



**Thiago Fonseca Ortman**

**Da exumação dos fantasmas coloniais ou o  
olhar sobre uma identidade cultural  
portuguesa a partir da obra cinematográfica  
de Pedro Costa**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Tecnologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Alexandre Montauray Baptista Coutinho

Rio de Janeiro

Setembro de 2020



**THIAGO FONSECA ORTMAN**

**Da exumação dos fantasmas coloniais ou o  
olhar sobre uma identidade cultural  
portuguesa a partir da obra cinematográfica  
de Pedro Costa**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Tecnologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

**Prof. Alexandre Montaury Baptista Coutinho**

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof<sup>a</sup>. Vera Lúcia Follain de Figueiredo**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof<sup>a</sup>. Michelle Cunha Sales**

UFRJ

Rio de Janeiro, 11 Setembro de 2020

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

### **Thiago Fonseca Ortman**

Graduou-se em Cinema, pelo Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, em 2014, e concluiu em 2020 o mestrado na mesma instituição, pelo Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras. Possui experiência em cinema, com ênfase na área de roteiro. Também atua como curador de mostras de cinema. Como pesquisador, desenvolve um trabalho em torno do cinema português, com enfoque em temas como colonialidade e imigração cabo-verdiana em Portugal.

#### Ficha Catalográfica

Ortman, Thiago Fonseca

Da exumação dos fantasmas coloniais ou o olhar sobre uma identidade cultural portuguesa a partir da obra cinematográfica de Pedro Costa / Thiago Fonseca Ortman ; orientador: Alexandre Montauray Baptista Coutinho. – 2020.

196 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2020.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Cinema português. 3. Pedro Costa. 4. Colonialidade. 5. Cinema e política. 6. Imigração cabo-verdiana em Portugal. I. Coutinho, Alexandre Montauray Baptista. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

## Agradecimentos

Estou redigindo estes agradecimentos ao final de um longo processo de escrita que foi marcado por duas etapas muito distintas. Houve o tempo em que eu chegava na biblioteca da PUC-Rio pela manhã e retornava para casa ao cair do dia, após almoçar no bandejão e tomar um expresso, que me ajudava a “carburar” os pensamentos. Houve outro, em que eu estive enclausurado no meu apartamento no bairro do Flamengo, lidando com uma rotina atrelada aos novos tempos. Tempos difíceis, mas de muito aprendizado. Em meio a estes ciclos, eu tive a felicidade de vivenciar muitos encontros e conversas com grandes amigos – a partir dos processos de escuta, leitura e escrita. Eu reservo este espaço para agradecer aos que estiveram comigo nestes momentos.

Ao CNPq, pela bolsa concedida durante os dois anos de pesquisa.

Ao meu pai, Marcio, por tudo que passamos e aprendemos juntos durante este ano de 2020.

À minha mãe, Regina, pelo seu olhar sensível para o mundo, que me proporcionou tantas experiências singulares.

Ao meu orientador Alexandre Montauray, pela generosidade de me orientar desde o primeiro semestre, pelas inúmeras conversas sobre a minha pesquisa e sobre tantos outros assuntos que contribuíram para que eu amadurecesse como pessoa e acadêmico. Meu imenso agradecimento a ele, por ter participado de maneira fundamental desta etapa da minha vida.

À professora Vera Lúcia Follain, sempre tão prestativa, que me aconselhou com ideias muito pertinentes, para que eu pudesse dar os primeiros passos no projeto de pesquisa.

Às minhas queridas tia Letícia (Tita), tia Cacá e vovó Isa, por me ajudarem tanto durante o mestrado.

À querida Rita e ao querido Robinson Cantarino, que me ajudaram e me ensinaram muito, nos momentos em que eu mais precisei este ano. Sou

extremamente grato a vocês, por tudo que fizeram durante os dias em que estive em Juiz de Fora.

Ao querido professor Renato Cordeiro Gomes (*in memoriam*), com quem tanto pude trocar em suas aulas no meu primeiro semestre de mestrado.

À professora Aline Novaes, pela leitura atenta do meu projeto e por comentários tão assertivos na qualificação.

À professora Michelle Sales, pelo interesse em minha dissertação, pela presença na banca examinadora da minha defesa e pela sua contribuição, com um trabalho que é referência para esta dissertação.

Aos professores Eneida Leal Cunha, Fred Coelho, Patrícia Lavelle, Rosana Kohl Bines e Luiz Camillo Osorio, pela oportunidade que me deram de assistir às suas respectivas aulas, que me fizeram aprender tanto. Agradeço a todos os professores de cujas aulas não pude participar, mas que fazem parte deste excelente corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Ao Rodrigo, à Di e aos demais funcionários e funcionárias do Departamento de Letras.

A todos os funcionários da Biblioteca da PUC, do Bandeirão da PUC, da Casa da Empada e de outros espaços que frequentei e onde sempre fui bem-atendido nesses dois anos na PUC-Rio.

Ao amigo e professor Pedro Henrique Ferreira, pela oportunidade que me deu de realizar o meu estágio docente em seu curso de Cinema e pelas inúmeras contribuições – que vêm desde os tempos de CinePUC – para esta escrita.

Ao professor Hernani Heffner, por ser sempre tão prestativo e generoso ao compartilhar os seus pensamentos com os alunos. Por ser também um amigo que deu conselhos determinantes para o desenvolvimento deste estudo.

Aos companheiros das casas em que vivi nestes anos de mestrado:

À revisora e querida amiga Feiga Fiszon, sempre interessada na minha pesquisa, pelo seu cuidado em seu excepcional em seu trabalho de revisão.

À Aninha Bolshaw, por ser a primeira amiga a abrir as portas para que eu pudesse retornar ao Rio e iniciar o meu mestrado.

À Mila Bevilaqua, amiga que se tornou ainda mais amiga desde que passamos a dividir o mesmo apartamento. Obrigado pelo carinho e por sempre estar disposta a me escutar e ajudar durante este processo de mestrado.

Ao Marcell Carrasco, por compartilhar a experiência de fazer o mestrado na mesma época e na mesma casa que eu. Sou extremamente grato por todas as nossas conversas na “varandinha” e por quanto pudemos nos ajudar neste processo.

Ao Marcelo Betz, amigo de longa data que compartilhou a quarentena comigo, além de compartilhar a maior parte do processo de escrita desta dissertação. Obrigado pela generosidade ao me ajudar em tantos momentos. Para citar somente dois: quando me aconselhava, tendo já experienciado o mesmo processo pelo qual eu estava passando, e quando cozinhava os almoços, quando eu não podia parar com a minha escrita.

Ao Sasha Lazarev, por acompanhar as minhas primeiras ideias de escrita e por ser tão parceiro na nossa vivência de casa.

Ao Rubel, pela amizade de tantos anos e por me “emprestar” o seu quarto para que eu pudesse ter o conforto e a tranquilidade necessária para escrever durante estes dias de quarentena.

À Duda Figueira, moradora honorária da Silveira Martins, amiga de viagens, com quem eu tanto contei nestes últimos anos.

Aos amigos Caíque Mello, Diogo Cavour, Fabian Cantieri, Guilherme Tostes, Mario Cascardo, Pedro Henrique Ferreira, Rodrigo Castello Branco. Companheiros do CinePUC, cineclube que eu organizei, e que foi, acima de tudo, o mais importante espaço de troca e formação durante os anos de graduação em Cinema na PUC-Rio.

À Júlia Vilhena, à Luísa Marques e ao Thiago Brito, por me aconselharem e ajudarem tanto durante o processo de seleção do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Ao Breno Góes, por me emprestar o livro *Mimesis*, de Erich Auerbach, que me ajudou a dar os primeiros passos na escrita desta dissertação.

Ao Mario Cascardo, que realizou uma fantástica dissertação sobre o Pedro Costa em 2013 e me emprestou o *Cem mil cigarros*, compilação de textos fundamentais para esta dissertação existir.

Ao Guilherme Tostes, que adquiriu o raríssimo *Caderno casa de lava* em Portugal e o compartilhou comigo, para que eu pudesse escrever um dos capítulos desta dissertação.

Ao Madiano Marchetti, um dos meus grandes parceiros de trabalho, com quem sempre posso contar e aprender tanto.

À Stephanie Betz e ao Rapha, pela generosidade ao me emprestarem o notebook em um momento derradeiro da minha dissertação.

À Courtney Martinez e à Celina Wolffelt, pela grande contribuição nas respectivas traduções de textos que se encontram nesta dissertação para o inglês e para o espanhol que se encontram nesta dissertação.

Aos parceiros Matias Blanco e Felipe Camargo, pela amizade iniciada na minha vivência em Buenos Aires e pelas incríveis conversas sobre cinema e política, que nos acompanham até hoje.

Às amigas e aos amigos Jasmin Sanchez, Marcela Casé, Dudu Cantarino, Isabella Raposo, Tiago Rios, Luiz Guilherme “Bubble”, Flavia Trizotto, Luiza Fainblat, Gabriel Meyohas, Máira Motta, Acacia Lima, JV Santos, Gê Vasconcellos, Danilo Amaral, Arthur Fochi, Paolo Esteves, Carlos Meijueiro, Pablo Meijueiro, Adriana Queiroz, Flora Bezerra, Thiago Gallego, Luana Pereira, Paula Goulart, Laura Batitucci, Carol Maiolino, Julia Dias, Carol Calcavecchia, Carol Bergallo, Bel Veiga, Clara Chaves, Davi Nunes, Vanessa Marques, e a tantos outros companheiros e companheiras de vida e trabalho que tanto me ensinaram sobre cinema e outras coisas nestes últimos anos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## **Resumo**

A presente dissertação tem como objetivo realizar uma leitura estético-política da obra do diretor português Pedro Costa. Orientada pelas narrativas, pela *mise-en-scène* e pelos modos de produção do cinema do realizador, ela pretende discorrer e tensionar questões acerca da colonialidade que perpassa Portugal e o continente europeu no século XXI. A partir desta obra que é enfocada nas Fontainhas, bairro lisboeta de emigrados cabo-verdianos que foi demolido pelo estado português, objetiva-se compreender o trabalho estético e político de dois filmes acompanharam este processo: *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em marcha* (2006), além da realização posterior à demolição das Fontainhas: *Cavalo Dinheiro* (2014). Filmes que apontam para as fantasmagorias dos processos coloniais, buscando assim, trazer as suas personagens como agentes centrais dos procedimentos de fabulação do real de tais apontamentos.

## **Palavras-chave**

Cinema português; Pedro Costa; colonialidade; cinema e política; imigração cabo-verdiana em Portugal



# **The Exhumation of Colonial Ghosts or the Gaze upon a Portuguese Cultural Identity in the Cinematographic Work of Pedro Costa**

## **Abstract**

This dissertation aims to carry out an aesthetic-political reading of Portuguese film director Pedro Costa's work. Guided by the filmmaker's narratives, mise-en-scène, and cinematic production style, the intention is to reflect on and stress questions related to coloniality that have penetrated Portugal and the European continent in the 21st century. With a body of work focussed on Fontainhas, a Lisbon neighborhood of Cape Verdean immigrants demolished by the Portuguese state, this study aims to understand the aesthetic and political work of two films that accompanied this process: *In Vanda's Room* (2000) and *Colossal Youth* (2006), in addition to the film completed after the demolition of Fontainhas: *Horse Money* (2014). These films point out the phantasmagorias of the colonial processes, seeking, as a result, to bring forth the characters as central agents in the fabling process of the real events noted.

## **Keywords**

Portuguese cinema; Pedro Costa; coloniality; Cinema and politics; Cape Verdean immigration in Portugal

## Sumário

1 Introdução	17
1.1 A trajetória de Pedro Costa	21
1.2 Romance de formação de Pedro Costa	25
2 O gesto curatorial	46
2.1 Caderno Casa de lava	47
2.2 As composições e reminiscências de Pedro Costa e Ventura	63
3 Para onde foram as Fontainhas?	90
3.1 O novo Quarto da Vanda	92
3.2 Janelas e portas: as ambivalências entre as Fontainhas e o Casal da Boba	97
3.3 Vanda	105
3.4 Ventura e os remanescentes das Fontainhas: espectros cabo-verdianos da palavra e do corpo em Portugal	110
4 Cavalo Dinheiro e as suas (possíveis) exumações coloniais	126
4.1 “A morte não me assusta...”: uma discussão sobre o colonial e a revolução a partir de dois encontros de Ventura	127
4.2 Viajantes do tempo: Vitalina Varela e uma carta	141
4.3 Ventura e os soldados: encontros irreconciliáveis	157
5 Conclusão	184
6 Referências bibliográficas	189

## Lista de figuras

Fig. 1 – Plano de <i>Sergeant Rutledge</i> (John Ford, 1960)	26
Fig. 2 – Plano de <i>Trás-do-Montes</i> (António Reis e Margarida Cordeiro, 1976)	30
Fig. 3 – Plano de <i>Gente da Sicília</i> (Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1999)	36
Fig. 4 e Fig. 5 – Danièle Huillet e Jean-Marie Straub em <i>Onde jaz o teu sorriso?</i> (2001)	38
Fig. 6 – Vanda e Ventura em <i>Juventude em marcha</i> (2006)	42
Fig. 7 – Silvestre e a mãe em <i>Gente da Sicília</i> (1999)	42
Fig. 8 e Fig. 9 – Páginas do Caderno Casa de Lava	47
Fig. 10 – Folhas do Caderno Casa de Lava	50
Fig. 11 – Tina lê a carta para Mariana em <i>Casa de lava</i> (1994)	66
Fig. 12 – Ventura e Lento jogam um carteador enquanto Ventura declama a carta em <i>Juventude em marcha</i>	66
Fig. 13 – Plano do quadro <i>A Fuga para o Egito</i> (1614) de Peter Paul Rubens em <i>Juventude em marcha</i>	69
Fig. 14, 15 e 16 – Visita de Ventura ao Museu da Fundação Calouste Gulbenkian em <i>Juventude em marcha</i>	71
Fig. 17 – <i>Retrato de Inocência X</i> (1650), de Diego Velázquez	75
Fig. 18 – <i>Estudo após Retrato do Papa Inocência X de Velázquez</i> (1953), de Francis Bacon	75

Fig. 19 – Ventura sentado no “trono” no Museu da Fundação Calouste Gulbenkian em <i>Juventude em marcha</i>	75
Fig. 20 – Fotografia dos <i>tenements</i> nova-iorquinos por Jacob Riis	79
Fig. 21 – Plano do quadro <i>Retrato de negro</i> (1822/1823), por Théodore Géricault em <i>Cavalo Dinheiro</i> (2014)	79
Fig. 22 – Primeira aparição de Ventura em <i>Cavalo Dinheiro</i>	79
Fig. 23 e 24 – Fotografias dos <i>tenements</i> nova-iorquinos por Jacob Riis	80
Fig. 25 e 26 – Jeanne Balibar em <i>Ne change rien</i> (2010)	86
Fig. 27 e 28 – Fotografias dos <i>tenements</i> nova-iorquinos por Jacob Riis	88
Fig. 29 – Zita abraça a criança no final de <i>No quarto da Vanda</i> (2000)	93
Fig. 30 – Ventura descansa enquanto cuida de Beatriz, filha de Vanda em <i>Juventude em marcha</i>	93
Fig. 31 – Vanda e Ventura conversam no quarto em <i>Juventude em marcha</i>	96
Fig. 32 – Vanda, Ventura e Beatriz no quarto em <i>Juventude em marcha</i>	98
Fig. 33 – Russo tenta vender um “mandarim” para Lena, a mãe de Vanda pela janela em <i>No quarto da Vanda</i>	99
Fig. 34 – Senhora e criança nas Fontainhas em <i>No quarto da Vanda</i>	101
Fig. 35 – Homem e seu bebê nas Fontainhas em <i>No quarto da Vanda</i>	101

Fig. 36 – <i>Buldôzer destrói casa das Fontainhas em No quarto da Vanda</i>	101
Fig. 37 – Estabelecimento nas Fontainhas em <i>No quarto da Vanda</i>	101
Fig. 38, 39 e 40 – Ventura procura por Vanda no Casal da Boba em <i>Juventude em marcha</i>	103
Fig. 41 – Vanda e Ventura conversam no quarto em <i>Juventude em marcha</i>	107
Fig. 42 – Zita e Vanda fumam heroína em <i>No quarto da Vanda</i>	107
Fig. 43 – Nhurro e Vanda conversam em <i>No quarto da Vanda</i>	109
Fig. 44 – Cortiço nas Fontainhas, plano inicial de <i>Juventude em marcha</i>	110
Fig. 45 – Monólogo de Clotilde em <i>Juventude em marcha</i>	110
Fig. 46 – Primeira aparição de Ventura em <i>Juventude em marcha</i>	117
Fig. 47, 48 e 49 – Sequência entre Nhurro e Ventura em <i>Juventude em marcha</i>	122
Fig. 50 – Ventura, Bete e homem na porta da casa de Bete nas Fontainhas em <i>Juventude em marcha</i>	125
Fig. 51 – Ventura descansa no colo de Bete em <i>Juventude em marcha</i>	125
Fig. 51 – Ventura e Bete almoçam em <i>Juventude em marcha</i>	125
Fig. 52 – O homem que traja vermelho visita Ventura em <i>Cavalo Dinheiro</i> (2014)	126
Fig. 53, 54 – Imagens de <i>As armas e o povo</i> (1975): Glauber Rocha entrevista a população; as pessoas comemoram o dia 1º de maio 1974	133

Fig. 55, 56 e 57 – Cabo-verdianos visitam Ventura: Delgado, Benvindo e Lento, respectivamente, em <i>Cavalo Dinheiro</i> .	138
Fig. 58 – Ventura na porta da masmorra em <i>Cavalo Dinheiro</i>	141
Fig. 59 – Primeira aparição de Vitalina em <i>Cavalo Dinheiro</i>	141
Fig. 60 e 61 – Ventura caminha pela masmorra em direção a luz <i>Cavalo Dinheiro</i>	142
Fig. 62 – Estátuas de Lisboa em <i>Cavalo Dinheiro</i>	146
Fig. 63 – Folha da funerária Venda Nova em <i>No quarto da Vanda</i>	148
Fig. 64 – Ordem de deportação para José Alberto Tavares em <i>Tarrafal (2007)</i>	148
Fig. 65, 66 e 67 – Primeiro diálogo entre Vitalina e Ventura em <i>Cavalo Dinheiro</i>	151
Fig. 68 e 69 – Diálogo entre Vitalina e Ventura no consultório em <i>Cavalo Dinheiro</i>	154
Fig. 70, 71 e 72 – Último diálogo entre Vitalina e Ventura. Entrega da carta em <i>Cavalo Dinheiro</i>	156
Fig. 73 e 74 – Planos do Tarrafal em <i>Casa de lava</i>	158
Fig. 75 – Plano aberto do curta <i>Tarrafal</i>	159
Fig. 76, 77, 78 e 79 – Captura dos cabo-verdianos em <i>Cavalo Dinheiro</i>	161
Fig. 80 – Captura de Ventura nas ruas de Lisboa em <i>Cavalo Dinheiro</i>	163
Fig. 81, 82, 83 e 84 – Planos <i>Tableaux</i> da favela em <i>Cavalo Dinheiro</i>	164

Fig. 85 e 86 – Cabo-verdianos procuram por Ventura na floresta em <i>Cavalo Dinheiro</i>	165
Fig. 87 e 88 – Fragmentos de encerramento da “Mensagem aos soldados, oficiais e sargentos do exército colonial português” (1963), de Amílcar Cabral	167
Fig. 89 – Ventura e o Homem-da-Capota-de-Aço no elevador em <i>Cavalo Dinheiro</i> (1)	172
Fig. 90 – Ventura e o Homem-da-Capota-de-Aço no elevador em <i>Cavalo Dinheiro</i> (2)	177
Fig. 91 – Gesto de exorcismo de Ventura no elevador em <i>Cavalo Dinheiro</i>	178
Fig. 92 – Estátua do escravocrata Edward Colston é jogada em rio de Bristol, Inglaterra	181
Fig. 93, 94 e 95 – <i>Balumuka (Ambush)</i> , da série fotográfica Homem Novo (2010), de Kiluanji Kia Henda	182
Fig. 96 – <i>Redefining the power</i> , da série fotográfica Homem Novo (2010), de Kiluanji Kia Henda	183
Fig. 97 – Pedro Costa dá indicação a Vitalina Varela em <i>Cavalo Dinheiro</i>	188

“Colonização: cabeça-de-ponte da barbárie em uma civilização, da qual pode chegar a qualquer momento a pura e simples negação da civilização.”

Aimé Césaire, em Discurso sobre o colonialismo, 1950

“Perguntar-nos-ão se o colonialismo português não teve uma ação positiva na África. A justiça é sempre relativa. Para os africanos, que durante cinco séculos se opuseram à dominação colonial portuguesa, o colonialismo português é o inferno; e onde reina o mal, não há lugar para o bem.”

Amílcar Cabral



## Introdução

Esta dissertação é um estudo sobre a política das imagens na obra de Pedro Costa. Embora haja um interesse em discutir e tensionar aspectos sobre a colonialidade que segue existindo em Portugal, este trabalho não se insere no âmbito das Ciências Políticas. Trata-se de um estudo que se desenvolve a partir de um olhar atento às imagens construídas pelo realizador português em sua *mise-en-scene*, a partir de um gesto curatorial na escolha de elementos referenciais para o seu trabalho, além de narrativas que atravessam a sua obra e se desenvolvem em torno de uma fabulação do real. Portanto, embora este trabalho observe como parte da obra de Pedro Costa lida com as questões coloniais e uma consequente memória atrelada ao passado ditatorial de Portugal, há inúmeras questões sobre a colonialidade e todo o seu violento processo histórico que não serão desenvolvidas com maiores detalhamentos.

Ao iniciar a pesquisa havia um interesse em focar a investigação no filme *Cavalo Dinheiro* (2014). No entanto, num segundo momento, ficou evidente que a obra de Costa se movimenta a partir de uma rede de acontecimentos que são atribuídos não só a etapas da sua vida, mas também à maneira como o realizador transforma o seu trabalho de filme para filme. Há uma conexão entre os filmes que está vinculada à narrativa dos seus personagens e às remissões que podem ser encontradas nos trabalhos do realizador, como a carta que é lida pela primeira vez em *Casa de lava* (1994) e que retorna doze anos depois em *Juventude em marcha* (2006) na voz do imigrante cabo-verdiano Ventura. Por esses motivos, a presente dissertação se norteou por *No quarto da Vanda* (2000), *Juventude em marcha* (2006) e *Cavalo Dinheiro* (2014), com o intuito de abordar as conexões destes filmes com a dimensão plástica que podemos encontrar neles. Embora a “trilogia das Fontainhas” envolva *Ossos* (1997) - e não *Cavalo Dinheiro* -, o interesse aqui é em dissertar em como os três filmes destacados apontam para noções mais evidentes do processo colonial que ainda permeia Portugal sob a perspectiva da narrativa dos emigrados.

Esta investigação está dividida em cinco partes: introdução, três capítulos de desenvolvimento e uma conclusão. Na introdução será apresentada a trajetória

de Pedro Costa a partir de uma pequena biografia e de um tópico que aborda o seu “romance de formação”. Nela, incluem-se a paixão pelo cinema clássico americano, a relação como aluno do realizador português António Reis, além das influências e do conseqüente processo de documentação do trabalho do casal de franceses Jean-Marie Straub e Danièle Huillet que originou o seu filme *Onde jaz o teu sorriso?* (2001).

No capítulo “O gesto curatorial”, apresento alguns procedimentos da criação e organização das imagens na obra de Pedro Costa. O “caderno Casa de Lava” é o primeiro tópico tratado. Nesse caderno, Costa realizou colagens que materializam uma narrativa singular e se acabaram por se tornar o *guião* para a realização de *Casa de lava* (1994), filme ambientado em Cabo Verde em que o diretor pela primeira vez se relacionou com as narrativas cabo-verdianas que o levaram às Fontainhas. Em seguida, analiso três operações de curadoria na obra de Costa, são elas: A carta que atravessa *Casa de lava* e *Juventude em marcha*; toda a sequência de Ventura no Museu Calouste Gulbenkian em *Juventude em marcha* e a confrontação daquele majestoso espaço europeu em relação às narrativas dos migrantes; e as fotografias de Jacob Riis e o retrato pintado por Théodore Géricault, que abrem *Cavalo Dinheiro* e estão evidenciadas no filme, e, porque não, no *pathos* de Pedro Costa.

Os dois capítulos seguintes são direcionados às narrativas coloniais dos imigrantes das Fontainhas.

Em “Para onde foram as Fontainhas?” concentram-se questionamentos sobre os encaminhamentos dos personagens que conduzem as narrativas das Fontainhas, com maior atenção a Vanda e Ventura. O objetivo é compreender as suas respectivas condições nos momentos derradeiros do bairro a partir do regime de imagens proposto por Pedro Costa em *No quarto da Vanda* e *Juventude em marcha*. Portanto, a análise deste capítulo se dá na materialidade dos filmes: nas distinções arquitetônicas do antigo quarto da Vanda nas Fontainhas e na assepsia de seu novo lar no conjunto habitacional do Casal da Boba, ou na corporeidade de Ventura em seus trânsitos pelas Fontainhas e outros espaços que são apresentados em *Juventude em marcha*.

No capítulo “Cavalo Dinheiro e as suas (possíveis) exumações coloniais” são analisados aspectos da colonialidade portuguesa a partir das reminiscências de Ventura. A todo instante o filme apresenta as memórias do protagonista ao nível imagético: Ventura percorre espaços de seu passado e é confrontado por uma gama de fantasmagorias, como o exército português e as conseqüentes condições impostas pelo estado salazarista em sua chegada a Portugal nos anos 1970. O método empregado neste capítulo está em observar a *mise-en-scene* do filme partindo das micronarrativas de encontros que o permeiam, e em tensioná-la com outros objetos artísticos que compõem um painel histórico da discussão colonial; são eles: o diálogo com o médico português; o encontro com Vitalina Varela, cabo-verdiana recém-chegada a Portugal; e os três embates com o exército português.

Na conclusão, tento compreender como a obra de Pedro Costa se vincula aos debates da contemporaneidade que estão atrelados aos fluxos migratórios, além de me debruçar sobre todas as discussões que atravessam a colonialidade e o seu conseqüente processo capitalista.

Dito isso, me parece pertinente comentar que no dia 23 de setembro de 2010, eu estive presente em uma fala de Pedro Costa que encerrou a mostra “O cinema de Pedro Costa”, ocorrida no CCBB-Rio. Durante a retrospectiva, eu me aprofundi em sua obra, e muitas das palavras ditas naquela noite específica continuaram reverberando em mim ao longo destes últimos dez anos.

Para citar somente um episódio, em 2012 dirigi um longa-metragem que documentou o dia a dia dos moradores da zona portuária do Rio de Janeiro em meio a seu processo de transformações sociais e culturais. Naquele período o Estado em parceria com o capital privado, realizou grandes obras na região visando planejar a cidade para os eventos esportivos que ela sediou em 2014 e 2016.

O Morro da Providência foi um dos locais que registrei mais atentamente. A favela mais antiga do Brasil passou por um violento processo de remoções dos seus moradores. Pessoas que habitavam por décadas aquele local constituindo as suas famílias e todo um vínculo afetivo com a Providência,

despertavam de um dia para o outro com uma marcação de tinta nas portas de suas casas e uma ordem de despejo. Acompanhar este processo e registrar tantos indivíduos passando por situações insustentáveis de alguma forma me fez recordar *Juventude em marcha* e o perambular de Ventura pelas ruínas da esvaziada Fontainhas.

Durante o mestrado passei a desenvolver uma pesquisa em torno da obra deste diretor português que é uma das principais referências para os meus trabalhos artísticos. Como cineasta e curador de mostras de cinema, acabei por eleger uma análise do regime das imagens na sua obra como o método que orienta este trabalho. Portanto, enfatizo que as imagens que foram selecionadas aqui têm igual importância ao que será lido ao longo das próximas páginas.

Nesta pesquisa me propus a problematizar e buscar questões acerca dos processos coloniais que ainda perpassam a identidade cultural portuguesa, em um olhar atento para as narrativas de personagens que são agentes do processo migratório em Portugal, a exemplo de Ventura, Vitalina, Nhurro, Bete e Lento. Antes de iniciarmos esta leitura, encerro esta primeira etapa do texto com um depoimento de Pedro Costa a respeito de *Casa de lava* que se encontra publicado no catálogo da mostra que ocorreu no CCBB-Rio em 2010:

Ligar as cruzes do cemitério do Tarrafal à cama do hospital em Lisboa e perceber a cadeia que leva da morte do campo de concentração à morte dos cabo-verdianos nos andaimes, esse é o trabalho de qualquer cineasta; além de tentar ser o mais exaustivo nessa cadeia de morte política sucessiva. Essa era, para mim, a maneira mais correta de ver Portugal. Penso que a política é um subterrâneo de prisões, campos de concentração, algemas. É quase *mise-en-scène*: como é que pomos uma atriz a tatear entre o Tarrafal e um operário de hoje? (COSTA, P.; DUARTE (Org.), 2010, p. 21)

Estas palavras nos ajudam a nortear a proposição deste trabalho.

## 1.1

### A trajetória de Pedro Costa

Pedro Costa nasceu no dia 3 de janeiro de 1959 em Lisboa, Portugal. Inicia os estudos em História, formação que nunca chegou a finalizar; afinal, por volta dos vinte anos começa a frequentar a Escola Superior de Cinema do Conservatório Nacional. Passou a ter aulas de Cinema com o poeta e cineasta António Reis – o diretor do clássico filme português *Trás-os-Montes* (1976) torna-se um dos seus principais mentores. Além dos seus atravessamentos com História e Cinema, Costa tem uma estrita relação com a música *punk*. Durante sua adolescência, aprendeu a tocar guitarra e frequentou o ambiente da cena *punk* de Lisboa. Pedro Costa costuma apontar em suas entrevistas que o gênero musical lhe deu ferramentas essenciais para sua preferência por propor seu cinema de maneira direta e simples. Essas escolhas se tornam evidentes a partir dos anos 2000, quando o diretor começará a trabalhar com uma equipe mínima e poucos aparatos de iluminação para montar a fotografia de seus filmes.

Após trabalhar como assistente de direção e como diretor de um curta-metragem nomeado *Cartas a Julia*, Costa realiza o seu primeiro longa-metragem em 1989 – *O Sangue*, que faz sua estreia no Festival de Veneza. O filme, em preto e branco, e que se passa durante a ditadura salazarista, narra a história de dois irmãos que guardam um segredo após a morte de seu pai. A *mise-en-scène* é desenvolvida a partir de muitos closes das faces e gestos das personagens, de forma que o filme se aproxima de trabalhos do diretor francês Robert Bresson. É certamente a obra mais ficcional de Pedro Costa.

Em seu segundo filme, Costa vai a Cabo Verde para realizar *Casa de Lava* (1994). Apesar do vigor ficcional, o diretor explica que estava mais interessado em filmar o dia a dia da aldeia em que estavam e os seus arredores do que especificamente uma narrativa tradicional. Nesta produção, Costa utiliza o caderno que o ajuda a relacionar com o espaço e nas suas criações; ali ele passa a produzir colagens com notícias de jornal, textos, pinturas e outras iconografias. Este objeto funciona como um guia para ele e sua equipe, incluindo o elenco.

Após as filmagens de *Casa de Lava*, Costa e sua equipe são interpelados por cabo-verdianos que viviam na vila em que estavam realizando as gravações. Eles lhe entregam café, tabaco e cartas para serem levadas aos parentes que se encontravam em Portugal. A grande maioria dessas correspondências estava endereçada ao bairro das Fontainhas, local no qual Pedro Costa nunca havia pisado até aquele momento. O português comenta este encontro como algo que ele considera “misterioso e sobrenatural”; afinal, é a partir dessas cartas que ele se aproxima das Fontainhas.

Lá entra em contato pela primeira vez com uma população majoritária de cabo-verdianos emigrados, que, desde as guerras anticoloniais aportam em Portugal. As Fontainhas é uma favela de pobreza extrema localizada próxima ao aeroporto de Lisboa. Costa passa a frequentar o local com assiduidade. O fato de ter aprendido o crioulo durante sua estadia em Cabo Verde lhe oferece uma facilidade de criar vínculos com os moradores. Em 1997, lança o primeiro filme da chamada “trilogia das Fontainhas”: *Ossos* é um drama social passado entre as Fontainhas e outros espaços da cidade de Lisboa. Com um elenco em que a maioria dos atores vivia nas Fontainhas, *Ossos* é uma obra com a maior equipe de filmagem que Pedro Costa já havia trabalhado até aquele momento. Este nível de produção gerou inúmeros problemas durante o processo de realização do filme. Em sua fala no CCBB-Rio, o realizador chegou a comparar a intervenção da equipe de filmagem nas Fontainhas às invasões policiais. O caso mais grave ocorreu quando um morador do local interpelou Costa e lhe explicou que as luzes dos refletores estavam limitando o seu sono, e conseqüentemente estavam dificultando a sua rotina de trabalho. A partir deste diálogo, o diretor decidiu desligar os refletores e realizar as filmagens com um aparato de luz mais limitado, que prejudicasse em menor grau a vida dos moradores do local. Este foi definitivamente um filme de despedida na carreira de Pedro Costa, visto que ele alterou radicalmente os seus processos de realização. Neste sentido o crítico Juliano Gomes observa com excelência as características de encerramento da obra de Costa: “*Ossos* é o filme da crise de Pedro Costa com o cinema, com uma forma de fazer cinema. Uma espécie de

obra de luto em relação ao modo de produção clássico: 35mm (película), iluminação pesada, assistentes, tudo isso morre aqui” (GOMES, 2010).

Em *No Quarto da Vanda* (2001) o realizador passa a trabalhar com uma câmara digital. O pequeno porte do eletrônico e a possibilidade de filmar em longa duração geram uma série de facilidades para Pedro Costa, que passa a visitar o local diariamente por mais de um ano filmando Vanda e toda a comunidade das Fontainhas, que, à época, atravessava o processo de demolição. *No quarto da Vanda* se orienta por um tempo próprio vinculado à sua protagonista Vanda. Entre as suas rondas pelo bairro vendendo legumes a jovem passa horas em seu quarto, local em que vivencia uma carregada rotina marcada pelo consumo de heroína e pelos longos diálogos com sua irmã Zita e outros personagens que adentram o seu quarto. Pedro Costa permaneceu por horas dentro daquele pequeno espaço filmando Vanda e interferindo ao mínimo nas relações. Para muitos críticos, *No quarto da Vanda* é a obra mais icônica da carreira do realizador português, certamente o filme que lhe abriu novos rumos não somente em sua obra, como também no panorama do cinema mundial, como salientou o crítico português João Bénard da Costa ao encerrar o seu texto sobre o filme: “Do quarto da Vanda não se sai mais. Como já disse: o século XXI foi aberto com No Quarto da Vanda. ‘Não há remédio: não podemos deixar de ver’. ‘Jamais poderemos deixar de ver’” (COSTA, J.B. 2009, p. 185).

Após as filmagens de *No Quarto da Vanda*, Costa é convidado pelo canal franco-alemão ARTE para rodar um telefilme sobre o processo de criação dos diretores francêss Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. O que seria um projeto televisivo acabou por se tornar mais um filme: *Onde jaz o teu sorriso?* (2003) registrou o casal montando pela terceira vez o filme *Gente da Sicília* (1999). A *mise-en-scène* de Straub-Huillet interessam tanto a Costa que em *Juventude em marcha* ele incorpora métodos e planos que em muito se assemelham aos propostos pelos realizadores franceses. Estes assuntos serão abordados com mais detalhe no tópico em que analisamos a relação dos trabalhos de Straub-Huillet na obra do realizador português.

*Juventude em Marcha* (2006) acompanhou os últimos dias de existência do bairro das Fontainhas a partir das perambulações de Ventura, senhor cabo-verdiano que era morador do local desde os anos 1970, quando aterrissou em Portugal e iniciou a sua nova vida em trabalhos clandestinos nos canteiros de obra de Lisboa. Nesta produção, Ventura e Vanda são os personagens que apontam as contradições entre os dois *mundos* dos moradores das Fontainhas: de um lado, o velho bairro de lata, com ambiente de penumbra e tonalidades esverdeadas; do outro, a branquidão do Casal da Boba, conjunto habitacional vizinho às Fontainhas e o futuro *habitat* daqueles moradores.

Ao finalizar *Juventude em Marcha*, o realizador português produziu *Ne change rien* (2009). Assim como no filme com Straub-Huillet, houve um interesse por parte de Pedro Costa em acompanhar um processo de criação, nesse caso da atriz e cantora Jeanne Balibar. A partir de ensaios e gravações, Costa direcionou a sua câmera fixamente para na cantora e, com isso, a registrou durante semanas. Em seu filme aparentemente mais desprezioso, algo novo surgiu: o “retratístico”, que o realizador desenvolveria com maior atenção nas suas duas obras posteriores.

Em *Cavalo Dinheiro* (2014), o ponto de partida está em uma lembrança de Ventura: uma briga em que ele esteve envolvido no dia 11 de março de 1975, data da tentativa de contragolpe dentro da Revolução dos Cravos – que aconteceu em 25 de abril de 1974. Sem a presença física das Fontainhas, Ventura agora se encontra circulando entre um hospital e uma masmorra medieval. Nesta obra, o senhor será confrontado pelas reminiscências sombrias de seu passado em Portugal, mas também pelos encontros com Vitalina Varela, imigrante cabo-verdiana que está recém-chegada a Portugal, que está ali somente para velar o corpo de seu falecido marido. No entanto, devido às burocracias migratórias, a mulher chega atrasada para o enterro. *Cavalo Dinheiro* é uma obra que eleva à superfície toda a violência do processo colonial que ainda perpassa o país.



Após a imponente participação de Vitalina em *Cavalo Dinheiro*, Costa realizou o filme *Vitalina Varela* (2019), que acompanhou justamente o processo de chegada da personagem a Portugal e todo o seu luto perante a morte do marido. A obra apresentou a força de sua personagem, o que lhe rendeu um Leopardo de Ouro no Festival do Locarno, além do prêmio de melhor atriz para Vitalina Varela.

## 1.2.

### Romance de formação de Pedro Costa

Como um realizador que consolidou o seu trabalho no início do século XXI, não é tarefa simples encontrar os referenciais da obra de Pedro Costa. Ele é associado a um grupo de cineastas do *World Cinema*<sup>1</sup>, subjugado por um certo estado de coisas que já diz respeito a um mundo capitalista e globalizado – ainda que esse grupo se proponha a confrontar tais processos. Mesmo dentro de Portugal não é possível encontrar pares no que Costa desenvolve em seus filmes. Por isso, este tópico elege três acontecimentos ou eixos para apontar o *bildungsroman*<sup>2</sup> de Pedro Costa. São eles: o cinema clássico americano, as aulas com António Reis e Margarida Cordeiro, e o processo de registro dos realizadores Jean-Marie Straub e Danièle Huillet.

---

1 Ver o conceito proposto por Lucia Nagib em: <<https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/188/ro-cinema-e-transnacional-desde-a-sua-origemr>>. Acesso em: 29 ago. 2020.

2 “Romance de formação” em alemão.

## Cinema clássico americano

Era exactamente como em *No quarto da Vanda* e remonta a um período da minha vida. Era como um amigo meu da escola de cinema com as drogas também... Eu dizia: “Vamos ver o John Ford”, e ele dizia: “Vamos ouvir os Clash.” E, então, íamos ver o John Ford e voltávamos logo a seguir para o quarto e púnhamos os Clash aos berros.<sup>3</sup>



É possível iniciar apontando que há um posicionamento constante de Pedro Costa em relação ao seu gosto pelo cinema clássico americano. Costa sustenta o seu interesse em cinema ao citar nomes como John Ford, Raoul Walsh, Nicholas Ray, entre outros cineastas com atuação entre as décadas de 30 e 50, e pertencentes a um momento de extremo prestígio do cinema hollywoodiano.

Mas os filmes B produzidos nessa época nos EUA também são referências para o diretor português. Vale lembrar aqui que *Casa de lava* partiu do interesse de Costa em realizar uma espécie de refilmagem de *I Walked With a Zombie* (1943), de Jacques Tourneur, em Cabo Verde. No final das contas, mesmo que a produção tenha tomado outros rumos, a premissa de ambos os filmes têm muitos pontos de contato.

<sup>3</sup> COSTA, P., Cannes 2006: Conspiracy of Dunces. Entrevista concedida a Mark Peranson. In: Cinemascope, n. 27, 2006.

Esta cinefilia clássica americana foi responsável por moldar a forma como Pedro Costa pensava durante a sua adolescência *punk*; porém, este ainda reverbera como o cinema essencial para toda a sua obra. Além da destreza desses cineastas americanos em criar grandes narrativas e decupagens extraordinárias, há um comprometimento com as questões sociais e políticas dos Estados Unidos. É possível compreender o que estava em disputa no campo cultural da América daquele período através daquelas obras e é nesse sentido que Costa parece observar mais atentamente para a criação de sua *mise-en-scène*.

Ao recorrermos à decupagem de seus trabalhos, verificamos uma série de enquadramentos de planos que em muito se assemelham ao cinema americano clássico. A exemplo de seu último filme, *Vitalina Varela* (2019), em que os enquadramentos em comum ficam bastante evidentes. O teórico Mario Cascardo escreve a respeito dessas construções de quadro e estabelece relações entre *Juventude em marcha* e *As vinhas da Ira* (1939), de John Ford, em sua dissertação sobre Pedro Costa:

A decupagem de *Juventude em Marcha* constrói essa proximidade no espaço e no tempo dos planos. Ventura é enquadrado com lentes abertas, como Tom Joad em alguns planos de *As Vinhas da Ira* (*The Grapes of Wrath*, 1939, John Ford). Essa lente reforça as dimensões do seu corpo (ou, mais especificamente, do seu rosto), sem achatá-las, como fazem as teleobjetivas, e sem alongá-las demais, como fazem as grande-angulares. Além disso, Costa não move a câmera e adia o corte até o último momento da ação, ressaltando os movimentos do personagem dentro do quadro. (CASCARDO, 2013, p. 49)

A dimensão corporal é outro ponto de contato entre Pedro Costa e o cinema clássico americano. Em especial a partir de *Juventude em marcha*, há um deslocamento da câmera ao filmar os corpos. Muitas vezes, ela está afastada, com o intuito de fazer confrontarem-se personagem e o seu ambiente. O corpo de Ventura transitando em meio à espacialidade das Fontainhas e do Casal da Boba, condicionando o cabo-verdiano à sua representação temporal. A partir da decupagem e do conseqüente desenvolvimento narrativo (das personagens e do espaço), compreendemos as representações das personagens, que estão imbricadas em uma concepção lógica da comunidade e em seu fim. No artigo “Pappy: a lembrança dos filhos”, o crítico de cinema americano Andy Rector traça mais

alguns paralelos entre as figuras de representação de *Juventude em marcha* e *As vinhas da Ira*.

Em *The Grapes of Wrath*, Ford mostra várias vezes os Joad a abordarem ou a serem abordados por pessoas que aparentemente oferecem ajuda. Muitas vezes trata-se de lobos na pele de lobos, mas falando com a humildade de cordeiros. Os seus métodos e truques são expostos (a economia de efeitos). Mesmo o capataz do campo estatal de *New Deal*, em Ford, parece tão desapaixonado que chega a ser suspeito, é um simples burocrata. (RECTOR, 2009, p. 226)

Em seguida, o académico complementa com uma situação do filme de Costa:

Em duas secções sucintas, *Juventude em marcha* revela algum cepticismo em relação a um Agente Imobiliário que está a tratar do realojamento de Ventura num apartamento do Casal da Boba. O homem que faz o papel de Agente Imobiliário é André Semedo, que é mesmo um Agente Imobiliário do bairro. [...] É a única pessoa no filme a quem Ventura nunca se dirige como sendo da família – e isso apesar de ambos se referirem às suas origens cabo-verdianas quando se encontram. Não há nenhum laço sólido entre eles. Há uma casa vaga no bairro novo e o Agente tem uma ficha a dizer que se destina a Ventura. Ventura vai vê-la; fica de pé num quarto completamente vazio com paredes brancas – paredes que parecem tentar apagar o passado que impregna todos os outros encontros. (Ibidem, p. 226)

Através da citação de Rector, encontramos a sobrevivência pela noção de filmar uma comunidade. Desde *Ossos*, Costa inicia um procedimento de registrar as Fontainhas para, a partir disto, criar o seu próprio universo de fabulações do real desta comunidade. Esta análise fica mais evidente no ensaio “Histórias de fantasmas”, do cineasta e crítico americano Thom Andersen. Após uma bela explanação sobre *No quarto da Vanda*, Andersen passa a mediar uma série de relações entre os filmes de Costa e o cinema de John Ford. A sua análise ocorre a partir de proposições do próprio português, a exemplo do trecho em que Andersen recorre a uma fala de Costa. O crítico escreve:

A ligação com os filmes de Ford não me ocorreu espontaneamente. Foi proposta por Costa, que disse sobre *Juventude em marcha*: “Eu só fiz um remake de *Sergeant Rutledge*.” Para Costa, *No quarto da Vanda* e *Juventude em marcha* são ambos continuações do seu esforço para recriar o cinema clássico de Hollywood por outro meios. (ANDERSEN, 2009, p. 170)

Tal como John Ford no filme citado, o realizador português tem a pretensão de filmar personagens pertencentes a uma comunidade marginalizada e reprimida por organismo estatais. Ao apontar Ventura como o seu Sergeant Rutledge, Costa ressalta as injustiças sociais e históricas que este homem sofreu durante sua narrativa em Portugal, e que estão presentes nas suas ações em *Juventude em marcha*. Mas como o realizador português demarca isto? Ao comentar a atuação de Woody Strode, ator que representa Rutledge no filme de Ford, e a maneira como o diretor americano enquadró o seu protagonista negro, Thom Andersen esclarece esta pergunta:

Ford deu a Woody Strode, que faz de Rutledge, o melhor papel da sua carreira, o de um “soldado de topo” cujas capacidades e coragem o tornam maior do que a vida, um modelo e uma lenda para os seus camaradas negros, e Strode aproveitou-o ao máximo. Ford fotografa-o de um modo especial, visto de baixo, num ângulo contrapicado, para reforçar o seu estatuto místico. Nenhuma das outras personagens recebe este tratamento. Costa fotografa Ventura da mesma forma e creio que considera este homem humilde e despretensioso com o mesmo género de admiração que Ford sentiu por Rutledge. Os esforços que faz para preservar as suas raízes e a sua família, também apontados indirectamente, servem para encarnar os esforços da sua comunidade espoliada e marginalizada, e a sua nobreza discreta nega qualquer vestígio de miserabilismo que, para alguns espectadores, tinha manchado *No quarto da Vanda*. Tal como Sergeant Rutledge, *Juventude em marcha* é uma tentativa de tornar a “pequena forma” num épico. (ANDERSEN, 2009, p. 171)

Contudo, Pedro Costa passou a produzir os seus filmes com procedimentos e métodos que o afastam cada vez mais do cinema de Hollywood – deixando de utilizar os tradicionais roteiros, por exemplo. Costa se afasta em definitivo dos roteiros a partir de *No quarto da Vanda*. Neste sentido, a sua obra encontra ecos em cineastas de seu próprio continente, como veremos nos tópicos a seguir.

**António Reis e Margarida Cordeiro**

Desde *Casa de lava*, ao filmar na ilha de Cabo Verde, Pedro Costa se interessa em documentar os espaços e suas pessoas. Na fala de encerramento da sua retrospectiva no CCBB-Rio em 2010, Costa comentou vagamente sobre qual era seu real interesse ao desenvolver uma ficção no país: “Eu chego querendo fazer uma ficção em Cabo Verde, e vai muito para a aldeia, para as pessoas de Cabo Verde. A filmar aquelas meninas que eu adorava. Cinquenta e nove mil planos de meninas, senhoras, e aldeias, vulcão e etc”<sup>4</sup>

Uma declaração como esta soaria contraditória para um cineasta que recusa que seus filmes sejam chamados estritamente de documentários, denominação que o “assombra” desde a produção de *No quarto da Vanda*, visto que parte da crítica e da imprensa insiste no termo. Porém, ao indicar seu interesse em filmar aquelas pessoas e as suas ambientações em meio a uma produção ficcional, Costa acaba por propor uma espécie de documentação das imagens e uma busca por organizá-las a partir de um real. Nesse sentido, esse é um dos principais motivos para que, a partir de *No Quarto de Vanda* (2000), a sua equipe

---

4 COSTA, P. Mostra O Cinema de Pedro Costa. CCBB-Rio, 2010. Palestra de Pedro Costa. Disponível na íntegra em: <<https://alumbramento.com.br/o-cinema-de-pedro-costa/>>. Acesso em: 20 out. 2019.

de filmagem seja reduzida de forma drástica – chegando a alguns momentos em que somente ele opera a câmera. Costa explica os seus incômodos com uma grande equipe de produção ao realizar *Ossos*, primeiro filme nas Fontainhas:

[...] Não é que não gosto do filme. Eu gosto. Foi uma boa experiência e sobretudo para a pessoa da imagem, para a pessoa do som que fizeram um filme eu acho que, muito especial. Mas esse lado humano, que era muito importante para mim – para mim continua sendo a coisa fundamental do cinema, porque sem isso nada existe. O cinema são [sic] sentimentos, basicamente. Tem a ver com os sentimentos, e os sentimentos são reais, né? Quando eu falo de realidade é isso. Quer dizer, a mínima realidade em instância sentimental: ou se trata bem ou não se trata bem e eu não tratei bem disso, porque na altura não pensei que levar uma equipe de cinema para uma favela é a mesma coisa que levar um ‘raio’ de um policial... igualzinho. É levar uma força de segurança, é levar uma tropa invasora.<sup>5</sup>

É esta fala em relação a *Ossos* e a sua conseqüente ruptura com as formas tradicionais de produção vão levar Costa a um novo norteamento da documentação do real. *No quarto da Vanda* é um filme que, entre as suas muitas qualidades, uma se destaca: o avanço drástico sobre a ideia de fabulação do real. A partir dessa premissa, trazemos alguns questionamentos sobre o realizador e o cinema português: como Costa estaria vinculado aos seus conterrâneos? Há alguma forma de associá-lo a uma “escola” do que já havia sido realizado em Portugal? Tais perguntas se relacionam diretamente com os seus tempos de estudante na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa no início da década de 1980. Nesse período, Costa foi aluno de alguns importantes teóricos do cinema português, dentre eles António Reis (1927-1991), que foi um realizador e poeta pertencente ao período do Cinema Novo português. A sua obra foi seminal para o desenvolvimento de um cinema documental direto no país, tendo *Trás-os-Montes* como um marco para o cinema daquele período. António Reis realizou seus principais filmes junto com a sua esposa Margarida Cordeiro, cineasta, psiquiatra e professora de cinema.

*Trás-os-Montes* foi rodado em uma aldeia na província localizada no nordeste de Portugal, que dá nome ao filme. Além de observar os costumes da região, que naquele momento era uma das mais pobres do país, o filme narra seu

<sup>5</sup> COSTA, P. Mostra O Cinema de Pedro Costa. CCBB-Rio, 2010. Palestra de Pedro Costa. Disponível na íntegra em: <<https://alumbramento.com.br/o-cinema-de-pedro-costa/>>. Acesso em: 20 out. 2019.

processo de despovoamento, a partir do êxodo dos homens adultos para Lisboa ou para outras grandes cidades da Europa. Lançado dois anos após a Revolução dos Cravos, a obra foi produzida em um país que estava em plena convulsão política após o fim do salazarismo. Passado o êxtase da revolução, Portugal se encontrava com muitas dúvidas em relação aos seus próximos passos em direção à democracia. O gesto de Margarida e António de *olhar* para uma região que se encontrava em vias de despovoamento indicava um movimento inusitado, porém bastante arrojado para o cinema português naquele momento, especialmente porque todo o país parecia estar bem mais atento a observar e tentar reordenar as suas metrópoles.

A partir de 1977, António Reis se torna professor da Escola Superior de Teatro e Cinema e alguns anos mais tarde passa a lecionar a Pedro Costa. Em uma entrevista publicada no livro *António Reis e Margarida Cordeiro: A Poesia da Terra* (1997), organizado pelas curadoras e acadêmicas Maria da Graça e Anabela Moutinho, Costa, que havia acabado de realizar *Ossos*, concedeu alguns importantes depoimentos sobre sua relação com Reis, e sobre como ele fundamentou seus interesses introdutórios pelo cinema português:

Para dizer a verdade, não conhecia nada de cinema português; e o que eu havia visto – somente naqueles cinemas de bairro que haviam na época, como o meu (Arroios<sup>6</sup>) - me permitiu acessar sobretudo os filmes antigo de John Ford, Raoul Walsh, etc. Portanto, cheguei à Escola sem ter preconceitos (em relação ao cinema português), mas também com um caráter muito arrogante e insolente. Para mim, o cinema português era aquele conjunto de comédias dos anos 1940 (que pessoalmente odeio, não reconheço nelas qualidade de nenhuma classe e me parecem totalmente fascistas, sem nenhum interesse), e enquanto aquilo que se supõe que merecia respeito, o Cinema Novo de Paulo Rocha e Fernando Lopes, apenas era uma ideia vaga que fez ver *Os Verdes Anos*.<sup>7</sup>

Ao ser aluno de António Reis, o jovem Costa não somente teve a oportunidade de se aproximar do cinema de seu país, como também pôde intercambiar informações. Afinal, pelo que aponta na entrevista, Reis tinha um grande interesse por aqueles “jovens *punks*” que circulavam por Lisboa naquela época, sendo Costa um deles. Havia uma ideia de cumplicidade a partir de certos

6 Bairro na zona central de Lisboa.

7 COSTA, P. Entrevista con Pedro Costa sobre António Reis. Entrevista concedida a Anabela Moutinho e Maria da Graça Lobo, Cineclub de Faro, 1997. Disponível em: <http://elumiere.net/especiales/cordeiroreis/entrevistacostareis.php>. Acesso em: 26 jun. 2019.



reconhecimentos geracionais, e foi nesse encontro que Pedro Costa veio a conhecer *Trás-os-Montes*:

[...] Para mim, a partir do momento em que vi *Trás-os-Montes*, tive a oportunidade de começar a sentir que o cinema português tinha um passado. Encontrei a razão poética que havia buscado no punk, do tipo “não há nada antes e o futuro não existe, portanto, há que inventá-lo”; isto o dizia alguém de forma exata, que dizia o mesmo mediante os filmes que já existiam, que eram magníficos. Por um lado era reconfortante; por outro, era como poder constituir, como diz, uma espécie de passado, de família, de identidade que me dava segurança. Não só me sucedeu com Reis, mas também com Paulo Rocha, ao menos com os filmes que eu mais gosto dele, *Os verdes anos* e *Mudar de vida*. Portanto, já não se tratava de partir do zero, ainda mais em uma década horrível, os anos 1980, em que o cinema estava sujeito a uma série de “epitáfios” como Godard ou a morte da narrativa e da ficção.<sup>8</sup>

Através de *Trás-os-Montes*, houve uma tomada de consciência em torno do sentido ético que a obra traz ao filmar aquela região. Nos anos 1970, *Trás-os-Montes* estava esquecida por Portugal. António e Margarida vão ao local e filmam as pessoas que ali vivem, mas para além delas, o seu espaço físico: os morros, o vento, os animais, e conseqüentemente as forças culturais e todo o ecossistema que circundavam os indivíduos que ali viviam. Ao realizarem um filme considerado etnográfico, o casal vai além e acaba por propor uma suspensão do ato de documentar e ficcionalizar. A partir do choque desses modos de produção, o imaginário passa a adquirir uma força de representação maior: “A imagem reentra no imaginário. Fugindo do pitoresco, ao folclórico, à redução etnológica, o que *Trás-os-Montes* nos propõe é o encontro com o real imaginário de uma cultura em que esses dois termos nunca são antiéticos” (COSTA, J.B apud ARAÚJO, 2016)

Pedro Costa compreende, a partir dessa escola cinematográfica, um caminho para o seu cinema. Embora *O Sangue*, seu primeiro longa, seja estritamente ficcional, a partir de *Casa de lava*, as imbricações se deslocam cada vez mais para um modo de produção que deseja recriar o real a partir das imagens documentadas. No entanto, em *Casa de lava* ainda há um elenco de atores profissionais, sendo parte deles de origem portuguesa. Compreendo que Costa

---

8 COSTA, P. Entrevista con Pedro Costa sobre António Reis. Entrevista concedida a Anabela Moutinho e Maria da Graça Lobo, Cineclub de Faro, 1997. Disponível em: <<http://elumiere.net/especiales/cordeiroreis/entrevistacostareis.php>>. Acesso em: 26 jun. 2019.

entende as suas próprias dificuldades, como um homem branco da metrópole, de se inserir naquele espaço sem que traga consigo fabulações também advindas da metrópole para o campo narrativo. A enfermeira portuguesa Mariana vai, assim, recriar os seus caminhos a partir da herança afetiva de Leão naquele local. Mas esses atores profissionais (portugueses e cabo-verdianos) se mesclam com parte da aldeia da região e, com isso, *Casa de lava* já inicia um processo que cada vez será cada vez mais coeso na obra de Costa, no qual a comunidade em si passar a encenar e a fabular sob as suas próprias condições. Como observa Andy Rector a respeito de *Juventude em marcha*: “É um filme em que um Guarda de Museu é um Guarda de Museu, um Rubens é um Rubens, um Agente Imobiliário é um Agente Imobiliário, uma Mãe é uma Mãe. Os filmes de Costa são uma intrincada interdependência de dádivas atrás e à frente da câmara” (RECTOR, 2009, p. 210).

Em seu terceiro filme, *Ossos*, Costa inaugura suas filmagens nas Fontainhas. A partir daí é possível observar com mais clareza como o legado de António Reis e Margarida Cordeiro fornece os alicerces necessários para que ele desenvolva os seus métodos de filmagem. Do mesmo modo que *Trás-os-Montes* foi uma obra vital nos anos 1970, por realizar uma reflexão acerca dos deslocamentos de uma população antiga e a conseqüente destruição de sua cultura (a morte daquela cultura), os filmes das Fontainhas abarcam parte da memória e perspectivas em torno do fim de uma outra comunidade urbana, onde a grande maioria de seus moradores eram cabo-verdianos que iniciaram o processo migratório durante as guerras anticoloniais contra a política colonial de Salazar, na mesma época em que Reis e Cordeiro realizavam seus principais trabalhos.

A partir dessa breve comparação entre a produção de Reis/Cordeiro e Costa, vale investigar outros aspectos de que Pedro Costa usufrui de seus procedimentos fabulatórios. Retornemos a alguns traços das aulas que ele teve com Reis:

Nunca perdi nenhuma de suas aulas, porque era um professor constante. O encantava a Escola de Cinema, porque adorava ensinar e falar. Não falar somente de cinema – começava com um plano (cinematográfico) e logo ia em outras direções, a arte rupestre, a Índia... Escrevia muito pouco, como se pode ver em seus

argumentos. Fazia, acho, no sentido que acreditava que era importante “escrever o mínimo”<sup>9</sup>.

Com isso, se estabelecem alguns indícios de interdisciplinaridade na obra de Costa, como o já citado “Caderno Casa de Lava”. A interdisciplinaridade pode ser considerada um recurso bastante usual na construção da obra do diretor, que investe em composições de outras ordens artísticas e media esses procedimentos dentro de sua obra. Três exemplos dessas composições serão desenvolvidos no decorrer do próximo subcapítulo.

Por fim, segundo Costa, António Reis também foi um dos grandes responsáveis por ampliar os caminhos para que ele, que era um adepto do cinema americano, pudesse conhecer o cinema de seu continente:

O “gigante” era a expressão que ele utilizava ao nos ensinar. Quando, de maneira autodidata, conheceu duas ou três pessoas que qualificava assim – (Jacques) Rivette, que parecia o maior crítico e teórico do cinema, (Jean-Marie) Straub, Jean Rouch (pessoas que conhecia bem), (Jacques) Tati, João dos Santos... Segundo ele, era importante “caminhar nas costas” dos gigantes durante um certo tempo. E eu tive a sensação de que tinha que aproveitar a oportunidade. No lugar de continuar me fazendo de malandro e insolente, de estar sempre na defensiva ou atacando, escutava Reis. Acredito que reconheci algo nele, e me parece que ele também reconheceu algo em mim, pois se criou uma cumplicidade. Com outros muitos também ao longo dos anos; éramos os elegidos. Efetivamente (e acredito que qualquer pessoa da Escola poderia confirmar isso) houve algo de “eleição”, de proximidade, algo que tinha a ver com passar algumas fronteiras, como ir a sua casa. Acho que eu passei algumas.<sup>10</sup>

Dentre os nomes citados nesse depoimento, os realizadores Jean-Marie Straub e Danièle Huillet podem ser considerados os mais relevantes na carreira de Costa. Não somente por serem cineastas dos quais o diretor costuma falar em suas entrevistas, mas pelo fato de, terem sido tema de um filme que Costa foi convidado a rodar após finalizar as filmagens de *No quarto da Vanda*. Nesse instante, Costa ter sido convidado para rodar um filme sobre a dupla Straub-Huillet. Nesse instante, Costa direciona a sua câmera para os dois e passa, assim, a

9 COSTA, P. Entrevista con Pedro Costa sobre António Reis. Entrevista concedida a Anabela Moutinho e Maria da Graça Lobo, Cineclub de Faro, 1997. Disponível em:

<<http://elumiere.net/especiales/cordeiroreis/entrevistacostareis.php>>. Acesso em: 26 jun. 2019.

10 Ibidem.

“caminhar nas costas de gigantes”. Cineastas que já eram referências para o seu trabalho também acabam por se tornar personagens de sua obra e, conseqüentemente, por alterar algumas de suas percepções para os filmes que viriam após *Onde jaz o teu sorriso?* (2001).

### Jean-Marie Straub e Danièle Huillet



Em 2000, Costa foi convidado pelo canal franco-alemão ARTE para rodar um telefilme sobre Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, casal de cineastas franceses que realizava filmes desde os anos 1960.

O que inicialmente seria um projeto restrito para a televisão acaba por se tornar também um longa-metragem<sup>11</sup>. *Onde jaz o teu sorriso?* acompanha o processo de remontagem da terceira versão de *Gente da Sicília* (1999). No filme em questão, os diretores franceses estão a finalizar uma adaptação do livro *Conversa na Sicília*, de Elio Vittorini. Rodado na Itália com um elenco de atores não

11 O filme teve uma versão de 72 minutos, chamado *Cinéma, de notre temps: Danièle Huillet, Jean Marie-Straub – cinéastes*. Fez parte da série documental iniciada em 1964 por Janine Bazin e André S. Labarthe com o nome de *Cinéastes de notre temps*. A série foi interrompida em 1972. E retornou em 1989 sob o título *Cinéma, de notre temps*. A versão do filme de Pedro Costa sobre o Straub-Huillet para o cinema se chama *Où gît votre sourire enfoui?* (*Onde jaz o teu sorriso*), com duração de 104 minutos.

profissionais, formado majoritariamente por operários e camponeses, *Gente da Sicília* é também um dos mais conhecidos filmes do casal. Com uma profícua carreira pautada por obras ficcionais, muitas delas adaptadas de óperas, *Gente da Sicília*, seguramente é o filme que mais associa Straub-Huillet aos métodos de filmagem de Costa. Porém, o que será abordado neste momento é como a estrita relação de filmar o processo de montagem de Straub-Huillet aproximou o diretor português ainda mais de certas dinâmicas de filmagem e do *mise-en-scène*, além de ter aproximado de novas maneiras de pensar o plano e o corte.

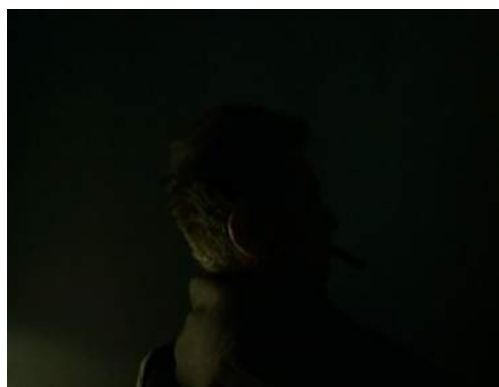
O diretor português já havia filmado com não atores em *Casa de lava e Ossos* – embora ambos os filmes tenham elencos mesclados. A partir de *No quarto da Vanda*, Costa aprofunda o método, pois filma somente os moradores das Fontainhas. Com uma equipe reduzida e uma DV-Cam (câmera digital), ele passa a registrar regularmente o bairro, tendo assim a possibilidade de filmar por períodos indeterminados. *Onde jaz o teu sorriso?* é realizado na mesma época em que *No quarto da Vanda* está sendo montado. Esta informação me parece valiosa para que consigamos compreender as dimensões da relevância para Costa de acompanhar os métodos de montagem de Straub-Huillet. A partir de seu filme com os realizadores franceses, é possível refletir como o registro alterou algumas dinâmicas de produção e *mise-en-scène* nos seus filmes posteriores, assim como na montagem de *No quarto da Vanda*. Vale ressaltar que *Onde jaz o teu sorriso?* antecede em alguns anos *Juventude em marcha*, último filme da “trilogia das Fontainhas”<sup>12</sup>, que absorve muitos dos conceitos do cinema de Straub-Huillet.

Como comentado acima, quando Pedro Costa é convidado para registrar a dupla, ele já havia “migrado” para o digital. A mesma DV-Cam que havia sido utilizada em *No quarto da Vanda* retorna neste filme. Por isso, o encontro de realizadores da “velha guarda”, que, nesse momento, trabalhavam diante da moviola (à moda antiga, com a película indo e vindo), em contraste com um diretor que registrou todo esse processo através da sua câmera digital se forma como um dado bem interessante para toda a dinâmica do filme.

12 Não é possível precisar em quanto tempo o documentário com o Straub-Huillet antecedeu *Juventude em Marcha*, visto que o procedimento de filmagem de Pedro Costa se perdura por meses (muitas vezes por mais de um ano).

*Onde jaz o teu sorriso?* inicia com um plano de *Gente da Sicília*. A imagem em movimento corre para frente e para trás. Em *off*, as vozes de Danièle Huillet (quem monta) e de Jean-Marie Straub discutem o melhor momento para o corte. Fala-se de cinema a partir de aspectos técnicos, mas também a partir de sua essência. Costa concede um início respeitoso para o seu filme, sendo generoso com os cineastas que registra, abrindo diretamente com o processo do fazer cinematográfico (montagem, no caso) em relação ao objeto/filme em questão.

Após a longa introdução da (também) sequência inicial de *Sicília*, os dois planos seguintes mostram a sala de montagem de um ângulo bem distinto do que será empregado no decorrer do filme: 1) Um rápido primeiro plano de perfil de Huillet em meio à penumbra; 2) A silhueta de Straub (em um plano médio) sentado em uma cadeira. Ele se levanta apressadamente cantarolando uma cantiga alemã e o quadro fica vazio. Somente a cadeira e o lastro de luz avançam de fora do enquadramento em direção à parede.



É um plano que dialoga imediatamente com *No quarto da Vanda*, não apenas pelas tonalidades verde-musgo, mas principalmente pela noção de enclausuramento. Não há porta nem janela no enquadramento. Assim segue o filme... Há uma economia de enquadramentos. Costa está mais interessado em filmar as conversas que se dão no processo de montagem dentro daquele novo “quarto”. A câmera do português está ali silenciosa e perene diante do casal. Talvez,

assim como Straub-Huillet, o diretor busque um “olhar mais mineral” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 117), como propõe o teórico Luiz Carlos Oliveira Jr. ao comentar a respeito da *mise-en-scène* dos Straub: “Ele gostaria de assumir o ponto de vista das pedras, das ruínas daqueles anfiteatros antiquíssimos que resistem ao tempo” (OLIVEIRA JR., p. 117.). A câmera digital de Costa adquire essa força: uma pedra que observa a uma conversa em torno de um espaço de criação.

Straub é prolixo, aponta um tanto de noções teóricas e filosóficas em torno do fazer cinematográfico, cita Eisenstein, Buñuel, Chaplin, Mizoguchi... Enquanto Huillet – que passa a maior parte do filme sentada diante da mesa de montagem manejando a película – é a responsável não somente pelo corte final do filme, mas também por “cortar” o próprio marido. Por esse dinamismo de falatório-e-corte, por diversos momentos as conversas adquirem contornos cômicos. Mas há algo que fica evidente no diálogo inicial, quando eles observam a primeira sequência de *Gente da Sicília* e tentam encontrar o corte ideal (fotograma por fotograma). Ao chegarem no (provável) corte perfeito, Jean-Marie comenta: “A imagem está bem, mas tenho medo...”. Ao que Danièle interrompe: “Straub, por favor!”. A dinâmica está posta: Straub *fala* para lidar com o seu medo em meio à última etapa do fazer de um filme (pós-produção); Huillet *silencia*, tanto a si quanto ao próprio marido, que vez ou outra se perde nas suas fabulações.

Na edição de uma outra cena de *Gente da Sicília* (filmada dentro de um vagão de trem de passageiros), Straub se exalta com a dificuldade da montagem e reclama: “Isso parece um *raccord*, que é a maior estupidez que há no cinema”. O termo cinematográfica que sintetiza a continuidade do movimento dentro do tempo e espaço é “liquidado” em uma frase por Straub. Apesar do tom lamuriante em meio ao processo de montagem, a frase ajuda a recuperar um indicativo que está no cerne das proposições do cinema de Straub-Huillet, como nos lembra o crítico Ruy Gardnier: “Uma atenção solene, um respeito quase religioso pelo de imantação do real criado pelo simples registrar de uma câmera”<sup>13</sup>.

---

13 GARDNIER, Ruy. Homenagem a Danièle Huillet (e Jean-Marie Straub). Revista de Cinema Contracampo, 2006. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/84/arthomenagemadanielehuillet.htm>>. Acesso em: 3 de jul. 2020.

Talvez aí já esteja a responsabilidade de Pedro Costa em posicionar a câmera quase sempre em um mesmo ângulo dentro da pequena sala de edição, como uma espécie de ritual do próprio diretor ao filmar o casal. Possivelmente, essas mesmas atribuições tenham sido dispostas para o processo de finalização de *No quarto da Vanda*. Principalmente nos planos que se passam dentro do quarto de Vanda, há um respeito ao tempo do registro, e tal condição demonstra um cuidado. Afinal, se está operando o real.

Quando Costa registra o quarto da personagem do título ou os *lares* de Nhurro em *No quarto da Vanda*, parece que a palavra condiciona o tempo de duração de cada sequência. É muito importante que toda a conversa que se desenvolve ali seja explorada até o seu limite. Isso não significa que o corte lide com toda a duração do que foi filmado (Pedro Costa ficava por horas dentro do quarto até encontrar o momento a ser utilizado no filme), mas, considerando as conversas que ficaram no corte final, seu registro é preservado e, com isso, muitos planos têm durações que se aproximam de 4 minutos (ou mais). É possível notar também que, por ser um filme gravado com uma única câmera no momento em que as situações se sucediam, não há muitas possibilidades para a utilização do *raccord*. Na maioria das vezes, a ação se estabelece no único plano possível. Em seguida, corta-se para uma outra sequência. Um desses belos momentos está em um texto do teórico e curador português João Bénard da Costa sobre *No quarto da Vanda*. Ele abre com um comentário sobre um de seus planos favoritos do filme, que, diretamente, nada tem a ver com Vanda e Nhurro – mas sim com a comunidade das Fontainhas. A cena ocorre entre uma idosa e uma criança cabo-verdianas na soleira da porta: “Neste filme de longuíssimos planos, esse é um dos planos que mais dura. Neste filme de rituais, esse é um dos planos mais ritualístico. Neste filme de mistérios, esse é um dos planos mais misteriosos” (COSTA, J.B. 2009, p. 179).

Ao analisarmos *Juventude em marcha*, filme seguinte a *Onde jaz o teu sorriso?*, podemos encontrar mais interseções no que diz respeito ao trabalho de Costa e Straub-Huillet. No plano de *Juventude em marcha* que ocorre na sala do apartamento de Vanda, o diretor parece fazer referência a um plano semelhante de *Gente da Sicília*. Numa longuíssima sequência que apresenta o encontro do filho



(Silvestre) e sua mãe que praticamente permeia todo o filme de Straub-Huillet (a sequência tem duração aproximada de 30 minutos em um filme de 63 minutos), este plano é um dos únicos em que os dois são enquadrados em conjunto, e é também o último. A cena dos Straub se dá num jogo de forças em que as personagens se movimentam pelos espaços da casa e a câmera as enquadra nesses locais enquanto travam seus diálogos após anos sem se verem. A movimentação dos seus corpos funciona de maneira mecânica; isto é, mãe e filho estabelecem uma dinâmica de circulação pelos espaços da casa, mas esses espaços dizem respeito a um jogo de atração e repulsa, como aponta o teórico Luiz Soares Junior em sua crítica sobre o filme:

Menos um reencontro que um auto de acusação e lamento mútuos e irreduzíveis; em cada plano, a mãe e o filho se entrincheiram, em uma fortificação monologal. Não há a rigor um campo versus um contracampo, uma cadência de troca e coordenação; um *stacatto* atonal, um invisível abismo interdita a cristalização de uma unidade semântica e numinosa, que condena mãe e filho a um estupor que se materializa em gestos maquinais, taquigráficos - “corta o melão!” -; é como se o tempo – o tempo de uma história, o *tempo de sua história* – tivesse se paralisado, espacializado, *geometrizado*, como bem nos mostra o trabalho com a angulação e com o *faux raccord* da sequência. Como se não fosse mais possível uma experiência comum aos personagens, um “ir adiante”<sup>14</sup>.

Por outro lado, a cena apresentada em *Juventude em marcha* se dispõe a partir de uma Vanda e um Ventura bem mais aproximados – no decorrer do plano, o marido de Vanda também entra no quadro, e há uma dinâmica de idas e vindas entre ele e Vanda. A mesa circular lhe dá poucas possibilidades para o distanciamento dos corpos. Enquanto Straub-Huillet realizam o plano em um sutil *plongée*, aterrando a mãe e filho: ao filmar o chão e as pernas de Vanda, Costa angula a câmera para o alto (contrapicado): o interesse está no lustre, pois ele é o objeto simbólico de pompa da nova casa da personagem: o lustre recheado de adereços. Além disso, Ventura está na centralidade do quadro, no vaivém de Vanda e seu marido. Ele sempre estará ali aguardando e observando a movimentação dos outros corpos. No entanto, mais uma vez retomamos a ideia do tempo do plano. O diálogo entre Vanda, Ventura e o marido de Vanda tem a

14 SOARES JR. Luiz. A épica dos gestos. Revista Cinética, 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/sicilia.htm>>. Acesso em: 4 jul. 2020.

duração de quase 10 minutos. O registro aqui adquire o “olhar mais mineral” (OLIVEIRA JR., 2013) de Straub-Huillet. Ou, como propõe Mario Cascardo em sua dissertação sobre o realizador, há algo da ordem da escolha por simplificação dos aparatos cinematográficos que acaba unindo os cinemas de Straub-Huillet e Pedro Costa a uma ideia do chamado “primeiro cinema”: “O cinema de Costa, sem a sofisticada maquinaria dos grandes sets, volta a um primeiro cinema, com câmera fixa sobre o tripé, investindo na simples aparição dos assuntos no quadro, ao longo da duração do plano” (CASCARDO, 2013, p.38).

O filme da Sicília registra europeus (italianos) operários e camponeses (não-atores); Costa está a filmar Vanda e seu marido (também operário), indivíduos que foram realocados naquele conjunto habitacional e Ventura, cabo-verdiano expropriado de sua casa, e acima de tudo um emigrado. Com isso, o contexto desenvolvido por Pedro Costa faz com que ele esteja em busca de um tempo para que tudo se passe em um plano. E se em dado momento Vanda sai deste plano, não há por que criar um plano (e conseqüentemente um *raccord*) para ela, tampouco um movimento de câmera. O *mundo* se encontra naquele enquadramento fixo (COMOLLI, 2010).



Um outro ponto de interseção com os trabalhos de Straub-Huillet se inicia a partir de *Juventude em marcha*: a maneira com que as *mises-en-scènes* se estabelecem nas obras dos respectivos realizadores. Straub-Huillet são entendidos como cineastas da palavra; isto é, “economizam nos gestos, guardam a

ação para momentos precisos e ínfimos” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 112.). Essa ideia de representação vai ser articulada no aprimoramento dramático brechtiano. Uma ideia exaustiva do aprimoramento na ordem da ação e do diálogo: “Assim como o ator não mais deve iludir o público mostrando que se trata de uma personagem fictícia no palco e não dele, ator, não deve também simular que o que está acontecendo no palco não foi ensaiado, e que está acontecendo pela primeira e única vez” (BRECHT apud OLIVEIRA JR., p. 204).

De *Juventude em Marcha* em diante, Pedro Costa começará a trabalhar com a repetição de *takes* de uma mesma cena. No entanto, ao contrário de Straub-Huillet, que se utilizam da repetição para corrigir e aprimorar as cenas no processo de ensaio, Costa atribui o método de repetição durante as gravações. Muitas vezes ele vai realizar inúmeros *takes* para conseguir encontrar em conjunto com as personagens a tomada ideal. Para além disso, na maioria das vezes ele parte de falas desempenhadas pelos próprios personagens (e não de um texto pré-concebido): as lembranças e histórias de Vanda e Ventura são algo que pertencem a eles. Nesse sentido, o método de Costa se aproxima dos modelos de Robert Bresson<sup>15</sup>.

Retomando Straub-Huillet no filme *Gente da Sicília*, a partir de uma análise da acadêmica Anita Leandro podemos compreender como se estabelece o modelo bressoniano, que também é utilizado por Costa:

Como os modelos de Bresson, o ator straubiano não interpreta o texto, mas carrega-o consigo. Ele é um porta-voz do texto, no sentido literal do termo, entendido como quem porta uma encomenda ao espectador. Esse cuidado da *mise-en-scène* com o som se estende à montagem, de forma a proteger o texto original do risco de um esvaziamento ou, ao contrário, de um acréscimo de novos discursos. (LEANDRO, 2013, p. 166)

Enquanto em *No quarto da Vanda*, Costa registrou uma quantidade absurda de material pelas Fontainhas, em *Juventude em Marcha*, o tempo de horas de rodagem é imenso. No entanto, há uma rigidez diante da proposta de *mise-en-scène*. Costa passa a filmar o mesmo plano por inúmeras vezes, chegando muitas vezes a cerca de 90 tomadas. A repetição da ação trata-se de uma prática empírica do modo bressoniano. Os modelos passam a ser autômatos por meio de um

<sup>15</sup> Robert Bresson (1901-1999), realizador francês.

procedimento que mecaniza a exterioridade; isto é, passa-se a automatizar ação e o gesto. No entanto, há certas particularidades no efeito do modelo bressoniano proposto na obra de Costa, que também o diferenciam da maneira pela qual Straub-Huillet trabalham em *Gente da Sicília*.

O casal parte de uma obra literária e, a partir dela, se mesclam as possibilidades do falar e do encenar como os operários da Itália. Em *Juventude em marcha*, Costa lida com uma narrativa do presente daqueles despossuídos: a remoção das Fontainhas, em paralelo a um processo de rememoração de Ventura, que cabo-verdiano que lida com o processo de ruptura desde sua chegada a Portugal no ano de 1972. Rancière aponta para as distinções na execução das obras aqui citadas de Straub-Huillet e Costa:

O filme apresenta, porém, um dispositivo de conjunto que o diferencia da poética e da política straubianas. A nobreza das vidas comuns se afirma aqui sob dois modos diferentes: de um lado, o modo conversacional do quarto de Vanda, de outro, o modo “literário” que convém a este espaço mítico traçado pelas perambulações de Ventura entre o casebre e os prédios novos, entre o passado e o presente, a África e Portugal. (RANCIÈRE, 2007, p. 110)

Enquanto os Straub que estão essencialmente em busca de lapidar a palavra – afinal, o “verdadeiro assunto posto em cena por Jean-Marie Straub e Danièle Huillet é a palavra, não a linguagem, mas a palavra em sua relação com o tempo, com o passado” (GIAVARINI apud OLIVEIRA JR., p. 112), o cinema de Pedro Costa se fundamenta na palavra, mas também do gesto. Sem a massa corpórea de Ventura em meio aos planos em contraplongeé com enquadramentos asfixiantes *Juventude em Marcha* não se “locomove”.

Por fim, ao falar sobre Bertolt Brecht nos procedimentos de Straub-Huillet, é essencial indicar esta outra importante imbricação com a obra de Pedro Costa. Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, ao longo de toda a carreira, recorreram a bastiões das artes europeias para circunscrever os seus filmes. *Gente da Sicília* é a releitura do livro de Elio Vittorini; porém, o filme também cita (imageticamente) a pintura de Cézanne<sup>16</sup>, ao explorar uma mesma paisagem em distintas situações luminosas (OLIVEIRA JR., 2013 p. 115). Mesmo antes de *Gente da Sicília*, os

<sup>16</sup> Paul Cézanne (1839-1906), pintor pós-impressionista francês.

realizadores exploraram Sófocles<sup>17</sup>; entretanto, citando toda sua fonte de adaptação no título do filme(!): *A Antígona de Sófocles, na tradução de Hölderlin, tal como foi adaptada à cena por Brecht* (1992).

Esse retorno a certos elementos da arte europeia e sua recorrência também serão um ofício constante nos filmes de Pedro Costa. No entanto, eles são evocados de maneira mais sutil no trabalho do realizador português: muitas vezes através de uma composição que faz referência a uma obra (a carta como elemento presente em *Casa de lava* e *Juventude em marcha*); em outros momentos através do campo imagético (os quadros de Peter Paul Rubens em *Juventude em marcha* ou a apresentação iconográfica que introduz *Cavalo Dinheiro*). E há uma distinção de escolhas quando os realizadores mediam estes elementos em suas respectivas obras, conforme aponta Jacques Rancière:

A diferença de poética é também uma diferença de política. Para afirmar uma dignidade política dos homens do povo idêntica à sua dignidade estética, os Straub rejeitaram a miséria quotidiana das inquietações e das intenções. Os seus operários e camponeses oferecem em direto, perante as únicas potências da natureza e do mito, algumas horas de comunismo, algumas horas de igualdade sensível. Mas Ventura, apesar da carta que conduz o filme, não propõe nenhum comunismo, passado, presente ou por vir. Permanece até ao fim o Estrangeiro, aquele que vem de longe para atestar a possibilidade de cada ser ter um destino e ser igual ao seu destino. Nos filmes Vittorini de Straub, a querela dialética e a capacidade lírica fundiam-se finalmente na epopeia coletiva de um comunismo eterno. Em Pedro Costa não existe unidade épica: a preocupação política não pode, para cantar a glória comum, demitir-se da gestação laboriosa de vidas vulgares. A capacidade dos pobres permanece acantonada entre a conversa familiar de Vanda e o solilóquio trágico de Ventura. (RANCIÈRE, 2007, p. 111)

Neste sentido adentraremos a partir de agora em algumas destas operações de curadoria de Pedro Costa em sua obra.

---

17 Sófocles foi um dramaturgo grego, um dos mais importantes escritores de tragédia.

## 2

**O gesto curatorial**

“Os ruídos devem tornar-se música.”

Robert Bresson

Neste capítulo, pretendo abordar alguns pontos de imbricação e de tensionamento da obra de Pedro Costa a partir de uma condição da ética de seu trabalho, dando enfoque aos filmes *Juventude em marcha* e *Cavalo Dinheiro*, além do Caderno produzido durante as filmagens de *Casa de Lava*. Para iniciar essa abordagem, partiremos de uma série de entrevistas e falas do diretor em centros culturais. O capítulo não pretende discutir a ética do cinema de Costa fundamentando-se num escopo de produção teórica em torno do tema. A ideia aqui será se debruçar sobre as imagens e criações do realizador português, para aí sim, desenvolver apontamentos sobre uma certa política das imagens.

Partiremos do “Caderno Casa de lava”, que reúne colagens e uma coletânea de outras informações produzidas por Pedro Costa durante as filmagens do filme em questão, em 1994. O Caderno foi publicado em 2013 e acompanha uma entrevista com o diretor da época de seu lançamento. Ela será a base para a abordagem desta dissertação em relação aos procedimentos de Costa, visto que o Caderno trabalha sob uma ótica de subjetividade e seria incompatível com esta pesquisa tecer longas interpretações sobre as inúmeras composições que Costa criou. É possível que, vez ou outras, algumas insinuações sejam necessárias, visto que há informações de fácil compreensão, como o interesse de Costa em trazer para o seu filme elementos narrativos de *I walked with a zombie* (1943), de Jacques Tourneur.

Por fim, nos tópicos subsequentes, abordaremos algumas escolhas de Pedro Costa no que diz respeito às suas obras artísticas. A carta que Ventura declama por oito vezes em *Juventude em marcha* (2006) é adaptada de uma carta que é lida doze anos antes em *Casa de lava* (1994). Porém, ao condicionar a

Ventura a leitura de tal carta, há uma transição de força. Costa comenta que a carta pertence ao cabo-verdiano, no entanto, “[...] as ligações da carta são minhas, escrevi pequenas coisas para organizar o texto, que estava disforme”<sup>18</sup>. O realizador recorre ao poeta surrealista francês Robert Desnos para alinhar a carta. Ele usa trechos de uma das últimas cartas de Desnos para sua mulher, Youki, antes de perecer no campo de concentração durante o Holocausto. A “carta de Ventura” que demarca *Juventude em marcha* é tema de alguns estudos sobre o diretor, que serão aqui comentados. No entanto, justamente por ela ter sido desenvolvida em muitos estudos críticos anteriores, abordaremos outros movimentos de Costa que se assemelham a este.

A visita de Ventura ao Museu Calouste Gulbenkian, em *Juventude em marcha*, será o ponto de partida. Em seguida, desenvolveremos argumentos acerca do retrato do pintor romântico Théodore Géricault que está presente nos primeiros minutos de *Cavalo Dinheiro*. Nota-se, em ambos os momentos, uma motivação curatorial por parte de Pedro Costa, que associa elementos artísticos da história de seu continente em contraponto com à narrativa traçada por Ventura.

## 2.1.

### Caderno Casa de Lava



<sup>18</sup> Costa, Documentar uma sensibilidade humana. Concedida a Pedro Butcher. Revista virtual Cinética, 2006. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entpedrocosta.htm>>. Acesso em: 23 ago. 2020.

Em 2013 foi lançado em Portugal o livro-caderno *Casa de Lava*. Trata-se da reprodução de um caderno de colagens de imagens e textos confeccionados por Pedro Costa durante os preparativos e a produção do filme homônimo de 1994. A partir das pinturas de Paul Klee e Pablo Picasso (e outros artistas), algumas fotografias realizadas no *set*, cartas, artigos de jornal, anotações, citações de romances, cartões-postais, trechos de diálogos do filme, entre outras informações possíveis, o caderno foi o guião inspirador para as filmagens de *Casa de Lava*. Anexado ao livro-caderno, há um pequeno livreto com uma entrevista com Pedro Costa realizada em 2013, ano do lançamento da publicação. A entrevista aponta para muitas discussões que serão tratadas ao longo deste capítulo. Portanto, partiremos dela e, como consequência, analisaremos o caderno. Assim será possível esclarecer alguns métodos de desenvolvimento da obra de Pedro Costa.

Costa é um realizador que abomina produzir roteiros para seus filmes. Para ele, o desenvolvimento do filme se dá essencialmente a partir do processo de realização/filmagem. Porém, ele passa a abolir a feitura do roteiro oficialmente em *No quarto da Vanda* (2000), filme em que adquire maior liberdade de produção e criação para tal. Sobre *Casa de Lava*, seu segundo longa-metragem, Costa comenta, em entrevista, que havia preparado um argumento para ser seguido durante a filmagem. No entanto, ao iniciar os preparativos para a escrita do filme e, conseqüentemente, lidar com o desenvolvimento de seu caderno, ele passa a se conscientizar de que não cabia restringir a estrutura de criação do filme a um roteiro pré-programado (o realizador comenta que o caderno foi o objeto que ele levou consigo para Cabo Verde, na primeira viagem de preparação do longa). O diretor explica isso ao ser perguntado pelo entrevistador Nuno Crespo se o caderno não havia sido feito espontaneamente para o filme:

Como qualquer cineasta, diligente, comprei um caderno quadriculado para tomar as minhas notas de realização, de localização, etc. Havia um argumento escrito, e pensava segui-lo à risca. Aliás, toda a equipa o tinha lido e fazia fê nele. Este caderno foi apenas o primeiro sinal de alarme para o que viria a acontecer depois: o comportamento errático, as primeiras manobras de boicote contra o guião, os actores, o produtor, contra mim próprio. (COSTA, P. 2013, p. 8)



A composição do Caderno se transforma numa colcha de retalhos que Costa não aponta como “uma obra de criação”. Isto é, para além da possível atribuição do caderno como um elemento que poderia influenciar diretamente a realização do filme, a partir de referências possíveis, o objeto se torna uma espécie de diário que opera sobre o cotidiano do diretor, e conseqüentemente da equipe – mesmo que, durante a entrevista, Pedro Costa não aponte a contribuição direta de outros membros da equipe na feitura do caderno. Ao utilizar o caderno como o seu “roteiro” na realização de *Casa de lava*, Costa começou a compreender uma certa inadequação ao que ele denomina na entrevista de “linguagem do cinema”:

Foi mais ou menos a partir desta altura que percebi que a linguagem do cinema não era para mim. Nem os seus compromissos sociais, nem as suas diplomacias técnicas e artísticas, nem os mitos, nem os fascínios, nem a pressa, nem o dinheiro. Uma língua, sim. Perder tempo a pensar com ele e envelhecer a filmar pessoas e coisas, sim. (COSTA, P. 2013, p. 3)

*No quarto da Vanda* pode ser considerada a obra que desencadeia a real ruptura do diretor com alguns modelos tradicionais do fazer cinematográfico. No entanto, o Caderno é um artefato essencial para Costa desenvolver alguns pensamentos: uma espécie de ponto de partida dos processos de desenraizamento dos modelos de realização cinematográfica.

Em dado momento da entrevista, Pedro Costa é questionado sobre se é contrário aos argumentos (isto é, aos roteiros) tradicionais do cinema. Ao final da longa elucubração, Costa faz apontamentos sobre suas inspirações iniciais em *Casa de lava*: “O original era uma espécie de ‘remake’ de um filme americano de que gosto muito (*I Walked with a zombie*, de Jacques Tourneur 1943) que, por sua vez, já era uma variação sobre o *Jane Eyre*<sup>19</sup>” (COSTA, P. 2013, p. 2). Há uma única imagem que faz remissão ao filme de Tourneur nas primeiras páginas do caderno: um plano fechado no dorso da enfermeira Betsy Connell. O olhar perdido e a expressão misteriosa da protagonista de *I Walked with a zombie* não entregam muitas informações:

---

19 Romance da escritora britânica Charlotte Brontë publicado em 1847.



O fato é que, ao chegar a Cabo Verde e se deparar com o local em que filmaria, as perspectivas do desenvolvimento narrativo de *Casa de lava* começam a destoar da sua premissa inicial. Neste sentido, Pedro Costa tece alguns comentários e explica como a produção do caderno lhe ajudou:

É o caderno que levei na primeira viagem de preparação a Cabo Verde. Serviria para apontar as habituais notas sobre os locais, as pessoas, ideias para cenas... Já não sei por onde começou. Acho que foi pelo meio: a primeira página foi a do postal com o selo de Cabo Verde onde se veem três enfermeiras de costas contra as montanhas de Santo Antão e ao lado uma página do *Público* com um artigo sobre vacinas perigosas que exportávamos para os PALOP... Tudo coisas que tinha à mão, jornal diário e uma vista de Cabo Verde. (COSTA, P., 2013, p. 1)

A colagem que Costa descreve está quase no meio do caderno. A partir dessas informações podemos compreender que o processo de composição do caderno não busca um desencadeamento cronológico dos acontecimentos e, menos ainda, um do modo de “narrá-los”. É a partir de uma entrevista concedida ao portal Artec capital que o diretor desenvolve mais concretamente uma reflexão acerca de sua rotina inicial em Cabo Verde:

Perdi-me completamente quando cheguei ao Fogo (Cabo Verde) e comecei a colar nas folhas quadriculadas retratos das mulheres de Chã das Caldeiras, uma aldeia mesmo no sopé do vulcão. Fui colando também recortes de notícias dos jornais, *fait-divers*, fotografias de revistas, postais, pequenos fragmentos de textos ou imagens que tinham a ter a ver [sic] com o filme, ou com a história que eu começava a concretizar naquela terra. Eram apontamentos alusivos, nada muito direto, eram coisas mais da ordem da associação poética.<sup>20</sup>

O fascínio com a paisagem e o povoado do local fez sua obra se movimentar. Muito desse movimento deve ser atribuído ao que ele produziu em seu caderno, assim como muito da sua produção tem como consequência o ambiente e as situações que vivenciou.

Em ambos os filmes, enfermeiras são protagonistas e chegam a uma ilha no estrangeiro com o dever de cuidar da saúde de um indivíduo em estado grave de saúde. Porém, em *Casa de lava*, a protagonista Mariana percorre caminhos que “se direcionam” para as relações do passado colonial entre Portugal e Cabo Verde, e para muitas das tensões ainda existentes lá — traços narrativos do filme que estão diretamente associados às perambulações de Costa na ilha e à produção do seu caderno.

Mariana chega à ilha acompanhando Leão, operário cabo-verdiano que está em coma devido a um acidente de trabalho em Lisboa. É o retorno à sua terra natal, movimento raro para aqueles cabo-verdianos, que emigraram para Portugal. No entanto, na maior parte do filme, acompanhamos a perspectiva de Mariana, portuguesa que, pela primeira vez, se defrontará com o arquipélago, espaço que conserva histórias da violência de seu povo, tendo o campo de concentração do Tarrafal como o *mausoléu* da opressão e horror do Estado salazarista. Costa se utiliza do testemunho dessa portuguesa para desbravar aquela ilha; e, em conjunto com as deambulações da enfermeira por Cabo Verde, está a câmera do diretor. Antes da câmera, e do filme em si, estão ferramentas que ele utilizará para propor o seu discurso.

---

20 COSTA, P. Casa de lava: caderno. Entrevista concedida a Carla Henriques. Artec capital, 2013. Disponível em: <<https://www.artecapital.net/entrevista-158-pedro-costa>>. Acesso em: 2 jul. 2020.

Com isso, a partir do filme de Tourneur e da sua vivência em Cabo Verde, fica mais evidente como Costa se posiciona radicalmente contra os “argumentos tradicionais” do cinema, ao menos em relação às suas formas de operar:

Num guião será sempre pretensioso ou até ofensivo citar Ésquilo<sup>21</sup> ou referir um desenho do Paul Klee<sup>22</sup> para descrever uma personagem. Aqui podemos pôr o poeta Desnos<sup>23</sup> a falar crioulo e esse tipo de encontro pode ser afirmado e sublinhado sem reservas. Este caderno, que devia ser muito técnico e canônico, é o argumento de um filme que felizmente não foi o que devia ter sido. (COSTA, P. 2013, p. 2)

Embora Costa se afaste desses modelos de produção do roteiro clássico, o diretor tem como referência maior para sua produção, cineastas canônicos do cinema americano – John Ford, Nicholas Ray e o próprio Jacques Tourneur, que filmavam com roteiros em mãos. Por isso, notam-se as fortes conexões na premissa de *Casa de lava* com o filme de Jacques Tourneur. Posteriormente, *Juventude em marcha* (2006) e *Cavalo Dinheiro* (2014), que ecoam *Audazes e malditos* (1960), de John Ford.

Ao partir do Caderno e dos apontamentos do diretor, podemos encontrar mais um fenômeno sobre o qual Costa discorre em diversos momentos da entrevista: o mistério. Para apresentá-lo, traremos a sua resposta ao ser perguntado sobre o fato de ter adquirido uma *consciência crítica* acerca do fazer cinematográfico e se esta consciência transformou o seu modo de fazer cinema:

Perder tempo a pensar com ele e envelhecer a filmar pessoas e coisas, sim. Mas a estatura, a farda, o valor de troca que se exige hoje a um filme, isso tudo é muito triste. Neste trabalho, o que é bom é não haver negociação, nem um princípio nem um fim, nem qualquer resolução. Eu gostava que o filme tivesse sido mais parecido com o caderno, mas para isso ser possível ainda me faltavam mais uns anos. E a coisa amarga é que existem mistérios que fugiram do filme para o livro. (Ibidem, p. 3)

Ao que Nuno Crespo questiona “Mistérios?”, e Costa prossegue:

Cada página tem o seu. Uns só pra mim, outros talvez possam tocar algumas pessoas. Mas será sempre a tal pessoa, sozinha, aquela que terá o livro nas mãos. Numa sala de cinema, é bom não esquecer, pensa-se em conjunto. Bem

21 Ésquilo foi um dramaturgo da Grécia Antiga, conhecido frequentemente como o pai da tragédia.

22 Paul Klee (1879-1940) foi um pintor e poeta suíço.

23 Robert Desnos (1900-1945) foi um poeta surrealista francês.

ou mal e inconscientemente. Quer dizer, aí todos os segredos são colectivos e partilhados. (COSTA, P. 2013, p. 3)

Ao abordar as relações entre o caderno e o filme e dispor delas, Pedro Costa fala de si, mas também realiza a transferência do seu sentimento para o espectador da sala de cinema. E o que parece atravessar todos esses elementos é o mistério. É o mistério que está nas primeiras composições do caderno (do ato de iniciá-lo no meio dele); é o mistério que está no olhar perene da enfermeira Betsy Cornell, protagonista de *I walked with a zombie*, colada em uma de suas primeiras; é o mistério que está no ato de perambular da enfermeira Mariana e nos seus encontros com a morte durante as quase duas horas de *Casa de lava*. E é também o mistério suspensivo que se encontra no rito coletivo de uma sala de cinema.

Os apontamentos de Costa acerca desta causa prosseguem em outras respostas, como a que dá quando Nuno Crespo o questiona a respeito da maneira como ele descreve as relações do que traça no caderno. Crespo pergunta se essas relações têm a ver com a sua maneira de pensar o cinema ou se é o modo como o cinema pensa:

É assim que o cinema se faz. Começa por ser associativo, dissonante, aproximativo, elementar, primordial. Mais tarde, e com alguma sorte, um filme pode começar a pensar por si próprio. Dois planos juntam-se e fazem nascer uma outra coisa nova. E este terceiro elemento é a parte profunda e misteriosa. (Ibidem, p. 4)

Logo em seguida, o diretor português menciona *O museu imaginário* (1947), de André Malraux, e parte da obra de Jean-Luc Godard, como trabalhos que desempenharam proposições semelhantes ao que ele criou no Caderno Casa de lava e no filme em si. Assim, parece-nos produtivo resgatar os pensamentos desenvolvidos pelo historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929) a partir de uma leitura do filósofo francês Georges Didi-Huberman. Estes conceitos podem ser relacionados ou mesmo comparados com as perspectivas de Costa, pois Didi-Huberman, em seu livro *A imagem sobrevivente* (2013), descreve que o historiador alemão sempre “pôs em prática um constante deslocamento no pensar, nos pontos de vista filosóficos, nos campos do saber, nos períodos históricos, nas

hierarquias culturais, nos lugares geográficos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 31). Em um primeiro momento, ele identifica uma série de conceitos de Warburg que o posicionam contra as principais ideias das correntes de pensamento do seu período a respeito da arte e da história, ao ponto de desconstruí-las.

Dito isso, antes de relacionarmos alguns conceitos de Warburg com os métodos de Pedro Costa, é pertinente entendermos como a trajetória do alemão resultará numa abordagem crítica aos pensamentos sobre história e arte calcados na Europa na virada do século XIX para XX.

Segundo Didi-Huberman, em 1888, Warburg, então com 22 anos, já repercutia em seus diários insatisfações com os conceitos consolidados na época: “Já então convocava para uma *Kunstwissenschaft*<sup>24</sup>, uma ‘ciência da arte’, específica, e escreveu que, um dia, seria tão inútil falar em imagens quanto é inútil para um não médico tecer comentários sobre uma sintomatologia” (Ibidem, p. 31).

Mas é sobre um acontecimento no ano de 1895, quando Warburg realiza a sua primeira viagem para fora da Europa, que o texto de Huberman parece se desenvolver com maior interesse. No Novo México, Warburg realiza um estudo etnológico com os povos Navajo e Pueblo. A partir dessas informações, Didi-Huberman apresenta suas aspirações para tratar das pesquisas do historiador alemão:

Embora a “viagem indígena” de Warburg tenha sido estudada com frequência, a questão de saber o que ele buscou nela, exatamente – e o que encontrou –, permanece até certo ponto em suspenso. Se concordarmos em reconhecer a importância metodológica de tal *deslocamento* – para além das palestras perplexas, às vezes chocadas, que fariam dele o ato puramente negativo e *deslocado* de um historiador da arte em plena crise moral –, precisaremos nos perguntar *que tipo de objeto* Warburg terá encontrado durante essa viagem: que tipo de objeto *propício para deslocar o objeto “arte”* contido na própria expressão “história da arte”. Perguntemos, simetricamente, que tipo de tempo Warburg terá experimentado por lá que fosse *propício para deslocar a “história”*, tal como esta costuma ser entendida na expressão “história da arte”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 37)

O que Didi-Huberman procura discutir em seu texto tem a ver com o estado das coisas que envolveram os estudos de Warburg nas aldeias indígenas do Novo México. Desta forma, ele questiona sobre “que tipo de objeto, então,

---

24 Tradução para “História da arte” em alemão. A palavra está preservada no texto de Didi-Huberman traduzido para o português.

Warburg encontrou nesse campo de experiência”. Em seguida descreve: “alguma coisa que, provavelmente, ainda permanecia inominada. Algo que era *imagem*, mas também *ato* (corporal, social) e *simbólico* (psíquico, cultural)” (Ibidem, p. 37). Warburg buscava e encontrava elucidações a partir do que Didi-Huberman denomina como uma “*sopa de enguia* teórica”: fenômenos, rituais e cosmovisões que envolveram os processos do historiador alemão durante seus seis meses nas aldeias.

Será que Warburg, àquela altura um especialista da arte renascentista florentina, buscava seguir a linha dos seus trabalhos anteriores, ao tentar criar relações entre as estátuas de serpentes do Novo México e as representações de origem da Grécia mitológica? Estariam postas relações entre uma perspectiva do ocidente clássico e a experiência com os indígenas? Abrem-se algumas questões nesse sentido a que Didi-Huberman não pretende responder. No entanto, ele propõe uma reflexão de ordem dialética, citando uma expressão de Alessandro dal Lago<sup>25</sup>: “Incorporação visível da estranheza”. Assim, para Didi-Huberman, trata-se de uma busca que teria “uma base não comum e arquetípica, mas *diferencial e comparativa* com as polaridades manifestadas por todo fenômeno cultural” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 38.).

A ideia de *transformação* do objeto *arte*, perante uma história da arte para um campo de questões antropológicas que transportam o objeto a uma condição em que ele não é somente um objeto, “e sim um complexo – ou um amontoado, um conglomerado, um rizoma – de relações” (Ibidem, p. 38).

A partir daí, Warburg passa a sustentar uma percepção sobre os estudos das imagens e obras de arte na ordem das questões antropológicas. Assim, o alemão desloca certas questões prementes acerca da história da arte naquele momento e, assim, condiciona discussões que dizem respeito à história da arte para direções de seus próprios problemas fundamentais. Esse deslocamento também se dará na ordem do vocabulário: “Passamos de uma história da arte (*Kunstgeschichte*) para uma ciência da cultura (*Kulturwissenschaft*), a qual, ao mesmo tempo, abre o

---

25 Alessandro Dal Lago (1947) é um sociólogo italiano.

campo dos objetos e encerra o enunciado dos problemas fundamentais” (Ibidem, p. 38).

Ao aproximar a antropologia – isto é, da experiência em si – da história da arte, retomamos a ideia de um deslocamento constante, que será sustentado por Warburg ao longo de toda sua vida: confrontar os “problemas fundamentais” da ação de se estar diante de imagens, sem que haja uma ampliação dos seus *campos fenomênicos* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 38). Está em xeque o que Didi-Huberman denomina de “suspensão” em relação ao trabalho de campo de Warburg em 1895 nas aldeias indígenas do Novo México.

Desta forma, entende-se que esse exercício de constante deslocamento tem a ver com algo da ordem do disruptivo, a exemplo do *Atlas mnemosyne*, grande projeto da vida Warburg, que ficou inacabado, em que ele buscava traçar uma expressão visual na região do Mediterrâneo (LISSOVSKY, 2014, p. 313), que de alguma maneira complementou as proposições de sua biblioteca (atual Instituto Warburg).

A produção do Caderno Casa de lava encontra níveis de sintonia com esses deslocamentos que Warburg empreendeu durante seus estudos. Em entrevistas e palestras de Pedro Costa, pouco se encontra acerca do que ele vivenciou em Cabo Verde para que efetivasse uma transformação na sua construção das ideias para o filme. O que se sabe é que o realizador desloca o Caderno: de um mero objeto de análise técnica de um roteirista/diretor, ele se torna um objeto vivo, que está atrelado aos conceitos de “ciência da cultura” – que, por sua vez, tangenciam os trabalhos de Warburg. O caderno também se encontra sob o prisma de um desenvolvimento antropológico da sua produção de imagens, já que o objeto está atrelado à vivência de Costa em Cabo Verde.

De alguma forma, os mistérios que Costa indica, tanto sobre o seu Caderno quanto sobre o seu fazer, têm um ponto em comum com a suspensão assinalada por Didi-Huberman: a impossibilidade de uma explanação. É importante apontar aqui que essas sensações não têm relação com um certo exotismo do europeu perante uma perspectiva de Novo Mundo (Warburg em relação aos indígenas Navajo e Pueblo; Costa com os povoados cabo-verdianos), mas sim com o campo



de experiência em si, que envolve conexões estabelecidas em seus respectivos espaços, em paralelo a uma carga de memória do indivíduo. No caso de Warburg, uma especialização na arte renascentista florentina. No caso de Pedro Costa, entre os muitos fatores que poderiam ser suscitados aqui, está o fato de que ele é um europeu que testemunhou a ditadura salazarista e as guerras de descolonização na perspectiva da metrópole. Mas também podemos mencionar suas afinidades com a arte de seu continente, ou com a *ciência da cultura*.

Um exemplo está na importância de Picasso para a realização de *Casa de lava*. Quando perguntado por Nuno Crespo o que acontece quando alguém folheia e “lê” as colagens do caderno, Costa responde: “A quem já conhece o filme espero que o obscureça um pouco mais. Ou que possa ser iluminado a outra luz. Mas também se descobrem muitas *carecas*... por exemplo, que o Picasso foi muito importante para mim” (COSTA, P. 2013, p. 5). E Crespo questiona: “Por que o Picasso?”; Costa encerra: “Prefiro deixar por responder”.

Há pinturas de Picasso espalhadas por diversas páginas do caderno. A influência da sua obra para o desenvolvimento de *Casa de lava* fica evidente. Porém, por estarem as pinturas em meio a outras informações imagéticas, de fato, não se pode concluir a maneira como o pintor foi relevante em si para Costa. As imagens se conectam através de outras imagens. Como indica Costa, nem mesmo a ordem de produção do caderno é estabelecida perante uma diretriz, nem sequer cronológica.

Ao se desvencilhar da importância de Picasso para *Casa de lava*, Costa também escapa do “risco da leitura ‘fisionômica’ dos documentos, na qual ‘o historiador lê neles o que já sabe, ou crê saber, por outras vias’” (GINSBURG apud LISSOVSKY, 2014, p. 307). Como explica o diretor português, o que está ali diz respeito ao que está disposto no Caderno e serve para ser obscurecido ou iluminado a outra luz.

Contudo, uma tentativa de aproximação entre *Atlas mnemosine* e o *Caderno Casa de lava* me parece arriscada, pois trata-se de trabalhos de naturezas bem distintas, em forma e principalmente em conteúdo. Warburg era um historiador, e seu *Atlas*, assim como a biblioteca, não podem ser pensados por um

viés artístico. Ao serem analisados de tal maneira, se esvazia a importância dos seus estudos acerca de um pensamento sobre a imagem. O que podemos considerar, em perspectiva com os projetos de Warburg citados anteriormente, são os métodos de montagem e os efeitos que eles refletiriam “seu entendimento da cultura como espaço de memória, no qual símbolos visuais e outros funcionam como um arquivo de memórias justapostas” (Rampley apud Lissovsky, 1999, p. 112).

A montagem estabelecida no *Caderno Casa de lava* se desenvolve nesta chave. Há um interesse de Pedro Costa por estabelecer junções de imagens distintas, como recortes com notícias de jornal, postais, pinturas e frames de filmes. Ao serem testadas em conjunção, tais imagens acabam por se *movimentar*. O diretor é perguntado sobre a presença dos recortes e como eles “têm que ver com essa necessidade de confirmação da ficção pela realidade” (COSTA, P. 2013, p. 4):

Eu gosto muito da montagem. Gosto de tentar juntar coisas diferentes, mundos aparentemente contraditórios. Verificar se aguentam estar juntos, se há zanga ou harmonia. Este caderno quer continuar, por outros meios, a montagem cinematográfica; com postais e as notícias, com cola e a tesoura, aqui imita-se um pouco uma certa teoria e uma certa prática cinematográfica que infelizmente estão a dar as últimas. (Ibidem, p. 4)

Costa está falando do empirismo de se juntar imagens para entender os efeitos que elas podem criar. Ao relacionar esta ação à montagem cinematográfica, ele se aproxima de um modo de fazer que é da ordem das primeiras bases de montagem e de seus efeitos. Estas se iniciam nos estudos do russo Lev Kuleshov (1899-1970), criador do chamado Efeito Kuleshov: ao apresentar o plano de um rosto masculino sem expressão e o montar com três imagens distintas (por exemplo: uma criança em um caixão, um prato de sopa e uma mulher num sofá), ele provocava diferentes emoções no seu espectador. Baseado no Efeito Kuleshov, Serguei Eisenstein apurou as suas técnicas de montagem. O diretor russo do início do século XX desenvolveu uma série de métodos para pensar e propor a montagem cinematográfica. Em linhas gerais, Eisenstein encontrou diferentes formas de montagem através dos ritmos e tons (que envolviam a teoria musical), além da produção de imagens associativas ou dissociativas.

Em seu ensaio sobre *Métodos de montagem*, Eisenstein aponta que “uma cinematografia verdadeira só começa mesmo com a colisão de várias modificações cinematográficas de movimento e vibração” (Eisenstein, 2002, p. 85). Costa quer, assim, marcar em sua resposta, o emprego dos métodos de montagem cinematográfica para a realização do caderno: ao utilizar de “cola e a tesoura”, o diretor recupera as técnicas de montagem realizadas em película. É muito curioso notar que, em 2013, ano em que a entrevista foi lançada para sua publicação conjunta com o caderno, Costa já havia realizado dois longas-metragens e uma série de curtas com câmeras digitais. Além disto, o uso da Panasonic DVX-100 lhe rendeu as possibilidades adequadas de produção para filmar *No quarto da Vanda* com o tempo e a intimidade necessários.

A utilização das ferramentas e tecnologias do presente (câmeras digitais), em detrimento de certos métodos e interesses tradicionais, e até mesmo clássicos (como suas principais referências no cinema), oferece características bem específicas ao cinema de Pedro Costa.

Dito isso, vale lembrar aqui a conclusão da resposta do diretor em relação ao seu apreço pela montagem cinematográfica e as possibilidades da ficção pela realidade:

[...] Por exemplo, numa sequência de páginas: hieróglifo escriba/ pirâmide/ túmulo/ construtores de túmulos/ construção civil/ operário cabo-verdiano/ fatos de treino/ andaimes/ acidentes de trabalho/ coma/ cruz/ hieróglifo... e por aí fora. No caso deste filme podia construir-se um arco que vai do hieróglifo e da pirâmide até ao operário cabo-verdiano em coma e às campas dos presos do Tarrafal. Por baixo das camisetas de futebol coleí: “A arte egípcia nasceu da mais estranha loucura colectiva da história da humanidade. Mas esse longo poema à morte vive e fala a mais profunda sabedoria.” Já não sei de onde vem, mas é bonito, faz pensar e lembra-nos outras coisas, não é? (COSTA, P. 2013, p. 4)

Aqui podemos encontrar o único momento da entrevista em que Costa comenta de forma entusiasmada as imagens que dispõe no Caderno. A maneira como faz seus comentários não está em plena comunhão com a organização do caderno. Independentemente disto, vale pensar como a sua fala acaba por montar uma pequena narrativa que ele projeta para um possível filme. Ao refletirmos sobre sua resposta, fica evidente que este “filme” diz e não diz respeito a *Casa de*

*lava*. Afinal, numa ordem de criação, é possível vislumbrar algumas proposições e sensações que se encontram no longa-metragem, porém, a partir de um levantamento da associação das imagens descritas por Pedro Costa, podemos ver que quase nenhuma delas está contemplada em *Casa de lava*. Aliás, mesmo aquelas que estão, como a construção civil e os operários cabo-verdianos, ocorrem no extracampo, ou no subtexto do filme. Afinal ele se passa em um momento após o acidente que ocorre, e Leão, o cabo-verdiano em coma, não é um operário em exercício de sua função, muito porque *Casa de lava* se passa a quilômetros de distância de seu labor.

Fica indicado que, no *jogo de montagem* de Costa, o que está ausente lhe interessa. Isto está em consonância com o “mistério” comentado anteriormente neste capítulo. Ao conjugar os efeitos que a essência da técnica de montagem cinematográfica lhe oferece, retomamos os questionamentos acerca do campo iconográfico do caderno e, com isso, voltamos ao *Atlas Mnemosine* de Warburg.

Ao dispor, ao longo de 63 pranchas que foram concluídas em uma série inacabada (que ao todo deveria conter 79 pranchas), 971 imagens (WARNKE apud LISSOVSKY, 2010), Warburg pretendia dar conta de uma narrativa do Mediterrâneo vinculada ao renascentismo. O mestre alemão dizia, assim, que o *Atlas* se tratava de “uma história de fantasmas para pessoas verdadeiramente adultas” (WARBURG apud LISSOVSKY, 2014). Em seu primeiro painel, ele inseriu imagens da “ninfa”, aquela que seria o espectro de uma “polaridade perene na cultura ocidental” (WARBURG apud LISSOVSKY, 2014, p. 313). Warburg buscava, deste modo, entender o que havia de caráter *psicológico* – e, porque não, *espectral* – na arte do período. Segundo Mauricio Lissovsky:

A Renascença, que viria a ser cultuada como a luz que se opõe às trevas da Idade Média, seria, na verdade, um sintoma da bipolaridade maniaco-depressiva do Ocidente moderno. A Iconologia, caso houvesse se formalizado como disciplina pelo próprio Warburg, deveria ter sido colocada neste lugar, no lugar de uma espectrologia, de uma ciência dos fantasmas que assombram o Ocidente. (LISSOVSKY, 2014, p. 313)

Warburg observava as imagens de seu *Atlas* como astros errantes, que se encontravam em deslocamento constante, fosse geográfico (do Oriente para o

Ocidente), fosse temporal (da Antiguidade clássica para a Era Moderna). Sendo elas imagens, não se portando como obras de artes; afinal, elas estavam incorporadas ao papel fotográfico (LISSOVSKY, 2014, p. 320).

Novamente é válido lembrar que não há margem para comparação entre os trabalhos de Pedro Costa e de Aby Warburg em termos de valor artístico, pois o *Atlas* de Warburg não se trata de uma obra de arte; porém, o que é interessante notar é a forma como as imagens querem ser deslocadas dentro dos dois trabalhos. Ao se utilizar dos mais amplos documentos para formar o caderno, Costa acaba por gerar uma série de iconografias que encontram ecos nos conceitos desenvolvidos por Warburg. Há um jogo de “sobrevivência” a partir desse conglomerado de imagens, montado de forma não linear e não cronológica. Isso configura, como escreve Lissovsky, “um modelo para o ‘inconsciente histórico’: a possibilidade de uma história-sintoma e uma história-montagem, na contramão de toda tradição vasariana” (Ibidem, 2014, p. 318).

No entanto, há algo ainda não explorado neste capítulo a respeito do Caderno e que parece valioso para compreender a essência de suas imagens, e, mais do que isto, a forma como Costa desenvolve seu trabalho. Em uma das primeiras perguntas da entrevista, Nuno Crespo procura saber o motivo que levou o diretor a transformar um caderno privado em um livro público, ao que Costa responde:

A verdade é que acabei o caderno muito tempo depois de o filme estar feito. Aliás, o caderno não tem um fim, acaba com seis ou sete páginas livres e vazias. Enfim, fiz o filme e como de costume fiquei deprimido. Mas depois comecei a olhar para isto e o que não tive força para fazer no filme, estranhamente, reencontrei-o aqui. Por isso continuei as colagens depois do filme estreado e esquecido. Foi só por raiva ou desespero, só pela ilusão de continuar e mudar e corrigir. Mas, ao invés do filme, nunca tive vontade de mostra o caderno. Talvez por saber que ele não perderia o tom pessoal, privado, que felizmente nenhum filme consegue guardar intacto até a sala de cinema. E um dia, um amigo, o distribuidor japonês de meus filmes, pôs-se a folhear o caderno em minha casa e convenceu-me a publicá-lo. (COSTA, P. 2013, p. 2)

Antes de prosseguir com a conclusão deste subcapítulo, é válido relembrar aqui que Pedro Costa concedeu essa entrevista em 2013. Isto que dizer que sua resposta está ancorada na consciência de um realizador que já havia produzido

cinco longas-metragens e um par de outros projetos após o encerramento de *Casa de lava*, lançado em 1994.

Dito isso, o que é possível notar é que, a partir de uma pergunta trivial, vislumbra-se parte do processo de criação do diretor português. O caderno esteve vinculado ao filme *Casa de lava*, porém não se limita somente ao projeto. Por isso, seria equivocada a tentativa de traçar longos paralelos interpretativos entre a obra fílmica e o caderno. Afinal, este se inicia com a função de diário técnico, com um valor ordinário – Costa, que até aquele momento havia dirigido somente um longa-metragem –, ao tomar conhecimento de Cabo Verde a partir de sua vivência ali, o torna um objeto de inestimável valor, quase como um guião com autonomia própria podendo ser “evocado” durante a rodagem do filme, a ponto de suas montagens iconográficas serem compreendidas/interpretadas pela equipe de filmagem e o elenco. Ao encerrar a obra cinematográfica, o objeto ganha um novo atributo: o de “caderno privado” e parte da engrenagem póstuma do filme. Isto é, Costa utiliza o que resta de suas páginas para vislumbrar o que era possível ou impossível no filme. A beleza disso está nas suas “seis ou sete páginas livres e vazias”. Assim, o caderno termina; ou melhor, não termina. Segue existindo como parte de um processo. E isso me parece dizer bastante a respeito da obra de Pedro Costa: elas obras se abrem, criam ramificações e se correspondem entre si.

Além disso, sua declaração sintetiza o dilema do artista, ou, pelo menos, o do cineasta. Ao criar algo e colocá-lo no mundo como uma obra, muito provavelmente o artista não poderá “reabri-la”; ou seja, remontá-la<sup>26</sup>. No entanto, as possibilidades de criar algo que dê prosseguimento a essa obra, ou mesmo que a corrija, está na criação de algo novo. O que é singular em Pedro Costa é que algumas das *ferramentas* para a compreensão de sua obra (aqui dando conta da totalidade de seu trabalho) estão no campo extrafílmico.

Após finalizar *Casa de Lava*, o diretor e sua equipe retornam a Portugal com inúmeras correspondências. Essas cartas são endereçadas aos parentes dos

---

26 Pedro Costa “descobriria”, na prática, a possibilidade de remontar um filme. Seu filme *Onde Jaz o Teu Sorriso?* (2001) acompanha o processo da terceira remontagem do filme *Gente da Sicília* (1999) de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub.

cabo-verdianos que vivem nas Fontainhas. A partir delas, Costa não apenas toma conhecimento dos moradores da favela como passa a realizar filmes ali.

Cartas, assim como o *Caderno Casa de lava*, são ferramentas, mas também veículos para o desenvolvimento do processo artístico de Pedro Costa. É sobre alguns desses elementos que dissertarei nos próximos subcapítulos.

## 2.3

### As composições e reminiscências de Pedro Costa e Ventura

#### A carta de Ventura

Existem dois regimes bem distintos que se estabelecem em *Juventude em marcha* (RANCIÈRE, 2008). O primeiro é pautado pela relação de Ventura e Vanda em seu novo quarto, dinâmica que se assemelha àquela de *No quarto da Vanda*. O outro está atrelado ao flunar de Ventura. Porém, há uma força que conecta essas passagens, que tem a ver com a carta que é declamada por ele.

Antes de desenvolvermos argumentos acerca da carta de Ventura, é importante apontar os caminhos para que as correspondências tenham sido o primeiro e principal conector entre Costa e os cabo-verdianos que estavam estabelecidos nas Fontainhas. A partir das cartas poderemos tentar compreender as imbricações de Pedro Costa em relação às fabulações de Ventura e de outras personagens do filme, ou até mesmo em relação às suas próprias fabulações.

Ao filmar *Casa de lava* (1994), em Cabo Verde, o diretor se tornou emissário-responsável por fazer muitas correspondências chegarem a Portugal. Costa mencionou, em sua fala na retrospectiva do CCBB-Rio, como se deu essa situação, no momento em que estava com sua equipe finalizando as filmagens de *Casa de lava*:

No último dia, cabo-verdianos com quem trabalhei, com quem colaboramos deram mensagens, cartas, café, tabaco... eles diziam: “vai ver o meu primo, o

meu pai, o meu irmão que estão em Lisboa, num bairro que chama Fontainhas, fica para lá do aeroporto. Vai lá e diz que eu tô bem”<sup>27</sup>

Pedro Costa nunca havia tomado conhecimento sobre as Fontainhas até aquele momento. Assim como ele fez o seu caminho de ida a Cabo Verde, que teve como resultado o filme *Casa de lava* e o processo de criação do Caderno, ao retornar a Portugal, o realizador se deparou com um novo espaço de elaborações, fazendo o seu caminho de ida até aquele bairro.

No entanto, vale atentar para o fato de que, em *Casa de lava*, a carta já era um fio conector da narrativa entre o português e as personagens cabo-verdianas. Em uma sequência do filme, a enfermeira Mariana está a cuidar de Leão, o combalido operário cabo-verdiano, e solicita que a jovem Tina traduza uma carta – que provavelmente foi escrita por Leão, embora o filme não evidencie isto. Pois assim ela, como portuguesa, poderá começar a tomar mais conhecimento da língua crioula. A correspondência, traduzida por Tina do crioulo, gera um instante de suspensão no filme:

Nha Cretcheu,

Meu amor, o nosso encontro vai tornar a nossa vida mais bonita pelo menos trinta anos. Pela minha parte, torno mais novo e volto cheio de força. Eu gostava de te oferecer 100.000 cigarros, uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos, um automóvel, a casinha de lava que tu... e um ramalhete de flor de quatro tostão. Mas antes de tudo coisa, bebe uma garrafa de um vinho bom e pensa em mim. Aqui, o trabalho nunca para. Agora somos mais de cem. No outro ontem, o meu aniversário, foi a altura de um longo pensamento para ti. A carta que te levaram, chegou bem? Não tive resposta tua. Fico à espera todos dias, todos os minutos. Todos os dias aprendo umas palavras novas, bonitas, para ti. Não era bom aprendermos uma língua nova, só para nós dois? Mesmo à nossa medida como um pijama de seda fina? Não queres? Só posso chegar-te uma carta por mês, e ainda sempre nada, da tua mão. Fica para a próxima. Às vezes, tenho medo de construir estas paredes... Eu com a picareta e o cimento e tu com o teu silêncio, uma vala tão funda que te empurra para o longo... Eu chamo por ti, não ouves a minha voz? Até dói cá dentro, ver estas coisas más que eu não queria ver. O teu cabelo tão lindo cai-me da mão como erva seca. Às vezes perco as forças e julgo que vais esquecer-me...

Mariana interrompe a menina, e a leitura se encerra sem termos acesso ao seu fim. A carta de *Casa de lava* foi elaborada por Pedro Costa. Sua composição

---

27 COSTA, P. Mostra O Cinema de Pedro Costa. CCBB-Rio, 2010. Palestra de Pedro Costa. Disponível na íntegra em: <<https://alumbramento.com.br/o-cinema-de-pedro-costa/>>. Acesso em: 20 out. 2019.



parte de dois polos essenciais: o primeiro é a sua experiência em Cabo Verde e de toda a relação que ele estabelece com aquele local. O segundo são os trechos de uma das últimas cartas do poeta surrealista francês Robert Desnos para sua mulher Youki, escrito no campo de concentração de Fløha durante a Segunda Guerra Mundial.

Enquanto a carta é lida por Tina, direcionando a sua voz para Mariana, Leão se encontra entre elas, em seu leito, em coma. No meio da leitura, se inicia uma decupagem de narrativa paralela ao que está sendo lido: acompanhamos a personagem Edite, portuguesa que vive em Cabo Verde desde o período colonial, se preparar para partir daquele local. “A mulher encarna o movimento que a carta parece pedir: fazer as malas e ir embora ao encontro de alguém” (CASCARDO, 2013, p. 38).

\*\*\*

A carta lida em *Casa de lava*, reaparece doze anos mais tarde em *Juventude em marcha*. Nos primeiros minutos do filme, Lento e Ventura estão a jogar um carteadado. O primeiro comenta que necessita do letramento de Ventura para escrever uma carta para a sua esposa, que está em sua terra natal. Não uma carta para mandar dinheiro, e sim para “mostrar a saudade”, uma carta de amor. Então, Ventura começa a declamá-la.

Nha Cretcheu,

O nosso encontro vai tornar a nossa vida mais bonita por mais trinta anos. Pela minha parte, volto mais novo e cheio de força. Eu gostava de te oferecer cem mil cigarros, uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos, um automóvel, uma casinha de lava que tu tanto querias, um ramalhete de flores de quatro tostões. Mas antes de todas essas coisas bebe uma garrafa de vinho do bom, e pensa em mim. Aqui, o trabalho nunca para. Já somos mais de cem. Anteontem, no meu aniversário foi altura de um longo pensamento para ti. A carta que te levaram chegou bem? Não tive resposta tua. Fico à espera. Todos os dias, todos os minutos, aprendo umas palavras novas, bonitas, só para nós dois. Mesmo assim à nossa medida, como um pijama de seda fina. Não queres? Só te posso chegar uma carta por mês. Ainda sempre nada da tua mão. Fica para a próxima. Às vezes tenho medo de construir essas paredes. Eu com a picareta e o cimento. E tu, com o teu silêncio. Uma vala tão funda que te empurra para um longo esquecimento. Até dói cá ver estas coisas mas que não queria ver. O teu cabelo tão lindo cai-me das mãos como erva seca. Às vezes perco as forças e julgo que vou esquecer-me.

A carta de amor sem resposta lida em *Casa de lava* é transportada para a voz e corpo de Ventura, figura remanescente das Fontainhas. Ao longo do filme, “ele a pronuncia ora perdido em seu devaneio, ora com a autoridade do professor que martela as palavras a serem incutidas numa cabeça refratária”, conforme escreve Rancière (2008). A carta nasce em *Casa de lava* a partir de uma experiência de Costa. Mais de dez anos depois, ao encontrar o corpo e a voz de Ventura, ela adquire outra intenção. Tem a ver com uma resistência ligada a uma imanência das Fontainhas, mas também com uma história constituída por Ventura, que também diz respeito à luta de descolonização cabo-verdiana.



Há algumas alterações entre as cartas: no primeiro verso, Leão escreve “Meu amor, o nosso encontro vai tornar a nossa vida mais bonita **pelo menos** trinta anos.” Ventura a declama: “O nosso encontro vai tornar a nossa vida mais bonita **por mais** trinta anos”. Ambas as cartas aguardam a sua resposta. Ventura, assim como Leão, foi um operário. Ele ergueu infundáveis paredes em Lisboa, participou das muitas construções durante o período em que chegou a Portugal. Porém, agora ele se encontra impossibilitado de desempenhar o seu ofício, pela idade, pelas mudanças dos tempos, pela ausência das Fontainhas. Ventura paira pelos espaços do seu bairro e no conjunto habitacional do Casa da Boba como uma figura espectral. A carta, que reúne as palavras do poeta surrealista Desnos, o transforma em uma figura sem um tempo determinado. Ventura se concilia com Leão, também cabo-verdiano e operário, mas agora a sua voz fala em tornar a “vida mais bonita por mais trinta anos”. Há uma afirmação em tornar algo melhor a partir da ausência de alguém. Ausência esta que se apresenta também como uma aporia. A partir da expulsão de casa pela sua mulher Clotilde e da inexistência das Fontainhas, todo aquele passado que o confortou e lhe deu um lar em Portugal se estraçalham para Ventura em *Juventude em marcha*.

O filme se estabelece como uma tragédia (RANCIÈRE, 2008), e Ventura é este homem que encarna em sua própria história, personagens fordianos/shakespearianos. Mas não só: ao entoar a carta para Lento repetidas vezes ao longo do filme para Lento, em algumas delas, de forma fragmentada, somente declamando os primeiros versos; em outros momentos, integralmente, ele também encarna Desnos. E o que ganha força aqui?

Em uma das vezes que Ventura declama toda a carta para Lento de forma exaltada, enquanto eles jogam carta, seu gesto seguinte será tocar em uma vitrola a canção “Labanta braço”, do grupo cabo-verdiano Os Tubarões<sup>28</sup>, em uma das mais belas sequências do filme. A partir da incessante leitura da carta, Ventura também parece querer que Lento, que é pertencente a uma outra geração já

28 Grupo ativo entre 1969 e 1994. A música “Labanta Braço” abre o álbum Pépé Lopi (1976) é considerada o hino de independência de Cabo Verde, exaltando o dia 5 de julho (dia da independência) e a figura de Amílcar Cabral, liderança da Cabo Verde e Guiné Bissau nas guerras de descolonização contra Portugal.

nascida em Portugal, compreenda alguma essência dela. Como comenta Rancière, “endereçada àquela que ficou no país, a carta diz ao mesmo tempo o cotidiano dos trabalhos ou sofrimentos e o amor que promete à amada cem mil cigarros, um automóvel, uma dúzia de vestidos e um buquê de três tostões.” (RANCIÈRE, 2008, p. 110). País este que Lento nunca conheceu.

No terceiro ato de *Juventude em marcha*, Lento diz ser incapaz de decorar a carta: “Eu não posso aprendê-la. Eu não sei escrever, e você não a escreve”. Há uma conciliação que não acontece através da carta. A resposta para essa incomunicabilidade não é possível de ser dada, ou ao menos não creio que valha me arriscar nesse tipo de interpretação. Porém, em seu último encontro no filme – em uma espécie de despedida da casa de Lento e, conseqüentemente, das Fontainhas, o rapaz declama um curto trecho da carta. A declamação surge de forma misteriosa, mas denota que há uma história que não se perdeu.

## “A Fuga para o Egito” e as reminiscências de Ventura no Calouste Gulbenkian



Em *Juventude em marcha*, há “duas incursões de Ventura em espaços nos quais ele parece deslocado, duas confrontações com irmãos de cor que jogaram o jogo da integração” (RANCIÈRE, 2008, p. 108). A primeira se trata do encontro com um agente imobiliário que apresenta o seu “futuro” apartamento no Casal da Boba. A segunda é a visita à Fundação Calouste Gulbenkian, instituição privada que dentre as muitas contribuições para a sociedade portuguesa, está um museu com uma coleção permanente adquirida por seu fundador<sup>29</sup>. É sobre a segunda incursão que vamos discutir neste tópico.

A sequência abre com um plano estático de longa duração (cerca de 30 segundos) do quadro de *Fuga para o Egito*, do pintor barroco Peter Paul Rubens<sup>30</sup>. O plano seguinte traz um enquadramento aberto do local: estamos diante de dois quadros; Ventura está encostado na parede; um jovem funcionário do local *invade* o enquadramento, se aproxima do senhor e cochicha algo em seu ouvido. A ação

29 Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955) foi um engenheiro do petróleo e empresário arménio otomano, do qual as obras de arte que ele adquiriu ao longo da vida deram origem a Fundação de mesmo nome. Neste museu estão expostas uma grande coleção da Arte Egípcia e Greco-Romana à Arte Islâmica e do Extremo Oriente.

30 Peter Paul Rubens (1577-1640) foi um pintor de estilo barroco e suas obras estavam vinculadas ao contrarreformismo católico

do rapaz faz com que Ventura, por sua vez, se retire do plano. O funcionário finaliza a *mise-en-scène* passando um pano no local onde Ventura estava encostado – gesto de higienização já assistido anteriormente no filme, na sequência em que o agente imobiliário (que é responsável pelo ato de “limpeza”) apresenta o possível futuro apartamento de Ventura no Casal do Boba.

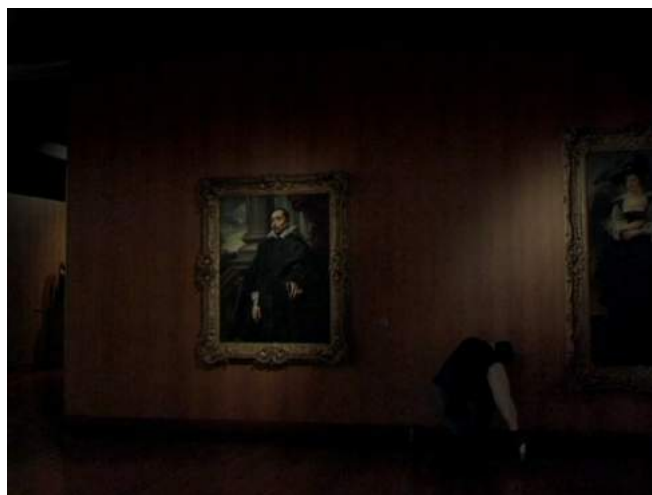
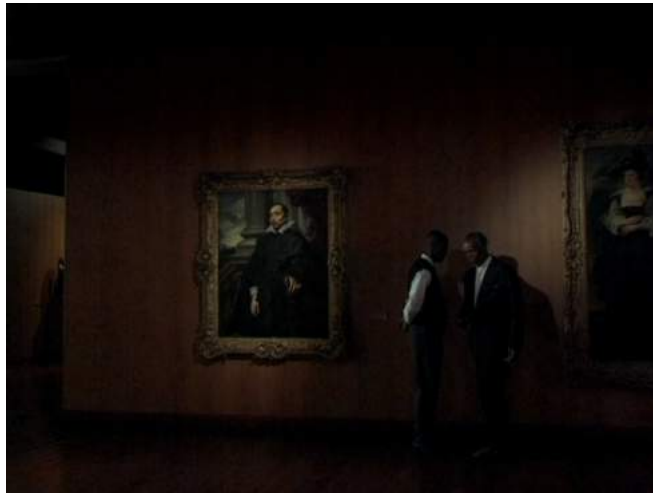
Os planos seguintes apontarão para uma espécie de jogo de encenação de Ventura com os elementos do museu. Tendo o funcionário sempre à espreita, numa espécie de contraplano, ou “antiplano” das aparições de Ventura naquele local. Algumas vezes o semblante de Ventura gera uma sensação de simbiose com os artefatos daquele espaço. Há uma magnitude nesses enquadramentos: Ventura, um senhor cabo-verdiano, que mais adiante descobriremos ter uma história de suma importância com aquele local se posiciona corporalmente sobre obras de arte que narram parte da história da Europa e também do Extremo Oriente.

Ventura será mais uma vez, e de uma vez por todas, expulso pelo funcionário do museu. O gesto do jovem é rígido; porém, há um cuidado que se transmite pelo toque de sua mão no ombro de Ventura. O gesto parece encontrar um lugar de cumplicidade pelo fato de ambos serem negros e serem parte de uma história da migração recente para Portugal. No entanto, o funcionário encaminha Ventura a uma porta de serviço do local. Ele e Ventura saem por ali, em direção à zona externa do museu. Em um espaço de obras tão valorosas e de uma perpetuação de poder para a comunidade portuguesa/europeia, Ventura e o funcionário do museu só encontram uma saída para o espaço: a porta de serviço. Esse plano sintetiza o racismo da sociedade portuguesa, que busca invisibilizar a sua colonização ainda perene nos espaços sociais<sup>31</sup>.

A sequência terá prosseguimento no pátio do museu. O plano de ligação entre os dois espaços (interno e externo) se dá a partir de uma escadaria com paredes borradas e apodrecidas, que em muito se assemelha à escadaria do conjunto habitacional do Casal da Boba. Ventura e o funcionário do museu sobem a escada para chegar à área externa do museu.

---

31 Ver “Portugal meteu a escravatura, o colonialismo e o racismo debaixo da cama”, Público, 2017. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2017/09/23/video/portugal-meteu-a-escravatura-o-colonialismo-e-o-racismo-debaixo-da-cama-20170922-205336>>



O plano seguinte abre com uma paisagem que exhibe copa de árvores. Depois, a câmera realiza um movimento de panorâmica que vai ao encontro de Ventura. Este caminha e se senta em uma espécie de arquibancada. Enquanto o plano transcorre, escutamos o monólogo do nosso protagonista:

19 de agosto de 1972/ Eu estava num grande jato/ com 400 imigrantes, mais as aeromoças/ Eu e o meu primo Augusto./ Quando chegamos às alturas, ele chorou/ Eles nos serviram bife de cavalo<sup>32</sup> e vinho de mesa de Castelo Branco./ Ele não comeu. Mas eu comi tudo/ No aeroporto, encontramos o tio dele./ Ele nos levou para Rua Salitre./ No dia seguinte, começamos a trabalhar, com construção técnica no Banco Borges Irmãos, no centro./ Eu ganhava 1.800 escudos por quinzena./ Nos barracões, um papagaio cantava: “Preto, preto, preto cara de chulé!”/ Eu saí para trabalhar para as Construções Gaudêncio./ Eles me mandaram aqui para o Museu Gulbenkian./ Eu ganhava 7.500 escudos, mais hora extra... ou 16.000, mais bônus de natal./ Isto aqui era tudo mato./ Eu e o Correia, o pedreiro, tiramos o mato e os eucaliptos./ Eu e o Correia instalamos os encanamentos./ Eu e Antônio, o ladrilhador, colocamos as pedras e azulejos./ Era um tapete de sapos aqui... Centenas deles./ Um dia nós montamos as estátuas do Sr. Gulbenkian e o pinguim./ Elas ficavam no meio de um grande pedaço de terra./ Plantamos grama para ficar mais bonito./ Nós a regamos/ Dizem que o Sr. Gulbenkian tem um monte de petróleo... E um monte de herdeiros.

Após a fala de Ventura, há um corte seco que “expande” o enquadramento de um plano médio em Ventura para um plano conjunto com o funcionário. Agora, vemos o rapaz que o expulsou trajado com uma camisa regata fumando um cigarro. O jovem, então, inicia seu monólogo:

Vigiar este lugar não é como vigiar o mercado ao ar livre da minha terra./ Aqui você empunha uma mão de ferro com uma luva de veludo./ Lá, é apenas uma mão de ferro. Nada além de miséria./ Pretos, brancos, ciganos, velhos, crianças... Todos roubam./ Tanta fome e tristeza que te faz sentir-se mal./ Sei do que estou falando./ Aqui é outro mundo. Um mundo antigo, imperturbável./ Ninguém grita ou corre ou cospe no chão./ É tranquilo e fácil./ Posso até tirar uma soneca./ Então as tardes aqui na Arte Egípcia são sagradas./ É um problema quando alguém como você aparece./ Mas você não vê pessoas como eu ou você aqui com frequência./ Somos deixados em paz/ Eu tenho de ganhar a vida. Tornei-me pai há um mês.

**Ventura:** “Seu primeiro filho?”

**Rapaz:** “Sim”

**Ventura:** “Menino ou menina?”

**Rapaz:** “Uma menina, chama-se Thaís.”

**Ventura** (encerra a sequência apontando para algo que está fora do quadro):  
“Levei um choque ali. Escorreguei e caí do andaime.”

32 No Brasil conhecido como “Bife a cavalo”.



Toda essa sequência passada na Fundação Calouste Gulbenkian permeia a narrativa como uma rachadura dentro do filme. Enquanto *Juventude em marcha* contempla um tempo-espço que enfoca as ruínas das Fontainhas, tendo na figura de Ventura esse condutor de sua memória, num vaivém do antigo bairro para os assépticos edifícios do Casal da Boba, a incursão pelo museu ocorre sem pressupostos temporais e narrativos. Ela simplesmente se insere dentro do projeto do filme. A partir desta sequência disruptiva, podemos encontrar elementos fundamentais para tratar de uma certa história crítica da Europa por parte de Pedro Costa – e os discursos de Ventura amplificam ainda mais essas frestas.

Então retornemos ao primeiro plano apresentado: *Fuga para o Egito* (1614). O quadro aqui comentado evoca o tema das migrações, visto que aborda a passagem bíblica da fuga de José, Maria e o recém-nascido Jesus para o Egito. Este episódio foi retratado inúmeras vezes pela Igreja Católica. No entanto, o que podemos dizer sobre essa pintura de Rubens em relação ao filme em si? Primeiramente, ela inaugura a sequência que se estabelece no interior do Museu da Fundação Calouste Gulbenkian. A escolha de Costa se dá, talvez, por um interesse que o realizador português tem pela vida de Rubens. Em uma entrevista ele cita uma fala do pintor: “Não pinto para o *marchand* da Côte d’Azur, pinto para o operário que está construindo aquela casa ali em frente, mesmo sabendo que ele provavelmente não vai querer o meu quadro”<sup>33</sup>. Existe uma correlação de pensamentos entre essa frase de Rubens e a obra de Costa, pois logo em seguida o português comenta na entrevista: “Faço meus filmes para o Ventura, sabendo que ele – ou outros também – provavelmente não vão querer esses filmes. A carta é um pouco isso, são as coisas que ele quer e são as coisas que eu quero, combinadas. E também coisas que eu não quero, mas que tenho que aceitar, e coisas que ele não quer, mas que tem que aceitar.”

Dito isso, observando com mais atenção o quadro em relação a toda a sequência em si, Costa resgata aqui o estilo barroco para iluminar a própria obra de Rubens e toda a cena passada dentro do museu. No entanto, é interessante notar

---

33 COSTA, P. Documentar uma sensibilidade humana. Entrevista concedida a Pedro Butcher. Revista Cinética, out. 2006. Seção olho no olho. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entpedrocosta.htm>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

que, no filme, o diretor não se utiliza de nenhum aparato de iluminação. Tudo o que está em cena se ampara nas luzes das locações<sup>34</sup>. Ainda assim, a luz que, em outros tempos, daria os contornos divinos das figuras bíblicas e mitológicas do continente europeu (como está nos quadros do museu), aqui contorna Ventura. Em sua primeira aparição no Calouste Gulbenkian, a luz em *chiaroscuro* atravessa o corpo de Ventura em meio ao ambiente pouco iluminado e amadeirado. Também é válido notar que Ventura se encontra entre dois quadros de retratos, *Retrato de Hélène Fourment*, de Rubens, e um *Retrato de homem*, de Jan Van Dyck. Porém, Ventura é a imagem em movimento aqui, a imagem que será expulsa do enquadramento. É em um dos planos seguintes que podemos encontrar uma espécie de “revanche” de Ventura, como o crítico francês Cyril Neyrat propõe em seu artigo: “O plano de Ventura no ‘Trono’ do sofá vermelho estilo Louis XIV evoca tanto o *Retrato de Inocência X*, de Velázquez, quanto sua violenta deformação por Francis Bacon” (NEYRAT, 2008, p. 120). Em seguida, Neyrat enumera alguns tópicos daquilo que ele denomina de “profanação” perante o museu:

1) inserir o quadro do papa Ventura na coleção da Gulbenkian; 2) estabelecer a equivalência entre a cultura oficial conservada na Gulbenkian e a outra, vergonhosa e em vias de desaparecimento, de Fontainhas; 3) afirmar que o filme, sem esconder sua gloriosa vontade de arte, permanece porém fora do museu, do lado da rua. A juventude que marcha aqui é aquela de um cinema capaz de reatar com a potência de encarnação primitiva sem esquecer as heranças clássica e moderna, um cinema capaz de atravessar o museu para apreender nele a matéria de um novo mundo. (Ibidem, p. 120)

---

34 Cyril Neyrat comenta sobre em seu texto *Passo de Gigante*: “Tudo isso com um equipamento limitado a uma mini-DV, nove espelhos e nenhuma luz artificial.”



Na parte externa da sequência, Ventura e o funcionário do museu são atravessados por monólogos, conforme descrito anteriormente. Esse é o momento mais potente dessa longa sequência disruptiva, pois ele, inclusive, ajuda a explicar com mais evidência a passagem no interior do museu. Ventura inicia a sua fala dizendo: “19 de agosto de 1972/ Eu estava num grande jato/ com 400 imigrantes, mais as aeromoças”. Ele está a nos entregar um testemunho histórico; no entanto, desde as primeiras falas, já aponta para o fato de que, muito além de sua narrativa pessoal, ele está a relatar os fluxos migratórios, a partir de um grande contingente em comum no mesmo avião. Movimento diaspórico este que sucedeu a ele, e a outros muitos que saíam de seus países, devido ao empreendimento português em

recorrer ao cabo-verdianos como *solução* para a falta de mão de obra em setores da construção civil (BATALHA, 2008).

Ventura narra a sua crônica de chegada a partir da rememoração dos fatos. Ao aterrizar em Portugal, ele e seu primo já começam a trabalhar e não param mais. Tudo o que está fixado nas elucubrações de Ventura tem que ver com o trabalho e, principalmente, com o ato de trabalhar. O senhor descreve acerca das distinções entre o que era e o que se tornou aquele espaço: do “tapete de sapos” ao erguimento da estátua do “Sr. Gulbenkian e o pinguim”, elemento que jamais é visto no que está no campo em *Juventude em marcha*. Pouco importa o que não se apresenta em planos naquele jardim; afinal, as paredes que Ventura e outros tantos ergueram estão presentes nos enquadramentos do interior do museu. São elas que suportam aquele conjunto de quadros e de elementos que reverenciam a arte europeia, egípcia e do Extremo Oriente.

A escolha de abrir o plano como um disparo (marcado pelo som do isqueiro do jovem) é pertinente ao contexto. A partir daí vamos enquadrar os dois únicos personagens ao longo de toda a sequência. Duas gerações de imigrantes: uma que construiu (passado) e a outra que vigia (presente). É justamente sobre vigiar que se trata o monólogo do jovem.

Ele fala sobre a diferença entre vigiar naquele lugar e vigiar na sua terra de origem. Ele parece ter assimilado as lógicas da violência e do preconceito em relação aos seus iguais. O museu é um *mar de tranquilidade*, comparável a um “mundo antigo, imperturbável”, em comparação com o passado em sua terra natal. No entanto, mais uma vez encontramos cumplicidade (antes, no gesto; agora, na fala), quando o jovem diz: “Mas você não vê pessoas como eu ou você aqui com frequência”.

Esses monólogos são essenciais para percebermos certas lógicas do racismo que pairam sobre Portugal – e por que não, pela Europa. Museus são edificações construídas pelas mãos de emigrados negros, espaços que resguardam a “cultura do mundo ocidental”. Outros negros trabalharão ali para vigiar. Trajando *blazers*, eles ganham o mínimo para observar e dar conforto aos brancos. Assim “ganham a vida” para cuidar de seus próprios filhos. O espaço se torna um

templo da plenitude, onde só se permite existir perante práticas coloniais. Afinal, como comenta o jovem, se um negro surge ali, aí sim há um “problema”.

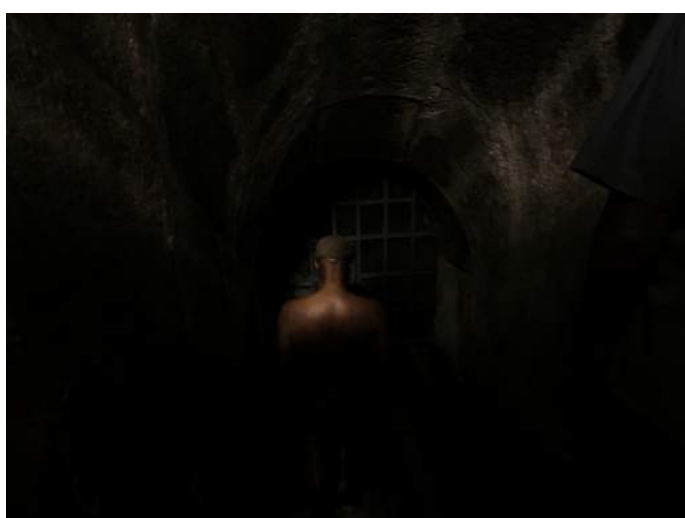
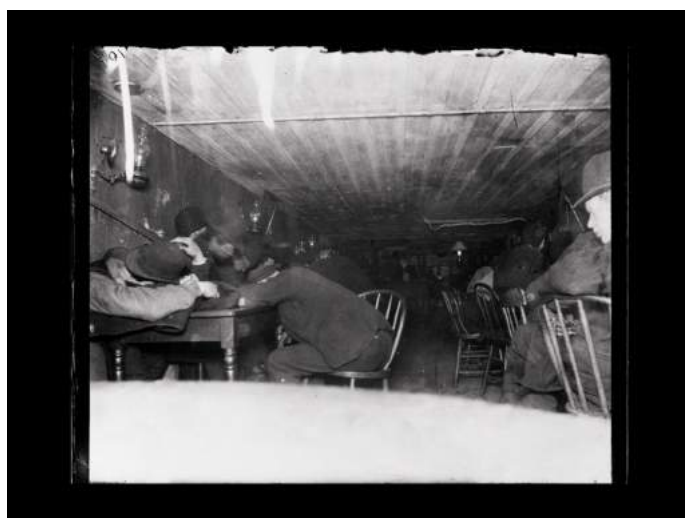
O desfecho dessa longa sequência propõe uma afetividade entre Ventura e o jovem segurança. Seu arco narrativo se inicia no interior do museu e a expulsão; prossegue com os testemunhos de ambos; encerrando com um breve diálogo e a conciliação dos personagens. Mas tanto a fala de Ventura como a do rapaz compartilham de experiências de descontinuidade. O teórico cultural jamaicano Stuart Hall fala sobre esses aspectos em seu artigo *Em Identidade Cultural e Diáspora*:

Podemos considerar as identidades negras caribenhas como “enquadradas” por dois eixos ou vetores operando simultaneamente: o vetor da familiaridade e da continuidade; e o vetor da diferença e da ruptura. As identidades caribenhas precisam ser sempre pensadas em termos de relacionamento dialético entre esses dois eixos. O primeiro nos dá alguma base, alguma continuidade, com o passado. O segundo nos lembra que o que compartilhamos é precisamente uma experiência de descontinuidade profunda: os povos arrastados para a escravidão, tráfico, colonização e migração vieram, sobretudo, da África. (HALL, 1989, p. 91)

Apesar de dar seu testemunho a partir de seu lugar de origem (Caribe), podemos encontrar vínculos com a sequência do filme analisada aqui. Falando especificamente sobre a migração, os vetores de familiaridade e continuidade são tensionados durante toda a cena, e, ao final, há um encadeamento, quando o rapaz relata que tem uma filha. Então fundem-se os dois vetores apontados por Hall. Eis que há um novo rompimento (momento de descontinuidade), a partir da reminiscência de Ventura em relação à sua queda, já que, ao lembrar de seu acidente com o andaime, Ventura conecta a narrativa de Pedro Costa em dois pontos: 1. A premissa de *Casa de lava* (1994), quando o operário Leão retorna a Cabo Verde após um acidente de trabalho em Portugal. 2. A uma cena do terceiro ato de *Juventude em marcha* (2006), em que Lento cai do alto de um poste de luz ao tentar religar a energia de sua casa. A sequência é montada por elipses. Sendo assim, vemos Lento subindo no poste, há um corte para Ventura retirando a bandana que ele estava usando nessa sequência do filme, e em seguida, retornamos para um plano de Lento caído na relva, abaixo do poste de alta-tensão.

Por fim, é válido apontar que, para além da recriação das figuras de representação através da imponente *performance* de Ventura nas galerias do museu, o que me parece mais potente é que, enquanto a Fundação Calouste Gulbenkian eterniza as imagens do Egito e do Extremo Oriente nas molduras de suas paredes, Ventura presentifica a sua história a partir da ordem da palavra (narração) e de sua presença física ali dentro – recriando, por exemplo, o quadro de Velázquez. Em um espaço-tempo apartado de brancos, somente os quadros e a mobília são capazes de encarnar a sua história de violência.

Cavalo Dinheiro: os *tenements* por Jacob Riis e o retrato de Géricault



Durante os dois minutos iniciais de *Cavalo Dinheiro* (2014), somos apresentados a uma sequência de fotografias do dinamarquês Jacob Riis<sup>35</sup> durante a sua vivência na Nova Iorque da virada do século XX. A sequência dos registros de Riis, prossegue, ou culmina, com o plano do retrato de um jovem negro pintado pelo francês do período romântico Théodore Géricault<sup>36</sup>. Em seguida, a câmera realiza o seu primeiro movimento (uma panorâmica), e então observamos as costas de um homem negro descendo um longo lance de escadas em meio à penumbra. No decorrer da sequência, enfim, poderemos desvendar quem é este homem que acompanhamos: Ventura. Outrora, uma figura esguia que era responsável pelas movimentações narrativas de *Juventude em marcha*; agora, um senhor envelhecido e embrutecido. Após o fim derradeiro das Fontainhas, ele ressurgue em uma espécie de masmorra. Acompanhado por boa parte da sequência por um enfermeiro, ele transita por caminhos labirínticos em meio a uma iluminação *chiaroscuro* que faz alusão ao estilo de arte barroco – voltando a fazer uma possível alusão a Peter Paul Rubens. A partir dessa introdução, o tópico em questão tratará mais especificamente dos dois elementos artísticos curados por Pedro Costa que introduzem o filme, para, em seguida, serem feitas algumas aproximações com a aparição de Ventura e suas relações de força em *Cavalo Dinheiro*.



35 Jacob August Riis (1849–1914) foi um fotógrafo dinamarquês que documentou a situação social dos imigrantes em Nova York no final do séc. XIX.

36 Jean-Louis André Théodore Géricault (1791-1824) foi um pintor francês do Romantismo.



Na segunda metade do século XIX a Europa atravessava profundas transformações pautadas na Revolução Industrial, que se estabelecia apenas em parte do continente; o colonialismo em níveis insólitos; e no capitalismo liberal, em profunda desordem. Desesperados por liberdade, trabalho ou ambos, inúmeros europeus embarcavam, com o pouquíssimo dinheiro que haviam guardado, em direção à América, um país que se apresentava (e se vendia) para uma grande parcela indigente da população europeia como a *terra das oportunidades*. Com o desenvolvimento industrial a pleno vapor nas terras norte-americanas, um alto contingente populacional de europeus provocou a efetivação de uma classe operária imigrante, gerando uma demanda por moradias de baixo custo. A pobreza vivida na Europa, agora perdurava-se nas cidades do leste americano. Principalmente em Nova York, que no final do século XIX estava tomada por *tenements*: cortiços localizados no subúrbio da cidade.

Tendo participado de todo o processo de migração e vivenciado o estado de miséria na América, Jacob Riis abre a sua obra *How The Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York* (1890) com uma crítica sentença direcionada à alta sociedade nova-iorquina – que estava totalmente alheia às condições dos emigrados: “Há muito tempo foi dito: uma metade do mundo não sabe como a outra metade vive.” (RIIS, 1890, p. 1). O livro de Riis é ilustrado por várias de suas fotografias e, a partir de suas escrituras, apresenta dados inéditos sobre a pobreza de uma metrópole em que naquele momento dispunha de metade de sua população composta por imigrantes europeu e afrodescendentes.

Em *Literatura y fotografía: Las dos mitades de Jacob Riis*, a teórica Rebeca Romero Escrivá aponta a dimensão da obra de Riis a partir de sua experiência residindo nos *tenements* e utilizando a fotografia como método para explicitar essa vivência:

Riis poderia adicionar mediante seus textos e exposições orais, poesia a fotografia que capta ou comissionava porque, como imigrante sem teto que foi e repórter policial depois, havia vivido e experimentado em primeira mão o que representava essa imagem em vida. Com a metáfora da mariposa, Riis explica sua impossibilidade de se aproximar da fotografia como arte, como experiência estética, visto que nunca a considerou um passatempo, se não um

testemunho, um documento irrefutável: “Sempre dei um emprego útil para ela (fotografia) e nunca fui além” (ESCRIVÁ, 2011, p. 187)<sup>37</sup>.

Para Riis, “a metáfora da mariposa” tem a ver com as suas intenções com o destino de suas imagens (fotografias), aquilo que ele considerava uma ferramenta de denúncia. Ao contrário do que é a mariposa para o taxidermista, que a atravessa com um alfinete e a coloca em uma vitrine, “para Riis, a fotografia era como um ente vivo e, por isso, ele preferia contemplá-la como a mariposa que ‘voa de flor em flor com o sol refletido em suas asas’” (ESCRIVÁ, 2011, p. 186)

<sup>38</sup>.

Ao iniciar *Cavalo Dinheiro* com as fotografias de Riis, Costa cria um diálogo direto com os emigrados das Fontainhas, espaço que, em *Juventude em marcha*, atravessou os seus últimos momentos de resistência perante a imagem. Em *Cavalo Dinheiro*, as fotografias dos *tenements* de Riis reverberam devido à ausência do espaço comunitário dos cabo-verdianos, que se finda no filme anterior. Porém, em certa altura de *Cavalo Dinheiro*, em um movimento disruptivo, Costa realiza uma homenagem ao espaço que contemplou tantas narrativas em seus filmes. A sequência é analisada pelo teórico Luiz Carlos Oliveira Jr. em seu texto “Cavalo Dinheiro e a arte do retrato”:

Na sequência em que se ouve a bela e triste canção “Alto Cutelo”, da banda cabo-verdiana Os Tubarões, é elencada uma série de planos com os modelos ora paralisados como *tableaux vivants*, ora executando pequenas ações, criando uma oscilação entre o monumental e o documental. Às vezes, a presença humana visível em quadro limita-se a um par de olhos furando o breu de uma vegetação noturna confusa. Em todo caso, corrobora-se a

37 No original: Riis podía añadir mediante sus textos y exposiciones orales poesía a la fotografía que captaba o comisionaba porque, como inmigrante sin techo que fue primero y reportero policial después, había vivido y experimentado de primera mano lo que representaba esa imagen en vida. Con la metáfora de la mariposa, Riis explica su imposibilidad de acercarse a la fotografía como arte, como experiencia estética, dado que nunca la consideró un pasatiempo, sino un testimonio, un documento irrefutable: “Siempre tuve un empleo útil para ella y nunca fui más allá.

38 No original: Para Riis la fotografía era un ente vivo y prefería contemplarla como a la mariposa que “revolotea de flor en flor... con el sol reflejado en sus alas”

sensação de que Pedro Costa está atrás de uma potência de representação atrelada ao estático, à calma imperturbável do que (quase) não se move.<sup>39</sup>

Assim, é na temporalidade que se estabelecem as perspectivas imagéticas de Costa e Riis. O anacronismo das imagens produzidas pelo realizador português vai encontrar refúgio nas fotografias de Riis, e assim por diante. A reiteração dos registros do dinamarquês se torna um *tour de force* do filme por “revelar”, incessantemente, a ausência das Fontainhas ao longo do percurso das reminiscências de Ventura e, conseqüentemente, problematizar as questões sociais de Portugal a partir de um tensionamento do tanto que ainda resta de colonial no país. Em uma entrevista ao site Lumière, Costa comenta sobre a obra de Jacob Riis e desaprova o desconhecimento da crítica cinematográfica a respeito do fotógrafo, buscando traçar possíveis relações entre a obra do dinamarquês e o momento presente de Portugal e da Europa:

Existem muito poucos jornalistas que haviam escutado falar dele [Jacob Riis] ou que haviam visto suas fotos. Melhor ainda, escrevem o nome de Riis como se fora de hoje em dia, de cada dia. Está aí aquela que é possivelmente a razão mais importante de eu ter montado as fotos de Riis, de 1900, ao princípio deste filme de 2014: são de hoje em dia. É algo trágico e é nosso presente, o presente do cinema.<sup>40</sup>

Como Costa aponta, o cinema acaba por presentificar as imagens, e *Cavalo Dinheiro* é um filme que aborda, antes de mais nada, uma presentificação das imagens do colonialismo português por meio de uma condição de rememoração. É importante compreender que quando o realizador utiliza o advérbio “hoje”, ele também aponta para o contexto atual e emergencial da Europa do século XXI, através de uma problematização em torno dos grandes fluxos migratórios e do descaso do continente com estes indivíduos – movimento

39 OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. Cavalo Dinheiro e a arte do retrato. Revista Cinética, 2016: <<http://revistacinetica.com.br/home/cavalo-dinheiro-e-a-arte-do-retrato/>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

40 COSTA, P. Murmullos en un pasillo lejano. Entrevista concedida a Miguel Armas. Revista Lumière, out. 2014. Disponível em: <[http://elumiere.net/numero9/entrevista\\_costa/entrevista\\_costa.php](http://elumiere.net/numero9/entrevista_costa/entrevista_costa.php)>. Acesso em: 2 jul. 2020.

este que diz respeito não somente à condição do emigrado, mas à do refugiado<sup>41</sup> também.

O percurso de Costa, como europeu, encontra os seus ecos nas fotografias de Riis – também europeu. Isso se dá menos pelo testemunho pessoal do que pelas narrativas empreendidas pelos cabo-verdianos que conheceu nas Fontainhas, evidenciados pela representação de Ventura. Ao apresentar os *tenements* fotografados por Riis, cria-se um paralelo imediato com o antigo bairro de lata das Fontainhas, somente um dos vários espalhados pelas zonas periféricas de Lisboa. Mas, enquanto em *No quarto da Vanda e Juventude em marcha* as Fontainhas estavam em vias de demolição/desterramento físico e alegórico, em *Cavalo Dinheiro* não há mais comunidade.

Há uma transição da ideia do todo (Fontainhas) para o indivíduo (Ventura ou Vitalina, por exemplo) na perspectiva da obra de Costa a partir de *Cavalo Dinheiro*. Essa ação é apresentada na introdução do filme, de maneira bastante imagética (para não dizer didática) no momento em que ele produz a passagem das fotografias de Jacob Riis para o plano do retrato do pintado por Géricault. A partir deste movimento, o que passa a estar em xeque em *Cavalo Dinheiro* são as reminiscências de Ventura na sua vivência em Portugal, e é importante entender como a obra irá se defrontar com esse mote. Assim sendo, o *Retrato de negro* de Géricault, parece reverberar ao longo de todo o filme, em uma proposta de eternização do “busto heróico” (OLIVEIRA JR., 2016) do cabo-verdiano – um

---

41 Existe uma distinção entre os migrantes e os refugiados importante de ser colocada. Segundo ACNUR, Agência da ONU para Refugiados: “Os **migrantes** escolhem se deslocar não por causa de uma ameaça direta de perseguição ou morte, mas principalmente para melhorar sua vida em busca de trabalho ou educação, por reunião familiar ou por outras razões. À diferença dos refugiados, que não podem voltar ao seu país, os migrantes continuam recebendo a proteção do seu governo.” Enquanto os “Os **refugiados** são pessoas que escaparam de conflitos armados ou perseguições. Com frequência, sua situação é tão perigosa e intolerável que devem cruzar fronteiras internacionais para buscar segurança nos países mais próximos, e então se tornarem um ‘refugiado’ reconhecido internacionalmente, com o acesso à assistência dos Estados, do ACNUR e de outras organizações. São reconhecidos como tal, precisamente porque é muito perigoso para eles voltar ao seu país e necessitam de um asilo em algum outro lugar. Para estas pessoas, a negação de um asilo pode ter consequências vitais.” Disponível em <<https://www.acnur.org/portugues/2015/10/01/refugiado-ou-migrante-o-acnur-incentiva-a-usar-o-termo-correto/>>. Acesso em: 11 de jun. 2020.

processo de reprodução da pintura do romancista francês que retratou inúmeras pessoas negras em tempos em que a discussão sobre o racismo era escassa<sup>42</sup>.

O autor de *A balsa da medusa* era simpático ao movimento abolicionista. No período entre 1822 e 1823 – pouco tempo antes de sua morte –, ele pintou um grande número de retratos de negros, dentre eles o mais conhecido, que abre *Cavalo Dinheiro*<sup>43</sup>. Nessa mesma época, Géricault se dedicou a retratar internos de um sanatório mental, indivíduos marginalizados pela sociedade.

Portanto, ao abrir *Cavalo Dinheiro* com o retrato pintado por Géricault, o realizador português passa a reconfigurar também as suas percepções sobre os remanescentes das Fontainhas. Muitos deles, assim como os retratados pelo francês, também atravessaram o Oceano Atlântico. No entanto, as intenções de Costa ao propor retratos como método de *mise-en-scène* para sua obra não se inaugura neste filme.

Em seu longa-metragem anterior, *Ne change rien* (2009), Costa passou horas em um estúdio com a cantora e atriz francesa Jeanne Balibar. Assim como em *Onde jaz o seu sorriso?*, ele dissecou o processo de criação da cantora a partir dos ensaios e concertos filmados. Ao contrário do filme com Straub-Huillet – que Costa sempre filmava de maneira distanciada e sempre a partir do mesmo enquadramento –, aqui o diretor aproxima a sua câmera da face da cantora e dos seus músicos, em variações de planos médios e close-ups, moldando uma série de retratos vivos em preto e branco. Este é o seu segundo filme em preto e branco, o primeiro havia sido *O Sangue* (1989). O que há de mais extraordinário neste filme diz respeito ao interesse pelo excesso da repetição. Isto é: tudo que deriva do ensaio é posto em cena.

Se já havia traços do dispositivo de repetição em *No quarto da Vanda*, ao vermos por longas horas o quarto da personagem do título, e em *Juventude em marcha*, ao vermos Ventura absorto por repetir a sua carta a Lento, em *Ne change rien* o método toma sua forma definitiva como atribuição para o que está na tela,

42 Ver “O tema do negro na visão de Géricault” por Tatiane de Oliveira Elias.

43 A obra se encontra no Palácio Nacional da Ajuda, em Lisboa.

em uma espécie de metalinguagem. Assim, entendemos que o método em si não é a novidade, visto que Costa já estava a desenvolvê-lo desde *Juventude em marcha*, ao filmar por muitas tomadas a mesma sequência com suas personagens. No entanto, o filme com Balibar transforma o ensaio no próprio filme.



Costa põe em prática de outra forma o método da repetição em uma coletânea de curtas metragens que lança antes de *Cavalo Dinheiro*. São eles *Tarrafal* (2007), *A caça ao coelho com pau* (2007), *O nosso homem* (2010) e *Sweet exorcist* (2010), filmes que “compõem um impressionante manancial de esboços, repetições e remontagens, como se o realizador, qual um ourives paciente e dedicado, fosse aprimorando o seu molde a cada novo filme”<sup>44</sup>, como comenta Victor Guimaraes em seu artigo “Elogio da repetição: de Tarrafal a Cavalo Dinheiro”. Mas o que cabe perguntar aqui é: o que o método de repetição tem a ver com a retrato pintado por Géricault?

Em texto já citado neste capítulo, Luiz Carlos Oliveira Jr. traça uma interessante tentativa de interpretação sobre o movimento de câmera da pintura para a apresentação de Ventura:

O busto negro pintado por Géricault talvez tenha sido empregado como signo substitutivo do jovem Ventura, e o movimento de câmera que vai do retrato ao indivíduo em carne e osso funcionaria, assim, como um vaso condutor não

44 GUIMARAES, Victor. *O elogio da repetição: de Tarrafal a Cavalo Dinheiro*. Revista Cinética, 2016. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/elogia-da-repeticao-de-tarrafal-a-cavalo-dinheiro/>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

só entre a pintura e o cinema, mas principalmente entre o passado e o presente de um corpo. (OLIVEIRA JR., 2016)

A partir desta breve descrição, Oliveira Jr. traz novamente à tona a ideia da presentificação. Em correlação com ela também podemos refletir acerca da ideia da repetição. Afinal, Costa passa a *repetir* quando transporta o retrato de Géricault para os planos com Ventura e os outros cabo-verdianos, modelos vivos de *Cavalo Dinheiro*. Levando este aspecto em consideração, o artigo de Guimaraes traz uma análise que sintetiza o tal “elogio da repetição”:

Não se chega a um filme do quilate de *Cavalo Dinheiro* de um dia para o outro. No caminho com Ventura e seus companheiros desde *Juventude em Marcha*, o que Pedro Costa parece ter descoberto é uma maneira muito peculiar de apostar na repetição – que também seria um traço decisivo em *Ne Change Rien* – como um princípio fundante de seu cinema. Não apenas ensaiar à exaustão, filmar uma e outra vez, filmar as mesmas histórias por anos, mas conceber também a montagem como esboço e variação: remontar diferentemente os mesmos planos (de *Tarrafal* a *O Nosso Homem*), insistir em posicioná-los exatamente no mesmo lugar, mas ressignificando todo o resto a cada vez (a ordem de extradição de José Alberto pregada à face num poste, que encerra os três filmes), deslocar o sentido ao justapor duas sequências (*Sweet Exorcist*) que depois aparecerão ocupando outros lugares no filme (*Cavalo Dinheiro*), filmar o mesmo plano (o testemunho de José Alberto sobre o pai) a partir de diferentes pontos de vista e montar ora um (*Tarrafal*), ora outro (*A Caça ao Coelho com Pau*). (GUIMARAES, 2016)

A repetição que propõe Victor nos leva ao mesmo gesto retratístico desempenhado por Géricault ao longo de sua vida. Passa-se a observar com mais atenção os detalhes dos indivíduos pintados/filmados, as suas fisionomias. Sendo assim, lembramos novamente que Costa repete e presentifica em imagens as reminiscências de Ventura. Neste sentido, vai em busca do que é integral a partir das individualidades que as fisionomias oferecem. “O retrato aspira à individualidade, mas sem abdicar de um tipo idealizado: há uma equalização entre a aparência fenomênica do sujeito retratado e uma ideia formal preexistente” (OLIVEIRA JR., 2016).

Ao evocar as obras de Riis e Géricault, Costa convida o seu espectador a se confrontá-las com elas antes de iniciar a sua *mise-en-scène*. O diretor nos traz uma provocação que se vincula à ideia de temporalidade heterogênea que Georges

Didi-Huberman propõe em *Diante da imagem: diante de tempos* (2015). Em vez de se postar diante da imagem a partir de uma única ordem de padrões<sup>45</sup>, o autor toma como exigência para a sua *experiência do olhar* sobre as imagens a busca por uma “arqueologia do saber” de Foucault:

Deter-se diante do painel não é apenas interrogar o objeto de nossos olhares. É também se deter diante do tempo. É, então, na história da arte, interrogar o objeto “história”, a própria historicidade. Tal é a aposta do presente trabalho: estimular uma arqueologia crítica dos modelos do tempo, dos valores de uso do tempo na disciplina histórica que desejou fazer das imagens seus objetos de estudo. (DIDI-HUBERMAN, 2017)

À luz das palavras de Didi-Huberman, por um breve instante podemos tornar a observar as fotografias de Jacob Riis e, através delas esboçarmos possibilidades de sua espectralidade: o primitivo modo de revelação gerou imagens com supostas falhas em suas bordas, muitas vezes com borrões que atravessam a fotografia. É uma atmosfera fantasmagórica das revelações superexpostas – em um estado de decomposição, em meio ao cenário desolador da pobreza nova-iorquina do início do século XX. A partir dessas zonas marginais, pode-se buscar a essência da convulsão temporal que atravessa *Cavalo Dinheiro*.



<sup>45</sup> Sob a ótica do humanismo, no caso da obra discutida por Didi-Huberman no texto: uma observação para as manchas abaixo do afresco *Santa Conversação*, pintado por Fra Angélico em aproximadamente 1440.



Por meio das ideias propostas ao longo deste capítulo (em especial, a de “presentificação” e de “repetição”), procuramos sugerir uma compreensão de que parte do deslocamento das imagens em *Cavalo Dinheiro* nos traz novas provocações, para além das que já estão em evidência na própria imagem. Assim, concluímos que, tanto no trabalho de Riis, e de Géricault quanto no de Costa, o alcance imagético provocado por suas obras aponta para uma zona de inquietação em meio ao panorama político-cultural de seus distintos tempos. Nas respectivas obras estão postos anseios de criação que provêm da alteridade. No caso de Riis, em meio a sua presença no caos dos *tenements*. No de Géricault, na possibilidade de se pensar uma produção de uma iconografia contra-hegemônica ao seu tempo. Costa os une como o curador em uma galeria de arte e propõe uma criação através das relações humanas estabelecidas nas Fontainhas. O realizador parece partir de uma crença de que, pela rememoração dos imigrantes cabo-verdianos, pode-se concretizar a compreensão de uma outra história para Portugal. Sendo ele um europeu, me parece legítimo um encontro de suas imagens com as de Jacob Riis. Porém, em meio a tudo isso, o que pode soar irônico é pensar que as fotografias de denúncia de Riis, e toda a crença em suas imagens que surgem de uma proposição de denúncia e jornalismo, têm as premissas deslocadas por Pedro Costa. Em *Cavalo Dinheiro*, as fotografias saem do historicismo para *queimar* ao tocarem o real.

Por fim, é interessante notar que diferentemente das composições anteriores desenvolvidas nos filmes de Pedro Costa, a introdução de *Cavalo Dinheiro* revela um deslocamento ainda mais radical. Afinal, as obras de Riis e Géricault são efetivamente incorporadas ao filme, em sua materialidade e não apenas fundidas ou citadas, como ocorre com a carta de Desnos/Ventura e com o quadro de Rubens, e com outros elementos dispostos no Museu Calouste Gulbenkian. Em *Cavalo Dinheiro* se efetiva ainda mais o gesto curatorial do realizador português, algo que ganhou mais força na exposição *Pedro Costa: Companhia*, no Museu de Arte Contemporânea Serralves, no Porto<sup>46</sup>.

---

46 Pedro Costa: Companhia foi uma exposição que ocorreu de 19 de outubro 2018 à 29 de janeiro de 2019 no Porto, e apresentou as obras do autor em conjunto com as suas influências criativas, como se pode ler na descrição da exposição: “Cada filme é uma carta escrita por mil

## 3

**Para onde foram as Fontainhas?**

Neste capítulo, abordaremos as narrativas de Vanda e Ventura em *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em marcha* (2006), tendo como ponto de partida a pergunta que dá título a ele. O que é possível encontrar no bairro das Fontainhas e como podemos refletir sobre ele após a sua demolição? Este questionamento não necessariamente indica uma resposta, e possivelmente gera novas dúvidas.

Durante o filme *No quarto da Vanda* acompanhamos alguns dos momentos derradeiros do bairro através do cotidiano de Vanda Duarte e Nhurro, personagens-chave que partilham narrativas paralelas e têm um encontro significativo um com o outro no terceiro ato do filme. Em *Juventude em marcha*, assistimos a Ventura rondando as ruínas do bairro da Fontainhas e o espaço que possivelmente será a sua nova moradia, o Casal da Boba, conjunto habitacional que já acolhe Vanda.

Ao abordarmos as narrativas do bairro das Fontainhas a respeito de sua destruição em *No quarto da Vanda* e *Juventude em Marcha*, faz-se necessário recorrer a determinadas personagens. Vanda Duarte é a primeira delas, pois é base para as explanações das Fontainhas em *No quarto da Vanda*. O crítico e cineasta americano Andy Rector oferece sua explicação para a escolha do título (apesar de Nhurro também ser uma figura de igual importância): “Talvez Costa lhe tenha dado o título que deu porque foi Vanda a instigadora de *No quarto da Vanda*, e

---

mãos. *Companhia* reúne obras de Pedro Costa realizadas em colaboração com o escultor Rui Chafes, o fotógrafo Paulo Nozolino ou os cineastas Danièle Huillet, Jean-Marie Straub e Chantal Akerman. A exposição inclui também obras de alguns artistas que têm estado diretamente presentes em filmes de Pedro Costa, como o poeta Robert Desnos ou o fotógrafo Jacob Riis, bem como pinturas, desenhos e filmes que têm acompanhado a sua vida e o seu trabalho de cineasta: Pablo Picasso, Robert Bresson, António Reis, Walker Evans, João Queiroz, John Ford, Jeff Wall, Jacques Tourneur, Maria Capelo, Andy Rector, Jean-Luc Godard, Max Beckmann, entre outros. A arquitetura da exposição é da autoria do arquiteto José Neves. Uma exposição organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves, coordenada por Filipa Loureiro e Marta Almeida, com a colaboração de Nuno Crespo e Marta Mateus”.

acima de tudo porque é uma Mãe pelo seu virtuosismo, magnetismo e pelos braços que alcançam o bairro todo” (RECTOR, 2009, p. 219).

Em *Juventude em marcha*, Vanda se encontra deslocada das Fontainhas, como moradora do Casal da Boba, tendo constituído novos laços familiares (agora é mãe) e passado a protagonizar uma nova condição social, que será desenvolvida ao longo deste capítulo. Esse novo estágio de Vanda interessa a Pedro Costa em relação ao que ele filma em *Juventude em marcha*. Por isso, ela é uma figura essencial para compreendermos o *princípio do fim* das Fontainhas e representa uma proposição do que será entregue pelo Estado à grande maioria dos moradores do bairro. Vanda é uma personagem que ao longo dos dois filmes realiza um processo de transitoriedade que vai da miséria das Fontainhas ao novo modelo de vida no Casal da Boba.

Por meio da personagem também serão abordadas, aqui, algumas questões arquitetônicas sobre os filmes. Elas dizem respeito ao novo quarto de Vanda, às relações de ordem comunitária que existiam nas Fontainhas, e ao rompimento dessa ordem no Casal da Boba. Estes aspectos serão analisados através dos planos de *No quarto da Vanda* e *Juventude em marcha* que apontam para janelas e portas, evidenciando a relevância dessas aberturas nos espaços físicos apresentados nos filmes.

Em seguida, Ventura será trazido para o campo de discussões que origina o título deste capítulo. Protagonista de *Juventude em Marcha*, Ventura dá materialidade e direções à obra. O último filme da chamada trilogia das Fontainhas apresenta o bairro em um momento póstumo. Enquanto em *No quarto da Vanda* o local era esvaziado e as percepções de sua demolição se davam através dos sons que surgiam extracampo e de uma montagem elíptica que trazia consigo planos destes espaços, *Juventude em marcha* é o túmulo. Ventura é a fantasmagoria que circunda os dois mundos: as Fontainhas e o Casal da Boba. Dois espaços mortos, cada um à sua maneira.

Além de Ventura, outras duas personagens significantes em *No quarto da Vanda* e *Juventude em marcha* serão consideradas para o desenvolvimento deste capítulo: Nhurro e Bete. O primeiro é uma personagem de movimentos circulares

em *No quarto da Vanda*, na medida em que vai se abrigando nas diversas casas que já foram abandonadas nas Fontainhas enquanto aguarda o seu instante derradeiro. Em *Juventude em marcha*, ele surge somente em uma sequência de maneira bem distinta, como será abordado mais adiante. Já Bete é “a última moradora das Fontainhas”, filha de Ventura e a pessoa com quem ele manterá alguns dos diálogos mais marcantes de *Juventude em Marcha*. Bete é das poucas personagens que confrontam questões de um momento presente/emergencial do exílio que Ventura atravessa.

### 3.1.

#### No novo quarto da Vanda

No plano final de *Juventude em marcha*, Ventura está deitado na cama de casal do atual quarto de Vanda. No pequeno espaço de paredes brancas, esvaziado de decorações, estão dispostos somente uma televisão e um berço, onde se encontra Beatriz, a bebê de Vanda Duarte. A personagem que dá título ao filme anterior recebeu do Estado português um pequeno apartamento no conjunto habitacional Casal da Boba, em troca do casebre que compartilhava com a mãe e a irmã no antigo bairro das Fontainhas. Ao longo do filme, o novo quarto de Vanda é apresentado por diversas vezes através dos diálogos triviais entre ela e Ventura. Neste último plano, Vanda está ausente. Ela agora está prestes a iniciar um trabalho, vai “limpar a casa de uma senhora”, como a personagem diz para Ventura. Assim, o senhor fica responsável por cuidar de sua filha.

Este plano encontra ecos na última aparição de Vanda em *No quarto da Vanda*. Ela e sua irmã Zita dividem uma dose de heroína no quarto. Ao contrário da imagem organizada do seu futuro aposento no Casal da Boba, aqui a desordem impera. Zita se deita na cama e, assim, praticamente desaparece na penumbra – o gesto é análogo ao de Ventura em *Juventude em marcha*. Enquanto isso, Vanda segue sentada no canto esquerdo do quadro, fumando a sua heroína. Logo que a protagonista se levanta e desaparece do quadro, Zita indaga: “Vais vender?”, fazendo menção ao ofício de Vanda como vendedora de legumes. Por uma longa

duração, o plano se fixa na irmã a sós no quarto, até o momento em que uma criança o invade. A sua voz já estava presente no extracampo e agora é possível notar que se trata de um menino que jamais apareceu no filme, e que tampouco saberemos de quem se trata. Quando a criança surge brincando com um pedaço de madeira (de alguma obra), Zita rapidamente se levanta e, em um gesto maternal, a abraça, tentando protegê-la do objeto, além de repetir por algumas vezes: “Vais-te machucar com isto”. A mulher conserva o menino em seus braços. Assim, de alguma forma, as ações se repetem. Tanto em *No quarto da Vanda* quanto em *Juventude em marcha*, Vanda vai para o mundo em busca de trabalho, enquanto alguém (Zita/Ventura) “cuida de uma criança” em seu quarto. A repetição das ações diz bastante a respeito dos filmes de Pedro Costa, e o que está em jogo em torno disso será retomado com frequência ao longo desta dissertação.



Ventura migrou para Portugal durante as guerras de descolonização contra o Estado Novo português e desde sua chegada nessas terras se assentou nas Fontainhas, favela lisboeta construída e constituída por migrantes, em sua grande maioria também cabo-verdianos. Em Portugal, Ventura trabalhou na construção civil de maneira clandestina, e veio a levantar a parede de inúmeros espaços públicos e privados da capital, como a Fundação Calouste Gulbenkian.

Durante as quase três horas de *Juventude em Marcha*, em nenhum momento se abordam as motivações para o fim das Fontainhas; apresentam-se apenas agentes diretos do Estado português responsáveis pela demolição daquele espaço, embora o contexto histórico e global seja evidente. O interesse de Pedro Costa está direcionado aos indivíduos que vivem no bairro. Os entraves do filme estão presentes nos testemunhos dessas personagens. A transição das Fontainhas para o futuro espaço é uma das questões que são postas em xeque por elas.

Como já apontado, a partir de *Juventude em marcha*, Vanda passa a viver no conjunto habitacional. Ali, assim como na sua casa anterior, há uma televisão que está permanentemente ligada. Em *No quarto da Vanda*, a TV já era um elemento presente em sua casa. O aparelho estava presente na maior parte dos planos executados na sala de estar, e ali desempenhava um papel relevante em relação à mãe de Vanda, que na maior parte das vezes estava prestando atenção ao que era transmitido. Quando a TV não estava presente no enquadramento, ela surgia como parte do espaço sonoro da casa.

Ao observarmos as sequências do novo quarto de Vanda, em praticamente todas ele é enquadrado da mesma forma: a câmera se posiciona em direção à janela, onde o véu da cortina encobre parte da entrada de luz e a presença da cama ocupa a maior parte do quadro. A cama está em frente à televisão e à esquerda do quadro. Nunca se vê o que é transmitido no objeto de destaque do quarto. É a partir do som que entendemos conexões com aquele eletrodoméstico com o novo espaço de Vanda, como Pedro Costa afirma em uma entrevista, quando fala a respeito dessas relações:

[...] Passamos muito tempo ali naquele quarto a filmar aquelas cenas e muitas outras que não estão no filme. Foram dois meses, todos os dias, de manhã à noite. [...] Então, a presença da televisão ali é completamente aleatória. Só que, uma vez dentro do filme, as coisas começam a ser misteriosamente ligadas, a correr todas para o mesmo objetivo. Então, de repente, a TV passa uma propaganda de fraldas enquanto Vanda fala do pai de sua filha. Na verdade, a TV só fala

disso: fraldas, pais, família, lixo, família, pais, fraldas, lixo. Alguma hora aquilo ia coincidir com a fala da Vanda.<sup>47</sup>

Os planos que Costa filma no quarto do Casal da Boba sintetizam a situação social de Vanda em *Juventude em marcha*. O diretor havia trabalhado com Vanda em seu filme anterior, quando acompanhou por meses a sua vivência nas Fontainhas. Lá, ela se encontrava a maior parte do tempo em seu quarto. Naquele espaço, além do consumo constante de heroína, Vanda tramava a sua rotina. No entanto, apesar de o título remeter àquela acomodação, *No quarto da Vanda* termina por ser um filme mais panorâmico; isto é, aborda o cotidiano de outras personagens que convivem nas Fontainhas e partilham dos momentos de demolição e do processo de remoção do bairro. Mas são os planos de Vanda em seu quarto que marcam a passagem de tempo do filme. Nesse sentido, a televisão presente em *Juventude em marcha* acaba por se tornar um elemento fundamental da transformação da personagem, na medida em que, em *No quarto da Vanda*, ela se encontra na sala e estava vinculada à perspectiva da mãe. No filme posterior, a TV se encontra no seu novo quarto, passando a ser o principal objeto de interação de Vanda. Com a ausência materna e o surgimento da filha de Vanda nesse meio tempo, há uma transição de presença. Vanda passa a ser a mãe e encontra-se em uma nova perspectiva de vida.

Suas condições sociais são evidentemente distintas daquelas verificadas na época em que vivia nas Fontainhas. Há uma vocação de Vanda para se encaixar em uma parcela social que consome. A televisão e a cama de casal evidenciam esses aspectos, como aponta o filósofo francês Jacques Rancière:

[...] há a conversa que continua no novo quarto da Vanda, o quarto da mãe de uma família aumentada e “aburguesada”, preenchido pela cama matrimonial de design de supermercado e ocupado continuamente pelo som da televisão cujo écran não vemos. Vanda fala do seu difícil regresso à norma no mesmo tom familiar de

---

47 COSTA, P. Documentar uma sensibilidade humana. Entrevista concedida a Pedro Butcher. Revista Cinética, out. 2006. Seção olho no olho. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entpedrocosta.htm>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

anteriormente. Ventura não conversa. Muitas vezes cala-se, impondo quer apenas a massa sombria da sua silhueta, quer a força de um olhar que talvez julgue aquilo que vê, ou talvez se perca noutra lugar mas que, em todo o caso, resiste a toda a interpretação. (RANCIÈRE, 2008, p. 109)

O novo quarto da Vanda se transforma em um espaço que Pedro Costa não pretende filmar mais. Ou melhor, a assepsia do Casal da Boba – que está bem demarcada no apartamento de Vanda – passa a ser a morte do *espírito* que existia nas Fontainhas. Há uma cumplicidade entre Ventura e Vanda em seus diálogos no quarto, mas também há um abismo que diz respeito ao que ambos estão vivendo e acessando naquele momento. Ventura ainda é um ser que vive nas Fontainhas, enquanto Vanda fala do bairro como se ele nem mais existisse, ou existisse em um passado distante.





### 3.2

#### Janelas e portas: as ambivalências entre as Fontainhas e o Casal da Boba

Outro aspecto estético que marca a ascensão social de Vanda são as distintas tonalidades do seu quarto em cada filme. Enquanto no primeiro os tons de coloração verde-musgo das paredes predominavam, em um espaço enquadrado sem a presença de janelas ou portas, o novo quarto é dominado pelas cores pálidas, com paredes pintadas de branco, uma cama de mesma tonalidade e uma cortina cujo véu branco permite que toda luz externa avance sobre o ambiente. A presença da janela no quarto do conjunto habitacional também assume um grau de relevância em relação ao antigo espaço.

Ao aceitarem as condições do Estado, os moradores da favela deixam para trás suas casas com pouca infraestrutura, em situações muitas vezes insalubres, e passam a viver em conjuntos habitacionais construídos que supostamente oferecem condições básicas. A janela torna-se um elemento arquitetônico essencial. Enquanto muitas das casas das favelas são caracterizadas pela pouca entrada de luz, fruto da ausência de janelas, os edifícios construídos pelo Estado têm a luz viabilizada, como forma de arejar os espaços.

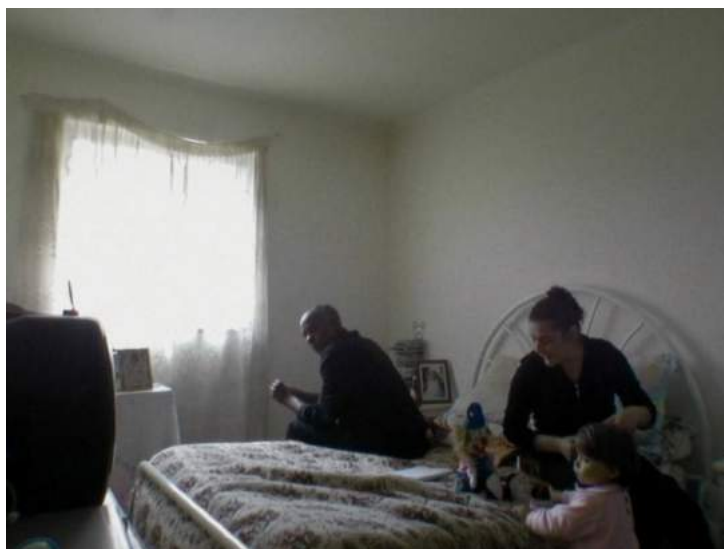
O enquadramento proposto por Pedro Costa para o quarto de Vanda em *Juventude em marcha* privilegia a presença da janela, que domina praticamente toda a parte esquerda do campo. Seria evidente constatar a relação da janela como um componente de libertação. Em especial ao imaginarmos a vida nas Fontainhas e ao contrapormos o antigo quarto de Vanda e a maneira como Costa o enquadra: sempre no mesmo ângulo direcionado para a cama – mesmo que com variações de distância e altura. Nos primeiros planos do quadro do filme, o diretor adota o *plongée* e o *contra-plongée*<sup>48</sup> como enquadramentos principais, o que torna os corpos de Vanda e de sua irmã Zita *asfixiados* naquele cubículo.

No entanto, a maneira como a luz incide no quarto asséptico do Casal da Boba em *Juventude em marcha* contrasta com o ideal de liberdade que uma janela

---

48 “Plongée” e “contra-plongée” são formas de enquadramento que têm a ver com a maneira como se angula a câmera. O enquadramento feito de cima para baixo é o “plongée”; o realizado de baixo para cima é o “contra-plongée”.

poderia transmitir. A cortina que está colocada à frente da janela filtra a luz que invadiria o quarto, difundindo a iluminação solar. A forma como Costa expõe a luz em sua câmera não possibilita se ver o que está além da janela, enquanto no interior as paredes brancas refletem a luz filtrada que entra. Costa elege a janela como a principal fonte de luz daquela locação – dispensando aparatos de iluminação, como já fazia desde seu filme anterior. A outra fonte advém da televisão, que se encontra numa posição diagonal a partir da qual uma pequena fresta gera uma emissão de luz randômica que está a todo instante refletindo nos corpos de Ventura e Vanda.



Apesar da ausência de janelas e portas nos planos do quarto de Vanda nas Fontainhas, tais elementos arquitetônicos detêm função primordial no desenvolvimento das ações comunitárias do bairro. Nos minutos finais de *No quarto da Vanda*, quando o bairro já está em vias de ser removido, há uma sequência em que Russo, um dos personagens do filme, expõe um artefato em suas mãos pelo basculante da cozinha de Vanda. Enquanto a mão avança pela fresta, podemos ouvir o rapaz tentando convencer Lena, a mãe de Vanda, a comprar o objeto: “Ó, vizinha, quer comprar um ‘mandarim’?”, ao que Lena

responde, explicando que não tem dinheiro. Essa breve sequência sintetiza as relações daquele espaço:



No terceiro ato do filme, uma atmosfera de esvaziamento perpassa as ruelas das Fontainhas. Algumas sequências que serão citadas aqui demarcam o escoamento daquele espaço. Em muitas destas cenas, as relações entre os personagens são tencionadas através de janelas e portas. Seguem alguns exemplos:

A) Uma senhora cabo-verdiana se encontra dentro de sua casa com a porta aberta. Uma criança se aproxima da porta (entrando no quadro) e cria um jogo de idas e vindas até a soleira da porta. O plano é ponto de partida do artigo *No quarto da Vanda*, escrito pelo crítico português João Bénard da Costa. Em um texto digressivo a respeito de suas impressões sobre o filme, Bénard afirma que:

Perto do final de *No Quarto da Vanda*, há um dos planos de que eu mais gosto. É o plano de uma velha cabo-verdiana, com uma miúda também de Cabo Verde. [...] Nunca até esse momento – pelo menos ao que julgo, só com duas visões do filme – essas personagens nos foram mostradas. Nunca mais as voltaremos a ver. Pode ser que sejam avó e neta, pode ser que sejam, como todos são, vizinhas nesse esventrado Bairro das Fontainhas. (COSTA, J.B., 2009, p. 179)

B) O pai que sai do interior de sua casa, caminha com o filho no colo na área externa e se põe à vista na janela. Um plano relativamente curto que apreende os

efeitos da remoção do bairro. A câmera está dentro do casebre, no entanto, a exposição de luz só nos permite ver o que está fora. Pelo pouco que se vê, o interior do abrigo está esvaziado, enquanto na sua área externa observamos uma grande quantidade de móveis e utensílios. Pode-se compreender que o processo de retirada já se encontra em conclusão para este pai e filho.

C) A relação entre um longo plano de um trator que demole as paredes de uma casa e a sequência do interior de um estabelecimento onde um homem limpa o chão e transeuntes atravessam a porta que está aberta ao fundo. A montagem manifesta os efeitos de urgência da rotina para “fazer dinheiro” daquele bairro. Assim como Vanda continua a vender seus legumes durante todo o filme, independentemente do estado de esvaziamento e demolição daquele espaço, o comércio local segue funcionando, enquanto o cotidiano das Fontainhas está expresso pelos indivíduos que atravessam a porta apressadamente.



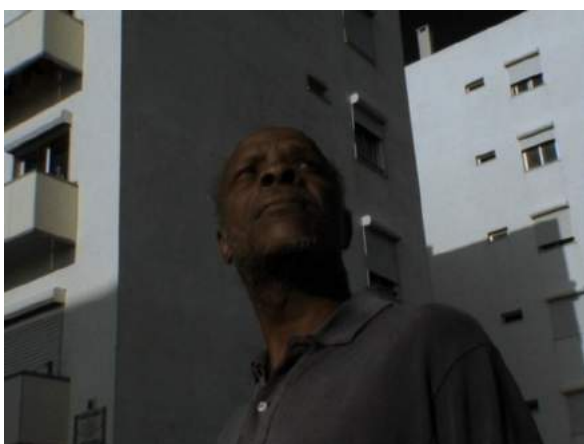
No último plano de *No quarto da Vanda*, há somente um pilar de sustentação de uma antiga casa. Em dado momento um homem entra no quadro e se apoia na pilastra enquanto a sua mirada parece buscar algo no horizonte de fora do quadro. O homem sai do plano e o vazio volta a reinar. Sabemos que ainda há vida por conta dos sons de conversa que surgem no extracampo. Porém, o contracampo deste plano jamais será visto; afinal, o que vem depois é uma tela preta e os créditos.

O impacto dessa imagem é colossal. Não há mais portas, janelas, paredes que possam dar conta daquela comunidade, nem contar a sua história. Tampouco há tratores e máquinas, que ao longo do filme são os agentes principais que compõem o cenário de demolição das Fontainhas. De forma irônica ou lamentável, o que resta na imagem é somente um dos pilares fundamentais para iniciar a construção de uma casa. A estrutura também nos remete ao tronco de uma árvore cortada. A metáfora que encerra o filme está aí: nas Fontainhas nada mais nascerá. Ali se conclui o ciclo de vida daquele bairro e esses aspectos se tornam evidentes em *Juventude em Marcha*, filme em que as Fontainhas se tornam uma extensa ruína.

Em *Juventude em marcha*, a janela é um elemento que está presente desde o primeiro plano do filme (uma série de janelas). É através da janela que Clotilde lança os objetos de Ventura para o exterior do cortiço, em um gesto que sintetiza a expulsão do homem daquela casa, além do fim iminente daquele mesmo lar, visto depois de se descobrir que Clotilde voltou para Cabo Verde. É interessante notar que, dentre os objetos que são lançados pela janela, há uma porta. Por ser um elemento que impede a entrada de estranhos, a porta não terá a menor serventia para aquela casa, pois Ventura foi expulso, Clotilde abandona o local e muito em breve todo aquele bairro será demolido.

No Casal da Boba, as janelas adquirem outro sentido não só no já mencionado novo quarto de Vanda, mas também na primeira aparição do conjunto habitacional em si. No plano inaugural, Pedro Costa utiliza os edifícios sobrepondo-os a Ventura, que está no primeiro plano. O céu recortado em preto – um provável truque de pós-produção – traz ares de opressão ao local. Ventura

chama por Vanda e, ao contrário das relações das Fontainhas constatadas no filme anterior aonde haviam interações entre os personagens, aqui, ninguém aparece nas janelas. O plano já circunscreve aquele local como uma espécie de cemitério em um enquadramento que faz recordar o cinema expressionista alemão dos anos 1930:



O desamparo promovido pelo Estado em relação aos novos moradores do Casal da Boba fica mais evidente nas áreas externas do local. Logo após realizar sua primeira visita a sua provável nova morada, no plano seguinte, Ventura circula por uma escadaria do condomínio, que tem paredes danificadas. A montagem desta sequência denuncia mais contradições daquele local. Em um primeiro momento, o corretor de imóveis cabo-verdiano apresenta o apartamento a Ventura: mais uma ambientação asséptica. O protagonista reclama sobre o tamanho do imóvel; em seguida, diz que precisa de mais cômodos para os seus filhos. Depois, o corretor lhe apresenta um documento que ratifica que não foi acordado que haveria mais cômodos, ao que Ventura o ignora, sai do enquadramento e, conseqüentemente, do local. O corte abrupto transporta o senhor cabo-verdiano para a escadaria, espaço de comunicação do edifício. Há uma dicotomia entre os apartamentos, suas áreas externas e os ambientes de circulação internos. Algo está por ser “maquiado” ali, enquanto o núcleo do conjunto habitacional segue danificado.

É interessante notar que em outra sequência do filme, realizada também em outra locação, as escadas são compreendidas como um local que reflete a indiferença do Estado português em relação às populações pobres. Quando Ventura realiza sua incursão no Museu Calouste Gulbenkian e é expulso pela segurança, eles se retiram pela porta dos fundos do lugar e, no plano seguinte, Ventura sobe por uma escada em condições precárias e bem semelhantes às do Casal da Boba.

Por fim, é importante apresentar o local em que Ventura passa a maior parte de seu tempo durante o *Juventude em marcha*: a casa de Lento. Esta casa parece ter um arco narrativo próprio, visto que a sua arquitetura vai se transformando ao longo do filme. Nos primeiros momentos nos situamos em mais um casebre das Fontainhas, com seus metros quadrados espremidos e pouca mobília. No decurso do tempo, ele vai se esfacelando em um processo semelhante ao que ocorre no bairro. E como o filme apresenta esse processo? A partir dos seus



enquadramentos que deformam o espaço e os corpos de Ventura e de Lento, retomando as referências do expressionismo alemão no filme. Para além disso, há um plano que sintetiza o processo do arrasamento espacial da casa: Ventura está postado sob o batente de uma porta; Lento aparece em uma espécie de janelinha que há numa outra porta (que está fechada), o jovem questiona Ventura enquanto retira a porta do lugar e a esconde em algum canto da casa. Assim como quando Clotilde arremessa uma porta pela janela no início do filme, aqui o objeto tem sua serventia deslocada. Portas parecem não ter mais sentido nas Fontainhas. Andy Rector assinala que “Costa fala sempre de portas e fechaduras. Para ele são algo de temível e sagrado. É aí que a ficção/realidade pode ser descoberta ou que a realidade/ficção pode excluir-se de nós” (RECTOR, 2009, p. 223).

### 3.3

#### **Vanda**

Tanto em *No quarto da Vanda* quanto em *Juventude em Marcha*, as sequências que adentram o apartamento de Vanda demarcam a passagem de tempo dos respectivos filmes. No segundo filme citado, há outro marcador de temporalidade, que são os momentos em que Ventura narra a sua carta, recitada por oito vezes ao longo da projeção.

Em *Juventude em marcha* Vanda está ainda mais restrita a seu espaço, o simplório apartamento no conjunto habitacional do Casal da Boba. Enquanto vivia nas Fontainhas, a personagem circulava pelo bairro vendendo folhas de couve e outros legumes. Assim, em *Juventude em marcha*, seu tempo está todo condensado no apartamento. A interação com o outro se resume aos instantes em que Ventura está presente; afinal, ele guia a narrativa desta obra.

O primeiro encontro entre Ventura e Vanda parte do único plano que busca um enquadramento distinto naquele quarto, um plano mais fechado nas duas personagens sentadas sob a cama. Durante toda a conversa, é Vanda quem domina o discurso. Esta dinâmica de relação se repetirá nas outras sequências do filme em

que os dois conversam, com Vanda dominando as ações e os temas abordados, enquanto Ventura se torna o espectador.

Logo no começo do primeiro diálogo estabelecido entre os dois no filme, Vanda comenta que sua mãe está enterrada no cemitério da Amadora e, com isso, ela demarca uma ruptura temporal em relação ao filme anterior, no qual sua mãe era uma das personagens presentes nas Fontainhas. Após essa indicação, Vanda inicia uma série de reclamações sobre o seu momento presente:

**Vanda:** “Eu gostaria de um monte de coisas que também não tenho. / Eu queria parar com a metadona / Queria não sofrer mais. Nem dor, nem nada. / Queria estar tranquila / Eu queria ter minha filha comigo... mas não tenho / Eu queria ter subsídio desemprego, fundo desemprego, e não tenho nada.”

**Ventura** interfere, questionando: “Você não recebe nem a quantia mínima?”

**Vanda** responde negativamente que não recebe nada há 15 meses e prossegue com suas demandas: “Eu gostaria de um camarão com a minha cervejinha, e cadê? / Você ainda tem alguma coisa... pouco, mas tem. / Eu gostaria de ter sorte... nunca tenho, nem sorte. / Se minha mãe ainda fosse viva, eu não estaria assim. Certamente”.

O diálogo apresenta uma ruptura em relação à personagem presente na obra anterior. Para contemplar a nova perspectiva de Vanda, o plano que Costa realiza faz remissão aos enquadramentos asfixiantes de *No quarto da Vanda*. Assim como no ambiente das Fontainhas, o diretor elege poucos elementos para estarem em cena: uma cama de solteiro e as duas pessoas. As paredes que, nas Fontainhas, reforçavam as tonalidades esverdeadas que permeavam o filme, aqui são brancas e dominadas pela penumbra que assola o espaço.

Em *No quarto da Vanda* as ações da personagem são urgentes. Os diálogos que ela trava ao longo da duração da história, quase todos com a irmã Zita, estão atrelados a acontecimentos cotidianos, e suas investidas pelos arredores do bairro têm como meta a venda de legumes para suprir uma necessidade financeira própria e da família. De certa forma, as rondas de Vanda a condicionam a ser parte do painel de indivíduos que circulam por aquele local.



Vanda, Zita e a mãe Lena não indicam interesses particulares em planejar sua vida enquanto as Fontainhas vai sendo desocupada, como descreve Andy Rector: “Vanda e sua família estabeleceram-se nas Fontainhas há cerca de 30 anos; em *No quarto da Vanda* tentam ignorar a demolição das suas casas, que se avizinha, e nunca assistimos ao realojamento final” (RECTOR, 2009, p. 219).

As perspectivas de Vanda começam a ser modificadas a partir do encontro com seu amigo Pango, mais conhecido como Nhurro, personagem cabo-verdiano que transita pelo bairro e tem uma narrativa paralela à de Vanda durante o filme. No quarto de Vanda, Nhurro é enquadrado em primeiro plano. Ele está sentado no chão, enquanto Vanda se encontra deitada na cama. Trata-se de um dos poucos momentos do filme em que a personagem não está realizando alguma atividade dentro de seu espaço e foca a sua atenção no diálogo com o seu amigo. A conversa se dá entre as duas personagens que detêm narrativas paralelas durante toda a duração do filme. Este é o único plano em que as duas personagens são enquadradas juntas, visto que no segundo (e último) Costa enquadra somente Vanda, com a voz de Nhurro fora de quadro. Antes de retomarmos a primeira conversa, é preciso esclarecer que se trata de um longo diálogo, por isso, a parte transcrita a seguir diz respeito ao que nos interessa, que é o lamento dos personagens sobre suas vidas:

**Vanda:** “A vida que a gente quer é essa... a vida da droga.”

**Nhurro:** “Não, não é a vida que a gente quer. Parece a vida que se é obrigado a ter.”

**Vanda:** “Achas?”

**Nhurro:** “Acho que sim. Penso que já é um destino, é um traço...”, ao que vai dar prosseguimento sobre sua opinião, Vanda o corta para apontar a sua

preocupação com o amigo a respeito das drogas. E assim ela conclui: “É assim. É a vida que uma pessoa quer. Acho eu. Hoje em dia é assim.”

E assim **Nhurro** contesta o fato de Vanda ainda ter uma mãe, ao que ela complementa sua fala: “[...] que me ajuda e muito. E também me farto de trabalhar para *isso*, não é? Mas temos que ver que... a minha mãe está acima de tudo. Como está há poucas.”

**Nhurro**: “Eu também... Não tenho ninguém como a minha mãe.”

**Vanda**: “Pois, mãe é só uma... Pai há muitos...”

**Nhurro**: “Nunca me recusou nada. Também, nunca teve nada, não é? Mas o pouco que a minha mãe teve sempre...”

**Vanda**: “... te deu!”

Nesse diálogo, Vanda é retirada do plano das divagações cotidianas que costuma ter com a irmã e é levada a lidar com reflexões do momento. Além disso, a conversa proporcionar uma abordagem sobre perspectivas de um futuro que está próximo. Após o diálogo de Vanda e Nhurro, o filme começa a apontar para o esvaziamento das vielas, pessoas em ação retirando seus pertences das casas, e um plano com a presença de uma *buldôzer* transformando uma casa em ruínas.

Após o encontro com Nhurro, há uma sequência em que a família está reunida na sala – único momento em que vemos Vanda, Zita e Lena juntas em todo o filme. Ali elas travam um diálogo breve sobre os moradores que estão saindo e, por fim, falam sobre *para onde irão após o fim das Fontainhas*. Enquanto Costa enquadra as reações de Vanda à conversa, a irmã e mãe falam:

**Zita**: E agora, para onde vamos *a gente*? Sabe Deus...

**Lena**: Para o cemitério.

Voltando ao longo diálogo entre Vanda e Nhurro em *No quarto da Vanda*, é possível conectá-lo às insatisfações de Vanda presentes em *Juventude em marcha*. A importância de sua mãe é uma evidência tanto no diálogo com Nhurro quanto no diálogo com Ventura citados aqui anteriormente. Em *No quarto da Vanda*, a personagem-título se ancora na mãe de uma maneira que reflete a sua rotina, que é equilibrada entre sua circulação pelo bairro vendendo legumes e as horas que permanece dentro de seu quarto consumindo heroína e realizando outros afazeres. Ainda na sequência em que conversa com Nhurro, ela enfatiza: “A minha mãe está acima de tudo”. Em sua primeira aparição em *Juventude em marcha*, o luto pela mãe traz consigo uma sensação de desnorreamento. Vanda

encerra seu depoimento a Ventura da seguinte forma: “Se minha mãe ainda fosse viva, eu não estaria assim. Certamente.”

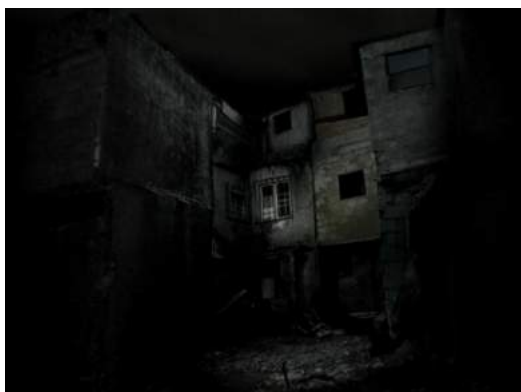


Realizado cerca de quatro ou cinco anos após *No quarto da Vanda*, *Juventude em marcha* não acompanha a transição de Vanda das Fontainhas para o apartamento no Casal da Boba. Por isso, há um impacto ao encontrarmos Vanda em sua nova rotina. Assim como acontecia a muitos dos moradores do bairro que são apresentados em *No quarto da Vanda*, o consumo de heroína e o enraizamento no local induzem à falta de perspectivas.

Em *Juventude em marcha*, pouco se apresenta da nova casa, os planos se dividem entre o quarto e a sala. A respeito dos dois planos que se passam na sala, Pedro Costa filma o espaço a partir de um ângulo pelo qual podemos observar somente as cadeiras em que se sentam Vanda e Ventura, uma pequena mesa e um lustre dourado preso ao teto. O enquadramento centraliza a mesa; no entanto, é o lustre que se torna o principal foco de atenção do plano. Sua estrutura suspensa gera uma sombra, delineando a sua materialidade na parede branca. Por se tratar de um lustre recheado de adereços reflexivos, o objeto adquire uma relevância particular no local.

## 3.4

### Ventura e os remanescentes das Fontainhas: espectros cabo-verdianos da palavra e do corpo em Portugal



Em meio à penumbra, um cortiço. De uma das suas várias janelas começam a ser arremessados móveis... Também uma porta. Em corte seco, o plano seguinte nos apresenta uma mulher com um punhal em mãos. Ali ela narra, em crioulo, uma anedota:

Eu era menina./ Eu entrava na água. Tinha o corpo como o de um peixe.../ Tinha os ombros mais largos do que qualquer rapaz em San Felipe./ Eu entrava na água quando me dava na veneta./ Nenhum deles tinha coragem para me seguir. / Eles ficavam na praia gritando.../ “Tubarões, Clotilde! Volte antes que eles te comam!”/ E depois eles cantavam.../ *Volte, meu amor/ Volte, volte para os meus braços/* Nunca nenhum tubarão se aproximou de mim./ Às vezes eu levava/ o meu filho mais velho./ Eu o deixava nas pedras e mergulhava na água./ Eu queria não voltar nunca mais.../ ...mas sempre voltava./ O pobre Jójó sempre chorava./ Ele quase caía das pedras com o braço estendido para mim./ Às vezes eu chegava perto da areia e ficava lá.../ ...e boiava e o observava chorar./ Às vezes parecia que ele rebentaria de tanto chorar.../ ...mas nunca aconteceu./ Então eu me sentava com ele até que o sol se punha./ Eu sabia que os garotos ainda me observavam de cima.../ ...mas não tinham mais forças e deixavam de cantar.

Ao finalizar seu monólogo, desaparece nas sombras.

A primeira sequência de *Juventude em marcha* apresenta o que será o destino de Ventura: a deserção. Após ser despejado pela mulher Clotilde, o

senhor passa a transitar pelas vielas das Fontainhas, bairro em que vive desde que chegou a Portugal, no início dos anos 1970. Ventura é apresentado em um plano que se inicia com uma parede cinza-chumbo e uma voz fora de quadro que clama: “Bete!”. Logo, um homem negro e esguio atravessa o plano, que o acompanha em um movimento panorâmico. Ventura solicita que Bete, uma de suas filhas (no filme), o acolha:

**Ventura:** Bete!

A sua mãe se foi./ Ela não me ama mais. Ela não quer passar o resto da vida dela comigo./ Ela não quer mudar para a casa nova./ Ela brigou comigo a noite toda. Parecia um pesadelo./ Estou lembrando de há trinta anos atrás, quando eu vivia em habitações sociais.../...como um jovem trabalhando para as Construções Gaudêncio./ Eu tossia e me virava toda noite, sufocando sob os cobertores.

**Bete:** Ventura, você se enganou de porta.

**Ventura:** Não, não me enganei./ Antigamente eu costumava me enganar./ Eu voltava bêbado do trabalho./...e desmoronava sempre na cama de um estranho./ Eu ia até a casa de Totinha, ou de Nina, ou de Maria.../ ...e adormecia, até roncava./ Eles me levavam para casa de madrugada./ Todas as portas pareciam iguais naquele tempo.

**Bete:** Você se enganou de porta e de filha.

**Ventura:** Toda vez que a sua mãe dava à luz, ela rezava para não ser um bêbado como eu./ Ela não gosta mais de mim. Ela não gosta mais de ninguém./ Ela não gosta dos seus filhos.

**Ventura canta:** Meu filho é humilde, ele é o amor da sua mãe/ Nascido do nosso beijo e da nossa felicidade...

Ventura chama por Bete em crioulo, idioma que encontra base lexical no idioma português. O crioulo é um *pidgin*, ou língua de contato. Os *pidgins* que foram criados durante o processo de colonização português, quando escravos de variadas origens eram levados para as *plantations* e havia uma necessidade de comunicação, tanto entre os escravizados africanos de distintas origens, quanto entre eles e os colonos europeus. Por isso, foi imposto um sistema linguístico baseado na língua do colonizador.

Antes de desenvolvermos mais o tema do crioulo em *Juventude em marcha*, é importante apontar que a língua fez parte de um conjunto de mecanismos de violência colonial para a destruição da cultura cabo-verdiana, tendo sido utilizada em outras colônias posteriormente. Como apresentado pela jornalista portuguesa Joana Gorjão Henriques em seu livro *Racismo em português: O lado esquecido do colonialismo*, a criação da língua tinha como

intuito “salvar o povo contra a escravatura”, como explica o historiador senegalês Charles Akibodé, um dos entrevistados de Henriques. Ele aponta que a ideia era impor uma passividade ao colonizado: “Era uma luta passiva e língua vai permitir construir novas ideias, novas referências, uma nova cultura.” O historiador ainda aponta que a língua crioula nasceu em Cabo Verde, mais tarde sendo “transportada para as Américas, Jamaica, Martinica...”. (AKIBODÉ apud HENRIQUES, 2017, p. 139). Após a defesa de Akibodé sobre o nascimento da língua em Cabo Verde, Henriques ainda confirma o ponto do historiador a partir da seguinte informação: “Hoje, os especialistas já demonstraram que a estrutura linguística do crioulo português, inglês ou francês é a mesma, e [todos] nasceram no contexto do comércio atlântico de escravos que começou em Cabo Verde”.

No entanto, no caso de Ventura há uma subversão à proposição fundacional do crioulo, pois para o senhor cabo-verdiano a língua acaba por se tornar parte da sua resistência perante a sua vivência na metrópole. Em Portugal desde a década de 1970, Ventura trabalhou na construção civil, ergueu dezenas de edificações como muitos dos cabo-verdianos que migraram durante este período. Mesmo com uma narrativa particular atrelada ao país, Ventura preservou no idioma o seu modo de resistência ao Estado colonizador. Tal característica corresponde a um aspecto que o filósofo francês da Martinica Frantz Fanon designa como “complexo de inferioridade” do povo colonizado em relação ao colonizador, logo ao abrir o primeiro capítulo de *Pele negra, máscaras brancas*: “Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana” (FANON, 2008, p.34).

Ao longo de toda a obra de Pedro Costa, Ventura só irá se comunicar em crioulo. De personalidade silenciosa, em muitos momentos do filme ele funciona como um interlocutor de outras vozes/personagens. Mesmo com a postura de escuta, é o cabo-verdiano que indicará os caminhos pelos quais os personagens irão dialogar, e, nesse sentido, o crioulo passa a ser a língua de comunicação durante todo o filme. Até Vanda, portuguesa, que no filme anterior se expressava



majoritariamente em sua língua natal, aqui é “conduzida” por Ventura a falar em crioulo.

A vivência comunitária no bairro das Fontainhas deu a Ventura a possibilidade de ele resistir falando o crioulo. Não houve a necessidade de se reinventar com novos vocábulos, nem mesmo houve a busca por um modo de falar (sotaque) que o aproximasse dos lisboetas. Isso era uma realidade para a grande maioria dos habitantes das Fontainhas, até mesmo os de origem portuguesa, que muitas vezes tinham que utilizar o crioulo como idioma para as trocas cotidianas. Fanon ainda aponta a importância do idioma para o processo de existência no mundo: “Falar uma língua é assumir um mundo, uma cultura” (FANON, 2008, p. 50).

Ao avançarmos sobre as questões da língua, torna-se inevitável retornarmos à primeira sequência do filme para observá-la com maior atenção. No monólogo de Clotilde há uma expressividade ímpar em sua ação. Primeiro, o arremesso dos móveis pela janela, que indica o desapego pela memória daquele espaço. Depois, as palavras de memória dos tempos de Cabo Verde. Palavras estas que, ditas em crioulo, marcam a primeira deliberação de resistência à lusofonia. Na sequência seguinte (que apresenta Ventura), descobriremos que, além de expulsar Ventura, Clotilde decide retornar para Cabo Verde. Orientada por uma ideia do fim iminente das Fontainhas, a mulher entende que seu ciclo em Portugal também se finda ali. Neste sentido, Clotilde realiza uma ação que irá ao encontro da ação de outra personagem de grande importância na obra de Costa a partir de *Cavalo Dinheiro*: Vitalina Varela. Ela é outra cabo-verdiana que terá grande potencial de circulação pelos dois mundos (Cabo Verde/Portugal), traço que ficará mais evidente no último filme de Costa, que “toma de empréstimo” o nome da mulher para o título<sup>49</sup>.

Clotilde, em seu gesto, torna a Palavra o “marco zero” de *Juventude em marcha*. Sua fala carrega consigo a energia das lembranças de uma narrativa que invocam a sua posição antipatriarcal perante o mundo, por sua autonomia de nadar no mar sem que “tubarão” algum se aproxime; além do desprezo completo pelos

---

49 *Vitalina Varela*, 2019.

clamores dos “garotos”, e tendo muitas vezes seu filho mais velho consigo. A narrativa de Clotilde também está em plena comunhão com a sua ação presente quando ela expulsa Ventura e retorna a Cabo Verde. É uma negação às proposições do Estado português e, conseqüentemente, à provável indecisão do seu marido.

Escrevi anteriormente sobre os traços de escuta da personalidade de Ventura; no entanto, é importante salientar o que Ventura propõe em seu *falar*. O cabo-verdiano aponta, em muitos momentos do filme, para o seu passado – como na sequência de sua primeira aparição. Essas narrativas dizem respeito ao seu percurso em Portugal: a sua chegada ao país, ao lado de muitos outros cabo-verdianos, o seu ofício na construção civil e os seus costumes naquele local, as Fontainhas, mas também em Lisboa. Sua condição de errante lhe oferece inúmeros encontros durante *Juventude em Marcha*, e, a partir deles Ventura recupera o passado, propondo um jogo de presentificação das suas histórias. Mas por que Ventura trava este tipo de dinâmica ao longo de todo o filme? Talvez porque a história colonial de Portugal segue sucedendo nos tempos atuais<sup>50</sup>. Seu processo de rememoração leva a fabulações de um real que se confronta com a imagem das Fontainhas em ruínas, algo que tem a ver com um projeto de destruição da identidade daquele espaço por parte do Estado português.

Além do indivíduo que circula pelos espaços e “leva consigo” a *mise-en-scène* de todo o filme, Ventura é um articulador de suas histórias. Ele se apropria de seu passado para revelá-lo em meio aos escombros de sua vida atual, que encontram ecos plenos nas Fontainhas. Ventura torna-se assim um espectro que ronda aquele local. A propósito de suas reminiscências, aqui vale refletir sob a luz de algumas reflexões de Walter Benjamin em seu ensaio “Sobre o conceito da história”: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a

---

50 Ver mais no vídeo “Portugal meteu a escravatura, o colonialismo e o racismo debaixo da cama”, Site Público, 2017:

<https://www.publico.pt/2017/09/23/video/portugal-meteu-a-escravatura-o-colonialismo-e-o-racismo-debaixo-da-cama-20170922-205336>> Acesso: 05 mai. 2020.

humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado”. (BENJAMIN, 1940, p. 223)

As palavras de Benjamin são assimiladas pelo teórico português António Guerrero ao desenvolver sobre as forças de Ventura em torno de uma ideia de temporalidade e espacialidade das Fontainhas em *Juventude em marcha*:

Ventura é a figura dessa força imensa que Benjamin quis mobilizar contra o inferno do presente – uma força que não está na experiência, nem na maturidade, nem na autoridade, nem na razão. Está num olhar sobre o curso do tempo que o interrompe para fazer emergir uma outra temporalidade que recompõe os detritos do presente. Ventura traz consigo um poder: o de não estar possuído pelo presente e abrir abismos por onde passa e para onde olha. Mas não é uma figura mítica, não emergiu do caos e do terror sem história. Pelo contrário, ele é uma figura que restabelece um espaço político, um espaço criador de comunidade. (GUERRERO, 2009, p. 203)

Na sua primeira aparição no filme, Ventura apresenta uma breve anedota sobre os tempos de muito trabalho na construção civil. Em meio a essas histórias, fala sobre as suas dificuldades de conseguir “retornar para casa” após muito beber e acabar adormecendo em muitas casas alheias. Esta narração vai ao encontro de sua expulsão e abandono por Clotilde. É pertinente notar que há uma união entre os acontecimentos que se desenrolam no passado e no presente da personagem: a juventude de muito trabalho, emboçando tijolos e subindo inúmeras edificações em Lisboa, e o exílio nas ruínas das Fontainhas. A tempestade chamada “progresso” segue assim realizando sua performance aqui, como Benjamin propõe em sua análise do quadro *Angelus Novus* de Paul Klee, que ele conclama como o “anjo da história”:

Seu rosto dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (BENJAMIN, 1940, p. 226)

No decorrer de *Juventude em marcha*, veremos que Ventura está a todo instante permeado por dualidades: passado/presente; Fontainhas/Casal da Boba. Alegorias e cenários que de uma forma ou de outra o levam a um *ethos* colonial

português. O projeto capitalista que incentivou a ida de Ventura e tantos outros cabo-verdianos a Lisboa nos anos 60 e 70 agora reverbera na ruína das Fontainhas e na assepsia fragmentada do Casal da Boba. No decorrer da obra de Costa, “nas longas lembranças das pessoas do filme, o passado e presente – e até as relações familiares – parecem mudar a meio da frase ou nas longas pausas que preenchem os momentos inteiros dos encontros. As coisas simultaneamente são e não são” (RECTOR, 2009, p. 212).

A presença de Ventura como a centralidade de uma figura central e espectral em *Juventude em marcha* e *Cavalo Dinheiro* está plenamente atrelada aos acontecimentos passados de sua vida, em especial as margens temporais da Revolução dos Cravos, em 1974, e o súbito início da descolonização. Nesse sentido, os apontamentos do crítico de cinema japonês Shigehiko Hasumi parecem bastante adequados para situar essas percepções:

Por que será Ventura tão inexpressivo? Porque as paredes vazias e brancas do apartamento do bairro social que deveria ser seu, parecem negar completamente o seu passado de trabalhador emigrado de Cabo Verde para Lisboa em 1972. E também porque a revolução de 25 de Abril de 1974, que deveria ter significado a libertação para toda a gente em Portugal, não foi para ele mais do que um acontecimento aterrorizador em que a presença dos imigrantes africanos foi ignorada. Para o Pedro Costa de *Juventude em Marcha*, o imigrante Ventura é um fantasma da história, incapaz de viver no presente porque carrega aos ombros um fardo com várias camadas do passado que desapareceu. (HASUMI, 2009, p. 143)

A premissa se tornará ainda mais evidente e literal em *Cavalo Dinheiro*, filme que parte das reminiscências de Ventura para construir a sua narrativa e que tem como “marco zero” a lembrança de uma briga em que ele esteve envolvido no dia 11 de março de 1975, data da tentativa de contragolpe dentro da Revolução dos Cravos – que aconteceu em 25 de abril de 1974. Por isso, há um permanente tensionamento das ideias de expurgação dos efeitos coloniais em Portugal na obra de Pedro Costa e Ventura se apresenta como um grande remanescente das memórias que atravessam os processos de descolonização cabo-verdianos às evocações do colonial em Portugal após a revolução antissalazarista.

Dito isto, agora abordaremos algumas noções acerca da corporalidade de Ventura e de outras personagens de *Juventude em marcha*. O que será

desenvolvido aqui é menos sobre o corpo delas e mais sobre a movimentação das personagens nas Fontainhas.

Para discorrer sobre este tema, vale analisar também duas outras personagens: Nhurro e Bete. O primeiro é muito atuante em *No quarto da Vanda* – porém, no filme seguinte, ele surge somente em uma sequência, com características bem distintas dos tempos em que ocupava casas abandonadas nas Fontainhas –, enquanto que Bete é uma personagem que surge somente em *Juventude em marcha*. Conhecida como a última moradora das Fontainhas, Bete renega Ventura no primeiro momento, no entanto, ao longo do filme, a relação que se reestabelece entre ambos adquire grande importância para o arco narrativo. Mas antes de abordarmos a relação de Nhurro e Bete, é preciso observar a presença corporal de Ventura em *Juventude em marcha* e a consequente *mise-en-scène* de Pedro Costa.



Ao contrário do que ocorria em *No quarto da Vanda*, em que a câmera tinha uma “autonomia”, flutuando pelas narrativas do bairro, com foco em Vanda e Nhurro; em *Juventude em marcha*, a câmera se fixa em Ventura. Em mais de 150 minutos, somente dois momentos revelam ações de personagens sem a presença

do protagonista – embora em ambos os momentos ele esteja envolvido: no prólogo, sequência reservada ao monólogo de Clotilde, e no último ato, em que Vanda, na entrada de seu apartamento, solicita a Ventura que tome conta da sua filha enquanto ela vai “limpar a casa de uma senhora”. Ventura entra e fecha a porta, Vanda fica a sós no *hall*, com um cigarro nas mãos. Antes de seguir para a rua, encosta o ouvido na porta sinalizando espreitar as ações de Ventura dentro de sua casa. Após esse momento, o último plano vislumbra Ventura e a filha de Vanda no quarto – plano mencionado no início deste capítulo.

A ausência de Ventura também acaba por se ligar a sua presença. Há um tratamento de pai e filho que ele condiciona a todas as personagens expropriadas das Fontainhas. De certo modo, a sua presença reverbera a todo instante, mesmo que ninguém ali seja realmente seu filho. Ao ser esse personagem que circula e carrega consigo a narrativa do filme, o cabo-verdiano torna-se “uma espécie de errante sublime, entre Édipo e o Rei Lear, mas também entre os heróis fordianos Tom Joad e Ethan Edwards” (RANCIÈRE, 2008, p. 107). O filósofo francês vai além ao comparar a linguagem de *No quarto da Vanda* ao lugar de atribuição de Ventura em *Juventude em marcha*:

A tragédia invadiu assim o terreno da crônica. No quarto da Vanda lutava, a cada plano, para extrair o potencial poético do cenário sórdido e da palavra sufocada de vidas atrofiadas, para fazer coincidir, para além de toda estetização da miséria, as potencialidades artísticas de um espaço e as capacidades dos indivíduos mais desclassificados de retomarem seu próprio destino. [...] A figura de Ventura resolve o problema desde o início. Nenhuma miséria que a câmera devesse engrandecer. Entre a câmera e Vanda, mãe de família em desintoxicação, ou Nhurro, transformado num respeitável empregado, vem se interpor Ventura, figura de destino trágico que nada pode reconciliar com as paredes brancas dos apartamentos novos e as imagens das telenovelas. Ele não é um desempregado inválido cuja difícil inserção pudéssemos seguir, mas um príncipe exilado que recusa exatamente toda e qualquer reabilitação “social”. (Ibidem, p. 107)

Como observa o teórico Mario Cascardi,

Em *Juventude em marcha*, não há montagem paralela e a câmera pouco se move. Mesmo assim, centrado no plano e na mise-en-scène, o filme consegue mostrar a aparição e o desaparecimento de personagens e figuras, como faz o cinema desde seus primórdios: no cinema dos Irmãos Lumière, trabalhadores,

barcos ou trens surgiam e desapareciam dos planos, sem a câmera se mover. (CASCARDO, 2013, p. 38)

Costa evoca a fantasmagoria do *primeiro cinema*<sup>51</sup> para deixar o caminho livre para que Ventura o oriente em sua obra. E assim será: o cabo-verdiano o guia em suas aparições espectrais tanto no desabitado bairro das Fontainhas, quanto em sua “performance” no Museu Calouste Gulbenkian. Aqui já não importa quando nem como Ventura aportou nesses espaços. O que está em jogo é a sua presença corpórea e o quanto ela pode implodir esses espaços a partir de sua memória ou de seu semblante em meio ao enquadramento – como podemos ver na sequência em que ele vai visitar seu “novo” apartamento no Casal da Boba.

Nesse sentido, o extracampo<sup>52</sup> acaba por invadir o campo do que está no plano. E em meio a essas deformações de luz, sombra e penumbra, os corpos que estão habitando aquele enquadramento ganham mais vibração e importância. Essas concatenações estão presentes em especial nos momentos em que nos são apresentadas as personagens das Fontainhas. O crítico francês Jean Louis Comolli questiona sobre essas concepções em seu texto:

Nas ruínas das Fontainhas, o que restou do extracampo? Não estaria ele inteiramente na imagem, no quadro, zona de sombra que vem esconder uma parte do visível dentro do campo? Mas essa ocultação não é equivalente àquela do quadro como esconderijo. Aqui, o que é escondido é uma parte do que é enquadrado. A sombra faz parte do quadro. Ela está presente nele, ela não é o que falta nele. Os poderes do extracampo vêm justamente do que não está enquadrado (como diria M. de la Palisse). A sombra no campo não é o extracampo na sombra. Nesse filme, deliberadamente, o extracampo está em jogo. (COMOLLI, 2010, p. 99)

A partir dessa compreensão de que o extracampo se torna parte fundadora da imagem podemos aproximar as personagens de Ventura e Nhurro. Pango, ou Nhurro, como é mais conhecido na obra de Costa, partilha a narrativa com Vanda em *No quarto da Vanda*. Ela é uma personagem circular que presenciamos logo

51 Ver termo cunhado por Flávia Cesarino Costa no livro *O primeiro cinema: espetáculo, narração e domesticação*.

52 Na linguagem cinematográfica, o espaço que a câmera mostra recebe o nome de “campo” e aquele que ela não mostra chama-se “extracampo”.

nos primeiros minutos do filme. Daí em diante, ele dividirá as atenções da destruição das Fontainhas com Vanda até o momento em que eles se encontram.

Nas palavras de Rector,

Nhurro descreve todo um ciclo nas Fontainhas: Nhurro começa o filme já expulso de qualquer lado, Nhurro constrói um lar e Nhurro perde esse lar. Ao longo dos primeiros dois terços de *No quarto da Vanda* vemos Nhurro nos seus afazeres domésticos, em conversas de café e a tomar droga com os amigos. (RECTOR, 2009, p. 219.)

Para além desse desprendimento em abrir e fechar ciclos que Nhurro aciona durante *No quarto da Vanda*, me parece fundamental referir a uma das suas falas mais significativas quando ele conversa com Vanda:

[...] Estive em casa.../ Que nem uma bruxa queria lá morar./ Mas estive em casas que valiam a pena.../ Eram casas que.../ Todas as minhas casas, todas as casas que eu ocupei eram casas clandestinas./ Foram casas que as pessoas abandonaram./ Mas se estivesse lá uma pessoa de bem.../ Eles até não as mandavam abaixo/ E olha, assim.../ Casa atrás de casa.../ Já paguei mais pelas coisas que eu não fiz... do que pelas coisas que fiz.<sup>53</sup>

Antes mesmo de Ventura ser um desterrado, Nhurro já o era, por isso, vive onde é possível. É nessas condições circulares que envolvem a obra de Pedro Costa em que podemos associar ambas as figuras. Nhurro é evocado pela primeira vez em *Juventude em marcha* por Bete. A mulher diz a Ventura: “Sabias que tens um filho morto?” Em seguida conta que o rapaz foi visto em uma obra no Porto. Após esse encontro entre Ventura e Bete, vemos Nhurro em um ambiente muito distinto da sinergia de todo o filme. Certamente o mais díspar, levando em conta que, no mesmo filme ainda há o Museu Calouste Gulbenkian. Mas por quê? Porque, para além do espaço, uma espécie de antiquário com o enquadramento recheado por mobílias semiusadas, o Nhurro que surge em *Juventude em marcha* em nada se parece com o Nhurro de *No quarto da Vanda*. Ventura, em mais uma de suas incursões, é “teletransportado” para aquele estranho ambiente. O encontro dos dois se dá por meio de uma conversa trivial sobre as Fontainha. Durante o

---

53 Nhurro em *No quarto da Vanda*.



diálogo, Ventura pergunta ao rapaz se ele está “curado”, ao que ele responde: “Eu não sou o mesmo Nhurro que você conhecia antes”. De fato, Nhurro parece estar em outro plano. É como se o extracampo mencionado por Comolli encontrasse o campo sombrio e árido de *Juventude em marcha*. Talvez por causa da tamanha disparidade em relação aos outros personagens que Ventura não dê a mesma atenção, soe ríspido e responda de forma direta às questões do rapaz.

**Nhurro:** E Fontainhas, já foi abaixo?

**Ventura:** Há só terra, mato e ratos.

**Nhurro:** Eles realocaram todo mundo?

**Ventura:** Só falta a Bete.

Ventura atravessa o ambiente e sai do plano. O senhor o trata como um filho bastardo que desprezou o seu passado e agora vive “novos tempos”. Nhurro encerra a sua aparição em *Juventude em marcha* realizando um testemunho em que relata que “sua mente segue lá” nas Fontainhas e comenta sobre a mãe, que foi realojada e parou de beber – em contraposição a seu diálogo “sobre as mães”, com Vanda, no filme anterior. Ele fala também de um pai que está em Cabo Verde e que o chama de volta para lá; porém, ao que tudo indica, Nhurro prefere a sua vida atual. Ao contrário de Ventura, que situa a sua fala entre os acontecimentos passados de sua vida em Portugal e sua reverberação no presente, nas Fontainhas/Casal da Boba, Nhurro apresenta uma fala deslocada geograficamente. Não está mais nas Fontainhas (está no Porto?); “não é mais o mesmo”; e fala sobre a mãe e o pai com tamanha sobriedade e equilíbrio que surpreende quando lembramos do seu momento anterior em *No quarto da Vanda*. Nhurro aponta que o seu pai lhe queria de volta em Cabo Verde e, assim, encerra a sua aparição única neste filme, com um “Eu... não sei...”<sup>54</sup>. Após este desfecho em aberto e desordenado teria Nhurro sido assimilado pelos novos tempos, nos quais o capitalismo e o colonialismo são duas faces da mesma moeda?

---

54 António Semedo voltará a aparecer no curta *A caça ao coelho com pau* (2007), e nos longas *Cavalo Dinheiro* (2014) e *Vitalina Varela* (2019).



Assim chegamos a Bete, a última moradora das Fontainhas. É interessante observar, a partir de Bete, um elo entre as personagens femininas de *Juventude em marcha*. De alguma forma, todas elas parecem conter uma movimentação em potencial: primeiro no gesto de Clotilde ao retornar para Cabo Verde; depois nas particularidades de Vanda, que, apesar de suas contínuas dificuldades com seus vícios do passado, a cada aparição elíptica no filme se encontra em uma condição mais próspera – primeiro, ao conseguir a guarda de sua filha, e, na última sequência do filme, ao conseguir um trabalho. Apesar de Bete ser uma personagem mais estática em meio a todas as outras, ela também traz suas vicissitudes ao filme.

Bete é provavelmente a personagem que constrói as maiores relações de afeto com Ventura. Em um primeiro momento o despreza, a exemplo do que acontece no segundo encontro dos dois: Ventura está na porta de sua casa e, quando Bete sai, ele comenta que trouxe frango para o almoço. Ela o ignora totalmente, como se estivesse sob a presença de um fantasma, de um ser inexistente. Porém, ao longo do filme, ela se torna responsável por todo e qualquer traço de afeto que o senhor receberá, ao compartilhar os planos com ele, exercendo as qualidades de filha, mãe e até mesmo irmã.

Em três momentos esses gestos ocorrem: no primeiro, eles falam de Nhurro enquanto inalam uma droga juntos – o plano acaba por fazer uma citação imediata a Vanda e Nhurro no filme anterior. No momento seguinte, Ventura está com a cabeça encostada no colo de Bete e, ali, eles têm um diálogo sobre os acontecimentos mundanos que mais uma vez fazem lembrar as Fontainhas de Vanda, quando havia tempo para se ter esse tipo de conversa dentro daquelas casas escuras, enquanto o bairro se acabava ali fora. Por fim, há o momento em que os dois almoçam juntos e têm um lindo diálogo. Ventura lembra de quando Bete nasceu e de como ele foi avisado desse evento. Em seguida, ela o indaga acerca de como ele conquistou a sua mãe e ele narra uma lembrança daqueles tempos revolucionários:

Foi no Rio Águas Podres, em Assomada./ Ela recolhia água em uma lata./ Eu cavalgava meu burro, Fogo-Serra./ Levou-me três anos para conquistá-la./ A

princípio, ela nem ao menos olhava para mim./ Em 5 de julho, no dia do feriado de Independência.../ ...ela estava lá entre os violinos, bandeiras.../ ...gaitas e tambores.../ ...e ela começou a cantar./ Cinco de julho! Levanta o braço gritando “Liberdade!”/ Grita, grita “Cabral!”/ Povo da Guiné e Cabo Verde libertado/ Grita, grita “Cabral!”/ Levanta o braço gritando “Liberdade!”/ Mas ela não sabia como cantar./ Eu comecei a provocá-la./ “Você está cantando fora do tom!”/ Ela me bateu com o mastro da bandeira/ e passou a gostar de mim.

**Bete:** Ela era bonita?

**Ventura:** Era bonita, sim.

**Bete:** E eu? Sou bonita ou feia?

**Ventura:** Bonita.

Bete finaliza, dizendo: “É uma bela história para contar para os seus filhos e netos. Ainda bem que me contou”. A “bela história” que Ventura narra se constitui em meio a um evento de extrema felicidade para o povo cabo-verdiano, visto que ela ocorre no dia 5 de julho de 1975, data de independência de Cabo Verde. Os gritos clamam por Amílcar Cabral, ideólogo dos processos de independência de Guiné-Bissau e Cabo Verde, assassinado em 1973.

Ao passo que Clotilde desaparece da narrativa no primeiro instante do filme, Bete, com sua imobilidade nas ruínas das Fontainhas se torna um porto seguro para Ventura. Apesar de passar o seu tempo jogando carteadado com Lento, tentando fazê-lo aprender a carta, é a Bete que Ventura sempre retornará. Talvez porque a personagem o faça lembrar de seu passado, como indica Andy Rector:

Costa filma o exterior da casa de Bete a uma certa hora do dia em que as sombras rasgam o edifício em dois. Uma casa, que resiste à beira do vazio e dá uma imagem de um desenraizamento a “duas luzes” antecipa a destruição da sua casa e a expulsão forçada de Bete e é como um santuário precário do passado cabo-verdiano: não seria difícil ver nessa enorme sombra na casa de Bete a forma das montanhas vulcânicas da Ilha de Santiago, onde Ventura nasceu e passou a sua juventude, *de cabeça para baixo* e projectado pelo sol. (RECTOR, 2009, p. 219)

Antes de encerrarmos este capítulo, vale recuperarmos o semblante tranquilo de Ventura diante do segundo momento em que Bete o acolhe. O senhor está deitado em uma posição idêntica à do último plano do filme, em que cuida da pequena Beatriz, filha de Vanda. Há uma ideia de descanso pleno nos dois momentos, que surge das únicas personagens que lhe oferecem essa possibilidade. A sua filha, Bete, resiste em sua casa, sem saber como será o mundo após as Fontainhas – Rector relata em seu texto que a atriz Cila Cardoso, que atuou como

Bete, veio a óbito<sup>55</sup> pouco tempo após as filmagens do filme. Beatriz, a filha de Vanda, é a concepção do que veio após as Fontainhas. Ventura descansa em meio a esses dois polos: Bete e Beatriz – o inevitável destino das Fontainhas e o (irônico) ofício de babá da filha de Vanda em sua nova acomodação no Casal da Boba.



<sup>55</sup> *Juventude em marcha* contém em seus créditos: “Para a Cita, para a Zita”. Trata-se de Bete e da irmã de Vanda.

## 4

**Cavalo Dinheiro e as suas (possíveis) exumações coloniais**

Mudjer un sumana sê lumi ka sende (na kasa)  
 Sê fidju, na strada so un ta trabadja (pa dozi mirés)  
 Maridu dja dura ki bai pa Lisboa (kontratadu)  
 Pa bai pa Lisboa e bende sê tera (metadi di presu)

Ali, el ta trabadja na tchuba na bentu (na friu)  
 Na Kuf, na Lisvanani i na Jota Pimenta  
 Mon d'obra baratu, pa mas ki trabadja (serventi)  
 Mon d'obra baratu, baraka sen lus (kumida a presa)  
 Inda mas nganadu ki s'irmon branku (sploradu)<sup>56</sup>

Trecho de *Alto Cutelo* de Os Tubarões



56 Tradução:

A mulher espera pelo fogo há mais de uma semana (na casa)  
 Seus filhos na estrada, só um tem trabalho (*pra* dois mil *rés*)  
 Seu marido foi para Lisboa há muito tempo, muito tempo (contratado)  
 Ele foi para Lisboa e vendeu sua terra (metade do preço)  
 Ele tem que trabalhar na chuva e no vento (no frio)  
 No estaleiro, na fábrica e na Jota Pimenta  
 Mão de obra barata, não importa o quão duro você trabalha (servente)  
 Mão de obra barata, barraca sem luz (comida na pressa)  
 Enganado por seu irmão branco (explorado)

## 4.1

**“A morte não me assusta...”: uma discussão sobre o colonial e a revolução a partir de dois encontros de Ventura**

Ventura está com uma enfermidade, uma doença nos nervos lhe a comete. Então, um grupo de companheiros cabo-verdianos lhe faz uma visita no hospital. Um deles traja uma roupa vermelha, nas mãos carrega um vaso de espada-de-são-jorge. O homem deposita o vaso na janela e trava um breve diálogo com Ventura. Em um momento, se aproxima do ouvido do senhor e diz: “Estamos juntos na vida e na morte”. Ao que Ventura responde: “A morte não me assusta...”. Em definitivo Ventura não parece ter medo da morte. Em *Cavalo Dinheiro*, o personagem viverá em um espaço-tempo sobre o qual não poderemos afirmar se é no mundo dos vivos ou dos mortos. A visita de seus companheiros ao hospital já sinaliza essa condição: logo descobriremos que muitos deles nem sequer estão vivos, são espectros de outras etapas de vida do nosso protagonista. Se em *Juventude em marcha* Ventura era o herói exilado que vivia entre as ruínas das Fontainhas e os espaços sem vida do conjunto habitacional Casal da Boba, aqui ele mergulha nas suas lembranças. A todo instante veremos Ventura circulando entre o hospital e a masmorra em que se encontra quando se inicia o filme; porém, as suas reminiscências o transportam a outros espaços e temporalidades que têm a ver com as fantasmagorias que o circundam desde os tempos em que era um jovem pedreiro recém-chegado a Lisboa.

Para iniciarmos este capítulo, faz necessário retomar uma fala de Pedro Costa que se encontra no capítulo 1 deste trabalho:

Ligar as cruzes do cemitério do Tarrafal à cama do hospital em Lisboa e perceber a cadeia que leva da morte do campo de concentração à morte dos cabo-verdianos nos andaimes, esse é o trabalho de qualquer cineasta; além de tentar ser o mais exaustivo nessa cadeia de morte política sucessiva. Essa era, para mim, a maneira mais correta de ver Portugal. Penso que a política é um subterrâneo de prisões, campos de concentração, algemas. É quase *mise-en-scène*: como é que pomos

uma atriz a tatear entre o Tarrafal e um operário de hoje? (COSTA, P.; DUARTE (Org.), 2010, p. 21)

Em texto direcionado ao catálogo da mostra do Centro Cultural Banco do Brasil *O cinema de Pedro Costa* (2010), o realizador apresentava novas atribuições acerca de *Casa de lava* (1994). As associações que Costa estabelece entre o Tarrafal e o hospital de Lisboa estariam quatro anos mais tarde no filme *Cavalo Dinheiro* (2014).

O filme de 2014 tem como cenário principal um hospital em Lisboa, onde Ventura se encontra acamado, vítima de uma enfermidade nervosa. Assim como em *Juventude em marcha*, o senhor se desloca por espaços – que nada têm a ver, no entanto, com os do filme anterior. Em *Cavalo Dinheiro*, Ventura caminha por *arquitecturas alegóricas* de suas reminiscências. Por sua vez, a espectralidade que já havia sido observada em Ventura no filme anterior passa a ter uma identidade. Ventura passa a ser confrontado pelas burocracias do mundo, a exemplo da visita de seus companheiros cabo-verdianos no primeiro ato do filme, em que um deles aconselha: “Ventura, não se esqueça de seu passaporte”, em uma alusão imediata ao documento que identifica e dá legalidade aos imigrantes na Europa.

Após este encontro com seus antigos vizinhos das Fontainhas, Ventura lida com uma espécie de entrevista em um consultório médico. Este embate é essencial para trazer alguns norteamentos a respeito do filme e da condição de Ventura. O médico questionador, que está no extracampo, inicia seu interrogatório:

**Médico:** Como você se chama?

**Ventura:** Ventura. José Tavares Borges.

**Médico:** Sabe quem o trouxe aqui?

**Ventura:** Minha filha me trouxe. O Exército Revolucionário.

**Médico:** Você veio por sua livre vontade? Isso já aconteceu com você antes?

**Ventura:** Vai acontecer mais uma vez, sim senhor.

**Médico:** Pode explicar o que aconteceu?



**Ventura:** Foi por causa da umidade nas paredes de nossa casa.

**Médico:** Onde o senhor reside atualmente?

**Ventura:** Em minha cabana, em Fontainhas.

**Médico:** Dorme bem? Costuma acordar no meio da noite?

**Ventura:** Um pássaro preto e grande.../ pousou no meu telhado.

**Médico:** Onde você nasceu?

**Ventura:** Chão do Monte. Águas Podres. Cabo Verde.

**Médico:** Quantos anos você tem?

**Ventura:** Tenho 19 anos e 3 meses.

**Médico:** Como se perdeu? Onde?

**Ventura:** Fontainhas...

**Médico:** Qual é o seu trabalho habitual?

**Ventura:** Pedreiro. Aposentado.

**Médico:** O senhor é casado? Tem filhos?/ Sabe quem eu sou? Sabe onde estamos?

**Ventura:** Eu conheço um monte de hospitais.../ Miguel Bombarda, Júlio de Matos, Santa Maria, Amadora.

**Médico:** Em qual estação do ano estamos?

**Ventura:** Estamos na primavera.

**Médico:** Que dia é hoje?

**Ventura:** 11 de março de 1975.

**Médico:** Quem é o Presidente da República?

**Ventura:** Parece ser um tal de General Spínola...

**Médico:** O senhor foi para a escola?/ Sabe ler e escrever?

**Ventura:** Ouço um homem chorando.

**Médico:** Você toma algum medicamento?

**Ventura:** Eu costumava tremer muito. Meu patrão me tirou do andaime...

**Médico:** Existem doenças relacionadas aos nervos em sua família?/ Tem conhecimento de possuir alguma doença?

**Ventura:** Eu sei qual é minha doença.

Apesar de o sujeito que questiona Ventura sempre estar sempre ausente da imagem, em *Cavalo Dinheiro* o Estado português toma forma. Quase todas as locações apresentadas no filme são instituições do governo português: o hospital e a masmorra que circundam a maior parte dos caminhos de Ventura são exemplos

disto. A sequência em que o protagonista visita as ruínas das Fundações Galdêncio revela a construtora em que ele trabalhou na sua juventude, recém-chegado de Cabo Verde, diferentemente dos filmes ambientados nas Fontainhas. Nesses, o Estado aparece no extracampo – por meio de sonorizações de demolição ou de máquinas que devastavam as paredes dos casebres em *No quarto da Vanda*; a partir da atmosfera que está presente nas ruínas do antigo bairro e na assepsia do Casal da Boba, em *Cavalo Dinheiro*. Neste filme, o Estado detém um “corpo” que se interliga aos espaços em que Ventura circula, mas também se interliga com a presença de médicos e militares que atravessam todo o filme.

Ao retomarmos o diálogo transcrito anteriormente, podemos notar que a instituição obriga o senhor apelidado de Ventura a informar o seu nome completo. Porém, mesmo diante de uma proposta de entendimento do presente de Ventura, ele segue atrelado a seu passado. No entanto, muito além de relatar seu passado, em *Cavalo Dinheiro* Ventura se torna um ser do passado, e ele carrega consigo estas imagens para a *mise-en-scène* do filme.

Mesmo com o seu aspecto senil, Ventura alega ter 19 anos de idade e indica estar no dia de 11 de março de 1975, dia exato da tentativa de contragolpe dirigida pelo General António de Spínola, também citado na conversa como “um tal de General Spínola”, que Ventura diz ser o atual presidente da república. O que podemos concluir com essa resposta? Ventura nos projeta a possibilidade de flertar com um panorama triunfalista do contragolpe militar de 1975, visto que Spínola fora a liderança responsável por ele. O general, que atuou na Guiné durante o colonialismo português e que a partir de certo momento passou a discordar da política portuguesa de manutenção das guerras coloniais, foi o primeiro presidente após a Revolução dos Cravos, tendo poucos meses depois renunciado ao cargo devido ao seu descontentamento com os rumos dos acontecimentos após a revolução (em que houve um crescimento dos ideais de esquerda até mesmo entre os militares). Meses mais tarde, ele agrupou um contingente na tentativa de retomar o poder do país. Ainda que estejamos cientes de seu fracasso, houve, mesmo que por algumas horas, a sombra da presença ditatorial cortejando o poder naquele fatídico dia. Por outro lado, a resposta de

Ventura também nos aponta a interpretação de que pouco importa se era Spínola ou qualquer outro sob comando do país naquele momento, afinal, a condição dos imigrantes cabo-verdianos continuava a ser não somente ignorada, enquanto eles eram violentados.

Com sua resposta, Ventura condiciona toda a narrativa de *Cavalo Dinheiro* ao fato ocorrido no dia 11 de março de 1975. A partir do que já foi desenvolvido no parágrafo anterior, o filme propõe a seguinte pergunta: houve uma real transformação para os cabo-verdianos que habitam Portugal após o fim da ditadura fascista? Esta questão do filme só pode ser respondida pelo próprio Ventura e pelos outros cabo-verdianos que se encontram no país. No entanto, vale direcioná-la para a população portuguesa, que tem o dia 25 de abril (Revolução dos Cravos) como um marco de transição para a democracia de seu país. Nesta pesquisa, não cabe problematizar a relevância do 25 de abril para o povo português, mas sim buscar novos questionamentos possíveis no que diz respeito a todo o processo colonial, que, com outras feições, agora capitalistas, segue existindo no país. Recordando que a Revolução dos Cravos teve como uma de suas principais lutas o fim das guerras coloniais e da exploração por Portugal dos países colonizados.

Ao apontar indagações à sociedade portuguesa, se faz necessária uma breve análise do documentário *As armas e o povo* (1975), que contou com a participação do cineasta brasileiro Glauber Rocha. O filme aborda os eventos ocorridos no período pós-revolução, um registro essencial da semana seguinte ao 24 de abril, tendo como episódio-chave o 1º de maio de 1974, dia em que o povo foi às ruas para comemorar os “novos tempos” com seus cartazes e gritos de ordem após 48 anos de ditadura. Realizado pelo Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica (CTAC), coletivo de cineastas português que convidou Glauber Rocha, o único estrangeiro do filme para assinar a direção conjunta em um momento da ditadura brasileira em que diretor se encontrava exilado.

Ao longo da primeira metade do filme observamos o brasileiro em contato direto com o povo português, nas ruas, no dia 1º de maio de 1974. Sempre à frente da câmera lado a lado com os seus entrevistados, Rocha é provocativo e mantém uma postura firme em meio aos acontecimentos. Enérgico em suas perguntas, questiona a todo instante o povo: quer saber o que aquela multidão pensa sobre o futuro de seu país; interroga estudantes, donas de casa, operários, aposentados, militares. Em determinada sequência aborda uma senhora que se encontra atrás das grades de sua casa: “A senhora acredita na revolução? A senhora acha que vai ter uma revolução em Portugal?” A mulher se silencia por alguns segundos e responde: “Talvez...”. Mas por que as ações de Glauber em *As armas e o povo* se tornam tão relevantes para as discussões desenvolvidas neste tópico?

No filme, a euforia do povo português é registrada nos instantes de mais plena expectativa em relação aos novos tempos. Após quase 50 anos de ditadura, os portugueses podiam sair às ruas para confirmar o 25 de abril e para cantar e comemorar as possibilidades de uma transformação democrática em seu país, em um estado de crenças em torno do poder popular atrelado aos ideais comunistas. Muitas discussões acerca do passado ditatorial são levantadas ao longo dos 80 minutos de filme. Fala-se do início da ditadura; do campo de concentração do Tarrafal em Cabo Verde; das prisões e torturas de inúmeros presos políticos. Por outro lado, muitas enunciações em torno de um futuro libertador estão presentes nos depoimentos das ruas, ou nos diferentes discursos nos palanques – que dominam a segunda metade da obra. No entanto, as aparições de Glauber são performáticas ao se postar em meio à multidão e sempre travar um “confronto” com seus entrevistados – muitas vezes não lhes dando oportunidade para refletir sobre as suas respostas, o que abre margem para o espectador questionar um certo posicionamento agressivo perante aquelas pessoas.



*As armas e o povo* se encerra como uma obra com um discurso conscientemente aberto, visto que deixa dúvidas sobre se a revolução realmente continuará seu curso. É em Glauber Rocha que o filme encontra uma potência disruptiva necessária para jogar com a realidade daquele momento. A maior parte das suas perguntas estão endereçadas ao que está por vir no país após a revolução, a ponto de deslocar a questão para perguntar se estaria em curso de fato uma revolução, como na sequência citada anteriormente com a senhora. As respostas são sempre evasivas, variando entre exaltação e dúvida. Ao observarmos o filme atualmente, nota-se que o cineasta brasileiro produz severas doses de sobriedade no diálogo com aquele povo. Ao mesmo tempo, que sobre alguns prismas, pouco se alterou entre o Portugal salazarista e o Portugal pós-Revolução dos Cravos, como há alguns anos se lia nos muros de Lisboa. Como aponta o teórico português Paulo Cunha:

Neste momento singular, a contribuição de Glauber foi reconhecida como importante para o futuro do cinema português que então se discutia e procurava construir. No entanto, tal como aconteceu noutros países, com experiências “geralmente falhadas por falta de rigor e disciplina na formulação dos problemas e na definição de uma linha de reivindicações coletiva”, também em Portugal a conjectura social e política não permitiu a afirmação de um cinema verdadeiramente revolucionário como Glauber preconizava (Ibid., p. 10). Gradualmente, com o “aburguesamento” do processo revolucionário em curso, as ambições e os limites do cinema português voltavam ao momento anterior à revolução. (CUNHA, 2017, p. 7)

Os questionamentos de Rocha ao povo português na busca por “descobrir” o futuro daquele Portugal pós-revolucionário encontram respostas nas palavras de Ventura ao médico português em *Cavalo Dinheiro*. Por exemplo, quando é questionado se tem dormido bem, o cabo-verdiano responde: “Um pássaro preto e grande... pousou no meu telhado”. Lembrando aqui que Ventura localiza a sua lembrança para no dia 11 de março de 1975, podemos deduzir que sua resposta diz respeito a uma condição de pesadelo e horror que acometia a sua vida naqueles tempos.

Em uma entrevista à revista cinematográfica *Cahiers du Cinéma* em 2007, Pedro Costa mencionou uma história contada por Ventura a ele sobre os tempos de revolução em Portugal:

Um dia, Ventura me conta a história da Revolução de 25 de Abril de 1974, quando ele e os seus se esconderam. ‘Nós não compreendíamos, nós víamos os soldados, todo mundo estava fora e gritava’. Eles acreditam que vão ser expulsos, presos. Eles se escondem, organizam piqueniques clandestinos nos jardins para trocar informações. Uma espécie de resistência ao contrário, muito passiva. Ventura me descreveu coisas que eu ignorava. Eles sofreram jogos semelhantes aos que foram praticados no Iraque. À noite, por exemplo, soldados passavam nas favelas para se divertirem, eles pegavam os caras que jogavam cartas, os levavam para Sintra na montanha, os despiam, os amarravam em uma árvore e os abandonavam lá. Para Ventura, foi um tempo de doença, confusão e de confinamento.<sup>57</sup>

---

57 COSTA, P. Mon regard et celui des acteurs étaient le même. Entrevista concedida a Emmanuel Burdeau et Thierry Lounas. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 619, Janeiro de 2007. Disponível em: <<http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/03/mon-regard-et-celui-des-acteurs-taient.html>>.

No original: “Un jour, Ventura me raconte l’histoire de la Révolution du 25 avril 1974, quand lui et les siens se sont cachés. ‘On ne comprenait pas, on voyait des soldats, tout le monde était dehors et criait.’ Ils pensent alors qu’ils vont être expulsés, mis en prison. Ils se cachent, organisent des pique-niques clandestins dans les jardins pour échanger des informations. Une sorte de résistance à l’envers, très passive. Ventura m’a raconté des choses que j’ignorais. Ils ont subi des jeux semblables à ceux qui ont été pratiqués en Irak. La nuit, par exemple, les soldats passaient dans les bidonvilles pour s’amuser, ils prenaient des types qui jouaient aux cartes, les emmenaient à Sintra dans la montagne, les déshabillaient, les attachaient à un arbre et les abandonnaient là. Pour Ventura, ce fut un moment de maladie, de confusion, d’enfermement.” (Lounas; Burdeau; “Mon regard et celui des acteurs étaient le même. Entretien avec Pedro Costa à propos de *En avant Jeunesse*”).

A violência destes episódios travados nos mesmos dias que as ruas de Lisboa cantavam “O povo jamais será vencido” nos leva a questionar para quem se tratava aquela revolução. Para responder a esta pergunta, se resgata a noção de *biopoder* (FOUCAULT, 1999), desenvolvida por Michel Foucault. O filósofo francês parte de duas formas para explicar seu conceito: a anátomo-política do corpo e a biopolítica da população. O primeiro refere-se aos dispositivos disciplinares para extrair do corpo a força produtiva, enquanto a biopolítica “trata de um conjunto de processos como a proporção dos nascimentos e dos óbitos, a taxa de reprodução, a fecundidade de uma população, etc” (Ibidem, 1999, p. 289). O que queremos aprofundar nesta pesquisa diz respeito a como Foucault atrela o biopoder ao racismo:

Quando vocês têm uma sociedade de normalização, quando vocês têm um poder que é, ao menos em toda a sua superfície e em primeira instância, em primeira linha, um biopoder, pois bem, o racismo é indispensável como condição para poder tirar a vida de alguém, para poder tirar a vida dos outros. A função assassina do Estado só pode ser assegurada, desde que o Estado funcione no modo do biopoder, pelo racismo. (FOUCAULT, 1999, p. 306)

Para Ventura e seus companheiros que viviam nas Fontainhas, a revolução nem sequer chegou. Em vez disso, gerou uma onda de terror e desconhecimento em relação ao que se vivia em Lisboa naqueles dias. Ao responder ao questionário do médico dizendo que o atual presidente “parece ser um general Spínola”, Ventura atesta que definitivamente as forças militares seguiam massacrando o povo cabo-verdiano. A população portuguesa, que declarava seu poder popular nas ruas, não tinha o menor conhecimento do que ocorria com aqueles imigrantes – como é dito no depoimento de Pedro Costa. Ao observamos atentamente as imagens de *As armas e o povo*, podemos concluir que a população negra que vivia em Portugal e que comemorou a revolução era escassa. Somente em um plano do filme podem-se ver negros manifestando seu contentamento com os ares de mudança do país. Essa ausência de imigrantes participando das ações populares pode ser lida no relato de Pedro Costa sobre a

revolução e a sua consequente pesquisa por imagens destes negros nas ruas durante a Revolução dos Cravos:

No dia 25 de Abril eu estava em Lisboa. Eu era um miúdo, pensava que não tinha ainda idade para grandes ousadias. Mas aquilo foi tão intenso, tão avassalador que no dia 27 já andava a passear na Baixa. Depois passei os dias todos na rua, até ao 1º de Maio. 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. E apavorados cada vez que viam passar um jipe do COPCON. Temiam perder o ordenado. Pensavam que iam ser recambiados. Deixaram de poder sonhar em trazer as mulheres e os filhos que deixaram nas ilhas. Tinham medo de serem presos por falta de papelada legal. Haviam começado há pouco a construir as primeiras barracas clandestinas nos subúrbios de Lisboa, aos fins-de-semana, num espírito de entreajuda.<sup>58</sup>

A reflexão de Costa nos ajuda a entender o seu interesse por *Trás-os-montes* (1976), de António Reis e Margarida Cordeiro. A obra não filmava os imigrantes; porém, buscava compreender como os processos e as consequências da revolução em Portugal haviam alterado o cotidiano de uma região que se localizava longe das grandes cidades, o que fazia com que os homens migrassem para Lisboa e outras capitais da Europa, desmantelando assim a cultura local. Retomando a participação de Glauber no 1º de Maio, apresento uma hipótese: é provável que, se o cineasta brasileiro tivesse encontrado os imigrantes como Ventura para saber o que eles atravessavam naquele momento, ele conseguiria respostas mais claras para as suas inquietações. No entanto, sabemos também que esse encontro seria bastante improvável, visto que havia um abismo social entre o que estava ocorrendo nas ruas de Lisboa e o que estava ocorrendo nas favelas, nos subúrbios da cidade.

Enquanto Foucault desenvolve o conceito de biopoder à luz do Holocausto, o filósofo camaronês Achille Mbembe relê o conceito de Foucault e dá uma resposta a ele a partir de todo o processo colonial e da escravidão nas

---

58 COSTA, Pedro. Guarda o meu silêncio para sempre. Luzlinar, 2015. Seção Encontros Cinematográficos. Disponível em: <http://www.luzlinar.org/encontroscinematograficos/cavalo-dinheiro/> Acesso em: 5 ago. 2020.



*plantations*, desenvolvendo a noção de *necropolítica*. Quando o poderio militar adentrava as Fontainhas e outras favelas de emigrados para capturar, torturar e matar aqueles indivíduos em 1974, a lógica da necropolítica se perpetuava, independentemente do fim da ditadura em Portugal. Aquelas favelas eram zonas coloniais dentro do país, cuja grande maioria dos moradores eram imigrantes que haviam chegado a Portugal em busca de trabalho. Ao abordar “a eficácia da colônia como formação do terror” (2018, p. 133), Mbembe traz o conceito de Carl Schmitt sobre o poder de decidir sobre o estado de exceção (Ibidem, p. 132) para explicar como o Estado postula dois princípios básicos para uma ideia de “ordem”: o primeiro se aplica ao “direito de guerra”, sendo o Estado o detentor do direito de matar em prol de uma negociação da paz; o segundo – o que mais nos interessa aqui - “está relacionado com a territorialização do Estado soberano”. Nas palavras de Mbembe:

As colônias são zonas em que guerra e desordem, figuras internas e externas da política, ficam lado a lado ou se alternam. Como tal, as colônias são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da “civilização”. (MBEMBE, 2018, p. 133)

Compreendemos, assim, que o Estado português impunha o seu braço fascista com a justificativa de preservar a “ordem” naquelas comunidades de imigrantes cabo-verdianos para “zelar pela paz” em toda a Lisboa. O processo de colonização ainda não encerrado em Cabo Verde naquela época, se ramificava nas favelas de Lisboa, e os militares, que estavam em prol da revolução ou não, seguiam a lógica de opressão herdada pelo fascismo salazarista.

A doença de Ventura em *Cavalo Dinheiro* é uma sequela desses tempos. Ao longo do questionário médico, Ventura se localiza temporalmente com 19 anos e explica que foi afastado do trabalho em função da enfermidade que atacou os seus nervos e fez seu “patrão lhe tirar dos andaimes”. Nesta resposta é possível notar outro aspecto do biopoder, visto que a anátomo-política é o dispositivo que extrai do corpo humano a sua força de produção, e que esta operação está diretamente atrelada às instituições. Quando Ventura é acometido por uma doença

crônica, o seu corpo se torna ineficiente para o capitalismo. Assim ele é afastado e excluído do sistema.

Embora *Cavalo Dinheiro* exponha as fantasmagorias coloniais de Ventura a partir do dia 11 de março de 1975, o filme é certo ao comunicar que as consequências da necropolítica seguem se perpetuando dentro da estrutura social de Portugal no século XXI. Primeiro ele aponta para as fotografias de Jacob Riis, em seu início. Após essa série de fotos, retomamos a cena em que Ventura recebe uma visita de alguns vizinhos da antiga Fontainhas, sequência mencionada no início deste capítulo, e que precede a entrevista médica. Após uma breve conversa os vizinhos, um deles o abraça na borda da cama e pergunta: “Você se lembra dos nossos companheiros?”. Ventura começa narrar o destino de cada um deles, enquanto a câmera de Pedro Costa enquadrada um a um, como a pintura retratística de Théodore Géricault:



“Delgado. Um datilógrafo. Ele tinha uma boa família. Uma boa casa em Zambujal. Uma noite, ele terminou o seu jantar, colocou seus filhos na cama, esperou sua esposa adormecer, e, em seguida, queimou sua casa. Nunca abriu a boca novamente.”



“Benvindo, seu sobrinho Benvindo. Ele sofreu muito com crises epiléticas. Ele estava num canteiro de obras, uma viga caiu em sua cabeça, e ele caiu do terceiro andar. Ele e seu colega Daniel. Daniel caiu morto no poço do elevador.”



“**Lento**. Teve que vender drogas para compensar seus salários com uma empreiteira. Seu patrão o estimava. Os viciados nunca devem. Um dia, ele esfaqueou um policial em um ataque. Eles o algemaram e levaram para o esquadrão. Agora ele precisa de um choque por dia para acalmar seus nervos. Para sempre.”

**Ventura** pergunta ao homem: “O que os soldados fazem com a gente?”

E ele responde: “Nada. Nossa vida continua ainda mais complicada... Nós continuaremos caindo do terceiro andar.”

Para finalizar esta seção, faz-se necessário, ao abordarmos a figura de Lento, retomar o diálogo de um plano de *Juventude em marcha* em que ele e Ventura são enquadrados no casebre de lata, enquanto observam as Fontainhas através da pequena janela. Ali eles se põem a conversar:

**Lento**: Justo quando as coisas melhoravam para nós, surge essa confusão de golpe./ Soldados por todas as partes.../ ... com fome de briga, em seus tanques pedindo documentos de toda gente./ Eles certamente virão aqui. Não saia para nada.

**Ventura** põe as mãos sobre a cabeça em sinal de temor e diz: Eu fui à igreja me confessar./ O padre me perguntou se já tinha comido carne humana./ Venha escutar a carta Lento.

**Lento** levanta um facão que estava escondido e o apara sobre o parapeito da janela (em direção a área externa) e diz: Ontem de madrugada eles passaram em um jipe. Eles subiram com o Yaya para as colinas.../ ...o espancaram e amarraram-no a um pinheiro./ O desgraçado foi o primeiro, mas não o último.

**Ventura**: Venha escutar, por favor.

**Lento**: É inútil agora. A carta nunca chegará a Cabo Verde.

**Ventura**: O nosso encontro torna a nossa vida mais bonita por...

**Lento**: Não tem correio, Ventura. Não tem barcos, não tem aviões, não tem nada. Está tudo em greve.

Lento “tapa” a janela com uma placa de aço e encerra o plano. Este diálogo situa o filme temporalmente em 1974 e faz alusão a muitos temas abordados no decorrer deste capítulo. Ao colocar as mãos sobre a cabeça, Ventura marca o seu semblante de terror em relação ao período. O senhor tenta se desvencilhar de suas memórias, solicitando que Lento “escute” a carta. Lento, que

por sua vez é mais jovem e não viveu de fato aquele período, levanta o facão “desafiando a História” (DUARTE, 2018, p. 69). Ele nega-se a escutar os clamores de Ventura pela carta; afinal, “está tudo em greve”. Com esta frase ele talvez faça menção aos festejos da Revolução dos Cravos, quando todos os portugueses estavam nas ruas, enquanto os imigrantes pensavam em como se proteger.

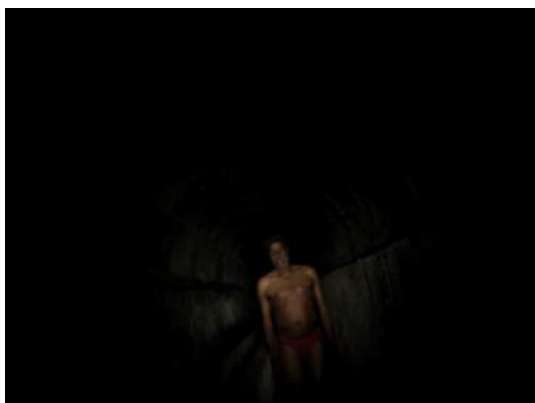
4.2

**Viajantes do tempo: Vitalina Varela e uma carta**



Após *Juventude em marcha*, as Fontainhas não existem mais. Em *Cavalo Dinheiro*, depois da introdução das imagens de Jacob Riis e Géricault, Ventura surge em um calabouço, caminhando por corredores sombrios. Ali um médico o encontra e, juntos, eles sobem por um elevador que os leva ao hospital, local onde Ventura passará a maior parte do filme.

Nesta obra de Costa, as janelas e portas são apresentadas de formas distintas da anterior, nas Fontainhas ou mesmo no Casal da Boba, como examinado no item 3.2. Na introdução de *Cavalo Dinheiro*, o diretor sugere uma “despedida” arquitetônica ao apresentar as fotografias de Riis e, ali sim, podemos encontrar um diálogo em comum nas janelas e portas vistas nas Fontainhas. O que veremos no decorrer do filme, não. As formas geométricas moldadas pelo jogo de luz e de sombras adquirem uma força expressiva nos espaços do hospital e do estranho calabouço. O primeiro gesto de Ventura em sua introdução no filme é uma reação às luzes que refletem sobre o seu rosto: no plano, o homem atravessa um longo corredor de escuridão até se aproximar do único ponto de luz que ilumina a sua face. Ali, ele para e coloca uma das mãos sobre o rosto em negação à claridade:



Em *Cavalo Dinheiro* as instituições estatais estão materializadas, tal como foi apontado no tópico anterior. Ventura transita a maior parte do tempo entre um calabouço e um hospital (psiquiátrico?), que estão interligados por elevadores. A presença estatal traz consigo a rigidez das formas, e o *chiaroscuro*

favorece essa dinâmica. O crítico Juliano Gomes discorre sobre estes aspectos em seu texto:

Costa intensifica esse trabalho com as formas e cores evocando o investimento geométrico como artificialização dos ambientes institucionais. É o que faz uma instituição: ela achata, numera, reduz, simplifica, esquadrinha. As construções aqui parecem operar também nessa camada literal em relação à função desses espaços nas vidas, numa linha por entre a arquitetura, entre as possibilidades de passagens do humano e da luz. Então, a profundidade e a perspectiva, tradicionais índices do real no cinema e na pintura, se tornam matéria de uma desconstrução figurativa. No filme de Pedro Costa mais dedicado aos espaços das instituições disciplinares (o hospital, a prisão, o manicômio), o universo visual nos apresenta uma surpreendente geometrização das massas.<sup>59</sup>

A profundidade de campo também é sempre obscurecida, “a ela não nos é dado acesso” (GOMES, 2016). Os personagens surgem das sombras e caminham pelos pontos de luz dos espaços, pontos estes que, quase sempre, são organizados geometricamente, como fantasmagorias erráticas que atravessam os enquadramentos delimitados. Assim como faz em *Juventude em Marcha*, Ventura congrega uma espectralidade a partir do momento em que seu corpo transita por distintos tempos que estão estabelecidos entre 11 de março de 1975 e o presente. Antes de abordarmos as questões sobre o presente no filme é preciso notar que a *mise-en-scène* de *Cavalo Dinheiro* torna a recorrer a um procedimento do *primeiro cinema*. Em *Juventude em marcha*, Ventura era um personagem orientado pelo senso de aparição e desaparecimento nos espaços. Em *Cavalo Dinheiro*, o personagem segue com esse método. No entanto, ao contrário da obra anterior, em que “as entradas e saídas” de Ventura não existiam, com o personagem sendo “teletransportado” para os espaços, aqui as movimentações acontecem na maioria das vezes pelas suas travessias por portais de obscuridade que demarcam os planos - o que acentua a ideia do personagem como este ser espectral, que caminha entre tempos. Como explica a teórica Michelle Sales:

Há, entretanto, em Ventura, uma metafísica que prevalece sobre a existência da imagem; ele é não apenas uma alegoria da morte do cinema, mas também

---

59 GOMES, Juliano. Matéria sólida: alguns sedimentos e procedimentos em Cavalo Dinheiro. Revista Cinética, 2016: <<http://revistacinetica.com.br/home/materia-solida-alguns-sedimentos-e-procedimentos-em-cavalo-dinheiro/>>. Acesso em: 17 jul. 2020.

da sua própria; é um fantasma que está ali e já não está, que anuncia uma dupla morte, cujo jogo de linguagem (presente em *Cavalo Dinheiro*) se desfaz, também como anúncio e promessa de renovação. (SALES, 2019, p. 66)

Em dois momentos de *Cavalo Dinheiro* são estabelecidas outras formas de *aparição* dos personagens (no plural, pois falaremos de Vitalina também). O primeiro deles tem a ver com a violência do episódio sucedido no dia 11 de março de 1975, e com um dos espaços memorialísticos que Ventura visita. A sequência se inicia com ele deitado em um descampado abaixo de uma placa que anuncia “Construções Amadeu Gaudêncio”, construtora na qual o homem trabalhou em sua juventude logo que chegou a Portugal. Ventura se levanta, como se despertasse de um sonho. Em seguida observamos seu caminhar por sobre as ruínas da fábrica. A câmera de Costa realiza alguns movimentos de panorâmica para acompanhar a caminhada do personagem naquele espaço ermo. Neste caso, o método de *aparição* de Ventura em muito se assemelha a alguns encontrados em *Juventude em marcha* – como a sequência da Fundação Calouste Gulbenkian.

O segundo momento se passa no início do filme. Antes de apresentar esta sequência é preciso lembrar que Ventura se encontra na maior parte do filme em uma errância entre o hospital e a masmorra: espaços sombrios e, entrelugares pertencentes a uma atemporalidade na qual o cabo-verdiano muitas vezes desaparece pelos portais de sombra. Ao descer para o calabouço, Ventura se posta abaixo de uma grande porta, ali permanece paralisado, a observar algo no horizonte. No contraplano, é possível ver a silhueta de uma mulher. Ela também permanece estática; a sombra demarca o seu contorno na parede. Nesta sequência nos é apresentada Vitalina Varela, atriz-personagem disruptiva de *Cavalo Dinheiro*, que irrompe o espaço-tempo de Ventura e presentifica a narrativa. Para esta *aparição*, Pedro Costa realiza uma de suas sequências mais magistrais. O diretor vai encontrar sua inspiração no cinema fordiano, postando Ventura como uma espécie de Ethan Edwards (John Wayne) em *Rastros de ódio* (1956). Vitalina, por sua vez, está no contraplano da sequência, em uma espécie de brecha mágica e misteriosa da *mise-en-scène* de Costa, visto que desde *No quarto da Vanda*



quando o diretor assumiu uma nova forma de produção e narrativa, ele raramente utilizou o contraplano, recurso de montagem característico do cinema clássico americano que ele tanto admira. Deste modo, o cinema de Costa toma uma forma singular, como aponta Juliano Gomes:

Assim, de uma mesma perspectiva, evoca-se a possibilidade de relação com o mundo aqui fora e com os procedimentos de cinemas que já não mais existem. Costa pega emprestada a forma clássica da figuração dos grandes homens pra dar corpo e graça àqueles que só ocupam o papel de desgraçados, e o faz não como uma compensação pela tragédia histórica, mas pelo inventar de um idioma visual, por propor um jogo próprio como criação de blocos de som e imagem. (GOMES, 2016)

Ao ser apresentada Vitalina a partir de um contraplano, a entrada de Vitalina no filme se dá por uma espécie de rachadura, uma fenda que se abre na estranheza que esse contraplano gera na obra de Costa. Este plano, ainda não revela a identidade da personagem. Isso acontece em um momento seguinte do filme, quando Ventura reconhece a personagem e diz: “Vitalina, de Figueira da Naus?”. Ela responde: “Ventura, de Chão do Monte”. Recém-chegada de Cabo Verde, Vitalina está em Lisboa devido à trágica morte de seu marido; no entanto, a mulher chegou atrasada para o funeral. A narrativa de Vitalina *atravessa* o filme e desestrutura a ordem estabelecida por Ventura.

Ventura é essa fantasmagoria que transita entre os tempos, e em *Cavalo Dinheiro* ele tem seu corpo e memória atrelados às imagens de 11 de março de 1975. Vitalina é personagem do presente e do urgente. Chega a Portugal para tratar de uma morte, e esta é a sua condição. No entanto, ao ter de lidar com os documentos de entrada no país se vê-se presa a um emaranhado burocrático e não chega a tempo ao funeral de seu marido. Existem duas forças de expectativas opostas que se encontram nas figuras de Ventura e Vitalina. Em sua tese, o teórico Daniel Duarte traz uma interpretação interessante a respeito disso:

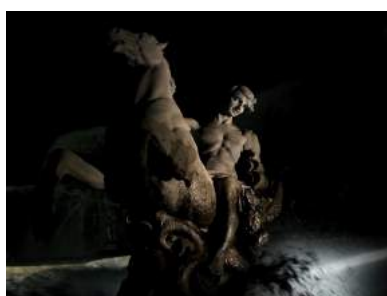
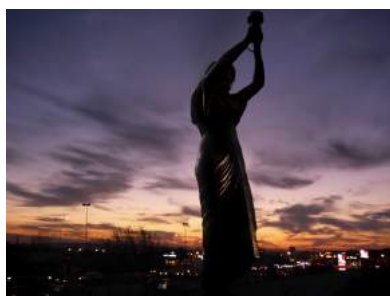
Vitalina faz uma espécie de duo com Ventura, um diálogo do homem que havia tantas vezes lido a carta “Nha cretcheu meu amor...” a contracenar com a mulher que incorporava exatamente o destinatário da carta, a cabo-verdiana que espera a vida inteira o marido conseguir buscá-la para finalmente viverem juntos em Portugal. Mas Vitalina traz a tensão, a quebra de expectativa e de esperança: esta mulher aguardou muitos anos enquanto o marido construiu edifícios, bancos e estradas para juntar dinheiro, mas, ao perdê-lo antes da hora, entra em uma errância por labirintos burocráticos de aeroportos e consulados que não a deixam chegar sequer a tempo do seu funeral. (DUARTE, 2018, p. 49)

No tópico anterior tratamos de como *Cavalo Dinheiro* aproxima Ventura do campo das burocracias a partir da visita de seus colegas e da entrevista do médico português. Com a “chegada” de Vitalina, essa discussão será expandida. Tal qual Ventura, que recitou a carta por oito vezes em *Juventude em marcha*, aqui Vitalina profere por diversas vezes ela certas palavras que permeiam a primeira metade do filme; porém, ao contrário da carta/poesia de Ventura, o texto dirá respeito a documentos, registros e burocracia. Em seu monólogo, Vitalina lê:

À República de Cabo Verde.

Embaixada.

Caros Senhores, confirmamos a morte de Joaquim de Brito Varela, ocorrida em 23 de junho deste ano. Nós informamos a vocês que a Agência de Funerais Paz e Saudade Damaia Ltda. está preparando o funeral. A cerimônia está no aguardo da chegada de sua esposa. Assim... Esperamos que vocês ajudem a Vitalina Tavares Varela, residente em Cabo Verde, na obtenção de seu visto da Embaixada Portuguesa. Nós esperamos que permitam à sua esposa assistir ao funeral. A Agência de Funerais Paz e Saudade Damaia Ltda. tenciona realizar o funeral do Exmo. Sr. Joaquim de Brito Varela na próxima quinta-feira, 27 de junho, no Cemitério Amadora, por volta das 15 horas.



A carta lida por Vitalina é um documento oficial enviado para a embaixada de Cabo Verde. Nele são informados os nomes de Joaquim de Brito Varela, o seu falecido marido, e da própria Vitalina, que se encontra em Cabo Verde. Enquanto ela lê a carta, são apresentados planos de três

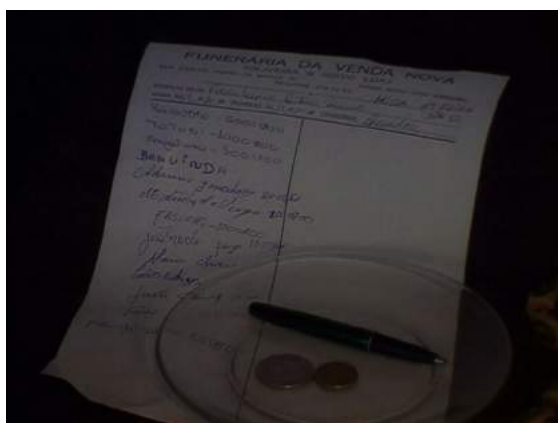
monumentos/estátuas da cidade de Lisboa. Será o primeiro momento em que o filme se desloca para fora do ambiente hospitalar e das masmorras em que Ventura se encontra. Em um dos planos podemos observar Vitalina caminhando pela cidade. Ao contrário de Ventura, que parece estar encarcerado, Vitalina é uma figura que circula, uma viajante. Nessa sequência é repetido o método hostil do Estado que perpassa todo o filme, desencadeado pelo jogo burocrático que compreende os documentos e os registros.

Em *Juventude em marcha*, quando Ventura realiza seu monólogo sobre o seu percurso de Cabo Verde a Portugal e sobre os dias de operário na Fundação Calouste Gulbenkian, ele diz: “Um dia nós montamos as estátuas do Sr. Gulbenkian e o pinguim”. Tal monumento nunca é apresentado como imagem. Nesta sequência o que importa são as palavras de Ventura, a sua narrativa. É interessante notar que o “pinguim” mencionado por Ventura, se trata na verdade de uma espécie de águia que se encontra atrás da estátua de Calouste Gulbenkian. No entanto, o filme está interessado em se guiar pela narrativa do cabo-verdiano e a sua fabulação do real. Na sequência de Vitalina descrita acima, há uma inversão de proposta. Os processos burocráticos da migração perante a situação de Vitalina dilaceram toda e qualquer possibilidade de reinvenção do real: a mulher “só consegue” narrar documentos oficiais relativos à sua curta vivência em Portugal. Com isso, concluímos que as estátuas com as suas formas europeias, são as imagens simbólicas da opressão das circunstâncias de Vitalina.

A presença do registro oficial perpassa a obra de Pedro Costa, e o surgimento destes documentos sempre provoca um abalo perturbador na narrativa de seus filmes. Lembramos aqui da sequência entre a senhora e a menina cabo-verdiana em *No quarto da Vanda*, que o crítico português João Bénard da Costa descreve com atenção em seu artigo sobre o filme. Após o longo plano com as duas personagens, vemos a imagem de uma folha da funerária Venda Nova. Bénard da Costa traz o advérbio “abruptamente” (COSTA, J.B., 2008, p. 179) para se referir à forma como é feito o corte de montagem que nos leva a este plano. A imagem de fato penetra o filme como um corpo estranho. Bénard da Costa prossegue: “Pedro Costa corta e vemos, numa bandeja, rodeada por umas

moedas, uma folha da funerária da Venda Nova com alguns dizeres, como que uma factura. Esse, pelo contrário, é um plano brevíssimo, que nem nos dá tempo de ler o que está na folha” (Ibidem, 2008, p. 179). Em seguida o crítico “inventa uma história” que diz respeito a alguém que morreu naquela casa e que ali naquela casa. Ele diz que ali naquela casa pode haver um caixão/cadáver “que a criança vê, mas nós não vemos”. Porém, o que nos importa aqui é como esta imagem é determinante para alterar o *rumo* narrativo do filme. Ela acaba por instaurar o desfecho de *No quarto da Vanda*. São aproximadamente mais trinta minutos, em que serão apresentados os desenredos das Fontainhas: pessoas com malas, se retirando de suas casas; mobílias nos espaços externos e uma *bulldozer* botando paredes abaixo.

No curta-metragem *Tarrafal* (2007), novamente os documentos oficiais também serão definidores para uma alteração crucial na narrativa. No último plano do filme há uma ordem de deportação pregada a um poste; o ofício está endereçado a José Alberto, o jovem cabo-verdiano que protagoniza a obra:



Vitalina Varela é uma personagem subordinada aos processos migratórios. Sua aparição em *Cavalo Dinheiro* interrompe o *curso natural* do filme, marcado pela perspectiva de Ventura. Aqui vale observar como há um deslocamento da câmara de Costa, que se interessava em filmar os passos de Ventura entre o hospital e a masmorra e, então parece ser “seduzido” pela presença de Vitalina. A

cabo-verdiana também presentifica a narrativa a partir de uma conversa conciliatória com Ventura. Este diálogo precede seu monólogo:

**Vitalina:** Foi em 23 de junho de 2013. Minha irmã Isabel apareceu com notícias de partir o coração./ Corri para Assomada, para obter o meu visto e passaporte./ Eu estava tão confusa, tão perdida. Eu não conseguia reconhecer ninguém. Eu não conseguia nem me reconhecer./ Meu rosto estava todo desfigurado. Eu não podia sequer tirar a minha foto para o passaporte. Eu estava cega, não podia sentir nada./ Na praia, eu comprei um bilhete de avião./ Na noite da viagem, eu quase morri./ Um policial me levou para as escadas do avião./ A aeromoça me segurou pelos braços e mostrou-me o meu lugar./ Eu estava ardendo em febre./ As jovens me sentaram e me deram dois grandes comprimidos./ Elas me despiram./ Fui deixada sem minhas roupas de dormir./ A senhorita Filomena, sentada ao meu lado, ajudou-me no banheiro./ Eu não podia fazer xixi./ Voltei para o meu assento./ Tinha que urinar novamente, ela me levou de volta ao banheiro./ A urina continuava vindo... Ela teve que pedir fraldas às garotas do avião./ Eu cheguei em Portugal com uma febre ardente, toda molhada, com muito frio. / Isso foi em 30 de junho, de 2013./ O funeral de meu marido fora três dias antes.

Então, **Ventura** a interrompe: Vitalina, seu marido está aqui no hospital./ Ele tem a mesma doença que eu./ Uma doença nervosa... Está magrinho, mas está vivo.

**Vitalina:** Ventura, você está no caminho para a perdição./ O que faz aqui o dia todo?

**Ventura:** Eu falo às paredes.

Antes de Vitalina ler a carta da funerária enviada à embaixada de Cabo Verde, ela relata esta história de viagem. O seu depoimento nos faz novamente recordar a fala de Ventura em *Juventude em marcha* a respeito de sua chegada a Portugal. Lá ele dizia:

“19 de agosto de 1972/ Eu estava num grande jato/ com 400 imigrantes, mais as aeromoças/ Eu e o meu primo Augusto./ Quando chegamos às alturas, ele chorou/ Eles nos serviram bife de cavalo e vinho de mesa de Castelo Branco./ Ele não comeu. Mas eu comi tudo/ No aeroporto, encontramos o tio dele./ Ele nos levou para Rua Salitre [...]”.

Ao evocarmos as palavras de Ventura em seu monólogo nos jardins da Fundação Calouste Gulbenkian em *Juventude em marcha*, a intenção não é gerar uma análise comparativa dos dois testemunhos, mas sim observar um diálogo entre distintos filmes na obra de Costa e, conseqüentemente, uma narrativa maior

da migração cabo-verdiana para Portugal. A voz sussurrada de Vitalina ao longo de todo o filme traz também o sentimento de dor da personagem. Em seu relato, há um detalhamento acerca dos acontecimentos durante a viagem: é o relato de um processo traumático. Há uma mescla de sentimentos associados ao processo de luto perante a morte do marido e a jornada de Vitalina para Portugal.

A conciliação entre Ventura e Vitalina no diálogo transcrito acima é fundamental para a movimentação de *Cavalo Dinheiro*. A mulher adentra o filme e o trazer para o presente, indica o ano de “2013”, lê cartas oficiais, traz consigo uma narrativa da migração que se perpetua – seja em 1975, quando Ventura foi apunhalado na briga, seja em 2013. A situação do imigrante cabo-verdiano segue condenada a todo um processo de violência perpetrado pelo Estado português. No último capítulo de *Crítica da Razão Negra*, Achille Mbembe utiliza o termo cunhado por Frantz Fanon (que também dá nome a seu livro) para apontar quem seriam os “novos condenados da Terra”:

[...] são aqueles a quem é recusado o direito de ter direitos, aqueles que se avalia que não devam se mover, os que são condenados a viver em todo tipo de estrutura de reclusão – os campos, os centros de triagem, os milhares de locais de detenção que se espalham por nossos espaços jurídicos e policiais. São os rejeitados, os deportados, os expulsos, os clandestinos e outros “sem-documentos” – esses intrusos e essa escória da nossa humanidade que temos pressa em despachar, porque achamos que, entre eles e nós, nada existe que valha a pena ser salvo, visto que eles prejudicam imensamente a nossa vida, a nossa saúde e o nosso bem-estar. Os novos “condenados da Terra” são o resultado de um trabalho brutal de controle e seleção, cujos pressupostos raciais são bem conhecidos. (MBEMBE, 2018, p. 306)

Vitalina é a viajante de um tempo presente. A sua narrativa se comunica com a trajetória de Ventura. Talvez por isso a relevância de resgata as palavras da chegada de Ventura a Portugal em *Juventude em marcha*. No entanto, ao vivenciar o presente, Vitalina é atormentada pelos processos migratórios de legalidade no país na atualidade, e este será o seu percurso em *Cavalo Dinheiro*, quase como uma narrativa paralela à de Ventura. À maneira do que Pedro Costa propôs em *No quarto da Vanda*, quando Nhurro e Vanda Duarte dividiam as forças narrativas do filme, em *Cavalo Dinheiro* o protagonismo segue com Ventura e Vitalina é uma potência disruptiva que encontra nas frestas o momento para as suas aparições. No

entanto, à luz do que propõe Mbembe, a personagem acaba por atualizar as adversidades dos imigrantes cabo-verdianos, tornando-se uma nova condenada perante os processos burocráticos. A dor se encontra na impossibilidade de estar no enterro de seu marido e se estende para a espécie de purgatório que se torna a sua vida. Afinal, Vitalina Varela se situa em um espaço de suspensão entre Cabo Verde e Portugal, entre a morte e a vida, entre a legalidade como imigrante e a ilegalidade.



Ao retomarmos o diálogo entre eles, notamos que Ventura interrompe a sua fala para dizer que o marido de Vitalina não está morto e que se encontra naquele hospital. Abre-se mais uma narrativa para o filme: um homem que traja uma camisa vermelha e que circula por todo o hospital. Após a primeira aparição

de Vitalina, ele surge observando Ventura em seu leito hospitalar. Durante a sequência do diálogo entre Ventura e Vitalina mencionado acima, há um plano do mesmo homem de costas. No decorrer de *Cavalo Dinheiro*, ele ainda aparecerá mais algumas vezes, como no momento em que há uma fuga por uma floresta que remete aos seus tempos de Cabo Verde e remete também ao Tarrafal. Na montagem de planos *tableau vivant* da favela, que remete às Fontainhas, também há uma remissão evidente. Mas, neste momento, optamos por desenvolver comentários sobre uma sequência em que o homem “visita” Ventura pela segunda vez em seu leito, onde eles têm uma conversa.

O homem que traja vermelho e Ventura têm diversos encontros, sendo praticamente todos em silêncio; portanto, este é um dos únicos em que eles estabelecem um diálogo. A sequência precede a fuga pela floresta, em que Ventura e o homem são capturados e têm as suas facas e anéis roubados pelos soldados portugueses.

Ventura se encontra amarrado na maca, desperta como se estivesse acabado de sonhar (toda a fuga teria sido um sonho?). O homem surge da escuridão, tal qual as dinâmicas de aparição de Ventura, e ali eles travam o diálogo. Daniel Duarte descreve e interpreta a sequência em sua tese:

Ventura aparece deitado numa outra marquesa, desta vez nas catacumbas subterrâneas, mas neste caso ele recebe no rosto a luz forte de um projetor cirúrgico e conversa com o homem que faz o papel do cabo-verdiano que o teria esfaqueado numa briga nos idos de 1975. Nesta sequência é como se a cirurgia feita para dar 93 pontos no corpo de Ventura fosse interrompida pelo seu algoz, e eles discutissem sobre a briga e as consequências na vida pessoal e laboral de cada um. É o mais próximo de uma reconciliação que o filme chega: afinal, podem ser inimigos na contenda, mas compartilham o destino de imigrantes em Portugal. (DUARTE, 2018, p. 181)

O homem que traja vermelho detém as mesmas características do indivíduo que aborda Ventura na descrição acima. Antes da briga de 1975, ele e Ventura poderiam ser amigos. No entanto, este personagem também se trata do marido da Vitalina, ou ao menos é a forma como Costa nos faz percebê-lo ao longo do filme, através de seu arco narrativo. Em determinado momento, Vitalina dá esta dica, ao dizer: “Eu o vi chegando com um sorriso no rosto. Ele vestia calça



boca de sino... com passaporte no bolso... e usava a camisa vermelha que eu lhe dei em seu aniversário”. Em suas aparições, o homem detém dois semblantes: um jovial, que está atrelado a sua briga com Ventura, e um convalescente, que se vincula a Vitalina e a sua morte. Em suma, assim como Ventura, o homem traz à superfície a espectralidade do imigrante cabo-verdiano, que poderia ter morrido em decorrência da queda de um andaime em 1975, ou em 2013.

Ao dizer a Vitalina que o marido se encontra vivo no hospital, Ventura reitera sua potência atemporal de percorrer épocas distintos, mas também confirma a sua *fantasmagoria*, ao ter interações diretas com o mundo dos mortos. Porém, a sua memória é difusa: ele fala sobre um morto que pode estar vivo. Por isso Vitalina torna-se o seu contraponto. Ao ouvir Ventura, ela imediatamente responde: “Ventura, você está no caminho para a perdição.” Em seguida o questiona: “O que faz aqui o dia todo?”. E Ventura: “Falo às paredes.” A respeito da situação de Ventura em *Cavalo Dinheiro*, o crítico Filipe Furtado diz em seu texto “A sombra dos abutres”:

O filme passeia entre o limbo do presente e os horrores do passado, um pouco aos moldes de *O Homem que Matou o Facinora*<sup>60</sup> (1962). O que importa é a maneira como Costa capta os gestos de Ventura e suas interações com seus vários fantasmas (há momentos no filme em que desconfia-se que todos os que cortam o quadro de Costa estão há muito mortos), a forma como suas sombras constroem um mundo e um drama.<sup>61</sup>

Propor que todos podem estar mortos não é uma ideia inverossímil a um filme que está atravessado pela violência e pela condenação coletiva do colonialismo português. Porém, na sequência do diálogo entre Vitalina e Ventura aqui descrito, podemos imaginar que Vitalina é uma personagem vivente dentro do filme.

Em dado momento, Ventura passa a perguntar à mulher como estão e como andam as suas “coisas” em Cabo Verde. Vitalina vai lhe respondendo: a casa está demolida e não sobrou nada; os animais, uns fugiram, outros morreram, como

60 Filme de John Ford.

61 FURTADO, Filipe. A sombra dos abutres. Revista Cinética, 2016. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/a-sombra-dos-abutres/>>. Acesso em: 6 ago. 2020.

seu cavalo Dinheiro, cujo cadáver fora consumido pelos abutres. As respostas de Vitalina provocam mais uma vez o sintoma da atemporalidade na obra de Pedro Costa. Mais uma vez não é possível compreender se as palavras conferidas são um desmembramento de 1975, ou de 2013.

Após este diálogo se encerrar, Vitalina voltará ao filme lendo a carta da funerária destinada à embaixada de Cabo Verde – a que foi descrita no início deste tópico. Em seguida, ela lê a certidão de óbito de seu marido. Durante esta leitura, Vitalina traja um jaleco de médico e, ao encerrá-la, ela guarda o documento em uma gaveta, retira do jaleco alguns colares e os devolve ao cabide, retomando a sua vestimenta usual. Ao vê-la, Ventura pergunta: “Você é médica ou o quê?”. Novamente, Vitalina surge como uma personagem disruptiva, com a sua vestimenta médica. Em *Casa de lava*, víamos o protagonismo de Mariana, uma enfermeira portuguesa em Cabo Verde, espécie de alterego de Pedro Costa naquele instante, como recorda Michelle Sales:

O paternalismo de Mariana sobre o corpo de Leão vai, pouco a pouco, estendendo-se sobre suas andanças por Cabo Verde. Em caráter quase missionário, Mariana avança sobre a população infantil com fins de vacinação, mas também de normatização e controle, como sabemos do discurso médico. (SALES, 2019, p. 70)

Nesta sequência, o realizador parece inverter a dinâmica, entregando o protagonismo a uma cabo-verdiana e oferecendo papel de figurante aos médicos portugueses que atravessam *Cavalo Dinheiro*.



O último encontro entre Ventura e Vitalina acontece em uma espécie de corredor marcado pela rígida iluminação das formas geométricas e por portas amadeiradas, por onde entram e de onde saem imigrantes. Mais um entrelugar, cuja arquitetura causa estranheza. Ali Ventura pergunta: “O que você está fazendo aqui?”, e Vitalina responde: “Estou aqui para cobrar a pensão da viúva”. Então, em um gesto solene, Ventura busca ao em seu bolso uma carta, entrega-a à mulher e diz: “Uma carta de seu marido”. Em evidente surpresa, Vitalina lê a carta e logo se levanta e se posta à frente de uma das portas do local. Ao terminar a carta, ela fixa o olhar em Ventura (que está fora do quadro) e sorri de maneira misteriosa. Em seguida, ela é chamada por uma voz no extracampo, desaparece pela porta e, conseqüentemente, desaparece do filme. Ao final do plano, se realiza uma panorâmica que busca o rosto de Ventura, movimento raro no filme (e na obra de Costa a partir de *No quarto da Vanda*), que nos faz recordar a panorâmica do início da obra, quando Ventura é apresentado.

O sorriso de Vitalina revela um lugar de reconciliação com Ventura e, de certo modo com todos os cabo-verdianos que se encontram em Portugal, cada um com suas trajetórias e dores. As vivências de Vitalina e de Ventura postulam parte das narrativas que se situam entre a memória e o presente do povo cabo-verdiano a partir dos processos de deslocamento de Cabo Verde para Portugal: a violência do Estado português, vinculada ao racismo e ao passado colonial; a destruição dos ambientes familiares e comunitários, com a ida de homens cabo-verdianos para o trabalho nas construções em Portugal, o que os faz deixar suas mulheres e filhos para trás; a remoção das favelas, como no caso das Fontainhas e tantas outras; e também todo o violento processo burocrático que acompanha as migrações ou viagens para Portugal, como no caso de Vitalina Varela.

Por fim, a carta que Ventura entrega a Vitalina encerra um ciclo de expectativa dos personagens. Desde *Juventude em marcha*, ele declama uma carta de amor. Em *Cavalo Dinheiro*, Ventura passa a escrever a tal carta, e em várias sequências do filme ele é visto compondo a carta. No diálogo com o homem que traja vermelho ele chega a dizer: “Eu preciso escrever à Zulmira. Ela deve estar preocupada”. Então, a quem é endereçada a carta de Ventura em *Cavalo Dinheiro*?

Clotilde? Zulmira? Vitalina? A todas. Esta carta simboliza as cartas de amor escritas pelos operários cabo-verdianos que nunca chegaram ao seu destino. Aqui, Ventura encerra o ciclo temporal e geográfico ao entregar a correspondência nas mãos de Vitalina.



### 4.3

#### Ventura e os soldados: encontros irreconciliáveis

Em *Casa de lava*, há uma sequência em que Mariana, a enfermeira portuguesa, está sentada na rede que se encontra na área externa do ambulatório e ali passa a observar a paisagem daquele novo espaço. No plano seguinte, vemos uma espécie de fortaleza que recorta aquela zona árida: trata-se do Tarrafal, ou Campo do Tarrafal. Aquelas ruínas guardam uma das partes mais violentas da história de horror do governo salazarista. Um campo de concentração que teve a sua primeira fase de funcionamento entre 1936 e 1954, retomando às atividades de 1962 a 1974, sob o nome oficial de Campo de Trabalho do Chão Bom.<sup>62</sup>

Após o plano mencionado no parágrafo anterior, alguns minutos adiante somos apresentados à área interna do atual Tarrafal – no ano de 1994, quando o filme foi realizado. Em um plano aberto do espaço observamos vários tecidos das mais distintas cores dispostos no solo. Costa comenta sobre essa sequência na entrevista do Caderno Casa de Lava:

Eu ia filmar no nosso Campo do Tarrafal e esse lugar tem uma história de tortura, de doença, de morte, de tudo o que de pior inventámos para nos castigar. No filme apenas vemos as cruzes nas campas dos prisioneiros. No lugar da "frigideira" só encontrei um terreiro onde as mulheres secavam a roupa e foi isso que filmei. Vi as campas dos mortos com vinte e poucos anos e impressionou-me que esses homens fossem tão novos. Graças a este filme, a esses lugares e certamente a essa história política, sórdida e macabra, encontrei outro Tarrafal, em Lisboa, onde fiz novos amigos cabo-verdianos que todos os dias me têm ajudado a trabalhar nos novos filmes. (COSTA, P., 2013, p. 8)

---

62 Informação retirada de “Tarrafal: verdades e mentiras do Campo de Trabalho de Chão Bom”. Site Expresso. 18 ago. 2010: <<https://expresso.pt/actualidade/tarrafal-verdades-e-mentiras-do-campo-de-trabalho-de-chao-bom=f599690>> Acesso em: 13 ago. 2020.



Estas observações de Pedro Costa a respeito do que ele presenciou no Campo do Tarrafal, e sobre o que ele filmou naquele espaço em *Casa de lava* vão acompanhá-lo ao longo de sua carreira. Em filmes como *Juventude em marcha* (2006), *Cavalo Dinheiro* (2014) e o curta-metragem *Tarrafal* (2007), o cineasta reorganiza as noções sobre aquele espaço e faz associações entre as suas forças de opressão e violência e o Estado português atual, em relação à imigração cabo-verdiana. O teórico Daniel Duarte analisa estas operações de Costa, à luz de *Casa de lava*.

Talvez o gesto de filmar ali seja um modo de fazer com que as estagnações do horror histórico venham à luz, e os atores sejam intervenientes necessários para que esta energia histórica seja liberada. Se não há indicações no filme de que aquelas imagens são feitas naquele espaço histórico, cabe aos atores incorporar o ambiente, o espaço, reunindo aos traços de suas personagens a impressão pessoal de quem é filmado em um local que conserva, em suas camadas geológicas (retomando a figura mineral de Straub-Huillet), atrocidades políticas. (DUARTE, 2018, p. 92)

É a partir das “estagnações do horror histórico” que Pedro Costa desenvolve toda a sua obra. Utilizando os três filmes mencionados anteriormente, os traços do Campo do Tarrafal estão presentes, por exemplo, na carta que Ventura declama em *Juventude em marcha*, escritos que unem as palavras de Robert Desnos no campo de extermínio de Flöha à voz de Ventura sobre as ruínas das Fontainhas.

No curta *Tarrafal* realizado um ano após *Juventude em marcha*, são narrados os desenredos de Ventura e de alguns outros personagens ainda desconhecidos na narrativa de Costa. Entre eles, José Alberto, jovem cabo-verdiano que, no início do filme, incita a sua mãe a recordar sobre seu passado em Cabo Verde.

Parte de uma geração já nascida em Portugal, Alberto não conhece o arquipélago. No entanto, no final do filme, descobriremos através de um ofício que ele será vítima de um processo de deportação. *Tarrafal* é orientado em um tempo não evidente, bem à maneira pela qual Pedro Costa costuma desenvolver seus filmes. Devido aos poucos casebres e à vasta vegetação que se apresenta nos planos, o curta aparenta narrar a chegada dos cabo-verdianos nos anos 1960/70 e a organização das primeiras comunidades em Lisboa. Por outro lado, há um *establishing shot* no meio do filme que posiciona no horizonte do enquadramento edificações que lembram o conjunto habitacional Casal da Boba, moradia da maior parte da população que foi removida das Fontainhas. Então o título do curta reverbera a condição daqueles cabo-verdianos que vivem em Portugal, ou a violenta condenação que José Alberto é obrigado a cumprir: a ordem de deportação de Portugal – que demarca as palavras do realizador português, quando ele diz que encontrou “outro Tarrafal em Lisboa”.

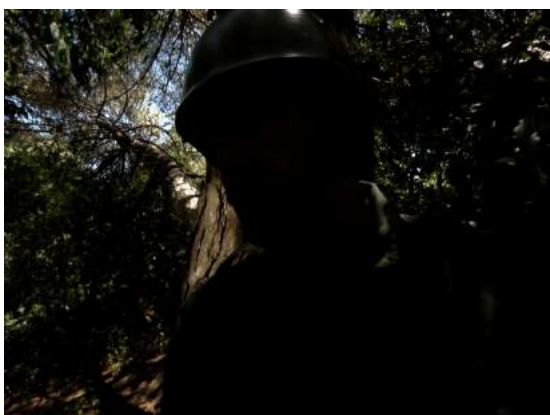
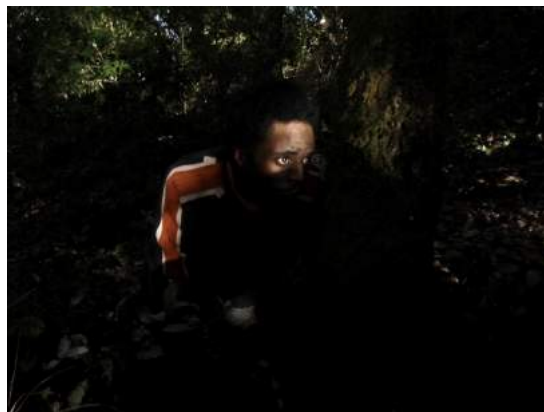
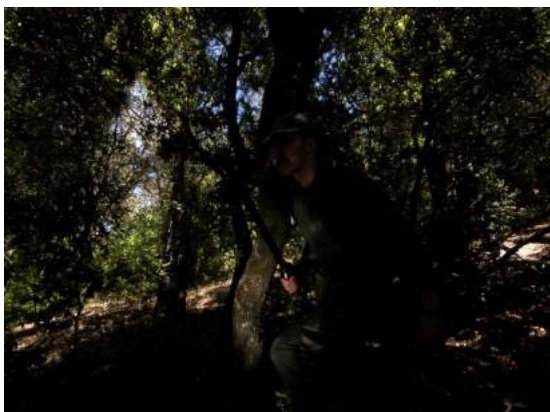


Em *Cavalo Dinheiro*, as aproximações com o Tarrafal são conjugadas de maneira que a atmosfera do campo de concentração esteja presente a todo instante: é como “ligar as cruzes do cemitério do Tarrafal à cama do hospital em Lisboa e perceber a cadeia que leva da morte do campo de concentração à morte dos cabo-verdianos nos andaimes, esse é o trabalho de qualquer cineasta”. Ao recorrermos novamente a estas palavras de Pedro Costa, das quais podemos extrair o seu *ethos*, fica evidente a condição de Ventura ao perambular pelos corredores daquele sombrio hospital em Lisboa. Nesta obra, o realizador demarca desde o início as “estagnações do horror histórico”, nas palavras de Daniel Duarte, quando apresenta a série fotográfica de Jacob Riis e cria a trajetória inicial de Ventura – das profundezas da masmorra até o seu quarto no hospital.

Partimos das premissas de Pedro Costa a respeito dos efeitos do que foi o Tarrafal e como seus sintomas reverberam nos cabo-verdianos em Portugal, para, assim, discorrermos acerca de três sequências em que Ventura se confronta com o Estado salazarista através de suas reminiscências.

Na primeira há uma fuga pela floresta; ali, são capturados Ventura e o homem que traja vermelho. Na segunda sequência, Ventura é rendido pelos militares armados, com um tanque de guerra nas ruas de Lisboa. Por fim, há o encontro entre Ventura e um soldado-estátua dentro de um ascensor (do hospital). Aprisionados ali, eles travam um duelo que incide sobre as fantasmagorias coloniais do cabo-verdiano em Portugal, episódio que encaminha o desfecho de *Cavalo Dinheiro*. Estes momentos apontam para uma discussão acerca do que é irreconciliável na História e da violenta relação estabelecida entre o colonizador e o colonizado.





### O primeiro Encontro

Homens fardados atravessam uma floresta, as sombras dos arbustos se mesclam à sua movimentação. Os sons dos cassetetes ecoam... Planos fechados das armas atingindo os troncos das árvores. Paralisados de medo atrás das árvores estão os cabo-verdianos. Um deles corre, acuado. Alguns planos depois vemos o homem de roupa vermelha rendido por um mata-leão de um soldado; Ventura surge golpeado no crânio, tem sua faca e anel roubados. Este é o desfecho do ensaio de uma fuga.

Não é possível localizar este espaço, mas fica evidenciado o esboço do massacre por parte dos militares portugueses. Seria uma reinterpretação do dia 11 de março de 1975, data de que Ventura tanto se recorda? Não sabemos bem. No entanto, pela primeira vez, presenciamos a bestialidade do exército de Salazar no

filme, e esta não será a última. Como o crítico brasileiro Filipe Furtado afirma, “não haverá no cinema de 2014 uma imagem mais marcante e assustadora do que a dos soldados cortando a mata, envoltos em sombras. São como zumbis do capital prontos para caçar Ventura” (FURTADO, 2014).

Esta cena propõe um embate com a movimentação de corpos, sendo que *aqueles que se movem* são os colonizadores, enquanto Ventura e os seus seguem em estado de alerta, buscando sobreviver:

O parado em Costa é uma das faces do seu cardápio de recusas ativas: não avançar. Tudo aqui é contra o avanço. Ninguém avança (no sentido de uma ação súbita) – sua violência é uma violação perceptiva operada pelas lentidões. O filme vai modular o limite da nossa atenção ao que parece nunca passar, nunca se desenvolver.<sup>63</sup>

Os soldados se movimentam lentamente, atravessam o plano como massas metálicas poluindo a natureza da floresta. Em paralelo, a expressão do primeiro cabo-verdiano a ser apresentado revela a sua aflição. Ao se levantar e correr, ele o faz da forma mais dinâmica possível. Logo todos são capturados. A impossibilidade de viver marca este episódio. Ali Ventura perde sua arma (faca) e seus bens (anel): o pouco que lhe resta.

O episódio se conclui com um jipe militar retornando com Ventura – deitado na traseira do automóvel – para o hospital. O plano é marcado por uma panorâmica que acompanha o carro avançando pelos arcos que levam à instituição, movimento de câmera que contribui para a compreensão de uma certa ideia de unidade foucaultiana entre instituições no Estado fascista<sup>64</sup>. Já na maca do hospital, Ventura tem um reencontro com o companheiro que lutou ao seu lado no campo de batalha em 11 de março de 1975, cena mencionada no tópico 4.2.

63 GOMES, Juliano. Matéria sólida: alguns sedimentos e procedimentos em Cavalo Dinheiro.

**Revista Cinética**, 2016: <<http://revistacinetica.com.br/home/materia-solida-alguns-sedimentos-e-procedimentos-em-cavalo-dinheiro/>>. Acesso em: 17 jul. 2020.

64 Menciono o conceito de Biopoder analisado no tópico 4.1.



### O segundo encontro

Para abordarmos a segunda sequência, é necessário apresentar o seu prenúncio. Ventura foge do hospital e o ouvimos gritar por Vitalina. Dois médicos correm para acudi-lo. Conforme já apresentado, a presença de Vitalina é essencial para o andamento do filme, pois ela complementar a narrativa de Ventura. Partindo desta ausência para Ventura, inaugura-se uma etapa disruptiva em *Cavalo Dinheiro* como veremos a seguir:



Uma série de *tableaux vivants* dos imigrantes nas ruelas e casebres de uma favela em Lisboa. A música “Alto Cutelo”, da banda cabo-verdiana Os Tubarões, é a trilha sonora, com a voz de Ildo Lobo, vocalista do grupo, ressoando sobre os planos que nos fazem recordar as Fontainhas. “Alto Cutelo” é uma crônica do cabo-verdiano que atravessou o oceano para tentar a vida em Portugal, fala sobre as saudades da sua terra e todo o racismo pelo qual ele passana metrópole. A canção inicia-se com ele cantando: “Em Alto Cutelo<sup>65</sup> não há mais grão. As raízes secas não alcançam as águas”. Expõe-se, assim, o processo de abandono e de possível desertificação de regiões de Cabo Verde, em função dos da ida de inúmeros cabo-verdianos de lá para Portugal. As imagens desta sequência são um recorte da população que vive nos subúrbios de Lisboa e fazem uma alusão às fotografias de Jacob Riis que inauguram o filme. Ali, vemos as

65 Por meio da minha pesquisa descobri que Alto Cutelo é uma região de Cabo Verde; porém, a palavra *cutelo* significa “morro” para os cabo-verdianos. Cutelo também é um tipo de faca de corte, objeto este que aparece em alguns momentos no decorrer de *Cavalo Dinheiro*. Ver em: <<https://nossalinguanossojeito.blogspot.com/2017/05/5067.html>>.

mais diferentes gerações de imigrantes: daquelas que migraram de suas terras às que já nasceram em Portugal. Também vemos alguns personagens presentes em *Cavalo Dinheiro* como o homem que traja vermelho – o primeiro e último a aparecer na cena – e Vitalina Varela a quem Ventura parece tanto procurar.



Os planos da favela se encerram e, junto, a canção de Os Tubarões. Passamos a acompanhar mais uma série de planos *tableaux*; desta vez à noite, em uma floresta (a mesma em que Ventura fora capturado?). Um sino passa a dominar o campo sonoro, como um alarme que soa no horizonte. Crianças clamam: “Ventura, volte!”, elas são as primeiras de um grupo de cabo-verdianos que gritam pelo senhor. Em um filme que é cadenciado pela lentidão de seus corpos estáticos perante o plano, aqui a sequência adquire uma atmosfera acelerada e tensa, um panorama com indivíduos circulando e realizando ações de busca pela floresta na calada da noite. Esta sequência de suspensão – onde *perdemos Ventura* – aponta para o único momento em que se apresenta de forma didática a sinopse que o filme “vendeu” nos festivais de todo o mundo: “Enquanto os jovens capitães fazem a revolução nas ruas, o povo das Fontainhas procura o seu Ventura que se perdeu no bosque”. Assim, chegamos ao plano em que há a colisão com o exército português que analisaremos entre Ventura e os homens armados.

Em uma entrevista em 2007, Pedro Costa mencionou fronteiras da alteridade as quais seriam impossíveis de cruzar:

Eu estou nas Fontainhas, me foi dado uma margem de manobra, eu não posso e nem quero cruzar umas certas fronteiras. Haverá sempre, como nesse filme com o Ventura, um oceano entre eu e ele, eu não poderei jamais passar para o lado dele, eu não saberia atravessar esse oceano para passar para o lado dele, e nem quero, acho que é mais interessante contar com esse abismo, esse silêncio, de uma pessoa de uma outra classe social que a minha, eu não nasci naquela classe, não tive a mesma vida que ele... Ventura dizia isso todos os dias, quase sem dizer: “nós estamos aqui fazendo um filme sobre mim, sobre o meu passado, mas você nunca saberá o que eu sofri”. E eu não posso sequer imaginar o que ele sofreu. Eu não posso representar o que ele sofreu, ou lutou, e ganhou. Eu nunca poderei ser ele. Portanto, essa distância no cinema é visível, sempre foi, para o bem e para o mal.<sup>66</sup>

Não é possível afirmar seguramente que as aspas endereçadas a Ventura foram fiéis, mas é certo que, ao proferir tais palavras, Costa busca dirigir a atenção ao seu protagonista, além de revelar uma consciência sobre o processo de filmar a narrativa dos cabo-verdianos. Em relação ao plano que abordamos neste momento, acredito que encontramos um impasse, ou uma brecha, nesta relação.

Ao trazer uma abordagem do passado e do sofrimento de Ventura, faz-se necessário todo um cuidado na criação destas imagens. Com isso, os três encontros que Ventura tem com as guardas militares salazaristas em *Cavalo Dinheiro* apontam para uma enunciação simbólica de que todo e qualquer movimento de conciliação foi inexistente para aqueles cabo-verdianos que viviam em Portugal, desde a sua chegada, nos anos 1960/70. Desde antes da Revolução dos Cravos até o presente. Em algum momento foi possível crer em conciliação entre as forças portuguesas e os cabo-verdianos? Para tentar responder a esta pergunta, retornaremos cerca de 50 anos em relação ao lançamento do filme (2014). A seguir, o trecho de encerramento de “Mensagem aos soldados, oficiais e sargentos do exército colonial português”, escrita em 1963 por Amílcar Cabral.

---

66 Entrevista a Pedro Costa. Entrevista concedida a Daniel Ribeiro Duarte. Disponível em CD encartado ao catálogo do forumdoc.bh.2007. Belo Horizonte: 2007.

## SOLDADOS, SARGENTOS E OFICIAIS PORTUGUESES,

Vocês sabem que o vosso povo, que ~~existe~~ tem de lutar pela liberdade e pela democracia na sua própria terra, precisa da vossa ajuda. As vossas famílias, na maior parte pertencentes às classes pobres de Portugal, desejam ardentemente o vosso regresso, para garantia do seu futuro - do futuro dos vossos pais, mãis, irmãos, noivas, filhos e filhas. É indispensável agir.

Como jovens, vocês têm uma missão sagrada a cumprir na vossa pátria, que é a de lutar para poder construir um futuro digno para o vosso povo, que ainda vive na miséria, na ignorância e no sofrimento.

Como homens conscientes, vocês têm o direito de desmascarar a mentira colonialista, de não obedecer às imposições duma causa injusta e perdida, para ajudar a humanidade a construir um mundo de liberdade, de paz e de bem-estar.

Como portugueses e patriotas, vocês têm o dever de fazer tudo para preservar as possibilidades de uma colaboração amiga entre os povos africanos e o povo de Portugal, entre o nosso povo e o vosso, na base da igualdade de direitos, de deveres e de vantagens.

## SOLDADOS, OFICIAIS E SARGENTOS do exército colonial português,

Chegou a hora da verdade, a hora das grandes decisões.

Vocês estão ainda a tempo de tomar uma decisão justa, consciente e corajosa, no vosso próprio interesse e no interesse do vosso povo.

Por isso - e porque nós estamos firmemente decididos a cumprir os nossos deveres de homens conscientes, e patriotas africanos -

vos endereçamos mais esta mensagem de fraternidade, de compreensão, de encorajamento e de votos de longa vida na vossa pátria, ao serviço do vosso povo.

RECUSEM-SE A SERVIR DE INSTRUMENTOS DO COLONIALISMO, NEGUEM-SE A PEGAR EM ARMAS CONTRA A LIBERDADE E A INDEPENDENCIA DUM POVO PACIFICO !

NEGUEM-SE, CORAJOSAMENTE, A COMBATER O NOSSO POVO !

NAO QUEIRAM SERVIR DE CÃES DE GUARDA DOS INTERESSES INJUSTOS DA CUP E DAS OUTRAS EMPRESAS COLONIALISTAS, QUE NÃO SÃO OS VOSSOS INTERESSES NEM OS DO VOSSO POVO !

NÃO QUEIRAM TER A DESGRAÇADA SORTE DOS VOSSOS COMPATRIOTAS TOMADOS INGLORIAMENTE AO SERVIÇO DUMA CAUSA INJUSTA E IRREMEDIAMENTE PERDIDA !

REVOLTEM-SE CONTRA OS VOSSOS CHEFES FASCISTAS E COLONIALISTAS QUE VOS MANDAM PARA A MORTE !

PROVEM QUE SÃO HOMENS CONSCIENTES DECIDIDOS A SERVIR OS VERDADEIROS INTERESSES DO VOSSO POVO !

SIGAM O EXEMPLO DOS VOSSOS CORAJOSOS COMPANHEIROS QUE SE NEGAM A COMBATER NA NOSSA TERRA, QUE SE REVOLTARAM CONTRA AS ORDENS CRIMINOSAS DOS VOSSOS CHEFES, QUE COLABORAM COM O NOSSO PARTIDO OU QUE ABANDONARAM O EXERCITO COLONIAL E ENCONTRAM NO NOSSO MEIO O MELHOR ACOLHIMENTO E UMA ASSISTENCIA FRATERNAL !

EXIJAM O VOSSO REGRESSO IMEDIATO PARA JUNTO DAS VOSSAS FAMILIAS EM PORTUGAL !

VIVA A PAZ, A AMIZADE E A COLABORAÇÃO ENTRE TODOS OS POVOS !

VIVA A LUTA DE LIBERTAÇÃO NACIONAL E SOCIAL DE TODOS OS POVOS OPRIMIDOS !

VIVA O PARTIDO AFRICANO DA INDEPENDENCIA !

ABAIXO O COLONIALISMO PORTUGUÊS E OS SEUS LAÇAIOS !

22 de Fevereiro de 1963.

Amílcar CABRAL

Esta é uma carta de aspiração enviada aos “soldados, oficiais e sargentos do exército colonial português” e assinado pela liderança da PAIGC<sup>67</sup> no primeiro ano das guerras de independência em Cabo Verde. Sua proposta era incentivar a baixa patente do exército português a desertar, e consequentemente desistir de dirigir-se ao *front* da batalha contra os exércitos de libertação no território africano:

Efectivamente, durante os treze anos de guerra todos os movimentos de libertação apelaram a que os soldados e oficiais portugueses desertassem das fileiras do exército colonial, independentemente de o fazerem individual ou colectivamente. Por exemplo, logo em 1963 o PAIGC difundiu uma “Mensagem aos soldados, oficiais e sargentos do exército colonial português”, assinada por Amílcar Cabral, na qual apelava claramente à deserção, assegurando que seriam bem acolhidos no seu seio. Também a

<sup>67</sup> Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde

FRELIMO<sup>68</sup>, dirigindo-se individualmente ao soldado português, publicou uma mensagem de teor idêntico, afirmando claramente que se “segundo a razão e a justiça, compreendes que a luta que estás a travar é injusta e imoral, e queres pôr termo a ela, então deserta para o nosso lado. Já vários soldados portugueses desertaram e acolheram-se à protecção da FRELIMO. [...] Foram todos confiados pela FRELIMO à Cruz Vermelha Internacional, que os tomou ao seu cuidado”. (CORDEIRO, 2017, p. 214)

Essas mensagens traziam consigo alguns preceitos fundamentais do socialismo empregado pelas frentes de libertação. O principal era a intenção de tensionar a luta de classes, visto que as mensagens dialogavam com portugueses de classes mais baixas. No entanto, os guineenses e os cabo-verdianos alcançaram as suas respectivas independências somente em 1974 e 1975, após um longo período de lutas que perdurou por cerca de 13 anos em Cabo Verde.

Como já foi abordado em alguns pontos da presente dissertação, inúmeros cabo-verdianos migraram para Portugal em meio à guerra, e nem a Revolução dos Cravos em Portugal estancou o processo de violência que eles sempre vivenciaram nas suas comunidades – assunto tratado no tópico 4.1. Sendo assim, podemos afirmar que o processo de conciliação dos imigrantes cabo-verdianos com o Estado português nunca ocorreu de fato, nem mesmo após o fim do fascismo.

Ao retomarmos as sequências de enfrentamento imagético entre Ventura e o exército português podemos observar que, nas duas primeiras, Ventura é capturado e rendido. Em outras palavras, o povo cabo-verdiano segue refém dos processos coloniais. O que podemos dizer em relação a isso, ao retornarmos à imagem do plano de Ventura sendo rendido pelo exército nas ruas de Lisboa? Ao contrário do primeiro momento, em que Ventura e o homem que traja vermelho são capturados, aqui Ventura está sozinho. O clamor dos cabo-verdianos na floresta revela o desamparo do protagonista. Podemos assim compreender aquele grupo de cabo-verdianos como uma unidade – a partir do momento em que Ventura se afasta dos seus companheiros, ele passa a correr riscos mais graves.

---

68 Frente de Libertação de Moçambique



Esta me parece ser a principal proposição de Pedro Costa ao desenvolver um plano tão violento, com uma *blitz* de soldados armados e um tanque de guerra rendendo um único homem. Mas quando focamos as atenções em Ventura, encontramos a brecha para que essa imagem da violência tenha se excedido. O cabo-verdiano se encontra acuado em meio a uma crise nervosa somente de cueca, boina e sapatos. Não é a primeira vez que o protagonista se encontra assim no filme. Ao surgir das profundezas do calabouço na sua primeira aparição, Ventura se apresenta da mesma maneira, até que o médico lhe agasalha. Na sequência em que Vitalina lê o atestado de óbito do marido, Ventura está somente com a roupa de baixo; porém, ele logo se veste com uma roupa social, roupa da qual Vitalina chega a caçoar: “Olhe para você, todo vestido, fantasiado”. Nestas duas situações, não há um enfrentamento, ao contrário do plano analisado aqui, em que Ventura se encontra na rua, exposto a um procedimento de violência.

Em sua conhecida crítica intitulada “Da abjeção” (1961), publicada na revista cinematográfica *Cahiers du Cinéma*, o realizador e crítico francês Jacques Rivette acusava o diretor italiano Gillo Pontecorvo da grave construção de sua *mise-en-scène* a partir da análise de um único plano do filme *Kapò* (1960). No plano em questão, a personagem de Emmanuelle Riva comete suicídio em um campo de concentração nazista, ao se jogar sobre uma grade de arame farpado eletrificado. Pontecorvo realiza um curto *travelling* frontal em direção à grade enquadrando o cadáver de Riva em *contra-plongée*. No texto, Rivette condena o movimento de câmera do realizador italiano. Primeiro, o crítico aborda a “questão do realismo”, tema que ele chama de “impossibilidade moral”: “toda tentativa nessa direção é necessariamente inacabada (‘logo imoral’), toda tentativa de reconstituição ou de maquiagem derrisória e grotesca, toda aproximação tradicional do ‘espetáculo’ deriva do voyeurismo e da pornografia”. Em seguida Rivette condena a “questão de *travellings*”, que ele também considera uma “questão de moral”, citando Jean-Luc Godard, também crítico da *Cahiers du Cinéma*. Sobre um movimento escolhido por Pontecorvo para um plano que aponta para uma morte/suicídio, Rivette escreve:

Existem coisas que só devem ser abordadas no temor e no terror; a morte é uma delas, sem dúvida; e como, no momento de filmar uma coisa tão misteriosa, não se sentir um impostor? Mais valeria em todo caso se questionar, e inserir essa interrogação, de alguma forma, naquilo que se filma. (RIVETTE, 1961)

Na sua dura crítica, Rivette esclarece que todo e qualquer tema deve e pode ser filmado. No entanto, “Da abjeção” defende que se deve ter um cuidado ao filmar determinadas temáticas, sempre tendo em vista o seu contexto histórico e sempre explorando o tema a partir da escolha adequada dos planos.

Quando assistimos ao plano de Pedro Costa, vemos que não há uma morte, sequer há um *travelling*; e vemos que a todo instante o filme (e a sua obra) nos faz recordar um estado de fabulação do real. Portanto, o que podemos retirar da crítica de Jacques Rivette ao refletirmos sobre este plano? Há um corpo negro seminu e o contexto histórico. Podemos encontrar no próprio filme uma frase que contribui para a discussão. Na sequência em que Vitalina e Ventura estão no consultório médico e que ela conta algumas anedotas sobre o seu falecido marido, ela interrompe a sua história para dizer: “Você sabe, Ventura... a vida do cabo-verdiano é sempre complicada”. Ao que Ventura responde: “É verdade. Brancos estalam seu chicote nas costas”. Depois disso, os dois retomam a conversa.

Ventura traz à tona em sua fala uma imagem da época da escravidão, quando os corpos negros eram chicoteados como forma de punição. Quando a teórica e artista interdisciplinar portuguesa Grada Kilomba lê Fanon no capítulo do seu livro intitulado “A máscara”, ela recorre a essa memória traumática:

Fanon utiliza a linguagem do trauma, como a maioria das pessoas negras o faz quando fala sobre experiências cotidianas de racismo, indicando o doloroso impacto corporal e a perda característica de um colapso traumático, pois no racismo o indivíduo é cirurgicamente retirado e violentamente separado de qualquer identidade que ela/ele possa realmente ter. (KILOMBA, 2019, p. 39)

O trauma da violência corporal é decorrência da exploração do corpo negro na colonização, condição que o poeta da Martinica Aimé Césaire iguala a

uma ideia de “coisificação”: “Nenhum contato humano, somente relações de dominação e de submissão que transformam o homem colonizador em vigilante, em suboficial, em feitor, em anteparo, e ao homem nativo em instrumento de produção” (CÉSAIRE, 2010, p. 31). Portanto, ao compor um plano em que homens armados até os dentes, com seu tanque de guerra, enfrentam um homem negro seminu nas ruas de Lisboa, há um retorno a uma iconografia do trauma da população preta. E é inevitável não recordarmos aqui dos métodos de filmagem de Pedro Costa, que, como um bom esteta, realiza inúmeros *takes* para o mesmo plano. até que *encontrar* aquele que considera ideal. Neste caso, o uso do método torna a experiência de ver o plano em si ainda mais incômoda. Por isso, é importante observarmos as palavras de Rivette acerca do que se mostra e como se mostrar: “Fazer um filme é mostrar certas coisas, é ao mesmo tempo, e pela mesma operação, mostrá-las por um certo viés; esses dois atos são rigorosamente indissociáveis”. E por que não repetirmos as próprias palavras de Costa a respeito das suas ideias de alteridade em relação a Ventura – fala em ele aborda as fronteiras indizíveis da narrativa do outro, que muitas vezes são manifestadas no campo da imagem? “Ventura dizia isso todos os dias, quase sem dizer: ‘**nós estamos aqui fazendo um filme sobre mim, sobre o meu passado, mas você nunca saberá o que eu sofri**’. E eu não posso sequer imaginar o que ele sofreu. Eu não posso representar o que ele sofreu, ou lutou, e ganhou. Eu nunca poderei ser ele”.



### O terceiro encontro

O último encontro de Ventura com o *corpus* militar português acontece em um elevador. Neste cubículo metálico, Pedro Costa realiza a sequência mais longa de sua carreira, com duração aproximada de 20 minutos. Esta também pode ser considerada uma daquelas cenas únicas na história do cinema. Nela, Ventura e a estátua de um soldado compartilham a narrativa que atravessa a história colonial de Portugal.

Neste elevador, tudo é desvelado – a começar pela iluminação rígida que é direcionada aos corpos dos personagens. Enquanto em sua primeira aparição em *Cavalo Dinheiro* Ventura utilizou as mãos para bloquear a luz, aqui não há como se proteger dela. A luz é refletida sobre a face do nosso protagonista, deixando-o desguarnecido. Podemos observar a grande cicatriz que atravessa a sua cabeça, marca da queda do andaime que o aposentou da construção civil aos 19 anos, que o deixou inválido para o trabalho. O soldado, apesar de falar, jamais abre a sua boca e os seus olhos. Seu confronto com Ventura se dá na ordem da palavra e da sua presença corporal. Neste sentido, Costa une aqui a densidade de dois indivíduos que têm bastante potencialidade em sua presença física: o soldado como este monumento que atravessa a história, “postado” nas praças públicas de

todo o mundo; Ventura como este senhor mitológico da obra de Costa, que se utiliza do seu caminhar e da sua corporalidade para demarcar a *mise-en-scène* de *Juventude em marcha e Cavalos Dinheiro*.

Há uma confusão temporal que permeia todo o embate entre os dois personagens: enquanto Ventura evoca muitas das histórias que ele mencionou ou encenou durante o filme a partir da sua memória fragmentada, enquanto o soldado-estátua intervém a todo instante com suas provocações sobre uma revolução que, segundo ele, segue em curso. Estranhas vozes que emergem no extracampo sonoro colocam Ventura em xeque, em relação aos seus posicionamentos políticos. Um exemplo é o momento em que a voz de uma criança o questiona: “Você está com o povo, Ventura?”; ao que o senhor responde imediatamente: “Viva a MFA<sup>69</sup>!”. Em sua tese, o teórico Daniel Duarte considera as respostas de Ventura como uma “ironia da revolução” e aponta para a precária condição do cabo-verdiano naquele espaço. Em seguida, sintetiza algumas importantes passagens que nos ajudam a compreender a sequência:

Perguntam se ele está com o povo, e ele grita: “O povo unido será vencido!”. Ironia da revolução, o povo se uniu mas não triunfou, e Ventura e seus companheiros sofreram as consequências desta derrota. “Um pássaro preto grande me atacou”, pousando no telhado de sua barraca. Uma série de demônios do passado vão assombrá-lo nessa sequência: sua relação com o movimento revolucionário, a doença física e mental, sua partida de Cabo Verde, deixando a mulher Zulmira para trás, o trabalho na construção. (DUARTE, 2018, p. 107)

O ascensor é a expressão máxima da imagem do horror, de onde Ventura se vê obrigado a responder acerca do seu martírio como um migrante cabo-verdiano em Portugal. Ele funciona como um tribunal, onde as vozes do além e a voz do soldado-estátua representam os advogados de acusação. Ventura, possivelmente, só sairá dali após passar por todo este ritual de exorcismo.

69 Movimento das Forças Armadas (MFA) foi o movimento militar responsável pela Revolução de 25 de abril de 1974 em Portugal, colocando fim ao Estado Novo. O MFA tinha como uma de suas principais bandeiras a oposição ao regime que estava instaurado no país e às políticas do governo em relação à guerra colonial.

Portas e janelas são alguns dos elementos que marcam a iconografia de Pedro Costa, conforme analisamos neste trabalho. O realizador as utiliza como espaços de sociabilidade (no caso das Fontainhas), mas também como misteriosas indicações de uma transição de um espaço para o outro. Em seus filmes, sempre há uma porta entreaberta ou luzes externas que invadem o interior através das frestas de uma janela. Ao eleger um ascensor para apresentar o pesadelo de Ventura, encarcerando o seu protagonista naquele espaço flutuante e metálico, o realizador sintetiza a completa impossibilidade de evasão. Em *Cavalo Dinheiro*, o elevador é o elo entre o hospital e a masmorra, uma Lisboa subterrânea, onde Ventura inicia a sua trajetória. O ascensor torna-se este entrelugar de dois mundos que são hostis ao migrante, e que permanecem conectados.

Um pequeno estúdio foi a locação criada para o elevador, uma escolha possivelmente inédita no trabalho de Pedro Costa, quando falamos das suas obras de teor mais ficcional – lembrando que *Onde jaz o teu sorriso?* e *Ne change rien*, que são filmes de carácter documentais, foram filmados na maior parte do tempo dentro de estúdios. Ali, o diretor português pôde trabalhar junto com Ventura e com o seu soldado-estátua por um longo tempo, até conceber a cena ideal:

Foi a mais longa experiência de estúdio que já tive. Tem uma densidade emocional muito grande e pede ao Ventura que passe por imensos estados diferentes, do pânico à quase loucura, até a prostração terminal. E arranca-lhe imensos tempos e tons contraditórios, desde aquela espécie de lento lamento do inocente até a voz partida da raiva da condenação. Também a câmara tinha de variar muito e, consoante o momento, defendê-lo ou acusá-lo com diferentes alturas, distâncias e ângulos. Era um combate violento que exigia paredes fortes, à prova de bala. Mas também é necessário um determinado acondicionamento. O Ventura reclama-o, precisa de calma e de tempo. Até pede um certo jogo de intensidades de luz e de sombra. Quando digo que o Ventura é um dos últimos grandes atores de estúdio não estou a brincar.<sup>70</sup>

A atuação de Ventura é excepcional. Além de ter que lidar com a evocação fabulatória de suas reminiscências em um espaço tão limitado, ele contracena com uma figura quase inanimada, marcada por movimentações rígidas.

---

70 COSTA, Pedro. Guarda o meu silêncio para sempre. Luzlinar, 2015. Seção Encontros Cinematográficos. Disponível em: <http://www.luzlinar.org/encontroscinematograficos/cavalo-dinheiro/> Acesso em: 5 ago. 2020.

O Homem da Capota de Aço é também este arquétipo militarizado que desperta algumas das suas maiores das assombrações de seus primeiros anos em Portugal.

Em certo momento do fragmentado diálogo, Ventura começa a falar das suas conquistas pessoais em sua chegada a Lisboa, de como conseguiu “construir uma vida boa” a partir das inúmeras edificações que ajudou a levantar na cidade. O soldado o interrompe: “Para quê? Você quebrou o corpo e estragou a cabeça”; Ventura revida: “Você não sabe nada da minha vida!”. Então a estátua fardada passa a narrar um caso da vida do protagonista como se o conhecesse profundamente: “Nós tomamos posições contra o fascismo. Você estava no andaime, eu fui emboscado numa esquina. Eu usava a minha capa cinza. Você, o seu canivete amarelo, de servente”. Ao contar esta história, o homem-estátua dá a entender que era parte do MFA, e deste modo também estava lutando pelo fim das guerras coloniais portuguesas. A informação é fundamental para a *mise-en-scène* desta sequência, afinal, independentemente do lado em que o soldado estava no contexto da Revolução dos Cravos, é Ventura que ele segue assombrando.

O Homem da Capota de Aço é insistente ao falar dos processos revolucionários. Ele diz: “Isto não é brincadeira, Ventura. Isto é uma revolução. Acho que eu gosto de estar preso aqui com você, há 38 anos?”. Ele diz isso como se trouxesse uma excessiva relevância às transformações em Portugal, que tiveram seu início oficial no dia 25 de abril de 1974. Porém, é possível notar a aporia desta fala a partir do momento em que ele aponta estar preso naquele ascensor há 38 anos.

As distinções entre das perspectivas sobre a revolução podem ser exemplificadas quando o soldado fala sobre uma andorinha que estava voando em um daqueles dias de insurgência: “De repente, passou uma andorinha voando e eu olhei para cima. E você estava lá em cima cantando uma canção”. Aqui ele faz referência a Ventura, que responde: “Eu não cantava sozinho. Nós todos cantávamos. Pedreiros, serventes, trabalhadores. Não era primavera. Não era uma andorinha”. Então o cabo-verdiano inicia a sua versão da história: “Veio a mim, uma noite. Um pássaro negro e grande... sobrevoou meu barraco... com grandes

asas pretas e finas...”. Ventura descreve novamente o pássaro negro que já havia sido mencionado na sequência com o médico português. Não se pode compreender o que seria este “pássaro negro”; porém, a sensação da tormenta que acometia a sua vida permeia o testemunho contrariando as palavras do soldado.

Ventura e o soldado descrevem os 38 anos em que estão presos ali e a ausência de um processo revolucionário que não ocorreu para os cabo-verdianos. Vitalina Varela é personagem-testemunha deste sintoma, ela é uma personagem que presentifica os problemas vivenciados pelos imigrantes na atualidade. O soldado-estátua também realiza um movimento de presentificação dos problemas coloniais, no entanto, essa presença vem através por meio da palavra e da violência que ainda atingem Ventura.

Enquanto nos outros encontros de Ventura com os militares há a presença opressora, deles nesta cena há uma proposta reconciliatória. Porém, a impossibilidade deste gesto se evidencia no decorrer da narrativa, como interpreta o teórico Rafael Parrode em seu texto “Ventura zumbi”:

A figura do soldado em *Cavalo Dinheiro* carrega uma aura ainda mais cínica, especialmente na cena em que Ventura, dentro de um elevador, enfrenta o espírito de um soldado aprisionado em uma estátua dourada que tenta lhe dissuadi-lo a se juntar a uma nova revolução, 37 anos depois daquela onde eles se encontraram pela primeira vez. “Eu não consigo mais carregar sacos de cimento” diz Ventura. A cena de exorcismo performada por Ventura traz à tona um confronto político e ideológico, expondo os processos autoritários de controle do poder em Portugal e na Europa. Toda uma violência simbólica direcionada aos imigrantes que deram suas vidas pela revolução e foram privados de compartilhar de suas benesses reaparece nesta sequência: “Você está do lado do povo ou do lado da revolução?”, indaga o fantasma do soldado.<sup>71</sup>

---

71 PARRODE, Rafael. Ventura zumbi. Revista Cinética, 2016. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/ventura-zumbi/>>. Acesso em: 2 set. 2020.





Como Ventura exorciza toda a violência perpetrada pelo exército, representado aqui pelo Homem da Capota de Aço? O que podemos dizer é que esta ação não se estabelece na ordem de uma fuga ou de uma luta corporal. Não há como sair dali, tampouco como atacar o soldado.

Nos minutos derradeiros da longa sequência o ruído de um órgão reverbera pelo elevador agredindo ambos personagens – o som é tão impactante que até mesmo o espectador é acometido por uma incômoda sensação. No intuito de se proteger o soldado coloca as mãos sobre os ouvidos. Ventura, por sua vez, cruza os braços em direção para o militar. O cabo-verdiano realiza o primeiro de seus dois atos de exorcismo. Ironia ou não, o gesto de proteger os ouvidos que o soldado faz é igual ao que Ventura havia feito em *Juventude em marcha*, quando Lento avisa que naquela noite os militares estão circulando pelas ruelas das Fontainhas. Enquanto naquela sequência, ao lado de Lento, o gesto de Ventura demonstrava desespero, aqui a posição do cabo-verdiano indica uma defesa contra o som do órgão e a presença do soldado:



O ruído assombroso do órgão desaparece, o silêncio retorna para àquele espaço. Ventura realiza então o seu segundo ato de exorcismo. Começa a balbuciar os versos de “Alto Cutelo”, de Os Tubarões. A emblemática canção, que já havia sido tocada em outro momento do filme, retorna na voz do cabo-verdiano. Ventura a canta de forma torta, trocando palavras e esquecendo alguns versos. O que importa é o estado de epifania que a canção desperta naquele homem. A música é o seu registro de libertação: em *Juventude em marcha*, após mais uma tentativa de ensinar a carta para Lento, Ventura coloca para tocar na vitrola “Labanta Braço”. O hino de Os Tubarões cria um instante de exaltação e orgulho para o povo cabo-verdiano dentro do filme. Em *Cavalo Dinheiro* na sequência em que Ventura visita as ruínas das Fundações Gaudêncio ele encontra seu sobrinho Benvindo. Após um diálogo denso, em que eles comentam a morte trágica de alguns companheiros que ali trabalharam, eles se põem a cantar. Apesar de discordarem sobre alguns versos da cantiga, a música surge mais uma vez como um componente de cumplicidade de integração dos migrantes cabo-verdianos. Neste sentido, Mbembe descreve a opressão das plantations, mostrando como os escravos encontravam algumas brechas nesse estado de exceção para intensificar a união:

Rompendo a condição de expatriado e com o puro mundo das coisas, do qual ele ou ela nada mais é do que um fragmento, o escravo é capaz de demonstrar

capacidades polimorfos das relações humanas por meio da música e do próprio corpo, que supostamente pertencia a um outro. (MBEMBE, 2018, p. 30)

A partir desta citação, não nos interessa criar nenhum grau de comparação entre a violência vivida nas *plantations* e a vivida em Portugal, mas sim assinalar o racismo e todas as formas de opressão que estes corpos vêm sentindo desde a escravidão. Mbembe, com isso, aponta a música e as expressões corporais como manifestações de libertação daquilo que ele caracteriza como “capacidades polimorfos”. Como já comentado, Ventura encontra nessas brechas a sua autonomia e também a sua maneira de resistir ao mundo.

Após cantar “Alto Cutelo”, Ventura realiza o seu “encontro” mais inesperado. A voz de Zulmira surge em *off*, e ao contrário de todas as outras vozes reveladas anteriormente no ascensor, as palavras que vêm da mulher de Ventura são sóbrias. Ela nota o sofrimento de seu marido, ao que ele responde: “Esta tropa libertária quer nos matar!”; “Ela roubou a nossa aliança. Roubou a nossa vida”. O diálogo entre Ventura e Zulmira é franco – talvez represente a carta de saudades que Ventura tanto declamou em *Juventude em marcha*, talvez tenha força semelhante à carta entregue pelo próprio Ventura a Vitalina. Apesar disso, é um diálogo incompleto, que jamais será concluído. Ventura nunca retornou a Cabo Verde e Zulmira não foi a Portugal. As últimas falas de Zulmira são: “Como você gosta disso e está desempregado, não será capaz de pagar o aluguel./ Vitor tem os filhos dele para criar, ele não pode ajudar./ E Adelaide precisa de (dinheiro) para a sua operação de catarata...”. Zulmira parece falar das ocupações dos filhos que ela e Ventura tiveram e da impossibilidade deles de ajudar o pai. Sua palavra deixa uma sensação de incompletude, como se o seu espírito emergisse por um breve instante naquele elevador e logo partisse, deixando algumas dúvidas em relação ao destino de Ventura.

Nada poderá ser reconciliado. A câmera de Pedro Costa, que por tantas vezes filmou momentos de afeto em ambientes de clausura, como aqueles com Vanda e a irmã Zita, ou na linda cena em que Ventura descansa no colo de sua

filha Bete enquanto as Fontainhas vão abaixo, em *Juventude em marcha*, aqui observa tudo desmoronando.

As ações finais da sequência partem do Homem da Capota de Aço. Ele recorre a frases de um porvir um tanto quanto utópico e as direciona a Ventura: “Virá o dia em que seremos capazes de aceitar os nossos sofrimentos. Não haverá mais medo, nem mistério”. Mais adiante, ele diz:

“Deixemos este mundo juntos e eles nos esquecerão. Eles esquecerão de nossos rostos./ Você não deve cantar mais./ Esta história ainda não acabou, Ventura./ O nosso sofrimento será a alegria para os homens do futuro./ Eles vão falar coisas bonitas sobre nós”. Encerra seu monólogo com palavras de ordem: “Ventura sentinela! Preste atenção!”

O soldado-estátua tenta persuadir Ventura até o fim das possibilidades da luta revolucionária, com uma perspectiva europeia que tanto o violentou Ventura ao longo da sua vida.

Como português, Pedro Costa realiza um gesto épico ao posicionar estes dois personagens lado a lado, em uma narrativa sem vitoriosos. A revolução não transformou Portugal, e nem sequer chegou a Ventura e seus companheiros. No entanto, ao eleger um soldado-estátua do MFA como o paradigma das assombrações de Ventura, Costa dispõe em sua *mise-en-scène* a figura do herói de guerra que foi “embalsamado” nas praças públicas de Lisboa e segue sendo motivo de orgulho para o país. O teórico Luiz Carlos Oliveira Jr. comenta sobre este personagem histórico e sobre como ele representa o detrimento da figura de Ventura:

O filme inteiro se acha suspenso entre passado e presente e entre vida e morte, e a forma cênica em que isso se cristaliza aparece naquela longa sequência do elevador, caixa metálica parada no vazio como um tempo em suspensão, uma vida colocada em espera. Lá ocorre o diálogo de Ventura com a estátua viva de um soldado do 11 de março de 1975 (data-chave à qual o filme retorna com insistência), herói reconhecido pela História. O imigrante cabo-verdiano, com suas histórias de muito trabalho, muita dor, pouca remuneração e quase nenhum descanso (histórias pessoais que se cruzam com a história política coletiva), diferentemente do soldado, não teve tal reconhecimento, não rendeu monumentos em espaços públicos. Mas ele tem sua grandeza restituída em ritual solene pela câmera de Pedro Costa, que lhe confere uma aura de herói mitológico. Os *tableaux vivants* monumentalizados de *Cavalo Dinheiro* são os retratos majestosos dos heróis que a História não homenageou, ou que recalcou em benefício da lenda (tema

fordiano dos sujeitos anônimos da História, os heróis-fantasmas não contemplados pelos afrescos comemorativos – é o tema de *Sangue de Heróis* e *O Homem que Matou o Facinora*).<sup>72</sup>

Esta citação nos faz recordar a importância do retrato de Géricault na introdução do filme e toda a dedicação de Pedro Costa em replicar o trabalho do pintor francês nos enquadramentos dos personagens cabo-verdianos. Embora Costa não consiga ruir a sua estátua de guerra, afinal, as palavras do Homem da Capota de Aço seguirão atormentando Ventura, o olhar do realizador seguirá direcionado para a história dos migrantes, pois aí está o seu *pathos*.

Antes de encerrar, considero válido apontar para dois movimentos anticoloniais essenciais na contemporaneidade. O primeiro é a derrubada dos monumentos coloniais e escravagistas que ocorreram nos atos antirracistas de 2020, que tiveram maior repercussão nos Estados Unidos e na Europa. A partir dela, podemos notar que os dizerem proporcionados pelo soldado-estátua vão se desfazendo ao longo da história. Não importa sabermos que ele era parte do MFA, que lutou pelo fim das guerras de colonização; afinal, seu cinismo seguiu agredindo os migrantes nas favelas de Lisboa:



---

72 OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. Cavalo Dinheiro e a arte do retrato. Revista Cinética, 2016: <<http://revistacinetica.com.br/home/cavalo-dinheiro-e-a-arte-do-retrato/>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

O segundo movimento que proponho neste tópico é a série fotográfica *Homem Novo* (2010-2012), do fotógrafo angolano Kiluanji Kia Henda. Neste trabalho, o artista apresenta *novas adequações* das estátuas coloniais e de seus respectivos pedestais, como aponta a teórica Michelle Sales:

A série de fotografias *Balumuka (Ambush)* que acompanha o trabalho *Homem Novo* passa-se na importante Fortaleza de São Miguel, primeira construção militar em Luanda feita pelos portugueses ainda no século XVI. Kia Henda visita, em 2010, a construção que já foi um ponto estratégico no tráfico negreiro durante o período colonial e fotografa antigas estátuas de Afonso Henriques e Vasco da Gama, já retiradas e também a estátua da Rainha Nzinga, importante líder da resistência à colonização portuguesa, entre canhões e carros usados durante o período da Guerra Fria.<sup>73</sup>

Em seguida, ela conclui:

Através das fotografias de Kia Henda, no Forte de São Miguel, sugere-se o embate entre as estátuas que, de um lado, relembram o passado colonial, como a imagem de Afonso Henriques em primeiro plano e do outro a Rainha Nzinga. Separados mais pelo tempo do que pelo espaço, entre símbolos de lutas do passado e do presente.<sup>74</sup>



73 Fronteiras Estéticas: a “lusofobia” nos processos artísticos de Délio Jasse, Yonamine Miguel e Kiluanji Kia Henda. Rede Angola, 2013. Disponível em: <http://m.redeangola.info/especiais/fronteiras-esteticas-a-lusofobia-nos-processos-artisticos/>.

Acesso em: 10 ago. 2020.

74 Ibidem.

Dentro da mesma série fotográfica, Henda realiza o trabalho *Redefining the power*. A sua obra descolonizadora retira as estátuas de heróis portugueses dos pedestais de Luanda e as substitui por personagens vivos de Angola. Kia Henda ressignifica assim o passado colonial de seu país:



Na perspectiva de Costa, as possibilidades de refletir sobre a autonomia daqueles que foram colonizados está em acompanhar a sua narrativa e seus testemunhos a partir de uma fabulação do real. O terceiro ato de *Cavalo Dinheiro* não termina no encarceramento de Ventura dentro do ascensor com o soldado-estátua, Costa retoma a narrativa do seu protagonista dentro do hospital.

Ventura se encontra pela última vez com o homem que traja vermelho no refeitório do hospital. Em um plano silencioso, ele ajuda o homem a se alimentar, extinguindo, assim, qualquer ruído do passado que houvesse restado e concluindo o ciclo daquele personagem ambíguo (colega de luta de Ventura e marido recém-falecido de Vitalina). Por fim, Ventura é liberado do hospital e retorna ao mundo. O plano que encerra o filme é misterioso: em uma espécie de vitrine, estão organizados vários punhais, e eis que os sapatos de Ventura surgem no enquadramento através do reflexo gerado pela vitrine. O plano demarca as armas e a presença de Ventura junto com aqueles instrumentos. A revolução pode acontecer, e desta vez não virá pelas mãos dos soldados portugueses.

## 5

### Conclusão

Em 20 de maio de 1990, no Colóquio “A identidade cultural europeia”, em Turim, o filósofo franco-magrebino Jacques Derrida apresentou a sua fala “O outro cabo”. O mundo ainda vivia a ressaca da queda do Muro de Berlim, ocorrida alguns meses antes (em 09 de novembro de 1989), e lidava com a retomada das discussões sobre o “fim da história”, ao passo que os Estados Unidos despontavam como a única superpotência após o fim da Guerra Fria.

Explicado o contexto histórico – mesmo que de maneira breve –, vamos nos ater à fala de Derrida. Para o filósofo, havia uma necessidade de a Europa discutir com atenção as questões contemporâneas que se colocavam cada vez mais presentes, como os fluxos migratórios, que eram fruto do processo colonial na África. Sua fala partia, assim, da ideia de o continente reconhecer-se como um “cabo”, no sentido geográfico e imagético da palavra. A partir desta representação, Derrida mostrava que haveria uma tomada de consciência para que novas proposições críticas acerca de identidade cultural do continente pudessem ser desenvolvidas. Derrida observou a configuração geográfica do continente, no que diz respeito à forma e suas fronteiras, para, assim, problematizar aquilo que ele chamou de “celebração de si”:

Mas o que é então esta Europa? É uma espécie de cabo do velho continente, um apêndice ocidental da Ásia, que olha naturalmente para Oeste. A sul orla um mar ilustre, cujo papel, deveria antes dizer cuja função, foi maravilhosamente eficaz na elaboração deste espírito europeu que nos ocupa (DERRIDA, 1995, p. 102).

E, ainda a respeito desta imagem do “cabo”, ele prossegue:

A Europa não é apenas um cabo geográfico, que sempre se deu a si mesma a representação ou a figura de um cabo espiritual, ao mesmo tempo como projeto, tarefa ou ideia infinita, isto é, universal: memória de si que se reúne e se acumula, se capitaliza em si e para si. A Europa confundiu também a sua imagem, o seu rosto, a sua figura e o seu próprio lugar, o seu ter-lugar com o de uma ponta dianteira de um falo se quiserem; portanto ainda de um cabo



para a civilização mundial ou para a cultura humana em geral (DERRIDA, 1995, p. 103).

Em meio à efervescência das discussões pautadas por Derrida e por tantos outros acadêmicos naqueles anos, Pedro Costa despontava como um jovem realizador do cinema português. *O sangue* (1989) abordava os rastros de violência que o Estado Novo português havia deixado, sob a perspectiva de uma família do subúrbio de Lisboa. Esta primeira produção de Costa seria diferente de tudo o que ele desempenhou dali em diante, por seu alto teor ficcional. Onze anos mais tarde, ao lançar *No quarto da Vanda*, o realizador encontra o seu *cinema* e desenvolve um filme que traz para a superfície muitas das proposições de Jacques Derrida.

No encerramento de sua fala, o filósofo *demand*a ao continente europeu “o dever de responder ao apelo da (sua) memória”. Os tópicos deste “dever” partem da ideia de “abrir a Europa a partir do cabo que se divide, porque ele é também uma margem: de a abrir ao que não é, nunca foi nem nunca será a Europa”. A obra de Pedro Costa, a partir de *No quarto da Vanda*, passa a “abrir” esta parte ignorada do continente e a filmá-la. O realizador registra uma Europa que está condenada à vida marginal, tendo no quarto de Vanda nas Fontainhas o micro-espço de representação dos efeitos inerentes à brutalidade do neocolonialismo que se desenhava não somente na Europa, mas em todo o mundo.

Reproduzimos então mais um tópico do “dever de responder ao apelo da memória” de Derrida: “O mesmo dever manda não apenas acolher o estrangeiro para o integrar, mas também para reconhecer e aceitar a sua alteridade: dois conceitos da hospitalidade que hoje dividem a nossa consciência europeia e nacional”. *Juventude em marcha* apresenta justamente o fracasso da Europa em relação a suas políticas de imigração. Ventura personifica e presencia todo este desdobramento nas Fontainhas.

Ventura é o personagem que revela estes diversos *mundos* onde os habitantes das Fontainhas se encontram. Ele visita Vanda no Casal da Boba; faz uma incursão pelo novo trabalho de Nhurro, um assimilado pelo capitalismo; resiste ao lado de Lento e Bete nas ruínas das Fontainhas. O que Ventura revela de

mais importante para *Juventude em marcha* está atrelado aos seus primeiros anos em Portugal: a sua “aventura” ao partir de Cabo Verde, quando deixa a sua esposa e os filhos; a obrigação de, e em pouco tempo, ter que lidar com a opressão dos trabalhos na construção civil; e os consequentes traumas da precoce aposentadoria e da violência militar.

Como um ser espectral, Ventura ronda distintos tempos e espaços, seja por meio da sua fala, seja por sua presença física – recordemos a incursão pelo Museu Calouste Gulbenkian. Estes movimentos fantasmáticos são determinantes para a fabulação do real que permeia a obra de Pedro Costa.

A alteridade e o tempo são dois traços evidentes na progressão da fabulação do real de Pedro Costa. Ao abandonar uma ideia de produção tradicional de cinema, Costa consegue adquirir mais tempo e confiança daqueles que estão na frente da câmera. Vanda e Nhurro são os primeiros a experimentar este efeito de realidade, em *No quarto da Vanda*. Mas é a partir de *Juventude em marcha* que a fabulação do real passa a movimentar o trabalho de Costa, conforme o comentário de Jacques Rancière acerca de Ventura:

Embora forte e fascinante, Vanda era ainda uma moça às voltas com problemas de droga, e o filme em torno dela engrenava suas sequências ao sabor de uma crônica do cotidiano sublimado. Ventura é uma lenda viva, *Juventude em marcha* alça o relato e a forma ao nível do mito, da parábola. (RANCIÈRE, 2008, p. 116)

Em *Juventude em marcha*, Ventura é a testemunha dos processos neocoloniais, dos processos neoliberais e da destruição iminente das Fontainhas: espaço que ele fez parte desde a sua chegada em Lisboa e que vivenciou todos os processos da *necropolítica* do Estado português. A partir de *Cavalo Dinheiro*, Ventura revisita seu passado, em uma espécie de “filme-exorcismo”. Em meio ao procedimento fabulatório, o “voo” mais alto do personagem está no último filme de Pedro Costa, em *Vitalina Varela* Ventura contracena com a protagonista no papel de um padre. Além de uma performance primorosa como o pároco de quem Vitalina se aproxima durante o filme, há um dado cômico: na apresentação do filme no Festival do Rio em 2019, Pedro Costa mencionou que não havia nada

que Ventura mais rechaçasse do que as idas à igreja, embora o senhor acompanhasse a sua atual esposa com alguma frequência ao local. A longa relação de trabalho e amizade entre Costa e Ventura abriu a brecha para que o ator-personagem desempenhasse esse papel.

Mesmo que em *Vitalina Varela* o personagem de Ventura se “descole” dos filmes anteriores, há uma forma misteriosa de existência que segue em sua persona. Retomando os filmes analisados nesta dissertação, podemos citar algumas sequências que o personagem revela, mesmo que parcialmente, distintos sentimentos do seu passado em Cabo Verde: quando escuta “Labanta Braço” de Os Tubarões, na vitrola, com Lento; ao contar para Bete como conheceu a sua mãe no dia na Independência de Cabo Verde, nos anos 1970; e no momento em que questiona Vitalina sobre os animais que ficaram em sua terra natal. Mas é a cena do ascensor que aponta para as epifanias mais díspares do personagem, em especial o encontro fantasmático com a sua mulher, Zulmira.

Dito isso, observamos que o trabalho de Pedro Costa se orienta por esses estranhos encontros, por essas dobras fantasmáticas na sua *mise-en-scène*, por essas micronarrativas de um quadro da realidade cabo-verdiana em Portugal. Não cabe neste capítulo de conclusão retomarmos a experiência do português em Cabo Verde a partir do filme e do caderno *Casa de lava*; porém, é aquele arquipélago que atua como um catalisador de toda a sua obra.

Diferentemente de países como Guiné-Bissau, Angola e Moçambique, onde a Guerra do Ultramar eclodiu de maneira violenta, em Cabo Verde não houve conflito armado. A violência histórica naquele território sempre ocorreu de outras formas. Entreposto de compra e venda de escravos até o século XIX, teve como o principal marco de violência do Estado Novo português o funcionamento do Campo do Tarrafal. Ali inúmeros prisioneiros portugueses e de outras colônias portuguesas foram mantidos, torturados e mortos entre 1936 e 1974. Durante as guerras anticoloniais, muitos cabo-verdianos como Ventura deixaram o país rumo a Portugal, na intenção de trabalhar e conseguir as devidas condições para trazer a família – a grande maioria não foi bem-sucedida.

O cinema de Pedro Costa reúne os fragmentos narrativos destes emigrados de Cabo Verde para potencializar as discussões sobre a colonialidade ainda presente em Portugal.

Assim, se por um lado as identidades destes dois países se estabelecem pela relação com o mar, por outro, Costa, como português, jamais irá filmá-lo. Se em *Casa de lava* há algumas poucas sequências em uma praia de Cabo Verde, este local é normalmente filmado à noite, com uma atmosfera de violência e mistério – em uma delas há uma tentativa de estupro. No único plano diurno, jamais veremos o horizonte. Pedro Costa estabelece um confronto com a tradição portuguesa de ode ao mar que circunscreve o projeto glorioso das grandes navegações e é tão exaltado pelo Estado Novo de Salazar. O realizador se finca na *terra arrasada* para repercutir a memória e a presença do neocolonialismo português. Nesta *terra arrasada* que é Lisboa, estão as narrativas de memória e luta de muitos migrantes cabo-verdianos como Ventura e Vitalina.



## 6 Referências bibliográficas

- AIMÉ, Césaire. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução de Anísio Garcez Homem. UFSC: Florianópolis, 2017.
- ANDERSEN, Thom. *Histórias de fantasmas*. In: CABO, Ricardo Matos (Org.). **Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa**. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.
- ARAÚJO, Nelson. **Cinema Português: interseções estéticas nas décadas de 60 a 80 do século XX**. Lisboa: Edições 70, 2013.
- BATALHA, Luís. *Cabo-verdianos em Portugal: “comunidade” e identidade*. In: GÓIS, Pedro (Org.). **Comunidade(s) cabo-verdiana(s): As múltiplas faces da imigração cabo-verdiana**. Lisboa, 2008.
- BAZIN, André. *Ontologia da imagem fotográfica*. In: **O cinema: ensaios**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da história*. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRESSON, Robert. **Notas sobre el cinematógrafo**. Tradução de Saúl Yurkiévich. Cidade do México: Ediciones Era, 1979.
- CASCARDO, Mario. **O suporte digital e a mise-en-scène de Juventude em Marcha, filme de Pedro Costa** (Dissertação). Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.
- COMITINI, Carlos. **Amilcar Cabral: A arma da teoria**. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Corpos e quadros, notas sobre três filmes de Pedro Costa: Ossos, No quarto da Vanda e Juventude em Marcha*. In: DUARTE, Daniel Ribeiro (Org.) **O cinema de Pedro Costa** (Catálogo). Rio de Janeiro: CCBB, 2010.
- CORDEIRO, José Manuel. A polémica sobre a deserção durante a guerra colonial. In: **Violência política no século XX – Um balanço**. Lisboa: Instituto de História Contemporânea, 2017.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue, 2005 (2ª edição).

COSTA, João Bénard da. *No quarto da Vanda*. In: CABO, Ricardo Matos (Org.).

**Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa**. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

COSTA, Pedro. Guarda o meu silêncio para sempre. **Luzlinar**, 2015. Seção Encontros Cinematográficos. Disponível em:

<<http://www.luzlinar.org/encontroscinematograficos/cavalo-dinheiro/>> Acesso em: 5 ago. 2020.

\_\_\_\_\_. Murmullos en un pasillo lejano. Entrevista concedida a Miguel Armas.

**Revista Lumière**, out. 2014. Disponível em:

<[http://elumiere.net/numero9/entrevista\\_costa/entrevista\\_costa.php](http://elumiere.net/numero9/entrevista_costa/entrevista_costa.php)>. Acesso em: 2 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. Casa de lava: caderno. Entrevista concedida a Carla Henriques.

**Artecapital**, 2013. Disponível em: <[https://www.artecapital.net/entrevista-158-](https://www.artecapital.net/entrevista-158-pedro-costa)

[pedro-costa](https://www.artecapital.net/entrevista-158-pedro-costa)>. Acesso em: 2 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. Morrer mil mortes. Entrevista concedida a Nuno Crespo. Anexo do livro

**Casa de Lava: caderno**. Lisboa: Pedro Costa & Pierre von Kleist editions, 2013.

\_\_\_\_\_. Mostra O Cinema de Pedro Costa. CCBB-Rio, 2010. Palestra de Pedro

Costa. Disponível na íntegra em: <<https://alumbramento.com.br/o-cinema-de-pedro-costa/>>. Acesso em: 20 out. 2019.

\_\_\_\_\_. Entrevista a Pedro Costa. Entrevista concedida a Daniel Ribeiro Duarte.

Disponível em CD encartado ao catálogo do forumdoc.bh.2007. Belo Horizonte: 2007.

\_\_\_\_\_. Mon regard et celui des acteurs étaient le même. Entrevista concedida a

Emmanuel Burdeau et Thierry Lounas. In: **Cahiers du Cinéma**, n. 619, Janeiro

de 2007. Disponível em: <<http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/03/mon-regard-et-celui-des-acteurs-taient.html>>. Acesso em: 4 ago. 2020.

\_\_\_\_\_. Documentar uma sensibilidade humana. Entrevista concedida a Pedro

Butcher. **Revista Cinética**, out. 2006. Seção olho no olho. Disponível em: <[http://](http://www.revistacinetica.com.br/entpedrocosta.htm)

[www.revistacinetica.com.br/entpedrocosta.htm](http://www.revistacinetica.com.br/entpedrocosta.htm)>. Acesso em: 11 nov. 2019.

\_\_\_\_\_. Cannes 2006: Conspiracy of Dunces. Entrevista concedida a Mark Peranson. In: **Cinemascope**, n. 27, 2006.

\_\_\_\_\_. **Entrevista con Pedro Costa sobre António Reis**. Entrevista concedida a Anabela Moutinho e Maria da Graça Lobo, In: **António Reis e Margarida Cordeiro: a poesia da terra**. Faro: Cineclub de Faro, 1997. Disponível em: <<http://elumiere.net/especiales/cordeiroreis/entrevistacostareis.php>>. Acesso em: 26 jun. 2019.

CUNHA, Paulo. O novo cinema português e o cinema novo brasileiro: o caso Glauber. In: SALES, Michelle (Org.). **Rebeca**, v. 6, n. 2, 2017.

DERRIDA, Jacques. **O outro cabo**. Coimbra: A Mar Arte, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: diante de tempos In: **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

\_\_\_\_\_. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2013.

DUARTE, Daniel Ribeiro. **Comunidade estética e política no cinema de Pedro Costa** (Tese de doutorado). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2018.

DUFOURMANTELLE, Anne. **Convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade**. São Paulo: Escuta, 2003.

EINSTEIN, Carl. **Negerplastik: escultura negra**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ESCRIVÁ, Rebeca Romero. *Literatura y fotografía: Las dos mitades de Jacob Riis*. Archivos de la Filmoteca, v. 67, Valencia, Espanha: IVAC: 2011.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

\_\_\_\_\_. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.

FERREIRA, Pedro Henrique. *Ventura ou o não-reconciliado*. **Ladrões de cinema** (blog), 31 out. 2010. Disponível em: <<https://ladroesdecinema.wordpress.com/2010/10/31/ventura-ou-o-nao-reconciliado/>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

FOLLAIN, Vera Lúcia. **Narrativas migrantes**: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975/1976). Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FURTADO, Filipe. A sombra dos abutres. **Revista Cinética**, 2016. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/a-sombra-dos-abutres/>>. Acesso em: 6 ago. 2020.

GARDNIER, Ruy. Homenagem a Danièle Huillet (e Jean-Marie Straub). **Revista de Cinema Contracampo**, 2006. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/84/arthomenagemadanielehuillet.htm>>. Acesso em: 3 de jul. 2020.

GOMES, Juliano. Matéria sólida: alguns sedimentos e procedimentos em Cavalo Dinheiro. **Revista Cinética**, 2016: <<http://revistacinetica.com.br/home/materia-solida-alguns-sedimentos-e-procedimentos-em-cavalo-dinheiro/>>. Acesso em: 17 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. Mal do século: Ossos e a morte de um cinema. **Revista Cinética**, 2010: <<http://www.revistacinetica.com.br/ossos.htm>>. Acesso em: 30 ago. 2020.

GUERRERO, António. *A suspensão e a resistência*. In: CABO, Ricardo Matos (Org.). **Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa**. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

GUIMARAES, Victor. *O elogio da repetição: de Tarrafal a Cavalo Dinheiro*. **Revista Cinética**, 2016. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/elogio-da-repeticao-de-tarrafal-a-cavalo-dinheiro/>>. Acesso em: 20 jun. 2020.



HALL, Stuart. *Identidade cultural e diáspora*. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Org.). **Histórias Afro-Atlânticas**: antologia. São Paulo: MASP, 2018, v. 2.

HAMPÂTÉ BA, Amadou. *A tradição viva*. In: Joseph Ki-Zerbo (Org.). História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010.

HASUMI, Shiguéhiko. *Aventura: um ensaio sobre Pedro Costa*. In: CABO, Ricardo Matos (Org.). **Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa**. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

HENRIQUES, Joana Gorjão. **Racismo em português: o lado esquecido do colonialismo**. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2017.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEANDRO, Anita. Um fotograma de diferença: a montagem arcaica de Straub-Huillet. In: DUMANS, João; ARAÚJO, Mateus (Org.). **Devires**. Belo Horizonte: UFMG, 2013, v. 10, n. 1.

LISSOVSKY, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? In: MAUAD, Ana Maria; LOPES, Marcos Felipe de Brum. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, Belém, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago. 2014.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**, Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

\_\_\_\_\_. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MONTEIRO, Eurídice Furtado. Crioulidade, colonialidade e gênero: as representações de Cabo Verde. **Revista Estudos Feministas**. v. 24, n. 3, p. 983-996, set.-dez., 2016.

NEYRAT, Cyril. Passo de Gigante. In: **Devires**: Tradução de Mateus Araújo Silva. Belo Horizonte: UFMG, 2008, v.5 n.1.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. Cavalo Dinheiro e a arte do retrato. **Revista Cinética**, 2016: <<http://revistacinetica.com.br/home/cavalo-dinheiro-e-a-arte-do-retrato/>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

\_\_\_\_\_. **A mise en scène no cinema**: Do clássico ao cinema de fluxo. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

PARRODE, Rafael. Ventura zumbi. **Revista Cinética**, 2016. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/ventura-zumbi/>>. Acesso em: 2 set. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Tradução de Christian Pierre Kasper. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

\_\_\_\_\_. *A carta de Ventura*. In: **Devires**. Tradução de Mateus Araújo Silva. Belo Horizonte: UFMG, 2008, v.5 n.1.

\_\_\_\_\_. *Política de arte* (palestra). In: **São Paulo S.A.**: práticas estéticas, sociais e políticas em debate. São Paulo, 2005.

RECTOR, Andy. *Pappy: a rememoração dos filhos*. In: CABO, Ricardo Matos (Org.). **Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa**. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

RIIS, Jacob. *How the other half lives*. Londres: Penguin Books, 1997.

RIVETTE, Jacques. De l'abjection. In: **Cahiers du Cinéma**, nº 120, junho de 1961.

SALES, Michelle. O cinema e o direito à morte. Cavalo Dinheiro, de Pedro Costa (e outros títulos). In: **Novos Olhares**, v. 8, n. 1, p. 61-72, 4 jul. 2019.

\_\_\_\_\_. Fronteiras Estéticas: a “lusofobia” nos processos artísticos de Délio Jasse, Yonamine Miguel e Kiluanji Kia Henda. **Rede Angola**, 2013. Disponível em: <<http://m.redeangola.info/especiais/fronteiras-esteticas-a-lusofobia-nos-processos-artisticos/>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

SOARES JR. Luiz. A épica dos gestos. **Revista Cinética**, 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/sicilia.htm>>. Acesso em: 4 jul. 2020.

SOUZA, Maira Freitas de. **Cinema português contemporâneo: a fabulação do real em Pedro Costa** (Dissertação). Campinas, SP: Unicamp, 2014.

**Filmografia****Pedro Costa:**

*Vitalina Varela* (2019)

*Cavalo Dinheiro* (2014)

*Sweet exorcist* (curta) em Centro Histórico (2012)

*O nosso homem* (2010)

*Ne change rien* (2009)

*The rabbit hunters* (curta) em Memories, Jeonju Digital Project (2007)

*Tarrafal* (curta) em O Estado do Mundo (2007)

*Juventude em marcha* (2006)

*6 Bagatelas* (curta) (2003)

*Onde jaz o teu sorriso?* (2001)

*Daniëlle Huillet, Jean-Marie Straub, cinéastes* em Cinéastes, de notre temps (2001)

*No quarto da Vanda* (2000)

*Ossos* (1997)

*Casa de lava* (1994)

*O sangue* (1989)

*Cartas a Júlia* (1987)

**Outros filmes citados:**

*Gente da Sicília* (*Sicília!*, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1998)

*Trás-os-Montes* (António Reis e Margarida Cordeiro, 1976)

*As armas e o povo* (Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica, 1975)

*Os verdes anos* (Paulo Rocha, 1963)

*Sergeant Rutledge* (John Ford, 1960)

*A morta-viva* (*I Walked with a zombie*, Jacques Tourneur, 1943)

*As vinhas da ira* (*The grapes of wrath*, John Ford, 1940)