe no exílio, como uma estátua. E pensar em Ventura como uma estátua é pensar na possibilidade de inscrever a sua presença na ordem concreta das coisas. Visto de um outro modo: para se poder transformar num veículo de distribuição de pensamentos e sensações e atualizar potencialidades para lá de si mesmo, é preciso que um corpo, de uma forma ou de outra, se transforme num objecto, numa coisa. É, talvez, uma associação abstracta, mas não totalmente desprovida de sentido. A textura narrativa que voltou a ser introduzida em *Juventude em Marcha* (2006), e que permite a Ventura contar a sua história, coloca-o entre os vivos e os mortos, por entre a noção vaga de um futuro que, como vimos está suspenso e, constantes evocações ao passado. Ao mesmo tempo que a sua presença física também convoca a ideia de aproximação à morte e, portanto, de uma aproximação à condição de objecto, na falta de amplitude dos gestos ou mesmo em momentos de imobilidade. Considere-se, a propósito, a seguinte associação de ideias de Michel Serres, tal como discutido por Kenneth Gross, que defende que de facto existe uma ligação profunda entre os conceitos de estátua, morte, corpo e lugar:

*O corpo é para Serres o primeiro objecto. A primeira forma na qual nos confrontamos com a nossa difícil consciência das coisas que nos são exteriores, que nos escapam ou que estão exiladas. A estátua, o segundo objecto, torna-se uma forma de estabilizar a nossa relação com o nosso corpo e com a ideia de morte [...] esconde o que é revelado pelo corpo - a decadência da nossa materialidade [...]. A estátua opaca, torna-se por isso a base paradoxal da noção de sujeito e objecto, assegurando uma relação entre os dois e a morte. Marcando e escondendo o lugar onde o corpo esta enterrado, a estátua, sobre qual as palavras ci-git (aqui faz) parecem sempre estar escritas, é também para Serres a fundação do nosso entendimento de lugar, daquilo que torna um lugar significante.*³ (Gross, 1992: 21-22)

É aqui importante referir o pensamento de Jacques Rancière, responsável por alguns dos parágrafos mais influentes sobre o trabalho de Pedro Costa e alguém que tem contribuído de forma marcante para um esclarecimento sobre a relação entre arte contemporânea e política. Pensamento que está na base do presente texto e que vai agora permitir explorar a ideia de emancipação.

³ Tradução do autor. Texto no original: « *The corpse is for Serres, the first object, the form in which we first confront our troubled awareness of things outside us, things fading away or in exile. The statue, the second object, becomes a way of stabilizing our relation with the corpse, with the idea of death [...] it conceals what is revealed by the fact of a corpse, our decaying materiality [...]. The opaque statue thus becomes the paradoxical ground of our ideas of subject and object, securing the relation of one to another, and to the fact of death. Marking and concealing the site of the dead body, the statue, on which the words ci-git (here lies) seems always inscribed, also appears to Serres as the foundation of our sense of place, of our knowledge of what makes place significant.* » (Gross, 1992: 21-22).

Em *Estética e Política. A Partilha do Sensível* (2019), o trabalho que talvez melhor sintetiza o seu pensamento, Rancière define emancipação como um processo de verificação de igualdade que pressupõe a introdução polémica de um “próprio-impróprio” que contesta a relação estabelecida entre aquilo que pode ser aprendido pelos sentidos, a que chama de sensível, e a forma como esse material configura formas de participação e exclusão. Demonstra, por outras palavras, que existe uma relação entre emancipação política e emancipação intelectual e que ambas dependem da configuração de novas formas de sentir e pensar (vd. Rancière, 2019: 9-17).

A noção de emancipação aparece por isso associada à separação entre um conjunto de sensibilidades partilhadas por membros de uma dada comunidade e o conjunto de sensibilidades que caracterizam uma outra comunidade. Uma separação estética que justifica que ao apelo de uma redistribuição de propriedade, característico de um pensamento revolucionário mais tradicional, Rancière junte o apelo a uma redistribuição do sensível. É esta possibilidade que o filósofo identifica como o principal destino da arte contemporânea e que reconhece com especial força no trabalho de Pedro Costa (*apud* Cabo, 2009: 53-63). Em primeiro lugar, em linha com o que foi discutido em cima, na forma como Costa torna belos objectos, espaços e modos de vida dificilmente visto como tal segundo padrões comuns. Em segundo, na forma como Costa permite a uma comunidade de excluídos inscrever e, portanto, integrar, a singularidade da sua estória num regime de visibilidade que a exclui.

A moldura teórica oferecida por Rancière, permite-nos assim reconhecer um potencial de emancipação intelectual, logo política, na obra de Pedro Costa. Potencial assente na separação entre a sensibilidade estética da comunidade que os filmes nos convidam a acompanhar e a sensibilidade de uma ordem estabelecida, e na separação entre a realidade do filme e realidade da comunidade de espectadores. Pegando nos termos de Rancière, Costa cria condições para uma verificação de igualdade ao mesmo tempo que convida o espectador a participar no processo de reconfiguração de formas sensíveis e estruturas materiais. Uma capacidade para criar imagens fraturantes a partir de contraste conseguidos com a sobreposição de duas realidades distintas, sobre a qual Rancière nos diz o seguinte:

*O cinema não pode ser igual a uma carta de amor ou à música dos pobres. Tem de se separar; tem de concordar em ser a superfície sobre a qual um artista tenta codificar novas figuras da experiência dos que foram relegados às margens da circulação económica e das trajetórias sociais*⁴. (Rancière, 2011: 82)

Mas o potencial de emancipação do cinema de Costa é igualmente reconhecível ao nível do corpo. Pontuado por algumas cenas de dança e momentos de convívio lúdico, que libertam quem neles participam de qualquer função produtiva, o corpo aparece ao longo da “Trilogia das Fontainhas”, como um corpo que parece evoluir no sentido de uma crescente imobilidade e de uma radical autonomia de gestos; gestos que aparecem cada vez mais definidos em termos de intensidade e não em termos de função. Uma característica que ajuda a afirmar a presença do corpo como um fim em si mesmo e não como recurso para um qualquer fim. É um mecanismo em fractura com a instrumentalização da vida humana, que devolve ao sujeito o tempo da sua existência e onde podemos ver ensaiadas formas de emancipação. Ao aproximar o corpo da condição

⁴ Tradução do autor. Texto no original: « *Cinema cannot be the equivalent of the love letter or the music of the poor. It must split itself off; it must agree to be the surface on which an artist tries to cipher in new figures the experience of the people relegated to the margins of economic circulation and social trajectories* » (Rancière, 2011: 82).

de objecto, Costa aproxima-o também da realidade concreta das coisas e nesse sentido da possibilidade de inscrever, ainda que metaforicamente, a singularidade de vidas individuais numa narrativa coletiva e partilhável. Assistimos a uma aproximação entre a vida e aquilo que a transcende, a vida para lá da vida, e a uma forma de configurar experiências em articulação direta com a realidade material que as determina. Assistimos à emergência de novas subjectividades políticas.

Por fim, é preciso perceber de que modo a ligação com a escultura amplia a obra cinematográfica de Costa. As colaborações com o artista Rui Chafes oferecem-nos um bom ponto de entrada. Apesar de desenvolverem linguagens diferentes, Costa e Chafes aproximam-se na forma como encaram o trabalho como atividade diária e na recusa clara do sentimentalismo gratuito. É uma ética, chamemos-lhe assim, que parece recusar uma visão do artista romântico, aproximando-os antes da figura de um operário. Costa trabalha como alguém que constrói imagens, Chafes como um metalúrgico que produz objectos que lidam com a ideia de ausência. Estão ainda unidos por uma forma de trabalhar assente em contrastes. A Costa, interessam-lhe as distâncias, separações e, como vimos, oscilações entre mundos; a Chafes, interessa-lhe a tensão entre peso e leveza. Um trabalha com luz e com presença em filme, o outro com sombras e ausência com recurso a objectos. As exposições que têm feito juntos são, portanto, um diálogo de contrastes.

Considere-se o seguinte exemplo: em 2005, a convite do então diretor do Museu de Serralves, João Fernandes, Pedro Costa junta-se a Rui Chafes na exposição *Fora! Out!*. Em 2012, os dois autores voltam a colaborar em moldes semelhantes, desta vez em Tokyo, numa exposição no Hara Museum of Contemporary Art. Intitulada *MU*, palavra paradoxo com origem na filosofia Zen, que pode ser traduzida como 'nada', a exposição incluía obras da exposição anterior e 3 novos trabalhos realizados por cada um dos artistas envolvidas, num total de 10 obras: 4 instalações vídeo e 6 esculturas. Juntou material pertencente a *No Quarto de Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006) com esculturas de Chafes apresentadas em instalação.

Apesar de tanto o cinema como a escultura serem artes do tempo, foi no espaço que as colaborações destes dois autores encontraram o seu suporte. Espaço que, como seria de esperar, não surge como uma entidade que acolhe trabalhos de forma inerte, mas antes funciona como catalizador de novos significados. E, se é verdade que, em boa parte, é sempre isso que acontece numa exposição de arte contemporânea, não é menos verdade que o que aconteceu com a colaboração destes dois autores foi algo diferente.

A colaboração com Chafes, permitiu a Costa dar uma presença física a algumas das suas imagens - maioritariamente grandes planos de rostos escolhidos a partir de material não incluído nos filmes. Chafes, por seu turno, incluiu esculturas onde se percebe a possibilidade do corpo. Incluiu, por exemplo, um trabalho ao qual é possível associar um parlatório de instituições prisionais (estruturas pensadas para permitir encontros, mas que simultaneamente previnem um verdadeiro encontro). As obras expostas são obras que deixam perceber a possibilidade de acolher corpos ao mesmo tempo que convocam a sua ausência, através de volumes negativos onde se percebe que o corpo se poderia encaixar. Adivinham-se assentos em algumas das obras. São igualmente estruturas que, no geral, tendem a apresentar uma característica que as associa a uma disponibilidade para o olhar. Desde logo, sugerido pela possibilidade de nos sentarmos, nos casos onde isso se aplica, mas também porque muitas destas estruturas incluem áreas perfuradas ou uma espécie de postigo através dos quais somos convidados a olhar. Um olhar, no entanto, que se percebe ser de difícil acesso. São obras onde existe a possibilidade de um olhar, mas também a ideia de impedimento e desconforto associado a esse olhar, o que por sua vez produz em quem as encontra uma forma de consciência do corpo. Podemos, por isso, dizer que as colaborações entre Costa e Chafes, permitem um encontro com imagens marcado por uma

corporalidade do olhar. Corporalidade que se manifesta também num modo de ver que é significativamente diferente daquele associado a formas comuns de ver cinema.

Em contraste com a lógica de écran único e a posição estática do espectador de cinema, aquilo que Costa e Chafes nos propõem é um modo de ver corporalizado. Um modo de ver que implica que o visitante navegue no espaço de forma a ver as imagens, em diálogo com as esculturas que se encontram nesse mesmo espaço. Muito associado à desvirtualização do écran, que dá lugar ao uso de múltiplos suportes de projecção de imagem posicionados no espaço com diferentes orientações, passa-se desta forma de um modo estático para um modo dinâmico de ver. Um modo de ver com uma dimensão proprioceptiva no qual se incluem sensações, nomeadamente a sensação de desconforto, convocadas através de um diálogo com formas físicas no espaço.

Com a espacialização das imagens surgem também, por força da lógica expositiva das artes visuais, mudanças na experiência do tempo. Ao contrário do cinema, em que o espectador é compelido a ver o filme na sequência e preferencialmente na duração prevista, as exposições permitem ao espectador entrar e sair a qualquer momento. Mais, permitem, ou melhor exigem, que o espectador escolha que imagens ver, uma vez que não as consegue ver todas em simultâneo. Quebra-se assim a lógica industrial da temporização da experiência e a passividade corporal associada ao modo contemporâneo de ver cinema - quebra que acarreta igualmente uma mudança ao nível das implicações políticas da experiência de ver, uma vez que são ensaiadas possibilidades de escolha e de construção de sentido da experiência estética.

Mas não é apenas a escultura a alterar a forma como as imagens de Costa são recebidas. As imagens também alteram a natureza do encontro com as esculturas de Chafes. Os vídeos são a única fonte de luz das instalações, o que significa que as esculturas de Chafes são vistas apenas e só porque recebem luz vinda da projecção de imagens nos suportes dispostos no espaço. Se as esculturas dão corpo à experiência ao provocarem sensações físicas ao espectador, os vídeos, por sua vez, oferecem contexto, um lugar e rostos às esculturas de Chafes. Não se perdem as presenças fantasmagóricas dos vídeos de Costa, nem a materialidade das esculturas.

É, então, neste momento possível arriscar uma conclusão. Ao longo dos filmes que tem realizado, junto de um grupo de pessoas que conheceu no antigo Bairro das Fontainhas, aos quais acrescentou recentemente *Cavalo Dinheiro* (2014) e *Vitalina Varela* (2019), Costa tem dado a conhecer, tornado bela e elevado, a vida de uma comunidade de excluídos. Tem conseguido fazer o que Rancière chama, de forma esquemática, de ‘distribuição do sensível’. Uma qualidade que pode ser reconhecida na sensibilidade e atenção com que Costa filma, por um lado e, por outro, na forma como tem permitido que as pessoas que filma participem num regime de visibilidade dominante. É um feito alcançado através de uma transformação do contraste entre comunidades em espaço de partilha estética que, contribui, por isso, para o possível devir de uma comunidade de sentidos, abrangente e inclusiva.

É, claro, inevitável falar daquilo que vemos nos filmes. Quase sempre pessoas a tentar sobreviver em situações degradantes, ao mesmo tempo que demonstram inventividade e grande capacidade para dar sentido e significado às suas vidas. Não seria estranho assistirmos a uma deslocação da ideia de significado para a esfera da transcendência, mas não é isso que acontece. Sentido e significado são noções que nos filmes de Costa parecem pertencer a um plano imanente e estar inscritas numa esfera histórica e social e, portanto, política, assim como na realidade material e concreta das coisas.

Ao reconhecermos que existe uma dimensão escultórica no trabalho de Costa, estamos precisamente a sublinhar a importância daquilo que é imanente nos seus filmes. O que,

por sua vez, reforça a ideia, muito presente nos filmes discutidos, que a possibilidade de criar novos sentidos depende, em última análise, de condições e procedimentos materiais.

Do lado oposto, temos a pressão crescente de um tempo simultaneamente materialista e cada vez mais digitalizado que, se por um lado faz um constante elogio a estereótipos corporais, por outro, diminui as experiências físicas; que, se por um lado tem por base princípios individualistas, por outro produz tipos, ideias de valor, desejos e significados pré-fabricados que, não só adormecem o potencial humano, como ainda tendem a agravar a desigualdade entre iguais. Repensar aquilo que entendemos por uma vida com significado, valores e possibilidades, exige que se trabalhe a relação entre aquilo que é material e aquilo que é espectral.

Se o cinema se apresenta como uma arte da igualdade, capaz de abrir espaços alternativos e reconfigurar a nossa paisagem mental « sem qualquer hierarquia de valor visual entre homens, paisagens, animais ou objectos » (Cabo, 2009: 61) como nos sugere Costa, em conjunto com a escultura, arte da imanência, torna-se uma força capaz de abrir singularidades directamente na realidade concreta das coisas.

Bibliografia

- Cabo, R. (coord.) (2009). *Cem Mil Cigarros. Os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Costa, P. Neyrat, C. Rector, A. (2012). *Um Melro Dourado, Um Ramo de Flores, Uma Colher de Prata - No quarto de vanda*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Ferreira, C. (2018). *Pedro Costa*. Porto: Edições Afrontamento.
- Gonçalves, C. (Org) (2007). *Fora ! Pedro Costa, Rui Chafes*. Porto: Fundação de Serralves.
- Gross, K. (1992) *The Dream of the Moving Statue*. New York: Cornell University Press.
- Latour, B. (2004) Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern. *Critical Inquiry*, Winter 2004, 225-248.
- Latour, B. (2007) *Reassembling The Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Rancière, Jacques (2011) *The emancipated Spectator*. London: Verso.
- Rancière, Jacques (2019) *Estética e Política. A Partilha do Sensível*. Lisboa: KKYM.

Filmografia

- Branco, P. (Produtor), & Costa, P. (Realizador). (1994). *Casa de Lava* [Filme]. Portugal: Madragoa Filmes.
- Branco, P. (Produtor), & Costa, P. (Realizador). (1997). *Ossos* [Filme]. Portugal: Madragoa Filmes.
- Chaves, A. (Produtor), & Costa, P. (Realizador). (2014). *Cavalo Dinheiro* [Filme]. Portugal: OPTEC, Sociedade Óptica Técnica.
- Chaves, A. (Produtor), & Costa, P. (Realizador). (2019). *Vitalina Varela* [Filme]. Portugal: OPTEC.
- Lewton, V. (Produtor), & Tourneur, J. (Realizador). (1943). *I Walked with a Zombie* [Filme]. Estados Unidos da América: RKO Radio Pictures.
- Rossellini, R. (Produtor), & Rossellini, R. (Realizador). (1950). *Stromboli* [Filme]. Itália, Estados Unidos da América: RKO Radio Pictures.

- Villa-Lobos, F. (Produtor), & Costa, P. (Realizador). (2000). *No Quarto da Vanda* [Filme]. Portugal: Contracosta Produções.
- Villa-Lobos, F. (Produtor), & Costa, P. (Realizador). (2006). *Juventude em Marcha* [Filme]. Portugal: Contracosta Produções.
- Vítor, G. (Produtor), & Costa, P. (Realizador). (1989). *O Sangue* [Filme]. Portugal: Trópico Filmes.