



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
**CENTRO DE ARTES**  
**COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA**

**Gil ASCENÇÃO PIRES VERA CRUZ**

**AS RELAÇÕES CULTURAIS E IDENTITÁRIAS EM PEDRO COSTA: UMA  
ANÁLISE DE *CASA DE LAVA***

Pelotas/RS

2019

GIL ASCENÇÃO PIRES VERA CRUZ

**AS RELAÇÕES CULTURAIS E IDENTITÁRIAS EM PEDRO COSTA: UMA  
ANÁLISE DE *CASA DE LAVA***

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientadora: Profa.Dra. Ivonete Pinto

Pelotas  
2019

GIL ASCENÇÃO PIRES VERA CRUZ

**AS RELAÇÕES CULTURAIS E IDENTITÁRIAS EM PEDRO COSTA: UMA  
ANÁLISE DE *CASA DE LAVA***

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Banca Examinadora:

---

Orientadora: Profa.Dr<sup>a</sup> Ivonete Pinto

---

1º Examinador: Prof.Dr. Roberto Cotta

---

2º Examinador: Prof. Dr. Rafael Valles

## Sumário

1. AS RELAÇÕES CULTURAIS E IDENTITÁRIAS EM PEDRO COSTA	6
1.1 O cinema de Pedro Costa e o contexto cultural	9
1.2 Alianças entre o diretor e a comunidade	11
2. O HIBRIDISMO CULTURAL EM 15	
2.1 O eu e outro na relação entre Mariana e a comunidade	16
2.2 A carta anônima	22
3. CONCLUSÃO	27
4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	29
5. REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS.	33

## AS RELAÇÕES CULTURAIS E IDENTITÁRIAS EM PEDRO COSTA: UMA ANÁLISE DE *CASA DE LAVA*

**Resumo:** O presente trabalho tem como objetivo analisar a identidade cabo-verdiana representada no filme *Casa de Lava* (1995), de Pedro Costa, trazendo pontos de conexão com *Juventude em Marcha* (2006) do mesmo diretor português. Partindo de uma visão fenomenológica, o artigo elabora a possibilidade da existência de uma crise identitária presente na construção do homem cabo-verdiano provocada pelo passado colonial. A tentativa, nesta investigação, é analisar o sentimento de não pertencer ao território nacional, através deste filme que propõe uma representação identitária. Sugerimos um recorte centrado na relação de alteridade com a cultura local, tendo por base teóricos como Bhabha (2005), Hall (1999) e Fanon (1968).

**Palavras-chave:** cinema; Pedro Costa; *eu e o outro*; cultura; Cabo Verde

**Abstract:** The present work has as objective to analyze the Cape Verdean identity represented in the film *Casa de Lava* (1995), of Pedro Costa, bringing points of connection with *Juventude em Marcha* (Youth in March, 2006) of the same Portuguese director. Starting from a phenomenological view, the article elaborates the possibility of the existence of an identity crisis present in the construction of the Cape Verdean man provoked by the colonial past. The attempt, in this investigation, is to analyze the feeling of not belonging to the national territory, through this film that propose an identity representation. We suggest a clipping centered on the relation of alterity with local culture, based on theoreticians such as Bhabha (2005), Hall (1999) and Fanon (1968).

**Keywords:** cinema; Pedro Costa; otherness; culture; Cabo Verde

## 1. AS RELAÇÕES CULTURAIS E IDENTITÁRIAS EM PEDRO COSTA

Esta pesquisa surge do interesse pessoal em querer conhecer melhor a trajetória social e cultural de Cabo Verde, meu País, através de uma leitura do cinema produzido pelo diretor português Pedro Costa. A investigação se faz a partir de uma análise de *Casa de Lava* (1997), em diálogo com *Juventude em Marcha* (2006), que pertence à *Trilogia de Fontainhas*.

O trabalho quanto à representação do cotidiano dos personagens que compõem a narrativa destas duas obras, será observado nos aspectos da identidade cultural cabo-verdiana. Por pertencer a este território e compartilhar de uma realidade semelhante à que apresentam os personagens, surgiram questionamentos quanto a minha identidade como parte pertencente a um coletivo.

Influenciado pelos fenômenos que colocaram esta população em condição de exílio, o estudo pretende dar foco a uma resistência por parte deste povo, face a sua condição econômica desfavorecida ao longo dos séculos, em que sofreu exploração de seu país colonizador, Portugal, inicialmente através da comercialização de escravos e depois como mero entreposto para abastecimento de navios mercantes. Portugal dominou Cabo Verde desde 1462, sendo que a conquista da independência veio apenas em 1975. Trata-se de um país com uma população de 501 mil habitantes, com território de pouco mais de 4 mil km<sup>2</sup>, área que representa no Brasil, por exemplo, o equivalente ao Distrito Federal.

Considerando a apropriação da arte por parte do diretor, como um espaço onde as vozes se manifestam por meio das representações, este trabalho se direciona para uma observação da narrativa proposta por Costa, assim como a ética que permeia as relações com os seus personagens. O seu rigor na construção da poética apresentada em sua cinematografia emerge da representação da miséria – social e pessoal –, vivida por esta população nas épocas coloniais e pós-coloniais, demarcada pela miscigenação, e influenciada pela insularidade do arquipélago que repercute em uma crise identitária da população. Nessas duas obras do realizador português, *Casa de Lava* e *Juventude em Marcha*, objetiva-se levantar questões quanto ao seu modo de fazer filmes, que refuta as concepções cinematográficas pré-estabelecidas – ficção/documentário –, e se preocupa em realizar um trabalho de carácter simples, baseado no seu vínculo com esse povo.

Com suporte neste trabalho de cunho realista oferecido pelo diretor, o espectador entra em contato com a identidade cabo-verdiana, que é vigente nas produções do cineasta e que se encontra presente também na literatura do país, nas suas histórias, músicas, trajes, festividades e principalmente por preservar ainda a tradição oral como uma forma de transferir conhecimento de geração para geração.

Pedro Costa nasceu em Lisboa em 1959. O cineasta trabalha uma cinematografia de natureza não ficção e é reconhecido pelas suas obras que não se incomodam em mesclar os estilos do universo cinematográfico. Começou estudando História na faculdade de Letras de Lisboa, mas abandonou o curso ao começar a assistir as aulas de Antônio Reis – poeta e realizador português –, na Escola de Cinema. *O Sangue*, o seu primeiro longa-metragem, teve a sua estreia mundial no Mostra di Venezia realizado em 1989. *Casa de Lava* (1995), o filme que nesta pesquisa procuramos trabalhar, foi rodado em Cabo Verde e exibido no Festival de Cannes. Os próximos filmes: *Ossos* (1997), *No quarto de Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006), compõe a sua *trilogia das fontainhas*. Venerador do trabalho straubiano, ele teve a oportunidade de realizar *Onde jaz o teu sorriso* em 2002, acompanhando o trabalho de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub e *Ne Change Rien* (2009) com a atriz Jeanne Balibar. O mais recente filme dirigido por ele, *Cavalo dinheiro* (2014), possui um amplo reconhecimento internacional, tendo recebido um Leopardo de Ouro no Festival de Locarno em 2014, na categoria de Melhor Realização.

No cinema de Costa a arte vigora como uma forma de fazer política. Uma discussão a partir da representação cultural e social, utilizando relatos do dia-a-dia desses indivíduos e a discrepância vivida pela classe operária, imigrante e cabo-verdiana, em Lisboa, é proposta. Sendo Cabo Verde um país que não se encontra, geograficamente, inserido em nenhum continente, mas que concomitantemente sempre esteve interligado aos os três continentes (África, Europa e América) por conta do processo da colonização, estes homens, como é o caso de Ventura (personagem de *Juventude em Marcha*), apenas estão à procura do seu próprio lugar no mundo.

Este artigo será dividido em três eixos principais, sendo o primeiro uma abordagem de natureza filosófica e sociológica da relação entre o *eu* e o *outro*, levando a cabo a intersubjetividade existente no seio da relação do diretor e os seus atores. Neste sentido, chamamos a atenção neste tópico para estes dois polos, Portugal e Cabo Verde, que sempre possuíram uma relação de poder devido ao passado colonial, fato este acentuado nos filmes de Costa, reforçando o peso histórico existente no interior dessas relações.



O segundo eixo do trabalho, fundamenta-se em uma apresentação do contexto cultural de Cabo Verde. A partir da narrativa do filme *Casa de Lava*, que permite ver a cultura local como fruto de um hibridismo de origem africana e portuguesa, notável no idioma, tentaremos entender as relações desse povo entre eles mesmos, com o *outro* (o estrangeiro) e com alguns acontecimentos simbólicos relativos, por exemplo, à morte, à religião e à liberdade.

Por último, procuraremos tratar o mito da emigração, um fenômeno retratado nas músicas tradicionais do arquipélago, na literatura e em *Juventude em Marcha*, revelando intencionalmente, o rosto escondido por trás das suas máscaras. O sonho de emigrar ecoa como uma consequência problemática, uma ideação feita por esse povo a respeito do território do seu colonizador, em busca de uma outra identidade que não seja aquela da penúria vivida em seu país nativo. A própria procura é a liberdade.

Esta pesquisa se encontra embasada em uma busca bibliográfica, no intuito de fornecer propriedades para melhor interpretar os filmes de Costa, assim como as suas relações. Buscamos em nossos principais autores refletir a partir de um ponto de vista do Terceiro Mundo. Neste sentido, Frantz Fanon é a base para pensar o processo colonizatório. O autor nascido na Martinica nos auxilia a entender que “o colonizado é um perseguidor que sempre irá perseguir o lugar do colonizador” (1968, p.40). Fanon alega que o espaço colonial coloca em jogo a identidade do escravizado perante a figura do senhor, acarretando nessa relação um desejo intrínseco ao homem negro de ocupar o lugar do seu dominador.

Procurando melhor entender como funciona a questão da identidade e a identificação através das relações entre o *eu* e o *outro*, durante e após o regime colonial, utilizaremos dos estudos feitos pelo autor jamaicano Stuart Hall, e pelo teórico indiano Homi Bhabha. Estes dois autores desenvolvem a ideia da identidade e do processo de identificação como uma construção que configura e determina o espaço específico do indivíduo, porém este se posiciona como uma fenda aberta que pode ser preenchida. Na perspectiva cultural dos países do Terceiro Mundo, as relações entre *eles* e os *outros*, o modo de pensar e agir, parte de um processo de hibridização cultural imposta pelos períodos coloniais. *Casa de Lava* apresenta, apesar de da sua complexidade, a possibilidade de uma convivência. Baseada na ideia da diversidade cultural, como uma troca recíproca de afeto dentro de um espaço de interação, o filme anula qualquer possibilidade das culturas, de passado colonial, serem subjugadas como inferiores por conta da sua realidade na qual ela tem origem.

## 1.1 O cinema de Pedro Costa e o contexto cultural

Falar de cinema é ter em mente de que esta arte se encontra constantemente à procura de novos horizontes, majoritariamente constituída em uma exploração que busca o excêntrico, do extraordinário e o mirabolante, paralelamente atrelado a uma ideia de realista. Segundo André Bazin (1985) os filmes a partir da Segunda Guerra possuem um carácter documental, “[...] cujo comportamento e as reações ante a tarefa a ser realizada constituem uma espécie de etnografia do explorador[...]” (p.52) que busca o conhecimento, a compreensão, e a descrição do outro em seu dia-dia. De todos os campos que podem ser utilizados como formas de fazer arte, entre elas a ciência, a história, a filosofia e a literatura, a cultura é a que pretendemos destacar dentro dos filmes de Pedro Costa. A posição dele, enquanto diretor, está próximo ao posicionamento de um etnógrafo dentro da realização das suas obras. Num primeiro momento, parte-se do interesse de analisar o conceito de cultura e sua manifestação, para posteriormente entender a relação existente entre esses dois polos, o *eu* e o *outro*.

O cinema do diretor português constrói pontes entre o espectador e o filme, que possibilitam o nosso deslocamento do cotidiano em que nos inserimos. O objetivo é de vivenciar uma realidade completamente diferente, que resulta em um processo constante de assimilação e distanciamento do espectador com aquilo que lhe está diante aos olhos. Este procedimento realizado através de momentos de concordância e contradição, entre a obra e o público, parte da existência de elementos que são mutáveis, variáveis e que se transformam de acordo com o contexto em que se encontram<sup>1</sup>. Afinal, as pessoas por natureza se diferem em diversos sentidos umas das outras. Seria um dos motivos dessa diferença o fato de estarmos todos agrupados e enquadrados dentro de um molde que de maneira sutil nos define e constantemente intervém nos nossos modos de agir, de pensar, de viver, de relacionar, etc.?

---

<sup>1</sup> Em *Casa de Lava*, a relação incompreendida entre Mariana e o filho de Edith, permite perceber que as suas construções se divergem. No momento em que o filho de Edith questiona a portuguesa quanto a profundidade do vínculo dos dois, ela nega a existência de qualquer sentimento por ele afirmando que gosta de rapazes e é só.

Hall (1999) demonstra que a cultura é “[...]um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmo” (p.50). A cultura surge como uma lei universal que comanda as ações do homem dentro de um determinado território onde este, por sua vez, torna-se a representação mais ampla do indivíduo. Os personagens dos filmes de Pedro Costa – *Ventura*, *Vanda*, *Lento*, *Leão* – são indivíduos que possuem traços específicos, implícitos e explícitos, que os associam a uma coletividade, a comunidade cabo-verdiana. Partindo desse pressuposto, torna-se perceptível que os personagens do diretor possuem uma espécie de ordem simbólica que é determinada a partir da concessão de valores às coisas, às relações humanas e aos acontecimentos, diferindo ou, por vezes, capazes de entrar em conflito com a natureza do diretor, uma vez que Bhabha afirma:

Nenhuma cultura é jamais unitária em si mesma, nem simplesmente dualista na relação do eu com o outro. Não é devido a alguma panacéia humanista que, acima das culturas individuais todos pertencemos a cultura da humanidade; tampouco é devido a um relativismo ético que sugere que, em nossa capacidade cultural de falar sobre os outros e de julgá-los nós necessariamente nos “colocamos na posição deles” (2005, p.65).

Em 2013, num artigo publicado no jornal cabo-verdiano, *A Nação*, o professor e antropólogo João Lopes Filho admite que “A prática etnológica nasce quase sempre duma interação da visão do observador e do observado” (online), esta consiste na abertura de um espaço que tem origem em dois pontos diferentes, o *eu* e o *outro*. A relação entre o *eu* e o *outro* se constrói mediante a ética existente no convívio dos seres vivos pertencentes à mesma esfera magnética. Segundo Foucault (2006) esse “cuidado com o outro” parte da tomada de consciência de si e de que o mundo é um espaço diversificado. Repleto de desigualdades, oposições, divergências, de transformações, não cabe apontar, definir, explicar, sem antes viver as circunstâncias que acercam o *outro* e que inconscientemente o faz “ser assim”. Já Ortega admite essa relação baseada no deslocamento de si em direção ao *outro* “[...]produz uma forma transformadora de si em vez de uma apropriação simplificadora do outro com fim de comunicação” (1999, p.124).

A concepção cinematográfica de Costa é esboçada em seus estudos antropológicos em busca da compreensão do *outro*. O diretor se dispõe a viver as experiências e apreender

as vivências desse povo, levando-se a indagar previamente sobre a sua relação com a população que ele conscientemente escolhe para fazer parte do seu filme. Afinal o que o outro representa? Quem é o povo cabo-verdiano que o texto tem vindo a incitar desde o começo e se configura na cinematografia do cineasta?

Segundo Marilena Chauí (2000) o *outro* representa a natureza, tudo aquilo que é externo ao homem: o universo, os fatos, os mitos, até mesmo os homens. O *outro* na sua ontologia é percebido como algo complexo, rigoroso de ser compreendido, contudo altamente qualificado para ser estudado, tornando acessível o terceiro espaço por meio da diferença e da alteridade. Bhabha (2005), paralelamente, constata que o aparecimento do vazio entre estes dois polos que se contradizem, é denominado de “entre lugar” e/ou “espaço de negociação”, onde os juízos de valor serão analisados, discutidos no intuito de criar afeto e sensibilizar esses dois extremos presentes nesta prática. Se nos filmes de Pedro Costa vigora a existência de um pesquisador (ele próprio) e, obrigatoriamente, de um objeto de pesquisa, poderíamos dizer que os seus filmes não seriam apenas a comprovação da existência desse espaço, mas também o resultado dessa experiência dele com os cabo-verdianos.

## 1.2 Alianças entre o diretor e a comunidade

O cinema consiste em cortar e enquadrar. Ao executar essas funções, o diretor cria e insere significados diretamente nesse espaço. Comolli (2010), em seu texto sobre corpos e quadros, reconhece que “[...] é sem dúvida na capacidade de apreender e reproduzir fielmente o movimento das coisas e dos corpos (animais ou humanos) que o cinematógrafo encontra a sua singularidade” (p.257). Porém, há que ter o conhecimento que nós enquanto espectadores estamos limitados ao enquadramento e sendo guiados pela montagem. O que vem além desse teatro pictórico, não nos é revelado. Seria porque possivelmente os filmes *Casa de Lava* (1995), *Juventude em Marcha* (2006), assim como *No quarto de Vanda* (2000) e *Cavalo Dinheiro* (2014), tenham emergido da ideia da existência de um tempo e de um espaço em aberto?

Quando se fala de tempos e espaços em aberto, nos referimos a um tempo que por si só não diverge do passado, pois o que nos antecede nos define, ao mesmo tempo que nos encaminha em direção ao futuro. Quando se trata de espaços, este se torna um pouco

problemático. O espaço poderá se consolidar de maneira concreta, ou subjetiva, através das nossas visitas ao passado, afinal a história é um espaço que sempre deve ser revisitado, porém o único lugar em que ela se concretiza é na memória.

Pedro Costa percorre as relações históricas presentes dentro da memória social do seu imaginário comum, e cruza com o território que pertence ao outro lado da história das disputas coloniais entre Portugal e Cabo Verde, o lugar do colonizado. Reproduzindo pequenos intervalos da vida da comunidade cabo-verdiana, ampliando espaços e estendendo o tempo, no seu cinema o enquadramento junto com a montagem acompanham a realidade da vida da comunidade. Contudo o que se esconde na base dessa organização de planos não vem à superfície.

Primeiramente, guiando os espectadores a Cabo Verde, *Casa de Lava* propõe uma representação da cultura cabo-verdiana. No filme, a enfermeira portuguesa, Mariana (Inês Medeiros), é colocada como um elemento deslocado, muito além da sua fronteira geográfico-temporal, estando ela inserida, no árduo local do “submisso colonizador.” A personagem encontra-se em constante processo de transição e adaptação no interior dessa cultura que se dá de forma diferente da dela. *Em Juventude em Marcha*, os papéis se invertem: acompanhamos a realidade de um operário cabo-verdiano que perambula pela periferia lisboeta. Ventura, o protagonista, vive em constante sentimento de vazio, que pode ser perceptível em seus trajetos realizados entre o bairro das Fontainhas e os prédios habitacionais oferecidos pelo governo.

O vazio que acompanha Ventura em *Juventude em Marcha* é o mesmo que abraça Mariana em *Casa de Lava*, e provavelmente o mesmo que se encontra presente em Pedro Costa enquanto diretor. Um sentimento de vazio é perpassado pelos seus filmes, através da beleza poética nas rochas de pedras existentes naquele território, ou por meio da penúria daquelas pequenas casinhas que constituem aquela comunidade desprezada, explorada e sistematicamente esquecida. Esse vão é demarcado por um estado de emergência, que surge no interior do *eu* em busca de um novo posicionamento, novas respostas, que viabiliza expandir as nossas percepções.

Homi Bhabha (2005) assegura que “[...]no lugar do eu surge o desafio de ver o que é invisível, de modo a enfatizar uma transgressão do sujeito para um objeto direto de autorreflexão, que constitui num problema para a linguagem do eu” (p.80). Esse vazio, existente em Ventura – e no diretor – se transforma em um problema quando colocado dentro das obras cinematográficas sendo que, a partir desse terceiro espaço, o enquadramento e a montagem, possibilita nos perceber que os significados são susceptíveis de serem inseridos na lacuna existente entre ambos, sendo reproduzido sob forma de linguagem e identidade.

O cineasta e a comunidade cabo-verdiana procuram conjuntamente entender esse sentimento de ausência. esta união confirma a existência de um espaço e um tempo apto a ser preenchido através de uma “negação”. Bhabha (2005) descreve que a emergência do sujeito em preencher esse vazio, parte da negação de narrativas prontas que ditam o modo de pensar e de agir dos indivíduos, uma vez que quando se trata da identificação, a identidade revela um processo de “duplicação”. Essa “duplicação” referida por Bhabha, coloca em questão o tempo e o espaço, uma vez que ele consiste em reproduzir a identidade, a partir da sua ausência, tornando a presente. Deste modo a execução da identidade se vigora por meio da sua repetição, em si presa a um tempo e paralelamente a um espaço que diz respeito ao *outro*.

Esse terceiro espaço, que podemos denominar de busca, entre cineasta e essa pequena população exilada, transpassa uma troca de valores que compreende em constituir tanto o *eu* quanto o *outro*. Intermediado por um contato direto que proporciona uma conexão profunda entre ambos, desvela se de qualquer concepção anteriormente adquirida, ou previamente definida. Essa relação frontal, estabelecida unicamente entre o diretor e a comunidade, não é tangível ao espectador que apenas estaria sujeito ao eco daquela identidade, construída a partir de uma sequência de imagens:

A produção de sentido requer que esses dois lugares sejam mobilizados na passagem por um terceiro espaço que representa tanto as condições gerais da linguagem quanto a implicação específica do enunciado[...] introduzindo uma ambivalência no ato da interpretação. (BHABHA, 2005, p.66)

Pedro Costa, tanto em *Casa de Lava* como em *Juventude em Marcha*, fundamenta, antes de mais nada, a ideia da diversidade cultural. Possibilita ao cabo-verdiano que os assiste, a se identificar com a narrativa, os personagens, o universo criado por ele. O desejo utópico de uma condição de vida melhor ou favorável, no território do colonizador, é resultado da realidade insular vivida em cabo verde. Apesar dessa imagem ,construída por Costa nos dois filmes ter em partes um vínculo com a verdade, temos que considerar que o realizador enquanto europeu, é análogo a figura opressora e que num passado próximo colonizou a nossa população, mas que num mesmo instante fortemente contribuiu para que o nosso auto determinismo viesse a surgir<sup>2</sup>.

## 2. O HIBRIDISMO CULTURAL EM CASA DE LAVA

Neste capítulo, procuraremos fundamentar a cultura como uma das características firmemente presente no cinema de Costa. O seu primeiro longa-metragem com a comunidade cabo-verdiana nos leva a conhecer alguns dos costumes e valores dentro do seu espaço geográfico. A realização das gravações no arquipélago contou com uma equipe constituído por franceses e portugueses, porém Pedro Costa, em um vídeo de uma palestra realizada na cinemateca de Lisboa em 2013, comenta o surgimento de algumas problemáticas do processo de filmar em Cabo Verde: “[...] de um lado via-se um grupo de pessoas que conversavam entre eles, do outro, a aldeia e ambos concomitantemente se entreolharam [...]”(2013, online). Podemos ver que o intervalo existente entre esses dois grupos, que se enxergam com muita pouca clareza, se transforma em um espaço cheio de contradições.

No seio dessa convivência entre o grupo de técnicos estrangeiros e a comunidade é propenso surgirem desentendimentos, e a possibilidade desses conflitos sucessivamente apontados por Pedro Costa em *Casa de Lava*. O diretor não só apresenta como a população vive, como eles se vestem ou o que vêem, escutam ou falam, mas, principalmente, em o que acreditam.

---

<sup>2</sup> O presidente do Conselho dos Ministros de Portugal, Marcelo Caetano, sem interesse em propor uma saída política para as lutas coloniais, que se enfrentava época, entrou em conflito com os movimentos estudantis e os movimentos sociais que paulatinamente começaram a surgir, devido à crise provocada pelo regime ditatorial.

Apesar de *Casa de Lava* demonstrar um cinema vinculado aos métodos convencionais<sup>3</sup> de contar histórias, ele se mantém fiel o seu caráter cultural. O trabalho de Costa, na retaguarda desse cinema que exprime a poética da pobreza<sup>4</sup>, é, além de uma vontade ontológica em busca de conhecer o outro em suas dimensões pessoais e coletiva, propor uma representação autêntica do espaço em que este vive. O diretor anula a necessidade de alterar qualquer elemento dentro do cotidiano desse povo. Ele e toma parte da sua liberdade de operar com o tempo e o espaço a partir dos artifícios cinematográficos que estão ao seu alcance, como por exemplo a câmera e a montagem.

A primeira cena do filme oferece um silêncio e traz visualmente uma sequência de takes de um vulcão em erupção. No cinema de narrativa clássica e de apelo comercial, imagens envolvendo fenômenos naturais certamente teriam um coquetel de ruídos para gerar impacto. Contudo a sequência muda de planos do filme acaba por gerar um impacto muito profundo. As mulheres que posicionam o olhar para fora do quadro, logo em seguida à sequência do vulcão, tal como, a maioria dos personagens que habitam os seus próximos filmes de Costa, são pessoas que vivem em um arquipélago de origem vulcânica. Neste caso, o silêncio presente nas tomadas nos oferece espaço para abordar um pouco sobre a história da origem do arquipélago, assim como a do surgimento do seu povo.

Gradualmente a cultura cabo-verdiana se torna visível. A história da origem do país, ilustrada pelo vulcão, os rostos esbravecidos, entristecidos e solitários daquelas mulheres daquele território seco e árido. Ato contínuo vemos Lisboa, onde estão os trabalhadores cabo-verdianos emigrados em Portugal, possibilitando percepção de que os filmes se tratam de um universo de saudade, recordações e de esperanças.

Presos ao trabalho pesado, aquele que a sociedade portuguesa prefere não fazer, está Leão (Isaach de Bankolé). Não sabemos se a queda que sofreu foi um acidente ou uma tentativa de suicídio, mas sua imagem passa a percepção de uma realidade estagnada. Na cena em que o personagem aparece em cima da construção, olhando para baixo, há uma

---

<sup>3</sup> Refere-se aos métodos utilizados dentro do cinema clássico, como o das narrativas lineares que se divide em começo, meio e fim, de modo a tornar acessível a linguagem ao espectador.

<sup>4</sup> Termo utilizado pelo professor Matheus Araújo Silva, no seu texto “Pedro costa e a sua poética da pobreza” (2008), que aborda os filmes de Pedro Costa como um “processo de aproximação e imersão na pobreza, para poder enxergar a beleza desses espaços”.



mistura de sons repetitivos, uma poluição sonora que tira a paciência do homem. São barulhos de ferros, chapas, picaretas, escavadeiras, assim como sirene de polícia e de ambulância, sons que parecem ser raros quando o filme entra no contexto cabo-verdiano.

## **2.1 O eu e outro na relação entre Mariana e a comunidade**

A chegada de Mariana (Inês Medeiros) às ilhas de Cabo Verde, demarca um isolamento que reflete a solidão e o deslocamento, perceptível através do rosto da personagem. Dotada de uma expressão incompreensível, revestida de dúvidas, cabe ao espectador questionar para onde se dirige o olhar perdido Mariana dentro daquela pequena comunidade que ela acaba de ser inserida.

Quando o corpo de Mariana, que está inserido no enquadramento, percorre o olhar para o espaço a sua volta, presenciemos um momento de constante questionamento, comparação, reflexão e absorção. Nos parece que o diretor tenta conscientizar o espectador de que o território que a personagem está não é nada familiar. A ideia é que esse povo vive uma noção de tempo e espaço<sup>5</sup> diferente daquilo que a personagem está acostumada a viver.

O olhar de Mariana nos leva a pensar em Homi Bhabha quando afirma: “O outro deve ser visto, como a negação necessária de uma identidade primordial - cultural e psíquica - que introduz o sistema de diferenciação que permite ao cultural ser significado como realidade linguística, simbólica e histórica” (2005, p.86). Este tempo e espaço diferente, que o outro habita, é refutado pela portuguesa e dá lugar um conflito que tem origem em uma colisão cultural entre esses dois mundos, o da personagem e o da comunidade. Os acontecimentos embaralham a cabeça do espectador, eles entram em uma sucessiva transição entre o fictício e o real, de modo que a própria personagem salienta não entender o que acontece dentro da comunidade. O cair da noite traz a penumbra, nesse momento as coisas acontecem, porém ao amanhecer depara-se com a personagem acordando na rede pendurada entre duas árvores, em frente ao hospital. As ocorrências

---

<sup>5</sup> Partindo da definição de Hall (1999) respectivamente quanto ao tempo e ao espaço, o autor declara que estes dois termos possuem um carácter imprescindível onde os modelos de reprodução devem obrigatoriamente descrever os seus objetos nas suas instâncias “temporais e espaciais”.

sobrenaturais na comunidade são expostas pelo diretor, na sua maioria, como devaneios de Mariana que assolam a sua noite enquanto ela dorme.

Em sua estadia em Cabo Verde, Mariana estabelece contato com a maioria da comunidade. por estar ligada à área da saúde, o que a permite prestar auxílio e estar em contato direto com a comunidade. Contudo a sua identificação é demarcada, por a priori representar a figura do outro. As experiências de relações intersubjetivas nos colocam ao mesmo tempo em uma condição ambivalente, duas posições diferentes, a do eu e do outro:

A produção de sentido requer que esses dois lugares sejam mobilizados na passagem por um terceiro espaço, que representa tanto as condições gerais da linguagem quanto a implicação específica do enunciado, em uma estratégia performativa e institucional da qual ela não pode, em si, ter consciência, introduzindo uma ambivalência no ato da interpretação.(BHABHA, idem, p.66)

A personagem aos poucos se adapta a comunidade, ao mesmo tempo que percebe nela uma construção identitária diferente, por não compreender a língua, os gestos as intenções por trás das ações. Se a “identidade cultura o sujeito à estrutura” como nos diz Stuart Hall (1999, p.11), pode se dizer que a personagem apesar de estar na colônia e trabalhar na área da saúde, não perde a sua essência colonialista, que é demarcada, antes de qualquer ideologia, valor ou atitude, pela cor da pele<sup>6</sup>.

A enfermeira é conhecida pela maior parte das pessoas que vivem naquele município, por Tano (Cristiano Alves), que entra caindo dentro do hospital e promete vingança, o Dr Medina (João Medina) que a chama de “alfacinha”, pelo violinista Bassoé (Raul Andrade) que cordialmente a trata por “menina Mariana” e mesmo por Edith, a portuguesa que permaneceu residindo em cabo verde por não saber ler nem escrever. A protagonista está atrelada a uma construção social da classe dirigente<sup>7</sup>, mas a identidade dela posiciona como uma veia aberta<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> A pele, de acordo com Bhabha, é o primeiro atributo da construção do homem a ser percebido no interior das sociedades coloniais devido a sua relevância no discurso institucional, relacionado à questão de raça.

<sup>7</sup> De acordo com Fanon, a “classe dirigente continua sendo um estrangeiro. A espécie dirigente é antes de tudo a que vem de fora, a que não se parece com o s autóctones, os outros” (1968, p.30)

<sup>8</sup> Stuart Hall afirma que tanto a análise como a construção da identidade, são um processo realizado a partir do contato com o exterior, o outro, enquanto indivíduo ou coletividade

Apta a uma assimilação, de natureza humana com a figura de alteridade que se diferencia dela por representar a gravura do colonizado, podemos dizer que “para a identificação, a identidade nunca é um a priori, nem um produto acabado (BHABHA, 2005, p.85)

Esse “entre lugar”, como refere Homi K. Bhabha, definido como um espaço de “negociação” que se estabelece entre Mariana e a comunidade, ou mais respectivamente ao lugar do dominante e do dominado, é um local de discurso preenchido de maneira conflituosa no contexto colonial tendo como base a violência<sup>9</sup>. A identidade do homem nativo de um País de passado colonial é construída para se submeter e se silenciar perante as circunstâncias impostas por quem exerce a dominação. No momento em que a protagonista é deixada na ilha com Leão, um velho senhor se aproxima dos dois. Mariana questiona, ao homem, sobre o grau de parentesco dele com a vítima do acidente. O velho senhor, ao invés de responder a pergunta, muito prontamente a diz o seu nome e o seu sobrenome, como se Mariana ocupasse uma posição de autoridade<sup>10</sup>. O espaço de diálogo que se estipula entre um estrangeiro e um nativo é, na maioria das vezes, estabelecido no intuito de uma troca de informação curta e direta. Mas seria Mariana uma figura autoritária perante os olhos da comunidade? Será que a protagonista representa uma ameaça à comunidade? Por que essa resistência por parte da comunidade?

O discurso colonial<sup>11</sup>, produz uma linha de pensamento ambíguo que se apresenta ao longo do filme. A realidade é que o contexto colonial estabelece duas narrativas, completamente distintas, no qual a perspectiva do colonizador ganha força e a do colonizado é deixado de lado. No cerne dessa linha de fala, proposta pelo opressor, a massa submissa à autoridade colonial é colocada como um “elemento corrosivo que destrói tudo o que dele aproxima, elemento deformador que desfigura tudo o que refere a estética ou a moral” (FANON, 1968, p.31).

---

<sup>9</sup> “Nas regiões coloniais, vê-se que o intermediário do poder utiliza uma linguagem de pura violência, ele não torna mais leve a opressão, não dissimula a dominação” (FANON, 1968, p.28).

<sup>10</sup> A autoridade aqui abordada está diretamente associada a ideia de *status* “[...]que refere à deferência ou depreciação concedida a indivíduos ou grupos percebidos como superiores ou inferiores que especifica as avaliações positivas e negativas feitas pelas pessoas sobre as outras como sinônimo de prestígio[...]” (OLLIVIER, 2009, P.42).

<sup>11</sup> Bhabha coloca que o “discurso colonial” como uma narrativa construída com uma “fixidez” que tem a sua origem no processo colonizatório que demarca a “diferença”. Essa por sua vez, se expressa por meio do “estereótipo” que é suscetível a cair nas falácias anteriormente estabelecidas.

A diferença cultural<sup>12</sup> torna-se relevante na construção do terceiro espaço, na medida em que ela só é percebida em relação direta com o outro. Nesse momento a identidade entra em um processo de transição, se dirige a uma análise da posição anterior. Pedro Costa privilegia o ponto de vista daquela cuja história ocidental fez questão de manter apagado, o colonizado. Várias passagens do filme mostram a sensibilidade humana existente no mundo (do ocidental), através da sua prestação de serviço, de mesmo modo que a comunidade, na sua maioria, o ocidental acolhe de maneira amistosa. Porém, o filme ratifica o quanto estes dois grupos estão posicionados em instâncias temporais muito distantes. Do mesmo modo como a Amália acha muito bonitos e modernos os remédios enviados de Portugal, Mariana se apavora com o universo simbólico<sup>13</sup> da comunidade.

O universo cultural apresentado no filme gira em torno de vários elementos da cultura cabo-verdiana. A morna, utilizada como trilha sonora para se desfazer do silêncio de alguns planos do filme, compõe um dos estilos do folclore musical do País. A representação feminina (uso saias plissadas e longas até a altura do joelho, com lenços amarrados na cabeça, maioritariamente descalças, que andam pelo chão quente da ilha como se fumaça as saíssem dos pés de tão rápido que andam) um tanto faz lembrar a *Diva dos pés descalços*<sup>14</sup>. E por fim, o seu carácter mítico, conectado à força externa, a qual eles se baseiam para justificar a sua realidade nos direciona a Fanon, que diz:

A atmosfera de mito e magia... comporta-se como uma realidade indubitável... ela me integra nas tradições, na história da minha região, ou de minha tribo, mas ao mesmo tempo me tranquiliza, me dá um estatuto, um certificado de estado civil. O plano do mistério, nos países subdesenvolvidos é um plano coletivo que depende exclusivamente da magia. (1968, p.24)

A magia, a criação de um universo comum, a atribuição de valores a seres míticos funciona no filme como meio de justificação para toda a miséria existente naquele local. Este contexto funciona por si só a partir de uma linguagem que permite a interpretação do

---

<sup>12</sup> Bhabha define a diferença cultural como um procedimento construtivo onde o que se percebe e absorve “[...] da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e aterrorizam a produção de campos de força, referência aplicabilidades e capacidade” (2005, p.64).

<sup>13</sup> “Bourdieu (2016) sustentava a hipótese de que existe uma correspondência entre as estruturas sociais e as estruturas mentais, correspondência que se estabelece por intermédio da estrutura dos sistemas simbólicos como língua, religião, arte, etc” (CARVALHO, 2016, s/p).

<sup>14</sup> Também conhecida como Rainha da Morna, Cesária Évora passou a ser conhecida como a diva dos pés descalços, pelo seu hábito de se apresentar sem sapatos.

que naquela comunidade se passa. Tano e Tina (Sandra Brandão), ao serem apresentados pelo médico à Mariana, Tano é colocado como guarda, e Tina de salvação. Nesse momento é atribuído a eles um valor simbólico de proteger e salvaguardar a comunidade. Essa estrutura mítica atribuída aos dois personagens vem à superfície quando Tano alega estar sendo perseguido pelo “finado”. Posteriormente o médico, ao fazer o curativo na ferida de Tano, alega que o menino possui alguma coisa ruim. Mas o que seria essa coisa ruim? Seria um mal que cerca a comunidade? Estaria isso relacionado com a presença de Mariana na Ilha?

Para Mariana, todos os acontecimentos parecem ter uma conexão lógica. A morte do cachorro, a ferida de Tano, para ela está tudo associado ao ocorrido na noite em que foi sozinha à praia. No seu primeiro dia em Cabo Verde, a enfermeira é atacada por um rapaz na praia. Na tentativa de agredir a protagonista, ele é conseqüentemente atacado por um cachorro que se encontrava ali. Os planos escuros não possibilitam enxergar quem cometeu o ato, porém com o decorrer da trama, as percepções dela apontam para uma resposta lógica. Foi Tano quem a atacou, afinal ela diz que a ferida do personagem é uma mordida de cão enquanto o médico diz que foi – “um raio numa facada”. Neste ponto é desnecessário ao espectador questionar a veracidade dos dois discursos, sendo que ambos possuem valor concreto, de acordo com o contexto em que ela se aplica.

Segundo Fanon “no seio do povo a verdade sempre pertence aos nacionais. Nenhuma verdade absoluta, nenhum discurso sobre a transferência da alma pode esboçar esta posição” (1968, p.37). Neste caso o espectador há que ter em conta que Mariana se encontra inserida dentro do contexto cultural do *outro*. Portanto, o discurso local ganha um caráter de autenticidade por estar em conexão com aquele universo simbólico. Partindo do princípio, que todos possuem uma origem em comum, até mesmo o médico, que conhece a realidade do mundo científico e lógico existente além das fronteiras, se vigora no discurso nacional por esta ser a base sólida da sua construção identitária.

O violinista, que referencia Ventura, por conta das suas características física (alto, magro, com os ombros caídos para a frente, mantendo a sua coluna levemente inclinada) convida Mariana para conhecer a sua Família. Nessa visita da protagonista a casa do músico, percebe-se que não se trata de bens materiais, mas da procura pela paz de espírito, pelo conforto e bem-estar. A casa do artista aparenta um reino no meio da miséria, com

pequenos canteiros de plantação, estábulos construídos de pedra, coincidentemente é também, um local repleto de harmonia e afeto. “No mundo colonial a afetividade do colonizado se mantém à flor da pele como uma chaga viva que evita o agente cáustico [...] em outro plano vemos a afetividade do colonizado esgotar-se em danças...” (Fanon, 1968, p.43). A dança é outro elemento cultural que presenciamos com muita força no filme. Bossoé começa a tocar e as pessoas dançam. Engraçado que, quando o ritmo da música e da dança ganham força, apenas escutamos um grito de que – “até os mortos dançam” –. A frase transpassa a ideia de uma desconexão com a realidade, uma fartura espiritual tão grandiosa que até os ancestrais surgem para desfrutar daquele momento.

O conforto desta população inocente é sucessivamente ameaçado pela hostilidade que circula em torno do espaço geográfico, e pela vontade em conhecer um mundo que não seja aquele do reino insular. Para estes indivíduos a solução é evadir daquele lugar em direção a qualquer outro território que seja. O personagem do violinista grita enquanto toca – “vão para todos os lados, indo para bem longe das casas e das aldeias” –, apelando a fuga, da população local, daquela realidade medíocre ao qual vivem. Mariana, na sua sincera opinião, não concorda com a decisão da maioria em querer emigrar para *Sacavém* trabalhar nas obras, contudo o violinista intervém dizendo que é o destino. Na concepção desses indivíduos é melhor se perder no mundo, terminar em um buraco cheio de ratos ou em uma cama de hospital, como nos relata Mariana, do que permanecer naquele lugar sem futuro, onde nem os mortos dormem.

A construção do homem colonizado é feita de uma insuficiência que o faz sentir-se em uma constante posição de inferioridade, tendo origem na sua fragilidade em relação ao lugar que ocupa o seu dominante. A comunidade deseja conhecer a realidade da metrópole. Ao ver o exibicionismo do homem branco perante a sua capacidade de descrever tão bem a sua realidade, assim como apresentá-la de maneira concreta, coerente e plausível, o filme mostra que a realidade em que vive o homem nas ilhas de Cabo Verde o faz querer almejar se inserir nesse mundo do colonizador.

Financiados por Edith, que alimenta um sentimento de culpa pelo passado colonial do arquipélago, a população obtém ajuda para sair dali, confirmando a utopia de que a emigração é o destino da sociedade cabo-verdiana.

## 2.2 A carta anônima

O surgimento de uma carta, enquanto Mariana invade a privacidade de Edith marca sutilmente um ponto de virada no filme.

A carta apresenta o hibridismo do País. Escrita com inúmeros erros de português, ela afirma a existência de um terceiro espaço que expõe os desejos face à realidade vivida pelo homem cabo-verdiano. Não possuindo um remetente ou um destinatário, ela é apenas uma composição solta no universo, tal qual a situação em que esse povo exilado com as suas características singulares. A língua torna-se um outro fator cultural explorado pelo diretor. Este hibridismo linguístico, na maioria das vezes, facilita a comunicação, em outras, distorce a interpretação. Essa dificuldade é apreendida na cena em que Leão e Mariana estão sentados na rede, em frente ao hospital, conversando.

A língua, enquanto elemento cultural, apresenta uma relevância por dispor em si uma finalidade própria, segundo Mattoso Câmara JR (1955, p.53), a língua é resultado da cultura, funcionando apenas para expressá-la; denominado como uma ferramenta indispensável na sociedade para a comunicação entre homens e mulheres, aplicável em apenas um campo de manifestação cultural, a literatura. Por sua vez, o crioulo é uma língua de origem híbrida presente na maioria dos países de passado colonial. O hibridismo, consoante Stuart Hall é “[...] a fusão entre tradições culturais – são uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia que às velhas e contestadas identidades” (1999, p.91).

O crioulo de Cabo Verde tem a sua origem na combinação da língua do povo colonizado com a dos senhores. Desenvolvida com intuito de estabelecer e facilitar a comunicação entre essas duas entidades, é desse mesmo modo, que a cultura do País se estabelece. Segundo João Lopes Filho:

A especificidade da identidade cultural cabo-verdiana é determinada pela miscigenação e influenciada pela insularidade, ou seja, a base da cosmovisão típica deste povo adveio da mestiçagem e interpenetração no tecido social de

diversas culturas, com as suas tradições, costumes, valores e comportamentos, que moldaram um imaginário colectivo e se reflectem no seu quotidiano (2005, online)

Neste ponto, nos permitimos uma digressão pessoal, amparada na metodologia fenomenológica já enunciada. A cena de Mariana a revolver a gaveta que possui alguns pertences de Edith, lembra a minha avó. Na casa dela havia uma gaveta na qual ela também guardava fotos antigas, postais enviados do exterior e algumas correspondências trocadas entre ela e a sua irmã que se encontrava emigrada na França. Nesse momento, enquanto pesquisador, percebi que a carta tratava de presença e ausência; estar dentro e ao mesmo tempo fora. A seguinte frase expressa na carta – “Mas antes de todas as coisas, bebe uma garrafa de vinho do bom e pensa em mim” – transmite o vazio de quem escreveu a correspondência e coincidentemente o vazio de quem a lê. Separados pelo tempo e pelo espaço, o remetente dirige-se ao leitor solicitando que este deguste de um bom vinho enquanto desfruta da sua ausente companhia, da dor de quem fica na presença da solidão. Nos dias atuais é fácil se manter conectado, de acordo com a alta demanda tecnológica que permite essa conexão, porém o carácter periférico do local, delimitado pela época em que o filme se passa, só havia o contato, de quem está dentro com quem se encontra fora do território, quando aparecia um interlocutor, alguém capacitado para redigir a carta.

[...]é um facto de que são línguas, na sua maioria orais, sem tradição escrita, não padronizadas, estatutariamente línguas não oficiais nos países onde são faladas e se restringem apenas ao papel de língua materna das respectivas comunidades. Decorrentes do facto de não serem oficializadas, não são padronizadas e dificilmente são utilizadas na modalidade escrita: quer na Administração quer no ensino, espaço onde domina a língua oficial que normalmente é a língua do colonizador. (LIMA, 2007, p.13)

Essa adaptação do texto de Desnos para Youki<sup>15</sup>, escrita em crioulês<sup>16</sup>, além de transmitir a mútua onipresença de quem a escreve e quem a lê, ela apresenta a demarcação de uma linha temporal contínua, interrompida por um ponto. Este ponto de interrupção

<sup>15</sup> A carta foi escrita por Robert Desnos, poeta surrealista francês, para a sua esposa Youki, enquanto se encontrava preso no campo de concentração na Alemanha.

<sup>16</sup> Adelaide Tavares define o *crioulês* como “[...] uma forma particular de comunicar utilizada nos media, pelos técnicos, pelos políticos e pelos professores da terra, que, parecendo, não querer expressar-se nem em cabo-verdiano, nem em português, ou fugindo a isto, optam e fazem-no através desta espécie, híbrida, de compromisso, para uma fala situada entre o cabo-verdiano e o português”(2007, p.21).



delimita se pela espera de quem escreve a carta. O remetente da carta, não só apresenta o progresso do trabalho e o avanço do tempo: “aqui o trabalho nunca pára, agora somos mais de cem”, como também informa a estagnação da vida pessoal, “ainda sempre nada da sua mão. Fica para a próxima”. Conclui-se a existência de um ser que vive ansiosamente a miséria do tempo na busca dos seus objetivos, despriorizados pela sociedade colonizadora, cujo o seu maior medo seria a fragilidade da memória humana em relação ao tempo. O trecho da carta a seguir, que pode ser de vários personagens do filme, explicita o sentimento de vazio causado pela separação.

*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 fragilidade da memória em relação ao tempo é o que mostra a outra obra de Pedro Costa, *Juventude em Marcha*. No filme, o ex-operário passa por uma transição do bairro onde habita, designada de Fontainhas, para as novas moradias ofertadas pelo governo no bairro Casal da Boba, permitindo acompanhar o personagem nas suas constantes visitas entre o antigo e o novo mundo. A entrada para esse novo mundo representado pelas paredes brancas, que causam o deslocamento do Ventura, demonstra a supressão histórica de uma parte da vida do protagonista que se encontra vinculada à antiga comunidade. Neste novo mundo já não se vê imagens desenhadas nas paredes, ou o som das crianças brincando na rua, apenas um silêncio que ecoa o nome de Vanda pelo condomínio, enquanto o personagem grita o nome dela na intenção de descobrir em qual dos apartamentos ela mora.

Em *Juventude em Marcha* a carta atinge um estatuto que difere de *Casa de Lava*, na tentativa de manter ativa a memória de um imigrante que se encontra distante do seu contexto cultural, ela funciona como uma forma de resistência às novas culturas que lhe estão sendo impostas. O texto escrito na carta é repetido inúmeras vezes tornando uma oração a ser evocada em determinadas circunstâncias dentro do filme, no intuito de fazer com que o personagem Lento (que não sabe ler nem escrever) memorize a mensagem. A primeira vez que a escutamos, depara-se com Lento e Ventura sentados em uma mesa no interior de uma barraca em Fontainhas jogando cartas, enquanto Ventura recita o poema. O

entusiasmo do protagonista enquanto joga e conta as pontuações do jogo leva a questionar do que se trata. Seria a memória dos primeiros dias do migrante dentro do território português? Com o decorrer do filme a cena se repete, desta vez Ventura entra na cabana com uma bandagem amarrada na cabeça<sup>17</sup>, e de maneira quase que autoritária, ele convida Lento a jogar com ele.

Agora as cartas são bruscamente jogadas na mesa, as pontuações não são contadas e a frase dita por Lento, “na barraca não há caneta”, causa uma revolta no personagem que é posteriormente acalmada pela angústia ao escutar a música de tubarões azuis que canta a independência de Cabo Verde. Neste ponto cabe ao espectador analisar se a realidade vivida por ambos os personagens é de fato sinônimo de liberdade como nos indica a música. Afinal toda a realidade ali apresentada, se opõe aos desejos especificados no começo da carta. Ela confirma o medo, o sofrimento e vazio existente nos personagens inseridos no contexto, colocando em questão a emigração como destino do povo cabo-verdiano, na tentativa de Portugal redimir seu passado colonial.

[...] marcado pelo investimento na marcação de diferenças entre África e Cabo Verde (Cabo Verde como não África) bem como pela crescente participação da elite e funcionários civis cabo-verdianos na “civilização dos nativos” na África continental. As pessoas da Claridade concentraram-se na mestiçagem como expressão da portugalidade cultural de Cabo Verde e na ideia do arquipélago como exemplo de regionalismo português. (ALMEIDA, 2005, pp.41-42)

A realidade é que desde o começo, esta identificação por parte dos cabo-verdianos com a identidade portuguesa, foi sempre colocada em ênfase pela elite cabo-verdiana que afirmava o país como uma extensão de Portugal. Essa identificação do colonizado com a figura do colonizador, no intuito de um branqueamento nos lembra a teoria do Fanon (1968) sobre o desejo de prospecção, do homem negro, no intuito de ocupar o lugar do seu dominante. Neste determinado ponto percebe-se que a emigração enquanto destino do povo cabo-verdiano se confirma apenas como um mito. Tanto *Juventude em Marcha*, como *Casa de Lava* transmite a amargura de um homem submisso a uma crise identitária que não o faz sentir-se cabo-verdiano, e muito menos português, mas que no fim sente uma imensa necessidade de regressar às suas raízes.

---

<sup>17</sup> A visita ao museu Gulbenkian, na cena anterior, faz Ventura reviver o acidente sofrido na construção do prédio.



### 3. CONCLUSÃO

Ao concluirmos este trabalho, percebemos que os objetivos principais estão centrados na busca pela compreensão de como o povo cabo-verdiano vive dentro e fora do seu território geográfico. Também nos detivemos em saber como funcionam as relações entre o diretor e a comunidade e como a identidade cabo-verdiana é construída através do fenômeno da colonização. Nosso problema de pesquisa, então, foi ao encontro da natureza da identidade desses homens que habitam os filmes de Pedro Costa.

Ao longo da investigação de fundo fenomenológico, nos deparamos com dúvidas inerentes aos fatos do pesquisador e objeto – os filmes de Pedro Costa – estarem juntos. A dificuldade de estabelecer um distanciamento apropriado foi resolvido com o corpo teórico encontrado.

Primeiramente, sabendo que ambos, tanto o diretor quanto a comunidade cabo-verdiana, representam duas faces da mesma moeda (colonizador e colonizado), foi necessário aprofundar o conceito das relações humanas dentro das sociedades, para uma melhor compreensão da alteridade envolvida no vínculo entre o *eu* e *outro*. Na tentativa de justificar a existência do eu e concomitantemente o outro recorremos aos estudos teóricos do Homi K. Bhabha, Frantz Fanon e Stuart Hall, onde percebemos que estas duas figuras – o *eu* e o *outro* – não se anulam, mas sim, se completam. O *outro* é a presença, na maioria das vezes, daquilo que falta em mim como pesquisador e cabo-verdiano, que se diverge da realidade vivida pelo *eu*, o que muito facilitou o entendimento da origem do trabalho feito pelo cineasta com a comunidade, assim como a sensibilidade que estes filmes carregam.

O quadro teórico escolhido além de contribuir nas formulações nas explicações utilizadas para definir as relações entre o cineasta e a comunidade, também foi muito relevante na procura pela identidade cabo-verdiana. Especialmente com o teórico Frantz Fanon conseguimos perceber melhor como a construção do homem colonizado, como aquele que possui valores, crenças, ambições e um estilo de vida totalmente diferente do seu colonizador, se encontra sujeito a um domínio baseado na violência, onde o colonizado obrigatoriamente tem que contribuir para a construção dos objetivos do colonizador.

À medida que fomos avançando, entendemos a colonização como um momento em que há uma supressão dos valores locais em prol da implementação de valores apresentados

pela pequena massa de indivíduos dominantes. Estes mesmos valores são constantemente cultivados pela elite, no interior da comunidade colonizada, estabelecendo um discurso que anuncia o caminho a ser traçado, aderindo ao modelo apresentado pelo colonizador, o da civilização.

Por fim, ao reconhecer o meu País como uma colônia portuguesa, e não como uma outra dimensão associada ao território português, surgiram algumas inquietações que me levaram a questionar a emigração cabo-verdiana, principalmente para Portugal. Sendo este, durante largo tempo, considerado o destino desta população, passei a perceber a importância dos filmes de Pedro Costa. As obras desse diretor português despertaram em mim, enquanto cidadão de nacionalidade cabo-verdiana, um reconhecimento, uma identificação, um apreço e um respeito pelo meu local de origem, desfazendo em mim o mito da emigração como o único ponto de saída da população exilada e isolada no meio do oceano.

#### 4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BHABHA, Homi – **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BAZIN, André – **O que é o cinema**. São Paulo: Ubu ed. 2018

CARVALHO, Flavio Rodrigo Masson – “Pierre Bourdieu e psicanálise: gênese e estrutura do campo religioso: sociologia - religião - linguagem”. In: **Âmbito Jurídico**, Rio Grande, XIX, n. 152, set 2016. Disponível em: <<http://bit.ly/2xpQk9h>> Acesso em jun 2019.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

COMOLLI, Jean-Louis – “Corpos e quadros - Notas sobre três filmes de Pedro Costa: Ossos, No quarto da Vanda, Juventude em marcha”. In: **Pensar o cinema, Imagem, ética e filosofia**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. pp.251-264.

COSTA, João Bérnard – “O Sangue, Pedro Costa, 1989”. In: **Foco**, 2009 Disponível em: <<http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO1/indice.htm>> Acesso em 01. mai, 2019.

CORDEIRO, Paula – **A definição do sujeito no cinema: Os Dias Estranhos do Cinema ou a inconstância do eu e do outro nas personagens e no encontro entre o mundo real e a ficção**. Universidade do Algarve. Disponível em: <<http://bit.ly/2NtSBLm>> Acesso em 01, mai, 2019

DARTIGUES, André – **O que é a Fenomenologia**. São Paulo: Centauro, 2008

DEALMEIDA, Miguel Vale – “Criolização e Fantasmagoria”. Rio de Janeiro: **Tempo Brasileiro**, 2005: 33-49. Disponível em: <<http://bit.ly/2xuk592>> Acesso em 15, jun, 2019

FANON, Frantz . **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968

FERREIRA, C. M. – **Ética, cinema e documentário. Poéticas de Pedro Costa.** Porto, PT. Dezembro de 2009. pp. 52-63. Disponível em:

<[http://doc.ubi.pt/07/dossier\\_carlos\\_ferreira.pdf](http://doc.ubi.pt/07/dossier_carlos_ferreira.pdf)> Acesso em 06 mar. 2019

FONTANA, Vanessa Furtado – “Intuição de essências na fenomenologia de Husserl”, In: **Revista Faz Ciência**, v. o, n. 9, Jan./Jul. 2007, pp. 167-184. Disponível em: <

<http://bit.ly/2XqbZsq>> Acesso em 03, mar. de 2019

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito.** 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 2006

GALEFFI, Augusto Dantes. **O que é isto— A Fenomenologia de Husserl?** Ideação, Feira de Santana, n.5, pp.13-36, jan./jun. 2000. Disponível em: <<http://bit.ly/2xpQWM7>> Acesso em 01, mai. de 2019

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro, Brasil. Ed. DP&A – Martins Fontes , 1999

HUSSERL, Edmund. **Ideias de fenomenologia.** Rio de Janeiro: Ed. 70, 2008

LIMA, Adelaide Tavares. A língua cabo-verdiana e a política Linguística no País – Cabo Verde – Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://bit.ly/2RSZzYR>> Acesso em 15, jun. de 2019

LOPES FILHO, João. “Manifestações culturais cabo-verdiana”. In: **Artiletra** n.º 73 - novembro de 2005, Lisboa. Disponível em: <<http://bit.ly/2JnEFNO>> Acesso em 20, abr. de 2019

LOPES FILHO, João. “Memória e herança cultural”. In: **Revista de Estudos Cabo-verdianos** – Número Especial dedicado ao Património e Museologia, Praia, UNICV, Junho de 2013 Disponível em: <<http://bit.ly/2XOIW7b>> Acesso em 20, abr, 2019

LOPES FILHO, João. “O texto etnográfico e o filme etnográfico”. In: *A Nação* nº 304, de 27 de Junho a 3 de Julho de 2013 Disponível em: <<http://bit.ly/30aD709>> Acesso em 12, abr, 2019

MALVEIRA, Bruno. **O cinema suspenso de Pedro Costa**. Faculdade de Ciências Humanas, 2011. Disponível em: <<http://bit.ly/2XnXKJr>> Acesso em 05, mar, 2019

MATTOSO, Câmara Jr. “Língua e cultura”, em **Revista Letras**, v. 4, Rio de Janeiro, 1955. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/20046>> acesso em: 12, jun 2019

OLLIVIER, Michèle. “Status em sociedade pós-modernas: A renovação de um conceito”. In: **Lua Nova**, São Paulo, 77: 41-71, 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n77/a02n77>> acesso em: 12, jun, 2019

ORTEGA, Francisco. **Amizade e Estética da existência em Foucault**. Rio de Janeiro. 1999

RANCIÈRE, Jacques. “A propósito de Operários, camponeses”. In: **Pensar o cinema, Imagem, ética e filosofia**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. pp.265- 277.

RAMOS, Fernão Pessoa. “Bazin espectador e a intensidade na circunstância da tomada”. Publicado em **Revista Imagens**, nº 8, maio/agosto, 1998, pp.98 - 105. Disponível em: <<http://bit.ly/30fdawr>> Acesso em: 10, abr, 2019

REZOLA, Maria Inacia. “Do romantismo revolucionário á política real: A revolução portuguesa de 1974-1975”. In: **Depois dos cravos: Liberdades e independências**. Edipucs, Porto Alegre. 2017

SILVA, Matheus Araujo. “Pedro Costa e sua Poética da Pobreza”. In: **Devires**, v . 5, n . 1., Belo Horizonte, 2008. pp.26-45. Disponível em: < <http://bit.ly/2FSvq7r>>

SPINELLI, Egle Muller. **O Papel do Espectador Cinematográfico**. Trabalho apresentado ao TLC – Seminário de Temas Livres em Comunicação, do XXIX Congresso Brasileiro de



Ciências da Comunicação – INTERCOM 2006. Disponível em: <<http://bit.ly/2Xqpihf>>  
Acesso em 12, abr, 2019

## 5. REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS.

CASA de Lava. Direção: Pedro Costa. Co-produção: Madragoa Filmes, Gemini Films, Pandora Filmproduktion. Intérpretes: Inês de Medeiros, Isaach De Bankolé, Edith Scob, entre outros. Amorce Diffusion - France (1995). 1 DVD (110mn), son., color., 35mm.

JUVENTUDE em Marcha. Direção: Pedro Costa. Co-produção: Ventura Film, Contracosta Produções, Les Films de L'Etranger. Intérprete: Ventura, Vanda, Lento, entre outros. Équation Distribution - France (2006). 1 DVD (156 mn), son., black and white/ color, 35mm.

DIAS, Luís. Pedro Costa, o caderno de casa de lava, 1/4. **Youtube**. 27, dez. de 2013. 08min6s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YRxdnuVeT1>> Acesso em 27, mai. ,2019

DIAS, Luís. Pedro Costa, o caderno de casa de lava, 2/4.. **Youtube**. 27, dez. de 2013. 15min01s. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=W0NxaKUq3A4>> Acesso em 27, mai. ,2019

DIAS, Luís. Pedro Costa, Pedro Costa, o caderno de casa de lava, 3/4. **Youtube**. 27, dez. de 2013. 15min01s. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ZP7ITBTWbCA>> Acesso em 27, mai. ,2019

DIAS, Luís. Pedro Costa, o caderno de casa de lava, 4/4. **Youtube**. 27, dez. de 2013. 11min40s. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=qJWsVzM9Meo>> Acesso em 27, mai. ,2019

