

Identidade, intercâmbio e fluxo na obra fílmica de Pedro Costa

Identity, exchange and flow in the filmography of Pedro Costa

Fernando Redondo Neira*

Resumo

A traxectoria do cineasta portugués Pedro Costa ten destacado por un estrito compromiso moral e estético coas realidades sociais do seu tempo: un cine espido de artificios no que busca manterse preto dos personaxes, dos espazos e das situacións que explora coa cámara. Ausencia de artifício que se estende a unha concepción do cinema desprovisto de dispositivos e equipamentos innecesarios.

Con esta bagaxe técnica e estética, unha parte destacada da filmografía de Costa móvese na procura de indagar nas identidades, nos intercambios e nos fluxos de culturas que seguen a establecerse, sobre todo, entre Portugal e Cabo Verde. Merecen unha especial análise os filmes *No quarto de Vanda* (2000) e *Juventude em marcha* (2006), mais tamén *A casa de Lava* (1994), *Ossos* (1997) ou *Onde jaz o teu sorriso?* (2001). Se consideramos a imaxe como ferramenta de coñecemento, esta análise propón un achegamento ao cine de Pedro Costa como instrumento eficaz de exploración do real. Segundo Jean-Louis Comolli, o cine desgástase facendo crer que mira o mundo, cando en realidade é un rincón do mundo que (nos) mira.

Abstract

The career of the Portuguese filmmaker Pedro Costa stands out for a moral and aesthetic compromise with the social reality of the time in question; a cinema without artifices in which he tries to stand very close to characters, spaces and situations and which he explores with the camera. This absence of artifices spreads to a cinema concept without unnecessary services and equipment.

With this technical and aesthetic background, an outstanding part of Costa's filmography tries to investigate identities, exchanges and flow of cultures that are still taking place, above all, between Portugal and Cabo Verde. Films such as *No quarto de Vanda* (2000) and *Juventude em marcha* (2006), or *A casa de Lava* (1994), *Ossos* (1997) and *Onde jaz o teu sorriso?* (2001) deserve a special analysis. If we consider image as a knowledge-based tool, this analysis proposes an approach to the Pedro Costa's cinema as an efficient tool for exploring the real thing. According to Jean-Louis Comolli, cinema wears off simulating it looks to the world, but the truth is that it's a corner of the world that is looking at us.

Palabras chave: Pedro Costa; identidades; intercâmbios; fluxos de culturas; Portugal; Cabo Verde.

Keywords: Pedro Costa; identities; exchanges, flows of culture; Portugal, Cape Verde.

* Faculdade de Ciencias da Comunicación, Universidade da Coruña | fernando.redondo@usc.es

No horizonte do real

Instalada a oferta audiovisual nun remuíño de simulacros no que semella que interesa manter na confusión ao espectador atrapado na espiral da hipertrofia das imaxes, hai aínda un cinema que, alonxado do modelo industrial dominante, resiste nunha relación honesta co real, ou, canto menos, que permite que sexa pensado en relación a esa honestidade. Os traballos do portugués Pedro Costa veñen presentándose nestoutra liña dun cinema á procura dun espectador activo, consciente, reflexivo, capaz de establecer a distancia necesaria para a comprensión e o coñecemento. Estaríamos, daquela, nas antípodas do espectador do audiovisual actual, caracterizado por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy: “(...) el hiperconsumidor del nuevo mundo quiere sentir, ser sorprendido, «flipar», experimentar sacudidas en cascada” (Lipovetsky e Serroy, 2009: 67). Mais o de Costa entraría dentro do chamado cinema non reconciliado, un modelo alternativo que non se somete á comercialidade nin á xeralizada banalización das imaxes. Pertence, pola contra, a esa estirpe de cineastas provistos dunha mirada limpa sobre o mundo, que se interesa polos espazos próximos, polas personaxes que habitan ditos espazos e polas situacións que experimentan ditas personaxes, se ben habería que matizar que, respecto destas, trátase de vivir e de experimentar e non tanto de interpretar. O seu cinema interroga os espazos, as situacións, as personaxes. Dende a crenza de que é, precisamente, nas preguntas onde se atopa o coñecemento e non tanto nas certidumes inamovíbeis, imos botar man das reflexións de Jean-Louis Comolli, quen tanto adoita facerse preguntas sobre os temas que aborda, como guía de lectura dos máis sobranceiros filmes de Pedro Costa, analizados aquí a xeito de ensaio e atendendo á súa condición de escritura, de posicionamento e de proposta. E mesmo de convite a coñecer un mundo, pois, a dicir do pensador e cineasta francés: “Como arte que participa de la descripción, el cine se desgasta haciendo creer que mira el mundo, cuando en realidad es un rincón del mundo que (nos) mira” (Jean-Louis Comolli, 2002: 60).

Fuxindo do dominio do espectáculo, da satisfacción emocional inmediata, da extensión dos mundo-pantalla que teñen constatado Lipovetsky e Serroy, nos filmes de Costa aínda é posíbel aplicar as palabras de Comolli: “El filme, el cine, la representación, no están frente al mundo mirándolo desde el exterior; son trozos del mundo, son lo que del mundo se hace mirada” (Comolli, 2007: 167). Trátase de responder ao desafío, apuntado polo pensador francés, de que, fronte aos miles de millóns de televisores prendidos día e noite, ¿cómo é posíbel ver e escoitar o que nos sucede? O real segue a reclamar unha representación que lle faga xustiza, “enloque aún las realidades que intentan reducirlo”, como indica no artigo “La inocencia perdida” do volume citado. E o espectador, se como tal debemos ser considerados, está comprometido cunha *práctica* do cine e non só como un suxeito do espectáculo. O espectador participa así dunha determinada organización do caos do real; unha organización que, lonxe de suscitar a mencionada confusión, toma forma nunha configuración discursiva coa que procurar a comprensión última do representado. Nada distinto á propia misión da arte, como nos recorda Eugenio Trías: “Toda la realidad que construye el arte no es más que el esfuerzo por *designar* lo infinito desde lo visible” (Eugenio Trías,

2006: 167). Así tamén a mirada de Pedro Costa se pouxa sobre un mundo que nos convida a explorar, descubrir e comprender da súa man.

A escritura fílmica de Pedro Costa foi construíndose ao longo dun corpus de películas nos que se observa a teima por acadar un lugar dende onde observar a realidade, un lugar tanto físico como mental: *A casa de Lava* (1994), *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000), *Onde jaz o teu sorriso?* (2001), *Juventude en marcha* (2006), entre os títulos máis destacados. Estamos diante dunha traxectoria que ten destacado por un estrito compromiso moral e estético coas realidades sociais do seu tempo: un cinema espido de artificios no que busca, antes que nada, manterse preto daquilo que explora coa cámara. É este un compromiso que ben podería definirse, como xa adiantamos, de relación honesta co real. Neste sentido, como ben afirma Carlos F. Heredero, “Su lugar no es la industria ni la profesión cinematográfica (tomadas éstas en su acepción institucional), sino el mismo espacio vital y social en el que viven las personas a las que retrata, con las que comparte casi su propia existencia para filmar el pulso y el desgarró cotidiano de su existencia” (Carlos F. Heredero, 2009: 5).

A escaseza de medios, consonte cun minimalismo formal, axéitase ben ao cumprimento desta intención. E así a ausencia de artificio é predicable tamén dunha concepción do cinema desprovisto de dispositivos e equipamentos tidos por innecesarios, empregando as novas ferramentas dixitais que nos achegan a este ideal de transparencia; un termo, o de transparencia, problemático, pois este cine non será en absoluto transparente se asignamos este atributo á narración clásica de ficción, que, efectivamente, constrúe un mundo autoxenerado, con aparencia de realidade de seu e que implica a identificación espectral. Entón, o universo fílmico de Costa non é nada transparente se, por poñer só un exemplo, as miradas a cámara nos designan como espectadores dunha realidade que, en certa maneira, tamén nos incorpora. Mais, de volta a esa ausencia de artificio, será o carácter pobre e artesanal, a dicir de Comolli, o que favorece a reflexión distanciada pois ven a afirmar que xa nos Lumièrè, alleos a toda sofisticación, está canto se precisa para pensar o cine: “El papel de escondrijo del cuadro, el campo y el fuera de campo, la escena y el fuera de escena, el juego com los bordes del cuadro, la articulación de las velocidades, la medida del tiempo y su registro, la inscripción y el borrado” (Jean-Louis Comolli, 2007: 53). E indo ao cerne do aquí tratado, tamén Comolli pón o acento neste achegamento a unha certa forma de aprehensión do real que non se acada a través do espectáculo. A este destino non se chega polo camiño da perfección tecnolóxica: “No es en la perfección de lo logrado donde recae el deseo del espectador sino en su posible aproximación a él (...) Obstinar en querer regular la cuestión de plus realidad mediante plus espectacularidad tecnológica, sólo consigue llegar a una inflación enfatizante de la cobertura visual y sonora de las cosas. Un espesor de artificio, una capa de falsedad cuyo efecto es negativo” (Jean-Louis Comolli, 2007: 190).

Fontaihnas: exploración, descubremento

Con esta bagaxe técnica e estética, unha parte destacada da filmografía de Costa móvese na procura de indagar nas identidades, nos intercambios, nos fluxos e no

contacto de culturas que seguen a establecerse, nomeadamente, entre Portugal e Cabo Verde, mais tamén incide na presenza de angoleños ou mozanbicanos instalados en Lisboa, a través da disección fílmica do barrio de Fontainhas. A mirada de Costa constitúese así en instrumento eficaz de exploración do real, á espera de que este se exprese por si mesmo, sobre todo a partir da xa mencionada aposta estilística baseada na sobriedade. A partir de aquí, este cinema do esencial no que cómpre incluír a Costa condúcenos cara as fontes primeiras da imaxe animada, cara a invocación máis que habitual de Comolli ao sistema Lumièrè e cara a recomendación de Pascal Bonitzer de que é preciso reflexionar sobre o acto que conleva o rexistro aparentemente pasivo de acontecementos (Pascal Bonitzer, 2007: 85).

O cuarto de Vanda ao que fai referencia o título da película de 2000 ben pode considerarse o centro do mundo que constrúen os filmes de Costa, o mundo que mira ou que nos mira seguindo a Comolli. A serie que compón cada un dos seus filmes parece orbitar arredor deste título, arredor desta personaxe, movéndose no entorno no que se sitúa o citado cuarto. Dende esta precisa localización asistimos á vida que se desenvolve no barrio de Fontainhas. O propio percorrer fílmico vaise adaptando ao ritmo vital deste emprazamento e das súas personaxes, dando conta da realidade social dos inmigrantes caboverdianos instalados nesta barriada marxinal de Lisboa. Acompañar o fluxo da vida no respecto escrupuloso polo fluír do tempo propio, un tempo demorado e mesmo un tempo detido; sen case intervir sobre o que alí acontece, á espera de que o real acade unha expresión de seu; evitar unha mediación excesiva no tecnolóxico na procura dunha achega o máis directa posíbel a un lugar, unha realidade, unha experiencia que se quere viva. Todo isto atopamos na proposta estética de *No quarto da Vanda*.

Imos, por tanto, a desenvolver esta idea de que *No quarto da Vanda* constitúe o epicentro do universo explorado pola mirada que Costa verte sobre o barrio de Fontainhas, que acolle, maioritariamente, a inmigrantes caboverdianos na capital portuguesa. No tanto que lugar de acollida, este barrio remite a outro espazo, o arquipélago de Cabo Verde, mentres, por outro lado, evidencia a difícil integración na metrópole, como un espazo intermedio que, unha vez abandonado o anterior, non acaba de supoñer a plena instalación nun lugar novo. Por isto este filme constitúe tamén unha sorte de epicentro no corpus fílmico de Costa, pois conecta cun título anterior, *A casa de Lava*, que nos trasladaba ás paisaxes desérticas, volcánicas, espidas de toda vexetación nas illas de Cabo Verde. Nos rostros inexpresivos dos habitantes de Fontainhas parece estar inscrita a desnudez daquela paisaxe, igual que na súa actitude desesperanzada ou na morosidade con que se conducen entre as ruínas dun barrio que esmorece. Neste mesmo sentido cómpre entender os planos xerais de longa duración de personaxes estáticas, contemplativas, como fotos fixas que dirixen a súa mirada ao outro lado do dispositivo fílmico, facendo así explícito “ese mundo que nos mira”, do que falara Comolli na mención xa citada aquí Unha actitude de pose que abre un espazo de distanciamento, que fai un chamado á reflexión e, en definitiva, que nos interroga como espectadores. Os grandes espazos abertos no entorno do volcán contrastan co labirinto de rúas apretadas de Fontainhas. Cons-

tatamos aquí aquela capacidade do cinema de Costa para acadar unha achega honesta ao real obxecto da súa pescuda: estamos diante da formulación fílmica do tránsito dun espazo a outro na experiencia de todo transterrado, indo aquí do amplo e aberto ao estreito e pechado. Na comunicación que se establece entre estes dous mundos pónense en xogo as identidades colectivas e individuais, personificadas éstas na figura de Vanda, que, obviamente, tamén se sitúan nun punto fronteirizo. Fontainhas como posibilidade de reafirmación ou, pola contra, de crise da identidade, como lugar de paso dende a realidade orixinal, Cabo Verde, cara a realidade anhelada, a metrópole portuguesa. Lugar por tanto a medio camiño entre dous espazos e que ademais, el mesmo é un espazo en transformación, que desaparece paulatinamente, como expresa o propio descorrer do filme, para dar lugar a algo novo, que será o que se nos mostre en *Juventude em marcha*. A idea do fluxo da vida, no plano individual e tamén no colectivo, toma aquí corpo nun discurso fílmico que se esforza por achegarse a unha realidade sen pervertila; un discurso que, á súa vez, tamén semella establecer unha continuidade dunha película a outra. Así o explicou Gonzalo de Lucas: “*No quarto da Vanda e Juventude em marcha* muestran una historia que no habíamos visto en el cine: el largo tiempo que lleva acoplarse al ritmo de una mujer, a otra vida y a otro lugar” (Gonzalo de Lucas, 2009: 19).

Fontainhas preséntase, daquela, como espazo en transformación, que está a ser botado abaixo, espazo en destrución, case coma o reverso fílmico desoutra cinta, o *En construcción* (2001), de José Luis Guerin. No tanto que non xorde algo novo, vai permanecer como lugar intermedio, lugar de paso cara algo, senón mellor, canto menos diferente. Movéndose entre cascallos, aínda é posíbel dignificar estes lugares con elementos decorativos, improvisar andeis, mesas ou outros mobles, recorrendo a obxectos de refugallo. Refórzase así a vontade de permanecer no lugar á espera do momento do cambio. E aínda é posíbel aludir aquí a outro reverso fílmico, máis próximo neste caso. *No quarto da Vanda* documenta unha demolición, somos testemuñas dun mundo que desaparece. Pola contra, *Onde jaz o teu sorriso?* ocúpase do procemento contrario: asistimos á posta en pé dun universo fílmico na pantalla da mobiola, nun xeito de estrutura en abismo onde hai unha primeira película que incorpora unha segunda e cuxo proceso de elaboración se nos dá a ver.

Espazos de tránsito, espazos en transformación

Dun filme a outro vaise reproducindo este itinerario do transterrado, de *A casa de Lava* a *No quarto da Vanda* e, desta, a *Juветude em marcha*. E aquel primeiro título pode tamén situarse ao final do traxecto, pechando así o círculo dunha emigración de ida e volta dado que desenvolve o relato do retorno dun emigrante cabo-verdiano. En todos os casos, mantense, no nivel formal, un minimalismo nos recursos que se corresponde con esa realidade desprovista de todo o superfluo do universo humano que retrata. En definitiva, o cinema do esencial posto ao servizo dunha realidade espida que chega ao espectador sen aditamentos innecesarios. Poñamos por

caso as limitacións asumidas no uso da luz natural na secuencia da praia de *A casa de Lava*, que logo vai ser habitual na forma de rexistrar os interiores do outro filme, ese cuarto de Vanda onde escintilan os cigarros, os chisqueiros, os ollos que brillan na escuridade. Sendo un barrio en proceso de derrumbe, aquela escuridade vai ser rachada por liñas de luz que se abren paso entre as fendas das paredes ou as fiestras que pechan mal.

Partindo destas consideracións, o de Pedro Costa é un cinema que procura describir e analizar os espazos a diferentes niveis, que vai primeiramente da amplitude de Cabo Verde á estreitura de Fontainhas e do cuarto de Vanda, seguindo así o percorrido desta comunidade humana no seu periplo migratorio, que tamén se pode definir como unha viaxe dende a luz do Atlántico ata a escuridade dun barrio marginal de Lisboa. Nos interiores deste barrio as figuras quedan reducidas a siluetas, a liñas que perfilan ou delimitan un corpo. Asistimos así ao fluír dunha vida en sombras, recorrendo a un célebre título do cine español: *Vida em sombras*, de Lorenzo Llovet Gracia, de 1948. De aquí é posíbel deducir a falta de esperanza deste grupo transterrado, focalizado na persoa de Vanda, a moza protagonista. Un cinema da esencialidade ven sendo, en efecto, o que retrata sombras, pois sombras son as que mostran toda pantalla. Nesta precariedade en penumbra destaca, nalgúns momentos, outra luz escintilante: a televisión e a súa promesa dun mundo mellor e diferente. A presenza doutros dispositivos de imaxes no interior do discurso sempre empuxa cara unha análise metafórica. É difícil substraerse a estouta representación, a esta expresión dun desexo de algo mellor, se ben a indiferencia que mostran os espectadores destas emisións televisivas, no caso que nos ocupa, son indicio claro de que nos instalamos nunha desesperanzada resignación. Semellante cometido parece desenvolver, tamén, a pintura mural que adorna un bar da barriada: esta imaxe dunha cidade limpa e ordenada figura tamén como un anhelo posíbel de mellora nas condicións de vida, conectando así cun filme posterior. Porque, efectivamente, dito anhelo chega a realizarse. Será en *Junventude em marcha*. Alí comprobamos anos despois qué foi daquel barrio e dos seus habitantes, reinstalados en vivendas de estrea; pero onde se sentirán aínda máis perdidos, con esa sensación de estar fóra de lugar que non se experimentaba no outro filme.

No quarto da Vanda, como película en si mesma e como o espazo alí designado, pode certamente considerarse o núcleo de onde parten as conexións co resto da filmografía de Costa. Por exemplo con *Osos*, un título que xa alude ao esqueleto formal desprovisto de calquera engadido ou artificio. Aquí, de novo, cómpre salientar a presenza constante do primeiro plano de longa duración, de tal xeito que o rostro asume todo o protagonismo, tal que se tratara dun mapa que se nos convida a contemplar na descuberta de sentimentos, emocións, anhelos. Á súa vez, a atención tamén se dirixe cara o primeirísimo primeiro plano que se mantén no tempo e que recibe un tratamento de privilexio ao figurar reencadrado sobre o marco dunha fiestra ou sobre a fileira de pratos da cociña onde traballa a protagonista.

Tanto no cuarto de Vanda como nese outro cuarto onde traballan Jean-Marie Straub e Danièle Huillet en *Onde jaz o teu sorriso?* (2001) atopamos idénticos pla-

nos fixos, outra vez e coma sempre, de longa duración, captados dende un único punto de vista, sen a penas variar o emprazamento, a angulación e a distancia. Idéntico é tamén o tratamento da luz: escuridade dominante e pequenas zonas visibles nas que destaca a figura de Vanda, que se prepara unha dose co chisqueiro e o papel de prata, ou a de Danièle Huillet, recortada a contraluz sobre a pantalla da mobiola. O movemento prodúcese sempre no interior do plano. A él acceden e dende él se retiran dende e cara o fóra de campo. En *Onde jaz o teu sorriso?*, Jean-Marie Straub entra e sae, nervioso, comentando o labor de montaxe que está a realizar Danièle, ou quédase parado na porta, no rectángulo que forma a outra fonte de luz presente neste emprazamento. Este coidado na composición, ao reencadrar sobre unha porta, sobrepondo un marco a outro, é un recurso tamén habitual en *No quarto da Vanda*. Aquí, as personaxes páranse a contemplar un interior do que, sen dúbida, intúen que pronto vai quedar reducido a cascallos polo traballo das escavadoras que están a facer desaparecer aquel mundo.

Nun rexistro parecido, aínda que con diferencias, móvese a secuencia de *Osos* na que o protagonista pide esmola na rúa co neno no colo. A permanencia dos planos que se estenden no tempo, e que reiteran así o penoso dunha situación extrema, que provoca desacougo no espectador, como, por outra parte, ocorre con todo plano que se resiste a desaparecer ou a deixar paso ao contraplano, obriga tamén a un movemento interno que achegue un algo de dinamismo. Como elemento constante, que incide na crueza da realidade exposta, pai e fillo piden esmola no centro de Lisboa fronte ao ir e vir da xente que, indiferente, entra e sae de campo.

En atención a este postulado dos vasos comunicantes que poñen en conexión entre si as distintas películas de Pedro Cota, cómpre salientar o feito de que o mundo de Vanda, ese universo que se derrumba en *No quarto da Vanda*, estaba xa anunciado en *Osos*. Os interiores onde sobreviven as personaxes, en vivendas a medio construír, coas cores esvaídas e a humidade das paredes, as instalacións á vista, a decrepitude e o abandono. Como unha metáfora das vidas extremas polas que transitan, os espazos retratan a súa existencia. Trátase, a maiores, dunha existencia na que só parece ser posíbel manterse á espera. O que acontece, acontece fóra, nun fóra de campo a onde volven as figuras que pasan xunto ao pai que pide esmola. Ou tamén acontece nese espazo excluído de onde vén a pouca luz que ilumina os interiores en penumbra e onde, sobre todo, se escoitan esas voces en *off* que denotan que a vida verdadeira non está en campo, que o encadrado só rexistra existencias precarias, en tránsito, en transformación, ou mesmo en destrución, como quedou dito do barrio de Fontainhas, que vai desaparecendo parede a parede, como deixa ben claro o son das escavadoras que se escoita alí fóra.

Este proceder fílmico propio dunha posta en escena tenebrista busca dar expresión a unha espera resignada, da que participa a propia duración dos planos. Cando a montaxe parece desbotarse, na liña da montaxe prohibida de Bazin, desbótase tamén a fórmula básica estándar do relato cinematográfico, ese plano/contraplano ao que está habituado o espectador medio, de maneira que aquí ou ben se manteñen ocultos os interlocutores de Vanda ou ben se sitúan todos en plano. Comprobamos

entón que a proposta formal de Pedro Costa responde, certamente, a ese desexo de manterse leal á realidade, pois a realidade sofre sempre algún grao de alteración do seu paso polos códigos convencionais do cinema. De igual xeito, rexeitar a fórmula do plano/contraplano supón redundar na citada lealdade, pois o punto de observación sitúase nun único emprazamento, sen mostrar o reverso da escena encadrada e, por conseguinte, sen proceder a un desdoblamento imposible da mirada que ocupara, sucesivamente, o lugar de observación e o lugar do obxecto observado. De aí que conveña sinalar aquí o singular interese do citado filme *Onde jaz o teu sorriso?*, que nos introduce noutro cuarto, na sala de montaxe de Straub e Huillet, onde asistimos á elaboración dunha das películas desta parella de cineastas e onde escoitamos unha conversa entre ambos os dous que sintetiza ben a súa particular poética filmica: “*Isto parece un raccord, que é o peor que hai no cinema*”. E sobre esa teima por manterse no respecto pola riqueza e a amplitude da realidade, tamén destaca a afirmación de que a imaxinación é máis limitada que a realidade.

Esencialidade que chega ata os Lumière, sobriedade no tecnolóxico, respecto e honestidade co real: son só algúns trazos do universo fílmico de Pedro Costa, a quen Comolli sitúa entre aqueles autores que practican un cine pobre. E recordarnos o seguinte: “Habría entonces un cine pobre -más bien bueno- y un cine rico -a menudo mediocre, muy a menudo execrable- ¿Por qué? Es necesario amar el cine para filmar con pocos medios” (Comolli, 2009: 605). Son trazos que están incorporados á figura de Vanda, situada no centro da filmografía de Costa e arredor de quen parece moverse todo o demais, ela que permanece sempre no límite da inmovilidade: “Vanda está en el centro de su habitación, está allí largo tiempo, como está en el centro del filme, y por largo tiempo” (Comolli, 2009: 575).

Referencias bibliográficas

- Bonitzer, P. (2007) *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Comolli, J.-L. (2002) *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*, Buenos Aires: Ediciones Simurg / Cátedra La Feral (UBA).
- Comolli, J.-L. (2009) *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*, Buenos Aires: Nueva Librería.
- Heredero, C. F. (2009) ‘Necesidad de Pedro Costa’, *Cahiers du Cinema España*, p. 5.
- Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2009) *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona: Anagrama.
- Lucas, G. (2009) ‘Los años Vanda’, *Cahiers du Cinema España*, pp. 16-19.
- Trías, E. (2006) *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Random House Mondadori.

Filmes citados

- Vida en sombras* (1948), Lorenzo Llovet Gracia
- En construcción* (2001), José Luis Guerín
- De Pedro Costa:
- No quarto da Vanda* (2000)
- Juventude en marcha* (2006)
- A casa de Lava* (1994)
- Ossos* (1997)
- Onde jaz o teu sorriso?* (2001).