

Pedro Costa e o Cinema Negro

ARTIGO

Paulo Morais-Alexandreⁱ 

Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa, Lisboa, Portugal
CIEBA - FBAUL, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal

1

Resumo

Procura-se estabelecer um ponto de partida para uma análise muito específica da obra do realizador Pedro Costa, no âmbito de um cinema em que as minorias e os oprimidos, nomeadamente os negros, são eixos fulcrais, e onde é claramente trabalhado o nível da estética, mas inequivocamente com claros valores próprios.

Palavras-chave: Cinema, Cinema Negro, Pedro Costa, Oprimido, Escola de Cinema de Lisboa, Cabo Verde

Pedro Costa and the Black Film

Abstract

The study proposes to establish a starting point for a very specific analysis of the work of director Pedro Costa, within the scope of a cinema where minorities and the oppressed, namely black people, are central axes, unequivocally with clear own values.

Keywords: Cinema, Black Film, Pedro Costa, Oppressed, Lisbon Film School, Cape Verde

Deux cadavres humains m'apparurent dehors :
L'un était un esclave et l'autre était un maître !...
Mon oreille, des deux l'entendit se repaître,
Et quand il eut fini ce lugubre repas,
En se léchant la lèvre, il sortit à longs pas.
Plus tremblant que la feuille et plus froid que le marbre,
Quand l'aurore blanchit, je descendis de l'arbre,
Je voulus recouvrir d'un peu du sol pieux,
Ces os de notre frère exhumé sous mes yeux.
Vains désirs ! vains efforts ! de ces hideux squelettes
Le tigre avait laissé les charpentes complètes,
Et rongé les deux corps de la tête aux orteils,
En leur ôtant la peau les avait faits pareils.
Surmontant mon horreur, voyons, dis-je eu moi-même,
Où Dieu mit entre eux deux la limite suprême ?
Par quel organe à part, par quels faisceaux de nerfs,
La nature les fit semblables et divers ?

D'où vient entre leur sort la distance si grande :
Pourquoi l'un obéit, pourquoi l'autre commande ?
A loisir je plongeai dans ce mystère humain :
De la plante des pieds jusqu'aux doigts de la main,
En vain je comparai membrane par membrane,
C'étaient les mêmes jours perçant les murs du crâne ;
Mêmes os, mêmes sens, tout pareil, tout égal !
Me disais-je ; et le tigre en fait même régal,
Et le ver du sépulcre et de la pourriture,
Avec même mépris en fait sa nourriture !
Où donc la différence entre eux ? ... Dans la peur :
Le plus lâche des deux est l'être inférieur !
Lâches ? sera-ce nous ? et craignez-vous encore
Celui qu'un ver dissèque et qu'un chacal dévore ?
Alors tendez les mains et marchez à genoux,
Brutes et vermiseaux sont plus hommes que vous !
Ou si du cœur des blancs Dieu vous a fait les fibres,
Conquérez aujourd'hui le ciel des hommes libres !
L'arme est dans votre main, faites-vous votre sort.
(Lamartine, 1850, pp. 207-208)

1 Introdução

O presente estudo deve ser considerado, antes de mais, como um prólogo às análises realizadas pelo autor do presente texto em “Estereótipos na criação de uma dramaturgia para o figurino do negro, e não só, no Cinema” (Morais-Alexandre, 2019) e, também, na abordagem “Do Cinema Negro como desestabilizador de “valores vigentes”” (Morais-Alexandre, 2020), onde era expressamente afirmado:

[...] há um papel pedagógico que a Arte deve ter, nomeadamente para despertar as consciências, para as desestabilizar, fazendo-as questionar e criticar os “valores vigentes” tantas vezes tomados como bons e suficientes, para depois ser possível instaurar novas realidades, muitas vezes ao arripio dos poderes dominantes. É nesse contexto que surge o Cinema Negro, como um despertar de consciências, em alguns casos bem descansadas. (Ibidem, p. 46)

Assim, importa desenvolver e, eventualmente, direcionar essa pesquisa, explicitando exatamente esses valores, neste caso, relativamente à construção de cinematografias do oprimido, em particular, do negro e da forma como este, mas não só, é apresentado.

Lança-se, desse modo, um ponto de partida para um mais desenvolvido estudo relativamente à forma como tal é feito no presente, num universo muito próprio que decorre da produção do que se designa como Escola de Cinema de Lisboa, que se pode traduzir para o inglês como Lisbon Film School e, em particular, nos seus mais interessantes representantes como os realizadores Pedro Costa, João Canijo, João Salavisa, Leonor Teles, Ico Costa, sendo o denominador comum o facto de qualquer destes realizadores terem-se formado pela Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa (Morais-Alexandre, 2018, pp. 537-528).

Alguns investigadores, como Bárbara Barroso e Daniel Ribas (2008, p. 139-150) ou João Maria Mendes (2017) elegem o termo mais lato “Escola Portuguesa”, embora se prefira a definição mais apurada de “Escola de Cinema de Lisboa”, na mesma linha de pensamento que motivou o Harvard Film Archive, no ano de 2012, a programar um ciclo que designou como *The school of Reis: The films and legacy of António Reis and Margarida Cordeiro* (Guest, 2012), considerando que é aqui, neste realizador/professor e nesta Escola, que está a raiz de uma forma comum de se fazer cinema, no momento presente com relevância mundial.

Nesse âmbito, considera-se que a produção de Pedro Costa é, em vários níveis, muito representativa de um estilo que merece um estudo específico, sobretudo pela forma muito interessante como este realizador, através dos seus filmes, vai quebrando várias barreiras, levando os investigadores a questionarem e a alterarem valores e análises que teriam por seguras.

2 Para uma renovada leitura do conceito de Cinema Negro

A origem do presente texto decorre de algo que pode ser considerado uma mudança de paradigma relativamente ao conceito que é convencionalmente designado

como “Cinema Negro”, que recentemente se tem alargado e tornado mais vasto¹. Considera-se que o trabalho de pesquisa, em vários níveis pioneiro, de Celso Luiz Prudente e as publicações derivadas dessa investigação têm sido fulcrais para a referida mudança. Ao contrário de visões anteriores, mais limitadas, o referido investigador propõe uma definição muito mais abrangente. Assim, o Cinema Negro deve passar a ser entendido como:

[...] o cinema de todas as minorias: do judeu, da mulher, do homossexual, da criança, do deficiente, do africano, do ibérico, do asiático e do ameríndio; enfim, de todas as possibilidades bioexistenciais que foram estranhas à euroheteronormatividade que referenciou a eurocolonização. (Prudente, s.d., p. 23)

Esta afirmação entra claramente em choque com o que tem sido avaliado como indiscutível, em termos de definição do Cinema Negro, o que está arrolado no “Dogma Feijoada” (Dogma Feijoada lança polêmica, 2000, s.p.) que elenca vários princípios que têm vindo a ser seguidos, como se de mandamentos bíblicos tratasse-se.

Atendendo a que nem os Mandamentos Sagrados são respeitados, saúda-se a visão heterodoxa e muito mais inclusiva de Celso Luiz Prudente. Este investigador vem sistematizando a questão em vários estudos, que evidencia esta discussão de uma forma mais alargada, já que abre a sua análise a questões muito mais abrangentes (Prudente, 2005; 2014; 2018; 2021; s.d.) a que não serão alheias, como se viu no texto acima citado, os assuntos de gênero, portanto, basicamente, estendeu o conceito a todos os oprimidos, mas foi muito mais longe. Estabeleceu também uma dialética em que, como contraponto, surge o opressor, aquilo que designa como «[...] a horizontalidade da imagem do íbero-ásio-afro-ameríndio, diante da reificação da verticalidade da hegemonia imagética euro-hétero-macho-autoritária e sua euro-heteronormatividade.» (Prudente, s.d., p. 23)

¹ - Veja-se a este respeito o bom apanhado da evolução do conceito realizado sob a epígrafe de “Cinema negro é o que?” no artigo de Maurício Rodrigues Pinto; Letícia Xavier de Lemos Capanema – “Cinema negro, mulheres negras: representação e representatividade no audiovisual mato-grossense” (2022, pp. 40-45).

É nesse sentido, e não por acaso, ou erro, que o filme *Roma Acans*, de Leonor Teles (2021), um documentário sobre a comunidade cigana, produzido pela Escola Superior de Teatro e Cinema, foi acolhido no programa da 15ª *Mostra Internacional do Cinema Negro* organizada pelos professores Celso Luiz Prudente e Rogério de Almeida no âmbito da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. (PRUDENTE, 2019).

Pode-se filiar a proposta de Celso Luiz Prudente no que Tommy L. Lott alvitrou em “A no-theory theory of contemporary black cinema” quando recomendava que, em vez de “[...] biologically essentialist view of black cinema [...]”, o critério pudesse ser muito mais alargado, não havendo necessariamente que existir um realizador negro e, muito menos, que o filme fosse dedicado ao consumo pela comunidade negra (1999, pp. 139-150)².

Não obstante, foi partindo do “Dogma Feijoada” (Dogma Feijoada lança polêmica, 2000) que muitos investigadores trabalharam e continuam a trabalhar, ignorando ou discordando dos últimos desenvolvimentos teóricos e tem sido nesta mesma via que tem sido feita a análise histórica e tem sido produzida a maioria das reflexões que tratam este gênero cinematográfico.

Naturalmente, quando se iniciaram os estudos relativos a esta matéria em Portugal não é de se estranhar que, praticamente, apenas fosse feita uma adaptação dos quesitos ao país, sem grandes alterações. Destaca-se, como pioneira dessas pesquisas, a professora Michelle Sales, cidadã brasileira, investigadora que tem estudado e divulgado, com inegável mérito esta filmografia, ao trazer a experiência do seu país natal, onde estas matérias vêm sendo investigadas e alvo de publicação há mais tempo e que, talvez por isso mesmo, siga mais escrupulosamente as regras anteriormente referidas.

Curiosamente, esta investigadora “filia”, de alguma forma, o cinema negro português em duas obras, já que considera que este gênero está «[...] sedimentado na historiografia do cinema português a partir da projeção de filmes como Casa de Lava

² - Veja-se ainda a este respeito o importante estudo de Dan Flory – *Philosophy, black film, film noir*. (2008, pp. 16-17), onde as propostas de Lott são escalpelizadas.

(1994), de Pedro Costa, e também Zona J (1998), de Leonel Vieira» (Sales, 2020, p. 11), embora entenda que:

[...] irrompe no cinema português tardiamente, ou, melhor, a partir dos anos 2000, quando, a partir da segunda ou terceira geração de portugueses afrodescendentes radicados em Portugal – a maioria com formação escolar europeia –, uma nova produção cinematográfica passa a ser produzida. (Ibidem, pp. 11-12)

6

Citar a importante obra *A terceira margem do cinema português* que a mencionada investigadora organizou e que é, sem qualquer dúvida, fulcral para futuros estudos sobre o Cinema Negro em Portugal (Ibidem).

Será ainda pertinente referir a seminal *Mostra Internacional de Cinema na Cova da Moura*, organizada pelo Coletivo Nêga Filmes & Produções, em parceria com a Associação Cultural Moinho da Juventude no âmbito do *Kova M Festival: África e suas diásporas* que, infelizmente, não tem sido realizada nos últimos anos.

Perante a emergente influência do Cinema Negro, que se pode mesmo definir como um gênero, verifica-se que, ao ser fixado o objeto estudo de se fazer uma análise da obra de ficção do realizador em apreço, baseada no cruzamento das obras com alguns dos quesitos postulados neste tipo de cinema, o resultado pode ser bem surpreendente. Efetivamente, neste particular, a monumental obra de Pedro Costa surge renovada, já que passa a poder ser confrontada com novos valores e, paralelamente, novas leituras das propostas fílmicas passarão a ser permitidas.

3 Pedro Costa e o Cinema Negro

O objetivo para esta análise partiu da simples questão: poderá a obra de Pedro Costa enquadrar-se numa definição de Cinema Negro? Para encontrar uma resposta válida, importa invocar a “Bíblia” estabelecida pelo “Dogma Feijoada” (Dogma Feijoada lança polêmica, 2000), que é muito linear e concisa nos sete “ingredientes” necessários para se poder considerar uma obra, como integrando este gênero de Cinema:

1. O filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro;
2. O protagonista deve ser negro;
3. A temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira;
4. O filme tem de ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes;
6. Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos;
7. O roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro. Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados. (Dogma Feijoada lança polémica, 2000, s.p.)

7

À primeira vista verifica-se, desde logo, que há um parâmetro impossível de cumprir: a cor da pele de Costa e, obviamente, a temática ou o argumento, relacionados com a nacionalidade brasileira da cultura negra. Não obstante, podem e devem ser chamados à colação todos os elementos que permitam a inclusão de outros operadores neste universo tão vasto e não uma mera exclusão baseada na cor da pele, ou na nacionalidade da temática, argumento ou cidadão.

Nesse aspecto, importa concordar com Mory Marcia de Oliveira Lobo que em “O Cinema Negro como arte de afirmação frente a um possível mal-estar na educação contemporânea” dá uma clara abertura ao alargamento do conjunto:

Na possibilidade de uma crítica de cunho político e social no qual o Cinema Novo direcionava, é importante observar que, sendo o afro-brasileiro figura aparente em expressivo número nas classes de minoria, nasce o Cinema Negro trazendo toda sua carga revolucionária de luta contra o racismo já no campo simbólico, na qual a opressão transferencial alienante já determinava como relata Prudente, essa luta de classes como uma luta de imagem. Assim, a luta de imagem que ainda hoje configura-se dentro de um possível mal-estar pós-moderno que persiste como um traço estrutural e comportamental no afro-brasileiro, de modo que sua identidade racial se encontra em processo fragmentado de não reconhecimento e pertencimento a sua matriz africana. O Cinema Negro como arte de afirmação das minorias [...] (LOBO, 2015, p. 1631.)

Tem sido exatamente nesse sentido, de dilatação do conjunto, que Celso Luiz Prudente tem publicado vários estudos, alargando o Cinema Negro a um cinema do oprimido, referindo claramente em “A imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio na dimensão pedagógica do Cinema Negro”, como uma comunidade mais abrangente, tendo como denominador comum o ter sido / ser alvo de opressão, permitindo assim “[...] a aproximação identitária das culturas não eurocentradas [...] que se] estabeleceu assim pela horizontalidade da imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio [...]” (PRUDENTE, 2021, p. 11) por contraponto a um grupo dominante, aqueles que Sartre

escalpelizou nas suas *Reflexões sobre o racismo* (1960) e a que Prudente refere-se como o “[...] euro-hétero-macho-autoritário [...]” (2021, p. 11).

É objetivamente esse o universo de Pedro Costa desde as suas primeiras obras, o universo de Ventura, de Vitalina Varela e mesmo o próprio universo de Vanda, pelo que se considera que se pode estabelecer uma ligação direta da filmografia de Pedro Costa ao Cinema Negro. Citando de novo e obrigatoriamente Celso Prudente, considera-se que na obra de Pedro Costa há claramente:

[...] uma imagem de afirmação positiva da africanidade. [...] Fez-se assim a construção da imagem de afirmação positiva do afrodescendente como minoria, que se deu no processo de contemporaneidade inclusiva, ensinando à sociedade como ela é, como deve ser tratada. Este comportamento foi essencial para compreensão da dimensão pedagógica do cinema negro. (s.d., pp. 7 e 13).

A partir desse ponto, torna-se muito fácil estabelecer relações entre os postulados do “Dogma Feijoada” (Dogma Feijoada lança polêmica, 2000) e a obra de Pedro Costa.

Protagonista negro

Pedro Costa elege cidadãos africanos para protagonistas da maioria dos seus filmes, sendo que muitos destes se tornam absolutamente emblemáticos e confundem-se com o seu cinema, sobretudo Ventura e Vitalina Varela, mas não só, haverá que referenciar ainda Leão, Lento, José Alberto, Bete, entre tantos outros.

Temática relacionada à cultura negra

A maioria das obras de Pedro Costa está iniludivelmente ligada a temáticas relacionadas com a cultura negra, mais particularmente à cultura cabo-verdiana, nas suas diversas vertentes, da língua à música e incluindo até a alimentação, sendo tantas vezes invocada a própria memória coletiva, mas também a fruição desta mesma cultura “dentro de portas”, por exemplo na ilha de Santiago e na ilha do Fogo ou, também “fora de portas”, representando a diáspora muito particular de um povo em território português, onde estes migrantes vieram a estabelecer-se constituindo várias comunidades, cujas características

e vivências tentam preservar e que são evidenciadas nos seus filmes, como em *Juventude em marcha* (2006), *Vitalina Varela* (2019) ou outros.

A esse respeito, é muito importante a transição, também cultural, que se dá entre o *No quarto de Vanda* (Costa, 2000), rodado no bairro das Fontainhas e o filme seguinte *Juventude em marcha* (2006), com a comunidade já reinstalada no casal da Boba, com todas as consequências, também culturais que isso implica, nomeadamente em termos de perda de identidade³. Assim, acrescenta-se a um primeiro trauma, o da migração por necessidade, um segundo, a vivência de um bairro assético, que não só nada diz à comunidade, como a desenraíza com todas as consequências catastróficas que daí advieram, mais concretamente a perda da referência cultural e no limite até o fomento da violência⁴.

Filmes-urgentes, com cronogramas exequíveis

Uma questão relevante é a indicação relativa à produção, o quarto quesito, “O filme tem de ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes” (Dogma Feijoadá lança polémica), no qual o cinema negro tem um claro denominador comum com o modo de produção dos filmes da “Escola de Cinema de Lisboa” onde há desde logo, como refere João Maria Mendes “[...] uma tradição de baixos orçamentos, frágeis condições de

³ - «[...] o que aconteceu na passagem das Fontainhas para o bairro social do Casal da Boba. As mulheres cabo-verdianas, que na sua maioria são empregadas de limpeza, passaram uma vida a limpar os apartamentos burgueses de Lisboa. Quando finalmente lhes deram as casas “condignas” pelas quais ansiavam há tanto tempo, trataram imediatamente de as decorar, melhor ou pior, à maneira dos condomínios que andaram a limpar durante anos. E os pequenos salários foram comidos pelo mobiliário exuberante e extravagante, pelos sofisticados eletrodomésticos, os pequenos luxos que tinham visto ao vivo e a cores e que também quiseram para si próprias. Não posso nem quero censurá-los, mas a tragédia está lá, nos pratos agora mais vazios...» (Henriques, s.d.).

⁴ - Pedro Costa sabe-o e regista-o: «Hoje é diferente. Antes quase não havia família, era uma comunidade, de facto. Hoje, na Amadora, no Bairro do Casal da Boba, que é onde eles estão, está tudo separadíssimo. As portas fechadas à chave, as pessoas separadas. É uma grande tristeza e uma grande violência, sobretudo os mais novos. Vi-os nascer entre 1998 e 2000 e hoje são violentíssimos, não mostram qualquer piedade. E isto não acontece porque eles são maus. Acontece por culpa de todos nós.» (Poiares e Silva, 2010, p. 41).

produção [...]”. Acresce e certamente também como denominador comum a “[...] metodologia de desenvolvimento de projetos onde se destaca o imprevisto de soluções e a adaptabilidade a surpresas adversas resultantes desses factores” (2017, p. 7).

Pedro Costa cumpre este quesito, principalmente através da diminuição da dimensão da equipe, que é reduzida ao mínimo possível⁵, que de filmagem para filmagem ainda consegue ser mais contida, apesar da visibilidade da obra de Pedro Costa, validada pela seleção e prêmios nos mais relevantes festivais mundiais, permitir-lhe renovada capacidade financeira, mas como o próprio realizador afirma: “Sou eu, dois ou três amigos meus que fazem o som – a equipa técnica – e os actores do Bairro” (Poiães e Silva, 2010, p. 43). Efetivamente, Pedro Costa desconfia das produções muito complexas e onerosas, tal como afirmou a António Guerreiro numa entrevista, em que se queixava de vários aspectos das produções convencionais, nomeadamente a urgência provocada pelos custos, a busca da rentabilidade ou o “inferno burocrático” (Guerreiro, 2021, s.p.).

Na questão do cronograma, Pedro Costa tem uma atuação muito particular, dado que tem uma relação peculiar com a pressão que sofre para cumprir um calendário de rodagem, e a qual se refere em várias entrevistas. Não obstante, o modelo de produção desse realizador está nos antípodas “[...] do paradigma dominante no qual a sua única excentricidade reside no tempo que dispõe para filmar” (Araújo, 2016, p. 122).

Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos

Nos filmes de Pedro Costa, a começar pelos protagonistas maiores, como Ventura ou Vitalina Varela, mas também Leão, Bete ou Tito Furtado, as personagens jamais são estereotipadas, podendo ser, de novo, utilizados todos os exemplos anteriormente citados, seja até pelo insólito do seu comportamento que tanto revela sobre os próprios, mas que

⁵ - Pedro Costa é particularmente crítico do modelo “inflacionista”: «Acho que hoje em dia, o mundo da arte, da cultura vive muita da inflação. Verifiquei-o quando fazia os outros filmes: olhava à minha volta e via dezenas de pessoas que questionava o que é que realmente faziam. Mas, realmente, para quê? Eram nocivos ao projecto e essa inflação ia juntar-se a outras inflações orçamentais e tive muito medo que a essa inflação se juntasse uma estética ou artística. Às tantas, temos uma espiral progressiva.» (Ibidem, p. 42).

marca alguma “atonalidade” na ação, veja-se o tão emblemático, quanto inesperado, momento em que Pango varre uma casa que está já em processo de demolição, sequência notável da obra *No quarto da Vanda* (Costa, 2000)⁶.

Vale a pena destacar a forma como o próprio realizador considera duas das suas mais emblemáticas personagens, Vitalina Varela e Ventura, e a relação que se estabelece entre ambas. Estas são representantes de todas as pessoas que padecem a mesma situação dramática, que é terrível, mas não é excepcional, antes, pelo contrário, e que, ao mesmo tempo, têm características absolutamente únicas, seja uma capacidade de resiliência, seja mesmo uma sabedoria telúrica, que as fazem ficar muito longe de qualquer estereótipo, agindo de forma muito própria.

A Vitalina Varela não é um fantasma. É uma mulher cabo-verdiana de 50 anos de idade que ainda não conseguiu obter uma autorização de residência neste país hipócrita e ingrato. Ainda não conseguiu a miserável indemnização ou pensão que lhe é devida por todas as autoestradas e Colombos que o falecido marido ajudou a erguer. A Vitalina são todas as mulheres que estão ou estiveram naquela situação. Que ficaram para trás, que ficaram esquecidas, que ficaram à espera. Todas as mulheres que não chegaram a tempo. O que é terrível é que todos sabemos que elas nunca chegarão a tempo. A Vitalina é uma força do passado que assombra o presente do Ventura. E ele também percebeu que aquela mulher vai dar-lhe luta na exumação do que chega dos confins da memória. É muito interessante ver como é que ele resiste a isso. Há uma fortíssima tensão nos planos em que eles estão juntos. O Ventura, que já é um homem partido, quebra ainda mais porque ela só lhe traz os momentos que ficaram por viver, as cartas não enviadas, as cartas que não foram recebidas. Tudo a que se faltou. A Vitalina são todas as mulheres que eu vi um dia na Ilha do Fogo. Alguém que nos vem falar de um tempo de vergonha e de promessas não cumpridas. Eu acho que a Vitalina é o tempo. É a carta. A juventude e

⁶ - Veja-se a este respeito a tese de doutoramento de Daniel Ribeiro Duarte - *Comunidade estética e política no cinema de Pedro Costa*. (2018, p. 8).

o sonho dos jovens amantes separados. É a voz de uma mulher fiel neste tempo de vergonha, traição e morte (Costa, 2015, s.p.).

Roteiro que privilegie o negro [...] comum

12

Os argumentos de Pedro Costa, por norma, privilegiam os cidadãos comuns, como seja um segurança da Fundação Gulbenkian, um empregado municipal, um viciado em heroína, ou o Nhurro da primeira (Costa, 2000) ou da segunda versão (Costa, 2006), um mero pedreiro desempregado, como tantos outros o estão em “Tarrafal” (Costa, 2007b) ou, em termos coletivos, os habitantes do Bairro das Fontainhas, do Casal da Boba ou mesmo os da aldeia de Chã das Caldeiras na ilha do Fogo (Costa, 1994).

João Maria Mendes refere que este interesse por personagens mais do que comuns, “[...] vivem nas franjas da sociedade (imigrantes pobres, desempregados, pequenos traficantes, jovens inativos e marginais) remetidos à condição de zombies e subsistindo mal entre vida e morte” (2017, p. 64), evidencia uma abertura a uma radicalização política, declarando mesmo que “Pedro Costa viria a abrir o campo a outro tipo de cinema radical, quer do ponto de vista das opções estéticas, quer do ponto de vista político” (Ibidem). Trata-se efetivamente de um *statement* pessoal, mas não foi o primeiro a fazê-lo, embora o conceba, claramente de forma diferenciada, uma vez que se pode encontrar a raiz no neorrealismo e, em Portugal, nos seus “mestres” maiores, António Reis, Paulo Rocha e Alberto Seixas Santos, que em filmes como *Jaime* (Reis, 1974), *Trás-os-Montes* (Reis e Cordeiro, 1976), *A lei da terra* (Nordlund e Santos, 1977), *Verdes anos* (Rocha, 1963) ou *Mudar de vida* (Rocha, 1966), já o haviam feito e registre-se que não foi por acaso que os dois últimos filmes mencionados foram restaurados sob a coordenação do próprio Pedro Costa⁷.

⁷ - «É claro que trabalhei de acordo com a minha sensibilidade. E nunca quis pôr de lado as minhas primeiras impressões, fortíssimas, e as memórias da minha primeira visão do filme [*Mudar de Vida*]» (Lisboa, 2019, p. 154)

Há no tratamento fílmico destas gentes comuns um aspecto notável, diferenciado e diferenciador, que importa referir, a questão do lirismo que muitos encontram em Pedro Costa, de que Bénard da Costa fala (2009, p. 19), tão pouco usual, ao tratar os seus atores-personagens, iguais a tantos outros, com debilidades gravíssimas, mas a quem a câmara e, sobretudo, a iluminação, dá uma força inusitada, um encanto e uma beleza súbita. Nesse sentido, vem necessariamente à memória o ensaio de Junichiro Tanizaki - *O elogio da sombra*, que ao analisar o teatro Nô, discorre sobre a forma magnífica como, através do tratamento da luz e sobretudo da criação de áreas de sombra, algo que considera que apenas se vê no palco, mas que nas obras de Pedro Costa, realça e permite vislumbrar a beleza dos que pisam o palco ou, neste caso, habitam os filmes (Tanizaki, 1999, pp. 42-43).

Super-heróis ou bandidos serão evitados

Um aspeto crucial será o cruzamento com este parâmetro do sétimo e último quesito do “Dogma Feijoada”: “Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados” (Dogma Feijoada lança polémica, 2000, s.p.). Ora, nesse ponto parece existir uma nova contradição, já que há uma heroicidade muito particular nos protagonistas dos filmes de Pedro Costa, seja Vanda⁸, Ventura⁹, Vitalina¹⁰, entre outros.

Todas estas figuras têm uma imensurável honorabilidade, algo que se poderá designar como uma “verticalidade” que persiste no sofrimento, o que lhes confere uma dignidade quase semelhante a que encontramos nos filmes protagonizados por John Wayne e realizados por John Ford, ou Howard Hawks e que João César Monteiro tão bem glosou em *Le bassin de John Wayne* (1997).

⁸ - Ventura entra em três longas-metragens de Pedro Costa - *Juventude em marcha* (2006), *Cavalo dinheiro* (2014); *Vitalina Varela* (2019).

⁹ - Vanda, Vanda Duarte, entra em três longas-metragens de Pedro Costa – *Ossos* (1997); *No quarto de Vanda* (2000); *Juventude em marcha*, (2006).

¹⁰ - Vitalina, Vitalina Varela, entra em duas longas-metragens de Pedro Costa - *Cavalo Dinheiro* (2014); *Vitalina Varela*, (2019).

Glauber Rocha havia, com efeito, alertado contra os heróis. Neste contexto não se trata de desconstruir o arquétipo do herói, com maior ou menor comicidade, como o fez Spike Lee em *BlacKkKlansman* (2018), mas de conferir às personagens, em geral, e em particular, aos protagonistas uma dignidade absoluta. Esse aspeto, que é também um particular estético na obra de Pedro Costa, merece, aliás impõe-se, que seja também escarpado em termos de Cinema Negro e confrontado com vários outros parâmetros expressos no “Dogma feijoada” (2000, sp.), até porque, tal como bem sinalizou Nelson Araújo: “Não existem maus nem bons no cinema de Pedro Costa, existem seres humanos votados ao esquecimento, não fantasiando, o realizador, com heróis imaculados perante as circunstâncias sociais que os rodeiam” (Araújo, 2016, p. 119).

Depois existirão ainda outras perspectivas que não são de somenos importância, que não estarão propriamente ausentes dos quesitos estabelecidos no “Dogma Feijoada” (2000, s.p.), mas que são aprimorados e autonomizados por Celso Prudente, algo que define como “[...] os aspectos socioculturais do negro [...]” (Prudente, 2005, p. 69) e que também são decisivos para o estabelecimento da definição do Cinema Negro.

Os mencionados aspectos são a pobreza, a música e a diáspora e, nesses três prismas particulares, a aproximação e abordagem à comunidade cabo-verdiana, por parte do cinema de Pedro Costa é absolutamente exemplar, particularmente, em filmes como *Casa de lava* (1994), *Juventude em marcha* (2006), *Cavalo dinheiro* (2014) ou *Vitalina Varela* (2019), mas também nas curtas-metragens “Tarrafal” (2007b), *Caça ao coelho com pau* (2007a) ou *O nosso homem* (2010), em que o realizador tantas vezes retrata os migrantes que aportam a Portugal vindos de Cabo Verde, tendo ali deixado as suas memórias, mas jamais perdendo a sua cultura ou a sua música, para passar a viver numa situação particularmente difícil, uma espécie de “limbo”, como tão bem descreve Ana Cristina Pereira:

Há muito tempo que estes filhos de Cabo Verde (e seus descendentes) perderam a esperança e a vontade de voltar às ilhas que já não são as suas, o que não significa que se sintam portugueses ou que sejam aceites como portugueses. Vivem numa espécie de

limbo, já não são sampajudos (S. Vicente) nem badius (Santiago) mas obviamente também não são alfacinhas (Lisboa). Têm como lugar seguro, único e impartilhável essa língua a que chamam crioulo (sem saberem que a desconsideram) e que sendo também ela híbrida permite uma união e uma resistência. A resistência faz-se também à custa do “lado positivo” da exclusão. São maioritariamente operários e trabalhadores desempregados e se antigamente trabalhavam de sol a sol para encontrar o seu sustento, hoje sobra-lhes todo o tempo do mundo. Um “privilégio” que decorre do desaparecimento do trabalho e com ele da figura do operário. (Pereira, 2014, p. 820)

Pobreza

A pobreza, que tem as suas raízes cinematográficas no Neorealismo italiano, é recuperada pelo Cinema Novo brasileiro, do qual deriva o Cinema Negro:

A imagem da pobreza e a imagem do pobre são representadas, preponderantemente, pela figura do negro no Cinema Novo, posição com a qual a juventude negra se identificou, pois via sua realidade discutida no cinema [...] (Prudente, 2005, p. 69).

Mateus Araújo Silva inicia o seu artigo “Pedro Costa e sua poética da pobreza” afirmando: “Desde muito cedo, o cinema de Pedro Costa buscou sua inspiração e sua forma no universo da pobreza, do qual extraiu uma poética singular” (Silva, 2010, p. 111), e fala-nos da “[...] dialética entre o desejo de ficção do cineasta e sua interação efetiva com as comunidades pobres das quais se aproximou na elaboração dos filmes” (Ibidem, p. 112), algo com que não se concorda. Não há uma dialética, já que não há oposição, mas antes uma síntese notável que resulta na construção de uma ficção fílmica no seio de comunidades pobres existentes.

A pobreza que existe no bairro das Fontainhas, depois de demolido e que não desapareceu na passagem para o Casal da Boba que lhe sucedeu, agravada pelo desemprego de longa duração, que parte da população passa a enfrentar, e que tem por limite o desespero da fome e da falta de abrigo. Veja-se, como evidência desta pobreza,

na obra *O quarto de Vanda*, o desespero de Nhurro quando Zita lhe nega um mero pedaço de pão, ou quando o mesmo Nhurro recusa um lugar para dormir a um conhecido exasperado por abrigo (Júnior, 2020, p. 285).

Não obstante, a pobreza não aparece nos filmes de Pedro Costa como algo de panfletário, mas antes com um certo lirismo, que o próprio realizador assume: «“devias falar mais, denunciar mais as nossas dificuldades, os nossos problemas”. Riposto, dizendo: “olha que eu faço isso, mas de outra maneira. Isto não são panfletos políticos, são coisas artísticas, estão um bocado mais escondidas”.» (Poiães e Silva, 2010, p. 41). Ao rever a fabulosa sequência do filme *Cavalo dinheiro* que é acompanhada pela canção da banda cabo-verdiana Os Tubarões – “Alto Cutelo” há uma dramaturgia que reinventa os “corpos humanos”, dos que são oprimidos, dos que sofrem, mas que jamais perdem a dignidade, ressaltando claramente um engajado registo brechtiano¹¹, mas, em simultâneo, um trabalho de composição plástica que se destaca.

Música

A música, que deriva de uma raiz musical comum ligada ao quesito da cultura negra, evidencia uma africanidade ancestral que é indubitavelmente patrimônio imaterial, um bem maior da negritude, razão pela qual merece ser analisada autonomamente. Celso Prudente refere que, quer a música, quer ainda os instrumentos musicais, caracterizam os “[...] traços dos conhecimentos essenciais da africanidade” (2005, p. 70).

¹¹ - «En las últimas películas de Pedro Costa, *Cavalo Dinheiro* (2015) y *Vitalina Varlea* (2019), vemos a personajes hieráticos declamando, en un tono ultra parco, lamentaciones sobre un pasado de migraciones duras y trabajos miserables. El cine de Eloy Enciso, siguiendo a Costa muy de cerca en tonos y formas, pone también a sus personajes a declamar sus desgracias, en un registro emocionalmente anestesiado (*Arraianos* (2015), *Longa Noite* (2019)). Miguel Gómez, Joao Pedro Rodriguez, Albert Serra o Jaime Rosales, entre otros, utilizan también algunas de estas claves interpretativas en sus obras. ¿Representan estos registros actorales una tendencia reconocible en el cine de autor europeo de las últimas décadas? Creemos descubrir en estas obras una suerte de herencia sui generis de Bertolt Brecht y su concepción de la distancia en la interpretación actoral, mezcladas con la práctica del intérprete-autómata que exponía Robert Bresson en su cinematógrafo y algunas máximas de Jean Marie Straub y Danielle Huillet, que, en cierta forma, retoman a Brecht. Ante una interpretación actoral “distanciada”, emocionalmente gélida, que se vuelve pauta de trabajo tácito en algunos de estos cineastas, vale la pena indagar sobre el origen brechtiano de este registro.» (Fillol, 2021, p. 234)

A música perpassa em toda a obra de Pedro Costa. Efetivamente a musicalidade cabo-verdiana é uma constante dos seus filmes, sendo que, em certos níveis, torna-se quase uma “personagem” fulcral para a ação, a título de exemplo em *Ossos* toda a sonoridade das músicas cabo-verdianas. De referir, igualmente, a inclusão na banda sonora de músicas absolutamente emblemáticas, mas não as mais óbvias como “Carro Bedjo”, do grupo cabo-verdiano Os Saburas, em *Ossos*, a coladera “Labanta Braço”, interpretada pelo grupo cabo-verdiano Os Tubarões no filme *Juventude em marcha*, ouvida por Ventura e Lento¹². Por fim, veja-se e ouça-se, como evidência maior, a supramencionada sequência da obra *Cavalo dinheiro* que é acompanhada pela canção da banda cabo-verdiana Os Tubarões – “Alto Cutelo” (Costa, 2014).

Luiz Fernando Coutinho de Oliveira, em *O som das Fontainhas: uma análise da banda sonora de três filmes de Pedro Costa*, questiona se um dos denominadores comuns de toda a comunidade migrante cabo-verdiana, “os ex-habitantes do arquipélago”, não será precisamente a música, para depois a considerar mesmo um elemento fulcral, responsável por espoletar situações dramáticas¹³.

Diáspora

Celso Prudente refere-se também à diáspora dos povos africanos.

[... é] possível supor que a estética negra traga um resíduo ontológico, em que o ser se manifesta na busca do princípio de família, fragmentada na diáspora. Essa família, no entanto, deve ser entendida no sentido amplo, isto é, uma família telúrica e não apenas biológica (2005, p. 70)

¹² - Sobre a relevância desta composição para a compreensão da obra *Juventude em marcha* veja-se de Luiz Fernando Coutinho de Oliveira - *O som das Fontainhas: uma análise da banda sonora de três filmes de Pedro Costa*. (2020, pp. 132-142).

¹³ - «[...] a música é uma forma expressiva de experiência social para os cabo-verdianos imigrantes, Ventura, exilado de sua própria casa por Clotilde, pode utilizá-la como instrumento para construir uma espécie de vivência comunitária: ele se aproxima de outros, seus filhos, através do canto, e, talvez sem o saber, constata a força intrínseca que se conserva no interior dessas canções. Por outro lado, se o canto de Clotilde foi a fagulha que deu início ao seu relacionamento no passado, não seriam os versos de Ventura uma forma de reconquistar, não pela chave romântica, mas familiar, a confiança e o amor de Bete, com quem em algum momento travou uma separação?» (Oliveira, 2020, pp. 141-142)

A diáspora da qual o povo cabo-verdiano é um caso muito especial, quer pela sua dimensão, dado que há mais população a viver no exterior do que no país¹⁴, quer pela preservação da cultura (Miranda, 2008) e pela salvaguarda da língua¹⁵, que informa toda a comunidade que começou a afluir a Portugal nos anos sessenta, sobretudo para trabalhar na construção, os homens, e as mulheres na limpeza (Veiga, 2012, p. 13), e que se instala na zona limítrofe entre Lisboa e a Amadora, na região da Damaia, dando origem a bairros como o 6 de maio, Estrela d'África, Alto da Cova da Moura, Fontainhas e outros (Machado, 1994, pp. 111-134). É a vida dos que fazem parte desta diáspora, a dos mais desfavorecidos, os que existem, mas tantas vezes não se deixam ver¹⁶, que está representada nos filmes de Pedro Costa e que têm como exemplos maiores e absolutos os filmes *Juventude em marcha* (2006), *Cavalo dinheiro* (2014) e *Vitalina Varela* (2019).

4 Considerações finais

O objetivo deste trabalho foi esboçar algumas pistas para uma análise da obra de Pedro Costa em termos de Cinema Negro. Assim, por tudo o que é apresentado e perante as evidências produzidas, pode-se afirmar que não existirá grande dificuldade em integrar Pedro Costa na realidade do Cinema Negro. Efetivamente como se verificou e comprovou,

¹⁴ - «[...] a dimensão total da diáspora é de cerca de 120%, dos quais mais de um terço se encontra na Europa.» (AFFORD, 2020, s.p.).

¹⁵ - O crioulo cabo-verdiano é falado no país, na diáspora, sendo utilizado não só pelos naturais de cabo-verde, mas também pelos seus descendentes, eventualmente já sem nacionalidade cabo-verdiana. Veja-se a este respeito o artigo de João Paulo Madeira – “A língua cabo-verdiana como elemento da identidade” (2013, pp. 77-85).

¹⁶ - «Muitos anos depois, pus-me a pensar em tudo o que o Ventura me dizia e fui rever as centenas de fotos das multidões e sobretudo aquela gigantesca manifestação do 1º de Maio. Reparei que quase não havia rostos pretos nas imagens. E perguntei-me porquê – já então havia uma comunidade de emigrantes cabo-verdianos, guineenses, angolanos, são-tomenses em Lisboa - onde estavam eles? Confusos, perdidos, preocupados com o futuro.» (Costa, P., 2015, s.p.).

salvo o primeiro dos quesitos, a cor da pele do realizador, todas as referências estão presentes, sendo de destacar o notável reflexo nessas obras do ambiente musical tão próprio à cultura cabo-verdiana e claramente marcado pela migração e pela criação de uma fortíssima comunidade na área Metropolitana de Lisboa.

Acresce um último detalhe, através do seu cinema e da beleza formal dos seus filmes, que tem sido reconhecida nos mais relevantes festivais de cinema mundiais, entre seleções relevantes e com a outorga dos mais importantes prémios, Pedro Costa leva a cultura negra a um novo patamar, sem a “poetizar” ou permitir a quem vê os seus filmes que, perante a beleza formal das obras, esqueçam-se dos problemas terríveis que a comunidade cabo-verdiana tem que enfrentar, mas valorizando-a na sua postura.

Referências

ARAÚJO, Nelson. O caráter anti-ilusório do cinema de Pedro Costa. Paulo Cunha, Susana Viegas e Maria Guilhermina Castro (ed.). **Atas do VI encontro anual da AIM**. Lisboa: AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, 2016. Disponível em: <https://aim.org.pt/atas/indice/Atas-VIEncontroAnualAIM-09-Araujo.pdf>. Acesso em: 15, maio, 2023.

BARROSO, Bárbara; RIBAS, Daniel. No cinema português: continuidade e rupturas em Pedro Costa. **Devires**. Belo Horizonte: s.n., 2008, janeiro-junho, vol. 5, n.º 1. Disponível em: https://ciencia.ucp.pt/ws/portalfiles/portal/43989281/Daniel_Ribas_B_rbara_Barroso_No_cinema_portugu_s_continuidades_e_rupturas_em_Pedro_Costa.pdf. Acesso em: 15, maio, 2023.

COSTA, João Bénard da. O negro é uma cor. Ricardo Matos Cabo (coord. ed.). **Cem mil cigarros**: Os filmes de Pedro Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

COSTA, Pedro. Guarda o meu silêncio para sempre. in **Encontros cinematográficos** [Sítio Institucional]. Fundão: Associação Luzlinar / Município do Fundão, 2015. Disponível em: <http://www.luzlinar.org/encontroscinematograficos/cavalo-dinheiro/>. Acesso em: 17, maio, 2023.

Dogma Feijoada lança polêmica. **Folha de S. Paulo**. São Paulo: s.n., 2000, agosto, 17. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1708200002.htm>. Acesso em: 7, julho, 2023.

DUARTE, Daniel Ribeiro. **Comunidade estética e política no cinema de Pedro Costa** (Doutoramento em Ciências da Comunicação). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/56402>. Acesso em: 12, maio, 2023.

FILLOL, Santiago. Notas sobre la tradición brechtiana en el cine: de la modernidad europea a *Los rubios* de Albertina Carri y *teatro de guerra* de Lola Arias. **Alea**: Estudos neolatinos. Rio de Janeiro: 2021, maio-agosto, vol. 23, n.º 2. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/f8YTRJqXsPqJ7SSnJVKRZNS/?format=pdf&lang=es>. Acesso em: 11, maio, 2023.

FLORY, Dan. **Philosophy, black film, film noir**. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2008.

GUERREIRO, António. Pedro Costa: filmar como quem se perde no desconhecido [Entrevista a Pedro Costa]. **Electra**. Lisboa: 2021, n.º 12. Disponível em: <https://electramagazine.fundacaoedp.pt/editions/edicao-12/pedro-costa-filmar-como-quem-se-perde-no-desconhecido>. Acesso em: 15, maio, 2023.

HENRIQUES, Carla. Casa da Lava – caderno [Entrevista a Pedro Costa]. **Arte capital**. Lisboa: s.d.. Disponível em: <https://www.artecapital.net/entrevista-158-pedro-costa>. Acesso em: 17, maio, 2023.

JÚNIOR, Edson Pereira da Costa. A comunidade na expropriação: modos de alteridade no cinema de Pedro Costa. **MATRIZES**. São Paulo: 2020, vol. 14, n.º 1. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/159569/160698/407293>. Acesso em: 18, maio, 2023.

LAMARTINE, A. de. **Toussaint Louverture**: Poème dramatique. Paris: Michel Lévy Frères Libraires-Éditeurs, 1850.

LISBOA, Ricardo Vieira. “Talvez fosse uma loucura, talvez começasse a escavar outro filme nesse filme...”. Entrevista com Pedro Costa sobre o restauro de *Os verdes anos e Mudar de vida*, de Paulo Rocha. **Aniki**: Revista portuguesa da imagem em movimento. Coimbra: 2019, vol. 6, n.º 1. Disponível em: <https://doi.org/10.14591/aniki.v6n1.495>. Acesso em: 16, maio, 2023.

LOBO, Mory Marcia de Oliveira. O Cinema Negro como arte de afirmação frente a um possível mal-estar na educação contemporânea. **Actas do XII congresso nacional de educação**. Curitiba: Pontifícia Universidade Católica do Paraná. 2015.

LOTT, Tommy L. A no-theory theory of contemporary black cinema. **The invention of race: Black culture and politics of representation**. London: Blackwell, 1999.

MACHADO, Fernando Luís. Luso-africanos em Portugal. **Sociologia: problemas e práticas**. Lisboa: 1994, n.º 16.

MADEIRA, João Paulo. A língua cabo-verdiana como elemento da identidade. **Revista de letras UTAD**. Vila Real: 2013, dezembro, série 2, vol. 1, n.º 12. Disponível em: <https://revistadeletras.utad.pt/index.php/revistadeletras/issue/view/8/6>. Acesso em: 11, maio, 2023.

Mapeamento do envolvimento da diáspora Cabo Verde: *Dados quantitativos e qualitativos*. **EUDiF: European Union Global Diaspora Facility** [Sítio Institucional]. Disponível em: https://diasporaforddevelopment.eu/wp-content/uploads/2020/09/CF_Cabo-Verde_PT-v.2.pdf. Acesso em: 11, maio, 2023.

MENDES, João Maria. **Sobre a “escola portuguesa” de cinema**. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2017. Disponível em: https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/7441/1/escola_portuguesa_cinema2.pdf. Acesso em: 15, maio, 2023.

MIRANDA, Rosângela Barros Alfama. **A identidade cabo-verdiana na diáspora: A elite letrada em Lisboa** (Dissertação de Mestrado). Lisboa: ISCTE-IUL, 2008.

MORAIS-ALEXANDRE, Paulo. A Escola de Cinema de Lisboa: uma didática do oprimido. Celso Luiz Prudente e Rogério de Almeida (org.). **Cinema Negro: Educação, arte, antropologia**. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/14148>. Acesso em: 5, maio, 2023.

MORAIS-ALEXANDRE, Paulo. Do Cinema Negro como desestabilizador de “valores vigentes”. Celso Prudente e Paulo Vinicius Baptista Silva (org.). **16.ª Mostra internacional do cinema negro**. São Paulo: Jandaíra, 2020. Disponível em: *Repositório Científico do Instituto Politécnico de Lisboa*. <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/14266>. Acesso em: 5, maio, 2023.

MORAIS-ALEXANDRE, Paulo. Ensino superior e património como visão global: o Politécnico de Lisboa como exemplo. **Atas do XXVIII encontro da AULP: Património Histórico do Espaço Lusófono: Ciência, Arte e Cultura**. Lubango: Associação das Universidades de Língua Portuguesa, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.21/9365>. Acesso em: 16, maio, 2023.

MORAIS-ALEXANDRE, Paulo. Estereótipos na criação de uma dramaturgia para o figurino do negro, e não só, no Cinema. Celso Prudente (org.). **15.ª Mostra internacional do cinema negro**. São Paulo: SESC, 2019. Disponível em: *Repositório Científico do Instituto Politécnico de Lisboa*. <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/10522>. Acesso em: 5, maio, 2023.

OLIVEIRA, Luiz Fernando Coutinho de. **O som das Fontainhas**: uma análise da banda sonora de três filmes de Pedro Costa (Dissertação de Mestrado). São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2020. Disponível em: https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/13271/O_Som_das_Fontainhas_Luiz_FernandoCoutinho.pdf?sequence=10. Acesso em: 12, maio, 2023.

PEREIRA, Ana Cristina. O negro é uma cor: *Juventude em marcha* de Pedro Costa. Maria Maia, Manuel Baptista e Sara Vidal (coord.). **Colonialismos, pós-colonialismos e lusofonias**: Atas do IV Congresso internacional em estudos culturais. Aveiro: Ver o Verso Edições, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10773/29689>. Acesso em: 12, maio, 2023.

PINTO, Maurício Rodrigues; CAPANEMA, Letícia Xavier de Lemos. Cinema Negro, Mulheres Negras: representação e representatividade no audiovisual mato-grossense. Celso Luiz Prudente e Rogério de Almeida (org.). **Cinema negro**: Uma revisão crítica das linguagens. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2022. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/366642715_Cinema_negro_Uma_revisao_critica_das_linguagens. Acesso em: 5, maio, 2023.

POIARES, Marta; SILVA, Pedro Dias da. Pedro Costa – Prémio Universidade de Coimbra “Este não é o meu país. O meu país é as Fontainhas” [Entrevista a Pedro Costa]. **Rua larga**. Coimbra: 2010, julho, n.º 29. Disponível em: <https://www.uc.pt/rualarga/anteriores/29/12>. Acesso em: 10, maio, 2023.

PRUDENTE, Celso Luiz (org.). **15.ª Mostra internacional do cinema negro**. São Paulo: SESC, 2019.

PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica da alegoria carnavalesca no cinema negro enquanto arte de afirmação ontológica da africanidade: pontos para um diálogo com Merleau-Ponty. **Revista de educação pública**: Educação e (des)colonialidades dos saberes, práticas e poderes. Cuiabá: 2014, maio-agosto, vol. 23, n.º 53.

PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica do cinema negro. António Costa Valente (coord.). **Avanca | Cinema 2018**. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, 2018.

PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica do cinema negro: a imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio. **Extraprensa**: cultura e comunicação na América Latina. São Paulo: s.d., vol.13, n.º 1.

PRUDENTE, Celso Luiz. A imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio na dimensão pedagógica do Cinema Negro. **Educação e pesquisa**. São Paulo: 2021, vol. 47. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/DzqQR53y4s9gZbNH7NGjtWN/?lang=pt>. Acesso em: 7, julho, 2023.

PRUDENTE, Celso Luiz. Cinema negro: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro. **Revista Palmares**: cultura afro-brasileira. Brasília: 2005, agosto, n.º 1. Disponível em: <https://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/68%20a%2072.pdf>. Acesso em: 7, julho, 2023.

SALES, Michelle (org.). **A terceira margem do cinema português**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Universidade de Coimbra, 2020.

SARTRE, Jean-Paul. **Reflexões sobre o racismo**. São Paulo: Ed. Difusão Européia do Livro, 1960.

SILVA, Mateus Araújo. Pedro Costa e sua poética da pobreza. AA. VV.. **O cinema de Pedro Costa**. S. l.: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4693546/mod_resource/content/1/Catalogo%20Pedro%20Costa%2C%20CCBB%20%282010%29.pdf. Acesso em: 12, maio, 2023.

TANIZAKI, Junichiro. **O elogio da sombra**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.

The school of Reis: The films and legacy of António Reis and Margarida Cordeiro. **Harvard Film Archive** [Sítio Institucional]. Disponível em: <https://harvardfilmarchive.org/programs/the-school-of-reis-the-films-and-legacy-of-antonio-reis-and>. Acesso em: 15, maio, 2023.

VEIGA, Sandra Maria Moreira Cabral da. **Os emigrantes cabo-verdianos em Portugal: Identidade construída** (Trabalho de projecto de Mestrado em Ciências da Comunicação). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012. Disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/8104/1/sandra.pdf>. Acesso em: 18, maio, 2023.

Filmografia

COSTA, Pedro. **Caça ao coelho com pau**, 2007.

COSTA, Pedro. **Casa de lava**, 1994.

COSTA, Pedro. - **Cavalo dinheiro**, 2014.

COSTA, Pedro. **Juventude em marcha**, 2006.

COSTA, Pedro. **No quarto da Vanda**, 2000.

COSTA, Pedro. **O nosso homem**, 2010.

COSTA, Pedro. **Ossos**, 1997.

COSTA, Pedro. Tarrafal. **O estado do mundo**, 2007.

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

LEE, Spike. **BlackKlansman**, 2018.

MONTEIRO, João César. **Le bassin de John Wayne**, 1997.

NORDLUND, Solveig; SANTOS, Alberto Seixas. **A lei da terra**, 1977.

REIS, António. **Jaime**, 1974.

REIS, António; CORDEIRO, Margarida. **Trás-os-Montes**, 1976.

ROCHA, Paulo. **Mudar de vida**, 1966.

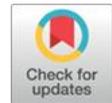
ROCHA, Paulo. **Verdes anos**, 1963.

TELES, Leonor. **Roma Acans**, 2012.

ⁱ **Paulo Jorge Morais Alexandre**, ORCID: 0000-0002-4128-7242

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

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



Doutor pela Univ. de Coimbra. Prof. Coord. Escola Superior de Teatro e Cinema / Politécnico de Lisboa. Investigador Integrado do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) da Fac. Belas-Artes da Univ. Lisboa. Académico Correspondente da Academia Nacional de Belas-Artes (Portugal).

Contribuição de autoria: Autor

Lattes: Ciência Vitae <https://www.cienciavitae.pt/AD15-1AE6-F609>

E-mail: pmorais@estc.ipl.pt

Editora responsável: Lia Fialho

Especialista *ad hoc*: Rosalia Duarte e Vitória Chérída Costa Freire

Como citar este artigo (ABNT):

MORAIS ALEXANDRE, Paulo Jorge. Pedro Costa e o Cinema Negro. **Rev. Pemo**, Fortaleza, v.5, e10852, 2023. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/revpemo/article/view/10852>

Recebido em 15 de agosto de 2023.

Aceito em 3 de dezembro de 2023.

Publicado em 12 de dezembro de 2023.

