

**Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social**

“Isto vai acontecer mais uma vez, sim senhor”:

A ficção da memória e os rasgos da experiência histórica em *Cavalo Dinheiro*, de Pedro Costa

Marcelo Miranda da Silva

Belo Horizonte – MG

Agosto de 2017

Marcelo Miranda da Silva

“Isto vai acontecer mais uma vez, sim senhor”:

A ficção da memória e os rasgos da experiência histórica em *Cavalo Dinheiro*, de Pedro Costa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea.
Linha de pesquisa: Pragmáticas da Imagem
Orientador: Prof. Dr. César Geraldo Guimarães

Belo Horizonte – MG

Agosto de 2017

A Ventura, a Vitalina e aos seus fantasmas.

*“Pensar com uma mente aberta
significa treinar a imaginação
para que ela faça uma visita.”*

(Hannah Arendt)

*“Nada acontece duas vezes
nem acontecerá. Eis nossa sina.*

*Nascemos sem prática
e morreremos sem rotina.*

(...)

*Nem um dia se repete,
não há duas noites iguais,
dois beijos não são idênticos,
nem dois olhares tais quais.”*

(Wisława Szymborska)

“Aqui está fechada a história da vida jovem.

E da vida que virá.

E de tudo o que virá daqui para a frente.

Fica à minha beira, o tempo passará depressa.

Virá um dia em que aceitaremos todos estes sofrimentos.”

(Soldado imóvel em Cavalinho Dinheiro)

Agradecimentos

Um salve ao meu orientador, César Guimarães, guerreiro do pensamento, sempre disponível para conversas, ajustes, rearranjos, revisões, sugestões e melhorias de um trabalho produzido em total compartilhamento de ideias. Por reuniões presenciais, aulas de monitoria, telefonemas nos feriados ou mensagens de WhatsApp (quem diria, César!), vivemos intensamente esse processo.

Às queridas professoras Roberta Veiga, pela insistência em acreditar que eu podia desenvolver uma pesquisa de mestrado, e Cláudia Mesquita, pelos apontamentos invariavelmente precisos (tanto na disciplina de Projeto de Pesquisa quanto na banca de qualificação) e por me acolher como monitor.

Aos professores André Brasil e Eduardo de Jesus, componentes da banca de defesa, pelas importantes contribuições (o primeiro, na qualificação; o segundo, no grupo de pesquisa Poéticas da Experiência) durante o desenvolvimento do trabalho.

A Pedro Costa, pelos filmes e pela disponibilidade em esclarecer pontos importantes à pesquisa.

À minha mãe, Rita, e à minha irmã, Cris, pelo amor incondicional e pela crença de que posso sempre mais.

Ao Pedro Veras e à Paula Kimo, companheirxs de jornada e amigxs para a vida.

Aos parceiros e parceiras de aventuras para todas as horas e momentos: Ana Luiza, Annalice & Vitor (+ Bibi & Chico), Cris & Diego, Ariane & Renato, Joana & Gugu, Gabriel & Laura.

Ao Jaime e ao João, pelas tardes suplementares.

Ao Ricardo, amigo-irmão, sujeito sem igual que, ao longo dos meses dessa dissertação, acrescentou à nossa vida a Nathália e o Benjamin, duas figuras especiais, a quem eu estendo o agradecimento.

E um obrigado romântico e especial à Luciana, amada Luluzinha, maior presente e maior presença na minha vida, parceira e cúmplice, amiga e marida, mulher singular, admirável e brilhante, que me surpreende o tempo todo e que me fez e me faz sempre melhor, mais completo e mais feliz.

O desenvolvimento dessa dissertação contou com apoio financeiro da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), através da bolsa de pesquisa.

Resumo

Esta dissertação toma a “ficção da memória” (na acepção de Jacques Rancière) como um dos principais componentes da escritura fílmica de *Cavalo Dinheiro* (2014), de Pedro Costa. Em um exercício partilhado com os atores-personagens, o filme se lança num intrincado processo de rememoração da traumática experiência histórica dos cabo-verdianos que migraram para Portugal. A composição da mise-en-scène (com destaque especial para a relação entre a performance e os espaços) e a interpolação temporal foram privilegiados na análise.

Palavras-chave

Memória, ficção, rememoração

Abstract

This dissertation takes the “fiction of memory” (in the sense of Jacques Rancière) as one of the main components of Pedro Costa’s film writing of *Horse Money* (2104). In an exercise shared with the actor-characters, the movie launches in an intricate process of remembrance of the traumatic historical experience of the people from Cabo Verde who migrated to Portugal. The composition of *mise-en-scène* (with special emphasis on the relationship between performance and spaces) and temporal interpolation were privileged in the analysis.

Keywords

Memory, fiction, remembrance

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Fotografia de Jacob Riis	44
Figura 2: Fotografia de Jacob Riis	44
Figura 3: Fotografia de Jacob Riis	45
Figura 4: Fotografia de Jacob Riis	45
Figura 5: Fotografia de Jacob Riis	46
Figura 6: Fotografia de Jacob Riis	47
Figura 7: Fotografia de Jacob Riis	47
Figura 8: Fotografia de Jacob Riis	48
Figura 9: Fotografia de Jacob Riis	49
Figura 10: Fotografia de Jacob Riis	49
Figura 11: Fotografia de Jacob Riis	50
Figura 12: Fotografia de Jacob Riis	50
Figura 13: <i>Busto de negro</i> , de Géricault	53
Figura 14: Delgado, datilógrafo que queimou a casa.....	56
Figura 15: Benvindo, acidente com uma viga.....	56
Figura 16: Lento, tráfico e choques elétricos	57
Figura 17: "Vai para Lisboa contratado"	60
Figura 18: "Na chuva e no vento"	60
Figura 19: Ventura entre luzes e sombras em <i>Cavalo Dinheiro</i>	68
Figura 20: Ventura, Vitalina e as luzes do hospital	73
Figura 21: A porta, a luz e o discreto sorriso de Vitalina	75
Figura 22: Deusa egípcia no Jardim do Torel	90
Figura 23: A tágide, inspiração para <i>Os Lusíadas</i>	91
Figura 24: A cariátide, à direita, na fonte	91
Figura 25: Prometeu	92
Figura 26: O tremor de Ventura contido pelo soldado.....	95
Figura 27: Ventura e o soldado no elevador	100
Figura 28: Ventura sai do hospital	109

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
1. PELOS CORREDORES DA MEMÓRIA	14
1.1 A invenção da memória	18
1.2 Entre a história e a memória	22
1.3 Do regime representativo ao regime estético.....	24
2. DA EXPERIÊNCIA À REMEMORAÇÃO	29
2.1 Brevíssimo histórico de um cineasta	29
2.2 A ficção da memória e a indeterminação temporal.....	32
2.3 Encontros em outros tempos e outros espaços.....	34
3. AS OPERAÇÕES DA FICÇÃO DA MEMÓRIA	37
3.1 Retrato, rosto, aparição.....	39
3.1.2 O quadro	52
3.1.3 Os retratos.....	54
3.1.4 As aparições.....	57
3.2 A encenação.....	61
3.3 A interpolação de temporalidades.....	77
3.3.1 Os tempos do corpo	85
3.3.2 Os fantasmas do elevador	95
4. REFLEXÕES FINAIS	105
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110

APRESENTAÇÃO

Por que *Cavalo Dinheiro*? A pergunta foi repetida inúmeras vezes, desde quando decidimos nos dedicar ao filme mais recente do diretor português Pedro Costa nesta pesquisa de mestrado. O questionamento vinha não apenas de interlocutores dos mais variados, mas também do próprio pesquisador: por que justo este filme? Qual seu fascínio? Qual a importância de dedicar vários meses a investigar operações tão complexas como as realizadas nesse longa-metragem? O que há de tão estimulante em buscar, nas relações entre Cabo Verde e Portugal, aspectos de memória e rememoração que acabaram por ser nossa base de estudo?

Antes, o início. Até meados de 2016, a proposta da pesquisa era estudar dois cineastas: o brasileiro Adirley Queirós e o português Pedro Costa. O *corpus* seria seus filmes mais recentes – respectivamente *Branco sai, preto fica* (2014) e *Cavalo Dinheiro* (2014). O objetivo era entender em que medida Costa e Queirós utilizam procedimentos identificados com o documentário – filmar um espaço pré-existente, ouvir ou reconstituir histórias do passado dos personagens, deixar a câmera captar movimentos e falas aparentemente espontâneos – estruturados por uma *mise-en-scène* que orienta a aparição das pessoas em seus espaços de origem e de experiência.

O que nos intrigava (e ainda intriga) nesses dois filmes é a maneira como ambos trabalham as cenas numa relação sempre ambígua entre a espontaneidade e o artifício – ou, como escreve Jacques Rancière, nas “situações experimentais em que o cineasta sobrepõe ao movimento normal do encadeamento narrativo outro movimento, comandado por uma fábula de *vocaçã*”¹. Foi justamente Rancière quem nos despertou para o conceito de “fábula contrariada”, que ele define, resumidamente, como o movimento de “suplementar – e contrariar – a conduta da ação e a racionalidade das metas pelo não ajustamento de duas visibilidades, ou de duas relações do visível com o movimento”². A suposição é de que, assim fazendo, determinados filmes (como os de Queirós e Costa, no nosso ponto de vista) inventam formas híbridas de linguagem e promovem a indiscernibilidade entre documentar e encenar.

Porém, com os diferentes estudos desenvolvidos nas disciplinas cursadas e nas reuniões do Grupo de Pesquisa *Poéticas da Experiência*, os rumos da investigação foram, pouco a pouco, se alterando. Por mais que ainda fizesse sentido pensar a “fábula contrariada” em Pedro Costa e Adirley Queirós, percebíamos cada vez mais que eles suscitavam questões que ultrapassavam em muito o arco dessa noção. Observações valiosas dos professores André Brasil e Cláudia Mesquita

¹ RANCIÈRE, 2013, p. 18.

² RANCIÈRE, 2013, p. 20.

apresentadas no exame de qualificação, bem como os apontamentos da professora Roberta Veiga na disciplina de Projetos de Pesquisa, nos convenceram a adotar uma nova direção.

A principal alteração em relação à proposta original foi circunscrever o *corpus* a um único filme. Optamos pelo português *Cavalo Dinheiro* por diversas razões. A metodologia escolhida permitia maior aprofundamento na compreensão dos processos expressivos utilizados pelo diretor e já havíamos desenhado um quadro teórico-conceitual que se revelara mais afinado com as questões que o filme suscitava. Jacques Rancière permaneceu como a principal referência teórica, mas trocamos a noção de “fábula contrariada” pela de “ficção da memória”. Para compreender como essa figura ganhou proeminência no filme estudado, voltamos, comparativamente, a outros filmes do autor: *Juventude em marcha* (2006), *No quarto da Vanda* (2000) e *Ossos* (1997).

As formulações de Rancière em torno da ficção da memória aparecem em vários livros, mas podem ser bem compreendidas em dois escritos que nos foram fundamentais: o ensaio “A ficção documental: Marker e a ficção da memória”³ e a compilação de textos em *A partilha do sensível*⁴. Neles, o filósofo desenvolve a ideia de que a memória é uma obra de ficção e discorre sobre como determinados cineastas adotam procedimentos que “mobilizam os recursos da arte para construir um sistema”⁵. Graças a esse sistema, o filme se apresenta como um conjunto de cenas que reorganiza a experiência individual dos sujeitos filmados e os convoca a compartilhá-la na articulação da filmagem.

No caso de *Cavalo Dinheiro*, Pedro Costa trabalha novamente com um grupo de imigrantes de Cabo Verde que, desde os anos 1970, vivem em Lisboa às margens dos grandes centros. Apanhados no meio das movimentações que desencadearam a Revolução dos Cravos em 1974, esses personagens protagonizaram vários curtas e longas-metragens do realizador, entre eles *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000), *Juventude em marcha* (2006), *Caça ao coelho com pau* (2007) e *O nosso homem* (2010), até chegarem a *Cavalo Dinheiro*. O mais recorrente ator-personagem nesses filmes é José Tavares Borges, sempre referido em cena como Ventura.

Nossa investigação se detém nas maneiras como *Cavalo Dinheiro* apresenta e constrói o que chamamos de rememoração das experiências históricas dos atores-personagens. O sentido em que utilizamos a palavra “rememoração”, como será detalhado no capítulo 2, equivale ao que tentamos caracterizar como a ficção da memória no cinema de Pedro Costa, em especial em *Cavalo Dinheiro*. Apesar de central para nossas indagações, esse filme não foi o único convocado no

³ RANCIÈRE, 2013, p. 159-170.

⁴ RANCIÈRE, 2012c.

⁵ RANCIÈRE, 2013, p. 160.

trabalho. Passamos por filmes anteriores de Costa, com especial atenção a *Juventude em marcha*, que abre possibilidades expressivas até então inéditas para o cineasta, aprimoradas no trabalho seguinte com Ventura em *Cavalo Dinheiro*.

Com esses dois filmes, Pedro Costa amplia sua aproximação com a memória dos cabo-verdianos e com a singularidade de suas experiências, para além das lembranças ou dos testemunhos em torno do seu passado. Por meio de uma complexa *mise-en-scène* que interpola as temporalidades, o filme monta uma intrincada elaboração do passado (e do presente também) conduzida pelos atores-personagens em diferentes gestos de rememoração, que combinam e reinventam aspectos da experiência histórica dos personagens e da história coletiva de Portugal e de Cabo Verde.

Para essa empreitada, propusemos, no capítulo 1, “Pelos corredores da memória”, algumas reflexões em torno dos conceitos de memória, experiência, trauma e rememoração a partir dos estudos de uma variada gama de pensadores e pensadoras, como Lúcia Castello Branco, Jeanne Marie Gagnebin, Walter Benjamin, Beatriz Sarlo, Márcio Seligmann-Silva, Sigmund Freud e Shoshana Felman. O primeiro capítulo também apresenta a diferenciação feita por Rancière entre regime representativo e regime estético das imagens, além do deslocamento que ele propõe à abordagem corrente do “irrepresentável” na arte. Esses pontos são de importância fundamental, pois nos permitiram demonstrar como *Cavalo Dinheiro* serve-se dos procedimentos cinematográficos para elaborar uma experiência histórica traumatizante.

No capítulo 2, “Da experiência à rememoração”, adentramos mais detalhadamente na trajetória artística de Pedro Costa, narrando sua formação numa faculdade de cinema, os trabalhos iniciais (com destaque para *O sangue*, seu impactante primeiro longa-metragem, lançado em 1989), a recepção crítica aos seus filmes e os rumos inesperados a partir da feitura de *Casa de lava* (1994), quando ele tomou contato, pela primeira vez, com os cabo-verdianos imigrados. Ainda nesse capítulo, detalhamos a exposição em torno da ficção da memória, a partir da análise empreendida por Jacques Rancière diante do filme *Elegia a Alexandre* (1993), de Chris Marker, na qual o filósofo discorre a respeito de diversos procedimentos que nos interessam na abordagem que adotamos para analisar *Cavalo Dinheiro*. Ainda nesse capítulo, valemo-nos também de algumas formulações de outros teóricos, como Jean-Louis Comolli e Gilles Deleuze.

Munidos dessa fundamentação, partimos, no capítulo 3, “As operações da ficção da memória”, para apontamentos mais detidos sobre *Juventude em marcha* e *Cavalo Dinheiro*. Para isso, definimos dois operadores analíticos na nossa metodologia de pesquisa. O primeiro foi a caracterização da *mise-en-scène* a partir da maneira como os filmes registram os deslocamentos dos corpos, o trabalho com luzes e sombras, os enquadramentos, o recorte do que compõe o campo e do

que é deixado no extracampo, a montagem e conexão entre as cenas e a presença e a fala dos atores e atrizes que compartilham suas experiências em cena.

No caso de *Cavalo Dinheiro*, apresentamos, inicialmente, a relação entre as fotografias de Jacob Riis que abrem o filme (incluindo a severa crítica de Susan Sontag ao trabalho desse fotógrafo de origem dinamarquesa em Nova York), o *Busto de negro* pintado por Théodore Géricault no século XIX e as aparições de Ventura e outros personagens que moravam no bairro das Fontainhas, em Lisboa, e agora circulam pelos espaços do filme como fantasmas ou mortos-vivos. Em seguida, mostramos como os enquadramentos e o uso de luzes, sombras, silhuetas e sons constroem a estrutura labiríntica do hospital psiquiátrico onde Ventura está internado, fazendo daquele espaço um lugar indefinido onde se conjugam as memórias do personagem, a história coletiva do país e a rememoração trazida pela ficção da memória.

Para analisarmos situações-chave em *Juventude em marcha* e em *Cavalo Dinheiro* – tais como a convivência de Ventura e Lento no barracão, no caso do primeiro; e toda a relação estabelecida entre Ventura, Vitalina, Benvindo, Joaquim, o médico e o soldado, no segundo –, recorreremos à conhecida distinção entre tempo da história e tempo da narrativa, e acrescentamos duas outras noções: o tempo da performance e o tempo histórico.

Por fim, as “Reflexões finais”, para além de uma conclusão protocolar, destacam, sem esconder a admiração, a força com que *Cavalo Dinheiro* sustenta uma proposta a um só tempo estética e política, que não encontra similares no cinema contemporâneo.

1. PELOS CORREDORES DA MEMÓRIA

Cavalo Dinheiro se inicia com uma série de fotografias em preto e branco feitas por Jacob Riis (1849-1914) que retrata a sofrida condição de trabalhadores de Mulberry Bend, bairro periférico de Nova York, no final do século XIX. Após a sequência dessas imagens, surge na tela a primeira cena captada pelo diretor Pedro Costa para o filme: num cavalete está o quadro *Busto de negro*, retrato de um jovem robusto, pintado por Théodore Géricault (1791-1824). Num leve deslocamento, a câmera se movimenta para a direita e enquadra as costas de um velho e combalido homem negro, que vem a ser Ventura⁶, ex-pedreiro e imigrante de Cabo Verde que se tornou figura recorrente nos filmes de Pedro Costa. Ele desce uma escada em direção ao fundo do enquadramento.

Nesses primeiros minutos, o cineasta português faz a passagem de um registro documental do passado (as fotografias de Riis) para o registro indefinido e incerto que caracterizará todo o filme daí em diante. *Cavalo Dinheiro* não é documentário nem ficção, não é o registro de uma realidade apresentada diante da câmera nem a invenção pura e simples de uma trama. Seu caráter enigmático será construído de cena em cena, por meio de procedimentos de representação (percebida na relação dos atores com suas histórias e experiências), encenação (a *mise-en-scène* proposta por Pedro Costa) e rememoração (a reconfiguração de testemunhos e de experiências pessoais em cenas de ficção da memória, conforme analisaremos mais adiante).

Conforme o próprio Pedro Costa já se propôs como desafio, “o problema é como fazer face a uma imagem de sofrimento ou de morte”⁷. Ou seja: de que maneira se aproximar cinematograficamente de acontecimentos que levaram ao sofrimento de muitos dos personagens que o realizador pretende abordar em seus filmes? Como dar forma fílmica à memória? No caso de *Cavalo Dinheiro*, como elaborar, pela linguagem audiovisual, uma rememoração que alcance a complexidade da história daqueles cabo-verdianos desterrados em Portugal e que protagonizam os filmes do cineasta? De que maneira abordar o trauma, que, tal como definido por Jeanne Marie Gagnebin, é “ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular pela forma de palavra, pelo sujeito”⁸?

⁶ Ventura e o diretor português se conheceram no começo dos anos 2000 e firmaram uma parceria artística especialmente depois que o cineasta passou a frequentar o bairro das Fontainhas, na periferia de Portugal, e a se relacionar com seus moradores. Essa aproximação gerou diversos filmes, inclusive *Cavalo Dinheiro*, conforme será explicado mais adiante.

⁷ COSTA, 2012.

⁸ GAGNEBIN, 2006, p. 110.

Tomamos o trauma como ponto de partida porque ele é um rompimento na história do sujeito. Os filmes que Pedro Costa fez com os cabo-verdianos propiciam aos atores-personagens situações em que eles retomem momentos traumáticos de suas trajetórias através de procedimentos de linguagem criados pelo cineasta. Costa quer, com isso, trazer à tona a formação desses personagens e o porquê de ocuparem os espaços que ocupam. Nos anos 1970, Ventura e tantos outros saíram de Cabo Verde, país colonizado pelos portugueses, para buscar em Lisboa melhores condições de vida e trabalho. Deparam-se com a Revolução dos Cravos, em 1974, que tinha justamente a descolonização como uma de suas questões mais urgentes. Ao recorrermos à noção de trauma pretendemos compreender como *Cavalo Dinheiro* permite aos seus personagens elaborarem os acontecimentos históricos que marcaram seu percurso.

Em diversos escritos ao longo do século XX, as formulações do psicanalista Sigmund Freud foram convocadas para se pensar as reações à experiência traumática. Caso de Walter Benjamin ao analisar a poética de Charles Baudelaire como um exemplo de ressignificação do trauma. A ruptura no tecido mental, que é como Benjamin define o trauma, teria como caminho possível de enfrentamento o processo de criação e de trabalho artístico. O autor alemão diferenciava o trauma do choque cujos estímulos são absorvidos pelo indivíduo por mecanismos de proteção como o “treino do controle dos estímulos”, conforme escreve: “Quanto mais habitual se tornar o seu registro na consciência, tanto menos se terá de contar com um efeito traumático desses choques”⁹. Ao ser absorvido por uma mente consciente, o choque é incorporado à lembrança, tornando-se, nos termos de Benjamin, estéril à experiência poética, pois se transforma em parte constituinte da consciência e da norma.

Quanto maior for a participação do momento de choque em cada uma das impressões recebidas, quanto mais constante for a presença da consciência no interesse da proteção contra os estímulos, quanto maior for o êxito dessa sua operação, tanto menos essas impressões serão incorporadas na experiência e tanto mais facilmente corresponderão ao conceito de vivência¹⁰.

O trauma se manifesta quando a barreira de proteção que absorve o choque é, afinal, rompida. A partir dos estudos de Freud, o trauma passa a ser entendido como uma fissura ou ausência no tecido da própria memória, ocasionada por alguma experiência de choque. O trauma é a ferida na memória, que se manifesta, inicialmente, como negação do evento traumático, conforme escreve Márcio Seligmann-Silva:

A história do trauma é a história de um choque violento, mas também de um *desencontro* com o real (em grego, vale lembrar, ‘trauma’ significa ferida). A incapacidade de

⁹ BENJAMIN, 2015, p. 112.

¹⁰ BENJAMIN, 2015, p. 113-114.

simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável – determina a repetição e a constante ‘posterioridade’, ou seja, a volta *après-coup* da cena¹¹.

A compulsão pela repetição está na gênese do trauma, na relação que ele estabelece com a experiência que lhe deu origem. Do instante traumático adiante, o traumatizado perde o que Freud chamava de “princípio de prazer” e luta contra os instintos, os sonhos e as memórias involuntárias que insistem em sempre retomar o fato determinante, atravessando o que o psicanalista chama de “escudo protetor”. Na destruição dessa barreira interna, o indivíduo fica desprotegido diante da irrupção de estímulos, tal como apontado por Shoshana Felman:

Não há mais possibilidade de impedir que o aparelho mental seja inundado com grandes quantidades de estímulos; em vez disso, outro problema surge, o problema de dominar as quantidades de estímulo que irromperam, e de vinculá-las no sentido psíquico, a fim de que delas se possa então desvencilhar¹².

Os estudos freudianos sobre esse assunto se iniciaram a partir da percepção do psicanalista de que era recorrente que pessoas traumatizadas sonhassem com as catástrofes que as atingiram. Para Freud, o motivo dessa recorrência estava na tentativa involuntária do traumatizado de “recuperar o controle dos estímulos”¹³.

Uma maneira de restaurar esse controle após o trauma surge nos estudos sobre o testemunho, como é o caso das abordagens de Shoshana Felman:

O testemunho parece ser composto por pequenas partes de memória que foram oprimidas pelas ocorrências que não tinham se assentado como compreensão ou lembrança, atos que não podem ser construídos como saber nem assimilados à plena cognição, eventos em excesso em relação aos nossos quadros referenciais¹⁴.

O testemunho passa a ser considerado um procedimento auxiliar no trabalho da historiografia, em oposição ao historicismo (vertente positivista dos estudos históricos que pressupõe uma única e autêntica “verdade” a ser encontrada ao se estudar o passado, motivo pelo qual foi criticada por Benjamin). O ato de testemunhar e de puxar da memória o âmago da experiência ganha valor na medida em que incorpora a elaboração dos sujeitos frente ao contexto geral da história que atravessa e conforma a experiência que eles viveram.

Como aponta Seligmann-Silva, a ascensão do testemunho tem um marco específico: o pós-Holocausto, quando se revelam os horrores do genocídio dos judeus durante a 2ª Guerra Mundial e a posterior necessidade de se recuperar a experiência de quem esteve nos campos de concentração.

A historiografia do Holocausto pôs em questão o dogma da neutralidade da escrita da história: ela assume-se agora como o *trabalho transferencial*, como necessidade de dominar

¹¹ SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 49.

¹² FREUD, 1920.

¹³ FREUD, 1920.

¹⁴ FELMAN, apud SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 88.

um trauma. Não pode haver mais espaço para uma antiquada objetividade dentro desse registro da história como trauma. O historiador trabalha no sentido da libertação do domínio de uma imagem do passado que foge ao nosso controle; esse passado deve ser incorporado dentro de uma memória voltada agora também para o futuro – dentro de uma memória que possibilite a narração, diria Benjamin. A “passagem” do “literal” para o “figurativo” é terapêutica.¹⁵

Na dosagem entre o trauma e a memória do trauma, o testemunho se regula pela impossibilidade de se retornar efetivamente ao evento original. Para testemunhar, é preciso ter vivenciado a experiência; e, no momento do testemunho, a experiência de determinado acontecimento está sempre e invariavelmente no passado. Assim, o testemunho se configura como um “já-foi”. Aquilo a que ele remete no presente estará naturalmente reconfigurado pelas idiossincrasias e circunstâncias do quê e de como se narra (no presente da narração, podemos acrescentar). Surge, então, uma estética do testemunho, definida por Seligmann-Silva como “vinculada a uma modalidade da memória que quer manter o passado ativo *no presente*. Ao invés da tradicional representação, o seu registro é o do índice: ela quer *apresentar, expor* o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes”¹⁶.

Por mais resistências que sofresse dos que defendiam o princípio positivista da história através dos “argumentos de autoridade” (na expressão de Rancière), a imaginação passa a ser fundamental no exercício do testemunho. A memória exposta se materializa através da palavra e de procedimentos expressivos, como a performance (o que iremos analisar mais adiante). A realidade narrada a partir do trauma é tão forte e tão presente na mente, no corpo e no espaço de quem a viveu que se torna impossível reconstituí-la com algum tipo de “fidelidade”.

O drama que buscava “fidelidade ao real” para narrar as grandes catástrofes tende a banalizar as próprias abordagens e a gerar produtos que espetacularizam a tragédia em realizações muitas vezes grosseiras – como os filmes sobre o Holocausto que Hollywood construiu nas últimas décadas.

No travamento provocado pelo que Seligmann-Silva chama de busca pelo “excesso de realidade”¹⁷, a arte se faz recurso não como tradução do trauma, mas como possibilidade de trazê-lo ao plano do presente. Há, nisso, a contradição de se dar forma estética a algo que, na sua origem, não tinha forma alguma, pois o escudo protetor da mente fora rompido. . O trabalho da forma agora se manifesta no testemunho como obra de linguagem, tal como caracteriza Seligmann-Silva:

Aquele que testemunha se relaciona de um modo excepcional com a linguagem: ele desfaz os lacres da linguagem que tentavam encobrir o “indizível” que a sustenta. A linguagem é antes de mais nada o traço – substituto e nunca perfeito e satisfatório – de uma falta, de uma ausência. (...) A experiência traumática é, para Freud, aquela que não pode ser totalmente

¹⁵ SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 89.

¹⁶ SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 57.

¹⁷ SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46.

assimilada enquanto ocorre. Os exemplos de eventos traumáticos são batalhas e acidentes: o testemunho seria a narração não tanto desses fatos violentos, mas de resistência à compreensão dos mesmos. A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma forma no ato da sua recepção.¹⁸

A elaboração por meio da linguagem permite o rearranjo dos componentes da experiência vivida pelo sujeito e a reconexão com o passado traumático. Se o traumatizado sobreviveu às circunstâncias que poderiam tê-lo levado à morte e se ele tende a recalcar as lembranças como uma fratura que não se quer exposta, a partir do instante em que ele se movimenta para trazer à tona os elementos do trauma, ele está se valendo de uma “leitura de cicatrizes”. Para o traumatizado – ainda conforme Seligmann-Silva –, elevar o trauma do fundo da memória é dar-lhe imagem e conduzi-lo a um determinado espaço.

Na arte da memória conectam-se as ideias que devem ser lembradas a imagens e, por sua vez, essas imagens a locais bem conhecidos. Aquele que se recorda deve poder percorrer essas paisagens mnemônicas descortinando as ideias por detrás das imagens. (...) Deixa entrever de modo claro não apenas a profunda relação entre a memória e o espaço, e portanto notar em que medida a memória é uma arte do *presente*, mas também a relação entre a memória e a catástrofe, entre memória e morte, desabamento.¹⁹

A língua é “sobrevivente da catástrofe”, é “a única que porta tanto o ocorrido como a possibilidade de trazê-lo para o nosso agora”, e “essa atualização é ela mesma violenta”, escreve Seligmann-Silva²⁰. Para o autor, a violência se estabelece na aproximação com o sujeito traumatizado a partir do momento em que se quer fazê-lo retornar àquilo que o fraturou. Desprovido da palavra “completa” do trauma (pois impossível retornar ao momento se não pela memória, ou seja, por uma alteração de percepção e de perspectiva), o testemunho se faz um tanto à força, pois uma das principais características do traumatizado é não querer, conscientemente, reviver o trauma. Ele é, então, forçado a “escavar as memórias” pelo processo de rememoração, propiciado, justamente, pelas operações da linguagem.

1.1 A invenção da memória

Em “A imagem intolerável”, Jacques Rancière expõe as estratégias de abordagem do testemunho em dois filmes: *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) e *S21, a máquina de morte do Khmer Vermelho* (Rithy Panh, 2003). No primeiro, o autor aponta que “a verdadeira testemunha é aquela que não quer testemunhar”, quando retoma o depoimento do homem que foi cabeleireiro no campo de concentração em Treblinka. Em certo momento do relato, o entrevistado interrompe a fala e

¹⁸ SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48.

¹⁹ SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 56.

²⁰ SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 402.

chora; Lanzmann, seu interlocutor, insiste para que ele continue a falar. Esse instante de quebra e interrupção exemplifica o quanto, para Rancière, “o que importa não é o conteúdo de seu testemunho, mas o fato de sua palavra ser a palavra de alguém cuja possibilidade de falar é truncada pelo intolerável do acontecimento; é o fato de que ele fala apenas porque é obrigado a tanto pela voz de outro”²¹.

Na perspectiva do materialismo histórico desenvolvida por Walter Benjamin, o testemunho e a memória do sujeito têm o mesmo valor. No caso do testemunho, o valor está na rememoração como forma de reestruturar a história. Michael Löwy diz que “a redenção exige a rememoração integral do passado, sem fazer distinção entre os acontecimentos ou os indivíduos ‘grandes’ e ‘pequenos’. Enquanto os sofrimentos de um único ser humano forem esquecidos, não poderá haver libertação”²².

Ao se testemunhar, rememora-se; ao se recordar, cria-se. Se o testemunho alude a um acontecimento do passado, o já-foi é reconfigurado pelo relato no presente da enunciação e se estabelece como ato de linguagem. É um caminho dolorido, marcado pelo embate entre o trauma (a ruptura que insiste em se fazer ausência) e a maneira como as formas da linguagem lidam com esse trauma. Citado por Márcio Seligmann-Silva, o poeta Paul Celan descreve desta forma a estrada difícil para o cerne do ato de narrar:

Ela, a língua, permaneceu não-perdida, apesar de tudo. Mas ela teve que atravessar as suas próprias ausências de resposta, atravessar um emudecer, atravessar os milhares de terrores e o discurso que traz a morte. Ela atravessou e não deu nenhuma palavra para aquilo que ocorreu; mas ela atravessou este ocorrido. Atravessou e pôde novamente sair, ‘enriquecida’ por tudo aquilo²³.

A narração que se desprende do testemunho será sempre mais rica e complexa, pois, conforme Benjamin, “não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada (...) Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele”²⁴. Essa figura do narrador é oposta ao historicismo criticado por Benjamin. Se “o cronista que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos, leva com isso a verdade de que nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história”²⁵, a força do testemunho aparece na singularidade e na experiência do sujeito, resalta Seligmann-Silva:

Contra o historicismo – que apenas reproduz a alienação entre a experiência e o indivíduo moderno –, Benjamin reafirmou a força do trabalho da memória, que a um só tempo destrói os nexos (na medida em que trabalha a partir de um conceito forte de presente) e (re)inscreve o passado no presente. Essa nova “historiografia baseada na memória”

²¹ RANCIÈRE, 2012d, p. 90.

²² LÖWY, 2005, p. 54.

²³ CELAN apud SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 401.

²⁴ BENJAMIN, 2012, p. 221.

²⁵ BENJAMIN, 2012, p. 242.

testemunha tanto os sonhos não realizados e as promessas não-cumpridas como também as insatisfações do *presente*.²⁶

No caso da nossa investigação em torno do cinema de Pedro Costa, a narração dos acontecimentos traumáticos, realizada pelos sujeitos e modelada pelos procedimentos da *mise-en-scène* e da peculiar construção temporal criada pelo filme, constituirá a força motriz da rememoração. Nas suas teses sobre o conceito de história, Benjamin relaciona a rememoração às noções da teologia, conforme apontado por Michael Löwy:

A rememoração, a contemplação, na consciência, das injustiças passadas, ou a pesquisa histórica, aos olhos de Benjamin, não são suficientes. É preciso, para que a redenção aconteça, a reparação do sofrimento, da desolação das gerações vencidas e a realização dos objetivos pelos quais lutaram e não conseguiram alcançar. Como no conjunto das teses, a redenção pode ser aqui compreendida simultaneamente de maneira teológica e profana.²⁷

A rememoração é vista como uma forma de salvação. Essa forma se manifesta, por exemplo, em *Shoah*, no qual o trabalho de Claude Lanzmann com os testemunhos remete à experiência dos campos de concentração através de encontros com quem lá esteve, e também, sob uma outra configuração, nos procedimentos fílmicos criados em conjunto com os personagens de *Cavalo Dinheiro*. Na elaboração fílmica, Pedro Costa põe em jogo o sofrimento psíquico de Ventura, marcado por experiências traumáticas que se conectam com as de outros deserdados como ele. A rememoração vem de um sofrimento anterior, apresentado no começo do filme quando vemos Ventura internado em um hospital, acometido por uma doença nervosa.

A exposição ou a ficcionalização do trauma nem sempre serão as formas mais adequadas de abordagem, correndo risco de muitas vezes caírem na pura espetacularização dos horrores experimentados por tantos. A memória e o testemunho produzidos por um processo de criação artística são modalidades de representação nas quais se relaciona o que se vê com o que permanece oculto, o que se escolhe ou não falar. Segundo Rancière, as formas de relacionar a “realidade” com a representação fazem parte de um trabalho de ficção que não se preocupa em contar histórias, e sim em se dedicar a outros procedimentos (documentais, orais, escritos, encenados etc.) que construam um sistema.

Para Rancière, “o tratamento do intolerável é, assim, uma questão de dispositivo de visibilidade”.²⁸ De modo que as tensões que afetaram a arte política ao longo das últimas décadas concernem ao deslocamento do intolerável *na* imagem para o intolerável *da* imagem, numa relação entre os regimes de visibilidade que se apresentam. “O que torna uma imagem intolerável?”, pergunta-se o autor. Ele destaca que a sensibilidade causada pelo impacto da imagem (devido

²⁶ SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 393.

²⁷ LÖWY, 2005, p. 51.

²⁸ RANCIÈRE, 2012d, p. 99.

àquilo que ela retrata) se desloca para o processo de sua feitura e exposição. A fotografia de uma criança morta ou o cartaz de uma jovem anoréxica seriam, nos termos de Rancière²⁹, pertencentes a um mesmo regime: “O simples fato de olhar as imagens que denunciam a realidade de um sistema já se mostra como cumplicidade nesse sistema”.

Em outro texto sobre assunto similar, Rancière inicia também com uma pergunta: “Como pensar a política dos filmes de Pedro Costa?”³⁰. Ao descrever a abordagem do cineasta português ao bairro das Fontainhas, o autor problematiza o que poderia ser chamado de “esteticismo” de Costa, ao enumerar ausências de elementos visíveis mais comumente utilizados por cineastas que abordam a realidade dos mais empobrecidos:

Nunca a câmera de Pedro Costa faz o trajeto habitual que desloca a objetiva dos lugares da miséria para aqueles onde os dominantes a produzem ou a geram. Nem o poder econômico que explora e exclui nem o poder administrativo e policial que reprime ou desloca as populações aparecem em seus filmes. Nenhuma formulação política da situação nem qualquer tom de revolta se exprime pela boca dos personagens. (...) Nem inscrição do subúrbio miserável na paisagem do capitalismo em mutação nem instauração de uma cena adequada à grandeza coletiva.³¹

Tanto na conclusão de um texto quando de outro, Rancière aponta que a diferença de como trabalhar o que é tido como irrepresentável ou de teor “miserabilista” está nos mecanismos de visibilidade escolhidos para isso, nas tensões e disposições do corpo e do espírito “em que o olho não sabe de antemão o que está vendo, e o pensamento não sabe o que deve fazer com aquilo”³².

Márcio Seligmann-Silva aponta que a impossibilidade de apreensão do “real” como um todo permite que maneiras outras de reconfiguração se manifestem para além da ideia convencional de representação. Ele escreve na perspectiva da literatura – em especial a chamada “literatura de testemunho” –, mas suas reflexões nos servem para também pensar o cinema.

‘Escrever’ a história, (re)contar os ‘fatos’, interpretar o mundo: todas essas tarefas são muito bem conhecidas daquele que transita no mundo das ‘ciências humanas’. ‘Como’ esses três passos – na verdade indissociáveis – se dão, qual a modalidade dessa escritura do espaço e do tempo, isso, como é bem sabido, pode variar de inúmeras formas. (...) Em um modelo mimético – no sentido mais restrito desse termo, enquanto *imitatio* – da escritura da história que se oporia a um outro, marcado não mais pelo paradigma da ‘representação’, mas sim pelo da ‘apresentação’ – que, pensando em termos kantianos, é o único adequado para as ideias estéticas e éticas.³³

É importante salientar que, apesar de utilizarmos as noções de trauma, testemunho e uso da linguagem provenientes dos escritos de Seligmann-Silva, a formulação principal desse autor sobre a noção de representação se distancia do modo como Jacques Rancière a concebe, e que será

²⁹ RANCIÈRE, 2012d, p. 85.

³⁰ RANCIÈRE, 2012b, p. 147.

³¹ RANCIÈRE, 2012b p. 148.

³² RANCIÈRE, 2012d, p. 101.

³³ SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 391.

nosso principal alicerce na análise de *Cavalo Dinheiro*. Ao falar sobre paradigmas de “representação” e “apresentação”, Seligmann-Silva se vincula ao conceito do irrepresentável, enquanto Rancière defende um regime estético da arte que permite outro tipo de representação, para além dos limites do irrepresentável, marcado por articulações que se diferenciam do regime representativo das artes na maneira de compor os elementos e as subjetividades, oferecendo uma nova forma de visibilidade. Para nós, *Cavalo Dinheiro* não está no regime da “apresentação” (nos termos de Seligmann-Silva) e sim no “regime estético” da arte (nos termos de Rancière).

1.2 Entre a história e a memória

As operações da memória podem ser convocadas no processo iniciado pelo trauma: a natureza das suas manifestações, as diferenças entre o que se lembra e o que se viveu, como se dão os relatos do passado, como eles afetam o presente e como eles se relacionam com o futuro. Para Beatriz Sarlo, “a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa”³⁴.

Nas pesquisas sobre a memória empreendidas por Lúcia Castello Branco, a autora recorre a uma variedade de pensadores (Bergson, Deleuze, Bachelard, Benjamin, Freud, Derrida, Barthes e Lacan, entre outros) para compreender o que significa lembrar, rememorar, resgatar, buscar algo no passado e trazer ao presente para então dirigir-se ao futuro. Para ela, o processo da memória “não deve ser entendido apenas como preenchimento de lacunas, recomposição de uma imagem passada”, o que estaria mais próximo de certo pensamento tradicional sobre o tema que considere o passado e a lembrança num sentido linear e temporalmente organizado. Castello Branco afirma que a memória é “a própria lacuna, enquanto decomposição, rasura da imagem”, pois o passado não se conserva inteiro, “como um tesouro, nos receptáculos da memória, mas que se constrói a partir de faltas, de ausências; é admitir, portanto, que o gesto de se debruçar sobre o que *já foi* implica um gesto de edificar o que *ainda não é*, o que virá a ser”³⁵.

Se Bachelard considera o tecido do tempo como um elemento essencialmente lacunar, e que organizar temporalmente as lembranças é um exercício de sofrimento e angústia para quem rememora – pois o indivíduo lida diretamente com o ato de reviver o desaparecido e, de alguma forma, enfrentar a morte –, esse processo se dá na forma de uma construção. Para se chegar ao

³⁴ SARLO, 2007, p. 10.

³⁵ CASTELLO BRANCO, 1994, p. 26.

cerne dessa construção (que nunca será a reprodução do acontecido, coisa impossível), a linguagem se faz imprescindível, sublinha Castello-Branco:

Não há como fazer coincidir o chamado tempo do vivido com o tempo do revivido, com o tempo construído pela memória e, portanto, pela linguagem: qualquer gesto de rememoração se efetua sempre a partir de um fosso temporal intransponível. É precisamente na linguagem que pretende descrever, criar a continuidade almejada, que essa continuidade se rompe: o signo se erige sempre a partir do que *já não é*.³⁶

Em um caminho paralelo ao de Castello Branco, mas recorrendo aos escritos de Paul Ricoeur, Jeanne Marie Gagnebin também nos oferece elementos que nos auxiliam a pensar o cinema de Pedro Costa. Para a autora, a história é sempre cindida entre sua narrativa e o processo real dos acontecimentos, ou seja, entre a linguagem (a forma como se apresenta a narrativa, regulada pelo ato de narrar) e as dimensões humanas (a singularidade das experiências vividas pelos sujeitos).

Ricoeur propõe, então, substituir a ideia de referência por aquela, mais ampla, de refiguração e de desdobrar essa noção: ‘a ficção remodelando a experiência do leitor pelos únicos meios de sua irrealidade, a história o fazendo em favor de uma reconstrução do passado sobre a base dos rastros deixados por ele’.³⁷

Numa crítica à celebração da história apenas como lembrança e festa, ela diferencia comemoração e rememoração – e é a este segundo conceito que iremos nos remeter ao longo desta dissertação. Para Gagnebin, a comemoração enclausura a história e faz dela algo de oficial e cerimonioso, como se o passado estivesse somente no passado, nunca no presente. Por outro lado, a rememoração permite trazer o passado para o presente em toda a sua imperfeição e imprecisão, afetando diretamente a experiência do hoje e do agora.

Tal rememoração implica numa certa ascensão da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo do que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente.³⁸

Em seu questionamento sobre como “fazer face a uma imagem de sofrimento”, Pedro Costa indaga qual princípio ético deve reger suas escolhas para lidar com os temas que lhe surgem. A ele não interessa simplesmente ficcionalizar o passado dos cabo-verdianos com quem se relaciona. O processo de Costa, ao se aproximar dos atores-personagens, consiste em encontrar neles sensibilidades a serem compartilhadas e que lhes permitirão elaborar, com os recursos oferecidos pelo filme, passagens de sua própria experiência. Por essas novas formas de

³⁶ CASTELLO BRANCO, 1994, p. 29.

³⁷ GAGNEBIN, 2006, p. 43.

³⁸ GAGNEBIN, 2006, p. 55.

ficcionalização da experiência passam os procedimentos que transformam as memórias dos personagens em imagens e sons que nunca existiram antes de surgirem articulados numa teia audiovisual de relações entre planos, gestos, movimentos e fala – ou seja, como aquilo que se apresenta na cena exatamente como está na cena, e não como “poderia ter sido” a partir de um relato anterior. A experiência da cena surge como elaboração formal assumida.

1.3 Do regime representativo ao regime estético

Em uma entrevista a propósito do lançamento de seu caderno de anotações para a feitura de *Casa de Lava* em 1994, Pedro Costa conta como se aproximou de algumas lembranças de Ventura para torná-las filme.

Um dia o Ventura disse-me que no dia 26 ou 27 de Abril de 1974 estava em pânico agarrado ao irmão Nené atrás de uma árvore no Jardim da Estrela. Enquanto eu, certamente, passava com uma bandeira preta a gritar pelo MFA e estive a 100m dele. Foram anedotas destas que construíram *Juventude em marcha*. É o que eu chamo literatura sem literatura. Depois quis perceber o que ele sentiu, aquilo de que teve medo. E, claro, continuamos a conversa, comigo a querer aproximar-me cada vez mais do ato, a querer saber as horas que eram, se estava calor ou frio, a camisa que ele usava, onde a tinha comprado, etc. Uma cor leva à temperatura que leva a um olhar, que leva a um sentimento, etc. E estes motores são formidáveis.³⁹

Na maneira como relata a aproximação de Ventura, Pedro Costa realiza um processo de associações similar ao de Walter Benjamin, relatado por Lúcia Castello Branco⁴⁰. O historiador alemão, num ensaio intitulado “Armários”, descreve o passado para refletir sobre como um objeto de sua infância pode representar a amplitude de uma memória e a história inteira de uma tradição: “Não me cansava de provar aquela verdade enigmática: que a forma e o conteúdo, que o invólucro e o interior, que a ‘tradição’ e a bolsa, eram uma única coisa – e, sem dúvida, uma terceira: aquela meia em que ambos haviam se convertido”⁴¹. Neste ensaio, Benjamin diz que sua memória se modelou a partir do que já existia no mundo e se tornou outra coisa neste contato a partir do presente, movimentando-se descontinuadamente e se relacionando com o porvir. É um processo que se apresenta como invenção – ou, como descreve Castello Branco:

como uma operação transformadora, tradutora, criadora, portanto, em que o original, já reduzido a apenas um traço no momento de sua inscrição, será menos resgatado que reinventado, menos ponto de chegada que ponto de partida para a construção de uma outra estória.⁴²

³⁹ COSTA, 2014.

⁴⁰ CASTELLO BRANCO, 1994, p. 36-37.

⁴¹ BENJAMIN apud CASTELLO BRANCO, 1994, p. 37.

⁴² CASTELLO BRANCO, 1994, p. 39.

Ao conviver intimamente com Ventura e os demais personagens por quem se interessa, Pedro Costa extrai a base de inspiração para as imagens de seus filmes. Até chegar a *Cavalo Dinheiro*, ele burilou tal método na sequência de projetos feitos a partir da imigração cabo-verdiana para Portugal: os longas *Casa de lava* (1994), *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em marcha* (2006) e os curtas *Caça ao coelho com pau* (2007), *Tarrafal* (2007) e *O nosso homem* (2010). Ao diretor interessou sempre absorver as experiências daqueles que participam dos seus filmes e devolvê-la ao mundo em forma de novas imagens e sons, colocando em cena os corpos dos protagonistas daquelas memórias. Em entrevista ao jornal *Público*, Pedro Costa comenta sobre a maneira como se relaciona com os atores-personagens de seus filmes:

Não tenho um método específico para dirigir atores, aliás não acredito em representação e não os vejo como atores, nem como personagens. Normalmente estou só preocupado com a saúde deles, é quase como se a pergunta constante fosse: “estão bem?”. Este filme é algo que nasce deles, eu só vou atrás das histórias ou das memórias. O mais próximo que tenho de um método é a rotina, a repetição com pequenas variações.⁴³

A intensa discussão em torno do irrepresentável na arte foi relativizada por Jacques Rancière em textos que nos servem para refletir os procedimentos adotados por Costa, especialmente em *Juventude em marcha* e *Cavalo Dinheiro*. Em seus estudos sobre a arte, o filósofo descreve três grandes regimes de identificação das imagens – ou “uma relação específica entre práticas, formas de visibilidade e modos de inteligibilidade que permitem identificar seus produtos como pertencentes à arte ou a uma arte”⁴⁴. São eles o regime ético, o regime representativo e o regime estético das imagens.

No regime ético, a arte não existe propriamente e as imagens são julgadas “em função de sua verdade intrínseca e de seus efeitos sobre o modo de ser dos indivíduos e da coletividade”⁴⁵. Para retomar o exemplo fornecido por Rancière, nesse regime a estátua da Juno Ludovisi não pode ser contemplada no espaço particular do museu ou da galeria, pois ela é efetivamente a “imagem da divindade”, e não uma obra de arte destinada à experiência estética dos espectadores. Trata-se, nesse regime, escreve Rancière, “de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades”⁴⁶.

Já o regime representativo das artes, norteador pelo estatuto da *Poética* de Aristóteles, tem a *mimesis* como princípio modelador da criação artística, que obedece a normas pré-estabelecidas (como a intriga, por exemplo). Para Rancière, o regime representativo:

⁴³ COSTA, 2014b.

⁴⁴ RANCIÈRE, 2010, p. 24.

⁴⁵ RANCIÈRE, 2010, p. 24.

⁴⁶ RANCIÈRE, 2012c, p. 27-28.

se desenvolve em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas: separação do representável e do irrepresentável, distinção de gêneros em função do que é representado, princípios de adaptação das formas de expressão aos gêneros, logo, aos temas representados, distribuição das semelhanças segundo princípios de verossimilhança, conveniência ou correspondência, critérios de distinção e de comparação entre as artes etc.⁴⁷

É no âmbito da caracterização do regime representativo que Rancière localiza e questiona os termos que têm orientado a discussão em torno do “irrepresentável” nas artes. Ele defende que a ideia do “irrepresentável” (caso do extermínio de judeus durante a 2ª Guerra Mundial, por exemplo, assunto de querelas constantes entre diversos pensadores do século XX) carrega valores relativos à representação e à convenção, mas não leva em consideração maneiras mais livres de se lidar com as mesmas questões. Acreditar que existe algo impossível de ser representado só se sustenta dentro das regras estabelecidas pelo regime representativo, e em função de características da arte que seriam contrárias à reapropriação do horror através da criação.

Para Rancière, “a representação é um desdobramento ordenado de significações, uma relação regulada entre o que compreendemos ou antecipamos e o que advém de surpresa, segundo a lógica paradoxal analisada na *Poética* de Aristóteles”⁴⁸. Dentre as características do regime representativo, ele enumera: a dependência do visível em relação à palavra, colocando que coloca ordem naquilo que se vê e aproxima as imagens de seus referentes “reais”; a relação entre saber e não saber, ou entre agir e padecer; e a regulagem entre os seres da representação como figuras de ficção ao mesmo tempo em que são seres de semelhança plenamente reconhecíveis na realidade. Filmes como *Kapó* (Gillo Pontecorvo, 1961), *A lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993) e *A vida é bela* (Roberto Benigni, 1997), que se desenvolvem numa tentativa mimética de “reproduzir” o ambiente dos campos de concentração, pertenceriam ao regime representativo da arte e, portanto, seriam passíveis de controvérsias relativas ao irrepresentável de seus temas.

Rancière toma como exemplo a adaptação de Pierre Corneille para o *Édipo* de Sófocles como a escrita inventada de um texto considerado irrepresentável na cena francesa por três razões principais: “o horror fisicamente provocado pelos olhos furados de Édipo, o excesso de oráculos que antecipam o desenrolar da intriga e a ausência de uma intriga amorosa”⁴⁹. Ele aponta que, a tais elementos, falta uma “desregulagem” que assegurasse a relação entre o visto e o não visto, o sabido e o não sabido, o esperado e o imprevisto. Corneille, então, precisou alterar a maneira de adaptar

⁴⁷ RANCIÈRE, 2012c, p. 31.

⁴⁸ RANCIÈRE, 2012a, p. 123.

⁴⁹ RANCIÈRE, 2012c, p. 122.

Sófocles, escapando da simples representação e adentrando outro regime, mais condizente com suas ambições e que o liberasse para criar outra maneira de abordar o texto original.

As dificuldades de um autor com seu tema nos permitem, portanto, definir um regime específico da arte que merece com propriedade o nome de regime representativo. Esse sistema regula as ações entre o dizível e o visível, entre o desdobramento de esquemas de inteligibilidade e o das manifestações sensíveis. Podemos deduzir que, se o irrepresentável existe, é precisamente nesse regime. (...) Se o personagem e a ação de Édipo não são convenientes, é possível modificá-los. É o que faz *Édipo*, inventando uma lógica ficcional e novos personagens. (...) De fato não existe outra que apresente tão perfeita combinação de invenções destinadas a fazer entrar no enquadramento representativo o que nele não cabia.⁵⁰

A desregulagem entre o visto e o não visto é denominada por Rancière de regime estético das artes: nele a criação não se submete a desígnios exteriores nem à tentativa de imitação do mundo. O regime estético é desobrigado de se adequar a estatutos e normas previamente desenvolvidas. É a libertação para a invenção, o fascínio, o gozo permitido àquilo que se quiser abordar da maneira que se pensar abordar. Não mais os modelos a serem seguidos, e sim formas a serem inventadas. Este é o mais livre dos regimes, por não exigir que a arte “sirva” a algo senão a ela mesma.

Por suas características peculiares, o regime estético da arte não comporta categorizações como o “irrepresentável”. Nele, tudo é passível de alguma forma de representação, porém distante daquelas relativas à *mimesis* e à semelhança. As fronteiras estão abolidas e, por isso, novos mecanismos são exigidos no trato com aquilo que se busca trabalhar. O regime estético da arte se define por outros termos e operações:

É a identificação dos modos de construção ficcional aos modos de uma leitura dos signos escritos na configuração de um lugar, um grupo, um muro, uma roupa, um rosto. É a assimilação das acelerações ou desacelerações da linguagem, de suas profusões de imagens ou alterações de tom, de todas suas diferenças de potencial entre o insignificante e o supersignificante, às modalidades da viagem pela paisagem dos traços significativos dispostos na topografia dos espaços, na fisiologia dos círculos sociais, na expressão silenciosa dos corpos. A 'ficcionalidade' própria da era estética se desdobra assim entre dois polos: entre a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação.⁵¹

É importante compreender que o regime estético não “proíbe” a representação, e sim liberta-a das regras que pautam o regime representativo, especialmente a relação entre a palavra e o visível. Como não se exige mais a coincidência da semelhança e da relação entre causas e efeitos, “mostração e significação podem concordar ao infinito, que seu ponto de concordância está em toda parte e em lugar algum”⁵². Assim, até mesmo temas, situações ou relações tidos como “irrepresentáveis” deixam de carregar essa alcunha para serem perfeitamente passíveis de representação dentro das possibilidades de invenção de linguagem e de formas de abordagem e

⁵⁰ RANCIÈRE, 2012c, p. 127.

⁵¹ RANCIÈRE, 2012c, p. 54-55.

⁵² RANCIÈRE, 2012a, p. 133.

criação, sempre na consciência de que não se pode reproduzir o terror, o trauma ou o extermínio, mas é possível se aproximar deles pela infinitude de uma linguagem excepcional que os abrigue não numa experiência propriamente ética nem mimética (representativa), mas essencialmente estética.

2. DA EXPERIÊNCIA À REMEMORAÇÃO

Um rápido trajeto pela carreira de Pedro Costa mostra o quanto as mudanças de sua obra apresentam um movimento incomum, em que cada novo trabalho abre outras possibilidades de articulação. Já se disse várias vezes que o cineasta se diferencia de seus colegas por se distanciar da noção de “autoria”. Costa caminha pelo cinema com rigor e decisão, porém se deixando guiar pelos acasos, encontros e reencontros, alterações bruscas de rota e pelo risco inerente às explorações de algo que não se domina de saída. Para compreendermos com precisão em que medida certos conceitos teóricos podem ser convocados para a reflexão em torno de vários de seus filmes, é importante, antes, conhecermos como esses filmes surgiram ao longo de uma caminhada tão torta quanto certa, em sua procura livre por novas articulações.

2.1 Brevíssimo histórico de um cineasta

Referência no cinema português contemporâneo, Pedro Costa dirige filmes desde 1989, quando estreou com o longa-metragem *O sangue*. Ex-estudante de Letras, entrou para a primeira turma de alunos da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, sendo colega de outros cineastas que renovaram a produção no país na virada dos anos 1980 para os 1990, como Teresa Villaverde, Manuel Mozos e João Pedro Rodrigues. Costa acabou por ser o de maior repercussão internacional dessa geração, especialmente quando seus filmes começaram a circular em festivais prestigiados como Cannes (na França) e Locarno (na Suíça).

Curiosamente, *O sangue* é um filme relativamente renegado pelo realizador. Apesar de se configurar como um trabalho bastante sofisticado para uma estreia na direção, guarda certa estrutura de narrativa que foi abandonada por Costa nos filmes posteriores. As reticências do cineasta diante desse trabalho se devem mais ao que veio depois, na sua trajetória, do que àquilo que o motivou originalmente. *O sangue* é um acerto de contas com a infância, como ele mesmo admite, e com as relações familiares e afetivas da formação do indivíduo Pedro Costa.

Vê-se que é um filme de um tipo solitário, ensimesmado e que viveu em salas de cinema sozinho. Uma história à Truffaut. Um miúdo que se abandona ou é abandonado pela família e que passa a viver em salas de cinema a partir dos 8 anos e segue por aí, infância e adolescência afora⁵³.

O aparato cinematográfico (equipamentos, câmera, luzes, profissionais, refletores) foi desiludindo o realizador à medida que ele se sentia um invasor dos espaços habitados pelos sujeitos

⁵³ COSTA, 2010, p. 19.

filmados, devido à parafernália típica da produção convencional de cinema. A obra de Costa ficou mais rarefeita, os recursos físicos e financeiros diminuíram e os filmes se reduziram cada vez mais ao essencial. A experiência de Costa na realização se transfigurou em encontros com o outro e com o próximo – e suas consequências –, deixando de lado a exposição destes encontros como desdobramento de roteiros previamente concebidos.

Casa de lava (1994), o segundo longa-metragem, ainda parte de elementos convencionais de narrativa, mas proporciona o primeiro grande movimento de deslocamento da ação e da atenção em sua obra. O filme se estabeleceu numa viagem à ilha de Santiago, em Cabo Verde, onde o cineasta conheceu moradores da região que se tornaram atores não-profissionais, contracenando com a atriz portuguesa Inês de Medeiros. Se ele viajara à África com um roteiro em mãos, os encontros alteraram completamente os rumos da produção. Quando retornou, Costa já era outro, como observa Daniel Ribeiro Duarte:

Na volta para Lisboa, o cineasta entregou presentes dos cabo-verdianos para os parentes que viviam no bairro das Fontainhas, habitado por imigrantes africanos e portugueses de baixa condição social. Esses encontros, por sua vez, geraram o filme *Ossos*, no qual Pedro Costa filma pela primeira vez com Vanda Duarte e sua irmã, Zita. O trabalho com Vanda, Zita, Pango e outros tornou-se uma experiência tão intensa que o realizador permaneceu no bairro e fez mais dois filmes.⁵⁴

Ossos marca efetivamente a guinada na carreira do diretor. É o filme que inaugura a chamada “trilogia das Fontainhas” e é também aquele no qual o cineasta se aproxima da comunidade periférica de Lisboa e ali investe a sua poética e a sua inventividade. O trabalho com os moradores do bairro se intensifica já na primeira experiência, como nota Juliano Gomes:

Ossos é o filme da crise de Pedro Costa com o cinema, com uma forma de fazer cinema. Uma espécie de obra de luto em relação ao modo de produção clássico: 35mm, iluminação pesada, assistentes, tudo isso morre aqui. O filme é uma espécie de marcha fúnebre, de desfile da morte na tela. Marcha, porque é, acima de tudo, um filme musical, mais audível que visível. Morte, pois nele quase tudo é noite e doença - o que se renunciava em *Casa de lava*, esse mal estar, essa enfermidade sem nome, se espalhou, e esse alastramento é o que *Ossos* mostra.⁵⁵

Ainda que *Ossos* inaugurasse uma nova forma de filmar e de se relacionar com os corpos e os espaços, alguma coisa ainda incomodava o cineasta. Em conversas com a protagonista do filme, Vanda Duarte, ele entendeu o que era. A própria Vanda lhe chamou a atenção ao sugerir que ele simplesmente a filmasse tal como ela era. O crítico português João Bénard da Costa assim descreve esta alteração decisiva em seu modo de filmar: “Pedro Costa começou então a pensar – há uma entrevista em que diz a ‘sonhar’ – ‘se o cinema não se fez para as pessoas dizerem o que

⁵⁴ DUARTE, 2010, p. 12.

⁵⁵ GOMES, 2010.

querem dizer, para as pessoas fora das marcas”⁵⁶.

O diretor, cada vez mais mergulhado na experiência de compartilhar a feitura cinematográfica com o outro, de exercitar a alteridade e a liberdade tanto sua, enquanto autor, quanto daqueles a quem ele escolhia filmar, seguiu o desafio proposto. E assim se deu, conforme conta o crítico português João Bénard da Costa:

E um dia [Pedro Costa] bateu à porta do quarto de Vanda e pediu licença para entrar, com uma câmera de vídeo, um tripé e três refletores de esferovite. Durante dois anos (1998 e 1999) viveu nas Fontainhas, nas ruas das Fontainhas, na casa de Vanda e de algumas pessoas mais, no quarto de Vanda.⁵⁷

Nestes dois anos, Costa esteve nas Fontainhas sem nenhum compromisso que não fosse apenas o de se relacionar com as pessoas e com um bairro condenado pelo poder público. Intercalando planos dentro do quarto da atriz-personagem e dos exteriores do bairro a imagens da demolição então em curso, *No quarto da Vanda* (2000), em suas quase três horas de duração, permitiu novos olhares não só para o espaço ali retratado, mas também para as possibilidades de interação entre a câmera e os sujeitos filmados, vindo a romper com as definições de ficção ou documentário. *No quarto da Vanda* foi, para muitos espectadores, a porta de entrada ao cinema de Pedro Costa, já que o filme circulou em diversos festivais e acendeu o interesse pela obra do realizador em vários países.

O diretor permaneceu em intensa relação com os parceiros de Fontainhas, tornando-os, na prática, coautores dos filmes, graças às suas presenças, corpos, vozes, experiências e memórias. *Juventude em marcha* (2006) foi o trabalho seguinte, fruto de experiências compartilhadas ainda mais intensas, desta vez com Ventura, cabo-verdiano imigrado para Lisboa pouco antes da Revolução dos Cravos (1974). Nele, Costa encontrou uma contraparte, um tipo de alter ego que ele trouxe para o interior do filme.

O que mais me importava era como realmente conhecer aquele homem, aquele homem grande com quem falei e que aceitou minha proposta de fazer um filme. Então veio o momento, logo nas primeiras semanas de filmagem, em que tive que descobrir como eu poderia – as palavras não são suficientes – me colocar à sua altura com minha câmera. A câmera teve que descer e descer e descer, porque eu não poderia estar à altura dele.⁵⁸

Juventude em marcha permitiu a Costa retornar a diversos momentos presentes em seus trabalhos desde *Casa de lava*, a começar pela carta de Ventura, passando pelas relações entre os personagens, os espaços onde eles habitam e circulam, o título do filme (que remete a um hino da luta anticolonial em Cabo Verde) e chegando a aspectos de memória (a visita ao museu e as conversas com Lento) essenciais em *Cavalo Dinheiro*, o filme lançado por ele em 2014.

⁵⁶ COSTA, JB., 2009, p. 25.

⁵⁷ COSTA, JB., 2009, P. 25.

⁵⁸ COSTA, 2010, p. 29.

2.2 A ficção da memória e a indeterminação temporal

Após a realização de *Casa de lava*, nos filmes com e sobre os cabo-verdianos (*Ossos*, *No quarto da Vanda*, *Juventude em marcha* e *Cavalo Dinheiro*), Pedro Costa não tenta simplesmente recontar ou recuperar as lembranças de Ventura, Vitalina e dos seus amigos. O que ele faz é construir uma cena na qual a rememoração levada a cabo pelos personagens ganhe valor de performance, própria daquilo que Rancière denominou – em outro contexto – “ficção da memória”.

O regime estético das imagens dá à criação possibilidades inventivas que escapam à “fabricação de uma intriga que orchestra ações representando homens agindo, que importa, em detrimento do *ser* da imagem, cópia interrogada sobre seu modelo”, tal como prescrito pela *Poética* de Aristóteles⁵⁹. Para o cineasta que estudamos aqui, trata-se de dar a ver uma rememoração nascida na cena dos filmes, filmada como cena e experimentada pelo espectador como cena. Pedro Costa assume a tarefa e a responsabilidade de se utilizar das ferramentas da linguagem cinematográfica e apresentar em sua construção formal o que propomos neste projeto como “ficção da memória”, noção criada por Jacques Rancière.

Ao escrever sobre *Elegia a Alexandre* (1993), longa-metragem dedicado ao cineasta militante Alexandre Medvedkine, Rancière afirma que, dentre as imagens heterogêneas de que se serve Marker, estão aquelas que remetem a uma realidade histórica (cenas da Rússia atual, depoimentos, atualidades passadas), mas o essencial do trabalho do filme – o seu arranjo peculiar de signos – consiste em criar elos entre essas imagens e outras mais, tais como os filmes de Medvedkine, fragmentos de *O Encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925) e filmes de propaganda stalinista. A esse trabalho de ficção (no sentido amplo) conduzido pelo filme, ao compor ilações entre as diferentes modalidades de imagens nas quais se ampara, Rancière denomina “poética dos signos”, em oposição à “poética da ação”: “o que forma a história não é mais o encadeamento causal de ações ‘segundo a necessidade ou a verossimilhança’ teorizado por Aristóteles, mas o poder de significância variável dos signos e dos conjuntos de signos que formam o tecido da obra”.⁶⁰ No que concerne em particular ao cinema dito documentário, “pela sua própria vocação para o real”, ele encontra-se “liberado das normas clássicas de conveniência e de verossimilhança” e ganha uma vantagem:

[Ele] pode, melhor que o cinema dito de ficção, jogar com as concordâncias e as discordâncias entre vozes narrativas e séries de imagens de épocas, de proveniência e de significância variáveis. Ele pode unir o poder de impressão, o poder de palavra que nasce do encontro da mudez da máquina e do silêncio com as coisas com o poder da montagem – no sentido amplo, não técnico do termo – que constrói uma história e um sentido pelo direito que se atribui de combinar livremente as significações, de rever as imagens, de

⁵⁹ RANCIÈRE, 2012c, p. 30.

⁶⁰ RANCIÈRE, 2013, p. 161-162.

reencadeá-las de outro modo, de restringir ou de alargar sua capacidade de sentido e de expressão.⁶¹

Anos depois, em *A partilha do sensível*, o filósofo retorna a esse tema e afirma que a revolução estética veio revogar a linha divisória – estabelecida pela *Poética* de Aristóteles – entre duas “histórias”: a dos historiadores e a dos poetas. Essa linha divisória separava, de uma só vez, tanto a realidade da ficção quanto a sucessão empírica da necessidade construída:

Aristóteles fundava a superioridade da poesia, que conta “o que poderia suceder” segundo a necessidade ou a verossimilhança da ordenação das ações poéticas, sobre a história, concebida como sucessão empírica dos acontecimentos, “do que sucedeu”. (...) De um lado, o ‘empírico’ traz as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios. ‘O que sucedeu’ remete pois diretamente a um regime de verdade, um regime de mostração de sua própria necessidade. Do outro, ‘o que poderia suceder’ não tem mais a forma autônoma e linear da ordenação de ações. A ‘história’ poética, desde então, articula o realismo que nos mostra os rastros poéticos inscritos na realidade mesma e o artificialismo que monta máquinas de compreensão complexas.⁶²

Para Rancière, “a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção”⁶³. Embora o cinema de Pedro Costa esteja muito longe do trabalho ficcional empreendido pela memória no filme de Chris Marker em *Elegia a Alexandre*, por meio de outra configuração ou arranjos de signos, *Cavalo Dinheiro* também se constitui como “ficção de memória”. A singularidade deste filme reside na maneira como ele combina testemunho e invenção ficcional, para além da oposição estrita entre documentação e reencenação. Em cena estão os protagonistas que reinventam suas memórias a partir de uma experiência fraturada pelo trauma e pela desordem que o esquecimento impõe às operações de rememoração. Seguindo de perto Rancière, podemos dizer que este filme de Pedro Costa se instala “no intervalo que separa a construção do sentido, o real referencial e a heterogeneidade de seus ‘documentos’”⁶⁴, embora ele não lide com as imagens de diferentes proveniências (à exceção das fotografias de Jacob Riis, como analisaremos mais adiante).

A narração em *Cavalo Dinheiro* não se apresenta como princípio, e sim como recurso no qual se inicia o périplo da experiência sensível proposta. A inventividade estará justamente em fazer da narração a base das ideias em cena e dar a ver um tipo até então desconhecido de registro. Sobre o filme, Luís Mendonça escreveu: “A verdade, que muito espanta, é que quanto mais ficcional e produzida é essa ‘realidade’, mais real e tocante no sentido duplo da palavra vai-se tornando o tremor e o temor de Ventura”⁶⁵.

⁶¹ RANCIÈRE, 2013, p. 162-163.

⁶² RANCIÈRE, 2012c, p. 56-57.

⁶³ RANCIÈRE, 2012c, p. 58

⁶⁴ RANCIÈRE, 2013, p. 160.

⁶⁵ MENDONÇA, 2014.

Rancière distingue a “historicidade própria a um regime das artes em geral” e as “decisões de ruptura ou antecipação que se operam no interior desse regime” para diferenciar dois tipos de obra: as que se inserem em um encaminhamento ordenado e histórico de construção das formas, guiadas por “um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações”; e aquelas outras que fundam, “a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma”⁶⁶. Vejamos como *Cavalo Dinheiro* se enquadra nessa segunda modalidade de obra caracterizada pelo filósofo e de que maneira, animado pelas lembranças e experiências de Ventura, Vitalina e seus companheiros, o filme estabelece uma série de procedimentos de linguagem pelos quais os personagens podem habitar e transitar entre diferentes tempos.

2.3 Encontros em outros tempos e outros espaços

Sentado numa maca, enquadrado em plano fixo, Ventura responde às perguntas de um interlocutor fora de cena. Questionado sobre onde nasceu e que idade tem, diz ser de Cabo Verde e ter dezenove anos e três meses – o que não condiz com a imagem que vemos: um homem velho, com mãos trêmulas. Sobre a data, responde ser dia 11 de março de 1975. O presidente do país, segundo ele, “parece que é o general Spínola”. O interrogatório é filmado sem interrupções nem cortes de montagem e culmina em Ventura se deitando na maca, como que entediado ou cansado de ser confrontado e questionado. O corte, ao vir, altera especialmente a luz do dia pela falta de luminosidade da noite, colocando Ventura de volta na escuridão para onde ele se movera na primeira cena do filme, ao descer as escadas rumo a um portão gradeado.

As referências contidas nas respostas de Ventura se relacionam ao contragolpe de 1975, no qual o general Antônio de Spínola tentou reaver a presidência à qual renunciara logo depois da Revolução dos Cravos, ocorrida um ano antes. Toda essa movimentação foi testemunhada por Ventura e por Pedro Costa ao mesmo tempo, porém de frentes distintas: o primeiro, trabalhador imigrante de Cabo Verde, foi pego no fogo cruzado, mal sabendo o que estava ocorrendo num país que nem era o dele; o segundo, nas frentes revolucionárias, lutava contra o regime salazarista e o fascismo, em prol de melhorias sociais. Na coletiva de imprensa do Festival de Locarno em 2014, após exibir *Cavalo Dinheiro* pela primeira vez, Costa assim relacionou sua experiência à do amigo e protagonista: “Tenho a mesma idade dele (Ventura), mas levei quarenta anos para descobri-lo.

⁶⁶ RANCIÈRE, 2012c, p. 34.

Enquanto eu ocupava fábricas na época da revolução, ele e outros imigrantes se escondiam com medo dos socialistas”.⁶⁷

A imagem de Ventura sentado na maca contém ao menos duas camadas de significação: o corpo do ator-personagem, que empresta à cena seu caráter de concretude e acontecimento, um corpo doente (no tempo presente), com chagas, imperfeições e afetações, que se submete a investigações relativas ao seu passado e ao do país; e a fala, que se articula nas respostas ao interlocutor e que constrói um tempo e um espaço que não estão visíveis no quadro, pois são elaborados por um ato de rememoração.

O corpo de Ventura, aqui, não é o mesmo corpo que viveu os acontecimentos de março de 1975 (a cena, afinal, foi construída quatro décadas depois) nem o corpo convocado para reconstituir (sob a lógica do encadeamento das ações) algum momento específico do passado. A cena é uma ficção da memória, ou ficção documentária, que conjuga a autonomia dos personagens que se põem a rememorar e uma *mise-en-scène* construída – com eles – para esse fim. Para apreender o tecido complexo das significâncias incrustadas na cena, podemos fazer aqui uma aproximação com algumas ideias de Deleuze.

O filósofo francês fala em “potências do falso” ao apontar que “a função fabuladora dos pobres” se contrapõe à verdade quase sempre condicionada aos dominantes ou colonizadores, o que “dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro” e permite ao personagem tornar-se outro sem nunca deixar de ser real e também ficcional.

O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real *ou* fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcional’, quando entra ‘em flagrante delito de criar lendas’, e assim contribui para a invenção de seu povo. A personagem não é separável de um antes e de um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado a outro.⁶⁸

Podemos dizer que essa peculiar ficção da memória do filme de Pedro Costa se dá como uma fabulação na qual os personagens se lançam amparados pela *mise-en-scène* construída, como veremos logo a seguir. Em outra passagem, Ventura, vestido apenas com uma cueca vermelha, caminha por uma rua vazia e mal-iluminada. De repente, é cercado por um tanque militar e por diversos soldados, que lhe apontam armas. Em paralelo, são mostrados alguns de seus companheiros à procura dele. Em seguida, Ventura aparece de roupas, deitado numa grama ao ar livre, abaixo de uma placa onde se lê “Construtora Amadeu Gaudêncio”. O espectador já foi informado anteriormente (inclusive em outro filme, *Juventude em marcha*) que Ventura trabalhara em construções quando estourou a revolução de 1974. Ele se levanta da grama e caminha

⁶⁷ Entrevista em vídeo realizada pela produção do Festival de Locarno e disponível na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=quEkZp3x1Qw>

⁶⁸ DELEUZE, 2005, p. 183.

lentamente por uma área aparentemente abandonada e destruída. Entra num galpão no qual se leem placas com dizeres como “Carpintaria”, “Mecânica”, “Marcenaria”. Pendura o paletó num armário, num movimento típico de quem chega ao trabalho, e fala ao telefone num cenário sujo, cheio de papéis e móveis destruídos. Arrasta o telefone enquanto segue caminhando e conversa com um interlocutor inexistente sobre questões salariais.

A cena não se guia por relações de causa-efeito (uma ação que se iniciaria para se concluir na ação seguinte) nem se serve de algum tipo de *flashback*. Ventura não está reencenando uma situação vivida, já que o vivido ali dentro do filme jamais aconteceu da maneira como vemos, exceto naquela cena. Ela é mais um exemplo do que seria uma ficção da memória, constituindo-se da experiência de Ventura, de suas lembranças e relatos dados a Pedro Costa fora de campo e no trabalho conjunto dele com o diretor nas operações do filme. É uma cena efetivamente de ficção, que passa a existir como nova experiência para Ventura e como experiência inédita para o espectador, que vê ali, pela primeira vez (enquanto registro, independentemente de quantas vezes a cena foi eventualmente filmada), Ventura experimentando cada uma daquelas situações. A adoção de tais procedimentos expressivos na *mise-en-scène* de *Cavalo Dinheiro* permite-nos afirmar, com Rancière, que o filme de Pedro Costa combina os componentes documentais com “o trabalho da fábula cinematográfica, que junta e disjunta, na relação da história com o personagem, do quadro com o encadeamento, as potências do visível, da fala e do movimento”⁶⁹.

⁶⁹ RANCIÈRE, 2013, p. 22.

3. AS OPERAÇÕES DA FICÇÃO DA MEMÓRIA

Apresentados os conceitos e noções dos quais nos serviremos na abordagem do trabalho de Pedro Costa, é momento de indicar os caminhos que esta pesquisa seguirá com o objetivo de detectar, especialmente em *Cavalo Dinheiro* (mas também em realizações anteriores do cineasta português), de que maneira aparecem os elementos da ficção da memória. Para adentrarmos na complexidade estrutural do filme, levaremos em conta outro longa-metragem de Costa, *Juventude em marcha* (2006), exibido em festivais oito anos antes de *Cavalo Dinheiro*. Trata-se não apenas de um exercício de comparação ou diferenciação entre ambos, mas também da relação entre procedimentos que se encontram ou se afastam a partir de elementos em comum.

Juventude em marcha é o terceiro título da chamada “trilogia das Fontainhas”. Os outros dois são *Ossos* (1997) e *No quarto da Vanda* (2000). Juntos, formam um panorama da desintegração de um bairro na periferia de Lisboa e os efeitos dessas alterações urbanas num grupo de personagens acompanhados por Costa nos três filmes. *Cavalo Dinheiro* é extensão dessa trilogia: ao mesmo tempo em que se conecta diretamente ao trio de filmes de antes, afasta-se por ter sido feito cronologicamente depois da demolição do bairro e por elaborar procedimentos similares aos dos demais títulos agora reconfigurados na abordagem dos atores e dos espaços.

Em *Elegia a Alexandre*, o longa-metragem de Chris Marker analisado por Rancière, existem índices do real que, articulados pelas operações do filme, configuram-se na ficção da memória proposta pelo cineasta. “Com seus documentos verdadeiros, escrupulosamente tratados com intenção de verdade, Marker produz uma obra cujo conteúdo ficcional ou poético é – fora de qualquer juízo de valor – incomparavelmente superior aos filmes-catástrofe”⁷⁰. Fotografias, imagens, escritos e demais materiais de arquivo são convocados para a “multiplicação ficcional do sentido”⁷¹ característica do filme. No caso de Pedro Costa, os referenciais arrancados do real são de outra ordem. Eles estão presentes na concepção imagética dos filmes, no registro dos espaços físicos (internos ou externos) e nos corpos dos atores-personagens que ocupam o enquadramento. O rastro de realidade em Costa não está no uso inventivo do arquivo e do passado materializado em documentos, como faz Marker, mas na relação direta e imediata entre a câmera e a encenação que ela filma no tempo exato de duração do plano.

Essa diferença é fundamental para entendermos como a ficção da memória em Pedro Costa se elabora numa marcante proximidade com aqueles atores-personagens que o diretor filma, nos lugares onde ele posiciona a câmera e também para onde ele a direciona. Os corpos e os

⁷⁰ RANCIÈRE, 2013, p. 161.

⁷¹ RANCIÈRE, 2013, p. 170.

espaços estão sempre no presente da filmagem, tal como num presente documental, com toda a carga de passado e história que essas duas instâncias (corpo e espaço) carregam para a cena. Quando esses corpos são instados a agir, a se moverem para uma ação proposta pela *mise-en-scène* (uma caminhada, um gesto, um olhar imobilizado, a descrição de uma lembrança, a interação com outras pessoas), temos a rememoração, a invenção de um tempo que não se desconecta daquele presente documental. A ficcionalização incide não sobre o conteúdo do que muitas vezes é dito, mas principalmente sobre a disposição das falas nos espaços e no tempo. Não é que haja algum embaralhamento de elementos (como, por exemplo, pode ser visto num filme como *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho, em que o testemunho é constantemente posto em xeque pelos procedimentos do filme). O que há são possibilidades diferentes de encenação, como pode ser visto na conversa telefônica de Ventura quando ele visita a antiga fábrica onde trabalhava, em *Cavalo Dinheiro*.

Nos estudos sobre Bergson, Deleuze cria um conceito que pode nos auxiliar na compreensão do que está em jogo no peculiar entrelaçamento de tempos criado por Pedro Costa em *Cavalo Dinheiro*. Ele chama de “pontas de presente” a “possibilidade de tratar o mundo, a vida, um episódio, como um único e mesmo acontecimento, que funda a implicação dos presentes”. Numa referência a Santo Agostinho (nos grifos abaixo), Deleuze escreve:

Há um *presente do futuro*, um *presente do presente*, um *presente do passado*, todos eles implicados e enrolados no acontecimento, portanto simultâneos, inexplicáveis. Do afeto ao tempo: descobrimos um tempo interior ao acontecimento, que é feito da simultaneidade dos três presentes implicados, dessas pontas de presente desatualizadas.⁷²

Para Deleuze o passado não existe como um suceder de acontecimentos que seriam ordenados pelo pensamento, e sim como a coexistência entre diversos passados que, convocados pela memória, se fazem presente. O filósofo cita Fellini ao exemplificar de que maneira isso se dá: “Somos construídos como memória, somos *a um só tempo* a infância, a adolescência, a velhice e a maturidade”. O tempo não cronológico, portanto, é o que mobiliza a busca da memória pelos seus “arquivos” de experiência, pois o passado “se manifesta como a coexistência de círculos mais ou menos dilatados, mais ou menos contraídos, cada um dos quais contém tudo ao mesmo tempo, e sendo o presente o limite extremo (o menor circuito que contém todo o passado)”⁷³.

Podemos aproximar – com muita cautela – essa formulação de Deleuze à ficção da memória formulada por Rancière, devido à exposição da experiência dos sujeitos que se dá por meio dos artifícios da linguagem cinematográfica. O tempo não cronológico de que fala Deleuze dá a ver a coexistência de tempos dentro da imagem, nos espaços e nos corpos. Nos filmes de Pedro Costa, isso está presente na maneira com que a encenação e a dramaturgia dispõem os atores-

⁷² DELEUZE, 2005, p. 124.

⁷³ DELEUZE, 2005, p. 122.

personagens nos espaços, solicitando que ambas sejam reelaboradas *no presente*, através de ações resgatadas da experiência pessoal dos sujeitos, atravessados pelo passado histórico.

As cenas de ficção da memória em *Juventude em marcha* e *Cavalo Dinheiro* existem como rememoração por princípio, sem a necessidade de se explicarem como tal. O filme é, ele mesmo, o espaço da produção rememorada, algo percebido tanto na performance dos atores-personagens quanto na arquitetura de montagem, fotografia e movimentação. Isso permite às duas obras surgirem como lugares de acolhimento dos personagens, deixando o espectador tomar contato direto com o processo de rememoração sem mediações anteriores (como alguma intriga previamente apresentada ou a simples captação de depoimentos ou testemunhos). De imediato, a cada cena, estamos sempre dentro de uma reelaboração permitida pelos filmes.

Para articular esse conjunto de proposições que acolhe os atores-personagens, retirando-os do anonimato coletivo e levando-os ao domínio da singularidade, os filmes se utilizam de alguns procedimentos que interessam a esta pesquisa. Pretendemos detalhá-los, um a um, para analisar de que maneira aparecem no conjunto desses filmes, como se relacionam uns com os outros e o quanto, somados, formam o que estamos chamando de ficção da memória. Por meio desses procedimentos, acreditamos que os filmes de Pedro Costa aqui analisados propõem uma rememoração emancipadora aos atores-personagens, que se engajam num processo de subjetivação política. Esta subjetivação política, nos termos de Rancière, é a “desidentificação”, por parte dos sujeitos, dos lugares que lhes eram assinalados pela partilha do sensível vigente. Os filmes retiram esses sujeitos dos lugares que o poder os relegou historicamente e permitem que eles próprios sejam sujeitos de suas vidas. Este cinema instala-os em porções indeterminadas de lembranças e deixa-os trafegar (muitas vezes devido aos traumas, outras por provocação do diretor) pelo que rememoram. *Juventude em marcha* e *Cavalo Dinheiro* se constroem na relação com essas indeterminações.

Nosso objetivo, daqui adiante, será pensar esses dois filmes a partir da *mise-en-scène* e das maneiras como cada um trata o misto de temporalidades no qual transitam os personagens. Esses dois estratos serão pensados em paralelo, de um filme a outro, e apontados de forma isolada apenas para fins de maior clareza, já que eles se integram e agem simultaneamente na estrutura dos dois filmes mencionados.

3.1 Retrato, rosto, aparição

Ventura, Vanda, Vitalina, Lento e Joaquim são algumas das figuras que, nos filmes, se misturam entre o que foram, o que são e o que estão sendo a partir de suas experiências realizadas

no filme. Muitas vezes eles são enquadrados por Pedro Costa como retratos (em movimento ou em suspenso), ora a câmera se fixa no rosto, ora nos corpos, enquanto algum outro elemento (voz, música, banda sonora) é convocado pela cena para compor este retrato. Procuraremos analisar o que os atores-personagens dizem e *como* dizem nesses momentos; de que maneira suas formas de aparição se relacionam com as fotografias de Jacob Riis mostradas nos primeiros minutos do filme; como suas presenças afetam a *mise-en-scène*; de que maneira esses atores-personagens são postos a performar e a interagir com o espaço e uns com os outros e, finalmente, como a lembrança se estabelece através do retrato.

A relação do ator-personagem com o retrato e o enquadramento em primeiro plano faz a passagem do coletivo (a imigração de Cabo Verde, a Revolução dos Cravos, o golpe militar) para a singularidade de cada sujeito em *Cavalo Dinheiro*, vinculando o pertencimento a uma comunidade à peculiaridade da experiência individual. Na sua *Pequena história da fotografia*, Walter Benjamin conta que, na tradição da pintura, houve um deslocamento de interesses quando as figuras retratadas nos quadros foram perdendo a importância, ao longo dos anos, para o autor dos retratos. Os quadros passaram a ser registros do talento artístico do pintor e reduzidos à visão particular dos criadores. Ao surgir e se tornar um meio técnico de produzir retratos mais próximos da realidade (por reproduzirem aquilo que está recortado na lente da câmera), a fotografia reordenou essa percepção.

Na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também aqui ainda é real e que não quer reduzir-se totalmente à 'arte'.⁷⁴

De maneira similar a essa descrição feita por Benjamin da relação entre o fotógrafo e a fotografada de New Haven, o modo como Pedro Costa enquadra os rostos dos atores-personagens faz dos retratados figuras cujas experiências e modos de vida não são apagados pelo gesto artístico do criador. O retrato feito por Pedro Costa guarda os indícios da história de cada um: no olhar, no corpo, na fragilidade ou na potência de suas falas e gestos. Luiz Carlos Oliveira Jr enxerga nessas imagens o equivalente cinematográfico às antigas sessões de pose: “O que está em jogo, acima de tudo, é a captação do traço, da personalidade, da singularidade dos sujeitos enquadrados pela câmera”⁷⁵. A aparente imobilidade de quem se posta diante das lentes de Pedro Costa se distingue da imobilidade daqueles que foram retratados por Jacob Riis em razão das fagulhas percebidas mesmo nos planos mais estáticos do filme. Enquanto a câmera fotográfica capta o tempo congelado num único *flash*, a câmera de cinema, uma vez acionada, capta o tempo enquanto ele avança, numa espécie de “ao vivo” que, apesar de registrado uma única vez, está guardado naquela cápsula de

⁷⁴ BENJAMIN, 2012, p. 100.

⁷⁵ OLIVEIRA JR, 2016.

imagem produzida entre o ligar e o desligar da câmera. O olhar humano consegue perceber, mesmo numa imagem aparentemente sem movimento – tomada por uma “rigidez de morte” (nas palavras de Oliveira Jr) – o movimento ali presente:

A impassibilidade dos planos é tamanha que cada mínima variação da expressão facial de Ventura, cada brilho fugidio do olhar de Vitalina – sempre fitando o alto, sempre imersa em alguma nuvem de pensamento-memória que paira sobre sua vida – adquire a força de um clarão fotogênico. As cenas hieráticas de *Cavalo Dinheiro*, congeladas numa rigidez de morte, realçam dialeticamente a agitação íntima dos rostos, a vibração das pálpebras, a crispação dos lábios, os tremores desses corpos em repouso – “a tensão vital de toda essa imobilidade”, como dizia Béla Balázs ao tentar definir a pulsação que perpassa a tela toda vez que o cinema se permite, no lugar de mostrar uma ação, filmar cenas imóveis.⁷⁶

A relação do retrato com a morte – não exatamente com a perda da vida literalmente, mas com o fim de algum instante, de um encontro, de algum brilho – se dá, em *Cavalo Dinheiro*, também como exposição da vida. A motivação de Pedro Costa para iniciar o filme com as fotografias de Riis partiu do seu fascínio pelo que chama de “realidade concreta”, destituída de simbolismos ou alegorias; seria a objetividade em alta voltagem, a materialidade do que está impresso nos retratos. Ao lembrar a juventude nos anos 1980, Costa se diz fascinado pelas imagens de fotógrafos do final do século XIX e começo do século XX, como Riis, Walker Evans e Eugene Smith, por concederem um olhar preciso àquilo que retratavam, em contraste com a percepção que ele, Pedro Costa, tinha então do cinema feito àquela época.

Por toda a Europa, o que havia era um cinema “de arte”, ultrassimbolista, “visionário”, muito desinteressante. Faltava-lhe a sensualidade da informação bruta, o tipo de sensualidade que eu encontrava na fotografia e nos jornais. Nessa altura precisava desse tipo de realidade concreta e, em certo sentido, ainda preciso. Por vezes é tudo o que preciso: três tipos à esquina de uma rua e um relato exato disso mesmo.⁷⁷

Ao se deparar com as fotografias de Riis, Pedro Costa adotou-as como peças em seu plano de construção fílmica, elegendo-as como a “presença protetora” que o guiaria pelas lembranças propostas aos atores-personagens do filme. O cineasta, assumidamente, se vincula à biografia e à tradição de Riis. Da biografia, vê paralelos entre o lisboeta da classe média que se desloca para um bairro de periferia e o imigrante dinamarquês que, estabelecido em Nova York, dedica sua atenção ao ambiente invisível aos olhos da grande metrópole; da tradição artística, encontra em si mesmo e no fotógrafo dinamarquês a decisão de sair do seu próprio meio e buscar a “outra metade” (para usar expressão notabilizada pelo título do livro de Riis, *How the other half lives*, publicado pela primeira vez em 1890):

Talvez seja um pouco radical dizer que estes seres humanos pobres, desesperados, quebrados sobre as mesas nas fotografias de Riis continuam quebrados sobre as mesas das Fontainhas e do Casal da Boba. Mas são exatamente os mesmos. Mudou muito pouca coisa. É claro que as roupas mudaram, os chapéus, os bigodes, a mobília, mas ainda reconheço

⁷⁶ OLIVEIRA JR, 2016.

⁷⁷ COSTA, 2017, p. 62.

esse mundo do princípio do século XX como meu: é a minha realidade, o lugar onde vivo, o lugar onde trabalho. É o planeta Terra. (...) Vejo um tipo dinamarquês em Nova York a fazer a mesma coisa que eu estou a fazer em Lisboa com o mesmo esforço e inquietude. Este dinamarquês trabalhou há cem anos, mas eu não vejo o tempo decorrido desses cem anos.⁷⁸

Pedro Costa se refere a Riis como “fotógrafo-cidadão” pela forte ligação que ele mantinha com a realidade. Costa se define, ainda que um pouco a contragosto, como um realista, esclarecendo que trata-se de “não ser capaz de escapar a certos limites em que todos os seres humanos vivem e morrem”⁷⁹. Em relação ao seu trabalho no cinema, o realizador se diz sem ambições de ser um “reformador social” (como era o caso de Riis) ou um agitador social em busca de mudanças estruturais da sociedade. Ele prefere o olhar compartilhado com aqueles que retrata, numa constante tentativa de troca de experiências. “Infelizmente não posso dar nada às pessoas que filmo. Mas espero devolver aos meus amigos uma boa imagem deles próprios: escuto as suas histórias, tento trabalhar com as suas memórias e construir um filme. Em troca, eles dão-me imensas coisas de que preciso, acima de tudo a sua amizade”⁸⁰.

Na visão de Rancière, o cineasta português elimina de suas abordagens o poderio econômico e de autoridade que poderia se fazer presente numa comunidade distante dos grandes centros e se atém à experiência das pessoas que realmente lhe interessam, fixando-se na periferia de Lisboa e absorvendo, com a câmara e os enquadramentos, a poesia que habita o cotidiano das periferias e as vidas daqueles que são empurrados para as margens invisíveis das cidades:

O autor de *No quarto da Vanda* parece aproveitar cada ocasião para exaltar o cenário do subúrbio em via de destruição. Uma garrafa plástica de água, uma faca, um copo, alguns objetos espalhados em cima da mesa de madeira branca num apartamento invadido e pronto: com uma luz que vem acompanhar o chão do palco, aí está uma bela natureza-morta.⁸¹

Luís Mendonça identifica, aqui, um ponto de ruptura entre as formas de olhar de Jacob Riis e Pedro Costa. Ele afirma que a exposição das condições de vida dos trabalhadores de Mulberry Bend, percebidas nas fotografias de Riis, dão a ver sua indignação com a situação abordada, talvez porque o fotógrafo tenha, ele mesmo, vivido em condições precárias quando emigrou da Dinamarca para Nova York. Costa não segue o que Mendonça chama de “energia reformista ou contestatária que põe em marcha ‘a arte’ de Riis”⁸² justamente por desenvolver seus procedimentos para além do gesto de apenas posicionar a câmara e registrar o que lhe apresenta. No trabalho de Costa, está toda a reconstrução de uma dada realidade a partir das formas fílmicas

⁷⁸ COSTA, 2017, p. 71.

⁷⁹ COSTA, 2017, p. 64.

⁸⁰ COSTA, 2017, p. 68.

⁸¹ RANCIÈRE, 2012b, p. 149.

⁸² MENDONÇA, 2014.

colocadas em movimento.

Contradizendo o próprio argumento (e admitindo-o no texto), porém, Mendonça percebe especificamente em *Cavalo Dinheiro* que os métodos formais de Pedro Costa fazem deste o filme “mais flagrantemente político e humanamente interpelante e comovente” do cineasta em relação a todos os seus anteriores: “Comove, por exemplo, a sua resistente imobilidade pós-fotográfica, pós-Riis”⁸³.

3.1.1 As fotografias

As primeiras imagens de *Cavalo Dinheiro* trazem doze fotografias de Jacob Riis que retratam Mulberry Bend, na Nova York da virada do século XIX para o XX. Os instantâneos expõem espaços internos e externos, pessoas ocupando esses espaços (ora amplos, ora exíguos) e momentos em que os elementos diante da câmera estão em repouso. Os trabalhadores, quando registrados, não estão a trabalhar; os moradores estão fora de suas casas ou a olhar para o fotógrafo e próximos a janelas e escadas; as crianças, se antes brincavam, param diante da lente. Em todas as imagens, percebe-se a consciência da presença de Riis como elemento externo, o fotógrafo como sujeito que é percebido por quem lhe devolve o olhar.

As quatro primeiras fotografias constroem uma pequena narrativa: na figura 1, homens aparecem deitados no que parece ser um bar. Eles estão virados de costas para a câmera. Apenas um rosto é perceptível na imagem, no canto direito, e o homem, branco, olha para a esquerda do quadro. O teto do ambiente é muito baixo e feito de madeira. No primeiríssimo plano, pode-se ver o que parece tanto um estouro de luz quanto parte de uma mesa, dando a ideia de que a fotografia representa o ponto de vista de alguém também sentado. A figura 2, plano geral de exterior, tem a visão de uma casa de madeira que poderia ser a parte externa do ambiente da primeira foto. A construção parece estar num local inapropriado, localizada atrás de um conjunto residencial de tijolos e erguida em cima de um barranco. Na parte de baixo, sobre a terra batida, no canto esquerdo, vê-se uma carroça puxada por um cavalo.

A figura 3 é um plano médio. Mostra um homem, caído em cima de um amontoado de feno, que parece receber ajuda de outros dois homens. Todos eles usam as mesmas roupas (sobretudos e chapéus arredondados), assim como as figuras vistas à esquerda, mais distantes da ação central. Dois deles olham diretamente para a câmera; um deles, inclusive, parece posar. Novamente o cenário é uma parede de madeira, assim com nas imagens anteriores. Por fim, na figura 4, outro plano médio do que aparenta ser um bar. Talvez seja o mesmo cenário da figura 1.

⁸³ MENDONÇA, 2014.

Um homem, negro, está encostado num balcão e olha de soslaio alguma coisa à sua esquerda. O teto do ambiente é baixo. Vários outros homens, brancos, ao redor do homem negro, podem ser vistos na imagem.



Figura 1: Fotografia de Jacob Riis



Figura 2: Fotografia de Jacob Riis



Figura 3: Fotografia de Jacob Riis



Figura 4: Fotografia de Jacob Riis

Essas primeiras quatro imagens têm em comum os ambientes e os tipos que nelas aparecem, indo ao encontro do que Costa aponta como o olhar típico dos “fotógrafos-cidadãos” Jacob Riis, Walker Evans, Robert Frank e Eugene Smith, entre outros.

Estes tipos olhavam de fato para o mundo que tinham à frente deles, à frente das suas objetivas, e o que o mundo lhes devolvia como recompensa era uma certa humanidade: a

dos fracos, dos mais ágeis, os desfavorecidos, as classes trabalhadoras, os imigrantes, as margens da sociedade⁸⁴.

As demais fotografias mostradas na abertura de *Cavalo Dinheiro* vão, uma a uma, formando um mosaico de Mulberry Bend e sua paisagem humana. A figura 5 mostra, em plano médio, uma mulher branca de expressão preocupada, olhando para a esquerda, num lugar que aparenta ser uma sala de espera ou de encontro; na imagem podem ser vistos mais três mulheres brancas e dois homens negros. Na figura 6, um homem branco brinca com uma ovelha na rua, enquanto três crianças observam. A figura 7 mostra um homem negro sentado num barril; à direita da imagem, uma mulher branca olha resignadamente para baixo, enquanto a mão de alguém está pousada sobre o ombro direito dela, enquanto, à esquerda, há outra mulher, de costas num balcão. Na figura 8, uma imagem forte: um policial carrega, de maca, o corpo de um homem coberto com lençol e possivelmente morto.



Figura 5: Fotografia de Jacob Riis

A única fotografia em cores, a figura 9, tem três homens que olham diretamente para a câmera, afastados em plano geral. Eles parecem estar num local de trabalho. Um deles se sentou numa plataforma grande de madeira, outro escora o pé na mesma estrutura e o terceiro se mantém de pé sem apoio. Todos têm poses altivas, de quem espera o *flash* da câmera. Se não posam, estão a

⁸⁴ COSTA, 2017, p. 64.

se mostrar ao fotógrafo, interrompendo o serviço. Na figura 10, em plano aberto, há duas crianças: à esquerda, numa escada, uma delas olha a câmera; no pé da escada, outra criança também mantém o olhar para o fotógrafo. Uma luz branca vem do fundo da imagem, de um local que parece uma área residencial, como um cortiço. Ao fundo, sem muita nitidez, um grupo de homens parece observar o fotógrafo lá de longe. O corredor é bastante similar aos filmados por Costa em Fontainhas décadas depois.



Figura 6: Fotografia de Jacob Riis



Figura 7: Fotografia de Jacob Riis



Figura 8: Fotografia de Jacob Riis

Na figura 11, plano aberto, um rio e uma ponte de madeira. Ao longe se vê um barquinho com dois homens. Um deles, com uniforme policial, rema o barco e está de frente para a câmera. O outro, de chapéu, mantém o rosto levemente de lado. A figura 12 mostra um cortiço similar ao da figura 10, com um corredor de casas e janelas. Várias pessoas aparecem em profundidades distintas, todas elas olham diretamente para o fotógrafo com rostos altivos como os homens da figura 9. Elas provavelmente interromperam seus afazeres para estarem ali, diante da câmera. Na parte de cima, estão varais com roupas penduradas por toda a extensão superior, até o fundo da imagem.

A relação entre o olhar de Riis diante dessas pessoas e desses ambientes e o modo como Costa filmou os espaços e os personagens em seu filme foi percebida por Jacques Rancière em seu primeiro texto sobre *Cavalo Dinheiro*:

Essas fotografias de ruas estreitas, de barracas vacilantes e de interiores apinhados de corpos fazem-lhe lembrar alguma coisa: os becos das Fontainhas, o quarto de Vanda, o lugar de hortalíça da mãe, a barraca de Ventura e Lento e até o rio em que deslizava a barca de dois compadres⁸⁵.

Para além da sua afinidade com Jacob Riis, em busca da “outra metade”, Pedro Costa também aponta seu fascínio pelos enquadramentos do fotógrafo, nos quais se inspira para compor plasticamente as cenas do seu filme. Ele pensa em Riis como um desbravador dos espaços fechados e sufocantes, de tetos baixos e corredores apertados, como alguém que trabalhava a imagem a partir de limitações do espaço.

⁸⁵ RANCIÈRE, 2016, p. 37.

Uma das razões pelas quais me sinto tão próximo de Riis é a de que este homem não tinha medo da clausura. Desceu fundo nas catacumbas, no escuro, nos quartos escuros. A maior parte do seu trabalho é sobre estar trancado por dentro. E eu penso que sou melhor realizador dentro de espaços fechados, corredores e becos; preciso deles para pensar, para trabalhar.⁸⁶



Figura 9: Fotografia de Jacob Riis



Figura 10: Fotografia de Jacob Riis

⁸⁶ COSTA, 2017, p. 70.



Figura 11: Fotografia de Jacob Riis



Figura 12: Fotografia de Jacob Riis

Juliano Gomes relaciona a atração de Costa por esta sensação de estar “trancado por dentro” às relações geométricas dos espaços confinados por onde circulam os personagens de *Cavalo Dinheiro*. Para Gomes, a maneira como o cineasta filma estes lugares expressa, através da *mise-en-scène* e de enquadramentos que sufocam os corpos dentro dos espaços, a forma como os ambientes institucionais e burocráticos oprimem o sujeito.

É o que faz uma instituição: ela achata, numera, reduz, simplifica, esquadrinha. As construções aqui parecem operar também nessa camada literal em relação à função desses espaços nas vidas, numa linha por entre a arquitetura, entre as possibilidades de passagens do humano e da luz. Então, a profundidade e a perspectiva, tradicionais índices do real no cinema e na pintura, se tornam matéria de uma desconstrução figurativa. No filme de Pedro Costa mais dedicado aos espaços das instituições disciplinares (o hospital, a prisão, o manicômio), o universo visual nos apresenta uma surpreendente geometrização das massas.⁸⁷

Ao escrever sobre a presença das fotografias de Jacob Riis em *Cavalo Dinheiro*, Rancière cita as controvérsias em torno do suposto miserabilismo de que o fotógrafo já foi acusado. A ensaísta Susan Sontag, por exemplo, descreveu as imagens de Riis sobre a miséria de Nova York nos anos 1880 como “extremamente instrutivas para quem não sabe que a pobreza urbana nos EUA no fim do século XIX era de fato *dickensiana*”⁸⁸. A ironia de Sontag se torna crítica direta quando ela fala sobre o livro de Riis, *How the other half lives* (cujo título ela chama de “inocentemente explícito”) e o toma como exemplo da fotografia como documento social: “Um instrumento de atitude essencialmente de classe média, zelosa e meramente tolerante, curiosa e também indiferente, chamada de humanismo – que via os cortiços como o cenário mais atraente”⁸⁹. Adiante, ela é ainda mais contundente:

As fotos de Jacob Riis, grosseiramente iluminadas com um *flash*, tiradas entre 1887 e 1890, parecem belas por causa da força de seu tema, encardidos e amorfos moradores de cortiços em Nova York, de idade indeterminada, e por causa da autenticidade de seu enquadramento “errado” e dos contrastes bruscos produzidos pela falta de controle sobre os valores de tonalidade – uma beleza que é fruto do amadorismo e da inadvertência.⁹⁰

Em seguida, Rancière toma o cuidado de, ao relacionar as imagens de Jacob Riis a alguns planos de *Cavalo Dinheiro*, atenuar o teor dos questionamentos de Sontag diante do trabalho do fotógrafo e apontar a singularidade dos procedimentos de Pedro Costa.

Será caso para pensar que, para Pedro Costa, ao invés de acusado muitas vezes de estetizar a miséria, se trata de uma ocasião para reivindicar uma tradição de empenho militante? Ou então uma maneira de ilustrar a tese arrebatada de que as condições de vida da “outra metade do mundo”, mais de um século depois, continuam a parecer-se com isto?⁹¹

Em um ensaio anterior, dedicado a *Juventude em marcha*, o filósofo já indicara, no olhar detido à pobreza, a ausência de uma “cosmética” que viesse a fetichizar os espaços e as pessoas pobres:

À acusação de esteticismo é possível retrucar que Pedro Costa filmou os lugares como eles estavam: as casas dos pobres são, em geral, mais enfeitadas que as dos ricos, e suas cores cheias agradam mais o olho do amador de arte moderna que o esteticismo padronizado das

⁸⁷ GOMES, 2016.

⁸⁸ SONTAG, 2004, p. 33-34.

⁸⁹ SONTAG, 2004, p. 70-71.

⁹⁰ SONTAG, 2004, p. 119.

⁹¹ RANCIÈRE, 2016, p. 37.

decorações pequeno-burguesas⁹².

Conforme aponta Rancière, o movimento mais significativo se dá quando, na passagem de *Ossos* (1997) para *No quarto da Vanda* (2000), Pedro Costa deixa de “explorar a miséria como objeto de ficção”⁹³.

3.1.2 O quadro

Logo depois das doze fotografias de Jacob Riis na abertura, *Cavalo Dinheiro* mostra sua primeira imagem captada pela câmera de Pedro Costa. É ainda um retrato, mas não uma fotografia: o quadro *Busto de negro* (figura 13), pintura atribuída a Théodore Géricault, de 60 x 53 cm, feita no século XIX. As duas articulações – a sequência de fotos dos trabalhadores de Mulberry Bend e o plano do retrato pintado por Géricault – encontrarão ecos em cenas posteriores do filme, como se fossem respostas da ficção da memória desenvolvida por Costa em relação aos resquícios de realismo presentes nas imagens fotográficas e na pintura.

O quadro é filmado um pouco de lado, visto da direita para a esquerda, o que dá a impressão de que o retratado olha para a esquerda do plano. Sua postura e a visão de soslaio lembram a figura 4 de Riis, com o homem negro encostado no balcão, também de camiseta branca, a observar algo fora do campo. O *Busto de negro* está iluminado com um fecho central de luz, fazendo com que as extremidades inferiores e superiores da moldura estejam numa leve escuridão. Apesar de fixo na maior parte de sua duração, este primeiro plano mostrado pelo olhar direto de Costa contém uma discreta ondulação temporal, como aponta Oliveira Jr.:

O retrato se encontra num lugar mal iluminado, com uma sombra a se projetar sobre parte dele. Embora se trate já da primeira imagem “realmente” em movimento do filme, todo o enquadramento é ocupado pelo retrato (imagem fixa) e por elementos cenográficos inanimados (um pedaço de cortina à esquerda, uma moldura de porta à direita). Não há, a princípio, movimento – ou, se há, é aquela mobilidade geral difusa e quase imperceptível, aquela invisível ondulação do tempo, que o cinema capta sem necessariamente figurar. (...) Não percebemos de imediato o movimento da imagem, mas ele está lá, tão discreto quanto incontestável. O plano prolonga a inquietante estranheza que os retratos pictóricos provocam em seus observadores: imagens estáticas, mas investidas de uma presença, de uma vida espiritual que os olhos do retrato concentram.⁹⁴

A transição entre as fotografias de Jacob Riis e o plano do quadro de Géricault, segundo Oliveira Jr., se dá não apenas pelo ato de montagem, mas através de diversos outros níveis: do olhar de Riis para o de Pedro Costa, do preto e branco das fotos para as cores das tintas, do passado para

⁹² RANCIÈRE, 2012b, p. 149.

⁹³ RANCIÈRE, p. 150.

⁹⁴ OLIVEIRA JR, 2016.

o presente (já que o quadro é filmado num cenário explícito, e não reproduzido ou ocupando toda a tela), da imagem fixa para a imagem em movimento. Para Oliveira Jr., a escolha de um retrato pictórico como elemento de transição marca o lugar fronteiro desta forma de arte, situada “entre presença e ausência, vida e morte, fixidez e movimento, objeto real e fantasmagoria, labor cumulativo (a ideia trabalhada progressivamente pelo pintor) e automatismo (a realidade registrada mecanicamente pela câmera)”.



Figura 13: *Busto de negro*, de Géricault

Ainda que o plano do *Busto de negro* seja a primeira imagem “original” de *Cavalo Dinheiro*, a banda sonora se anunciava antes do corte de montagem entre a última foto de Riis e a imagem do retrato pictórico. Ainda durante a exposição das fotografias, é possível ouvir sons de goteiras e passos, vez ou outra abafados, mas sempre presentes, até surgir o quadro de Géricault, revelando que o som vem daquele ambiente onde a moldura está colocada. Rancière relaciona estes sons aos passos ouvidos numa passagem de *Juventude em marcha*, quando a ação do filme se transferia dos barracos das Fontainhas para uma galeria num museu de Lisboa. No caso do início de *Cavalo Dinheiro*, Rancière chama isso de “narrativização do espaço pelo barulho do tempo”⁹⁵.

“Um barulho do tempo que é, ele próprio, múltiplo”, completa o filósofo. Ele afirma que o filme de Pedro Costa permite que o espaço ocupado pelo quadro apresente uma narrativa a partir dos sons que vêm dali. Esses sons “invadem” as fotografias mostradas anteriormente, assim mesclando, num mesmo fluxo de ritmos da montagem, dois tempos históricos distintos que se relacionam estética e historicamente, como nota Rancière:

⁹⁵ RANCIÈRE, 2016, p. 38.

Há o barulho das vozes e dos passos de alguns indivíduos; há a história das suas vidas que eles contam, revivem ou reinventam; há o rumor da História com a qual a vida deles se misturou: a colonização e a descolonização, os cânticos da Revolução dos Cravos e os da jovem república cabo-verdiana.⁹⁶

3.1.3 Os retratos

Depois de alguns segundos fixada no *Busto de negro*, a câmera faz um leve deslocamento para a direita até encontrar Ventura, que permanecia ali no fora de campo. Ele é captado de costas, de cueca e em movimento, numa descida de escada. O plano permanece acompanhando seus passos para baixo até encontrar um portão de grades. Um homem vestido de branco abre o portão, deixa Ventura passar e fecha a grade. Aqui há uma terceira transição: desta vez, sai-se da pintura para o corpo de Ventura. Só que, diferente da primeira transição (que se dava entre as fotografias de Riis e o quadro de Géricault), a segunda acontece sem corte de montagem. O plano é contínuo, saindo do *Busto de negro* para Ventura, o que faz com que o tempo e o espaço das presenças de um elemento e de outro estejam num mesmo plano de apreensão. Conforme anota Luiz Carlos Oliveira Jr, esta passagem tem por objetivo vincular os dois personagens negros – o do retrato e Ventura –, fazendo deles quase que um mesmo personagem.

O busto negro pintado por Géricault talvez tenha sido empregado como signo substitutivo do jovem Ventura, e o movimento de câmera que vai do retrato ao indivíduo em carne e osso funcionaria, assim, como um vaso condutor não só entre a pintura e o cinema, mas principalmente entre o passado e o presente de um corpo – passado e presente que precisam, de alguma maneira, habitar o mesmo espaço, daí a utilização de um só plano, de um só registro contínuo para ir de um ao outro.⁹⁷

Alguns minutos depois das transições entre as fotografias de Riis, o plano com o quadro de Géricault e o enquadramento de Ventura de costas, o filme mostra Ventura deitado numa cama de hospital. Ele recebe a visita de antigos amigos e companheiros de trabalho, que entram fantasmaticamente no lugar. Um deles, Joaquim, leva-lhe uma planta como presente. Os dois comentam a situação de Ventura, lamentando o quanto este foi maltratado por quem lhe “deu uma boa surra”. “Ninguém gosta de mim. Nem as Forças Armadas”, sussurra Ventura. O amigo, sentado na cama, lhe diz, ao pé do ouvido: “Nós estamos juntos para a vida e para a morte. Pois nada nos pode faltar. Lembra-se de nossos companheiros?”. Os três planos seguintes marcam a aparição dos rostos de Delgado, Benvindo e Lento. Para cada um, Joaquim descreve uma situação-limite, de sofrimento e de consequência pela exploração do trabalho:

Delgado: “Datilógrafo. Tinha uma boa família. Uma boa casa no Zambujal. Uma noite,

⁹⁶ RANCIÈRE, 2016, p. 38.

⁹⁷ OLIVEIRA JR, 2016.

acabou de jantar, meteu os filhos na cama, deixou a mulher adormecer e pegou fogo à casa. Nunca mais abriu a boca”.

Benvindo: “Sofria muito com os ataques epiléticos. Estava numa descofragem [canteiro de obras], levou com um barrote [viga] em cima, caiu dum terceiro andar. Ele e seu colega Daniel. Daniel ficou esticado lá embaixo na caixa do elevador”.

Lento: “Tinha que vender drogas. O patrão gostava muito dele. Os carochos [viciados] nunca lhe ficavam a dever. Um dia, numa rusga, virou-se aos policiais. Levaram-no algemado para a esquadra. Agora, leva uma injeção para os nervos todos os santos dias... para sempre”⁹⁸.

A cada um dos rostos enquadrados, é dada uma duração, na forma de retratos em primeiros planos fixos. Os três são filmados em perfis similares ao de Géricault no *Busto de negro*. Podemos afirmar que as faces e as presenças de Delgado, Benvindo e Lento reconfiguram o sentido do busto pintado, pois são retiradas do enquadramento e inseridas num tempo e espaço de reflexão diferente da apreensão que nos é propiciada pelo quadro de Géricault. A câmara que enquadra os rostos no quarto de hospital proporciona-lhes presença e profundidade, emoldurando-os com toda uma história no fora de campo (o rosto em cena existe no plano ao mesmo tempo em que existem também as outras pessoas ali presentes, o quarto, o hospital, a geografia externa, o país, o mundo) e especialmente com a voz *off* de Joaquim. Tais procedimentos caracterizam os personagens como sujeitos singulares, inserindo-os em uma antiga e traumatizante história de exploração, servidão e violência.

Os rostos dos amigos de Ventura são aparições singulares que, graças à *mise-en-scène* criada por Pedro Costa, têm suas presenças reconfiguradas pela combinação entre os elementos provenientes da realidade sócio-histórica a que pertencem – afinal, são homens combalidos, submetidos a um violento processo de expropriação da força de trabalho e de suas identidades – e a sua disposição na cena (com a escolha do uso da voz *off* e o enquadramento centrado dos rostos). Eis como opera a ficção documentária, ou ficção da memória. De certo modo, Pedro Costa retira a figura do personagem do quadro de Géricault para redistribuí-la entre os vários personagens do filme, que são dispostos – pela *mise-en-scène* – em diferentes gestos de rememoração. Os enquadramentos, ao se fixarem nas faces de Delgado, Benvindo, Daniel e Lento, retiram os rostos e as presenças do registro do “gênio artístico” (conforme Benjamin) e lhes dão outra forma de existência.

⁹⁸ As transcrições de diálogos, frases e referências de cena de *Cavalo Dinheiro* citadas na dissertação se baseiam no livreto que acompanha a edição do filme em DVD lançada em Portugal. Os termos específicos da língua portuguesa falada em Portugal serão traduzidos em colchetes para o português brasileiro.

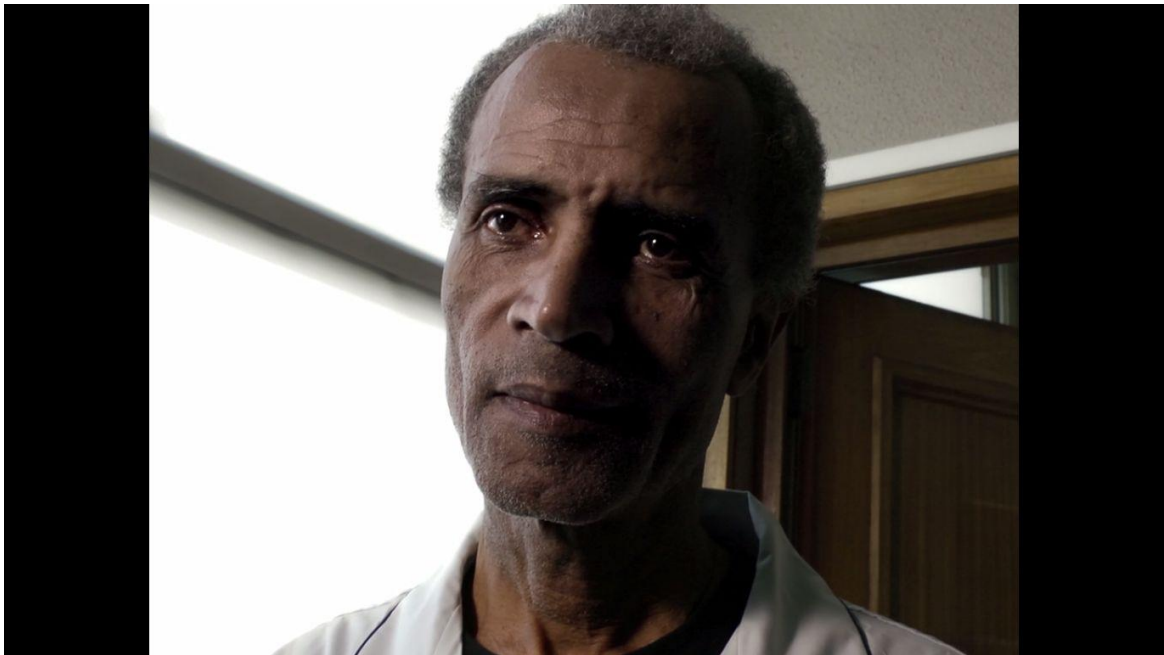


Figura 14: Delgado, datilógrafo que queimou a casa



Figura 15: Benvindo, acidente com uma viga



Figura 16: Lento, tráfico e choques elétricos

3.1.4 As aparições

Mais uma operação de *Cavalo Dinheiro* faz paralelo com as doze fotografias de Jacob Riis: os vinte e dois planos abertos de atores-personagens, moradores da periferia de Lisboa, figurados ao som da música “Alto cutelo”, do grupo cabo-verdiano Os Tubarões. Enquadrados fixamente em posições similares às dos personagens retratados por Riis, os planos dessas pessoas são elevados do registro da arte à autonomia e singularidade da presença de cada pessoa. A composição musical narra as desventuras de imigrantes que vendem a própria terra para adquirir uma passagem para Lisboa e, ao chegarem, são explorados pelos patrões. De um conjunto de corpos e olhares que traduzem a história coletiva de migrações e revoluções, passamos às peculiaridades de cada um. Enquadrados como imagens-retrato, os sujeitos têm pequenos movimentos captados no interior do quadro.

Conforme Luiz Carlos Oliveira Jr, sente-se “uma oscilação entre o monumental e o documental”. O autor chama de monumentos os “retratos majestosos dos heróis que a História não homenageou, ou que recalcou em benefício da lenda”, comparando a abordagem de Costa ao modo como o diretor norte-americano John Ford tratou “os sujeitos anônimos da História, os heróis-fantasmas não contemplados pelos afrescos comemorativos”, tematizados especialmente em seus

filmes *Sangue de heróis* (1948) e *O homem que matou o facínora* (1962)⁹⁹. Em outra passagem do mesmo texto, Oliveira Jr destaca:

As cenas hieráticas de *Cavalo Dinheiro*, congeladas numa rigidez de morte, realçam dialeticamente a agitação íntima dos rostos, a vibração das pálpebras, a cristação dos lábios, os tremores desses corpos em repouso – “a tensão vital de toda essa imobilidade”, como dizia Béla Balázs ao tentar definir a pulsação que perpassa a tela toda vez que o cinema se permite, no lugar de mostrar uma ação, filmar cenas imóveis. (...) Corrobora-se a sensação de que Pedro Costa está atrás de uma potência de representação atrelada ao estático, à calma imperturbável do que (quase) não se move.¹⁰⁰

A cena em questão é um interstício musical em meio ao rigor silencioso de *Cavalo Dinheiro*. “Os personagens não parecem ser feitos de carne, de sangue, mas sim de uma espécie de massa contrafantasmática (...). Estão parados e são insistentes em pararem-se (significado de *still*, em inglês): um cinema do contrafluxo, que se expressa pela pujança de um antivitalismo”, como escreve Juliano Gomes¹⁰¹.

A letra de “Alto Cutelo” descreve as dificuldades de sobreviver na própria terra (Cabo Verde), a necessidade de se buscar oportunidades de trabalho em Lisboa, a consequente exploração por parte dos empregadores e o constante desejo de retornar a casa:

No Alto Cutelo já não cresce o zimbros, já secou // A raiz secou e não acha água, já secou. // A água corre fundo o homem não lhe chega, já secou. // A mulher há uma semana nem o seu lume [fogo] acende em casa. // Seus filhos na estrada, só um é que trabalha, por doze mil reis. // O marido há muito que foi para Lisboa // Contratado... contratado... contratado. // Foi para Lisboa, sua terra vende. // Metade do preço ali se trabalha à chuva, ao vento, ao frio. // Na CUF [estaleiro], na Lisnave [fábrica] e na J. Pimenta [empresa]. // Mão de obra barata, por mais que se trabalhe. Servente. // Mão de obra barata, barraca sem luz, comida à pressa. // Mais enganado ainda que o seu irmão branco. // Explorado... enganado... explorado. // Mas um dia vou voltar, Monte Gordo e Malagueta. // A água vai jorrar. // A força dos meus braços. // A minha consciência. // Eu trabalhei. // A terra e o poder são meus. // O zimbros no Alto Cutelo. // Milho a nascer. // E um barco no porto. // A nossa terra, a nossa terra...¹⁰²

Nas palavras de Rancière, “a canção dos Tubarões, que conta o destino dos que venderam a terra nos seus locais de origem para irem perder a vida na construção civil em Portugal, termina com a afirmação de um regresso à terra natal e a esperança de uma renovação da terra ressequida”¹⁰³. A música toca em *off* enquanto os planos do filme dão a ver a aparição de diversos atores-personagens até então ausentes de quaisquer cenas e inseridos somente ali (eles não aparecerão no restante do filme).

Quinze anos antes, em *No quarto da Vanda*, Pedro Costa fez esse tipo de operação ao inserir o longo plano de uma criança a encarar uma senhora num casebre nas Fontainhas. O jogo de

⁹⁹ OLIVEIRA JR, 2016.

¹⁰⁰ OLIVEIRA JR, 2016.

¹⁰¹ GOMES, 2016.

¹⁰² Transcrição completa da letra da música “Alto Cutelo”, do grupo Os Tubarões.

¹⁰³ RANCIÈRE, 2016, p. 42-43.

olhares e movimentos entre a velha cabo-verdiana e o garoto numa bicicleta chamou atenção de João Bénard da Costa a ponto de o crítico e pesquisador português dedicar um longo ensaio quase inteiramente a esta cena. O que o fascinava era justamente a inserção abrupta daqueles dois atores-personagens até então ausentes: “Nunca até esse momento essas personagens nos foram mostradas. Nunca mais as voltaremos a ver”¹⁰⁴.

No texto, Bénard especula o que a cena pode significar e quais relações existiriam entre a velha e a criança. O texto do crítico, mais próximo de um exercício de reflexão poética do que da pretensão de realmente decifrar a cena, chama atenção para o procedimento do filme de enquadrar repentinamente aqueles dois personagens quase no fim da projeção: “Nesse filme de longuíssimos planos, esse é um dos planos que mais dura. Nesse filme de rituais, esse é um dos planos mais ritualísticos. Nesse filme de mistérios, esse é um dos planos mais misteriosos”¹⁰⁵. Bénard acredita que, nesta cena, Pedro Costa nos coloca mais profundamente nas Fontainhas.

Em *No quarto da Vanda* (a não ser no quarto de Vanda propriamente dito, no quarto das meninas e nalguns declarados exteriores) nunca sabemos ao certo se é dentro ou fora que estamos. Podem ser casas, ruínas de casas, caminhos entre casas, relento ou abrigo. Fora ou dentro, quase nunca se está certo, quase nunca é certo. O espaço, bem como o tempo, perdeu fronteiras no bairro e para as pessoas dele.¹⁰⁶

Vistas a ocupar espaços privados – salas, quartos, escadas, cozinhas –, essas figuras sem nome e sem história aparente estão enquadradas tais como os protagonistas das fotos de Riis em *Mulberry Bend*: a história deles é a história dos imigrantes de Cabo Verde, dos Venturas, Lentos e Vitalinas vistos em *Cavalo Dinheiro*. Os rostos e corpos aqui expostos carregam pesos similares aos rostos e corpos das fotografias de Riis, mas agora surgem como aparições concretas e próximas, reforçadas pela música “Alto Cutelo” e por sutis movimentos internos aos planos que se distanciam do aspecto estático característico da fotografia.

Se as imagens de Riis se originavam da ida do fotógrafo ao mundo do “outro” e se serviam da exposição destes povos, em *Cavalo Dinheiro*, pela maneira como se concatena a sequência do “Alto Cutelo”, as aparições se dão na materialidade dos corpos e das falas. Conforme sublinha Gomes:

Costa pega emprestada a forma clássica da figuração dos grandes homens para dar corpo e graça àqueles que só ocupam o papel de desgraçados, e o faz não como uma compensação pela tragédia histórica, mas pelo inventar de um idioma visual, por propor um jogo próprio como criação de blocos de som e imagem.¹⁰⁷

Essas presenças ocupam seus espaços no filme desde a primeira sequência no hospital, durante a visita a Ventura. O amigo Tito constata o caráter cíclico das experiências trágicas que os

¹⁰⁴ COSTA, JB., 2010, p. 67.

¹⁰⁵ COSTA, JB., 2010, p. 67.

¹⁰⁶ COSTA, JB., 2010, p. 69.

¹⁰⁷ GOMES, 2016.

acometem, como descreve Rancière:

Não pode resolver-se o problema dizendo simplesmente que, seja como for, é a mesma coisa que acontece sempre, a mesma velhice que começa e recomeça desde a juventude para aqueles que nasceram do lado da má metade. Esta sabedoria desiludida é resumida, no quarto de Ventura onde as dores reunidas formam um coro dos escravos, pelas palavras que Tito pronuncia, de costas voltadas, para dizer que os militares não mudarão nada: ‘Nossa vida será ainda mais complicada. Nós continuaremos caindo do terceiro andar. Nós continuaremos sendo esmagados pelas máquinas. Nossa cabeça e pulmões continuarão sofrendo o mesmo. Seremos queimados. Ficaremos loucos. Esse é todo o molde para as paredes de nossas casas. Nós sempre vivemos e morremos desta forma. Esta é a nossa doença’.¹⁰⁸

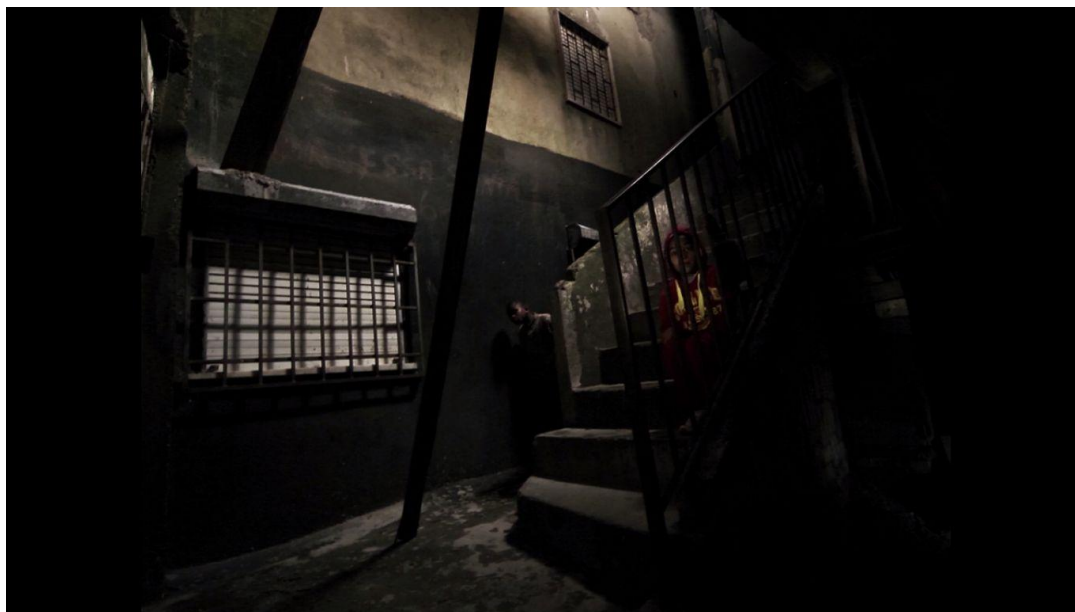


Figura 17: “Vai para Lisboa contratado...”



Figura 18: “Na chuva e no vento...”

¹⁰⁸ RANCIÈRE, 2016, p. 41.

3.2 A encenação

Nossa análise da encenação em *Cavalo Dinheiro* se vale das escolhas de enquadramento, de composição do plano, opções de decupagem e do posicionamento dos corpos no espaço e do modo como que esses espaços e essa movimentação afetam a performance dos atores-personagens, assim como o processo de rememoração por eles empreendido. O aparecer dos corpos em cena, as posturas e atitudes, a maneira recitativa e hierática como algumas falas se apresentam ganham um peculiar valor performativo. Através da encenação, os corpos têm liberdade e a eles é permitida a rememoração proposta pelo filme. Essa liberdade, porém, não é de todo isenta da modelação formal característica de um artista. Os filmes de Costa – mesmo os mais radicais ou aqueles em que parece haver pouca intervenção de sua parte, como *No quarto da Vanda* – não são guiados simplesmente por uma câmera à procura da imagem. São, de fato, imagens produzidas no encontro dos personagens com a câmera, e esse encontro somente foi possível devido ao aprofundado e extenso trabalho de relação, intimidade, familiaridade e proximidade entre Costa e os corpos e espaços que ele filma. Os resquícios do real, os lugares tais como foram encontrados pela câmera, as imperfeições e singularidades dos corpos, tudo é incorporado à elaboração formal do cineasta, mas sem que esta venha a se impor soberanamente diante do que se apresenta à câmera.

Ao escrever sobre o neorrealismo italiano, detendo-se especialmente em *Roma, cidade aberta* (1945) e *Alemanha, ano zero* (1951), para refutar a explicação *deleuzeana* em torno da ruptura do movimento sensorio-motor, Rancière mostra como Rossellini combina espontaneidade e elaboração:

As situações de rarefação narrativa que Rossellini encena não são situações de “impossibilidade de reagir”, de incapacidade de suportar espetáculos intoleráveis e de coordenar o olhar e a ação. São, antes, situações experimentais em que o cineasta sobrepõe ao movimento normal do encadeamento narrativo um outro movimento, comandado por uma fábula de *vocação*. (...) Esse movimento faz coincidir uma dramaturgia ficcional e uma dramaturgia plástica. Mas essa unidade da forma e do conteúdo não resulta de uma essência do veículo cinematográfico, produzindo uma visão “não manipulada” das coisas. Ela é o produto de uma dramaturgia que relaciona a extrema liberdade do personagem com sua absoluta sujeição a um comando. A lógica da “ruptura do esquema sensorio-motor” é uma dialética da impotência e do excesso de poder.¹⁰⁹

A despeito da divergência de Rancière em relação à formulação *deleuzeana* sobre o neorrealismo, para identificarmos os componentes da *mise-en-scène* de *Cavalo Dinheiro* vamos nos valer de uma outra caracterização feita por Deleuze acerca das diferentes modalidades de composição do quadro no cinema:

Ora o quadro é concebido como uma composição de espaço em paralelas e diagonais, constituindo um receptáculo de modo tal que as massas e linhas da imagem que vêm ocupá-lo encontrarão um equilíbrio, e seus movimentos, uma invariante; (...) ora o quadro é

¹⁰⁹ RANCIÈRE, 2013, p. 17-18.

concebido como uma construção dinâmica em ação, que depende estreitamente da cena, da imagem, dos personagens e dos objetos que o preenchem¹¹⁰.

Segundo os princípios definidos pelo filósofo, o enquadramento é uma limitação, por sua própria natureza, pois ele recorta uma parte do mundo visível diante da câmera e deixa de fora aquilo que não está enquadrado. Para Deleuze, os limites do quadro podem ser concebidos de duas maneiras: como condição para a existência dos corpos em cena, que são definidos por estes limites; ou como elemento que acompanha a potência do corpo existente.

Comolli é outro filósofo que investigou o quadro e o enquadramento como recursos expressivos da linguagem cinematográfica. Para ele, o quadro é definidor da consciência de que o cinema é uma construção: é ele que distingue a natureza (o mundo tal como o vemos e vivenciamos) e a arte (a visão particular de determinado criador). Assim sendo, ao ser enquadrado, o corpo entra em um conjunto de relações para além de ser tornar simplesmente visível: , como explica Comolli:

A questão do corpo no cinema – do corpo filmado – é inseparável da questão do quadro. Assim como o corpo visível, o mundo visível é enquadrado pelo cinema. Digamos que tudo que é cinema, o bom e o mau, é enquadrado, sempre foi enquadrado. A imagem cinematográfica, o fotograma e o plano são enquadrados e não podem não o ser. (...) Primeiramente, o quadro tem o objetivo de *restringir* o campo visual ordinário, de limitá-lo, de forçá-lo, de amputá-lo. O olhar do espectador é enquadrado ao mesmo tempo que o espaço para o qual ele olha.¹¹¹

Comolli define o enquadramento como um “escalpelo”, por sua característica de cortar uma porção do visível, que é deixada fora de quadro. Conseqüentemente, essa operação tão essencial do cinema – já presente desde a fotografia, porém tendo ganhado outros contornos com a ascensão do cinematógrafo, por passar a lidar também com a duração do plano enquadrado, com o tempo dilatado entre o início e fim do quadro – cria uma divisão de mundo, uma relação entre o campo e o fora de campo. Ele menciona a afirmação de André Bazin de que “o quadro é um esconderijo” e completa: “O que se torna visível, pelo enquadramento e pelo quadro, oculta tudo o que o olho comum veria além desse quadro”¹¹².

Nesse texto, intitulado justamente “Corpos e quadros”, a crítica de Comolli é direcionada aos produtos audiovisuais da grande indústria, que têm a pretensão de igualar a visão limitada e construída dos filmes à percepção livre e natural do mundo, o que leva à “tentação de uma estética *naturalista* à qual cedem tantos filmes hoje em dia”¹¹³. Na visão de Comolli, quanto mais a grande indústria tapear o olhar do público, aproximando-o ao máximo da ilusão de uma

¹¹⁰ DELEUZE, 1983, p. 23-24.

¹¹¹ COMOLLI, 2010, p. 87.

¹¹² COMOLLI, 2010, p. 89.

¹¹³ COMOLLI, 2010, p. 88.

percepção totalizante do filme como se ele fosse uma extensão natural do mundo (através de estratégias comerciais que permeiam a história técnica do cinema, do *cinemascope* ao uso do 3D), mais homogênea se torna a visão. A consequência da homogeneização do olhar é a diminuição da visão crítica, do questionamento e da problematização daquilo que vemos.

Comolli analisa três filmes do cineasta português (*Ossos*, *No quarto da Vanda* e *Juventude em marcha*) para apontar elementos de autoconsciência da forma que retiram o espectador de uma relação evidente entre a vida e o filme. Na visão do teórico e cineasta francês, Pedro Costa se utiliza dos enquadramentos e das potencialidades do campo e do extracampo para explicitar essa autoconsciência. Comolli escreveu o ensaio em 2010, quatro anos antes da estreia de *Cavalo Dinheiro*.

Ossos é o primeiro filme analisado sob o aspecto da autoconsciência de sua forma. Comolli entende que os procedimentos de Costa neste primeiro trabalho nas Fontainhas chamam atenção para o extracampo, para a consciência de um campo maior do que aquele que está enquadrado e para a inquietação de não se saber exatamente o que está no extracampo. O filme, para Comolli, proporciona o constrangimento do quadro, o invisível político que o grande sistema quer extirpar ao eliminar a consciência do extracampo e manter a “obrigação de ver” que caracteriza as sociedades contemporâneas¹¹⁴. Definindo *Ossos* como “um filme feito de extracampo”, Comolli o caracteriza tanto pelos quadros fixos quanto, principalmente, pelos elementos que o diretor decide manter no extracampo, como algo sempre na iminência de vir a aparecer. O quadro pressiona seus próprios limites, luta contra a restrição de espaço característica do plano, o campo a assombrar o extracampo, e vice-versa. Os espaços por onde circulam os personagens se complementam na união entre o enquadrado e o não enquadrado, que insiste em entrar no campo.

O extracampo é temporal: existe um *antes* da entrada no campo, um *durante* a passagem pelo campo e um *depois* da saída de campo. E esse *antes*, esse *durante* e esse *depois* definem o extracampo como uma sucessão temporal, ou seja, como a memória da ação, a promessa de continuação da ação.¹¹⁵

No filme seguinte, *No quarto da Vanda* – ainda segundo Comolli –, o extracampo passa a fazer parte do campo. Isso se dá na medida em que todo o filme se estrutura entre o ambiente interno, no qual vemos Vanda Duarte e os personagens que a visitam, e o ambiente externo, onde são captadas as imagens do bairro das Fontainhas. A união dos dois é explicitada tanto nos enquadramentos quanto na banda sonora, quando os sons de fora invadem o cômodo onde dorme Vanda. O quarto e o bairro ocupam o mesmo espaço, mesmo se mostrados em separado: “Assim, o

¹¹⁴ COMOLLI, 2010, p. 96.

¹¹⁵ COMOLLI, 2010, p. 92.

quarto funciona como campo; e o bairro, como extracampo. Isso equivale a dizer que ele tem um rosto, uma forma, um desenho, um destino. Digamos, sem medo do ridículo, que aqui o extracampo tornou-se visível”¹¹⁶.

Já em *Juventude em marcha* o crítico percebe um constante “desenquadramento dos corpos”: agora não mais no centro do quadro ou deixados no extracampo (como *Ossos*) nem relacionados a um ambiente externo do qual são inexpugnáveis (*No quarto da Vanda*), os personagens são mostrados por inteiro, porém ocupando as bordas, os cantos, os fundos, a periferia do quadro, desequilibrando a geometria do plano. A partir daqui, a sombra (ou a ausência da luz, para ser mais preciso) ganha grande importância no cinema de Pedro Costa, por ser um elemento da linguagem cinematográfica que integra o extracampo ao campo sem a utilização de um corte de montagem. Graças ao que é bem ou mal iluminado, tudo está e não está em quadro, podendo ou não ser visto, sempre ali presente enquanto materialidade. Comolli identifica essa mudança na maneira como Pedro Costa relaciona os moradores do bairro com o espaço que eles ocupam:

Toda essa sombra no quadro coloca os corpos (um pouco) ao alcance do desejo. No entanto, essa sombra onipresente no que resta das Fontainhas – pedaços de muros, ruínas, amontoado de pedras, rachaduras nas paredes, lajotas, rasgos no cenário onde mal cabe um corpo – aparece mais raramente e, de maneira menos incisiva, no novo bairro, onde Ventura descobre seu novo apartamento. (...) A sombra ainda está no campo, no mundo antigo, em vias de desaparecimento. A luz está no novo mundo, e a sombra flutua nele, numa clareza visível e não vivível. Aqui, o que é escondido é uma parte do que é enquadrado. A sombra faz parte do quadro. Ela está presente nele, ela não é o que falta nele. Os poderes do extracampo vêm justamente do que não está enquadrado. A sombra no campo não é o extracampo na sombra. Nesse filme, deliberadamente, o extracampo está fora de jogo.¹¹⁷

Pedro Costa compõe a *mise-en-scène* com base na relação dos corpos com o espaço enquadrado. Se em *Juventude em marcha* há ambientes mais claramente delimitados por onde os personagens circulam (as casas a serem abandonadas em Fontainhas, os apartamentos nos novos condomínios), em *Cavalo Dinheiro* a especificidade do espaço é menos evidente e mais vinculada às composições visuais de como os personagens se inserem e interagem nos lugares (o hospital vazio, a fábrica destruída e desativada, o elevador).

Como o diretor afirmou em entrevistas, alguns desses lugares estavam exatamente como foram filmados quando ele decidiu usá-los como cenário, bastando apenas posicionar a câmera e preparar os atores-personagens. Seu gesto de criador foi o de fazer com que este espaço fosse incorporado a uma *mise-en-scène* trabalhada plano a plano, de modo a obter um universo inteiramente formado por aqueles lugares que apenas estavam lá, esperando alguém que lhes restituísse algum valor – no caso, como aponta Fábio Andrade, um valor de fantasmagoria

¹¹⁶ COMOLLI, 2010, p. 97.

¹¹⁷ COMOLLI, 2010, p. 99-100.

labiríntica:

Fontainhas permanece como escombros e como assombros, pois o espaço, aqui, como o tempo, é de outra qualidade. Portas levam a cômodos, que levam a outras portas, que dão em corredores cheios de portas, que dão em outros cômodos e outras portas e outros corredores cheios de portas – ou, por fim, a um elevador, onde se entra para ir a lugar algum, em uma viagem que nunca termina. Janelas permitem que a noite invada o sono, trazendo um poste da rua para dentro do quarto ou um recorte de luz intensa a ferir os olhos.¹¹⁸

Os elementos da *mise-en-scène* que se relacionam ao movimento e ao espaço contribuem para o processo de rememoração característico da ficção da memória. Se, conforme apontamos a partir de Comolli, *Ossos* marca a pressão do extracampo, *No quarto da Vanda* incorpora o extracampo ao campo e *Juventude em marcha* elimina o extracampo, então podemos dizer que *Cavalo Dinheiro* transforma o extracampo em parte do processo de rememoração. Se o filme se caracteriza pela mistura de tempos e espaços e não compõe uma narrativa de acontecimentos desencadeados por movimentos de causa e efeito, considerar que o extracampo dependeria do campo, ou vice-versa, já não faz mais sentido. Uma cena, então, não será “pressionada” pelo seu extracampo (como em *Ossos*, conforme Comolli), nem incorporada ou negada pelo extracampo (como em *No quarto da Vanda* e *Juventude em marcha*, respectivamente). Cada cena de *Cavalo Dinheiro* será, sim, parte de uma estrutura maior de campos e extracampos contidos naquilo que se vê e se ouve a cada quadro, formando o mosaico labiríntico que torna o filme, em sentido amplo, um objeto de ficção da memória.

Esse procedimento é percebido nas relações espaciais entre os atores-personagens, suas experiências históricas e a movimentação dos corpos no quadro. O quadro não é escolhido apenas pela sua plasticidade, mas pelas relações de rememoração entre aqueles que o habitam, como se o espaço puxasse os corpos e os corpos atraíssem os espaços. Pedro Costa propõe um cuidadoso trabalho de enquadramento e de movimentação nos planos, de utilização expressiva da luz e da escuridão e de relação direta entre quem ocupa os planos e o peso histórico que o lugar possui para esses habitantes.

João Bénard da Costa afirma que o uso dos dois extremos cromáticos no trabalho do cineasta português (o claro e o escuro) sempre foi constante, dizendo que “não há um só plano na obra de Pedro Costa em que as chamadas ‘cores vivas’ (as ‘cores acidentais’ de Buffon) sejam dominantes”¹¹⁹. Bénard diferencia as noções de “negro” e “preto” (sinônimos em Portugal, o que não exatamente se aplica ao Brasil) do que ele considera “escuro”. O autor indica que o “escuro” é o elemento mais forte na apreensão dos primeiros trabalhos de Costa – no caso, os longas *O sangue*

¹¹⁸ ANDRADE, 2016.

¹¹⁹ COSTA, JB., 2009, p. 19.

(1989), *Casa de lava e Ossos*:

O escuro não é uma cor, mas é a origem das cores, como é também a origem do visível. Como dizia Goethe: “O olhar não vê forma nenhuma. São o claro, o escuro e a cor conjugados que fazem com que o olhar distinga um objeto do outro. A realidade é concebida ao mesmo tempo que o olhar”.¹²⁰

Pedro Costa sempre assumiu influências do cinema americano clássico e da cinematografia alemã dos anos 1920 e 1930. Se similaridades inesperadas com John Ford, Jacques Torneur, Fritz Lang, Carl Dreyer e F. W. Murnau costumam ser apontadas em sua obra (o próprio Costa costuma dizer em palestras e entrevistas que *Juventude em marcha* pode ser visto como releitura de *Audazes e malditos*, filme de Ford de 1960), elas são percebidas na escolha dos espaços, na interação dos corpos, nos enquadramentos e na atenção a uma construção visual muito fixada no uso do escuro (mais até que a luz). Mas isso nunca se deu por mera imitação dos autores que ele admira, e sim por reinvenção. *Cavalo Dinheiro* guarda essa dicotomia mais que os filmes anteriores. Sua luz é rarefeita, nunca segura da própria existência, como se a ela só fossem permitidos alguns segundos de tela, para pouco depois o personagem iluminado se desviar e voltar à escuridão de onde viera.

Adrian Martin, ao escrever sobre Pedro Costa, aponta algo que Jacques Rivette elogiava em Carl Dreyer, e que pode ser aplicado a *Cavalo Dinheiro*: em cena, estão “corpos que ‘desaparecem’ no corte, que vivem e morrem de plano para plano, prosseguindo uma estranha semivida nos interstícios das bobinas, das sequências, dos planos e até dos fotogramas”¹²¹. A aparição e desaparecimento dos corpos – para além das lembranças do trauma e da violência, dos fantasmas a assombrar aqueles que permanecem no quadro – se deve muito à presença ou à ausência da luz.

Ventura é o andarilho de luz e sombras a perscrutar os espaços concretos por onde circula, propiciando a lembrança a partir de sua circulação por esses espaços em *Cavalo Dinheiro*. Em sua primeira aparição, de costas, sem roupas, a descer uma escadaria, ele atravessa uma grade e adentra a escuridão. No plano seguinte, um corredor pouco iluminado permite ver apenas a silhueta do personagem, que lentamente se aproxima, vindo do fundo do quadro, de frente. Os olhos arregalados apontam para fora do plano. Ao interromper o movimento, ele ergue as mãos e tapa a luz forte que incide sobre os olhos. Nesses primeiros instantes, a impressão é de que, a cada saída de quadro de Ventura, a luz vai ser apagada, porque ela só existe para a sua passagem (em geral, para nenhum lugar definido, porque o que caracteriza a jornada de Ventura em *Cavalo Dinheiro* são as errâncias da lembrança).

¹²⁰ COSTA, JB., 2009, p. 19-20.

¹²¹ MARTIN, 2009, p. 91.

Na sua ampla análise sobre o cinema alemão, Lotte H. Eisner identifica na peça *O mendigo*, de Reinhardt Sorge, encenada em 1917 por um colaborador de Max Reinhardt, os primórdios do que viria a ser o movimento expressionista, levado ao cinema alguns anos depois. Ela enumera o que se pode absorver tanto de boa parte dos filmes alemães da primeira metade do século XX como de várias construções visuais em *Cavalo Dinheiro*:

O contraste ou, se podemos dizer, o ‘choque’ de luzes e sombras, a iluminação súbita de uma personagem ou um objeto com o facho do projetor, a fim de concentrar aí a atenção do espectador, e a tendência em deixar neste exato instante todas as outras personagens e objetos mergulhados em trevas indefinidas.¹²²

Se o expressionismo se caracterizava pela exposição de rasgos afetivos mais íntimos, do sentimento expresso por cores berrantes e excessivas, da variação de formas, da angústia diante de um mundo entre guerras, as operações de Costa, ainda que se utilizem de muitas referências expressionistas da pintura, apontam para outra direção. Em relação ao enquadramento nos filmes expressionistas, Deleuze se vale dos escritos de Eisner e aponta que cineastas como Fritz Lang, Robert Wiene e F. W. Murnau desenvolveram “diagonais e contradiagonais, figuras piramidais ou triangulares, o choque dessas massas”, numa pavimentação do quadro na qual “se desenham como que quadrados negros e brancos de um tabuleiro de xadrez”¹²³.

No caso de *Cavalo Dinheiro*, as cores estão quase ausentes (o branco das luzes artificiais nem pode ser chamado de “reunião de todas as cores”, justamente por serem uma mecânica de iluminação, dentro da artificialidade das instituições) e há a forte relação entre as sombras e as silhuetas característica do expressionismo. Costa se conecta ao claro-escuro expressionista por outro sentido: sem ser em preto-e-branco (como é, por exemplo, *O sangue*, primeiro longa de Costa), o filme retira as cores e as substitui pela distorção das formas através da luz. Portas, escadas e janelas aparecem fora de esquadro em relação ao espaço “natural” e à visão do espectador.

Se a luz tem a função expressiva de recortar o plano ora em geometrias equilibradas, ora em imagens expressionistas, essa mesma luz define quais espaços do plano mostrar ou esconder, iluminar ou deixar nas sombras. Dissemos anteriormente que *Cavalo Dinheiro* dá continuidade às articulações com o campo e o extracampo vistas nos três filmes anteriores de Costa feitos com os cabo-verdianos. Ao analisar algumas cenas escolhidas, pretendemos demonstrar que a relação entre os corpos, o espaço e a luz parte, por princípio, das experiências históricas convocadas pela composição de cada quadro, e não apenas do exercício de enquadrar, desenquadrar ou omitir elementos do plano. A ambiência espacial do filme (hospital esvaziado, corredores infinitos,

¹²² EISNER, 2002, p. 45.

¹²³ EISNER apud DELEUZE, 1983, p. 24.

escombros de uma comunidade largada à própria sorte, ruas desocupadas, florestas na penumbra) se apresenta ao mesmo tempo tanto como cenário construído para as operações propostas quanto como espaços que “estavam lá” e foram simplesmente filmados. Conforme escreveu Adrian Martin, “as linhas de fuga do filme explodem em cada imagem, ao mesmo tempo que escavam mais fundo, para levar a cabo um outro tipo de trabalho, diligente, como o de uma térmita”¹²⁴.



Figura 19: Ventura entre luzes e sombras em Cavalos Dinheiro

Juventude em marcha inicia as relações mais diretas entre a experiência histórica e o espaço filmado ao apresentar o núcleo protagonizado por Ventura e Lento num barracão próximo às Fontainhas. O barracão surge como um entre-lugar, um ambiente que não está no presente narrado pelo filme (a desocupação da comunidade e a mudança para um conjunto habitacional) nem exatamente em um passado delimitado por alguma cronologia. O barracão é a rememoração de algum outro tempo, de um tempo da experiência do sujeito que surge como novo tipo de relação estabelecida na construção expressiva das cenas. Pedro Costa, aqui, é mais explícito na referência ao passado, pois insere no núcleo narrativo protagonizado por Ventura e Lento o relato do primeiro sobre o dia em que sofreu um acidente de trabalho e reproduz seus momentos subsequentes. Rancière chama a essa sequência de *flashback*, ainda que ela não seja apresentada no filme da maneira como se usa esse recurso frequentemente:

Vemos Ventura voltar com um curativo na cabeça para o barraco de madeira com o teto arreventado, sentar abatido diante da mesa, exigir que Lento venha jogar cartas e, enquanto ele põe na mesa com toda a força cada carta do baralho, retomar a leitura da carta de amor

¹²⁴ MARTIN, 2009, p. 96.

que ele quer ensinar para Lento, o analfabeto. Essa carta, várias vezes recitada, serve de refrão para o filme.¹²⁵

A presença do barracão, da carta e dos corpos de Ventura e Lento aponta para a rememoração que a sequência propõe. O recurso à carta apareceu pela primeira vez em *Casa de lava*, misturada aos papéis da personagem Edite (Édith Scob) como se fosse um escrito de amor endereçado a ela. Porém, o que se constata em *Casa de lava* é que a carta não tem autor nem destinatário: ela é a materialidade de trajetórias históricas coletivas, e não apenas um objeto do enredo. A carta é “obra de um desses escritores públicos capazes tanto de pôr por escrito as emoções amorosas dos analfabetos como suas requisições administrativas”, afirma Rancière. Assim o autor faz a ligação de *Casa de lava* com *Juventude em marcha*:

É dessa grande circulação entre o aqui e o alhures, entre os militantes metropolitanos deportados e os trabalhadores braçais obrigados ao exílio na metrópole, entre os letrados e os analfabetos, os sábios e os loucos, que a carta é retirada para ser entregue a Ventura.¹²⁶

As cenas do barracão em *Juventude em marcha* contêm esses sentidos acumulados na carta como experiência histórica e libertam o filme para os gestos de rememoração e de ficcionalização. A cena derradeira mostra Lento nos rescaldos de um incêndio, em referência à tragédia da perda de sua família. Em relação a esta passagem, Rancière diz que não vemos um personagem de documentário nem um personagem de ficção, mas um “corpo opaco” que reúne as experiências de Ventura e de todos os outros que têm em comum a trajetória errante dos imigrantes de Cabo Verde e que ali são vistos pelo filme como semelhantes a mortos-vivos:

Agora, Lento é um personagem trágico, capaz de recitar a carta que ele nunca tinha conseguido decorar. Ventura e Lento falam voltados para nós, sem se olhar, em tom monótono e trágico, e a mão que um estende ao outro é ao mesmo tempo o juramento que liga vivos e mortos e o gesto de atores que saúdam o público.¹²⁷

Entre *Juventude em marcha* e *Cavalo Dinheiro*, os encontros entre esses singulares mortos-vivos passam de um elemento ocasional na estrutura do primeiro filme para ocupar todo o pensamento expressivo do segundo. Em *Cavalo Dinheiro*, Ventura tenta falar num telefone que sabemos não funcionar, no interior do que restou de um antigo estaleiro da Construtora Amadeu Gaudêncio (identificada alguns minutos antes, quando Ventura aparece se levantando de debaixo de uma placa da empresa). Ele percebe a presença do afilhado Benvindo e pergunta-lhe sobre a alta do hospital. Um corte nos mostra um enquadramento com Benvindo sentado sozinho. O personagem é iluminado por três finos fochos de luz, alternados entre pontos de escuridão que ocupam mais da metade do plano. Quando ele se movimenta levemente para a frente, para falar a Ventura, seu rosto

¹²⁵ RANCIÈRE, 2012b, p. 154.

¹²⁶ RANCIÈRE, 2012b, p. 156-57.

¹²⁷ RANCIÈRE, 2012b, p. 162.

sai de um facho para o outro, sendo cortado pelas luzes. No extracampo, Ventura faz repetidas perguntas a Benvindo, tentando saber notícias de antigos companheiros. O afilhado, que diz estar ali há mais de vinte anos esperando receber o dinheiro que lhe é devido, resume o destino de vários colegas, tal como fizera Joaquim no começo do filme também a Ventura, na cena do hospital.

Ventura: Estás aqui à espera há muito tempo?

Benvindo: Há vinte e tal anos.

Ventura: E o Correia?

Benvindo: O Correia está bom.

Ventura: O Arlindo?

Benvindo: O Arlindo também está bom, com a sua mulher e os seus filhos. Safou-se.

Ventura: E o teu irmão Piskiza?

Benvindo: Meu irmão Piskiza está lá na Boba, também está à espera do salário dele.

Ventura: O Germano?

Benvindo: O Germano é um desgraçado... Morreu todo picado na máquina... Sairam-lhe as tripas todas para fora, ficaram só o casaco e o chapéu, guardados lá no guarda-fatos [armário].

Ventura: Eles despediram-te?

Benvindo: Não, a mim não me despediram. Deu-me um daqueles ataques epiléticos... A ambulância veio buscar-me, levou-me para o hospital, estive três meses em estado de coma. Quando saí para vir aqui receber, não encontrei ninguém, só encontrei a fábrica toda destruída. O engenheiro fugiu com o cofre, com as máquinas todas, deixou a empresa na falência.

Esse diálogo, filmado num plano fixo de Benvindo, dá a Ventura, ali presente no extracampo, o poder e o estatuto de figura de cinema vinda “da sua capacidade em servir como veículo de comunicação”¹²⁸. Se ele é o morto-vivo a circular entre lembranças e experiências históricas, essa circulação se dá no encontro com os outros corpos mortos-vivos que também habitam os espaços de *Cavalo Dinheiro*. A cada novo encontro de Ventura, novas formas se materializam no enquadramento, sempre a significar uma outra faceta dessas trajetórias.

Na mesma cena com Benvindo, logo depois do diálogo, o plano se altera: agora Benvindo aparece mais distante e um pouco mais iluminado. Ventura entra no quadro e, telefone em mãos, senta-se ao lado do afilhado. Ele começa a cantarolar uma antiga canção, no que logo é corrigido por Benvindo, por causa do uso de uma palavra da qual ele discorda. Ventura canta “Tenho saudades do camarada Pepe Lopi”, mas Benvindo se irrita e o corrige: “Não, tio! Pepe Lopi! Achada Pepe Lopi!”. “Camarada” se refere a um companheiro, a uma pessoa, enquanto “achada” é um espaço rural, uma comunidade. Para Fujiwara, a discordância sobre qual o real epíteto da música é, também, uma “discussão sobre a essência daquilo que é humano”. Segue o autor: “O simbólico não é apenas aquilo onde as figuras se movimentam, uma floresta de símbolos, representados em diversos momentos do filme como esculturas públicas: é o que cada um deles é”¹²⁹.

¹²⁸ FUJIWARA, 2016, p. 50.

¹²⁹ FUJIWARA, 2016, p. 51.

Outro encontro de Ventura, quase no final de *Cavalo Dinheiro*, também carrega indícios de rememoração. O plano mostra Joaquim sentado numa mesa do refeitório do hospital, iluminado por um feixe de luz oblíquo, distante da câmera. Da escuridão à direita, Ventura surge caminhando, entra na luz e senta-se ao lado de Joaquim. Os dois trocam informações sobre seus estados de saúde: Joaquim diz não sentir o braço, Ventura informa que o médico lhe deu alta. É o último diálogo do filme. No plano seguinte, a câmera está mais próxima da dupla. Joaquim tem o olhar inexpressivo, Ventura o observa e começa a servir-lhe comida na boca. Os dois continuam iluminados por um feixe de luz que deixa o restante do cenário no escuro. O quadro não tem profundidade de campo nem permite que se vislumbre algum extracampo. Neste instante, o mundo – da rememoração, da experiência histórica, dos traumas, do passado e do futuro – está todo contido naquele único plano que reúne os dois velhos companheiros combalidos. Os corpos de Ventura e Joaquim são atravessados pela luz e pela história, mas não são somente corpos a falar. Para Fujiwara, estas presenças precisam ser olhadas para além da superfície. Elas são extensões de uma grande história e ocupam os espaços como se fossem espectros (ou mortos-vivos, como analisamos anteriormente).

Não faria sentido nenhum dizer que o cinema de Costa é um cinema do corpo e ficar por aí: é preciso perguntar, o que é um corpo, neste filme? Logo ao início somos confrontados com a presença espectral do corpo que surge do nada, ou talvez do inferno, e que continua ao longo do filme a insistir de um modo tão estranho numa dominação discreta do espaço. Mas, tal como vimos, este corpo não é apenas uma presença, mas também um sinal. Também não significa muito dizer que *Cavalo Dinheiro* é uma história de fantasmas sem tentar perceber de que forma é que o filme procura implementar uma libertação, uma libertação dos corpos e dos sinais das dualidades da vida e da morte, e do passado e do futuro.¹³⁰

O autor aponta também que a obliquidade da luz nos enquadramentos, iluminando alguns pedaços dos corpos e deixando quase inteiramente o cenário na escuridão – consequentemente conduzindo o extracampo para dentro do campo, o que faz avançar a expressividade dos filmes anteriores de Pedro Costa –, amplifica o nosso esforço de enxergá-los. Simbolicamente, este esforço é um elemento carregado de resistência, pois nos obriga a olhar, a perscrutar com atenção cada dobra do plano e cada ponto efetivamente iluminado.

As sombras projetadas por entre os espaços assumem uma maior independência e força; ao mesmo tempo, com a crescente fragmentação do espaço fílmico, a capacidade das figuras humanas em aguentar e sobreviver assume um significado cada vez mais puro.¹³¹

O sentido de espaço fílmico como espaço de resistência e sobrevivência tem na personagem Vitalina a maior novidade de *Cavalo Dinheiro* em relação aos filmes anteriores de Pedro Costa feitos em conjunto com moradores das Fontainhas e imigrantes de Cabo Verde. Vitalina aparece em busca da pensão do marido falecido. Ela entra em cena num plano à distância, à

¹³⁰ FUJIWARA, 2016, p. 51.

¹³¹ FUJIWARA, 2016, p. 51.

esquerda, por uma porta que ilumina o espaço interior onde Ventura está sentado no chão. Ele se levanta logo que a sombra da mulher adentra o quadro. Tal como define Fujiwara, Ventura é um “veículo de comunicação”. Rancière tem pensamento similar e aponta o personagem como uma figura que sempre surge em cena relacionado à existência dos demais indivíduos. Se em *Juventude em marcha* ele era o pai de vários filhos na comunidade em vias de extinção, criando os laços de uma grande e simbólica família, em *Cavalo Dinheiro* o corpo de Ventura conecta os mortos-vivos uns com os outros, como um condutor das almas que circulam por corredores escuros, quartos de hospital e ruínas de fábricas.

A relação do nosso mundo social com os Infernos mitológicos é figurada como a circulação de Ventura entre dois níveis de um mesmo lugar – os dédalos [labirintos] de um subterrâneo pertencente ao reino da morte e os corredores de um hospital vulgar onde uma sociedade trata aqueles que ela consumiu ou mutilou. (...) As escadas que conduzem aos subterrâneos são o lugar de um outro encontro entre a vida e a morte.¹³²

Neste mundo no qual Ventura é o elo entre várias camadas (real e ficção, memória e reelaboração, experiência vivida e invenção), a entrada de Vitalina, segundo Rancière, “herda alguma coisa da energia que parece ter abandonado Ventura, a energia das forças obscuras que circulam entre a terra dos vivos e a terra dos mortos”. Vitalina é a viúva que chegou tarde demais para o enterro do marido, vítima das condições de exploração dos trabalhadores imigrados em Lisboa. No primeiro plano em que aparece, ela diz ser uma visitante, e não uma interna do hospital. Ela caminha em direção à câmera, saindo da luz que entra pela porta e vai em direção à escuridão do primeiro plano do quadro. Ventura a acompanha, também desaparecendo na ausência da luz.

O plano seguinte enquadra o rosto de Vitalina, a olhar para a direita, emoldurado apenas por retângulos de luzes amarelas vistos ao fundo da imagem; aparentemente, janelas dos quartos do hospital. Tendo apenas um dos olhos bem iluminado, ela relata o motivo de estar ali e o porquê de ter se atrasado para chegar a Portugal. Em *off*, Ventura lhe comunica que o marido dela está no hospital. Nesse ponto, o filme embaralha o mundo dos vivos com o mundo dos mortos. Vitalina alerta Ventura e o questiona: “Ventura, você está no caminho da perdição. O que fazes aqui todo o dia?”. Ele responde, ainda em *off*: “Eu falo com as paredes”.

O hospital serve tanto como o espaço onde Ventura está confinado para se curar das chagas históricas quanto o espaço no qual Vitalina chega em busca de notícias do marido. Nisso Rancière identifica o retorno dos personagens à memória tomada por acontecimentos traumatizantes como “as únicas escapadas desse hospital onde as próprias janelas parecem ser opacas”¹³³. Os lugares, ali, podem se transformar de acordo com aquilo que se rememora, podendo ser tanto o espaço de tratamento mental para Ventura quanto o local onde Vitalina busca os serviços para

¹³² RANCIÈRE, 2016, p. 39.

¹³³ RANCIÈRE, 2016, p. 39.

receber a pensão do marido. São tanto espaços físicos (filmados tais como foram encontrados pela câmera de Pedro Costa, como já foi dito) quanto espaços de rememoração, articulados pela iluminação e pela escuridão, pela presença e pela ausência dos personagens, assim como pela maneira como se apresentam os enquadramentos e as transições entre um plano e outro na montagem.



Figura 20: Ventura, Vitalina e as luzes do hospital

Na elaboração formal proposta pelo filme, a ficção da memória aparece como um labirinto de imagens e sons construídos e acumulados a cada novo espaço compartilhado pelos atores-personagens, pela câmera e pela maneira como eles são colocados em relação. Nas suas primeiras cenas em *Cavalo Dinheiro*, Vitalina tem um objetivo (saber notícias do marido e recuperar a pensão de viúva) previsto pela estrutura do filme. Como aponta Fábio Andrade, ela ajuda Ventura a ser conduzido nessa mesma estrutura, a não se perder mais e mais dentro dos corredores e subterrâneos daquele hospital que parece sugar para si toda a história dos imigrantes de Cabo Verde, afetada pelas revoluções em Portugal. Escreve Andrade:

Diferente de Ventura, o fantasma dela é específico e localizado; embora tenha contaminado tudo que veio depois, ele não transformou-se neste simulacro de vida. Seu sofrimento tem um começo e um fim (que não parece próximo, mas parece existir, e isso basta), e por isso é ela a personagem que vem buscá-lo em sua eterna andança em círculos, para tirá-lo do vício das canções com letras esburacadas pelo tempo e da lógica cotidiana que aceita que “o sangue pinga no chão, mas ninguém vê a navalha”.¹³⁴

¹³⁴ ANDRADE, 2016.

Os encontros entre Ventura e Vitalina põem em contato esses dois corpos e sensibilidades. Logo após o primeiro contato, os dois se sentam de costas para as luzes das janelas do hospital e conversam sobre o que ficou para trás em Cabo Verde. O quadro é composto num plano próximo do rosto de ambos a olharem para o extracampo. Vitalina está à frente, o que lhe dá uma postura hierática mais acentuada, enquanto Ventura, um pouco mais à vontade, está encostado e levemente reduzido na proporção do quadro. Ele a olha vez ou outra, enquanto um responde às perguntas do outro. Primeiro, ela pergunta a Ventura se ele comprou para sua mulher Zulmira a roupa de noiva, véu, vestido, grinalda, sapato, cesta de alianças; em seguida, ele pergunta em quais condições ficaram os animais dele em Cabo Verde depois de sua partida. Um deles é o cavalo Dinheiro que intitula o filme e que, nas palavras de Vitalina, foi devorado pelos abutres.

A última cena com Vitalina é também um último encontro com Ventura. Novamente eles estão enquadrados no mesmo plano, desta vez sentados num banco de espera, iluminados por um fecho de luz vertical no qual só cabem seus corpos e nada mais. O extracampo mais uma vez está no escuro, não se apresenta como algo palpável ou visível, mesmo se tentássemos supor o que está fora do alcance da câmera. Só resta a escuridão. Ventura entrega a Vitalina uma carta que ele diz ter sido escrita pelo marido dela (e que, de fato, ele mesmo escrevera em sequência anterior). Ela recebe o papel, começa a ler e se levanta, acompanhada pelo olhar de Ventura. No plano seguinte, Vitalina está sozinha em quadro, diante de uma porta que emite uma luz branca e opaca, a única a iluminar a atriz-personagem. Ela continua a ler a carta. Quando termina, vira-se para onde está Ventura, olha para o fora de quadro e esboça um sorriso. Este instante é singular em *Cavalo Dinheiro* porque finalmente tem-se um extracampo significativo, um extracampo que está ali a esperar uma reação – e ela vem, no discreto sorriso de Vitalina para Ventura, ao mesmo tempo agradecendo a carta e reconhecendo a sua própria história e também a história dele. É um sorriso que restitui ambos à condição de sujeitos singulares, que sobreviveram aos traumas e à violência que lhes foi imposta.

José Oliveira relaciona a opacidade dos espaços no filme e esse breve momento de iluminação às referências cinematográficas muitas vezes vinculadas a Costa:

Ainda antes de todas as sombras e fantasmagorias, túneis e catacumbas, ligações subterrâneas e austeras salas carregadas de asséptico fedor a doença e morte flanquearam as eternas filiações a Jacques Tourneur ou a Fritz Lang, ao cosmos fácil do Cinema e dos *raccords*, o que mais peso exerce sobre o ecrã (o que se destaca pelas composições estonteantes aqui na terra que o abarca) e o que mais brilha na escuridão são os olhos que estão nos rostos dessas pessoas, logo a sua presença humana, que é o cerne deste tomo e da restante obra de Costa. Olhos úmidos, assustados, marejados de terror, prontos para um sorriso como aquele que Vitalina Varela retribui a Ventura por uma carta a ela dedicada. Sorriso que mais uma vez corta toda a treva e a sua catadura feroz.¹³⁵

¹³⁵ OLIVEIRA, 2015.

Janelas e portas são fortemente utilizados nas operações formais de *Cavalo Dinheiro* e de filmes anteriores de Costa. Elas surgem em cena tanto como pontos de passagem de um ambiente a outro (muitas vezes como mudanças de estatuto dos personagens, inclusive retirando-os de um espaço de rememoração e colocando-os em outro) como também o limite dos ambientes de onde vêm luzes que iluminam os corpos. Portas e janelas também servem ao filme como reenquadramentos, destacando uma variedade maior de elementos da cena.



Figura 21: A porta, a luz e o discreto sorriso de Vitalina

Deleuze aponta que “as portas, as janelas, os guichês, as lucarnas, as janelas dos carros, os espelhos são outros tantos quadros dentro do quadro” e que é através dos “encaixes de quadros que as partes do conjunto ou do sistema fechado se separam, mas também conspiram e se reúnem”¹³⁶. No caso de *Cavalo Dinheiro*, o sistema fechado é o hospital psiquiátrico por onde circula Ventura, enquanto o conjunto é sua trajetória de imigrado e a de seus companheiros, afetados pelos acontecimentos históricos em Portugal ao longo das décadas anteriores. Com efeito, os reenquadramentos proporcionados pela presença e pelas luzes de portas e janelas são recursos de ficção da memória que Pedro Costa propõe na *mise-en-scène*.

Em certo momento de *Cavalo Dinheiro*, há o plano de um escritório que, mesmo mal iluminado, permite perceber o abandono e a sujeira, com um computador quebrado no chão, à esquerda. As únicas luzes vêm das janelas. Ventura entra no plano, precedido por sua sombra, o que

¹³⁶ DELEUZE, 1983, p. 25.

amplifica o efeito fantasmático da cena. Ele caminha pelo espaço e seu corpo se assemelha a uma sombra devido à luz difusa. Ventura inicia um monólogo que recria algum possível diálogo entre ele e um antigo patrão. Ventura simula ouvir do interlocutor algo como um corte de salário. Ao sentar-se de costas para a câmera, ele parece ao mesmo tempo pensativo e em pleno processo de rememoração. Virado para a janela, pega o telefone e pede ao “mestre Ernesto” que lhe dê dinheiro para a compra de tijolos.

No plano seguinte, a silhueta de Ventura emoldura a porta. Ele caminha em direção à câmera e conta um maço de dinheiro. Ao se virar, percebe Vitalina, sentada num banco de corredor. Ele espera outro homem passar e então senta-se ao lado dela. A cena da entrega da carta, descrita anteriormente e que termina com o sorriso de Vitalina, acontece logo em seguida. O vai e vem desta pequena sequência segue o ritmo hierático presente em boa parte de *Cavalo Dinheiro* e se constrói no cuidado de uma modulação de tempo e movimento que é própria de Ventura e de quem ele encontra pelo caminho. A variação no uso da luz, o caminhar dos corpos, a direção dos olhares, os cortes de um enquadramento a outro são elementos de uma *mise-en-scène* que se explicita.

Juventude em marcha já tinha um sofisticado esquema de encenação, com a diferença de se fixar nos rumos de Ventura a caminhar de canto a canto na quase extinta Fontainhas. No filme de 2006, os procedimentos tinham rumo mais determinado, em constantes deslocamentos pelas casas e barracos do bairro. Em *Cavalo Dinheiro*, o espaço do hospital e do escritório fazem parte da ficção da memória proposta pelo filme: eles, ao mesmo tempo, são e não são os espaços que representam, pois passam a significar apenas na relação com os corpos dos atores-personagens e da *mise-en-scène*.

Também *Juventude em marcha* continha uma sequência que ensaiava as indeterminações presentes em *Cavalo Dinheiro*. Trata-se da sequência de Ventura dentro do Museu Calouste Gulbenkian, passagem analisada por Rancière como um desvio da rota de seu personagem e um deslocamento espacial absolutamente inesperado dentro da estrutura até então apresentada pelo filme: “A relação da arte de Pedro Costa com a arte de museu excede a simples demonstração da exploração do trabalho a serviço do gozo estético, assim como a figura de Ventura excede a do trabalhador espoliado do fruto de seu trabalho”¹³⁷. O que cria o enigma dessa cena são suas imagens anteriores: Ventura a ler a carta para Lento dentro do barracão, espaço que surge fora da narrativa central que até então conduzia o filme.

Como Rancière descreve, a cena no barracão mostra a leitura da carta e também a câmera a enquadrar parte da parede cinzenta “na qual se abre o retângulo claro de uma janela que

¹³⁷ RANCIÈRE, 2012b, p. 152.

tem diante dela quatro garrafas, compondo outra natureza-morta”¹³⁸. No plano seguinte, a mudança de cenário é desconcertante: outro retângulo toma a tela, desta vez uma moldura dourada que, ainda nas palavras de Rancière, “parece furar com sua luz o fundo preto que chega até suas bordas”. “Cores muito parecidas com as das garrafas desenham arabescos nos quais reconhecemos a Sagrada Família na fuga para o Egito, cercada por uma corte de anjos”¹³⁹.

Logo o espectador percebe que Ventura está dentro do museu, sem que a narrativa conduzisse o personagem a esta cena. A relação entre Ventura e aquele espaço, tal como aparece em *Juventude em marcha*, adianta os procedimentos de *Cavalo Dinheiro* ao não determinar de imediato as imbricações entre quem ocupa os planos e os locais onde os personagens estão. Ventura foi um dos pedreiros que ergueram o museu e é o representante “de todos os que construíram, à custa da saúde e da vida, edifícios dos quais outros gozam o prestígio e o prazer”¹⁴⁰. Seu corpo, então, se relaciona diretamente ao museu e a tudo que ele significa para a história de Portugal e de Cabo Verde. A cena ali dentro e seus desdobramentos (Ventura é retirado de lá por um guarda e depois se põe a rememorar o que aquele ambiente representa nas suas memórias) resumem essas relações.

O museu é o lugar onde a arte está fechada nesse quadro sem transparência nem reciprocidade. Lugar da arte avarenta que exclui o trabalhador que o construiu, pois exclui primeiro aquilo que vive de deslocamentos e de trocas: a luz, as formas e as cores moventes, tanto quanto os trabalhadores vindos da ilha de Santiago. Talvez seja por isso que o olhar de Ventura vagueia por algum lugar do teto.¹⁴¹

3.3 A interpolação de temporalidades

Em *Juventude em marcha* e *Cavalo Dinheiro*, coexistem diferentes temporalidades, emaranhadas ou interpoladas, e que dificultam, propositadamente, as distinções entre passado, presente e futuro. Frequentemente, uma mesma cena, em virtude do arranjo dos seus componentes, mistura vários tempos. Esse misto de temporalidades se manifesta na presença do corpo dos atores-personagens, dos espaços por onde eles transitam e de suas experiências pessoais, que se emaranham com a experiência coletiva da comunidade cabo-verdiana em Lisboa e também com a história política de Portugal na relação com as suas ex-colônias. Para analisar essa variação de temporalidades, vamos nos valer de conhecidas noções cunhadas pela narratologia fílmica, a elas acrescentando duas outras, livremente.

Seguindo uma designação da narratologia fílmica, chamaremos de “tempo da história” à

¹³⁸ RANCIÈRE, 2012b, p. 150.

¹³⁹ RANCIÈRE, 2012b, p. 150.

¹⁴⁰ RANCIÈRE, 2012b, p. 152.

¹⁴¹ RANCIÈRE, 2012b, p.153.

ordenação dos fatos situados na história que o filme conta, tal como indica André Gaudreault: “No universo construído pela ficção, a diegese, um fato pode ser definido pelo lugar que ocupa na suposta cronologia da *história*, pela sua duração e pelo número de vezes que intervém”¹⁴². De maneira simplificada, em *Cavalo Dinheiro* esse tempo corresponde ao período em que Ventura fica internado no hospital.

Já o “tempo da narrativa” concerne ao modo como essa história é contada, e ele não segue, necessariamente, o tempo dos acontecimentos relatados. Em *Cavalo Dinheiro* o tempo da narrativa é de extrema complexidade, pois é regido pela construção de cenas preparadas pelo diretor que acionam a rememoração de acontecimentos por parte dos atores-personagens. Essas cenas são temporalmente indeterminadas no que diz respeito à ordenação da história contada. Transitando livremente entre o presente e o passado, elas não funcionam à maneira do uso convencional do *flashback*. Desde que um personagem se ponha a lembrar, a performance que ele desenvolve retroage, por assim dizer, sobre a ordenação da diegese, da história contada, e chega a assumir inteira autonomia diante dela. A performance da rememoração (com os seus efeitos) chega a ultrapassar as condições que, inicialmente, a amparavam. Tais cenas, indeterminadas temporalmente, pois desgarradas da ordenação temporal da história relatada, trazem consigo distintas camadas de temporalidade.

Isso nos faz lançar mão de duas outras designações. Denominaremos “tempo da performance” à duração (sentida materialmente no plano) que se manifesta na relação entre o ator, a câmera e o ato da filmagem. Em *Juventude em marcha* e principalmente *Cavalo Dinheiro*, os atores-personagens são inseridos numa *mise-en-scène* que lhes propicia a rememoração, e o gesto criador de Pedro Costa como diretor é o de organizar essa encenação, cuidando das condições para que os corpos se coloquem em cena. Esse tempo da filmagem é o tempo da “coisa filmada”. É quando a performance ocorre e a cena é alimentada vivamente pela presença e pelas ações dos atores, que se põem a lembrar, no âmbito da encenação proposta pelo filme. É uma temporalidade que, embora fazendo parte da ficção, acaba por transbordá-la.

Por fim, falaremos de “tempo histórico” quando se tratar de acontecimentos de amplo conhecimento e registro no plano da história social e política, referidos tanto pelos personagens (no mais das vezes, elipticamente) em suas falas rememorativas, quanto pela própria cena, em seus arranjos e na disposição de seus elementos. Encontramos aqui todo o universo dos cabo-verdianos que migraram para Portugal, bem como as mudanças de governo e de regime (da chamada Revolução dos Cravos à tentativa de contrarrevolução). A essa complexidade das camadas ou dos extratos temporais, que se apresentam tanto em uma cena ou sequência quanto no conjunto do

¹⁴² GAUDREULT, 2009, p. 134.

filme, chamaremos de interpolação temporal.

Tanto em *Juventude em marcha* quanto em *Cavalo Dinheiro* a ação se inicia no ator (Ventura) que encontra um lugar preparado para desenvolver sua performance. Ele então se põe a lembrar, reconectando a experiência individual com a experiência coletiva de uma comunidade, mas sem que jamais precise dizer, em cena, “Eu me lembro”. A rigor, toda cena faz valer mais fortemente o tempo (sempre atual) da performance, o presente da lembrança e o seu transcorrer em cena (e não os acontecimentos do passado que seriam relatados pelo discurso do personagem). Poderíamos dizer que a cena faz o passado se precipitar na duração da performance (no trabalho dos atores em cena) que lhes foi oferecida pelo diretor.

Em *Juventude em marcha* ainda é possível delimitar um tempo cronológico – nas andanças de Ventura pelo bairro e pelo novo condomínio, nas suas conversas com o corretor de imóveis e nas visitas aos “filhos” –, inclusive com algumas incursões ao passado, como nas conversas com Lento, que aparentam reproduzir encontros de outros tempos reconfigurados para o tempo da encenação. Já *Cavalo Dinheiro* apresenta constantes indeterminações temporais que complicam a identificação de quando ocorreram, e cria outras camadas de tempo que passam a coexistir. Os corpos em cena trazem consigo temporalidades incrustadas em si. Quando eles se põem a relatar algum acontecimento, eles o fazem fora da delimitação cronológica: o ator não representa a si mesmo ou revive algum fato, mas ele re-representa (nos termos de Rancière, como será visto mais adiante) o que lhe aconteceu.

Juventude em marcha contém cenas em que os personagens recordam – diante de um interlocutor – acontecimentos do passado (Ventura conta ao guarda do museu sobre a queda sofrida no andaime décadas atrás) intercaladas a cenas que parecem a reconstrução de instantes do passado, agora trazidos ao presente (a expulsão de Ventura de sua casa, as conversas com Lento no barracão, o hino a tocar na vitrola, a leitura da carta). Já em *Cavalo Dinheiro*, as camadas de tempo são autônomas e constantes, deixando de ser intercaladas ou delimitadas e não sendo “partes” integrantes do filme inseridas entre outras partes. Tais camadas agora são o princípio das operações expressivas, são toda a massa modelada de feitura da obra. Há um salto, portanto, entre um trabalho e outro nessa nova maneira de organizar os estratos temporais. Este salto nos interessa por entendermos que a elaboração ficcional do passado se faz, agora, sob a incerteza e a impossibilidade de ser localizada seja num tempo histórico (no plano mais amplo da história social e política na qual o filme se insere), seja num tempo cronológico (no plano da história contada). Quando e onde estamos quando Ventura, envelhecido e doente, diz ao médico que tem dezenove anos? Quantos e quais tempos estão contidos na cena do elevador, quando Ventura passa por um delírio conflituoso com um soldado? A copresença de elementos de épocas diferentes soma-se a

uma *mise-en-abyme* temporal que começa pela presença do corpo e se espalha no uso da palavra.

A rememoração está diretamente fixada na relação do passado com o presente em *Juventude em marcha*. Existe, de fato, um tempo cronológico como linha de força central no encaminhamento dos planos. Esse presente do filme não segue uma lógica de causa e efeito dos acontecimentos, mas encadeia-se no vai-e-vem de Ventura pelas casas e espaços por onde ele circula. Em paralelo, o passado é rememorado principalmente no barracão, onde Ventura aparece com o amigo Lento, no seu dia a dia, entre trabalhos e conversas que podem ter ocorrido décadas antes. Em várias dessas cenas, Ventura está com um curativo na cabeça, logo depois de narrar a queda do andaime, o que delimita o registro de rememoração que está contido no tempo da encenação (mas não no tempo cronológico do filme).

Na conversa de Ventura com o guarda do museu, depois de ser retirado das galerias da Fundação Gulbenkian por um segurança, o filme expõe um momento de rememoração do ator-personagem que acumula diferentes temporalidades. Ele senta-se na área externa e conta que saiu de Cabo Verde em agosto de 1972 para tentar a sorte em Lisboa. Revela ter sido um dos pedreiros responsáveis por erguer a estrutura do museu, no espaço que antes era um brejo. Conforme Rancière, o relato de Ventura nesta cena de *Juventude em marcha* contém “o tom da epopeia dos descobridores de um mundo”¹⁴³. A rememoração acumula os dados factuais (datas, países, acontecimentos) com a liberdade de mesclar histórias umas nas outras, de tal modo que a trajetória de uma comunidade dialoga com as particularidades da experiência vivida pelos sujeitos. O filme chega a “vestir” Ventura como a sua contraparte jovem, ao mostrá-lo voltando para casa com o curativo na cabeça devido ao acidente.

Juventude em marcha traz uma nova expressão do tempo: neste filme os corpos são do presente, do passado e de um tempo único e específico que está contido na encenação. Diz Rancière:

Juventude em marcha encontra-se como que preso entre duas lógicas, dois regimes de trocas de palavras e de experiências. Por um lado, a câmera se instala no novo quarto de Vanda, um aposento branco, assepsiado, com uma enorme cama matrimonial modelo ‘supermercado’. (...) Por outro, a câmera segue Ventura, quase sempre mudo, enunciando às vezes ordens imperativas ou sentenças lapidares, perdido outras vezes na sua narrativa ou na recitação da carta.¹⁴⁴

Rancière distingue a diferença entre a abordagem direta e observacional quase objetiva de *No quarto da Vanda* e a mistura de temporalidades iniciada por algumas cenas de *Juventude em marcha*. Ventura é o corpo que se integra a todos os tempos, numa *mise-en-scène* estabelecida pela própria rememoração, e que transita livremente (ainda que não livre de amargura) pelas variações

¹⁴³ RANCIÈRE, 2012b, p. 154.

¹⁴⁴ RANCIÈRE, 2012b, p. 160.

de temporalidade: “Um animal estranho, grande demais ou demasiado feroz para o cenário, o olhar por vezes fixo com brilho de fera, quase sempre com a cabeça curvada para o chão ou voltada para o alto: o olhar de um ausente, de um doente”¹⁴⁵. É sintomático que Rancière se refira ao Ventura de *Juventude em marcha* como “um doente”, visto que, em *Cavalo Dinheiro*, ele de fato surge adoentado, num hospital psiquiátrico, entre figuras fantasmáticas e num constante tremor de mãos.

A ficção da memória sobre a qual falamos neste trabalho se manifesta nestas articulações expressivas, nas maneiras de se aproximar dos corpos e das experiências do sujeito. A extração desses elementos se dá num trabalho conjunto entre a orientação do diretor e a disposição dos atores-personagens para fazer surgir algo que se desprenda da cena, para além do registro mecânico propiciado pela câmera. Os filmes de Costa com Vanda, Ventura, Vitalina, Lento e tantos outros estão em busca da equivalência de relações entre quem filma e quem é filmado e do compartilhamento da experiência daqueles que participam do trabalho com o cineasta. Nesse processo, Rancière detecta “uma terceira figura”, que não é nem o ator Ventura nem o personagem Ventura.

Com Ventura não é o caso de registrar o testemunho de uma vida difícil, como o inconveniente de descobrir como levá-lo a partilhar isso. Trata-se de enfrentar o que é impossível de compartilhar, a fissura que separou um indivíduo de si mesmo. Ventura não é um ‘trabalhador imigrado’, uma pessoa humilde a quem se deve restituir a dignidade e o gozo do mundo que ele ajudou a construir. Ele é uma espécie de errante sublime, personagem de tragédia que interrompe de moto próprio a comunicação e a troca.¹⁴⁶

Se *Juventude em marcha* contém blocos de rememoração relativamente distintos dos blocos “no presente” (que descrevem a mudança dos moradores das Fontainhas para os edifícios brancos e anódinos), *Cavalo Dinheiro* tem como grande operação expressiva tornar-se rememoração por inteiro, em diferentes níveis: personagens, montagem, encenação, conjugação de temporalidades diversas. Ele é, como um todo, uma grande ficção da memória, tal como estamos analisando aqui. As delimitações mais evidentes de *Juventude em marcha*, neste, desapareceram.

Em *Cavalo Dinheiro*, todos os estratos temporais estão contidos na sucessão dos planos e nos elementos de cada um sob um mesmo regime de sentido. Deleuze chama de “lençol de transformação” a mistura indeterminada de tempos e lembranças que formam essas camadas: “Deslindamos assim um tempo não-cronológico. Extraímos um lençol que, através de todos os outros, apreende e prolonga a trajetória dos pontos, a evolução das regiões”¹⁴⁷. O filósofo se utiliza do pensamento de Bergson e aponta esse outro elemento, as “pontas de presente”, como não sendo nem lembrança pura (que virtualmente se conserva no tempo e precisa ser escavada na memória)

¹⁴⁵ RANCIÈRE, 2012b, p. 160.

¹⁴⁶ RANCIÈRE, 2012b, p. 160-161.

¹⁴⁷ DELEUZE, 2005, p. 150.

nem imagem-lembrança (que atualiza a lembrança pura e a traz de volta numa relação com o presente). O lençol de transformação, para Deleuze, é “um tipo de continuidade ou de comunicação transversais entre vários lençóis que tece entre eles um conjunto de relações não-localizáveis”. Filmes de Alain Resnais (*O ano passado em Marienbad*, *Muriel* e *Providence*) são citados por Deleuze como exemplos desse nível de relações temporais, pelo qual, em maior ou menor grau, vemos às “redistribuições, fragmentações, transformações que estão sempre passando de um lençol a outro, mas para criar um novo que os leva todos, remonta até o animal e se estende até os confins do mundo”¹⁴⁸.

Arriscamos a dizer que os “lençóis de transformação”, de que fala Deleuze, aparecem na relação entre o tempo da performance e o tempo da narrativa em várias cenas de *Cavalo Dinheiro*, que, a seu modo, também “inventa um tipo de continuidade ou de comunicação transversais entre vários lençóis” que “apreende e prolonga a trajetória dos pontos, a evolução das regiões”. Deleuze fala de filmes muito diferentes dos de Costa (principalmente os de Alain Resnais), mas sua caracterização dos lençóis se aproxima do que estamos tratando aqui, como nessa passagem: “É possível que a obra de arte consiga inventar tais lençóis paradoxais, hipnóticos, alucinatórios, que têm a propriedade, a um só tempo, de ser um passado, mas sempre por vir”. Deleuze valoriza o sentimento do personagem muito mais do que o encadeamento das ações e acredita que “cada lençol de passado, cada idade solicita a um só tempo todas as funções mentais: a lembrança, mas também o esquecimento, a falsa lembrança, a imaginação, o projeto, o juízo”¹⁴⁹.

Em *Juventude em marcha*, as referências ao lar e à moradia são representadas pela circulação de Ventura por Fontainhas. A demolição do bairro e a realocação dos moradores em um conjunto de apartamentos surgem como assuntos tratados pelo filme. A rememoração se faz presente em várias cenas, mas o filme mantém alguns referenciais de tempo e de espaço. Por sua vez, *Cavalo Dinheiro* apresenta sujeitos já desterrados de seus lares. Ventura, cujo corpo, “mais que um estado atual ou passageiro, revela-se uma concentração de tempos”¹⁵⁰, inicia o filme com uma caminhada para a escuridão que se conclui na cama de hospital; Vitalina anda pelas sombras em busca de reparações pela perda do marido; os companheiros de Ventura são figuras fantasmáticas sem lugar e sem espaço, reféns de suas próprias histórias e traumas. Onde estão essas pessoas em *Cavalo Dinheiro*? Qual tempo elas habitam? Quais formas são utilizadas por Pedro Costa para que a ficção da memória surja desse emaranhado de fios (a)temporais?

O movimento primeiro do filme é, através de procedimentos expressivos especiais,

¹⁴⁸ DELEUZE, 2005, p. 151.

¹⁴⁹ DELEUZE, 2005, p. 151.

¹⁵⁰ OLIVEIRA JR, 2016.

restituir a estes corpos a sua autonomia no mundo. Como falamos sobre *Juventude em marcha*, Pedro Costa se aproxima dos atores-personagens na tentativa de compartilhar camadas sensíveis de apreensão e experiência, permitindo que esse processo apareça no filme e seja sentido pelo espectador, como nota Oliveira Jr:

Cavalo Dinheiro deixa claro que Pedro Costa está desenvolvendo com Ventura aquela relação que alguns pintores desenvolveram com seus amigos próximos ou com seus modelos mais recorrentes: um misto de intimidade e distância, de aproximação e recuo, de familiarização e estranhamento – todo esse nexo de valores contraditórios e complementares que o retrato reúne, e a partir dos quais ganha forma.¹⁵¹

Pedro Costa escapa de compromissos de “fidelidade” ao passado e à memória dos personagens. Colocando-se ao lado deles, dedica-se à construção conjunta de um tempo específico a existir somente para o filme. Para isso, ele se utiliza de uma série de elementos oferecidos no contato com os atores e no trabalho compartilhado durante a filmagem, quando aqueles que estão em cena se põem a lembrar. Como observa Rancière:

Há o barulho das vozes e dos passos de alguns indivíduos; há a história das suas vidas que eles contam, revivem ou reinventam; há o rumor da história com a qual a vida deles se misturou: a colonização e a descolonização, os cânticos da Revolução dos Cravos e os da jovem república cabo-verdiana. Há as ressonâncias que as tecem de um filme para o outro; há, enfim, as que misturam as vozes dos vivos e dos mortos e transformam as duas deslocamentos em viagem mitológica.¹⁵²

Ao analisar a *mise-en-scène* do filme, Rancière refere-se a uma “condensação dos espaços”. Ao caracterizar os tempos de *Cavalo Dinheiro*, o autor afirma que estes também estão condensados em todo o filme. Os espaços contêm passado e presente, os corpos acumulam a experiência vivida e a lembrança, as falas se dirigem ao próprio sujeito que fala e a seus interlocutores. Muitas são as passagens entre o ontem e o hoje, o antes e o agora, a história coletiva e a história individual: tudo está inserido na ficção da memória proposta pelo filme.

A mais concreta interpolação temporal em *Cavalo Dinheiro* é o corpo de Ventura. Ele atravessa o filme inteiro como uma presença física que ocupa espaços e se divide nos vários tempos da lembrança. Ele não “interpreta” a si mesmo nem reproduz instantes de seu passado ou de outras pessoas. O que o filme propõe a Ventura é que o seu corpo seja o receptáculo do tempo, tanto no sentido de cronologia quanto no visível desgaste físico provocado pelo envelhecimento. Rancière diz que o grande afastamento entre os tempos é resolvido com este único ator, de maneira a reforçar os efeitos do que aqui caracterizamos como ficção de memória. A encenação de Pedro Costa propicia a Ventura lembrar.

É ele que responde às perguntas *off* do médico de então e diz sua idade de 19 anos e três meses antes de declarar a profissão de reformado [aposentado] das obras. É ele que

¹⁵¹ OLIVEIRA JR, 2016.

¹⁵² RANCIÈRE, 2016, p. 38.

responde às perguntas da Vitalina de 2014 acerca do seu próximo casamento de jovem rapaz com a sua noiva Zulmira, ou que trava com seu sobrinho Benvindo (mas será mesmo seu sobrinho?) essa discussão, não situada no tempo, sobre a letra de uma canção. Não tem, para todos estes papéis e todos estes tempos, senão um único corpo, precisamente aquele que foi talhado pelas esperanças e pelas decepções do imigrado, pelos ferimentos nas obras e pelos medos perante os militares revolucionários ou ainda pelos efeitos do álcool ou da droga.¹⁵³

Basta que Ventura esteja em cena para constatarmos que se trata de um filme feito no tempo em curso, mas sem nunca se servir dos recursos convencionais de *flashback* ou *flashforward*. A constatação de que estamos vendo o Ventura de agora é fundamental para que o filme seja compreendido como rememoração constituída, como uma obra que movimenta a si mesma a partir da experiência daqueles que nela habitam. A tremedeira das mãos de Ventura insiste em nos colocar no presente da performance, em chamar atenção para a existência concreta daquele corpo naquele tempo em que o ator rememora – seja qual for o tempo do passado que está sendo referenciado ali.

Explicado por Ventura como sendo efeito de comprimidos, o tremor é um elemento constitutivo das indefinições temporais do filme, pois dá a ver a condição imediata do ator-personagem. Fujiwara aponta o tremor como “uma escrita do corpo que atua diretamente no espaço e na imagem”¹⁵⁴, uma vibração que o acomete e que nos coloca em estado de suspensão toda vez que se manifesta. Seria também, para Fujiwara, algo que aproxima o espectador do drama de Ventura (pela empatia com sua condição de doente), ao mesmo tempo em que o afasta daquilo que cada momento do filme representa (pois é aquele doente que “vive” todos os dramas de um enredo que não se faz totalmente visível). Nos termos de Fujiwara, o tremor de Ventura percorre o filme “de um modo sub-reptício, subjazendo a tudo aquilo que ele é ou ao seu ‘tema’”.

Alguns segmentos de *Juventude em marcha* e *Cavalo Dinheiro* nos parecem exemplares para falarmos da interpolação temporal como elemento de ficção da memória. É o caso da convivência de Ventura e Lento no barraco onde dividem os momentos fora do trabalho. Eles falam do golpe militar, da revolução, de seus amores e de suas famílias, da carta de amor “que dá ao filme o seu refrão”¹⁵⁵. Há indicações de que aquele é um espaço do passado rememorado pelo filme, não sendo reencenação nem reinterpretação. Com os corpos, as vozes, as palavras e os discursos, os dois atores-personagens voltam a morar juntos e a dividir suas questões para a câmera de Pedro Costa, sob o olhar do espectador. Vanda, Ventura, Vitalina, Lento e tantos mais aparecem na tela como eles mesmos (no tempo da narrativa) e como atores de suas performances. Rancière vê nesse processo uma “fissura que separou um indivíduo de si mesmo”, criando uma terceira camada – nem ator, nem personagem, mas ator-personagem.

¹⁵³ RANCIÈRE, 2016, p. 40.

¹⁵⁴ FUJIWARA, 2016, p. 49.

¹⁵⁵ RANCIÈRE, 2010, p. 110.

A fissura divide a experiência em compartilhável e incompartilhável. A tela na qual deve aparecer o terceiro personagem está colocada entre essas duas experiências, estendida entre o relato das vidas correndo com isso o risco da insipidez, e o confronto da fissura, correndo o risco da fuga infinita. (...) O cinema tem de aceitar ser apenas a superfície na qual a experiência daqueles que foram relegados à margem dos circuitos econômicos e das trajetórias sociais procura cifrar-se em novas figuras.¹⁵⁶

A cena de Ventura com um soldado num elevador, quase no fim do filme, é outro segmento a ser pensado. Em especial a miríade de tempos, espaços, conflitos, memórias e traumas atravessados nos vinte e três minutos de duração da cena. Naquele elevador, Ventura está no passado, no presente e no futuro ao mesmo tempo. Ele não está situado em uma temporalidade localizável, e sim em *algum* passado, *algum* presente e *algum* futuro. Tempos indeterminados que remontam à sua vida pregressa e à de toda a comunidade cabo-verdiana que migrou para Portugal em busca de melhores condições de vida, mas se deparou com um golpe de Estado. Retomar o passado a partir de operações estéticas não significa resumir esse passado a referências históricas e individuais. Existe um caráter produtivo na memória, que surge do ato de rememoração.

3.3.1 Os tempos do corpo

Num plano fixo está Ventura, sentado numa maca dentro de um consultório do hospital psiquiátrico onde está internado. O enquadramento mostra apenas ele, mas a voz *off* revela a presença de um médico ou enfermeiro no extracampo. Várias perguntas são dirigidas ao ator-personagem. Suas respostas tiram-no de um tempo que nos situaria cronologicamente na ação. Ventura está debochando do médico? Ou de fato ele confunde datas, tempos e acontecimentos? A cena em si se passa num presente constituído pelo filme ou é também ela uma indeterminação? Nesta cena, que se estende por alguns segundos, a rememoração se estabelece nas respostas de Ventura e no fato de que, não importa o quê nem em qual temporalidade ele retruca, seu corpo está ali, naquela maca, acumulando as experiências do sujeito vitimado pela história.

Três respostas, em particular, levam o tempo da narrativa de *Cavalo Dinheiro* para o tempo histórico de Portugal e do próprio sujeito Ventura:

Médico: *Onde é que tu reside atualmente?*

Ventura: *Na minha barraca das Fontainhas.*

A comunidade das Fontainhas foi derrubada pelo governo lisboeta no começo dos anos 2000. Lá moraram, por décadas, Ventura e seus companheiros. O bairro é o espaço filmado por

¹⁵⁶ RANCIÈRE, 2012b, p. 162.

Costa em *Ossos*, *No quarto da Vanda* e *Juventude em marcha*. Nesta cena, ao apontar Fontainhas como seu lugar de moradia, Ventura – propositadamente ou não – promove uma primeira indeterminação temporal.

Médico: Que idade tem?

Ventura: Estou com dezenove anos e três meses.

Médico: Como é que se perdeu? Onde?

Ventura: Nas Fontainhas.

Médico: Qual seu trabalho habitual?

Ventura: Servente, ‘tou reformado.

A sequência de respostas acima é a mais perturbadora de toda a cena. Nela se efetiva o desarranjo de tempos e se mostra que Ventura rememora sua presença no mundo. Um corpo envelhecido, alquebrado, trêmulo, fragilizado, de cabelos esparsos e barba grisalha, responde ter menos de vinte anos de idade. O dado deixa de ser informativo para ser rememorativo. Porém, ao responder sobre a profissão, afirma ser um servente reformado, ou seja, aposentado. Sabemos, pelos filmes anteriores, do trabalho de Ventura como pedreiro. De uma fala para a outra, Ventura estabelece o ciclo de uma vida inteira, da juventude à velhice, como nos mostra o prosseguimento da conversa:

Médico: Que dia é hoje?

Ventura: É dia 11 de março de 1975.

Médico: Quem é o presidente da República?

Ventura: Parece que é o general António de Spínola, ou quê...

Pela fala de Ventura, somos deslocados para situações históricas de amplo conhecimento, pertencentes à memória coletiva e à história política e social de Portugal. Desta vez, suas respostas vão do individual ao coletivo e à macro-história, aos acontecimentos políticos de Portugal, mas um pequeno adendo retorna novamente à micro-história (“ou quê...”). A data citada não tem nada de aleatória aos procedimentos de *Cavalo Dinheiro*. É preciso recuar historicamente para compreender seu sentido.

Em 25 de abril de 1974, deu-se a Revolução dos Cravos, consequência de um movimento social e militar que depôs o regime ditatorial do Estado Novo que governava o país desde 1933. Liderada pelo MFA (Movimento das Forças Armadas), a Revolução nomeou o general António de Spínola como presidente da República, em maio daquele ano, com intuito de unir os interesses econômicos e sociais de todos os grupos envolvidos no movimento. Este período

posterior à queda do Estado Novo foi oficialmente nomeado PREC (Processo Revolucionário em Curso) e agitou o país com lutas entre militantes de esquerda e de direita, manifestações nas ruas, brigas internas no comando da nação e decisões econômicas para tirar Portugal da crise. De posição conservadora, o general Spínola se viu insatisfeito com os rumos da Revolução. Sem apoio nem das juntas militares nem da população, ele renunciou à Presidência em setembro de 1974, dando espaço para a ascensão do marechal Francisco da Costa Gomes. Seis meses depois, Spínola liderou uma nova tentativa de tomada do poder. O movimento, fracassado, durou um único dia, e assim foi resumido pelo jornalista Rui Uchôa:

A 11 de março (de 1975), o general Spínola já não era presidente da República – o lugar era agora do seu camarada de armas Costa Gomes – e tudo estava já perdido para ele. Mas tentou de novo. Às 11h45, dois aviões T6 e quatro helicópteros oriundos da BA 3, sediada em Tancos, sobrevoaram e atacaram com rajadas de metralhadora o quartel do RAL1, perto do aeroporto de Lisboa. Surpreendidos, os militares em terra, comandados por Diniz de Almeida, reagiram enviando tropas para o exterior, para fazerem face aos ataques dos “páras” que entretanto tinham cercado o quartel a partir dos telhados dos edifícios circundantes. A confrontação terminou às 14h40. Às 17h, Spínola, que entretanto se havia refugiado em Tancos com muitos militares e civis (muitos dos quais seriam posteriormente detidos), escapava-se de helicóptero para Talavera de La Reina, em Espanha, e dali, mais tarde, para um longo exílio no Brasil.¹⁵⁷

O fracasso do movimento comandado por Spínola perturbou ainda mais o já confuso cenário político de Portugal. No final de 1975, veio a eleição de uma Assembleia Constituinte; no ano seguinte, aconteceram eleições diretas, que levaram António dos Santos Ramalho Eanes à Presidência e implantaram em definitivo a democracia no país. Entre as principais questões da Revolução dos Cravos e dos movimentos posteriores, estavam as políticas de descolonização de países africanos ocupados por Portugal. O Estado Novo manteve militarmente o funcionamento de colônias em países como Angola, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde e Moçambique, gerando resistências que provocaram verdadeiras guerras civis nos países em questão e aumentando a imigração para nações europeias – entre elas, o próprio Portugal. Ventura se mudou para Lisboa nos anos 1970, justamente fugindo dos conflitos militares em Cabo Verde, e foi pego no fogo cruzado da Revolução dos Cravos e de tudo que veio depois.

Em *Cavalo Dinheiro*, ao mencionar a data de 11 de março de 1975, Ventura faz referência explícita ao fracassado golpe de Spínola. Em seguida, ao nomeá-lo como o atual presidente da República e completar com a reticência “ou quê...”, deixa clara a confusão política do período e o quanto a comunidade de Fontainhas estava à margem dos acontecimentos nacionais. Conforme escreve Fábio Andrade: “A data define o trauma como a tentativa de golpe de estado do general António de Spínola, que, mesmo malfadada, permanece aqui marco central de uma história

¹⁵⁷ UCHÔA, 2009.

de opressão que não cessa: para Ventura, os efeitos do golpe permanecem em curso”¹⁵⁸. Em entrevistas no lançamento de *Cavalo Dinheiro*, Pedro Costa disse que, até conhecer os companheiros cabo-verdianos com quem decidiu filmar, nunca tinha pensado em como toda uma história paralela dos povos imigrados se desenrolava em Portugal enquanto os portugueses lutavam pela democracia e por melhores condições políticas e econômicas na década de 1970.

Ao referir-se ao 11 de março de 1975 e a Spínola, Ventura constrói um tempo cumulativo através do corpo, das experiências e daqueles cujas trajetórias se assemelham à sua. Trata-se de um tempo que contém – desde a pele até a voz e a mente – uma série de outros tempos ali instalados ao longo dos anos. Rancière chama atenção para este corpo que, durante a conversa com o médico, nos interpela pelo acúmulo:

Ventura não é nem um velho imigrado que respondesse às perguntas de um documentarista acerca da sua vida, nem um ator que representasse o papel de um velho imigrado. É um homem que re-representa a sua vida, que volta a representá-la como o presente carregado de toda uma história, a sua e a dos seus semelhantes, e que para isso não tem senão um único corpo com as marcas que a sua vida nele deixou, um único corpo num único tempo, para mostrar a passagem de quarenta anos em cima dos corpos operários. Para responder a isso, é preciso que cada imagem de Pedro Costa se mostre capaz de conter várias.¹⁵⁹

Um segundo estrato relativo às camadas interpostas e indefinidas de tempo e espaço que caracterizam a rememoração e a ficção da memória em *Cavalo Dinheiro* é a primeira conversa entre Ventura e Vitalina, que desemboca na leitura, por ela, de documentos pessoais. Ao entrar em cena, num plano de conjunto, ela é recebida por Ventura com uma pergunta que já a identifica de saída: “Vitalina, de Figueira das Naus?”. Ela responde: “Ventura, de Chão do Monte”. No plano seguinte, o rosto de Vitalina é enquadrado mais proximamente, em contra-plongée. Com voz rouca e sussurrada, ela descreve detalhadamente como recebeu a notícia de que o marido, Joaquim de Brito Varela, tinha morrido em Portugal e o périplo para conseguir viajar de Cabo Verde até Lisboa:

Foi em 23 de junho de 2013. Minha irmã Isabel apareceu com notícias de partir o coração. Corri para Assomada, para obter o meu visto e passaporte. Eu estava tão confusa, tão perdida. Eu não conseguia reconhecer ninguém. Eu não conseguia nem me reconhecer. Meu rosto estava todo desfigurado. Eu não podia sequer tirar a minha foto para o passaporte. Eu estava cega, não podia sentir nada. Fui até a Cidade da Praia, eu comprei um bilhete de avião da TAP. Na noite da viagem, não estava em mim. Um policial me levou para as escadas do avião. A aeromoça me segurou pelos braços e mostrou-me o meu lugar. Tinha febre e tremuras, febre a escalear. As jovens me sentaram e me deram dois grandes comprimidos. Elas me despiram. Fui deixada em minhas roupas de dormir. Uma senhora, a dona Filomena, sentada ao meu lado, ajudou-me no banheiro. O xixi não me saía. Voltei para o meu assento, voltei a sentir o xixi, ela me levou de volta ao banheiro. O xixi saía que não parava mais. Ela teve que pedir fraldas às garotas do avião. Eu cheguei em Portugal com uma febre ardente, toda molhada, com muito frio. Era o dia 30 de junho de 2013. O funeral de meu marido tinha sido três dias antes.¹⁶⁰

¹⁵⁸ ANDRADE, 2016.

¹⁵⁹ RANCIÈRE, 2016, p. 41.

¹⁶⁰ Esta é a transcrição completa do monólogo de Vitalina na cena citada de *Cavalo Dinheiro*.

Enquanto Vitalina fala, o enquadramento se mantém fixo no rosto dela, exceto por um plano intercalado, que mostra um homem de roupa vermelha, visto de costas, a olhar pela janela. Este ator se revelará, mais adiante, a personificação de Joaquim, o marido morto de Vitalina que Ventura, numa réplica abrupta e surpreendente ao monólogo dela, revela estar vivo no hospital: “Ele tem a mesma doença que eu. Doença de nervos. Está magrinho, mas está vivo”. Sem reagir, mantendo-se no mesmo tom de discurso, Vitalina adverte Ventura: “Você está no caminho da perdição”.

Sua aparição seguinte começa pela voz *off*, ao ler uma carta da Agência Paz e Saudade enviada à embaixada de Cabo Verde, solicitando urgência nos documentos para viagem a Portugal. Enquanto Vitalina lê o comunicado, uma sequência de quatro planos, fixos e noturnos, mostra um conjunto de esculturas em três pontos distintos de Lisboa. A primeira imagem tem a estátua de uma deusa egípcia localizada próximo ao aeroporto, no Jardim do Torel (figura 22), famoso ponto turístico da capital portuguesa. A segunda e a terceira se localizam na fonte luminosa da Alameda Afonso Dom Henriques e representam uma tágide e uma cariátide; a última fica no Jardim Constantino e mostra a imagem de Prometeu¹⁶¹.

Essa sequência mescla o tempo da narrativa, o tempo da história relativa aos acontecimentos que são relatados na leitura da carta da funerária (a história de Vitalina) e um outro tipo de tempo que, aqui, podemos chamar de mitológico, e que é convocado pela presença das estátuas. A voz de Vitalina atravessa os quatro planos como se vinda desse tempo mitológico acionado pela rememoração. A estátua de uma tágide (figura 23), no segundo plano da sequência, remonta às ninfas que, inspiradas no imaginário greco-romano, surgem de dentro do rio Tejo – e que teriam inspirado Luís de Camões a escrever *Os Lusíadas* (1556), epopeia-símbolo das conquistas do Império Português. Os versos de Camões celebram as conquistas portuguesas e as grandes navegações, elementos de um tempo histórico que se opõe à presença de Vitalina como essa figura singular que por ali transita. A cena se estabelece como a contraposição entre as grandes figuras legitimadas pela história de Portugal e as pequenas figuras surgidas do processo de colonização e descolonização de países africanos. Num determinado plano, Vitalina atravessa o quadro, puxando uma mala, enquanto ao fundo são vistas as estátuas na fonte de água. A glória celebrada pela história do Império Português divide tempo e espaço com o recalque da colonização e com as vidas ordinárias que tanto interessam a Pedro Costa.

A outra estátua localizada no mesmo local – e que aparece ao longe, à direita, num plano aberto (figura 24) – é uma cariátide, também originada da mitologia grega e tradicionalmente

¹⁶¹ Todas as informações aqui contidas em relação às esculturas e paisagens mostradas nesta sequência foram confirmadas diretamente com Pedro Costa, através de uma troca de e-mails com o diretor no dia 30/6/2017.

uma escultura que serve de pilar de sustentação. Por fim, Prometeu (figura 25), um dos mais conhecidos mitos gregos, condenado por Zeus a ter o fígado comido por uma águia por toda a eternidade, aqui aparece nu, num instante de calma, sentado, a refletir diante de uma fonte de água. Rancière reconhece o *status* de mitologia insinuado por Pedro Costa na relação de deuses e ninfas com a trajetória de seus atores-personagens. Ele propõe esse tempo mitológico como camada temporal possível dos deslocamentos desses personagens, que revela o desequilíbrio entre a glorificação dos mitos e o apagamento dos sujeitos comuns. Conforme Rancière:

De filme para filme, é sempre essa dimensão mitológica que Pedro Costa mais afirmou como o verdadeiro meio de avaliar a medida da violência infligida a todos aqueles que se viram obrigados a vir perder a vida nos estaleiros e nos tugúrios do Capital.¹⁶²

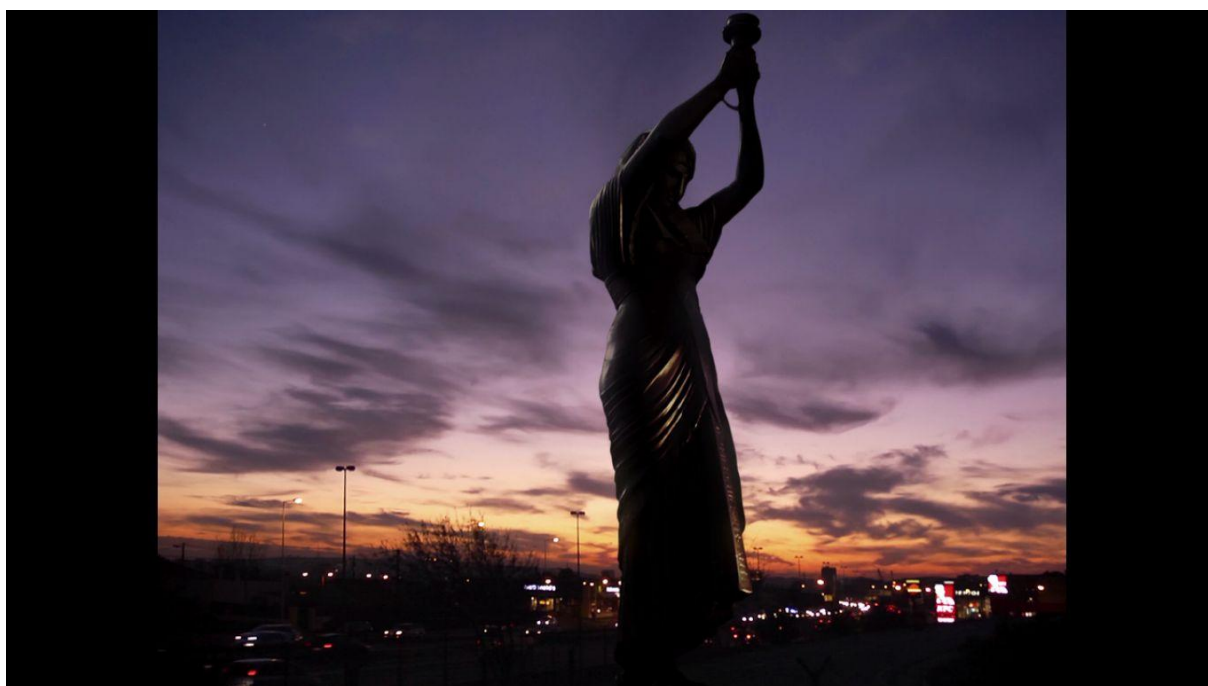


Figura 22: Deusa egípcia no Jardim do Torel

¹⁶² RANCIÈRE, 2016, p. 38.

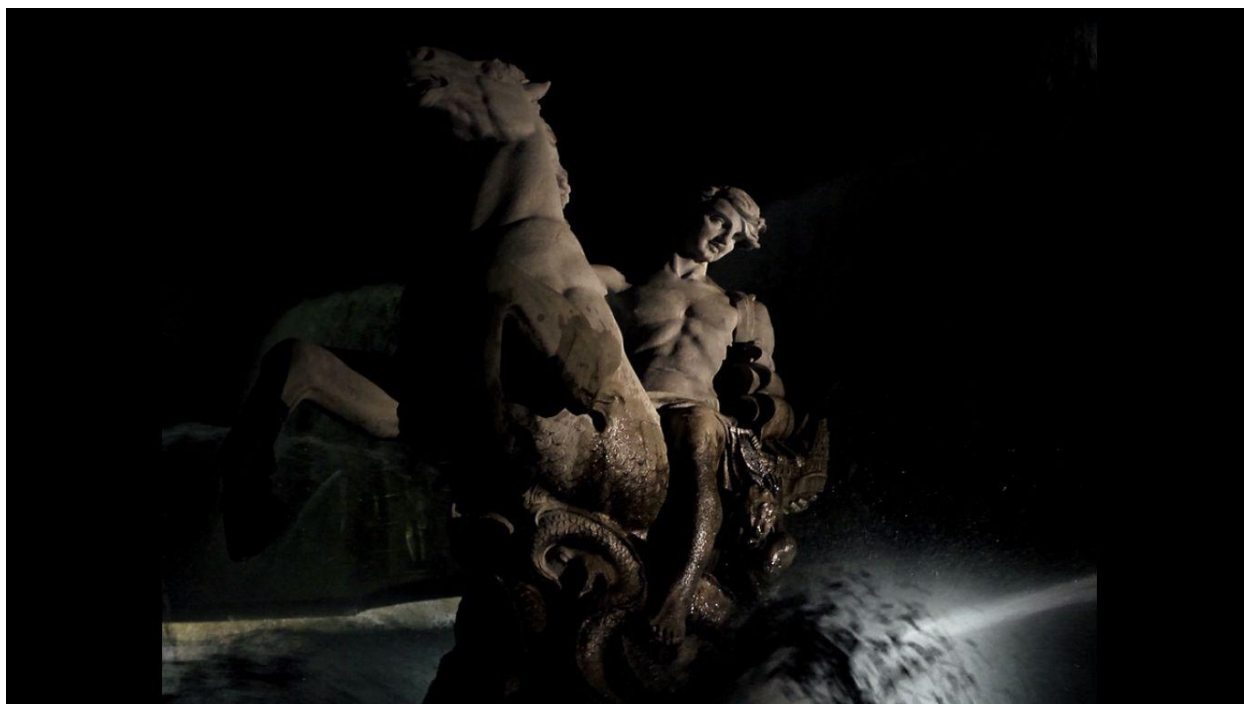


Figura 23: A tágide, inspiração para Os Lusíadas



Figura 24: A cariátide, à direita, na fonte



Figura 25: Prometeu

Rancière aponta também que certo caráter “ficcional” convocado pela reconfiguração de espaços e tempos nos filmes de Costa propicia aos corpos em circulação – no caso da cena aqui em análise, o pensamento vale também para a voz de Vitalina – a autonomia de ocuparem o plano com suas particularidades, a partir da observação contínua proposta pelo uso da câmera fixa¹⁶³, algo muito evidenciado especialmente em *No quarto da Vanda*. O procedimento observacional, misturado às referências míticas nos planos fixos das esculturas em *Cavalo Dinheiro*, oferece aos corpos e às vozes outro tipo de existência material dentro do filme, distanciando-os do desencadeamento lógico do drama. Essa nova existência se relaciona aos tempos da performance e da narrativa reelaborados pela rememoração. O que era apenas mito se integra ao tempo da história dos sujeitos – logo, à ficção –, como indica Rancière:

A memória deve, portanto, constituir-se tanto contra a superabundância das informações quanto contra sua falta. Ela deve constituir-se como ligação entre dados, entre testemunhos de fatos e vestígios de ação, como o “arranjo de ações” do qual fala a *Poética* de Aristóteles e que ele chama de *muthos*: não se trata de “mito”, remetendo a algum inconsciente coletivo, mas de fábula, de ficção.¹⁶⁴

Após a sequência das esculturas, o rosto de Vitalina aparece em primeiro plano, de frente. Ela está num consultório do hospital, vestida de jaleco branco (e Ventura, minutos depois, vai lhe perguntar: “Agora és médica, ou quê?”). Seu olhar se dirige para fora do quadro à direita. O

¹⁶³ RANCIÈRE, 2012b, p. 141.

¹⁶⁴ RANCIÈRE, 2013, p. 160.

plano seguinte, longo e fixo, revela o contracampo: Ventura, apenas de cuecas, está deitado na maca. Enquanto ele se levanta lentamente e se veste, ouve-se a voz *off* de Vitalina a recitar trechos das certidões de óbito e de nascimento de Joaquim, da certidão de nascimento dela mesma e da certidão de seu casamento com Joaquim.

A frieza do vocabulário burocrático é contraposta aos sussurros de Vitalina, que lê as certidões devagar, em tom baixo e rouco. A cada palavra expressa por essa voz, uma nova camada de história se acumula naquele corpo e naquela presença que o filme ainda está nos apresentando. No lugar de um testemunho ou da descrição de alguma lembrança, a cena apresenta registros de cartório que são reconfigurados para se tornarem elementos de uma lembrança. Apesar das datas (há dias, meses e anos nos documentos) e do detalhamento de acontecimentos na trajetória pessoal de Vitalina, o filme cria uma performance que apresenta a personagem a partir de sua lembrança. Ali está, ocupando uma só temporalidade trazida pelo filme, a Vitalina a que assistimos performar no enquadramento e fora dele (quando apenas a escutamos em *off*), a Vitalina registrada nos documentos de cartório e a Vitalina que se põe a lembrar diante da câmera.

A articulação entre a menção de Vitalina a acontecimentos biográficos de seu passado, inscritos nos papéis de cartório, e o tempo lembrado pela voz *off*, no plano de Ventura ao se levantar e se vestir, surge “diante de nós espectadores e diante de toda a dor do mundo, de toda a insistência da violência contra o homem comum pelas instituições”¹⁶⁵. Sobre as durações internas desse tipo de enquadramento no filme, Gomes afirma:

O tempo que o plano dura é o tempo para que o olhar passeie por tudo isso, um tempo da revolta, de uma não-reconciliação e de uma recusa do mundo (é crucial que ele não seja natural). Assim, de uma mesma perspectiva, evoca-se a possibilidade de relação com o mundo aqui fora e com os procedimentos de cinemas que já não mais existem.¹⁶⁶

Outra sequência significativa se articula a partir desta. Vitalina tira o jaleco branco, espalha pela mesa do consultório alguns objetos seus, senta-se e divide o plano com Ventura, que se posiciona numa cadeira à direita do quadro. Os dois, então, põem-se a lembrar uma briga de navalhas entre Ventura e Joaquim (que pode ou não ter acontecido: o filme não nos revelará a “verdade”), da qual os dois homens saíram feridos. Joaquim, paralisado pelo corte no braço, precisou se aposentar por invalidez; Ventura, ferido na cabeça, foi levado a um hospital militar. Ventura e Vitalina descrevem, um ao outro, como se deu o dia da briga, incorporando, nas vozes e nos discursos, o ponto de vista de Ventura.

Frases como “Estava um dia quente. Comprei cinco litros de vinho, bebi-o todo com os meus irmãos. Ficamos todos bêbados” ou “Eu baixei o rosto. Ele deu-me com a navalha de barba na

¹⁶⁵ GOMES, 2016.

¹⁶⁶ GOMES, 2016.

cabeça, cortou-me a testa toda. Rasguei-lhe o braço com a minha faca” vêm tanto de Ventura quanto de Vitalina. As situações aludidas são lembradas pela articulação de cada um com as palavras e pelo ritmo das vozes. Na cena imediatamente seguinte, aparece algo incomum no cinema de Pedro Costa, por isso tão mais surpreendente: a dramatização da história anteriormente narrada por Ventura e Vitalina. Num matagal, soldados surgem correndo, encontram Ventura e Joaquim e impedem que a briga continue. Ventura é carregado, enquanto Joaquim fica imobilizado. Diferente do que seria uma típica cena de *flashback* num filme qualquer de ficção, essa dramatização em *Cavalo Dinheiro* se mostra como parte da lembrança proposta pelo filme. Ela aparece no tempo da narrativa junto ao tempo da performance: os dois atores interpretam na cena, vivem eles mesmos os personagens citados na lembrança de Ventura e Vitalina sobre a briga de navalhas. A maneira como a sequência se inscreve no filme se conjuga com a caracterização de Rancière para o regime estético da arte: “Essa forma/investigação abole a fronteira entre o encadeamento dos fatos ficcionais e o dos acontecimentos reais”¹⁶⁷. Da lembrança na sala do hospital à lembrança dos atores encenando a briga, habitamos o mesmo tempo da narrativa, que acumula significados distintos para os mesmos espaços, como Rancière descreve:

O hospital é ao mesmo tempo o lugar onde se cuida do Ventura de hoje, cuja doença nervosa se tornou notória pelo tremor contínuo das mãos, e o hospital militar para onde, num dia da primavera de 1975, os militares levaram o jovem Ventura apanhado depois de uma zaragata [briga] à navalhada com um dos seus colegas¹⁶⁸.

Um momento em particular liga temporalmente a cena de Ventura e Vitalina no consultório à cena da briga no mato: o primeiro plano na mão de Ventura, caído no chão, a segurar a navalha. Logo que o soldado confisca a arma, a mão começa a tremer, explicitando, ali, tratar-se do mesmo corpo fragilizado que é acompanhado durante todo o filme. Nos termos de Rancière:

Como a realidade e o fantasma, o passado e o presente misturam-se inextricavelmente. No cinema vulgar, o grande afastamento dos tempos resolve-se muitas vezes pelo uso de dois atores de gerações diferentes. Mas é evidente que Pedro Costa não tem senão um “ator” para representar o jovem janota de camisa bordada e navalha pronta e o velho extenuado arrastando-se em pijama pelos corredores. É o Ventura de hoje que tem de envergar a roupa do galarote de outros tempos.¹⁶⁹

Entre o relato da briga de Ventura e Joaquim e as imagens da lembrança, tem-se algo novo na comparação de *Cavalo Dinheiro* com outros filmes de Costa: a reiteração de determinado acontecimento. Para Chris Fujiwara, o “retorno” caracteriza o filme por inteiro, fazendo das articulações formais um conjunto de procedimentos que reconfigura a experiência pela via da lembrança: “Tudo em *Cavalo Dinheiro* é uma repetição, ainda que seja uma repetição que procura, ainda que sem grande esperança, encontrar algo pela primeira vez para conseguir sair deste

¹⁶⁷ RANCIÈRE, 2012a, p. 140.

¹⁶⁸ RANCIÈRE, 2016, p. 40.

¹⁶⁹ RANCIÈRE, 2016, p. 40.



Figura 26: O tremor de Ventura contido pelo soldado

3.3.2 Os fantasmas do elevador

A afirmação de que *Cavalo Dinheiro* é composto por procedimentos de repetição, como acredita Fujiwara, auxilia-nos a caracterizar o filme como uma ficção da memória que se estabelece nos acontecimentos pelos quais passaram os personagens. Rancière afirma que “uma memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos”¹⁷¹ e que o real, através do cinema, não pode simplesmente ser registrado, e sim construído. Vejamos como se dá essa construção da ficção da memória em um longa e impressionante sequência do filme.

A “potência de reflexão” – expressão usada por Rancière para definir “uma combinação (que) torna-se potência de interpretação de outra ou, ao contrário, deixa-se interpretar por ela”¹⁷² – surge muito intensamente quando Ventura e um soldado (vindo dos tempos da Revolução dos Cravos) compartilham o exíguo espaço do elevador do hospital numa cena de vinte e dois minutos de duração (a mais longa de todo o filme). A sequência propõe a Ventura confrontar vários

¹⁷⁰ FUJIWARA, 2016, p. 49.

¹⁷¹ RANCIÈRE, 2013, p. 159

¹⁷² RANCIÈRE, 2013, p. 162.

fantasmas de sua experiência e daqueles com quem ele compartilha uma trajetória similar. Esses fantasmas são, portanto, ecos de um passado individual e de um amplo painel coletivo de experiências dos cabo-verdianos: desde as guerras coloniais em Cabo Verde, a imigração nos anos 1970 e os traumas sofridos na Revolução dos Cravos até o presente, que parece manter congelados os corpos desses sujeitos num ciclo interminável de repetições.

Ao escrever sobre *No quarto da Vanda* no começo dos anos 2000, Jean-Louis Comolli identifica esse elemento de repetição na obra de Pedro Costa e antecipa algo que, coerentemente, tem retornado a cada novo trabalho do diretor: “*Repetição*: uma das chaves do cinema de Pedro Costa. Voltar, entrar, sair, retornar e novamente sair, refazer, recomeçar, retomar, rechaçar, *restaurar* – não elipsar a carga do retorno, sua linha obsessiva”¹⁷³. Em geral, a repetição se dá na movimentação dos atores-personagens pelo espaço e nas interações entre eles, especialmente de Vanda e dos visitantes que recebe em seu quarto, ou nos diálogos de Ventura com os “filhos” em *Juventude em marcha*.

Raul Arthuso identifica na narrativa do filme o ciclo interminável de ações e experiências que marcam as trajetórias dos cabo-verdianos em cena – algo que tinha sido comentado por Joaquim numa fala do começo do filme (“A nossa vida vai continuar complicada. Vamos continuar a cair do 3º andar”).

A rigor, *Cavalo Dinheiro* não sai do lugar: Ventura deambula com uma espécie de *delirium tremens* pelos corredores de um hospital, as salas de uma fábrica abandonada, os subterrâneos de uma prisão privada que se contamina pelo comunitário e vice-versa. Ventura está preso no elevador do tempo, movimentando-se verticalmente pelos andares, mas circunscrito no mesmo espaço de vivência. Como a definição do tempo musical de Adorno, cada cena em *Cavalo Dinheiro* reconfigura a anterior e abre indeterminações para a seguinte que só ganham corpo quando de fato acontecem, reconfigurando a nota-cena anterior e abrindo alamedas para a seguinte.¹⁷⁴

Até somos capazes de montar uma suposta cronologia dos acontecimentos a partir do que falam Ventura, Vitalina, Joaquim, Benvindo e outros, mas essa cronologia será sempre uma suposição. O misto de temporalidades do filme aparece na variação dessa mistura, na impossibilidade de se achar alguma linha que conecte o passado ao presente ou os fatos entre si. Não há verdades nem mentiras em *Cavalo Dinheiro*, algo apontado por Rancière quando o autor comenta uma das falas de Ventura no elevador, quando o personagem é interpelado pelo soldado sobre a vida que levava até ali:

Ventura responde como sempre faz, misturando a verdade e a mentira: construiu prédios de habitação, hospitais, escolas e museus, é verdade. Criou uma boa vida, constituiu uma família e criou filhos. A isto, a voz responde que ele mente, que a vida dele é miserável e que os seus filhos ainda estão por nascer – o mesmo é dizer que nunca chegarão a nascer.¹⁷⁵

¹⁷³ COMOLLI, 2008, p. 306.

¹⁷⁴ ARTHUSO, 2016.

¹⁷⁵ RANCIÈRE, 2016, p. 43.

Trata-se de um tempo multifacetado, o dessa cena do elevador – ou simplesmente um “estranho diálogo”, expressão usada por Rancière para se referir à conversa. A lembrança se dá na chave da performance, na qual o corpo inquieto e trêmulo de Ventura contrasta com o corpo sempre imóvel do soldado, que apenas se mexe no fora de quadro, alterando suas posições ao longo da conversa. A performance se equilibra entre a imobilidade móvel do soldado e o constante mal-estar físico e desconforto espacial de Ventura: ele vira de costas, emburra, refuta, gesticula, anda sorridente pelos cantos do elevador, olha para um lado, olha para o outro. É um Ventura em insistente movimentação num espaço tão exíguo.

Da movimentação emerge o elemento performático da cena, com Ventura respondendo ao soldado com palavras e gestos. O soldado o interpela várias vezes consecutivas: “Onde estás tu agora, Ventura?”. A cada vez que a pergunta vem, o ator-personagem responde algo diferente e forma uma trajetória errática que pode ou não ter acontecido daquela forma no passado referido (no caso, o ano de 1974): “Estou a dormir na caserna da Andrade Corvo/ Estou na obra da Companhia de Telefones. O engenheiro Almeida Henrique veio dizer que hoje não se trabalha, que há revolução na rua/ Estou à rasca [assustado]... Há bailarico no Jardim da Estrela. Estou com o Toti, o João, o Lila, o Néné e o Zézé. Há muito cabo-verdiano e muita puta”.

A indeterminação dos acontecimentos povoa o discurso de Ventura e retira sua fala do campo estrito da biografia do indivíduo, pois aquilo que lhe aconteceu no passado foi também o que aconteceu a vários companheiros seus, apanhados pelo turbilhão social e político da Revolução dos Cravos. Só que esse turbilhão lhes deu pouquíssimo. Segundo o próprio Pedro Costa, a mistura de temporalidades pode ser percebida no fluxo de pensamentos e no corpo dos personagens. Para ele, Ventura é a representação ambivalente do imigrado que acumula em si a imagem do herói e a do sobrevivente às lutas dos anos 1970 em Portugal.

A ideia, o que sentimos do filme, é que através do Ventura, que é a pessoa que mais dá corpo, mas não só ele, também as outras pessoas que estão no filme (...), o lado mais épico deste gesto humano, da qual uma coisa é a imigração, eu à minha maneira, com estes meios muito pequenos, queria falar desse lado que os portugueses também têm, desta dupla face, o imigrante ou a pessoa que quer sair ou que tem que sair, que tem que se exilar ou se exilar de si, tem um lado épico muito grande, ou seja, a aventura, o desconhecido, o sacrifício, tudo isso tem a ver com essa nobreza que eu queria mesmo partilhar. Esse imigrante, esse pioneiro que é o Ventura, por exemplo, que tem depois muitas declinações diferentes, é ao mesmo tempo o grande herói, poderia ser um grande herói, e ao mesmo tempo o maior exemplo trágico do fracasso do país, sobretudo da revolução do 25 de abril de 1974, de um espírito qualquer de decência humana.¹⁷⁶

A relação entre sucesso e fracasso aparece na conversa do elevador no mesmo momento em que Ventura enumera o que ele acredita ter feito de bom na vida. O soldado o provoca: “Com

¹⁷⁶ COSTA, 2014.

essa pensão de miséria, não podes chamar a isso uma vida./ Quebraste o corpo, estragaste a cabeça”. Ventura, irritado, repele as ironias: “Tu não sabes nada da minha vida!”. Mais adiante, a voz replica: “Virá um dia em que aceitaremos todos estes sofrimentos. E não haverá mais medo nem mais mistério. Tu não tens destino nem horizonte, Ventura. Tu não tens e não és. Deixaremos este mundo juntos e eles irão esquecer-nos”. O soldado está, ao mesmo tempo, a especular um tempo que virá, a afirmar um tempo que não veio e a negar um tempo que Ventura acredita ter vivido.

Nessa cena existe um descompasso entre o que o soldado provoca e questiona e o que Ventura tem a responder ou refletir. Logo de início, um momento de solidariedade: o soldado pede que o tirem do sol (“Põe-me à sombra!”), ao que Ventura grita para ele não chorar. Em seguida, o soldado demonstra reconhecer Ventura como alguém que ele não via há 37 anos. “Ouvi dizer que estavas doente”, diz o militar, que se põe a rememorar o dia em que Ventura fora internado. Nesse momento, percebe-se que o soldado representa, de início, o Movimento das Formas Armadas (MFA), que levou Ventura para o hospital depois da briga com Joaquim.

Constantemente o soldado pergunta “Lembra-se?”, como se quisesse ativar, na memória de Ventura, uma série de acontecimentos que agora voltam para assombrá-lo. Conforme escreve Rafael Castanheira Parrode, o cinismo contido no “interrogatório” exige de Ventura um posicionamento que ele não assumiu no passado e que o assombra no presente. Se, como disse Pedro Costa, a revolução fracassou porque ainda hoje existem os marginalizados e os empobrecidos mantidos à margem na sociedade portuguesa, então Ventura é a imagem-símbolo da resistência, consequência da incapacidade de o movimento revolucionário efetivamente ter alterado o estado das coisas. O soldado surge como esse imenso fantasma do fracasso da revolução.

A figura do soldado em *Cavalo Dinheiro* carrega uma aura ainda mais cínica, especialmente na cena em que Ventura, dentro de um elevador, enfrenta o espírito de um soldado aprisionado em uma estátua dourada que tenta lhe dissuadir a se juntar a uma nova revolução, 37 anos depois daquela onde eles se encontraram pela primeira vez. “Eu não consigo mais carregar sacos de cimento”, diz Ventura. A cena de exorcismo performada por Ventura traz à tona um confronto político e ideológico, expondo os processos autoritários de controle do poder em Portugal e na Europa. Toda uma violência simbólica direcionada aos imigrantes que deram suas vidas pela revolução e foram privados de compartilhar de suas benesses reaparece nesta sequência: “Você está do lado do povo ou do lado da revolução?”, indaga o fantasma do soldado.¹⁷⁷

O embate político e ideológico de que fala Parrode é sintetizado quando o soldado descreve onde cada interlocutor estava no momento em que a revolução explodiu em Lisboa: “Nós tomamos as nossas posições contra o fascismo. Tu estavas lá em cima no andaime, eu estava emboscado numa esquina. Eu com a minha capota d’ aço, tu com o capacete amarelo de servente”. Esse trecho se assemelha ao relato sempre repetido por Pedro Costa de que, enquanto ele na

¹⁷⁷ PARRODE, 2016.

juventude, durante os anos 1970, estava nas ruas lutando pela queda do Estado Novo, os imigrados de Cabo Verde seguiam as suas vidas de trabalhadores, até serem engolfados pela revolução que alterava o país e que tão pouco fez por eles.

Quando perguntado sobre do que tem medo, Ventura responde: “Tenho medo de perder o contrato de trabalho”. O soldado admite não poder curar as doenças que afligem o protagonista: “Em coisas do corpo não posso ajudar”. As interpelações do soldado são fantasmagorias de vários tempos, vindas para assombrar Ventura e aprisioná-lo não pela memória, e sim pela especificidade de sua experiência e dos cacos que ele não consegue juntar, tal como sintetiza Rancière:

A sua voz [do soldado] vem de outro lado, uma voz que o excede, já que é a voz da Revolução de Abril, porventura a voz das crianças ou dos adolescentes de então, que, como o jovem Pedro Costa, acreditavam na vinda de um mundo novo, é a voz também de todos os “irmãos” da sua vida e o que ele fez por essa revolução que afastou os fascistas e pôs fim à opressão dos trabalhadores de lá e de cá. O lamento sobre o destino da jovem vida diz respeito tanto ao velho homem fatigado em que Ventura se tornou como à estátua, pintada de dourado, em que se tornou a grande esperança de abril de 1974. É por isso que também as vozes acabam por se autonomizar; já não são dirigidas por um protagonista ao outro; parecem antes dialogar entre si, entre abatimento e esperança.¹⁷⁸

Na cena do elevador ouvimos várias vozes: Ventura (o único efetivamente visto a falar), o soldado, algumas crianças e Zulmira, a esposa falecida de Ventura. Na autonomização a que se refere Rancière no trecho acima, as vozes respondem umas às outras numa multiplicidade de tempos e referências que ora descrevem alguns acontecimentos, ora desmentem outros. Há quatro ocasiões em que se ouvem crianças nessa sequência. Nas três primeiras vezes, logo no começo da cena, as vozes infantis conclamam Ventura a aderir às lutas populares: “Está conosco, Ventura?/ Estás com o povo, Ventura?/ Sempre ao lado do povo!”. Em reação a cada uma, o personagem responde com palavras de ordem: “Viva o MFA” e “O povo unido jamais será vencido!”. A quarta voz de criança é ouvida quase no fim da sequência. Ventura esgueira-se pelo elevador e encosta-se atrás do soldado, que está em posição de atirador, com a arma apontada para o extracampo (este enquadramento vem logo depois do único momento em que o soldado se movimenta, quando ele é visto em primeiro plano, apenas do pescoço para baixo, a colocar balas no rifle). Ventura, colado à parede, tenta confirmar se o soldado é o mesmo que havia matado “aqueles Pides [integrantes da polícia fascista] na Andrade Corvo”. Ele se curva, põe-se a olhar a mesma mira do rifle e diz: “Se desses um tiro num preto já eras general...”.

A ironia da frase carrega a dimensão trágica o sentido de tragédia da situação dos cabo-verdianos no conflito a que Ventura se refere. É nesse instante que irrompe a voz infantil pela última vez: “Estás a vê-los lá ao longe? Sempre escondidos naquelas barracas. Fontainhas, Damaia, Gato Preto... Meus filhos, meus netos... Meus irmãos.” A voz provavelmente se refere aos “pretos”

¹⁷⁸ RANCIÈRE, 2016, p. 43.

de que falava Ventura, aos irmãos das comunidades de imigrantes em meio à revolução, e adota o ponto de vista da coletividade e do afeto ao falar em “meus filhos” ou “meus netos”. Não está em questão, portanto, de quem é essa voz, e sim o que ela representa (mais precisamente: o que ela rememora) em termos de experiência e de apreensão de sentidos.



Figura 27: Ventura e o soldado no elevador

O enquadramento, nesse instante, acumula quase todos os elementos que caracterizam a sequência do elevador: a voz *off*, o soldado imóvel de arma empunhada e as lembranças e sussurros de Ventura. É um momento exemplar no qual o tempo é reconfigurado pelas figuras em cena.

Costa cria essa contra-história dos vencidos, o avesso do avesso de uma cosmética da fome, que reconfigura a figura no tempo e o tempo na figura, e do qual *Cavalo Dinheiro* é um estado de saturação, fazendo com que tudo o que se acreditava morto, acabado e moribundo seja a medida de uma cosmologia que reorganize a experiência.¹⁷⁹

A voz de Zulmira, por sua vez, aparece nos minutos finais da sequência no elevador, logo depois de Ventura cantarolar a música “Alto Cutelo” (que já tinha aparecido no filme, conforme mencionamos anteriormente). Ele é advertido pelo soldado de que não vencerá com cantigas. De repente, uma mulher começa a sussurrar seu nome. Ventura olha diretamente para o corpo imóvel do militar, agora agachado, e se dá conta de que ouve sua Zulmira, aquela pela qual Vitalina perguntara no começo do filme e para quem tinha comprado aliança, véu de noiva e vestido de casamento. “Luta, Ventura! Fica comigo!”, exalta a voz, ao que ele responde: “Este MFA quer

¹⁷⁹ GOMES, 2016.

nos matar. Roubou a nossa aliança. Roubou a nossa vida. Diz que não sou casado contigo. Diz que não temos filhos. Diz que não vamos viver a nossa vida”.

Ventura se mostra aflito por estar diante de Zulmira (ou de sua voz) e, ao mesmo tempo, ser confrontado pelo soldado que lhe negara a boa vida que ele acreditava ter tido. Há uma confusão de tempos que ele mesmo percebe a partir do que escuta daquela voz. Sobre isso, Fujiwara, escreve: “De acordo com a perspectiva que Ventura tem do tempo, é difícil entender se ainda há algo por acontecer. Ele apenas tem a certeza de tudo aquilo que viveu num passado ao qual está ligado por tudo o que perdeu (sobretudo a sua aliança de casamento)”¹⁸⁰. Nas palavras, nos tempos verbais e na rememoração, a temporalidade é multifacetada, ora vai ao passado, ora projeta um futuro que nunca aconteceu ou não vai acontecer. É outro instante de performance, que nos remete à pergunta de Comolli quando ele analisa o realismo como utopia: “Onde acaba o teatro? Onde começa a vida?”¹⁸¹.

Comolli reflete sobre como o cinema pode se valer do espetáculo¹⁸² para referendar a crueza da vida e de que forma as operações cinematográficas mais trabalhadas pela indústria ao longo dos anos permitem que o espetáculo mantenha “uma distância irônica ou cômica diante daquilo que, sem isso, talvez fosse um pouco direto e brutalmente vivido demais”. Ao mesmo tempo, inversamente, o espetáculo permite que se revelem emoções “vivas tão fortemente quanto na própria vida”. Relacionando o cinema de Jean Renoir nos anos 1930 aos filmes de Abbas Kiarostami nos anos 1990, o autor define assim o realismo cinematográfico:

Aquele espírito, aquele estilo, aqueles efeitos, aquele sistema de escritura que nos garantem que o espetáculo adquire a importância da vida; que a experiência vivida pelo espectador no espetáculo (durante a projeção de um filme, por exemplo) não é estranha ou impertinente à sua experiência da vida. (...) *Realismo como utopia de uma impossível aproximação entre espetáculo e vida?*¹⁸³ [grifo do autor]

Comolli pondera que, “se o mundo se afirma, o espetáculo degenera”, mas, quando o mundo escapa às percepções, à consciência e à experiência individual – quando ele se desconecta de um sentido pleno de realidade, “quando ele se aliena, se apaga, se perde” –, é aí que entra a representação: “Não é raro que essa perda de presença do mundo em nós mesmos e para nós

¹⁸⁰ FUJIWARA, 2016, p. 49.

¹⁸¹ COMOLLI, 2008, p. 217.

¹⁸² O termo “espetáculo” utilizado por Comolli refere-se à suspensão do que é essencial nas relações do espectador com a própria vida, em troca dos artifícios e ilusões proporcionados pelos dispositivos de entretenimento (na maior parte das vezes de produção industrial) que transporta este mesmo espectador a outro regime de estímulos, marcado pela impressão de realidade. “De modo mais potente que os outros espetáculos da ilusão (...), o cinema nos permite jogar, simultaneamente, a carta da crença e da dúvida. (...) Queremos, por um lado, um reflexo que obedeça ao mundo, que nos tranquilize quanto à sua existência e sua relativa disponibilidade, e, por outro lado, queremos uma representação que possa substituir esse mundo para encantá-lo ou conjurar seus perigos.” (COMOLLI, 2008, p. 194)

¹⁸³ COMOLLI, 2008, p. 218.

mesmos se torne dor ou violência insuportáveis”¹⁸⁴. O espetáculo então se configura como substituto “dessa violência que deixa atrás de si uma experiência outrora sempre afirmada e, agora, sempre roubada”. Completa Comolli: “A tarefa do espetáculo é nos distrair dessa perda, conjurar sua violência, ritualizá-la”¹⁸⁵. O autor se refere à substituição da violência do mundo pela sedução do espetáculo.

Mas a transição entre a complexidade das situações vividas nas nossas experiências com o mundo e as articulações artificiais construídas pelo cinema, tal como descrita por Comolli, relaciona-se a algumas operações de Pedro Costa e de seus atores-personagens em *Cavalo Dinheiro*. O diretor se utiliza de procedimentos apontados por Comolli (salvas as diferenças de estilo e de perspectiva histórica) ao analisar o cinema de Roberto Rossellini em filmes como *Alemanha ano zero*, *Europa 51* e *Viagem à Itália*:

As realidades antigas e o mundo de antes (...) estão perdidos, mas trata-se de *herdar as próprias marcas da perda*. A consciência dessa perda de realidade, sua aceitação, se desdobra, então, em uma experiência sensível: nada ocorreria (cinematograficamente) se o corpo filmado não trouxesse em si as marcas do que já está perdido. Aceitar a perda de realidade não é o suficiente: é preciso experimentar fisicamente, no corpo, *a realidade da perda*.¹⁸⁶ [grifos do autor]

De volta ao elevador: Zulmira sussura “Fica...”. Ventura senta-se no chão, coloca as mãos na cabeça e lamenta por tudo que tem sofrido. Em certo momento, enquadrado em primeiro plano, ele deixa de se dirigir diretamente à fantasmática Zulmira e fala consigo mesmo, ou com um interlocutor ausente, pondo-se a rememorar a partir da presença inerte do soldado: “Eu fritava tanta costeleta na barraca da Damaia, sozinho, antes de a Zulmira chegar de Cabo Verde”. A performance quer devolver Ventura a seus sentimentos e ao domínio da sua vida. O acúmulo de sofrimentos retomados pela fantasmagoria presente no elevador parece tão forte e devastador que é preciso fazer dele um exercício de ficção. Não é mais possível organizar cronologias ou linhas de tempo lógicas e causais, não há mais como o caos do personagem “adquirir uma dimensão de legibilidade, o invisível tornar-se visível, o mistério inteligível”¹⁸⁷, como seria função do espetáculo, nos termos de Comolli. A rememoração é a possibilidade de caminhada. A consequência, às vezes, pode ser a libertação: algumas cenas depois, já fora do elevador, Ventura recebe alta do hospital. Nas palavras de Comolli:

A morte, a destruição, a ruína do mundo antigo ganham terrivelmente em realidade, simplesmente porque elas se impõem a nós, espectadores, como as condições mesmas do espetáculo que estamos vendo, não apenas seu quadro de cena, seu cenário, mas seu mecanismo abertamente desvelado, o que o autoriza e o funda, o que atesta sua necessidade. (...) O “novo” realismo de que estamos falando começa pelo reconhecimento

¹⁸⁴ COMOLLI, 2008, p. 218.

¹⁸⁵ COMOLLI, 2008, p. 218.

¹⁸⁶ COMOLLI, 2008, p. 218-19

¹⁸⁷ COMOLLI, 2008, p. 220.

e confissão da realidade da destruição. (...) Trata-se apenas – precisão, obstinação, tenacidade – de conseguir fazer a conta exata do que se perdeu, casa, parentes, amigos, de saber e aceitar ter perdido “tudo”, para poder retomar o fio de uma vida “posterior”, isto é, recuperar a fala e a possibilidade de jogar, a possibilidade da narrativa, do espetáculo.¹⁸⁸

A primeira vez que Pedro Costa encenou a sequência do elevador foi num segmento de *Centro Histórico*, longa-metragem em episódios produzido em 2012 como projeto de encomenda para celebrar a cidade portuguesa de Guimarães como capital da cultura na Europa. O filme reúne quatro curtas-metragens assinados, além de Costa, pelo finlandês Aki Kaurismaki, pelo espanhol Victor Erice e pelo português Manoel de Oliveira. O episódio de Costa tem o nome “Sweet exorcism”, ou “Exorcismo doce”, em tradução livre. O embate de Ventura com o soldado imóvel e com as vozes fantasmáticas é basicamente o mesmo visto no filme de 2014, salvo pequenas diferenças de montagem.

A referência ao exorcismo, explicitada no título do episódio, por vezes é citada em críticas e artigos sobre *Centro Histórico* e sobre *Cavalo Dinheiro*. Em alguns textos, o elevador é apontado como um túmulo de expiação onde Ventura entra, enfrenta os fantasmas e retorna ao mundo novamente. Em 2013, sobre “Sweet exorcism”, Filipe Furtado escreve:

Rodado em HD, o filme tem uma atmosfera opressiva que aponta um presente envolto em trevas e um coro acusatório que só reforça um mal-estar histórico. É um filme de horror de história, dos seus cadáveres e dos seus esquecimentos, do seu presente incompleto.¹⁸⁹

Dois anos depois, ao se referir a *Cavalo Dinheiro*, Luís Mendonça aponta:

O cabo-verdiano Ventura irá invocar Satanás (...) num elevador tumular onde se exorciza ‘o outro lado’ da Revolução de Abril, aquela que deixou uma marca de medo e trauma na memória da população das ex-colônias, começando pelos cabo-verdianos a viverem então na metrópole.¹⁹⁰

Pensar *Cavalo Dinheiro* como um exorcismo – e o elevador como “máquina de tempo antes de caixa de ressonância de cadáveres”, nas palavras de José Oliveira¹⁹¹ – é também ampliar a ideia de exorcismo para a performance da ficção da memória. A rememoração do filme está na *mise-en-scène* como trabalho dos corpos num espaço labiríntico de luzes e sombras, no exercício de visibilidade e invisibilidade da experiência histórica e na interpolação dos estratos temporais. Essa mescla de temporalidades na trajetória de Ventura é fugidia, inconstante, sem clareza de referenciais cronológicos e com várias possibilidades na maneira de ser apreendida, como discorre Fábio Andrade:

A experiência de Ventura parece mais próxima da temporalidade que os gregos se referiam como *aion* – segundo descrição de Deleuze, um tempo de flutuação sem pulso, de um

¹⁸⁸ COMOLLI, 2008, p. 221.

¹⁸⁹ FURTADO, 2013.

¹⁹⁰ MENDONÇA, 2015.

¹⁹¹ OLIVEIRA, 2015.

transcorrer sem possibilidade de rumo, que se manifesta pela presença simultânea de passado e futuro como meras extensões, mas também como puras repetições. Não há possibilidade de saída, pois o tempo não escorre para um ralo definido. (...) Se, por um lado, é exatamente essa convivência de tempos do *aion* que fundamenta o conceito de imagem-tempo, de Deleuze, a diferença é que no mundo de Ventura não há sequer um presente onde tudo possa conviver. A imagem-tempo se reconfigura como artigo de luxo – senão burguês, decerto sobrevivente. (...) A flutuação do *aion* – o tempo do fracasso da experiência, esmagado entre uma data que não pode voltar, pois nunca realmente se foi – é a vivência do morto-vivo.¹⁹²

Apesar de aparecer como segmento em *Centro Histórico*, é em *Cavalo Dinheiro* que a cena do elevador – a mais enigmática do filme – tem maior ressonância, ao se integrar a tudo que vem antes na narrativa e ao epílogo. A entrada de Ventura naquele cubículo de poucos metros, ao dividir espaço com o militar imóvel e ao suportar os pesadelos e fantasmas que não descansam nem o deixam descansar, resume a jornada labiríntica de que se vale Pedro Costa para ressignificar a experiência da história, de seus atores-personagens, de dois países (Portugal e Cabo Verde) e dele mesmo como artista.

¹⁹² ANDRADE, 2016.

4. REFLEXÕES FINAIS

“Para mim, a função primeira do cinema é nos fazer perceber que alguma coisa não está justa.”¹⁹³

Foi uma jornada relativamente breve, porém profunda e intensa. Assistir e reassistir a *Cavalo Dinheiro* e *Juventude em marcha* – às vezes por inteiro, outras vezes apenas trechos ou mesmo uma única cena ou uma única fala –, fazer anotações, pausar, capturar *frames*, analisar as movimentações dos personagens no interior dos enquadramentos (e também fora deles), tentar organizar pensamentos a partir de tantos estímulos. No começo do trabalho, imaginamos que faríamos um grande compêndio de filmes, referências, relações entre imagens e contextos históricos e mais um tanto de pretensões que não se concretizaram pelo simples motivo de que uma obra como a de Pedro Costa – em especial *Cavalo Dinheiro* – acaba por não se prestar a isso. Ela é singular em suas especificidades, única nas suas aproximações e, se, evidentemente, depende de toda uma história do cinema para existir (e Costa é um obcecado pela tradição e pela vanguarda do cinema), caminha solitariamente no cenário contemporâneo, desafiando sensibilidades a cada novo espectador que captura.

À medida que as páginas se acumulavam nessa dissertação, mais se fazia evidente que estar diante de *Cavalo Dinheiro* exigia o desprendimento de não ambicionar decifrá-lo. Simplesmente não é disso que se trata. O maior impacto do filme está em ele permitir que andemos todos juntos. Que fiquemos ao seu lado, acompanhando e escutando aquilo que ali se constrói, em busca de diálogos e reflexões que possam se conectar ao que se apresenta na tela. Não importa se os filmes de Costa durem, alguns, 90 minutos, e outros, 170 minutos: o que mais se destaca na relação aberta que esta obra nos propõe é o poder de concisão e a impressão de que, quanto mais se tenta “entendê-la”, mais ela tende a se afastar.

Viver todos esses meses com *Cavalo Dinheiro* proporcionou a experiência de habitar um filme como nunca antes havia acontecido. Conviver com Ventura e Vitalina, ouvir e reouvir suas histórias, assustar com o escuro assombroso de corredores subterrâneos, ocupar salas médicas e matas nos arredores de um suposto hospital, estar num elevador tão pequeno na forma quanto gigantesco nos sentidos que provoca – tudo isso permitiu compor uma relação peculiar entre os elementos do filme, a bibliografia escolhida, as reuniões de orientação e os debates no decorrer do curso de Mestrado.

O desenvolvimento da dissertação foi atravessado por uma dolorosa instabilidade no

¹⁹³ COSTA, 2010, p. 147.

Brasil, em meio a acontecimentos políticos, econômicos e sociais que abateram o período integral de feitura do trabalho. Não houve uma única folga: entre o início das aulas em março de 2015, no começo do segundo mandato de Dilma Rousseff, e a entrega da dissertação em agosto de 2017, com mais de um ano de (des)governo Michel Temer, parece que um portal interdimensional sugou o país e o cuspiu de volta virado do avesso.

A digressão acima é fundamental – diríamos constitutiva – no entendimento do resultado do trabalho, pois estamos falando de um cineasta português que desenvolve um longo e intenso trabalho (que se desdobra em diversos longas e curtas-metragens) na periferia da capital de seu país. Cria laços com imigrantes africanos e faz, deles e com eles, obras artísticas de alta voltagem estética e política. Que o cinema brasileiro não tenha hoje um realizador de tamanha envergadura – nem pareça muito interessado em fazer o exercício sensível e arriscado a que se propõe Pedro Costa – não é o maior dos problemas. A tragédia, de fato, é que o cinema brasileiro, diante do estado atual do país, parece estagnado e abismado dentro desse contexto, sem grandes reações para além de pequenos coletivos que insistem em enfrentar – com tenacidade – as forças opressoras cada vez mais fortemente instaladas.

Pesquisar e escrever sobre Pedro Costa e *Cavalo Dinheiro* tornou-se uma singela tentativa de resistência. Olhar para este filme e para suas relações com a política (não de gabinete, mas a política dos corpos, dos sons, dos movimentos, dos espaços, das formas) foi também um jeito de sobreviver ao momento histórico, de procurar, na grandeza de um artista, as fagulhas de criação e resistência que dão a esperança de que nem tudo foi destruído.

Há de fato uma caixa de navalhas nesse filme, e uma delas acaba no bolso de um jovem rebelde. Sim, os jovens rebeldes precisam de navalhas. A juventude tem sede de sangue. (...) Gostava que ele o fizesse. Seria, no entanto, uma revolução muito doce, se fosse o Ventura a liderá-la. Seria mesmo muito doce. Mas receio que não vá acontecer... Receio que não.¹⁹⁴

Cavalo Dinheiro teve sua primeira exibição pública em 2014, no Festival de Locarno (Suíça). Ganhou prêmio de melhor direção e causou todo tipo de debate e reações, a grande maioria dos espectadores encantada com a força do filme. De lá para agora, porém, o que ficou de *Cavalo Dinheiro*? Que tipo de intervenção um filme como este pode, efetivamente, provocar no tecido da realidade? Por que ele continua a ser visto só nos nichos fora do mercado, com lançamentos tímidos em salas ao redor do mundo (e até hoje inédito no circuito comercial brasileiro)?

Jacques Rancière detecta, ao escrever sobre *Juventude em marcha*, a existência de um sistema cujo interesse é inibir a chegada de filmes como esse a públicos mais amplos, criando a prateleira “filme de arte” ou “filme de festival” para acomodá-los confortável e cinicamente. Foi-se

¹⁹⁴ COSTA, 2017, p. 74.

o tempo de uma “arte da igualdade”, como se refere Rancière às gerações de cineastas reverenciados por Pedro Costa, como John Ford, Raoul Walsh e Jacques Tournier. Estes, ainda que trabalhando na grande indústria de Hollywood, “nem por isso deixavam de proporcionar muito prazer aos frequentadores dos cinemas de bairro, quer se tratasse do esplendor de uma montanha, de um cavalo ou de uma cadeira de balanço, sem qualquer hierarquia de valor visual entre homens, paisagens, animais ou objetos”¹⁹⁵.

Os tempos são outros, alerta Rancière. É evidente que *Cavalo Dinheiro* não tem as mesmas características de obras como *Rastros de ódio* (Ford), *Sangue de pantera* (Tournier) ou tantos mais da era de ouro de Hollywood, mas em que medida o sistema capitalista é que erigiu barreiras impeditivas para bloquear o filme (e outros tantos) de ter maior visibilidade do que no nicho onde ele é acomodado? Trata-se de um processo “sociologicamente determinado”, como aponta Rancière, pelo qual o sistema “seleciona” o que melhor lhe convém a determinados espaços de publicização. A etiqueta do nicho tende ser colada quase sempre nos filmes que propõem abordagens mais compartilhadas e menos condescendentes em relação às vidas humildes. “É o sistema que transforma em monge triste aquele que deseja um cinema compartilhável como a música do violinista cabo-verdiano ou a carta comum ao poeta e ao analfabeto”¹⁹⁶.

Boa parte dessa dissertação foi escrita ao som das músicas d’Os Tubarões, tão caras ao cinema de Pedro Costa e à rememoração de seus atores-personagens. Por mais que tenhamos apontado operações complexas na poética de *Cavalo Dinheiro*, o que fica no saldo da jornada é a convicção de que se trata de um filme que olha o mundo ao redor e se conecta a ele e às suas figuras, que se relaciona com os sujeitos e seus dramas e que não escamoteia para o espetáculo alienante as suas motivações criativas. A suposta dificuldade de apreensão de *Cavalo Dinheiro* nos parece muito mais da ordem da percepção pessoal do que de suas potências criativas, pois a experiência aberta a que ele nos convida não encontra resposta dentro dos parâmetros que o grande sistema industrial de lançamentos faz na constante tentativa de domesticar plateias. Conviver com as ideias sobre o cinema de Pedro Costa e compartilhá-las aqui é, então, uma maneira de tentar contribuir para os estudos em torno de sua relevância cultural, ampliar o significado da ideia de comunicação para além das disciplinas da academia e, quem sabe, trazer novos olhares para o mundo que se descortina pela janela desses filmes.

É muito raro hoje que um espectador assista a um bom filme. Está sempre a ver a si mesmo, a ver o que deseja ver. Ele realmente assiste a um filme quando este não permite que ele entre, quando há uma porta que lhe diz: “Não entre”. O espectador só assiste a um filme se algo na tela resiste a ele.¹⁹⁷

¹⁹⁵ RANCIÈRE, 2012, p. 159.

¹⁹⁶ RANCIÈRE, 2012, p. 159.

¹⁹⁷ COSTA, 2010, p. 151.

A jornada original desta pesquisa se alterou pelo caminho. Havia a ideia inicial da dissertação se fixar na “fábula contrariada”, noção desenvolvida por Rancière, mas alguma coisa não parecia se encaixar muito bem, pois o escopo de questões suscitadas pela obra do cineasta ultrapassava em muito o horizonte dessa indagação. Diante disso, lançamos mão de outra noção criada por Rancière, a de “ficção da memória”. Como bem resume Adrian Martin, “Costa usa a ficção, dá-lhe um corpo, mas ao mesmo tempo torna-o abstrato, esvazia-o, transformando esse corpo em algo fantasmagórico e incorpóreo: é um paradoxo vibrante e uma combinação rara no cinema”¹⁹⁸.

Relacionar a ficção da memória – tal como formulada por Rancière – aos procedimentos de Pedro Costa junto a seus atores-personagens nos ofereceu um caminho vasto de abordagens e aproximações que se fizeram mais e mais presentes a cada novo ponto de inflexão escolhido para olhar os filmes. Em *Cavalo Dinheiro*, Costa simultaneamente reforça um estilo que criara e inventa outro. Os lugares onde os personagens habitam ou por onde circulam sempre foram algo muito forte para o diretor português. Porém, quando ele cria *Cavalo Dinheiro*, praticamente não há mais espaços para serem habitados. Com a destruição das Fontainhas e os traumas dos cabo-verdianos, afetados pela história do país, Ventura e seus companheiros agora circulam entre fantasmas (de si mesmos e de outros), dialogam fora do tempo cronológico e lidam com os fracassos e as opressões da história coletiva que os empurrou para a margem da cidade.

Na análise imanente da escritura fílmica de *Cavalo Dinheiro* o que se destacou foi sempre o sujeito. Ventura é o canal de comunicação entre todos que surgem no filme, e é a partir dele tomamos contato com tantos outros – incluindo a inserção, neste universo, de Vitalina, “personagem de nome tão extraordinário que só pode ser real”¹⁹⁹. Ainda que combalida pelas perdas e injustiças, Vitalina surge como (e com) uma luz, a iluminar os descaminhos de Ventura e a apresentar um propósito que até então ninguém naquele universo de personagens parecia ainda ter. A “função” de Vitalina é pragmática e objetiva: ela está em busca da pensão do marido falecido. Na relação com os outros cabo-verdianos e com a história coletiva de uma comunidade a qual pertence, ela se põe a rememorar junto deles, a contribuir com a experiência que a atravessa e, principalmente, a apontar caminhos para se escapar daqueles labirintos de espaços e tempos. Não é por acaso que Vitalina seja a única personagem em todo o filme a esboçar um sorriso – discreto e adorável, amargo e resignado, mas um sorriso.

Na tentativa de encontrar um fechamento para essa pesquisa, é como se tateássemos

¹⁹⁸ MARTIN, 2009, p. 93.

¹⁹⁹ ANDRADE, 2016.

sem saber no que mexemos. Se há uma conclusão a ser apontada para o nosso trabalho, é a inconclusão da obra em progresso de Pedro Costa. Seu cinema é formidavelmente contemporâneo, e tráfegar por suas variáveis foi e será sempre prazeroso (ainda que, não poucas vezes, angustiante). O que fica é o exemplo de uma criação que reconfigura as possibilidades audiovisuais de se lidar com sentidos tão amplos como ficção, documentário, memória, testemunho, rememoração, história, espaço e tempo. *Cavalo Dinheiro* nos surge ainda maior, mais grandioso. Ao mesmo tempo, comporta, na sua imensidão, a discreta pretensão de olhar para as vidas comuns e fazer delas novas figuras, emancipadas, livres, dotadas de força para resistir a um longo processo de expropriação que sobre elas recai.

Estou a falar novamente sobre resistência: resistir ao medo, resistir à morte. Em cinema, resistimos. É o material mesmo que resiste. Há coisas que resistem em relação a outras: uma imagem que resiste a outras imagens, um som que resiste a outro som.²⁰⁰



Figura 28: Ventura sai do hospital

²⁰⁰ COSTA, 2010, p. 164.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 2005.

ANDRADE, Fábio. “Com vista para dentro”. In: *Cinética*, 2016. Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/home/com-vista-para-dentro/>>. Último acesso: 21/7/2017.

ARTHUSO, Raul. “O som em fiapos”. In: *Cinética*, 2016. Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/home/o-som-em-fiapos/>>. Último acesso: 21/7/2017.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015,

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. “Corpos e quadros, notas sobre três filmes de Pedro Costa: *Ossos, No quarto da Vanda, Juventude em marcha*”. In: DUARTE, Daniel Ribeiro (org). In: *O cinema de Pedro Costa*. São Paulo: CCBB, 2010.

COSTA, João Bénard. “No quarto da Vanda”. In: DUARTE, Daniel Ribeiro (org). In: *O cinema de Pedro Costa*. São Paulo: CCBB, 2010.

_____. “O negro é uma cor ou o cinema de Pedro Costa”. In: CABO, Ricardo Matos (org). In: *Cem mil cigarros: Os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

COSTA, Pedro. “O sangue”. In: DUARTE, Daniel Ribeiro (org). In: *O cinema de Pedro Costa*. São Paulo: CCBB, 2010.

_____. “Morrer mil mortes”. In: *Público*, 27/4/2012. Disponível em <https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/pedro-costa-morrer-mil-mortes--304110>. Último acesso: 10/7/2017.

_____. “Entrevista com Pedro Costa”. In: *Falso Movimento*, 2014. Disponível em <<https://falso-movimento.com/2014/11/08/entrevista-a-pedro-costa>>. Último acesso: 7/12/2016.

_____. “Uma conversa com Pedro Costa: entrevista a Michael Guarnieri”. In: MUNHOZ, Marcelo, URBAN, Rafael (org). In: *Mostra Ficção Viva: Pedro Costa & Victor Erice*. Curitiba: Caixa Cultural, 2017.

DELEUZE, Gilles. *Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

EISNER, Lotte. *A tela demoníaca: As influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: Imago, 2012.

FREUD, Sigmund. “Além do princípio de prazer”, 1920. Disponível em <<http://lacan.orgfree.com/freud/textosf/alemdoprincipiodeprazer.pdf>>. Último acesso: 12/08/2017.

FUJIWARA, Chris. “O caminho da perdição”. Livreto do DVD de *Cavalo Dinheiro*. Lisboa: Midas Filmes, 2016.

FURTADO, Filipe. “Esboços urgentes de uma história”. In: *Cinética*, 2013. Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/home/centro-historico-de-aki-kaurismaki-pedro-costa-victor-erice-e-manoel-de-oliveira-portugal-2013/>>. Último acesso: 23/7/2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAUDREAULT, André. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: UNB, 2009.

GOMES, Juliano. “Mal do século: Ossos e a morte de um cinema”. In: *Cinética*, 2016. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/ossos.htm>>. Último acesso: 10/6/2017.

_____. “Matéria sólida: alguns sedimentos e procedimentos em *Cavalo Dinheiro*”. In *Cinética*, 2016. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/materia-solida-alguns-sedimentos-e-procedimentos-em-cavalo-dinheiro/>>. Último acesso: 14/6/2017.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória. Entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARTIN, Adrian. “A vida interior de um filme”. In: CABO, Ricardo Matos (org). In: *Cem mil cigarros: Os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

MENDONÇA, Luís. “Vê de Ventura: Como a outra parte viveu a revolução. Cavalo Dinheiro (Pedro Costa)”. In: *La Furia Umana*, 2014. Disponível em

<<http://www.lafuriaumana.it/index.php/54-archive/lfu-22/288-luis-mendonca-ve-de-ventura-como-a-outra-parte-viveu-a-revolucao>>. Último acesso: 27/7/2017.

OLIVEIRA, José. “The shock of each moment of still being alive”. In: *Foco*, 2015. Disponível em <<http://focorevistadecinema.com.br/jornalcd.htm>>. Último acesso: 1/8/2017.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. “*Cavalo Dinheiro* e a arte do retrato”. In: *Cinética*, 2016. Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/home/cavalo-dinheiro-e-a-arte-do-retrato>>. Último acesso: 21/7/2017.

PARRODE, Rafael Castanheira. “Ventura zumbi”. In: *Cinética*, 2016. Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/home/ventura-zumbi/>>. Último acesso: 2/8/2017.

RANCIÈRE, Jacques. “A estética como política”. In: *Devires*, v. 7, n. 2, p. 17-37. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2012a.

_____. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012c.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012d

_____. *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papyrus, 2013.

_____. “Cavalo Dinheiro”. Livreto do DVD de *Cavalo Dinheiro*. Lisboa: Midas Filmes, 2016.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação* (com Arthur Nestrovski). São Paulo: Escuta, 2000.

_____. *História, memória, literatura: O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: 2003, Editora Unicamp.

_____. *Escritas da violência – Volume 1* (com Jaime Ginzburg, Francisco Foot Hardman). Rio de Janeiro: 2012, 7Letras.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

UCHÔA, Rui. “11 de Março de 1975: O golpe do general”. In: *Expresso*, 8/3/2009. Disponível em <http://expresso.sapo.pt/blogues/blogue_um_olhar/11-de-marco-de-1975-o-golpe-do-general=f500702>. Último acesso: 10/8/2017.