

#### OUTRAS OBRAS PUBLICADAS

- *Nação e Narrativa Pós-Colonial I*  
*Angola e Moçambique – Ensaio*  
(Orgs.) Ana Mafalda Leite, Hilary Owen, Rita Chaves e Livia Apa
- *Nação e Narrativa Pós-Colonial II*  
*Angola e Moçambique – Entrevistas*  
(Orgs.) Ana Mafalda Leite, Sheila Khan, Jessica Falconi e Kamila Krakowska
- *Cronografias Pós-Coloniais & Estudos sobre Literatura Moçambicana*  
Ana Mafalda Leite
- *Nação e Narrativa Pós-Colonial IV – Literatura & Cinema*  
*Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe – Entrevistas*  
Ana Mafalda Leite, Carmen Lúcia Tindó Secco, Jessica Falconi Kamila Krakowska, Sheila Khan

## NAÇÃO E NARRATIVA PÓS-COLONIAL — III

### LITERATURA & CINEMA

CABO VERDE, GUINÉ-BISSAU  
E SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE

### ENSAIOS

#### ORGANIZAÇÃO

Ana Mafalda Leite  
Ellen W. Sapega  
Hilary Owen  
Carmen Lúcia Tindó Secco



Edições Colibri

NAÇÃO E NARRATIVA PÓS-COLONIAL

Nação e narrativa pós-colonial. – v. – (Extra-coleção) 3º v.: Literatura & cinema : Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe – ensaios / org. Ana Mafalda Leite... [et al.]. – 2018. – p. – ISBN 978-989-689-468-9

I – LEITE, Ana Mafalda, 1956-

CDU 791

**Título:** Nação e Narrativa Pós-Colonial III. Literatura & Cinema  
Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe – Ensaios  
**Organização:** Ana Mafalda Leite, Ellen W. Sapega, Hilary Owen,  
Carmen Lúcia Tindó Secco

**Editor:** Fernando Mão de Ferro

**Capa:** Raquel Ferreira

**Ilustração da capa:** Pintura do pintor cabo-verdiano Tchalié Figueira

**Depósito legal n.º 446 552/18**

Lisboa, setembro de 2018

## ÍNDICE

Nação e Narrativa Pós-Colonial, Cinema & Literatura	
Ana Mafalda Leite .....	7
<b>I. Cinema Africano Nacional, Transnacional, Decolonial e Lusófono?</b>	
Cinemas Lusófonos em Perspectiva Transnacional	
Paulo de Medeiros .....	23
Cinema Africano, um Cinema Transnacional? O cinema decolonial de Flora Gomes	
Ute Fendler .....	35
Os “Sons” da Lusofonia: A questão da língua em dois filmes de temática cabo-verdiana	
Ellen W. Sapega .....	49
<b>II. Narrativas e Poéticas Visuais</b>	
Entre Realidades e Cenários: dever e autoridade de narrar a nação entre imagens	
Sheila Khan .....	65
A Poética de José Carlos Schwarz e a Nação Guineense: relações entre cinema, literatura, música, memória e história	
Carmen Lúcia Tindó Ribeiro-Secco .....	79
As Orações de Mansata de Abdulai Sila: escrever a pós-colónia	
Elena Brugioni .....	93
<b>III. O cinema de Flora Gomes</b>	
Flora Gomes: A insistência na esperança do incerto	
Joana Passos .....	111

Marcas autorais nos Cinemas Africanos: o caso do guineense Flora Gomes Juscielle Conceição Almeida de Oliveira e Mirian Tavares .....	129
Onde está Cabral? Cultura e libertação “pós-nacional” em <i>Nha Fala</i> Mark Sabine .....	143

#### IV. O cinema sobre Cabo Verde de Leão Lopes e de Pedro Costa

Quando o Xadrez era só de Peças Brancas: um estudo de <i>Ilhéu de Contenda</i> , o livro e o filme Jane Tutikian .....	157
Em Busca do Pai Branco: filmando a Ilha do Fogo no cinema de Pedro Costa e Leão Lopes Hilary Owen .....	171
Destroços, Fragmentos e Não Lugares: a vida dos emigrantes cabo-verdianos em <i>Cavalo Dinheiro</i> , de Pedro Costa Doris Wieser .....	185

#### V. Narrativas documentárias sobre Cabo Verde e São Tomé e Príncipe

Histórias Entrelaçadas: narrativas documentárias entre São Tomé e Príncipe e Cabo Verde Jessica Falconi .....	203
Focando as Margens: narrativas da nação são-tomense nos documentários de Ângelo Torres Kamila Krakowska .....	219

#### VI. Literatura Pós-Colonial e Pós-Nacionalista

Depois do Nacionalismo: configurações literárias de pós-colonialidades contemporâneas em Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe Emanuelle Santos .....	235
“Eva das Mil Pessoas”: política e hiper-sexualidade em Eva de Germano de Almeida Luís Madureira .....	247
Referências bio-bibliográficas dos autores do volume .....	263

## NAÇÃO E NARRATIVA PÓS-COLONIAL, CINEMA & LITERATURA

Ana Mafalda Leite  
Universidade de Lisboa

Os ensaios agrupados neste volume vão levar o leitor a conhecer algumas das práticas visuais (cinema, documentário, teatro) produzidas em Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, abrindo espaço para uma reflexão diversificada sobre o cinema africano, sobre a identidade nacional e a dimensão crítica pós-colonial nestes países, através de ensaios com um componente mais teórica, e outros com um componente mais analítica sobre as narrativas visuais e sobre outras literárias.

É propósito deste volume indagar o papel do filme, do documentário, do romance (bem como a produção paratextual paralela, através dos depoimentos de autores e de realizadores apresentada no livro de Entrevistas, vol. IV) – na construção e desconstrução de conceitos como nação, diáspora, migração, transnacionalidade, configurando e desfigurando identidades.

Este conjunto de ensaios sobre as representações da nação na narrativa visual e literária em Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau vem possibilitar uma análise comparativa da representação da nação entre os vários países africanos de língua portuguesa, tendo em conta os volumes já editados sobre Angola e Moçambique. Com efeito este volume vem complementar uma investigação iniciada com Angola e Moçambique (Ana Mafalda Leite, Hilary Owen, Rita Chaves e Livia Apa, *Nação e Narrativa Pós-Colonial I – Angola e Moçambique – Ensaios*. Lisboa: Editora Colibri, 2012), abrindo-se agora para os três outros países africanos de língua portuguesa, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, no quadro da reflexão sobre nação e narrativa pós-colonial. Acrescenta a novidade de incluir o cinema permitindo uma complexificação do conceito de “narrativa” e de “nação” e permitindo a pesquisa de laços interactivos entre diversos tipos de produção artística, nomeadamente entre a narrativa escrita e a visual.

## DESTROÇOS, FRAGMENTOS E NÃO-LUGARES: A VIDA DOS IMIGRANTES CABO-VERDIANOS EM CAVALO DINHEIRO, DE PEDRO COSTA

Doris Wieser

CEC Universidade de Lisboa

**Resumo:** O filme de longa-metragem, *Cavalo Dinheiro* (2014), do realizador português Pedro Costa, é a continuação da sua trilogia sobre a vida dos imigrantes cabo-verdianos nas zonas suburbanas da área metropolitana de Lisboa. Este ensaio propõe uma leitura cronotópica do filme, questionando as relações entre espaço e tempo, com vista ao êxito ou fracasso da construção de uma identidade coletiva (transnacional ou local). A análise apoia-se sobretudo no conceito de “não-lugar” (Augé) e de “heterotopia” (Foucault), contextualizando, além disso, a docuficção de Pedro Costa no seu contexto socio-histórico.

**Abstract:** *Wreckage, fragments and non-places: the life of Cape Verdean immigrants in Cavallo Dinheiro by Pedro Costa.* The feature-length film, *Horse Money* (2014), directed by the Portuguese filmmaker Pedro Costa, is the continuation of his trilogy on the life of Cape Verdean immigrants in the suburbs of the Lisbon Metropolitan Area. This paper proposes a chronotopic reading of the film, questioning the relationship between space and time, in view of the success or failure of building a collective (transnational or local) identity. The analysis is based primarily on the concept of “non-place” (Augé) and “heterotopia” (Foucault), contextualizing, moreover, Pedro Costa’s docufiction in its socio-historical context.

### Introdução

Pedro Costa, realizador português nascido em Lisboa em 1959, tem explorado como ninguém a vida dos imigrantes cabo-verdianos. Depois de filmar *Casa de Lava* (1995) em Cabo Verde estabeleceu contato com imi-

grantes nos subúrbios de Lisboa, visto que algumas pessoas que conheceu nas ilhas lhe entregaram correspondência para os seus familiares em Portugal (Villarnea Álvarez 2014: 21). Esta experiência inspirou-o a realizar uma trilogia sobre os moradores do bairro das Fontainhas (Amadora): *Ossos* (1997), *No quarto de Vanda* (2000) e *Juventude em marcha* (2006). Ao lado destas longa-metagens realizou uma série de curtas – *Tarrafal* (2007), *A caça ao coelho com pau* (2007), *O nosso homem* (2010) e *Sweet Exorcism* (2012) – e a mais recente longa-metragem *Cavalo Dinheiro* (2014) pela qual foi galardoado como melhor realizador no Festival de Locarno. Tanto *Juventude em marcha* como *Cavalo Dinheiro* são protagonizados pelo imigrante cabo-verdiano Ventura José Tavares Borges, que em grande medida se apresenta a si mesmo no ecrã. Por esta razão, o cinema de Pedro Costa foi caracterizado como docuficção: o realizador parte de histórias reais que vivem os atores-personagens e recria-as misturando-as com elementos ficcionais. Estilisticamente, *Cavalo Dinheiro* partilha com o documentário a ponderância da narração verbal sobre a ação física: As personagens, filmadas com câmara estática, contam, fragmentariamente, o que depois permite ao espetador atento (re)construir uma história turva, que se insere num contexto sociopolítico concreto.

A partir dos finais dos anos 1950 Portugal começou a perder mão-de-obra de uma maneira massiva, devido aos programas de recrutamento dos países da Europa central, nomeadamente França, Alemanha, Bélgica e Luxemburgo, que estavam a recuperar-se da II Guerra Mundial. Quase 900.000 portugueses emigraram (temporária ou permanentemente) para estes países, outros milhares tiveram que ir para a guerra colonial, e assim “a metrópole” começou a recrutar mão-de-obra “no interior do seu império colonial” (Góis 2008: 12).

Desta forma, principalmente homens cabo-verdianos, analfabetos ou de baixa escolarização, oriundos de zonas rurais, começaram a imigrar para Portugal para trabalhar sobretudo na construção civil na área metropolitana de Lisboa (Amadora, Cascais, Lisboa, Loures, Oeiras e Setúbal), mas também, em menor escala, no Algarve. A este *pull factor* somava-se um *push factor*: a precária situação climática e económica em Cabo Verde. Os principais empregadores na AML eram empresas de construção como J. Pimenta (também mencionada no filme), o grupo fabril CUF, e estaleiros navais como a Lisnave. Uma grande parte dos imigrantes cabo-verdianos instalou-se em “bairros de lata” na Amadora, como as Fontainhas, 6 de Maio e Cova da Moura. Contudo, muitos destes bairros já não existem, pois foram demolidos e substituídos por “bairros sociais” construídos a partir da década de 1990, como medida prevista no Plano Especial de Realojamento (PER).<sup>1</sup> No entan-

<sup>1</sup> *Ossos* e *No quarto de Vanda* são filmados nas Fontainhas antes de durante a demolição

to, estes novos bairros não contribuíram para uma melhor integração dos cabo-verdianos na sociedade portuguesa, mantendo-se, afinal, o mesmo isolamento social verificado nos bairros em que viviam anteriormente. De qualquer modo, se por um lado ambos constituem espaços de guetização, por outro são também zonas de conforto e de mais fácil estabelecimento de redes sociais capazes de representar o Cabo Verde deixado para trás (Batalha 2008: 27-32).

Na convicção de que, na senda de Lefebvre (1991), os espaços sociais são construções intimamente relacionadas com os valores simbólicos e funcionais atribuídos pela sociedade aos espaços físicos, ou naturais, e que na ficção (literária ou fílmica) a análise do espaço adquire um sentido mais profundo, se é levada em conta a sua dimensão temporal (Bakhtin 1981)<sup>2</sup>, debruçar-me-ei sobre *Cavalo Dinheiro*, analisando os cronotopos (relações entre espaço e tempo) apresentados no filme, questionando qual é a ligação das personagens com os espaços em que transitam e em que medida estes estão ligados ao seu passado, presente e futuro. Tentarei assim chegar a algumas conclusões relativamente à possibilidade de construção de uma identidade nacional e/ou transnacional cabo-verdiana entre os imigrantes cabo-verdianos deslocados em Portugal.

### *Cavalo Dinheiro*: diegese e estilo

*Cavalo Dinheiro* é um filme complexo que exige ao espetador um trabalho quase detectivesco. Só a receção repetida e atenta permite chegar a um resumo da ação, que, contudo, contém algumas suposições difíceis de comprovar. De resto, quer as ambiguidades, quer a arduosa dicotomia realidade versus ficção, são elementos fundamentais do sucesso e do interesse do filme.

O protagonista, Ventura José Tavares Borges, é um cabo-verdiano que chegou a Portugal provavelmente aos 17 anos de idade (fingindo ter 19 anos e 3 meses), numa data indefinida, antes do 25 de Abril de 1974.<sup>3</sup> Trabalhou desde então na construção civil, na empresa J. Pimenta, entre outras, moran-

do bairro. *Juventude em marcha* e várias curta-metagens mostram os moradores realojados em Casal da Boba (Villarnea Álvarez 2014: 21). Já os espaços de *Cavalo Dinheiro* são artificiais e oníricos.

<sup>2</sup> “In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible, likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. [...] The chronotope as a formally constitutive category determines to a significant degree the image of man in literature as well. The image of man is always intrinsically chronotopic” (Bakhtin 1981: 85).

<sup>3</sup> Segundo Pedro Costa, o Ventura real nasceu na Ilha de Santiago em 1955 e chegou a Portugal em 1972 (Ferreira 2008), porém, estas datas não são mencionadas no filme.

do no bairro das Fontainhas (Amadora). Deixou a mulher (Zulmira) em Cabo Verde. Agora está aposentado, sofre de um forte tremor nas mãos, e perde-se constantemente nos corredores do hospital, em que parece estar hospitalizado. A coprotagonista Vitalina Tavares Varela, partilhando o primeiro apelido com Ventura, poderia ser a sua irmã ou prima, mas não se explica nem se menciona esta possibilidade no filme. Vitalina chega a Lisboa apenas a 30 de junho de 2013, perdendo o enterro do seu marido, Joaquim de Brito Varela, que teve lugar três dias antes. Joaquim (sempre identificável pela sua camisa vermelha) é outro cabo-verdiano que, como Ventura, veio trabalhar para Portugal.

Ventura e Vitalina encontram-se dentro de e em frente ao hospital. Há uma tensão entre eles, devida a um acontecimento do passado que mudou a vida dos dois: na noite do 25 de Abril de 1974 ou, segundo alguns críticos, do 11 de março de 1975 (discutiremos as datas depois), Ventura foi dançar e beber vinho com os seus companheiros de trabalho no Jardim da Estrela, em Lisboa. Joaquim e Ventura desentenderam-se e acabaram por magoar-se fortemente com facas (o motivo do conflito é outra das incógnitas do filme). Na sequência, Joaquim ficou com um braço paralisado e inválido para o trabalho na construção civil (o filme não dá informação sobre a sua vida profissional depois da lesão). Portanto, já não consegue enviar dinheiro para Cabo Verde a fim de sustentar a mulher. No reencontro, Vitalina parece sentir algum rancor, mas também amizade, e Ventura, por outro lado, parece ser perseguido pela culpa.

A linguagem fílmica inconfundível de *Cavalo Dinheiro* consiste em planos predominantemente estáticos e escuros, em que o foco de luz só ilumina os rostos das personagens ou pequenas partes do seu corpo, deixando grande parte do entorno nas trevas. Prepondera o plano fechado (*close-up*) com diferentes graus de aproximação às personagens (primeiro plano, primeiríssimo plano e às vezes plano detalhe), filmadas muitas vezes num ligeiro *plongée* ou *contra-plongée*. Os planos abertos (*long-shot*) e médios (*medium shot*) são muito menos frequentes, visto que a maior parte da ação se desenrola à noite e/ou em espaços fechados. As personagens atuam com uma mímica muito parca, mas intensa. São marcadas pela doença e por um certo alheamento, consequência de uma vida dura de trabalho físico árduo e de um desenraizamento perene que as persegue. Ventura é velho e está hospitalizado. Alguns dos companheiros que, no início, o visitam no hospital (Joaquim, Delgado, Benvindo e Lento) são um pouco mais jovens, mas todos têm as suas vidas tatuadas pela dureza madrastra da vida. Vitalina também é um pouco mais nova (nasceu em 1960), mas igualmente marcada por uma vida de privações. A decrepitude física das personagens é muitas vezes representada por olhares ausentes. Tudo isso cria um ambiente sinistro em que sentimentos como rancor, raiva, medo, dor, luto e mesmo amor estão constantemente presentes, sem chegar à superfície. Esta sensação é intensificada pela

escassez de música ou de qualquer tipo de sons em geral. O filme trabalha com o mínimo indispensável de sons no *on*, e só em contadas ocasiões com música no *off*.

### O presente: não-lugares e heterotopias

A maioria dos espaços filmados é altamente artificial: corredores subterrâneos (do hospital ou de uma prisão?), nos quais Ventura se perde repetidas vezes e de onde é reconduzido por um enfermeiro (veja-se figura 1), o quarto de hospital, o consultório do médico, a cantina do hospital, a mal-iluminada antessala de uma repartição pública (onde Vitalina pretende cobrar a sua pensão de viúva), e um elevador que é palco da última longa sequência do filme (onde Ventura fica preso com um soldado do MFA).

Todos estes espaços estão quase esvaziados de gente, como se estivessem moribundos ou abandonados. Este facto levou alguns críticos (p. ex. Peranson 2014 e Furtado 2014) a supor que as personagens estão mortas, e a história é contada a partir do além da tumba. No entanto, Pedro Costa não confirma esta interpretação (Peranson 2014). Efetivamente, os enquadramentos parecem evocar um filme de terror, *The Langoliers / Fenda do tempo* (US 1995, R: Tom Holland), baseado na novela homóloga de Stephen King (1990), em que um grupo de pessoas se encontra num aeroporto vazio e aos poucos começam a entender que ficaram presos no passado recente. O espaço de trânsito (o aeroporto) no final é devorado por um bando de monstros (os *langoliers*), uma espécie de aspiradores que sugam os restos do passado. As personagens de *Cavalo Dinheiro* também parecem estar cativas de um espaço/tempo, excluídas que foram dos acontecimentos do país de chegada e impossibilitadas de regressar ao país de origem. Depois dos anos de convulsão do PREC, Portugal investiu em infraestruturas e na economia, sobretudo durante o governo do tecnocrata Aníbal Cavaco Silva (1985-95), e aderiu à então Comunidade Económica Europeia em 1986. No entanto, esta época é também marcada por um descuido da cultura, da educação e, sobretudo, dos grupos populacionais desprivilegiados como os imigrantes, que se acumulavam em bairros suburbanos de Lisboa. Os operários cabo-verdianos continuaram a viver numa situação de subalternos colonizados em tempos pós-coloniais. A representação dos espaços esvaziados e sinistros insinua a sua falta de esperança e a proximidade da morte. Ao contrário dos personagens de Stephen King, que conseguem embarcar num avião e voltar ao tempo do presente, as personagens de *Cavalo Dinheiro* ficam presas na “fenda do tempo”. Se ainda não estão mortas, a sua condição de subalternos hospitalizados não lhes dá margem para maiores esperanças.

Para Foucault (2005) um hospital é uma heterotopia, conceito semelhante, mas não idêntico ao não-lugar. Heterotopias (ou “contra-lugares”) são

lugares reais da área institucional da sociedade como cemitérios, sanatórios, hospitais psiquiátricos, prisões ou lares de idosos, mas também teatros, cinemas, museus e bibliotecas. São lugares do desvio e da crise e desempenham uma função específica, socialmente definida. Nestes lugares, todos os outros lugares reais da cultura estão representados (por exemplo, num hospital pode haver ao mesmo tempo pessoas de todas as classes sociais, minorias étnicas, sexos, idades, etc.), ainda que sejam também contestados e invertidos. Heterotopias ligam-se a ruturas temporais (heterocronias), visto que as pessoas e objetos que ali se encontram passam por situações excepcionais, fora da sua vida diária. Definitivamente, Ventura encontra-se em crise; a sua doença, a par da sua desorientação, transformam-no em passageiro de trânsito típico de uma heterotopia.

Contudo, em *Cavalo Dinheiro* o hospital, esvaziado de gente e preso na “fenda do tempo”, é um lugar fantasmático que, diferente de uma heterotopia em funcionamento comum, parece ter perdido a conexão com os outros lugares da sociedade. É uma heterotopia artisticamente transfigurada e levada ao extremo, porque reflete a imagem de uma sociedade que marginaliza e depois institucionaliza uma parte da sua população, enquanto o verdadeiro enfermo é ela mesma, a sociedade e a sua política social fracassada. Por isso, para Ventura e Vitalina o hospital é ainda mais que uma heterotopia: é também um não-lugar.

Marc Augé (1995) denomina “não-lugares” os espaços produzidos por uma sociedade “supermoderna” para um determinado uso que é regulamentado por instruções. Autoestradas, estações de comboio, centros comerciais ou aeroportos carecem, de acordo com Augé, de identidade bem como de uma dimensão histórica e relacional e, portanto, não podem ser considerados lugares antropológicos.<sup>4</sup> O seu uso é regulamentado por mensagens que foram escritas por pessoas coletivas (jurídicas) ou instituições e podem ser encontradas em placas, painéis, ideogramas ou em sistemas de computador. A admissão a não-lugares obtém-se através de um código (p. ex. passaporte, visto, cartão de crédito, bilhetes). Com o ingresso, o visitante entra em relação contratual com o espaço, obtém uma identidade provisória com um anonimato relativo de acordo com o seu papel (cliente, passageiro, condutor), mas só tem direito a este anonimato enquanto estiver “inocente” – “inocente” como um imigrante legal com visto e permissão de trabalho.

<sup>4</sup> “If a place can be defined as relational, historical and concerned with identity, then a space which cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity will be a non-place. The hypothesis advanced here is that supermodernity produces non-places, meaning spaces which are not themselves anthropological places and which, unlike Baudelairean modernity, do not integrate the earlier places” (Augé 1995: 77-78).

Sobretudo Vitalina sublinha as características contratuais do não-lugar ao ler em voz sussurrada não só a correspondência com a Embaixada de Portugal, relativa ao seu pedido de visto, o contrato do seu casamento com Joaquim, mas também a certidão do seu óbito. Para ela, Portugal inteiro torna-se um não-lugar que só é transitável através de documentos que servem de passe, e que legitimam a sua presença num espaço ao qual Vitalina, de outra forma, não teria o direito a aceder. É um lugar em que se despacham questões relacionadas com a gestão da sua vida (a pensão de viúva). Portanto, neste não-lugar é preciso comprovar a sua “inocência” com vistos, identificar-se com documentos, mas não é possível adquirir individualidade como ser humano, visto que “[t]he space of non-place creates neither singular identity nor relations; only solitude, and similitude” (Augé 1995: 103). Quando lê as cartas que recebeu com a notícia da morte do seu marido, Vitalina deambula como um ser solitário e perdido frente à fonte da Alameda em Lisboa – uma das poucas seqüências em espaços abertos. As figuras que adornam a fonte iluminada parecem não se mover com a dor de Vitalina e nem sequer dar conta da sua presença. Vitalina, filmada em *plongée* para ressaltar o seu desânimo (veja-se figura 2), transforma-se em ser invisível aos olhos pétreos destes funcionários indiferentes do não-lugar que é aqui Portugal. Nem a morte do marido lhe deu direito a tratamento preferencial no pedido de visto para poder chegar a tempo de assistir ao funeral e preparar-se para a inevitabilidade do seu luto. Cativa dessa “fenda do tempo” devido às burocracias, o seu luto é posto em suspenso.

Especial destaque ainda merece o elevador, um não-lugar por excelência, muitas vezes associado ao medo claustrofóbico. A longa seqüência, de quase 20 minutos, foi anteriormente apresentada, numa versão diferente, como curta-metragem sob o título *Sweet Exorcist – Lamento da vida jovem* (2012).<sup>5</sup> O título é uma chave para a interpretação desta seqüência complexa e confusa, em que Ventura está preso num elevador, aparentemente avariado, com um soldado, rosto pintado de preto, olhos fechados, capacete e arma, filmado maioritariamente em primeiro plano e *contra-plongée* (veja-se figura 3). O confuso diálogo entre os dois dá a entender que se trata de um soldado traumatizado pela guerra colonial que depois se juntou ao MFA e participou ativamente na Revolução dos Cravos. Se é uma cena de exorcismo, então Ventura está a ser libertado de um ou vários demónios, das suas memórias traumáticas. O soldado que fala em crioulo, sem mover os lábios, é produto da imaginação de Ventura. Ficamos a saber que levou Ventura ao hospital depois da luta sangrenta com Joaquim no Jardim da Estrela. Ventu-

<sup>5</sup> É parte da longa-metragem *Centro Histórico* realizada por Pedro Costa, Manoel de Oliveira, Vítor Erice e Aki Kaurismäki produzida para a cidade Guimarães, que foi Capital Europeia da Cultura em 2012.

ra, em vários momentos do filme, parece não entender o que está a acontecer neste país-não-lugar e a incompreensão dos sucessos históricos, os uniformes e as armas dos soldados, dão-lhe medo. Pedro Costa explica numa entrevista porquê:

[...] quando percebi que o 25 de Abril que para mim foi um entusiasmo, tinha sido para o Ventura um pesadelo. Ele chega a Portugal em 1972, encontrou um trabalho bem pago, dão-lhe um contrato. Julga que se vai safar. Depois vem a Revolução e ele conta-me a história secreta dos imigrantes cabo-verdianos na Lisboa do pós-25 de Abril, a história que ninguém ainda contou. Eles tiveram muito medo de serem expulsos ou de acabarem na prisão. Barricaram-se (Ferreira 2008).

Pouco depois do 25 de Abril de 1974, o coronel Galvão de Melo afirmava que a revolução não tinha sido feita para “prostitutas e homossexuais”. Para os imigrantes a viver em Portugal também não. Ventura – e metonimicamente todos os imigrantes – teme os soldados do 25 de Abril porque não entende o que se está efetivamente a passar, o não-lugar em que vive, a “comunidade imaginada” a que pertence, que não é nem Portugal nem Cabo Verde, não lhe permitem compreender os sucessos políticos do momento. Mas o medo de Ventura também é produto da culpa que sente devido à luta em que magoou um homem que depois foi suturado com 48 pontos no braço (e Ventura com 93 na cabeça). O hospital transforma-se em prisão para ele, o seu pijama listado parece de recluso, e tanto as supostas masmorras em que ele se perde, como o elevador transforma-se na sua cela de cadeia: um purgatório pessoal em que Ventura expia, solitário e abandonado, a sua culpa.

### O passado: espaço congelado, fragmentado, apagado

Uma análise da relação do espaço com os diferentes eixos temporais revela ainda outros detalhes. Ventura move-se por entre diferentes medidas temporais relevantes: o momento presente e vários momentos do tempo passado difíceis de ordenar cronologicamente. O passado vivenciado em Portugal é evocado com imagens, mas o passado em Cabo Verde carece de representações fílmicas e é apenas evocado nos diálogos.

A vida nos “bairros de lata”, agora destruídos, é lembrada por uma série de planos estáticos dos moradores, cujo movimento em muitos casos é tão escasso que as imagens parecem ser fotos. São espaços de uma memória já sem vida, uma memória quase congelada em imagens cristalizadas. A sequência é acompanhada pela reprodução total da canção “Alto Cutelo” do grupo cabo-verdiano Os Tubarões, ativo entre 1976 e 1994 (48:40-52:05). Esta morna é, em grande medida, responsável pela imensa carga dramática da sequência, dialogando intimamente com a vida de privações das persona-

gens. A letra faz referência à pobreza em Cabo Verde devido às condições climáticas das ilhas (a falta de água); fala de um homem que emigrou e deixou mulher e filhos na ilha, trabalha em péssimas condições – é mal pago e tem que expor-se à intempérie fazendo trabalho físico duro, vivendo numa barraca precária; a empresa real, J. Pimenta, para a qual trabalham Ventura e Joaquim, também é mencionada: “Marido dja dura q’ i bai pa Lisboa (contratado) / Pa bai pa Lisboa e bende sê tera (metadi di preço) / Ali, el ta trabadja na tchuba na bento (na frio) / Na Cuf, na Lisnave e na Jota Pimenta”. Somente a última estrofe difere do teor do filme. Ali, o sujeito poético torna-se reivindicativo e expressa a sua vontade de voltar e construir uma vida melhor: “Mas um dia, que n’ volta pa terra / [...] / Nhos tem q’ i da-m água / Cu força na braço, consciencia di mi”. No filme, as personagens já abandonaram este sono ilusório.

Relativamente à contenda entre Ventura e Joaquim, para alguns críticos não fica claro em que data aconteceu: se a 25 de abril de 1974, ou a 11 de março de 1975.<sup>6</sup> Contudo, uma análise atenta do filme revela que a data correta é a data da Revolução dos Cravos. A presença dos soldados indica, por um lado, que se trata do dia da Revolução, em que os operários não trabalharam. Por outro lado, a camisa vermelha de Joaquim, que destaca no ambiente das cores apagadas do filme, evoca a cor dos cravos (figura 4). Segundo Pedro Costa, o Ventura real efetivamente estava no Jardim da Estrela nesta data com medo dos acontecimentos, como refere numa entrevista:

Ventura contou-me que estavam todos juntos, aterrados de medo, escondidos no Jardim da Estrela, a temer pelo futuro. Contou-me como a polícia militar, em plena euforia, partia à noite para os bairros de lata para “caçar pretos”. Parece que os amarravam as árvores para se divertirem (Ferreira 2008).

A confusão das datas surge porque na sequência do consultório do médico, quando perguntado pelo dia de hoje, Ventura responde “11 de março de 1975”. Portanto, esta data é importante para ele. De facto, é a data de uma tentativa de golpe contrarrevolucionário por parte do General Spínola que se

<sup>6</sup> Tanto Furtado (2014) como Peranson (2014) acreditam que a luta de facas tem lugar no dia 11 de março de 1975. Além disso, para Peranson o seu adversário possivelmente morreu: “Ventura’s memory of a knife fight on March 11, 1975, which left him with a gash in his head that required 96 stitches, and may have left the other man dead” (Peranson 2014). Podemos observar os grandes problemas que os críticos têm em decifrar a relação entre datas, nomes, rostos e acontecimentos neste filme. Na minha opinião o outro homem não está morto. É Joaquim, sempre identificável pela camisa vermelha, embora ele use duas camisas diferentes, uma mais clara e a outra mais escura e com um padrão de pontos ou quadrinhos dificilmente discernível pela escassa iluminação.



tinha demitido como presidente em setembro 1974. O golpe consistiu num ataque aéreo ao quartel do RALI, localizado na zona do aeroporto de Lisboa. O 11 de março de 1975 é uma data importante para Ventura por outro motivo. Nas semanas posteriores ao golpe fracassado de Spínola, trabalhadores e operários começaram a ocupar empresas, seguros já de que tentativas contra-revolucionárias seriam travadas. O 11 de março de 1975 portanto é relacionado semanticamente com a sequência em que Ventura visita uma fábrica abandonada e destruída (uma das poucas vezes em que se mostram espaços em plano aberto e médio). Encontra lá ao seu sobrinho Benvido que conta que esteve três meses em coma e quando voltou para a fábrica o diretor tinha fugido com as máquinas e o cofre, deixando a empresa na falência. Portanto, as exigências dos trabalhadores revolucionários portugueses não tiveram um resultado positivo aos olhos destes imigrantes pouco interessados nos acontecimentos políticos locais, e que apenas queriam continuar a receber o seu salário e poder voltar à terra (como aspira o sujeito poético da música “Alto Cutelo”).

Relativamente ao passado longínquo, em Cabo Verde, não visualizado, o espectador recebe informação por boca de Vitalina que vai anunciando que já não resta nada da antiga vida de Ventura: a sua casa foi arrombada, as suas galinhas, o porco e a cabra fugiram, o seu burro Fogo Serra está morto e o seu “cavalo Dinheiro” foi devorado por abutres. Possuir um animal significa ter dinheiro e ser capaz de lucrar, ainda mais tratando-se de um cavalo: um instrumento de trabalho e de transporte. Ao escolher este título, Pedro Costa abre a possibilidade para fazermos uma transposição metonímica afirmando que Ventura e os seus companheiros operários também são “cavalos Dinheiro”, trabalhadores carecendo de dignidade humana e explorados por outros até se tornarem inuteis. Esta interpretação é apoiada por várias constatações das personagens. No início do filme, Ventura está deitado numa cama de hospital e recebe a visita dos seus companheiros, cada um deles protagonista de um destino de desolações. Joaquim apresenta-os<sup>7</sup> e conclui:

Nada. A nossa vida continuará a ser complicada... Continuaremos a cair do terceiro andar. Continuaremos a ser esmagados por máquinas. As nossas cabeças e os nossos pulmões continuarão a doer [...]. Sempre vivemos e sempre morreremos desta maneira. Esta é a nossa doença (minuto 7, minha tradução).

<sup>7</sup> Apresenta a todos, menos a um rapaz com casaco azul-escuro com faixa vermelha ao longo das mangas. Esta personagem só aparece duas vezes no filme. No hospital e na sequência do Jardim da Estrela, onde o vemos brevemente, escondido por atrás de uma árvore, facto que parece indicar que é testemunha da briga.

O espaço do passado longínquo em Cabo Verde, é um espaço destruído pelo tempo e o abandono – como o aeroporto devorado pelos *langoliers* de Stephen King – e portanto, irrepresentável. Aquele Cabo Verde que Ventura conhecia, aquele espaço que ele criou com as suas próprias mãos, sobrevivendo daquilo que produzia na sua própria terra, não existe mais. Daí que o retorno é impossível e o presente torna-se mais uma vez uma prisão.

### Conclusões: O nível alegórico

*Cavalo Dinheiro* pode essencialmente ser lido a nível alegórico. Todos os elementos evocam um contexto mais vasto que remete para as circunstâncias sociais e históricas que estão além das biografias individuais das personagens: os lugares fechados e artificiais (heterotopias e não-lugares) remetem à condição dos imigrantes de seres em trânsito, que necessitam de constante legitimação, mas também remetem ao isolamento social e à marginalização; o desfasamento temporal (indicado pelo vazio de gente) remete a um desfasamento socio-histórico da condição dos imigrantes cabo-verdianos que continuam numa situação de subalternos, tanto antes como depois da Revolução; o “cavalo Dinheiro” devorado pelos abutres alude aos imigrantes africanos devorados por empresas portuguesas.

Desde os anos 1990 tem-se discutido a identidade de imigrantes dentro de “um novo paradigma que defende a ideia de que os migrantes redefinam, mas não abandonam, os laços que os unem ao país de origem, isto é, que, por norma, não existe uma assimilação/incorporação total nos países de destino, nem um transnacionalismo total, mas antes uma partilha complexa entre duas (ou mais) sociedades” (Góis 2008: 9-10). Na vida real, uma parte dos imigrantes cabo-verdianos residentes em Portugal vivem nesta negociação cultural constante entre as duas sociedades, deslocando-se com maior ou menor frequência entre um e outro país, enviando remessas, incorporando recém-chegados, e sociabilizando os filhos nesta rede social transnacional. No entanto, *Cavalo Dinheiro* não delinea as trocas culturais com a sociedade de acolhimento. O convívio entre cabo-verdianos e portugueses é reduzido ao nível administrativo-institucional (o contacto de Ventura com o médico, o enfermeiro e o soldado), sem nenhum tipo de contacto afetivo. Na sociedade paralela em que vivem, a origem e a língua comuns, mas também a condição social comum, são o elo entre as personagens. A memória de Cabo Verde não é mais que um bastidor feito de palavras, sem imagens, mas funciona, paradoxalmente, como o pilar do sentimento de pertença. Os anos de convulsão do PREC ecoam como fantasmas na cabeça de Ventura, mas nesta altura ele e os seus companheiros ainda possuíam um espaço, o bairro das Fontainhas, que permitia pelo menos a construção de uma identidade local. No entanto, no tempo presente do filme, o bairro das Fontainhas é só uma

reminiscência congelada, sem possível continuação. Entrevistado relativamente ao seu filme anterior, *Juventude em marcha*, Pedro Costa explica que o novo bairro social para o qual Ventura e seus companheiros foram deslocados, Casal da Boba, não apresenta as mesmas condições para o desenvolvimento de uma identidade coletiva:

É isolado, frio e ventoso. Entramos juntos, eu, o filme e os habitantes, nesse novo bairro de blocos brancos que nunca lhe pertencerá. Não foram eles que construíram aquelas paredes. Os apartamentos foram feitos no antigo local da maior lixeira de Lisboa. Ainda de lá se escapam gases tóxicos (Ferreira 2008).

As personagens estão, portanto, circunscritas aos não-lugares e heterotopias de uma sociedade incapaz de promover uma verdadeira integração, re-duzindo os imigrantes à sua função de serem mão-de-obra. Estes lugares sem luz, calor e hospitalidade não permitem a construção de uma identidade autoconfiante. As novas moradias, construídas por instituições anónimas, mesmo apresentando melhores condições infraestruturais, acabam por ser moradias carentes de emotividade e portanto identidade. No filme, a “comunidade imaginada” (Anderson 2006) dos imigrantes cabo-verdianos em Portugal é uma comunidade de personagens resignados sem esperança, presos num círculo vicioso de marginalização difícil de dissolver. Invisíveis aos olhos de muitos portugueses, construíram espaços (prédios modernos para bancos e empresas) aos quais não acreditam ter direito de usufruto. Assim, como alguém preso num elevador avariado, as vidas destes imigrantes estão presas entre o trabalho duro para conseguir uma boa vida e a impossibilidade de vivê-la, seja em Cabo Verde, seja em Portugal.

## Referências

- Anderson, Benedict, *Imagined communities* (London and New York: Verso, 2006) [1983].
- Augé, Marc, *Non-place. Introduction to an anthropology of supermodernity*, trans. John Howe (London and New York: Verso, 1995).
- Bakhtin, Mikhail, ‘Forms of time and the chronotope in the novel’, in Michael Holquist, ed., *The dialogic imagination: four essays by M. M. Bakhtin*, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas, 1981), 84-258.
- Batalha, Luís, ‘Cabo-verdianos em Portugal: ‘comunidade’ e identidade’, in Pedro Góis, ed., *Comunidades(s) Cabo-verdiana(s): As Múltiplas faces da imigração Cabo-verdiana* [Lisboa: ACIDI, I.P. (Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural), 2008], 25-36.
- Ferreira, Francisco, ‘Sentimos que ele (Ventura) tem a grandeza de um mito fundador (entrevista a Pedro Costa), in *Sempre em marcha* (5 March 2008).

Acedido em 24 de Agosto de 2015, em: <<http://pedrocosta-heroi.blogspot.pt/2008/03/sentimos-que-ele-ventura-tem-grandeza.html>>.

Foucault, Michel, ‘Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias.’, in *Architecture /Mouvement/ Continuité*, no. 5 (October 1984): 46-49. Translated from the French (‘Des Espaces Autres’, March 1967) by Jay Miskowic in *Diacritics* 16, no. 1 (Spring 1986): 22-27. <<http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>>

Furtado, Filipe, ‘A sombra dos abutres (crítica de *Cavalo Dinheiro*, de Pedro Costa), *Revista Cinética* (4 September 2014). Acedido em 24 de Agosto de 2015, em: <<http://revistacinetica.com.br/home/cavalo-dinheiro-de-pedro-costa-portugal-2014/>>.

Góis, Pedro, ‘Entre *Janus* e *Hydra de Lerna*: as múltiplas faces dos cabo-verdianos em Portugal.’ in Pedro Góis, ed., *Comunidades(s) Cabo-verdiana(s): As Múltiplas faces da imigração Cabo-verdiana*. [Lisboa

ACIDI, I.P. (Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural), 2008], 9-24.

Lefebvre, Henri, *The production of space*, trans. Donald Nicholson-Smith, (Oxford, Cambridge: Blackwell, 1991).

Peranson, Mark, ‘L’aventura: Pedro Costa on *Horse Money* (interview). In *Cinema Scope*. Acedido em 24 de Agosto de 2015, em: <<http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/tiff-2014-horse-money-pedro-costa-portugal-wavelengths/>>.

Villarrea Álvarez, Iván, ‘El hallazgo de una nueva ficción documental. La Trilogía de Fontainhas de Pedro Costa’, in Horacio Muñoz Fernández, and Iván XXI (Santander: Shangrila, 2014), 20-49.

## Filmografia

- Casa de Lava / Down to Earth*. Dir. Pedro Costa. Portugal. 1995.
- Cavalo Dinheiro / Horse Money*. Dir. Pedro Costa. Portugal. 2014.
- Juventude em Marcha / Colossal Youth*. Directed by Pedro Costa. Portugal. 2006.
- No Quarto de Vanda / In Vanda’s Room*. Dir. Pedro Costa. Portugal. 2000.
- Ossos / Bones*. Dir. Pedro Costa. Portugal. 1997.
- Lamento da Vida Jovem / Sweet Exorcist*. Dir. Pedro Costa. Portugal. 2012.
- Fenda no Tempo / The Langoliers*. Dir. Tom Holland, based on the novella by Stephen King. US. 1995.

### Apêndice

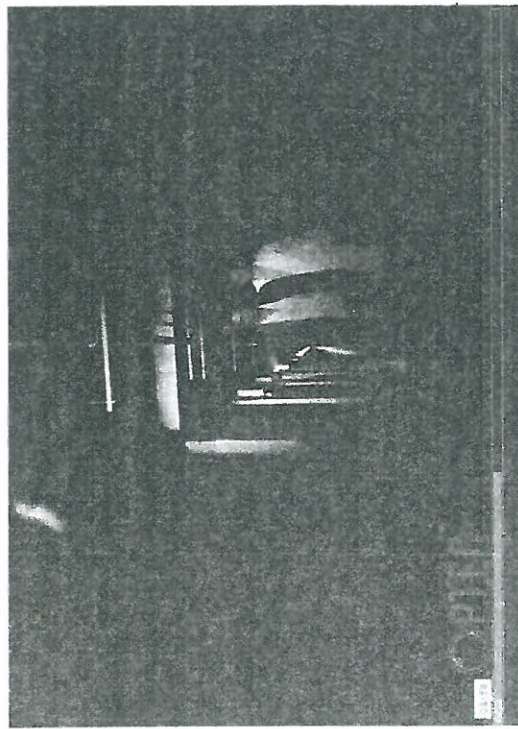


Figura 1: Ventura e um enfermeiro num corredor  
(de um hospital ou de uma prisão?)



Figura 2: A viúva Vitalina



Figura 3: O soldado do MFA no elevador

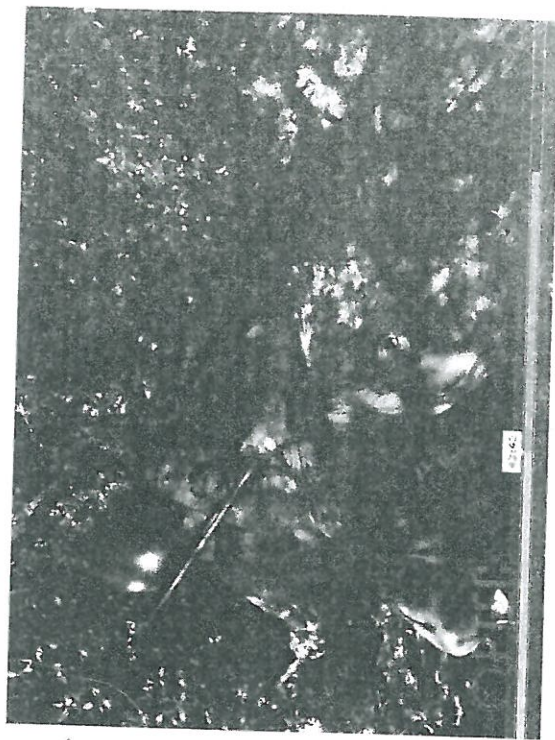


Figura 4: Joaquim de camisa vermelha, desarmado