

**IDENTIDADE, DESTERRITORIALIZAÇÃO E EXÍLIO NOS FILMES *CASA DE LAVA* (1994) E *CAVALO DINHEIRO* (2014), DE PEDRO COSTA**

Ythallo Demys Bezerra Rodrigues

Universidade Estadual do Ceará - UECE/FECLESC - Quixadá-CE

Mestrado Interdisciplinar de História e Letras - MIHL

ythallus@gmail.com

**RESUMO**

Neste artigo, partimos da análise dos longas-metragens *Casa de Lava* (1994) e *Cavalo Dinheiro* (2014), do cineasta português Pedro Costa, buscando perceber as modulações das identidades, a desterritorialização e o exílio nas duas narrativas fílmicas, tendo em vista, a priori, os processos de construção dos personagens cabo-verdianos.

No longa *Casa de Lava*, acompanhamos os personagens Mariana e Leão. Ele, um operário cabo-verdiano, que trabalha na construção civil de Lisboa, ela, uma enfermeira portuguesa. Leão sofre um grave acidente de trabalho, entrando em coma. A partir desse fato, seguimos os cuidados de Mariana ao levá-lo de volta a sua aldeia, Chã das Caldeiras, em Cabo Verde. Entendemos que nesse percurso há uma variação entre o estar exilado em terras distantes e a realocação territorial, o “retorno ao país natal” (cf. Cesaire, 1938).

Em *Cavalo Dinheiro*, amplia-se o enfoque, as bordas narrativas extrapolam para o campo histórico-social de Portugal. Esse painel histórico só é possível graças ao “encontro” (cf. Bresson, 2005, p. 82) de Pedro Costa com Ventura, um migrante cabo-verdiano, que, desde o longa anterior do diretor, *Juventude em Marcha* (2006), tornou-se uma referência para pensarmos sobre migração, memória, diáspora e exílio.

**Palavras-chave:** Filme *Casa de Lava*; Filme *Cavalo Dinheiro*; Pedro Costa; Identidade; Exílio;

## 1. DA HISTÓRIA AO CINEMA E VICE-VERSA

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

(Pedro Costa)

Durante muito tempo estive afastado da vida acadêmica. Em 2001, iniciei a graduação no curso de Letras, na Universidade Regional do Cariri, em Crato. O que seria um período de quatro anos de dedicação aos estudos da Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas, estendeu-se num lastro quase interminável de mais de treze anos, entre idas e vindas ao curso. Por muita sorte e algum interesse, que desconheço qual, daquela instituição de ensino não fui jubilado e expulso de vez do mundo acadêmico. Pois bem, aqui estou, depois de longos hiatos – em que estudei de forma autônoma em cursos livres e extensões universitárias, especificamente, a arte cinematográfica –, com alguma sorte e feliz pela escolha da URCA em não me jubilar. Algo pode decerto não estar justo, ajustado, mas percebo tudo isso como um grande aprendizado no decurso do tempo, para minha vida.

Dezoito anos depois, iniciei novamente um processo formativo dentro do universo acadêmico, no entanto, desta vez com a grande responsabilidade de em dois anos concluir todos os desafios e atividades propostas pelo Mestrado Interdisciplinar em Letras e História, da FECLESC/UECE, em Quixadá. Nesse ínterim, entre o início da graduação e início do mestrado, me tornei um trabalhador do cinema: escrita de roteiros, sets de filmagem, ilhas de edição, e em algumas oportunidades, como professor de cursos livres de linguagem e história do cinema e do documentário, tive minha mais longa formação. Vivi, portanto, a práxis, a intuição, a experiência, e assim era até pouco tempo atrás. Enfim, acredito, com força, que somos o fluxo e a potência de nossas escolhas.

No nosso texto, analisamos os longas-metragens *Casa de Lava* (1994) e *Cavalo Dinheiro* (2014), do realizador Pedro Costa<sup>1</sup>. Buscamos compreender as modulações entre as categorias histórico-sociais: memória e identidade, inicialmente. Posteriormente, após uma primeira investigação dos personagens fundamentais dos enredos fílmicos, chegamos a outras duas categorias importantes para as nossas análises: desterritorialização e exílio. De início,

---

<sup>1</sup> Pedro Costa nasceu em Lisboa, Portugal, em 1959. Estreou na área cinematográfica fazendo assistência de direção para os realizadores Jorge Silva Melo e João Botelho. Realizou sete curtas-metragens, *É Tudo Invenção Nossa* (1984), *Seis Bagatelas* (2003), *The End of Love Affair* (2003), *Tarrafal – O Estado do Mundo* (2007), *The Rabbit Hunters – Memories* (2007), *O Nosso Homem* (2010) e *Sweet Exorcism – Centro Histórico* (2012); e oito longas-metragens, *O Sangue* (1989), *Casa de Lava* (1994), *Ossos* (1997), *No Quarto da Vanda* (2000), *Onde Jaz o Teu Sorriso?* (2001), *Juventude em Marcha* (2006), *Ne Change Rien* (2009) e *Cavalo Dinheiro* (2014). Seu próximo filme, intitulado *Vitalina Varela*, deverá estrear em 2019.

partimos diretamente da observação cuidadosa das duas narrativas fílmicas, buscamos perceber os processos de construção das personagens do cineasta português, em seus desenvolvimentos individuais e coletivos dentro das tramas.

É importante termos em vista que é a partir do aspecto formal, de como Costa se utiliza da linguagem cinematográfica em cada um dos filmes, que iremos desenvolver o nosso caminho analítico. Já em nossas primeiras visadas dos filmes em análise, pudemos perceber alguns aspectos formais utilizados pelo realizador, tais quais: o hibridismo entre ficção e documentário – uma questão que nos parece também importante ao cinema português, historicamente; o trabalho com atores não profissionais; a realização de filmes com mídias digitais – pensando a realização cinematográfica a partir do equipamento de que se dispõe à mão; o uso do dispositivo cinematográfico<sup>2</sup>; entre outros métodos formais com os quais poderemos nos deparar.

É-nos muito importante ainda nesse momento inicial, percebermos as tensões suscitadas devido os processos de migração aos quais, seus principais personagens foram de fato submetidos. Uma característica fundamental aqui, é sabermos que Pedro Costa trabalha em seus filmes com “pessoas reais”, ou seja, os migrantes de Cabo Verde nos seus filmes, são de fato homens e mulheres que vieram ou que tem descendência cabo-verdiana, no entanto, há um trabalho cinematográfico sobre essa realidade, na criação de seus filmes, que são efetivamente, longas-metragens ficcionais, realizados de forma radical e com um intenso trabalho de desenvolvimento de *mise en scène* e aprofundamento de personagens da ficção.

Nossas análises, no entanto, seguem abertas e em metamorfose constante e ao iniciarmos tal processo de estruturação, vem-nos duas perguntas que nos parecem fundamentais dentro do nosso processo de aprendizagem: o que é História? e o que é Cinema?, ou mais do que isso qual História e qual Cinema buscamos analisar? Perguntas gigantescas, é certo, porém em nosso ponto de inflexão buscamos perceber os detalhes. Para a primeira questão nos conectamos com uma definição que nos é muito cara, do historiador francês Marc Bloch, que a partir de seus precursores Michelet e Fustel de Coulanges, afirma

---

<sup>2</sup> Cezar Migliorin, professor da Universidade Federal Fluminense, em texto de 2005, intitulado “O dispositivo como estratégia narrativa”, define de forma concisa o conceito contemporâneo de dispositivo no cinema. “O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc.). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões; e mais: a criação de um dispositivo não pressupõe uma obra. O dispositivo é uma experiência não roteirizável, ao mesmo tempo em que a utilização de dispositivos não gera boas ou más obras por princípio.” (2005)

que o principal objeto de estudo histórico é o homem, aliás, e mais do que isso, os homens no tempo, e continua:

“Ciência dos homens”, dissemos. É ainda vago demais. É preciso acrescentar: “dos homens, no tempo”. O historiador não apenas pensa “humano”. A atmosfera em que seu pensamento respira naturalmente é a categoria da duração. Decerto, dificilmente imagina-se que uma ciência, qualquer que seja, possa abstrair o tempo. Entretanto, para muitas dentre elas, que, por convenção, o desintegram em fragmentos artificialmente homogêneos, ele apresenta apenas uma medida. Realidade concreta e viva, submetida à irreversibilidade de seu impulso, o tempo da história, ao contrário, é o próprio plasma em que se engastam os fenômenos e como o lugar de sua inteligibilidade. (2001, p. 55)

Já do nosso segundo questionamento, sobre o Cinema, não temos efetivamente, uma definição – aberta ou fechada –, mas sim, observações a partir de desdobramentos das teorias da arte cinematográfica no início século XX. O teórico Robert Stam reúne tais ideias no primeiro parágrafo do quarto capítulo “A essência do cinema”, do seu livro basilar *Introdução à teoria do cinema*, e citamos:

Desde o surgimento do cinema como meio, os analistas têm buscado por sua “essência”, seus atributos exclusivos e distintivos. Alguns dos primeiros teóricos reivindicaram um cinema não contaminado pelas outras artes, como no caso da noção de “cinema puro” de Jean Epstein. Outros teóricos e cineastas proclamaram com orgulho os vínculos do cinema com as demais artes. Griffith declarou ter tomado a montagem em paralelo de empréstimo a Dickens, ao passo que Eisenstein encontrou antecedentes literários de prestígio para as técnicas cinematográficas: as mudanças de distância focal em *O paraíso perdido*, a montagem alternada da feira agrícola em *Madame Bovary*. As muitas definições de cinema referindo-se às outras artes – “escultura em movimento” (Vachel Lindsay); “música da luz” (Abel Gance); “pintura em movimento” (Leopold Survage); “arquitetura em movimento” (Elie Faure) – a um só tempo estabeleciam vínculos com as formas de arte precedentes e registravam diferenças fundamentais: o cinema era pintura, porém em movimento, ou era música, porém não de notas, e sim de luzes. O denominador comum era a ideia de que o cinema era uma arte. Na verdade, Rudolf Arnheim (em 1933) manifestou-se surpreso com o fato de que o cinema não tivesse sido recebido de braços abertos pelos amantes da arte. Conforme escreveu, o cinema é “a arte *par excellence*. Colocou-se, com absoluta exclusividade, a serviço do entretenimento e da distração; superou a todas as demais artes na ostentação de beleza; e sua musa era tão escassamente vestida quanto se podia desejar” (Arnheim 1997, p.75). (2013, p. 49)

Ambas essas citações, que poderiam nos trazer uma série infindável de outros possíveis desdobramentos, são trazidas à tona no intuito de funcionarem como uma base de sustentação para tudo o que estamos observando, sendo, paradoxalmente, o chão escorregadio da memória que trilhamos pelo inusitado delírio, desejosos pelo por vir. São o norte – ou o sul – do caminho a ser construído, a partir das observações atentas do presente. Percebemos que a História, através da duração, é a ciência, objetiva e subjetivamente, “dos homens, no tempo”,

e que nós daqui, nos permanentes agoras, observamos aqueles homens e mulheres, em seu tempo, no passado, e tentamos ao máximo estabelecer – com alteridade e, sobretudo, generosidade – pontos de contato na construção do nosso modo de narrar. Da mesma forma, faz-se importante, entendermos a capacidade a qual o Cinema carrega em si, como potência, desde o início de suas visadas teóricas, estabelecendo-se como a arte da interdisciplinaridade artística, algo que, analiticamente, em muito nos interessa, nesse nosso início de jornada. Palavra-imagem-som-forma-conteúdo.

## **2. OS FILMES E O NOSSO APORTE DE ANÁLISES: DESENVOLVENDO A PROBLEMATIZAÇÃO E JUSTIFICANDO NOSSAS ESCOLHAS**

Na filmografia de Pedro Costa, a qual nos aprofundaremos nas análises dos dois longas-metragens citados: *Casa de Lava* e *Cavalo Dinheiro*, podemos perceber múltiplas formas de realização cinematográfica. Aqui, deixamos claro que nossa investigação atravessa, prioritariamente, a realização de longas-metragens do cineasta, portanto, os curtas-metragens não serão analisados, apenas alguma eventual citação.

Em seu segundo longa, *Casa de Lava*, acompanhamos as histórias dos personagens Mariana (Inês de Medeiros) e de Leão (Isaach de Bankolé). Ele é um operário cabo-verdiano, que trabalha na construção civil de Lisboa, enquanto ela é uma enfermeira portuguesa. Logo no início do filme, Leão sofre um grave acidente de trabalho – o que pela montagem da cena do acidente não fica claro se Leão realmente se acidentou ou se provocou a queda –, entrando em coma, a partir desse fato passamos a acompanhar os cuidados de Mariana ao levá-lo de volta a sua aldeia, Chã das Caldeiras, na Ilha do Fogo, em Cabo Verde. No entanto, quem pagou para que se levasse Leão para seu país não aparece para buscá-lo, deixando a enfermeira na situação de responsável pelo doente, até que algum parente surja. Passam-se dias e dias num hospital muito precário, até que Leão recobre a consciência e finalmente possa guiar-se até o vilarejo. Mariana permanecerá perdida naquele contexto social, até o fim do filme.



Leão e Mariana nos arredores do vulcão – Fotograma do filme *Casa de Lava*

No catálogo *O cinema de Pedro Costa*, o cineasta tece algumas palavras, como novas sinopses pessoais e diretas sobre cada um de seus filmes, e sobre *Casa de Lava* ele escreve, dezesseis anos depois, o seguinte:

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

Os procedimentos que o realizador nos convida a observar, pelo viés da construção da “memória coletiva”<sup>3</sup> em que os seus personagens estão inseridos até chegarmos à análise das questões individuais de cada um deles. Nesta sinopse atualizada, temos uma pista importante: “ligar as cruces do cemitério do Tarrafal<sup>4</sup> à cama do hospital em Lisboa”,

---

<sup>3</sup> Para Jacques Le Goff, “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar de *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.” (2013, p. 455).

<sup>4</sup> A colônia penal do Tarrafal, situada em Chão Bom, no concelho do Tarrafal, na ilha de Santiago (Cabo Verde), foi criada pelo governo de Portugal, em 1936, desde então o lugar funcionou como campo de concentração para opositores ao regime totalitário de Salazar, até 1954, sendo desativado. Em 1961 volta funcionar como campo de concentração para membros da luta anti-colonial, sendo extinto definitivamente, em 05 de julho de 1975, após a independência cabo-verdiana.

parece-nos uma espécie de mensagem cifrada, para que na nossa investigação a *la Sherlock Holmes*, permaneça em nós a partir desses vestígios, indícios, fios de um tapete homogêneo, algumas conclusões que nos levarão, certamente, a novos questionamentos, a novas pistas, enfim. (GINZBURG, 2014).

Neste filme, percebemos que tanto Mariana quanto Leão estão em movimento de exílio, no sentido geográfico do território, já que Leão retorna ao seu lugar de origem, Cabo Verde, em Portugal ele vivia como um operário da construção civil. Ao passo que Mariana era uma enfermeira em um hospital em Lisboa, e aqui passa a ser uma cuidadora estrangeira numa longínqua aldeia cabo-verdiana. Isso nos insere num forte contexto político-social, que o filósofo francês Jacques Rancière vai desenvolver em seu texto “Política de Pedro Costa”, ao nos introduzir ao cinema deste autor:

Seus filmes têm como tema essencial uma situação que esteja no cerne dos atuais desafios políticos: o destino dos explorados, dos que vieram de longe, das antigas colônias africanas, para trabalhar nos canteiros de obras portuguesas; dos que perderam a família, a saúde, por vezes a vida, nesses canteiros de obras; dos que se amontoaram nos casebres do subúrbio antes de serem mandados para moradias novas, mais claras, mais modernas e nem por isso mais habitáveis. (2012, p. 147)

Tendo em vista a complexificação dessas relações político-sociais o cineasta realiza a trilogia de Fontainhas<sup>5</sup>, composta pelos filmes *Ossos* (1997), *No Quarto da Vanda* (2001) e *Juventude em Marcha* (2006). Desses filmes emergem, peremptoriamente, os personagens Vanda e Ventura<sup>6</sup>, que confirmam a metafórica e misteriosa erupção vulcânica mostrada no início de *Casa de Lava* e afirmam uma tomada de posição, com filmes mais contundentes, de adensamento das perspectivas político-sociais. O cineasta, num processo de imersão profunda, adentra na realidade daqueles homens e mulheres, migrantes cabo-verdianos, que vivem um claro processo de esquecimento e abandono em Portugal, vivendo, o que lhes causa por consequência, um apagamento de si mesmos. São marginais, com identidade e cultura borradas pelo distanciamento que a sociedade portuguesa lhes impõem.

---

<sup>5</sup> Bairro das Fontainhas era um bairro na periferia de Lisboa que foi destruído num longo processo de gentrificação da área em que se localizava na capital portuguesa. A principal característica do bairro era a de abrigar muitos imigrantes vindos de Cabo Verde.

<sup>6</sup> Ventura é o personagem principal dos filmes *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro*, sendo muito importante nos nossos estudos. Suas histórias nos filmes “passeiam” entre a ficção e o documentário, entre o devaneio e a história de Portugal.



Pedro Costa sendo entrevistado para o filme *Tudo refloresce* (2006), de Aurélien Gerbault  
– Ao fundo o bairro de Fontainhas em ruínas

Em seu texto *A partilha do sensível*, Jacques Rancière nos ajuda a identificar os pontos de convergência que, entre o cidadão Pedro Costa de um lado e o cineasta português de outro, promove em sua obra cinematográfica, já que, indissociavelmente, o realizador se coloca em movimento junto às vidas de pessoas, que também habitam o seu país de origem, Portugal, mas que estão de alguma forma duplamente exiladas, por estarem longe de seu país natal e também à margem, apartados desta sociedade. Ao partilhar sua própria vida com esses migrantes, Costa tenta desenvolver um projeto pautado num itinerário fílmico-poético, em que a narrativa cinematográfica se faz presente como a possibilidade de compartilhamento de uma mesma realidade, que se ajusta em cada um dos filmes, modulando certas densidades sensíveis, identitárias, e claramente, mantendo uma pulsação ativa em seus processos afetivos de realização que se destroem e se reconstróem, concomitantemente. São partilhas estéticas, éticas, históricas, políticas e sociais como desenvolve Rancière no início de seu texto-entrevista:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (2009, p. 15)



Dito isto, chegamos ao nosso segundo longa a ser analisado: *Cavalo Dinheiro*. Neste filme, o mais recente trabalho do realizador português, há uma ampliação de enfoque, em que as bordas narrativas – e os enquadramentos – extrapolam para o campo do histórico-social português, um trabalho que se interpõe como obra fundamental de uma cinematografia que vem sendo delineada por uma série de filmes em que as tessituras entre real e ficcional se entrelaçam formando um denso painel de uma História – tanto cinematográfica quanto historiográfica –, e no nosso entendimento, vislumbrando ainda um porvir, neste seu encontro com Ventura.



Ventura olha o horizonte ao longe – Fotograma do filme *Cavalo Dinheiro*

O filme se concatena em alguns movimentos aparentemente autônomos. No início há uma série de fotografias de trabalhadores estadunidenses negros, em fins do século XIX, do dinamarquês Jacob Riis. Posteriormente às imagens paradas e em preto e branco, começamos nosso percurso narrativo. Estaremos juntos de Ventura, que vaga por lugares num trânsito que ora é pura memória, ora é puro delírio. Por todo o caminho ele aparece em lugares fantasmas: um hospital quase vazio, uma fábrica abandonada, um corredor subterrâneo. Nesses ambientes acontecem encontros, histórias são recontadas, refiguradas. Homens e mulheres surgem para dialogar com Ventura, todos são velhos conhecidos e reconstroem suas identidades a partir de lembranças. Se ficcionais ou documentais, aqui

isso pouco importa, o que de fato interessa, é a verdade que se constrói, são memórias que estão cravadas nas peles daquelas pessoas, vindas de muito longe. Chegamos à beira do final do itinerário com o personagem, até entrarmos num elevador, inicia-se um embate entre Ventura e um soldado – uma estátua viva –, numa longa cena de batalha verbal, ora com *som on* e ora com *som off/over*<sup>7</sup> dois mundos em guerra. Depois desta cena o velho cabo-verdiano está liberto e segue, agora fora do hospital pra viver o que ainda lhe resta de vida.

Em ambos os filmes os processos de percepção identitária, desses migrantes cabo-verdianos está centralizado nas figuras de Leão e de Ventura. Ambos são ao mesmo tempo reflexo e contraposição um do outro. O primeiro é jovem, e apesar do acidente, consegue se recuperar e voltar à convivência na sua aldeia, no entanto, percebemos que em suas atitudes há sempre o desejo da deriva, do retorno a Portugal, o lugar que o transformará novamente num desterritorializado, num exilado. Por outro lado, o segundo personagem é um velho, que por conta do filme *Juventude em Marcha* – uma informação relevante é que as histórias de alguns dos principais personagens criados por Costa atravessam os enredos entre-filmes, a história de Ventura continua de um filme para outro, já que sua vida também continua –, sabemos que também sofrera um acidente sério, enquanto trabalhava na construção civil de Lisboa. Entretanto, neste filme Ventura vive um processo de peregrinação em busca de sua história, algo que não se perfaz, em algum sentido, já que ele se transformou numa espécie de espectro de sua própria realidade, um homem que não se reconhece no presente, sua vivência por décadas longe de Cabo Verde, em condições precárias, o transformou num homem solitário e que vive no passado.

### 3. PENSAMENTOS ESPARSOS A TÍTULO DE CONCLUSÃO

“Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.” (DELEUZE; GUATARRI, 2014, p. 19). Nessa nossa deambulação científica criamos mapas mentais, mapas sentimentais de nós mesmos e dos objetos pelos quais estamos nos debruçando. Os indícios surgem, levam-nos para lugares

---

<sup>7</sup> O que se denomina *som on* é o som que apresenta a fonte sonora na imagem que vemos, ou seja, que faz parte da diegese e que o espectador pode perceber, por exemplo, os diálogos dos atores e a leitura labial em consonância com as palavras que se ouve. *Som off* é o som em que não podemos ver a fonte sonora, mas que faz parte da diegese do filme, por exemplo, uma música que ouvimos de um rádio que não vemos na imagem, mas que o personagem vê ou percebe. Este último conceito se confunde muitas vezes com *som over* que é facilmente identificável pelas narrações em documentários clássicos, esses sons estão completamente fora da diegese fílmica e funcionam como comentário falado ou musical, exterior à narrativa fílmica.

inesperados. Às vezes, não era nada do que pensávamos, retornamos ao início ou pelo menos ao ponto em que iniciamos a trajetória errada do nosso percurso. Em mente temos as diversas teorias, autores e problematizações suscitadas, tudo precisa ser verificado, justificado, faz parte do nosso dever ético como pesquisadores.

Uma primeira grande ruptura. Buscando informações na internet sobre um dos filmes que estamos pesquisando, o *Casa de Lava*, no sítio Wikipedia em inglês – para a realização de um artigo acadêmico de uma disciplina do mestrado –, encontrei que esta obra é uma refilmagem do longa-metragem hollywoodiano *I Walked with a Zombie (A Morta-Viva*, de 1943), realizado pelo franco-americano Jacques Tourneur. Essa informação, que inicialmente desacreditei, descarrilou-me. Fui a campo, o virtual, até ter a confirmação efetiva de que isso não se tratava de uma informação falsa, desvairada e sem sentido que estava ali apenas para me atrapalhar.

No mesmo dia encontrei um vídeo, desta vez no sítio YouTube. Em 15 de setembro de 2015, Pedro Costa, foi recebido pela professora britânica Laura Mulvey, no Institute of Contemporary Arts, de Londres, para uma conversa sobre o seu recém-lançado filme à época, *Cavalo Dinheiro*. Logo no início da fala do cineasta, vem a confirmação. Segundo Costa, na realização de seu segundo longa-metragem *Casa de Lava*, praticamente todo filmado na Ilha do Fogo, em Cabo Verde, ele teve “a ideia estúpida” de refilmar – ao seu modo –, o citado filme de Tourneur (COSTA, 2015). A partir desta revelação não seria mais possível fazer a análise do filme português sem levar em consideração tal informação, que, claramente, passa a estar muito além de ser apenas um dado secundário ou sem importância. Passamos a desenvolver novos questionamentos: de que modo analisar o nosso filme estudado a partir do filme “descoberto”? Quais intersecções observar entre ambos os filmes? Como analisar a metalinguagem da transcrição de Costa a partir de Tourneur? E a pergunta fundamental, o que analisar e o que é de fato importante que podemos trazer a partir dessa informação interseccional para a nossa pesquisa?



Pedro Costa fala sobre a “ideia estúpida”, de refilmar *I Walked with a Zombie*, de Jacques Tourneur – Ao seu lado a pesquisadora Laura Mulvey

Para nós é claro que no filme do português, que estreou em 1994, na mostra “Un Certain Regard”, do 47º *Festival Internacional do Filme Cannes*, teremos questões contemporâneas sendo colocadas à prova, como, por exemplo, a fragmentação das identidades dos personagens, “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente.” (HALL, 2019, p. 12). Enquanto que na trama do filme de 1943, *I Walked With a Zombie*, título traduzido no Brasil como *A Morta-Viva*, existem elementos que relacionamos com características das identidades dos sujeitos sociológicos, em que “o sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas esse é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem” (Ibid., 2019, p. 11). Mas isso é só o início dessa nova análise que se junta a nós, teremos outros tempos para desenvolver questões e assentar dúvidas, nossa investigação prossegue.

Contudo, seguimos os movimentos dos fluxos dos nossos estudos, das nossas descobertas. Alguns teóricos se aproximam da nossa pesquisa por osmose outros por fórceps, mas o mais importante é que nos mantenhamos em alerta, atentos. Os filmes pesquisados nós temos como as primeiras provocações para análises, a obra de Pedro Costa nos guia por caminhos desconhecidos, os teóricos atravessam com questões relevantes para que possamos investigar e tentemos estabelecer o máximo possível de conexões. Paradoxalmente, estamos

aportados, pelo mestrado, pelo nosso orientador e pelos professores do Mestrado Interdisciplinar de História e Letras ao mesmo tempo em que derivamos pela vida afora, a singrar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Tradução de Denise Bottman. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 330 p.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Tradução de Marina Appenzeller. 3. ed. Campinas, SP: Papirus, 2014. 191 p.

BAZIN, André. A evolução da linguagem cinematográfica. In: \_\_\_\_\_. **O que é cinema?** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 95-112.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: \_\_\_\_\_. **O anjo da história**. Organização e tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 09-20.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – obras escolhidas**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 01. 256 p.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 159 p.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. Tradução de Evaldo Mocarzel e Brigitte Riberolle. São Paulo: Iluminuras, 2005. 143 p.

CABO, Ricardo Matos (org.). **Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa**. Tradução de Nuno Batalha [et al.]. Lisboa: Orfeu Negro, 2009. 336 p.

CÉSAIRE, Aimé. **Caderno de um retorno ao país natal**. Tradução de Anísio Garcez Homem e Fábio Brüguemann. Rio de Janeiro: Editora Terceiro Milênio, 2011. 101 p.

\_\_\_\_\_. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução de Anísio Garcez Homem. Florianópolis: Livros e livros, 2010. 84 p.

COSTA, Pedro. Horse Money: Q&A with Pedro Costa hosted by Laura Mulvey. London: Institute of Contemporary Arts, 2015. 1 vídeo (69:24 seg.) Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=ygSIKWpOUBo&ab\\_channel=ICA](https://www.youtube.com/watch?v=ygSIKWpOUBo&ab_channel=ICA)>. Acessado em: 16 de maio de 2019.

COSTA, Pedro; NEYRAT, Cyril; RECTOR, Andy. **Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata**. Tradução de Maria João Madeira e Ricardo Matos Cabo. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. 174 p.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2014. v. 01. p. 17-49.

DEVIRES: Cinema e Humanidades. Belo Horizonte, UFMG/FAFICH, jan/jul 2008. Semestral. ISSN 1679-8503.

DUARTE, Daniel Ribeiro (org.). **O cinema de Pedro Costa**. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010. 191 p.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: \_\_\_\_\_. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Tradução de Federico Carotti. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 143-179.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019. 58 p.

\_\_\_\_\_. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: \_\_\_\_\_. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução de Adelaine La Guardia Resende [et. al.]. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 27-55.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Tradução de Andréa Souza de Menezes [et al.]. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 9-41.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p. 419-476.

MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia. **Digitagrama: Revista eletrônica de Cinema**, Universidade Estácio de Sá, nº 03, primeiro semestre de 2005. Disponível em: <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>>. Acesso em: 19 dez. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. Política de Pedro Costa. In: \_\_\_\_\_. **As distâncias do cinema**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 147-163.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 19-35.

SOUZA, Maíra Freitas de. **Cinema português contemporâneo: a fabulação do real em Pedro Costa**. 2014. 179f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, SP, 2014.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2013. p. 49-53.

WIKIPEDIA, the free encyclopedia. **Down to Earth (1995 film)**. Page edited on 12 June 2018. Disponível: < [https://en.wikipedia.org/wiki/Down\\_to\\_Earth\\_\(1995\\_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Down_to_Earth_(1995_film))>. Acesso em: 30 maio 2019.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 8. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018. 212 p.

## FILMOGRAFIA CITADA

A MORTA-VIVA (I walked with a zombie). Direção: Jacques Tourneur. Produção: Val Lewton. EUA: RKO Radio Pictures, 1943 (69min): 35mm, son., p/b.

CASA de lava. Direção: Pedro Costa. Produção: Paulo Branco. Portugal: Madragoa Filmes, 1994. (110min): 35mm, son., cor.

CAVALO dinheiro. Direção: Pedro Costa. Produção: Abel Ribeiro Chaves. Portugal: Sociedade Óptica Técnica, 2014. (103min): DCP, son., cor.

JUVENTUDE em marcha. Direção: Pedro Costa. Produção: Francisco Villa-Lobos. Portugal/França/Suíça: Contracosta Produções, 2006. (154min): 35mm, son., cor.

NO QUARTO da Vanda. Direção: Pedro Costa. Produção: Francisco Villa-Lobos. Portugal/Alemanha/Suíça: Contracosta Produções, 2000. (170min): DV, son., cor.

OSSOS. Direção: Pedro Costa. Produção: Paulo Branco. Portugal/França/Dinamarca: Madragoa Filmes, 1997. (94min): 35mm, son., cor.

TUDO refletido – Pedro Costa, cineasta (Tout refleurit – Pedro Costa, cineaste). Direção: Aurélien Gerbault. França: Qualia Films, 2006 (78min): son., cor.