

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 1119

Dossiê Cinema e Colonialismo – Tradução

**O porão do mundo:  
re-encenação e sobrevivência em Pedro Costa<sup>1</sup>**

**La bodega del mundo:  
reactuación y sobrevida en Pedro Costa<sup>2</sup>**

**The hold of the world:  
re-enactment and survivance in Pedro Costa**

Jens Andermann

Doutor pela Universidade Livre de Berlim e professor da Universidade de Nova Iorque. Escreve sobre artes, cinema, literatura, arquitetura e cultura latino-americana moderna em suas interseções com legados coloniais e extrativistas. Nova Iorque, Estados Unidos.  
E-mail: ja138@nyu.edu

**Resumo:** Compondo uma espécie de nova trilogia que revê a anterior das “cartas das Fontainhas”, *Juventude em Marcha* (2006), *Cavalo Dinheiro* (2014) e *Vitalina Varela* (2019) de Pedro Costa ampliam seu foco no bairro marginal da periferia de Lisboa para as experiências da diáspora cabo-verdiana residente em Portugal e para a sua existência fraturada no tempo e no espaço, marcada pela emigração forçada, pela discriminação e pelo abandono. Mas, em vez de trabalhar essas vidas negadas apenas como material narrativo, os filmes de Costa também as incorporam na forma composicional. A natureza não consecutiva dos planos, a utilização do claro-escuro e dos limiares que fazem do invisível parte constitutiva do enquadramento e a rarefação da fala (quase sempre sob a forma de monólogos) são

<sup>1</sup>Tradução de Bruna Carolina Carvalho (Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML)/ Universidade do Porto, Portugal). E-mail: brunacarolinadomingues@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3750-235X>. Revisão de tradução de Bárbara Bergamaschi Novaes (Universidade Nova de Lisboa, Portugal). E-mail: barbarabergg@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7243-261X>.

<sup>2</sup>Este artigo é publicado pela primeira vez em língua portuguesa. Trata-se de uma tradução do manuscrito original em espanhol, que será publicado em 2025 no livro *Inmundo: cine y sobrevida*, Santiago do Chile, Ediciones Metales Pesados.



apenas alguns dos modos como o cinema de Costa ecoa a experiência de vida de suas personagens na própria estrutura do filme. Neste artigo, proponho que essa matriz composicional também alude (embora de forma não referencial) à dimensão histórica e geopolítica do Atlântico luso como origem do Plantationoceno colonial-moderno e do seu correlato contemporâneo, o “devir-Negro do mundo” (MBEMBE, 2014).

**Palavras-chave:** Pedro Costa; Cabo Verde; Re-encenação; Negroceno.

**Resumen:** Haciendo parte de una suerte de nueva trilogía que va revisando la anterior a las “cartas de Fontainhas”, las obras *Juventude em Marcha* (2006) *Cavalo Dinheiro* (2014) y *Vitalina Varela* (2019) de Pedro Costa, amplian su enfoque del barrio marginal en las afueras de Lisboa hacia las vivencias de la diáspora caboverdiana residente en Portugal y hacia su existencia fracturada en tiempo y espacio, marcada por la emigración forzada, la discriminación y el abandono. Pero en vez de trabajar estas vidas denegadas apenas como material narrativo, el cine de Costa también incorpora su experiencia vital en la propia forma compositiva de sus películas. La no consecutividad de las tomas, el uso del claroscuro, de los umbrales que hacen de lo invisible una parte constitutiva del encuadre, y la rarefacción de las enunciaciones (casi siempre en forma de monólogos) son solo algunas de las maneras en que el cine de Costa se hace eco de la experiencia vital de sus personajes en la propia estructura fílmica. En este artículo propongo que esta matriz compositiva también remite (si bien de manera no referencial) a la dimensión histórica y geopolítica del Atlántico luso como origen del Plantacionoceno colonial-moderno y de su correlato contemporáneo, el “devenir-Negro del mundo” (MBEMBE, 2014).

**Palabras clave:** Pedro Costa; Cabo Verde; Re-actuación; Negroceno.

**Abstract:** Composing a different kind of trilogy that revisits and revises the one preceding it –the “letters from Fontainhas”–, *Juventude em Marcha* (2006), *Cavalo Dinheiro* (2014) and *Vitalina Varela* (2019) by Pedro Costa expand their focus from the marginal neighborhood on the outskirts of Lisbon towards the experiences of the Cape Verdean diaspora in Portugal and towards their spatio-temporally fractured existence, marked by forced emigration, discrimination and abandonment. But instead of working on these denied lives only as narrative material, Costa also incorporates lived experience into the compositional form of his films. The non-consecutive nature of the shots, the use of chiaroscuro and of thresholds that make the invisible a constitutive part of the frame, and the rarefaction of speech (almost always in the form of monologues) are just some of the ways in which Costa’s cinema echoes the life experience of his characters in the filmic structure itself. In this article I propose that this compositional matrix also refers (although in a non-referential way) to the historical and geopolitical dimension of the Portuguese Atlantic as the origin of the colonial-modern Plantationocene and its contemporary correlate, the “becoming-Black of the world” (MBEMBE, 2014).

**Keywords:** Pedro Costa; Cape Verde; Re-enactment; Negrocene.

\*\*\*

Mais ou menos à metade de *Cavalo Dinheiro* (2014), do cineasta português Pedro Costa, uma sequência de imagens de indivíduos anônimos, solitários e imóveis em ambientes dilapidados interrompe a diegese enquanto, na trilha sonora, ouve-se uma canção da banda cabo-verdiana Os Tubarões. Tal como um eco visual das fotografias tiradas por Jacob Riis em Nova York no final do século XIX que aparecem no início do filme, a sequência de mulheres e homens solitários, cujas peles escuras contrastam com o frio glacial emanado do ambiente, admite o tempo histórico apenas como vestígio sonoro. Em “Alto Cutelo”, a canção de Os Tubarões, o êxodo forçado de Cabo Verde revela-se como uma narrativa antiga – e, portanto, já quase mítica – da seca



e do desterro que cada um dos retratados parece ter revivido como destino ou como maldição, apesar de conhecerem já há muito tempo o seu final: uma vida sujeita à intempérie, exposta “à chuva, ao vento e ao frio”<sup>3</sup>, uma vida comprimida em estaleiros e fábricas de cimento, “ainda mais explorados que seus irmãos brancos”<sup>4</sup>. A sequência de enquadramentos, sem outra ligação a não ser o destino comum de abandono narrado pela canção, que, porém, no âmbito da imagem, já não pressupõe um fio narrativo entre uma tomada e a seguinte, é, assim, de caráter essencialmente fantasmático. É como se os sujeitos retratados retornassem de uma morte da qual ainda não se inteiraram, ou continuassem agarrados a uma vida que, sem dúvida, abandonara-os tempos atrás: são vidas que sobram até na narrativa que as enquadra, sobreviventes de um naufrágio ocorrido, quem sabe, antes mesmo de terem nascido.

No cinema contemporâneo, talvez nenhum outro realizador tenha questionado tão singular e persistentemente o problema da sobrevivência como Costa. O cinema do diretor português é o do depois, e seus enredos desenvolvem-se em um tempo órfão e vazio, localizado após o término da “História”, momento em que tecer palavras e gestos em unidades de sentido tornou-se um desafio tanto para atores, quanto para editores e espectadores. A sobrevivência como um escândalo que interpela a comunidade (o “mundo”) já é o tema central de *Casa de Lava* (1994), no qual o regresso do operário em coma (Isaach de Bankolé) à Ilha do Fogo, acompanhado pela enfermeira portuguesa que o assiste (Inês de Medeiros), perturba as relações entre os ilhéus ao trazer de novo à cena, sob a forma desse corpo suspenso entre a vida e a morte, o que havia sido legado ao esquecimento e à distância.

Como se pode ver em *No Quarto da Vanda* (2000) – filme transformador do cinema de Costa devido à passagem dos 35mm para o vídeo digital e, graças a isso, a uma relação mais íntima entre diretor e personagens –, a sobrevivência é, antes de mais nada, uma questão de temporalidade. Como preencher o presente extremo a que o abandono lhe expõe? Questão mais prática que abstrata, conforme demonstra a procura constante de Nhurro, Pango, Russo e Muleta por um novo refúgio contra os *bulldozers* encarregados de “desapropriar” o antigo bairro das Fontainhas para a construção de um shopping. *Juventude em Marcha* (2006), rodado quando estava praticamente concluída a demolição das Fontainhas, bem como a realocação de seus moradores ao novo (e ainda mais periférico) complexo do Casal da Boba, adota um olhar arqueológico, ou até mesmo mitológico, no seu retornar incessante, partindo dos espaços luminosos e vazios do bairro social até o labirinto escuro de corredores estreitos e em ruínas. Agora, a

<sup>3</sup> Na canção, em crioulo cabo-verdiano, ouve-se: “na tchuba na bentu (na friu)”.

<sup>4</sup> “Inda mas nganadu ki s’irmon branku (sploradu)”.

narrativa é contada por Ventura (Ventura José Tavares Borges), o patriarca que restabelece pacientemente a “família” do bairro, ao visitar suas “filhas e filhos”. Aqui, Ventura também toma de Vanda o papel de personagem “vetorial”, sobre a qual, segundo expressão de Edson Pereira da Costa Júnior, repousa a “criação de figuras espaciais de passagem que facilitam a comunicabilidade pela redução dos muros reais e simbólicos” (2020, p. 279).

Essa distância indefinida e, portanto, enorme, aberta diante da arruinação do espaço habitacional, é explorada em *Cavalo Dinheiro*, um filme já desprovido dos últimos lampejos de registro documental ainda presentes em *Juventude*, por meio das personagens de Vanda ou de Paulo, sobreviventes (literalmente, como ela narra) do filme anterior. A já ocorrida destruição do antigo bairro transforma, aqui e em *Vitalina Varela* (2019), o filme seguinte, os seus moradores em portadores de uma ficção, e as ruínas – sejam as das Fontainhas ou não –, em cenas encadeadas tão somente pelo monólogo interior da personagem-narradora. Em ambos os filmes, o inframundo subterrâneo e noturno no qual transcorrem essas sequências não tem referente a não ser o relato que o invoca e as vozes que o habitam. No entanto, sua dimensão onírica e fantasmal também permite que múltiplas temporalidades e geografias sedimentem-se ali. O cronótopo que advém nas justaposições dos dois filmes mais recentes excede até mesmo os limites da experiência vital do seu casal protagonista e de seus interlocutores: em seu fundo de negrume gravita um sem fundo ainda maior, um não-mundo, um i-mundo, que abisma a imagem ao compô-la.

### **Fratura e forma**

O cinema de Costa, e em particular a “nova” trilogia – falada quase exclusivamente em crioulo cabo-verdiano, composta, a partir da aparição de Ventura e, depois, de Vitalina, por *Juventude em Marcha*, *Cavalo Dinheiro* e *Vitalina Varela* –, caracteriza-se pela fratura de tempos e espaços que atravessa a vida das “personagens”. Em *Cavalo Dinheiro*, o filme do meio da série, duas linhas narrativas medulares convergem e se bifurcam: a do operário imigrante que, pouco depois de chegar a Portugal, sofreu um debilitante acidente de trabalho, e a da ilhéu que, depois de quarenta anos de espera pela passagem de avião prometida a ela pelo marido, chega a Lisboa três dias após o funeral dele. A fratura impede a construção de uma série narrativa linear, ancorada em uma sucessão de enquadramentos associados por relações de causa e efeito ou por continuidade espaço-temporal. Por outro lado, como observa Pereira da Costa Júnior, “o plano é um cárcere” (2020, p. 271) cujas barreiras

em direção ao que a ele se segue e ao que o precede são quase obsessivamente guardadas: “Nada perturba esse tipo de composição: figuras não entram em campo, a câmera não se movimenta e não há ações que irrompam, exigindo a saída do quadro ou mesmo o rearranjo dos corpos.” (*Ibid.*). No lugar da montagem de continuidade, típica do cinema narrativo, o que surge no cinema de Costa não é, portanto, uma montagem de atrações substitutiva da progressão narrativa por séries de associações de caráter alegórico. Trata-se, na verdade, de um modo de narrar que assume a fratura como seu princípio formal e constrói a partir dela uma *narração fractal*, cujas bifurcações, ziguezagues e becos sem saída incorporam como matriz estética as conexões labirínticas e imprevisíveis dos corredores e das soleiras do bairro das Fontainhas. Como o caminhante ou como aquele que para diante de algum portão, o espectador pode somente absorver o que está imediatamente próximo e presente; por outro lado, o que está mais distante – origens e resoluções – se perde na escuridão enevoadas que emoldura o enquadramento por todos os lados.

Há múltiplas formas de fratura nos três filmes, começando por aquela que separa os ex-moradores das Fontainhas, já realocados em Casal da Boba, de seus antigos vizinhos, ainda habitantes do bairro semidestruído. Sobreposta a ela, em *Juventude*, mas especialmente em *Cavalo Dinheiro*, está a fratura que impede o desvelamento das camadas temporais da experiência de vida de Ventura e de vários de seus interlocutores, estes, por sua vez, imbricados e misturados, como as sedimentações geológicas após um terremoto, ou os escombros empilhados de uma cidade após um bombardeio. Mas é justamente essa *acronia* existencial – a impossibilidade de construir sequências – a responsável por manter presentes ao mesmo tempo um antes e um depois, fundamentalmente, mas não em exclusivo, no acidente sofrido por Ventura na construção da Fundação Gulbenkian; embora pudesse também ser considerado o antes e o depois da briga de faca com o falecido marido de Vitalina, Joaquim, que deixou Ventura hospitalizado e que retorna repetidamente das sombras em *Cavalo Dinheiro*. A essa fratura temporal que lança a um presente rachado momentos dispersos entre os quais não se consegue estabelecer relações de sentido, pode-se acrescentar a fratura espacial associada, em *Cavalo Dinheiro* e, sobretudo, em *Vitalina Varela*, com a personagem deste último. Esse cruzamento de fraturas justamente estabelece de modo paradoxal uma espécie de continuidade entre os filmes, no sentido de que as linhas narrativas advindas somente de modo fragmentário em cada um ganhem, por sua vez, mais nitidez nas idas e vindas entre um e outro filme, não tanto como em um quebra-cabeças que vai se compondo paulatinamente, mas como em um caleidoscópio, onde os mesmos elementos se de-/recompõem em novas figuras ao mudarem de posição.

De maneira heurística, poderíamos distinguir três formas de fratura no cinema de Costa: em primeiro lugar, a que atravessa e corta a *comunidade* – isto é, as redes de solidariedade e resistência (as alianças de sobrevivência) construídas em condições de abandono, seja sob a forma de pares ou grupos. Um segundo tipo de fratura é o que afeta a *continuidade*: tanto a continuidade biográfica das personagens, quanto a diegética, dos próprios filmes. A situação de abandono aqui [como disse Ventura ao médico, “nossa doença é a umidade que temos nas paredes” (COSTA, 2014, 00:10’40”)], produz uma forma acidentada de vida na qual o tempo recusa-se a passar e, pelo contrário, acumula-se, com diferentes momentos, corpos e vozes competindo para entrar em cena. Um terceiro tipo de fratura, quase sempre diretamente implicado com o anterior, é o que corrói a *contiguidade* em termos espaciais. Essa cisão geográfica que marca a vida das personagens na diáspora (e a de seus familiares nas ilhas, cuja ausência física não deixa de se fazer presente, como na voz de Zulmira que suplica a Ventura em *Cavalo Dinheiro*) manifesta-se principalmente no âmbito da forma fílmica: não é um “tema” ou motivo de conversa e, por isso mesmo, é o que está na base da não consecutividade de cenários na sequência de tomadas.

*Comunidade*, *continuidade* e *contiguidade* são, portanto, os níveis nos quais a fratura concretiza-se como princípio de composição e, ao mesmo tempo, como seu catalizador paradoxal, já que, ao produzir uma forma essencialmente aberta na qual cada enquadramento deve lutar contra o seu próprio “encarceramento” e, assim, manter aberta a possibilidade do plano seguinte, cada um dos filmes de Costa também deixa múltiplos fios soltos com os quais o próximo já vai sendo tecido. Além disso, as citações e referências extrafílmicas participam dessa forma aberta de composição, incluindo as certidões de nascimento, casamento e óbito lidas por Vitalina em *Cavalo Dinheiro*, as fotografias de Jacob Riis, ou as pinturas de Géricault (*Retrato de um Homem Negro*, 1823) e de Rubens (*Fuga para o Egito*, 1614) que surgem intradiegeticamente em *Cavalo Dinheiro* e em *Juventude em Marcha*, respectivamente. Como observa Jacques Rancière, em vez de fazer referências ou associações eruditas a enredos, personagens e lugares, essa incorporação de paratextos melhor compõe “uma *metáfora* que, no interior do filme, fala da arte do cineasta, da sua relação com a arte dos museus, da relação que cada uma delas mantém com o corpo da sua personagem e, portanto, das suas respectivas políticas” (2012, p. 166, destaque do autor).

No entanto, essa rede paratextual também se estende ao repertório cultural das próprias personagens-colaboradoras, por exemplo, por meio das canções de Os Tubarões que Ventura escuta e cantarola *a capella* em vários momentos de *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro*. Essas citações musicais são “intradiegéticas” não só por sua relação mais íntima com a personagem, se comparadas às referências ao cânone



européu: em *Juventude em Marcha*, após a queda do andaime e com a cabeça ainda enfaixada, Ventura põe para tocar na vitrola a canção “Labanta brasu” (Levanta os braços), hino de celebração da independência das ilhas que, no precário barraco compartilhado por Ventura e Lento, torna-se uma exortação à sobrevivência na diáspora, quando tudo leva a uma entrega ao abandono. Em *Cavalo Dinheiro*, Benvindo (afilhado de Ventura e sobrevivente de um ataque epilético que o deixou em coma por três meses) é incentivado pelo padrinho a afogar suas mágoas cantando junto com ele “Pépe Lopi”, a *koladeira*<sup>5</sup> que intitula o primeiro álbum da banda [Os Tubarões]. Ao trazer à cena uma sonoridade insular, correspondente ao momento histórico e biográfico da partida da personagem para o exílio, essas referências musicais também representam outro tipo de concretização da fratura enquanto princípio compositivo que conjuga tempos e espaços dispersos, mantendo-os, ao mesmo tempo, em estado de separação tangível.

O “interlúdio musical” da metade de *Cavalo Dinheiro*, que parece tecer uma tênue comunidade entre vidas isoladas por meio de uma escuta compartilhada (a de “Alto Cutelo”), desdobra e surpreende o próprio caráter metarreflexivo a que corresponde o filme no contexto tecido da trilogia. Assim como este último em relação às tramas das vidas que entrelaça – as de Ventura e Vitalina – e que se desenrolam no filme anterior e no seguinte, respectivamente, a sequência suspende a “ação” em favor de uma série de quadros ou dioramas não muito diferentes dos de Jacob Riis no início, como uma espécie de ponto de fuga ou de destino final do arco narrativo que tende, ele mesmo, ao puro quadro, à perda da narratividade das vidas já impossibilitadas de darem conta de si mesmas. Conforme propõe Nuno Barradas Jorge, “há uma compatibilidade estilística e temática entre esses *tableaux vivants* filmados no começo do século XXI e as fotografias de Riis” (2020, p. 139, tradução nossa)<sup>6</sup>.

Mas a canção que acompanha essas imagens (diferentemente da sequência silenciosa das fotografias de Riis no início) não só “narra a vida miserável da imigração caboverdiana em Lisboa” (*Ibid.*)<sup>7</sup>, como afirma Jorge. Não é apenas o reflexo sonoro do que vemos na tela; “Alto Cutelo” nos fala também – e sobretudo – acerca do que falta nessa imagem: da seca que destrói as colheitas na aldeia homônima, na Ilha do Fogo; da mulher que, há uma semana, não tem com o quê cozinhar para alimentar os seus filhos, dentre os quais somente um encontrou trabalho nas “brigadas de estrada” por uma ninharia de salário. Conta da terra que a família teve de vender pela metade do preço para pagar a viagem do marido a Lisboa, aonde foi como “kontratadu” apenas

<sup>5</sup> A *koladeira*, gênero de música e de dança de Cabo Verde, no ritmo binário e de andamento mais moderado, surgiu nos anos 1950 no país, sendo muito popular desde então nas discotecas do país.

<sup>6</sup> “There is a stylistic and thematic rapport between these *tableaux vivants* shot in the early twenty-first century and Riis’s photographs” (JORGE, 2020, p. 139).

<sup>7</sup> “A song that narrates the miserable life of Cape Verdean immigration in Lisbon” (*Ibid.*).



para encontrar mais miséria e desengano. Também conhecida como “Novo contratado” (“Novo contratado”), a canção com letra do poeta, músico e militante político Renato Cardoso, gravada em 1976, pouco depois da independência do arquipélago, está organizada em uma estrutura de *call-and-response* (“chamada e resposta”, mais comumente encontrada em outro gênero de música insular, a *tabanka*, do qual a canção também adota o acordeão – substituído aqui pelo órgão Hammond como instrumento solista)<sup>8</sup>.

Na voz do cantor, que narra as vidas paralelas da mulher lutando para sobreviver com seus filhos em Alto Cutelo e do marido que “trabaja na tchuba na bento” (trabalha na chuva e no vento) em estaleiros e construções lisboetas, um contracanto responde comentando acerca das causas dos males de que ambos sofrem – “djá seca” (se secou), “sploradu” (explorado) – e acrescentando detalhes, como o salário insuficiente do filho e a “kumida a presa” (comida apressada) que o marido consome em Portugal. No entanto, dessa narrativa a duas vozes (que superam a distância, dando-lhe forma poética) surge também, na canção, uma tomada de “konsiensia de mim” (consciência de mim) que, além de trocar a terceira pela primeira pessoa na última estrofe, culmina com a demanda de condições para poder trabalhar a terra e torná-la novamente um solo comum (“nos tera”, como conclui o contracanto no final).

Nessa última parte, caracterizada pela conscientização política decorrente da denúncia do mal sofrido, a sequência visual de *Cavalo Dinheiro* se afasta da trilha sonora. Aqueles que aparecem na tela (apenas metade da dupla invocada pela canção: os imigrantes pobres em Portugal), conforme afirma Rancière, já fizeram a travessia da exploração ao abandono e “vivem a sua condição, de acordo com aquilo que, nos tempos de Brecht, era estigmatizado: como se fosse um destino” (2012, p. 163). Se a canção, portanto, emprega as estruturas narrativas e dialógicas da música cabo-verdiana para construir uma saída coletiva da situação diaspórica narrada, a sucessão de planos desconexos na tela remete a um momento posterior para o qual a canção e o seu resultado são apenas uma recordação. A escuta, agora, já não pode costurar a fratura que separa uma imagem da seguinte e cada uma delas de sua metade ausente (a vida nas ilhas). Há uma incomunicabilidade entre esses planos protofotográficos, porque, segundo Mariana Cunha e Catarina Andrade, essa série de retratos anônimos

<sup>8</sup> Renato Silas Cardoso (1951-1989), poeta e músico, integrou junto a Ildo Lobo o Grupo de Intervenção Artística (GIA), que, durante a luta anticolonial, gravou uma fita com poemas e canções intitulada *Canções de Luta, Poesia de Combate*. Militante do Partido Africano da Independência de Cabo Verde (PAICV), de orientação marxista, e, ao mesmo tempo, membro ativo da Igreja Evangélica do Nazareno, Cardoso chegou a ser assessor pessoal do primeiro-ministro Pedro Pires e diretor de assuntos políticos da chancelaria cabo-verdiana. Foi assassinado em circunstâncias nunca esclarecidas no ano de 1989. Ver em Museu Virtual Cabo Verde e a Música: <https://www.caboverdeamusica.online/renato-cardoso/>.





destaca uma característica compartilhada por quase todas as personagens do filme, a de serem “extras”, de serem “figurantes, acessórios de humanidade, que estão sempre à sombra dos ‘verdadeiros’ heróis da História” (2021, p. 120). As posturas imóveis dos corpos são próprias daqueles que, no cinema narrativo, ficam geralmente no fundo da imagem. Porém, quando colocadas no “centro da cena”, não se tornam simplesmente “atores do seu destino” (como acontece na canção), e sim nos confrontam e desafiam, por meio da intensidade de seus olhares, a suportar e compartilhar a sua inação. “No registro da imobilidade operado pela performance dos personagens, pela câmera, pela duração, os filmes desvelam histórias individuais daqueles cuja vida foi atrasada, silenciada, roubada” (*op. cit.*, p. 131).

No entanto, o interlúdio musical não é, de fato, totalmente externo ao enredo. Os primeiros compassos coincidem com uma tomada em que, no centro da cidade, Vitalina está de branco com a noite ao fundo, à frente de uma ambulância passando atrás de crianças uniformizadas de branco que correm até ela, em direção oposta, gritando o seu nome: podemos inferir que se trata do momento imediatamente anterior ao que ela fica sabendo da morte de Joaquim e passa a vestir-se de luto (como mostra a sequência mais adiante, em que aparece em um beco das Fontainhas com roupas pretas). É a mesma cena que ela narra anteriormente a Ventura, porém “fora de lugar” (ela está no centro de Lisboa, quando o fato ocorreu em seu vilarejo em Cabo Verde). Ato seguinte, aparece Joaquim (já velho, mas usando, como em outras sequências, a camisa vermelha que ganhou de presente de Vitalina, a mesma que vestia no dia de sua partida para Portugal). As tomadas “anônimas”, então, estão ligadas de modo sutil, mas não menos contundente, à narrativa principal pela presença dessas “personagens vetoriais”. Sua presença tênue, intercalada com as tomadas anônimas de “figurantes”, de “extras”, ainda liga à narrativa essas cápsulas de vidas incomunicáveis, sem negar a tripla fratura provocada por sua mútua incomunicabilidade: sua incapacidade de regressar do desterro e da separação para o retorno e a comunidade, como faz a canção. Mas ao narrar a partir dessa fratura, ao fazer dela seu princípio formal, o filme também deixa aberta a possibilidade de compartilhar essas experiências – não o “retorno consciente” ao lugar de origem anunciado por “Alto Cutelo”, mas sim um modo comum de habitar essa fratura que atravessa e nega o mundo: uma aliança de sobrevivência no i-mundo.

## O porão do mundo

Na sua explicação política, jurídica e religiosa do “espaço absoluto”, Henri Lefebvre propõe como local paradigmático o *mundus* da vila italiota pré-romana (1981, p. 279-281). Antes do estabelecimento da cidade-império, o *mundus* representava uma modalidade de estabelecer domínio sobre a alteridade, a dimensão abismal presente no centro da vila na forma de um enorme buraco no qual se lançava tudo aquilo que era informe e inclassificável [“o impuro”, no sentido de Mary Douglas (1991)]. No entanto, se Lefebvre não tivesse se limitado tão rigidamente ao mundo clássico e medieval, não teriam escapado dele as ressonâncias entre o *mundus* etrusco e um outro buraco, de dimensões infinitamente maiores, em torno de cujo eixo abjeto se desenvolve a geografia imperial de outra época, a nossa: o Atlântico Sul atravessado pelo “navio negreiro” que transporta em seu porão os corpos cativos e acorrentados de homens, mulheres e crianças da África em direção às regiões extrativistas das Américas e do Caribe e, de lá, leva à Europa o ouro metálico e vegetal arrancado das pedras e do solo do Novo Mundo, para depois partir novamente no intuito de carregar mais “madeira de ébano”<sup>9</sup> das costas guineenses e angolanas.

O porão do navio negreiro, como sugere Malcom Ferdinand, é, portanto, a contrapartida do “matricídio colonial” originário que introduz o “Plantationoceno” por meio do extermínio genocida dos povos originários do Caribe e do desmatamento massivo através da derrubada e da queimada de plantas nativas, em função tanto de produzir *tabula rasa* para o cultivo de monoculturas, como de servir de combustível para fundição, cozimento e destilação de metais, açúcar, café, entre outros produtos coloniais. Essas técnicas de extração nas quais se fundava o “habitar colonial” operavam no “apagamento da ideia de que os habitantes daquelas terras são seus filhos”, de modo que a colonização também “significava a passagem de uma terra que venerava uma mãe para uma terra que venerava um pai” – o patriarca e proprietário da plantação, assim como dos corpos escravizados que a trabalhavam, expostos ao poder absoluto desse senhor sobre suas vidas e mortes (FERDINAND, 2022, p. 71). Portanto, a “política do porão” como espaço-tempo que separava as suas vítimas de suas terras, famílias, comunidades e também de seus próprios corpos tinha como função produzir “uma relação com o mundo e um modo de relação com o outro”, marcados por uma fratura *insuturável* (*Ibid.*). Resume Ferdinand:

<sup>9</sup> Segundo Malcom Ferdinand, costumava-se chamar os africanos escravizados de “madeira de ébano” não somente por causa da semelhança de cor entre suas peles e o tronco escuro dessa árvore. Compará-los à madeira aproximava-os não das árvores vivas, mas do material delas extraído para servir de combustível às *plantations*. “A denominação de africanos Pretos como ‘madeira de ébano’ transforma discursivamente essas vidas humanas em ‘recurso’ energético” (FERDINAND, 2022, p. 80).



A política do porão tem como finalidade primeira manter seres humanos fora do mundo. O escravizado colonial não é apenas aquele que é maltratado, que é juridicamente propriedade de outro ser humano e que não obtém salário por seu trabalho. O escravizado colonial é mantido numa relação de alienação com o mundo. [...] Os escravizados Pretos são aquelas e aqueles a quem o mundo é recusado. [...] Essa escravidão colonial dos Pretos nas Américas consistia em uma recusa do mundo como modo de relação (*op. cit.*, p. 72-73).

A *plantation*, sistema escravista de monocultura, estabelece-se, assim, “simultaneamente como uma maneira violenta de estar em relação com outros humanos por meio de uma política do porão e como uma maneira destruidora de habitar a Terra e de estar em relação com os não humanos, constituindo o Negroceno” (*op. cit.*, p. 70).

Trata-se simplesmente de mais um dispositivo geopolítico, uma vez que, como nos lembra Kathryn Yusoff, o

esvaziamento dos sujeitos pretendia, ao mesmo tempo, esvaziar uma relação com a terra que foi incorporada, organizada e intensificada por meio das relações com o lugar; apropriar-se do lugar é também apropriar-se das formas nas quais as pessoas percebem-se a si mesmas, por meio de geologias específicas de um solo (2018, p. 35, tradução nossa)<sup>10</sup>.

Nesse “trânsito entre o *inumano como matéria* e o *inumano como raça*” (*op. cit.*, p. 6)<sup>11</sup>, a Negritude é uma espécie de jazida mineral e energética no fundo do indivíduo, extraída por violentas operações de desterro, despersonalização e tortura. Nas palavras de Achille Mbembe, “o Negro, na sua magnífica obscuridade, representa a síntese destas duas figuras [o fóssil e o monstro]<sup>12</sup>. [...] Produzir o Negro é produzir um vínculo social de submissão e um corpo de exploração” (2014, p. 40).

<sup>10</sup> “Voiding subjects was also about voiding a relation to earth that was embodied, organized, and intensified by those relations to place; taking place is also taking ways in which people realize themselves through the specific geologies of a land.” (2018, p. 35).

<sup>11</sup> “The traffic between the *inhuman as matter* and the *inhuman as race*” (2018, p. 6).

<sup>12</sup> Mbembe recorre a esses dois conceitos de Michel Foucault, desenvolvidos em *As Palavras e as*



### Geologia do contratado

O arquipélago de Cabo Verde ocupa um lugar, ao mesmo tempo, emblemático e singular na emergência do Negroceno como um regime de “produção material, social e política de Negros”, ou seja, de seres “fora-do-mundo [...] cuja energia vital é dedicada, por meio da força, aos modos de vida e às maneiras de habitar a Terra de uma minoria” (FERDINAND, 2022, p. 80-81). Avistadas pela primeira vez em meados da década de 1450 por navegantes genoveses a serviço da Coroa portuguesa, as ilhas começaram a ser povoadas a partir de 1460, ano em que foi estabelecida a primeira capitania em Santiago. Espalhadas por uma faixa entre as latitudes 14 e 17 norte e entre 450 e 720 quilômetros de distância da costa senegalesa de onde vem seu nome, as ilhas, de origem vulcânica, representam, em termos geoclimáticos, a extremidade ocidental do deserto do Saara. Têm em comum com este último o ciclo de duas estações, caracterizado por um período prolongado de seca – o “tempo das brisas”, de dezembro a junho –, seguido por uma estação breve e irregular de chuvas – o “tempo das águas”, de agosto a outubro –, tendo novembro e julho como meses de transição (SANTOS, 2007, p. 6). A exposição a secas prolongadas é uma constante sombria na história cabo-verdiana, destacando-se as de 1773-75, que dizimaram dois terços da população de Fogo; as de 1831-33, com mais de trinta mil vítimas (com focos em Santo Antão e Fogo, que perdeu mais da metade de seus habitantes); e, mais recentemente, as de 1903-04, com mais de dez mil vítimas; de 1941-43, quando morre quase um terço da população de Fogo e de São Nicolau; de 1946-48, com a perda de cerca de 65% da população de Santiago; e as do final dos anos 1960, época da emigração para Lisboa de Ventura, Joaquim e outros conterrâneos de sua geração (*op. cit.*, p. 15-17; LOBBAN JR., 1995, p. 62-64).

O arquipélago possui o mesmo padrão de sublocação e concessão dos poderes jurídico-políticos a colonizadores autônomos de outras ilhas atlânticas ocupadas por Portugal a partir do século XV. Lá surgiu, conforme afirmou Jason Moore, “um novo padrão ecohistórico”<sup>13</sup>, consolidado com o estabelecimento do sistema de *plantation* nas Américas e no Caribe, responsável por moldar o capitalismo emergente “não apenas como economia mundial, mas como ecologia mundial”<sup>14</sup>. A aceleração

---

*Coisas*, para explicar a noção de “raça”, quando esta faz referência aos seres humanos não europeus – humanos estes que guardariam em relação ao homem ideal europeu uma distância de tempo e uma diferença de características insuperáveis. “Se o fóssil, escreve Foucault, é ‘aquilo que deixa subsistir as semelhanças através de todos os desvios que a natureza percorreu’ e se funciona desde logo como ‘uma forma longínqua e aproximativa da identidade’, o monstro, pelo contrário, ‘narra, como em caricatura, a gênese das diferenças’” (2014, p. 39-40).

<sup>13</sup> “A new ecohistorical pattern” (MOORE, 2009, p. 380).

<sup>14</sup> “Not only as world-economy, but as world-ecology” (*Ibid.*).



vertiginosa da extração e do esgotamento de recursos, posta em marcha por esse novo regime cujo laboratório foram as ilhas atlânticas, resultou em uma “transformação do tempo” e uma “revolução no espaço”<sup>15</sup>, uma vez que, como resume Moore: “[a] rápida extensão das relações mercantis para as zonas de fronteira tendeu a produzir, no início, grandes *booms*, e, mais tarde, a prejudicar as condições socioecológicas de produção e portanto, eventualmente, as condições de lucratividade” (MOORE, 2009, p. 380-381)<sup>16</sup>.

Ainda assim, Cabo Verde ocupa uma posição singular. Pouco propensas a manterem uma estabilidade populacional em razão de suas condições geoclimáticas e praticamente carentes de jazidas mineiras e de solos férteis para o estabelecimento de monoculturas, as ilhas inicialmente cumpriram um papel acima de tudo geoestratégico. Sua relativa proximidade às costas da Senegâmbia – a principal região de captura de pessoas escravizadas nos séculos XV e XVI –, bem como sua posição no cruzamento das rotas comerciais para o Brasil e para os domínios portugueses no Índico fizeram das ilhas uma espécie de armazém-satélite da Casa da Mina de Lisboa, a central administrativa e arquivística do primeiro século da expansão lusitana. Apesar de a população escravizada nas ilhas, devido à quantidade reduzida de solos agricultáveis após um pico no primeiro século de ocupação, ter caído a meros cinco a dez por cento dos habitantes (LOBBAN JR, 1995, p. 71), Cabo Verde foi um entreposto fundamental e de valor agregado no tráfico negreiro transatlântico, uma vez que a compra de “madeiras” nas ilhas reduzia o risco que implicava “guerrear” na costa africana e poupava o trabalho de converter à força os “escravos boçais” (recém-sequestrados) em “ladinos” ou “escravos de confissão” (batizados e submissos) (*op. cit.*, p. 24). Escravizados cabo-verdianos libertos também desempenharam papéis importantes como mediadores no comércio com a costa africana, seja como *grumetes* (“milicianos”) ou como *tangomãos* e *línguas* (“negociadores” e “tradutores”), chegando a acumular riqueza e poder consideráveis em aliança com os *lançados* – comerciantes e contrabandistas baseados nas ilhas que operavam na costa africana, abrindo brechas no monopólio real (SANTOS, 2007, p. 56-61).

A posição intermédia e contraditória das ilhas – a um mesmo tempo, centro interoceânico de tráfico negreiro e assentamento carente de condições básicas para uma economia de *plantation* – singulariza-as em relação ao emergente império colonial ibérico, o que resultou na emergência precoce de uma sociedade “crioula”, com características étnica, linguística e socialmente horizontais. Mas, embora a escravidão

<sup>15</sup> “Reworking time [...] revolutionizing space” (*op. cit.*, p. 381)

<sup>16</sup> “The rapid extension of commodity relations to frontier zones tended to produce, at first, great booms, and later, to undermine the socio-ecological conditions of production and therefore, eventually, the conditions of profitability” (*idem, ibidem*).



e o latifúndio tenham deixado de ser desde já as instituições marcantes nas sociedades insulares, as formas de desterro e desumanização operadas pela matriz da *plantation* foram incorporadas em outro tipo de relação muito antes da abolição formal (decretada em 1869 para as colônias portuguesas). A figura do “contratado” surge no início do século XIX no rescaldo das grandes secas e crises de fome que periodicamente fustigavam o arquipélago: tratava-se do compromisso, geralmente com duração de dois anos, de trabalhar nas plantações de açúcar e coco de São Tomé e Príncipe, mais tarde estendido a outras geografias, em condições não muito diferentes daquelas a que eram submetidos os escravizados e prisioneiros angolanos e guineenses. Nas plantações, contratados e escravizados trabalhavam indiscriminadamente sob jugo dos capatazes brancos e expostos a castigos e torturas (LOBBAN JR., 1995, p. 63). Em vez da morte por inanição, os “contratos” ofereciam a morte-em-vida (de fato, a taxas de mortalidade nas plantações eram altíssimas). Motivo pelo qual o hino não oficial das ilhas – a morna “Sodade”, composta nos anos 1950 por Armando Soares ao se despedir de parentes e amigos no cais de São Nicolau – cristaliza desde o início no contratado cabo-verdiano aquilo que Ferdinand chama de “emancipação plantationária”: “a preservação do habitar colonial e de suas *plantations* foi a condição da abolição dos e das escravidões dos Pretos nas Américas” (2022, p. 143) e, deveríamos acrescentar, no círculo Atlântico Sul como matriz e laboratório desse habitar colonial.

A figura do contratado justapõe e confunde as do escravo e do trabalhador: é um ser anacrônico que suspende o tempo para levar uma existência fantasmal à distância, preso entre um passado que se recusa a terminar (a *plantation* escravista) e um futuro de compensação, regresso e autonomia recuperada que as próprias condições contratuais tornam, literalmente, letra morta. O contratado habita, em outras palavras, um presente fraturado e um espaço de desterro caracterizados por uma denegação do mundo: o mesmo delineado pelas vozes de “Alto Cutelo” que se convocam umas às outras à distância. Também conhecida como “Novo contratado”, a canção de Os Tubarões dá uma lição de história, associando o destino da última onda de imigrantes ao das centenas de milhares de cabo-verdianos que deram suas vidas nos cais, nos canteiros de obras, na caça às baleias e nas minas da América do Norte, Europa e África. E são precisamente as extensões e temporalidades contraditórias dessas vidas suspensas aquelas exploradas pelos enredos fraturados dos filmes de Costa: uma espécie de arqueologia, ou melhor: de geologia do contratado como figura-emblema de sobrevivência no i-mundo.



### Reencenação e sobrevivência

O abandono como destino, aquilo que, segundo Rancière, era a razão do sofrimento das personagens diaspóricas e pós-proletárias de Costa<sup>17</sup> (e, como lembra Vitalina no último filme do cineasta, também das personagens que foram abandonadas por elas nas ilhas), pode agora ser nomeado. Efetivamente, o nome desse abandono já havia sido proposto por *Cavalo Dinheiro* ao citar a canção de Os Tubarões com letra de Renato Cardoso: *kontratadu*. Como figura que remete tanto à singularidade da diáspora cabo-verdiana, quanto àquilo que ela compartilha com outras comunidades migrantes, o “novo contratado” é também uma personagem emblemática do que Achille Mbembe chama de “devir-Negro do mundo”: “este novo caráter descartável e solúvel, [...] sua institucionalização enquanto padrão de vida e [...] sua generalização ao mundo inteiro” (2014, p. 18). O contratado é aquele que habita a fratura colonial-moderna onde estão apagadas as diferenças entre a fábrica e a plantação e é aquele que vive e morre no presente contínuo da espera.

Mas se, então, *Cavalo Dinheiro* e o tríptico que forma com *Juventude em Marcha* e *Vitalina Varela* fazem uma reivindicação, não se trata de uma reivindicação que suas personagens não teriam conseguido fazer na “vida real”. Em vez disso, a reivindicação construída pelos três filmes toma o lugar desta, um pouco como o faz a carta escrita por Ventura a Vitalina “em nome de” Joaquim. Não se trata de uma reivindicação para restituir a vida àqueles abandonados por ela, mas sim uma sobrevivência digna, ou seja: um direito ao luto. Nesse sentido, o que Rancière afirma sobre *Vitalina Varela* vale para os três longas do tríptico:

O filme deve ser visto como o desenvolvimento de um longo lamentar que não se refere apenas ao luto pela morte de Joaquim, mas sim por sua vida, uma vida enterrada nesse universo subterrâneo [...] O filme não desenvolve um simples tributo para o morto, mas para o processo implacável de uma vida em muito já parecida com a morte (RANCIÈRE, 2020)<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Escreve Rancière em *Os Intervalos do Cinema*: “Dir-se-ia que [Pedro Costa] é testemunha de uma outra época: imigrantes cabo-verdianos, brancos de classes desfavorecidas e jovens marginais já não constituem nada que se pareça com o proletariado, explorado e militante, que era o horizonte de [Francesco] Rosi e continua a ser o de [Jean-Marie] Straub. O seu modo de vida corresponde mais ao de gente abandonada do que explorada” (2012, pp. 162-3).

<sup>18</sup> “The film should be regarded as the unfolding of a long lament that not only mourns Joaquim’s death but his very life, a life buried in this underground universe. [...] The film does not unfold a simple service for the dead, but the implacable process of a life already similar to death” (RANCIÈRE, 2020).





Emoldurar um luto para vidas que não foram – não puderam ser – choradas: essa é, talvez, a reivindicação de sobrevivência compartilhada pelos três últimos filmes de Costa. Por isso, as personagens-fantasmas – como Joaquim e Lento – ganham uma importância especial. Ambos “retornam” repetidas vezes do reino das sombras depois de certificado o seu óbito: o de Joaquim, pelo documento oficial que Vitalina lê em voz alta; o de Lento, pelo “acidente” a que voltamos a assistir, quando ele tenta consertar a conexão do cabo de alta tensão no barraco onde vivia com Ventura. Entre a vida deles e a sua sobrevivência em forma de reencenação na tela há, assim, um abismo que é, literalmente, uma questão de vida e morte, porém a condição fantasmática de sua reaparição coloca em evidência a mesma condição de todas as personagens. O portador dessa condição, vale explicar, não é necessariamente a personagem “ficcional” nem tampouco, portanto, é o “outro” que “interpreta o Joaquim” ou “o Lento”, pelo menos não mais do que aqueles que “interpretam a si mesmos”, como Ventura e Vitalina. Porque na verdade todas as reencenações, sejam “autobiográficas” ou não, compartilham um mesmo objetivo: o de produzir, onde antes havia somente um nome apagado e uma vida e uma morte suspensas no não-lugar e no destempo do i-mundo, uma vida que, quando extinta, seja passível de ser chorada.

Assim, também, se se pudesse atribuir algum modelo ou antecedente literário a *Cavalo Dinheiro*, seria o conto “El Sur”, de Jorge Luis Borges. Assim como a personagem Juan Dahlmann, acamado em um hospital depois de sofrer um acidente, Ventura também evoca as recordações e os fantasmas a seu redor para imaginar e construir com eles um final alternativo. Todos os gestos e diálogos de *Cavalo Dinheiro*, sejam eles “reais” ou “imaginários”, (como, talvez, as conversas e a carta que Ventura escreve a Vitalina) giram em torno disso: de que modo substituir e remediar os acontecimentos de uma vida para torná-la narrável e dar lugar a uma boa morte. É por isso que as reencenações, como sugere Rancière, em Costa têm o caráter de “breves performances de redenção”<sup>19</sup>. É através da reencenação que, enfim como “personagens”, os “figurantes” anônimos como os que vimos na sequência de “Alto Cutelo” conseguem constelar sequências, enredos, sentidos em comum. Reencenar é construir alianças de sobrevivência ao imaginar e imaginar-se a si mesmo de outra maneira<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> “Short performances of redemption” (RANCIÈRE, 2020).

<sup>20</sup> É por isso que as frequentes acusações ao filme de Costa – de que o longa “estetiza a pobreza” – têm como ponto de partida um profundo mal-entendido: como se não fosse possível que “os pobres” imaginassem viver ou sobreviver de outra maneira por meio de formas estéticas, ainda que tenham sido abandonados ao não-mundo do porão, ao sem fundo de obscuridade e de falta de horizonte.



A luz que retorna nas tomadas finais de *Vitalina Varela* no ensolarado cemitério onde repousam os restos mortais de Joaquim (único momento do filme que não transcorre às escuras) também expressa, nesse sentido, um dos objetivos centrais do cinema de Costa: encontrar uma saída para o porão do mundo, ainda que seja somente para aqueles que participaram da experiência do filme. Em outras palavras, os filmes não pretendem “dar o exemplo” como o fazia, na época da independência, a canção de Os Tubarões. O retorno à luz não é, aqui, o regresso à terra natal sonhado nas estrofes finais de “Alto Cutelo”, mas sim a capacidade de fazer o luto de uma vida extinta no cronótopo do contrato, no porão do mundo. Porém constituir esse luto é também insistir no fato de que essa vida teve lugar, fazendo-a, portanto, re-existir ao retirá-la do limbo onde foi mantida em cativeiro. O luto a que os filmes de Costa dão origem, ao construí-lo, tem caráter político precisamente por causa de seu caráter íntimo e pessoal, pois contesta que o abandono tenha sido o único destino dos “novos contratados”, dos sem-terra. O “segundo enterro” ao final de *Vitalina Varela*, à luz do sol e, agora sim, na presença desta, não tem outro sentido senão reafirmar esse pacto entre a terra e a comunidade deixado em suspenso pelo desterro. Pisar a terra, mesmo à distância, e assim também reabrir um horizonte de sobrevivência, de re-existência para as vidas e mortes do Negroceno, as vidas não choradas: esse poderia ser hoje, parece sugerir-nos Costa, o lugar do cinema.

### Referências

CASA DE LAVA. Direção: Pedro Costa. Cabo Verde: Madragoa Filmes, Gemini Films, Pandora Filmproduktion, 1994. (110 min), son., color., 35 mm.

CAVALO DINHEIRO. Direção: Pedro Costa. Lisboa: Sociedade Óptica Técnica, 2014. (103 min), son., color., digital.

COSTA JÚNIOR, Edson Pereira da. A comunidade na expropriação: modos de alteridade no cinema de Pedro Costa. **Matrizes**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 267-288, jan./abr. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/159569>. Acesso em: 28 fev. 2024.

CUNHA, Mariana; ANDRADE, Catarina. Devolver a história, materializar o trauma: Observações sobre os corpos migrantes em *Cavalo Dinheiro* (2014) e *Vitalina Varela* (2019) de Pedro Costa. **Aniki**, Lisboa, v.8, n. 2, p. 112-135, 2021. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/769>. Acesso em: 28 fev. 2024.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo**. Ensaio sobre a noção de poluição e tabu. Tradução: Sónia Pereira da Silva. 1 ed. Lisboa: Edições 70, 1991.

FERDINAND, Malcom. **Uma Ecologia Decolonial**: Pensar a partir do mundo caribenho. Tradução: Letícia Mei. 1 ed. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

JORGE, Nuno Barradas. **ReFocus**. The Films of Pedro Costa: Producing and Consuming Contemporary Art Cinema. 1 ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.

JUVENTUDE EM MARCHA. Direção: Pedro Costa. Lisboa: Ventura Film, Contracosta produções, Les Films de L'Étranger, 2006. (156 min), son., p&b; color., digital.

LEFEBVRE, Henri. **La Production de l'Espace**. 2 ed. Paris: Éditions Anthropos, 1981.

LOBBAN JR., Richard A. **Cape Verde**. Crioulo Colony to independent nation. 1 ed. Boulder: Westview Press, 1995.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Tradução: Marta Lança. 1 ed. Lisboa: Antígona, 2014.

MOORE, Jason W. Madeira, sugar, and the conquest of nature in the "first" Sixteenth century. Part I: From "Island of Timber" to Sugar Revolution, 1420-1506. **Review (Fernand Braudel)**, Binghampton, v. 32, n. 4, p. 345-390, 2009. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i40069683>. Acesso em: 29 fev. 2024.

NO QUARTO DA VANDA. Direção: Pedro Costa. Lisboa: Contracosta Produções, IPACA, Pandora Filmproduktion, 2001. (171 min), son., color, digital.

RANCIÈRE, Jacques. **Os Intervalos do Cinema**. Tradução: Luís Lima. 1 ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. Two eyes in the night: Pedro Costa's *Vitalina Varela*. **Sabzian**, Brussels, 14 out. 2020. Disponível em: <https://sabzian.be/text/two-eyes-in-the-night>. Acesso em: 29 fev. 2024.

SANTOS, Maria Emília Madeira *et. al.* **História Concisa de Cabo Verde**. Resumo da História Geral de Cabo Verde. 1 ed. Lisboa/Praia: Instituto de Investigação Científica Tropical e Instituto da Investigação e do Património Culturais, 2007.

VITALINA VARELA. Direção: Pedro Costa. Lisboa: Optec, 2019. (124 min), son., color, digital.

YUSOFF, Kathryn. **A Billion Black Anthropocenes or None**. 1 ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.

Recebido em: 02/04/2024. Aprovado em: 09/04/2024.