



---

**AS PEÇAS BRANCAS DO XADREZ  
(UM ESTUDO DE *ILHÉU DE CONTENDA*, O LIVRO E O FILME)**

\*\*\*

**THE WHITE CHESS PIECES  
(A STUDY ABOUT *ILHÉU DE CONTENDA*,  
THE BOOK AND THE FILM)**

Jane Tutikian<sup>1</sup>

**Recebimento do texto:** 10/08/2017

**Data de aceite:** 20/09/2017

**RESUMO:** O presente artigo visa ao estudo do filme *Ilhéu de Contenda*, de 1996, dirigido por Leão Lopes, sobre o romance homônimo de Teixeira de Sousa (1978). Trata-se de investigar o diálogo estabelecido entre as duas linguagens, a fílmica e a romanesca, e de sua relação com o contexto sócio-histórico, situado em Cabo Verde, na Ilha do Fogo, nos últimos anos do colonialismo. É o momento da decadência da aristocracia branca autóctone e a ascensão social do mulato. É interessante como um romance tradicional, nitidamente neo-realista, serve de suporte à ruptura que caracteriza os cinemas novos- falos em movimento - que entram em voga a partir da Segunda Guerra. A investigação se dá a partir da linha tênue que separa o documentário da ficção e da possibilidade de entrecruzamento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema; Literatura; Colonialismo; Decadência.

**ABSTRACT:** This article aims to study *Ilhéu de Contenda*, a film directed by Leão Lopes (1996), based on the eponymous novel by Sousa Teixeira (1978). It analyzes the dialogue between the two languages, the filmic and the literary, and its relationship with the socio-historical context in Cabo Verde, on Ilha do Fogo, in the last years of colonialism. It is the decay time of white native aristocracy and the social rise of mulatto. The transition from traditional romance for the "cinema novo" is interesting. This research starts from the thin line between documentary and fiction and the possibility of crossing it.

**KEYWORDS:** Cinema; Literature; Decadence; Colonialism.

---

<sup>1</sup> Professora titular da UFRGS.



---

Que a ficção, que é sempre um documentário (...), explore sem censuras o coração humano. Que o documentário revele de forma transparente a sua dose de ficcionalidade. E que não esqueçamos as palavras de Elias Canneti: 'Não acredite em alguém que sempre diz a verdade'.

(JORGE FURTADO, Cineasta)

Se a literatura já resolveu a questão do limite tênue entre documentário e ficção, o cinema só passa a fazê-lo a partir de John Grierson, no momento em que define o documentário como "tratamento criativo da realidade" (WINSTON, 2014, p.24). Como afirma Brian Winston, Grierson via o documentarista como um artista, como uma pessoa que mediava a filmagem do mundo real para revelar a condição humana.

São duas linguagens distintas, há de dizer alguém e, de fato, o são, tanto que a forma como se relacionam entre si é sempre criadora, mesmo a relação entre um romance tradicional - e, do meu ponto de vista, nada é mais tradicional do que o realismo - e um filme do cinema novo, cuja característica é o enfoque do social, o enredo despojado, assim como o são as personagens e a cenografia. Em muitas cenas, a rua e os ambientes naturais substituem os estúdios. A linguagem é simplificada, apegada às personagens no seu cotidiano. O grande objetivo de tudo isso é mostrar o país ao autóctone, como é o caso, respectivamente, do romance e do filme *Ilhéu de Contenda*, que mostram a vida na Ilha do Fogo, em determinada época, ao cidadão fogueense. Aliás, o cinéfilo Luís Miguel de Oliveira comenta com muita propriedade, em 2001, que Cabo Verde é um país sobre o qual os olhares cinematográficos tem sido maioritariamente exteriores,



---

transportando uma visão estrangeira que não deixa, a priori, de reproduzir uma ideia pré-concebida, que nem sempre ecoa na vida corriqueira do arquipélago. Nesse sentido, aponta já uma virtude do filme de Leão Lopes, afirmando que é um filme que funciona ao contrário, e onde o olhar sobre Cabo Verde se faz de dentro para fora.

De fato ele se faz de dentro para fora, mas, essencialmente neo-realista, não tem maior repercussão junto ao grande público exterior, o que também é uma característica do cinema novo. Sua produção encontra terreno receptivo entre aqueles que se interessam pelas questões sociais e pela crítica desse sistema social, uma vez que passam a perceber na tela uma força cultural que exprime suas inquietações políticas, estéticas e antropológicas. Não obstante, o cinema novo (e talvez melhor seria se dissesse "os cinemas novos"), o movimento que surgiu na Itália em 1945, é visto pela elite cultural como importante momento de ruptura (lembre-se dos grandes melodramas, das divas dos anos 20 e 30, das superproduções bíblicas) que colaborou, fortemente, para a construção do cinema até chegar ao estágio atual.

Interessa, já de início, o entendimento, tal qual postulado por Georg Luckács de que o realismo não é um estilo entre muitos outros, mas a base de toda a literatura, dito de outra maneira, os diversos estilos não podem nascer a não ser no realismo em uma relação de qualquer tipo, hostil ou não, com o que constitui seu domínio próprio (LUCKÁCS, 1996, p.89). Também é necessário o entendimento de que o cinema novo privilegia o ponto de vista autoral sobre o industrial, portanto, tem como ponto de partida o mesmo realismo que constitui a base literária e esse realismo, em ambos,





---

manifesta-se por uma falsa objetividade na apreensão do mundo. Digo " em ambos" porque o filme *Ilhéu de Contenda* traz embutida uma proposta documental, refletindo aspectos estéticos (dentro da linguagem que o constitui), antropológicos e políticos.

O enredo do romance de Teixeira de Sousa (1978) e do filme dirigido por Leão Lopes (1995) é bastante simples. Sendo um romance social, ele é, também, um romance de tempo e de espaço, cuja urdidura centra-se nos anos do regime de salazarista e no documentário da decadência do velho sistema latifundiário na Ilha do Fogo. Entretanto, como duas linguagens, há duas narrativas. A primeira, a do romance, linear, a segunda, a do filme, circular.

O romance inicia com a morte de Nha Caela - na igreja, na véspera do dia de S. Lourenço -, viúva do grande descendente de Afonso Sanches da Veiga, capitão-mor da ilha: Pedro Sampaio da Veiga. Nha Caela e Nhô Pedro haviam sido grandes proprietários de sobrados e terras agrícolas, onde produziam café e purgueira, o que os enriquecera, assim como os enriquecera o negócio de escravos. Agora decadentes, ao filho Eusébio cabe a resistência simbolicamente expressa no casarão:

Mais, o casarão de Ilhéu de Contenda não seria abandonado como aconteceu com a vivenda da Cabela do Monte dos Vieiras da Fonseca. Era uma dor De alma olhar para o sobrado da Cabeça do Monte meio destelhado, caixilhos arrancados, portas despregadas, as cabras passeando por sobre os muros e ruído. Tudo foi obra de vinte e poucos anos. Foi foi muita vez em criança, com os pais, ao sobradão de Nhô Roberto Vieira da Fonseca. Mal velho fechou os olhos, dividiram, espatifaram e foram-se embora para Lisboa, para a





---

Guiné, para Angola, para o fim do mundo. Na ilha não ficou único descendente directo. Apenas parentes próximos como Felisberto, Nha Nica e poucos mais. A gente-bem ia saindo toda. Os mais idosos estavam a concluir a sua missão, morrendo uns atrás dos outros. Os mais novos não queriam já saber da terra para nada, desesperançados de manter o desafio do outrora. Ele, Eusébio Medina da Veiga, filho codê do último morgado de Ilhéu de Contenda, resistiria a febre de fugir do Fogo. Havia de provar que era possível ficar. (SOUSA,1978, p. 25)

O filme de Leão Lopes abre na imagem do vulcão, apoia-se na data de 30 de abril de 1963, em São Filipe. Daí, a câmara vai para o povo cabo-verdiano, na lide, preparando a festa, pilando o milho, tendo como fundo sonoro os cantos tradicionais e tambores. Eusébio observa o povo apoiado no balcão da varanda, a tomada é feita, inicialmente, e não gratuitamente, de cima para baixo.

Neste momento, há a mudança de cenário para o quarto, onde Nha Caela está à beira da morte. A cena se constitui com o diálogo entre a matriarca e o filho. É uma cena de expressões faciais e de palavras muito fortes e trazem consigo toda a carga simbólica que anuncia e resiste à mudança. Mesmo fisicamente fraca, a mulher demonstra a preocupação com a festa e a obrigação de mostrar *quem são* os Medina da Veiga, os festeiros da tradicional bandeira de São Filipe, e o que, na verdade, agora são é mais comida (porcos, cabritos...) do que podem oferecer como festeiros. Ainda assim, Eusébio cumpre o desejo da mãe e manda matar os bichos para a festa, entre o parecer e o ser, vence o primeiro.

A partir daí virá a frase recorrente: os tempos já não são o que eram.



---

A cena retorna ao balcão e há o entrecruzamento de direções, o que também é construído de modo fortemente simbólico por Leão Lopes: Eusébio olha para baixo. O mulato, o comerciante bem sucedido Anacleto, e o rico regressado Frank, olham para cima e também predizem a mudança: por enquanto a festa é do sobrado, afirma Anacleto, por enquanto.

Eusébio vem ao portão entregar a bandeira aos cavaleiros debaixo de um pipocar de fogos de artifício. Não é à toa que a morte da matriarca coincide com a festa e a procissão. Na procissão iam à frente os tambores (caracterizando o sincretismo), depois os cavaleiros, todos eles brancos, depois os estandartes, os andores, o pároco e, enfim o cortejo. E havia o almoço na praia. As Cavalhadas, na praia, se faziam ao som de tambores e foguetes. É, então, que a ficção e o documentário se connexionam.

Por um momento, o romance e o filme se unem no enterro de Nha Caela. Aqui inicia a obra de Teixeira de Sousa.

Uma cena antológica é aquela em que o cineasta Leão Lopes apresenta uma visão distanciada, panorâmica, do cemitério. Ao espectador mais atento, embora a brevidade da cena, ela é clara, remete a um jogo de xadrez em que todas as peças são brancas, não há peças pretas, e não é gratuitamente um cemitério branco, e fecha com o diálogo inicial entre Anacleto e Frank. De novo o tema recorrente: o tempo dos morgados terminou.

Assim, mesmo com uma gama de personagens-tipo, é o espaço, o sobrado da família Medina da Veiga a grande personagem do romance e do filme, na medida em que resiste e representa o poder político-econômico de toda uma classe social - a chamada aristocracia branca dos antigos donos da



---

ilha - e sua decadência, ao mesmo tempo em que há a ascensão socioeconômica de mulatos, como Anacleto Soares e Antoninho Barato que rapidamente se adaptam lucrativamente aos "novos" tempos e, sobretudo, os que haviam feito dinheiro na América e regressam, como o caricatural Frank Teixeira.

" Antes", afirma Eusébio no filme, " as nossas famílias punham e dispunham, mulatos nem sequer se dispunham a subir a escada do sobrado."

É muito oportuna a observação do africanista Patrick Chabal de que o romance " é a representação ficcional de um estudo social de raça e de classe na Ilha do Fogo, publicado quase 30 anos antes na *Claridade*" (CHABAL,1996, p.187). Antes de ir à *Claridade*, creio que cabe, aqui uma espécie de parênteses para reafirmar Teixeira de Sousa como escritor Neo-realista. Ele próprio afirma em entrevista a José Carlos Venâncio, publicada no jornal *África*, de 6 de Janeiro de 1988, que, embora "bem acolhido em Cabo Verde por essa «geração da Certeza». Na verdade, eu vivia uma hora muito mais adiantada que a dos fundadores da *Claridade*. Eu estava sintonizado dentro do espírito da época, dos primeiros anos da década de 40... (...) no meio literário português e no meio político de então. Frequentava a tertúlia mais progressista que havia em Lisboa e nessa tertúlia tratava-se da literatura, evidentemente, mas também se tratava da política,( ...) da cultura." (VENÂNCIO, 1992, p. 72) Fechado o parênteses, volto à *Claridade*.

A análise do conjunto de textos da *Claridade* demonstra a presença de dois estudos sociais e antropológicos, escritos por H. Teixeira de Sousa, um na *Claridade* n° 5 (p.42 a 44), outro, na n°. 8 (p. 2-8). O primeiro deles



---

tem como título " A estrutura social da Ilha do Fogo em 1940", publicado em setembro de 1947, o segundo, " Sobrados, Lojas & Funcos: Contribuição para o estudo da evolução social da Ilha do Fogo", publicado em maio de 1958 e, ainda, um texto ficcional, o conto " A família de Aniceto Brasão", publicado no n°. 9, de dezembro de 1960.

Em seu primeiro artigo, Sousa divide a sociedade fogueense em quatro classes: a dos Brancos, a dos Mulatos (Mestiços, filhos de pai branco e mãe mulata ou negra), a dos Mulatos propriamente ditos (filhos de pais mulatos) e o Povo. Não se trata, e o autor alerta para isso, de uma divisão étnica, mas efetivamente social, e chama a atenção para o fato da dificuldade de aceitação do Mestiço (que é o caso de Chiquinho) na família branca. Afirma, ainda, que, por outro lado, o Mestiço é muito mais " permeável" do que o mulato por causa do pai branco.

Compare-se a cena descrita acima, no filme de Leão Lopes e, também, no texto ficcional de Sousa Teixeira com o fragmento do primeiro artigo:

Recorda-se com saudade na ilha a pompa, a magnificência das festas de S. João, S. Pedro, S. Sebastião, S. Filipe, tanto no quintal como na sala dos sobrados da *gente branca*. Uma semana antes punha-se o milho no pilão enquanto povo e os "canisados" se entretinham em baixo pilando o milho para o serem xerém-de-festa, ao som dos tambores, e bebendo aguardente, lá em cima, na varanda e na sala do sobrado os brancos embriagavam-se com champanhe e enchiam-se de bons cakes, ao som dos violinos de baile. Nos últimos três dias faziam-se três bailes, gastavam-se milhares de escudos com as Bandeiras e Cavalhadas. Havia mesmo rivalidade entre os "donos de bandeira". Isso tudo é de há pouco tempo. Essas festas existem ainda, mas hoje é a classe média que as faz, isto é, os



---

mestiços e os mulatos que "tomam a bandeira" (...).  
(SOUSA,1947, p. 42)

Além da cena de início do filme, reside, por ventura, a concretização do comentário de Anacleto e de Frank de que *por enquanto* a Bandeira pertence ao branco. Ao branco, pertencente à classe decadente, Teixeira de Sousa chama de "branco falhado".

No segundo artigo mencionado, Teixeira procura um texto menos apaixonado e mais científico, não consegue. É interessante que, aqui, ele faz uma distinção temporal que está na base do romance e, conseqüentemente do filme. Segundo o autor, o período colonial chegou ao Fogo no princípio do século XX, entendendo por período colonial toda a fase em que a Ilha esteve sob domínio econômico dos brancos autóctones. O segundo quartel marca o início do período que ele chama de pós-colonial, quando há a decadência daqueles e a ascensão dos mulatos na posse de bens da terra.

O grande orgulho dos brancos autóctones é a ascendência europeia e cujo patrimônio haviam recebido por herança. Quando inicia a ascensão dos mulatos, há que haver uma acomodação nas relações entre as classes, em que haja a convivência, mas não a mistura de posições.

Assim, por exemplo, aí por 1920, e ainda mais tarde, era frequente serem os indivíduos da classe média convidados para as varandas dos brancos para assistir as festas dos sobrados, sem no entanto poderem tomar parte ativa nas mesmas festas. Os mulatos sentiam-se verdadeiramente honrados com esses convites, e sensibilizados com a generosidade do branco. A partir de 1925 a situação começou a modificar-se francamente, não sem certa perturbação para a ordem social secularmente estabelecida. Segue-se então uma fase



---

dramática de início dada a impotência dos antigos donos da ilha para sustar a maré alta das conquistas sociais da camada ascendente. Dir-ser-ia o aprendiz de feiticeiro, vítima dos próprios sortilégios, uma vez que, indubitavelmente, o elemento civilizador e propiciador de determinadas oportunidades, mau grado a linha separatória, haviam sido, em parte, os mesmos brancos. (SOUSA, 1958, p. 3)

É neste artigo que Sousa retoma uma sátira, segundo a qual "antigamente, o macaco morava na rocha, o negro no funco, o mulato na loja (caixeiro) e o branco no sobrado.", afirmando como exemplo do período colonial. Ainda segundo a mesma sátira " um dia viria em que o macaco havia de correr com o negro do funco, o negro com o mulato da loja e este com o branco do sobrado" Dando, conforme o autor, " o sentido da evolução operada para o período pós-colonial." (SOUSA: 1958, p.2)

Essa ideia é, ficcionalmente, reiterada, veja-se um fragmento do diálogo entre Alberto, irmão de Eusébio, e a prima Noca:

—Mas isto melhorou muito. Não sei porque se queixam tanto —exclamou Alberto.

— Qual história — atalhou a prima Noca. — Não melhorou nada. Mil vezes o meu Fogo selvagem doutro do que este de agora. Do tempo em que S. Felipe era cheio de palha-fede e nhara-saquedo. Nesse tempo é que a vida era sabe. Nesse tempo havia gente, havia a vida, havia dinheiro, havia bem estar. Agora, morreu tudo. Fogo acabou em nada. É aquilo — apontando para o sobrado de Anacleto. — Fogo agora é aquilo, macacos a quererem ser gente. (SOUSA,1978, p.133)



---

E mais adiante, à página nº. 227: " Nhô Frank, Nhô Anacleto, Nhô Antoninho Barato, todos andavam a macaquear os brancos do ultramar pelas manias e maluquices. "

Ou o diálogo entre Alberto, Felisberto, Jerônimo e Noca:

— E agora, não há mais as cavalhadas? — Perguntou Alberto.

— Ainda, mas é ver os cavaleiros. Hoje todo maltrapilho toma parte nas cavalhadas — informou Felisberto.

— Não senhor, o principal não disseste — interveio Nha Noca.

— Agora, todo negro de Fonte Lexo monta cavalo. Isto está uma lástima, Alberto.

— Lá está aquela soberba que eu mencionei a pouco — reprovou Jerônimo.

— Jerônimo cala-te lá com essas críticas. Sabes perfeitamente que o Fogo virou do avesso — contratou Nha Noca. (Idem, p. 134)

Se o romance descreve este movimento transicional, o filme de Leão Lopes, mais do que isso, com suas personagens e imagens da Ilha do Fogo capta esse movimento.

Medeia as duas classes, porque estamos falando do tempo de Salazar e a sua PIDE, as figuras emblemáticas do inspetor e do colaborador. Não se pode esquecer que estamos no auge da repressão política, e que a guerra colonial já havia iniciado em Angola e na Guiné e estava prestes a irromper em Moçambique.

Neste ambiente de repressão próprio do sistema colonial, o colaborador, o denunciador de " qualquer desmando, de qualquer procedimento fora da boa ordem" é Felisberto, primo de Eusébio, além de delator, sempre pronto a uma negociata:



---

Esse Felisberto era na verdade um degenerado que não honrava nada as boas famílias do Fogo. Bem se via que descendia do tronco dos Vieiras da Fonseca, que se arruinaram no jogo e desapareceram da ilha. Dessa cepa apenas restavam Felisberto e os muros esbarrondados da Cabeça do Monte. E assim se ia finando a aristocracia da terra morrendo, falindo, fugindo, dando delatores como Felisberto, putas como Esmeralda. (SOUSA, 1978, p. 253)

Além de colaborador da PIDE, Felisberto junta-se a Anacleto para a arregimentação de mão-de-obra para as roças de São Tomé e Príncipe.

O "observado" é o jovem mulato, Dr. Vicente, e o é por ter "idéias muito próprias", como diz o inspetor no filme. O médico é o que luta pela saúde como direito do cidadão e aquele que tenta conscientizar o povo, através de uma reunião no hospital, a forma como o Estado levou a saúde e o Hospital da Ilha do Fogo à indignação. É o que o torna um subversivo, é o que o faz ser expulso da colônia e, acima de tudo, um homem marcado.

Afirma José Carlos Venâncio que:

Em *Ilhéu de Contenda*, o primeiro romance de T. de Sousa após tão longo silêncio, deparamos, a par da ideia básica do homem transformador da natureza à laia do neo-realismo português, com uma identificação estreita entre o autor e o Dr. Vicente. Esta personagem é politicamente crítica, chegando mesmo a levantar a hipótese da independência de Cabo Verde nos seus longos diálogos que mantém com o colega, reformado, Dr. Rafael. A questão da independência é, aliás, ponto de discórdia entre os dois médicos, simbolizando, ou concomitantes com, as duas gerações literárias que tenho vindo a descrever: as posições do Dr. Rafael são, de certa forma, as dos «claridosos», e as do Dr. Vicente, as do grupo *Certeza*. As referências histórico-culturais



---

do Dr. Vicente continuavam a ser, todavia, as europeias.  
(VENÂNCIO, 1992, p.17)

Ou seja, sendo o Dr. Vicente alter-ego confesso de Teixeira de Sousa, a discussão que se coloca no romance, entre a *Claridade* e a *Certeza*, é também portadora da mudança, da transição. Nesse sentido, Dr. Vicente representa a emancipação sociocultural e político-administrativa, num ambiente que reproduz práticas tradicionais. Na verdade, o Dr. Vicente traz consigo uma perspectiva do materialismo dialético, enquanto o Dr. Rafael representa uma faceta muito mais idealista. O próprio Teixeira de Sousa comenta com José Carlos Venâncio que o Dr. Rafael é um liberal idealista. "Não conseguia descobrir as causas de muitas coisas que estavam erradas. Supunha que todo o mal que havia em Cabo Verde era pura e simplesmente por motivo da política salazarista. Para o Dr. Vicente o problema era outro, era um problema de colonialismo." (VENÂNCIO, 1992, p. 73)

Essa apreensão dos diferentes discursos ideológicos existentes no Fogo demonstra, evidentemente, a consciência histórica do autor expressa através de um narrador e de personagens capazes de emitir juízos sobre a memória de outros tempos - que atravessa o romance -, a observação e vivência da transição, vivência resultante da interação entre as classes e pela forma detalhada como enfoca diferentes espaços.

Do alto daquelas janelas rebotou tanta vez o vozeirão de seu trisavô, homem que uase foi o dono da ilha, e teve escravos às dezenas, animais às centenas, moedas de ouro aos alqueires. Assim, pelo menos, rezava a história. Não era por vaidade. Os brancos formavam um elite que não podia desaparecer. Não podiam desistir da sua posição e das responsabilidades sociais e morais para



---

com o povo humilde. (...) A ilha foi grande quando precisamente ninguém duvidava de que os Medinas, os Veigas, os Fonecas, os Vieiras, tinham competência para conduzir o destino do Fogo. A partir do dia em que se começou a aceitar as misturas na sociedade, gente de sobrado de braço dado com gente de funco, tudo começou a andar mal. Teve início a debandada, uma autêntica sangria de elementos capazes mas nada lutadores e defensores de seus direitos. (...) Antigamente o administrador do concelho era um grande da terra o juiz também. Subdelegado, presidente da Câmara, professores, todos estes cargos eram desempenhados pelos filhos ilustres da terra, educados em Lisboa ou em Coimbra. (SOUSA, 1978, p. 72)

O presente histórico, entretanto, evidencia circunstâncias outras:

Agora, a começar pelo administrador, que acumulava as funções de presidente da Câmara de juiz, ninguém mais pertencente às famílias tradicionais tocava qualquer espécie de instrumento na vida pública do concelho. Até o faroleiro, aliás, rapaz esperto, não era do Fogo. Por outro lado, muitos brancos também não sabiam pôr-se nos seus lugares. (...) a gente boa da ilha estava desertando ou virando Felisberto ou outros degenerados como ele. (...) cobrindo a todos de vergonha. (Idem. pp. 72,73)

Dito de outra forma:

Ultimamente certa camada de mulatos andava a macaquear os brancos como, por exemplo, o Anacleto Soares, já com sobrado, loja e filhos a educar no liceu. Às vezes faziam cada figura ridícula, metidos em cavalarias altas! O Fogo ia caindo nas mãos dos forasteiros e de criaturas feitas à pressa. (Ibidem. p.76)

Cabe, ainda, para o que quero demonstrar, uma observação sobre o povo: " (...) mas nós nesta terra somos assim. Em fartando a barriga, não





---

queremos saber do trabalho para nada. " (SOUSA. Op. Cit. p. 82) ou " Este povo trabalha pouco e é sobretudo pouco prevenido. " (Idem. p. 243) Ou no filme: " (...)trabalhar duro em Angola, coisa que aqui não se sabe o que é." " esta terra é uma pasmaceira para quem não tem fibra."

Esse é o perfil da sociedade da Ilha do Fogo que Teixeira de Sousa vai buscar e analisar argutamente, desenhando a própria identidade do ilhéu. Ora, é preciso dizer que a identidade é um "estar sendo", portanto, não fixa, está sujeita a fatores de inclusão e de exclusão, onde o próprio tempo tem atuação tão definitiva quanto espaço. Anthony D. Smith é perfeito quando esclarece que a identidade é composta por duas comunidades, a política e a cultural (SMITH,1997, p. 126) o que, a meu ver, também não são estanques e se intercomunicam.

A cultura está lá nas festas, na morna, no povo, na tradição, no dilema do ter que partir querendo ficar e vice-versa, ou mesmo para saber-se, como Chiquinho, para descobrir horizonte. A sociedade está lá com sua movimentação, o *Ilhéu da Contenda* faz conhecer a transição cabo-verdiana, pela mudança das famílias "brancas", fenômeno que ocorreu no arquipélago e, de forma muito intensa na Ilha do Fogo na primeira metade do século XX. E, ao fazê-lo, revela, também, o deslizamento e a acomodação de outras classes sociais, ou seja, através do ser social na Ilha do Fogo, recria o mundo social do ilhéu e a sua relação com a família, com a política e com o Estado, com os conflitos pessoais, sociais e políticos que essa relação carrega consigo, portanto, ambas as comunidades referidas por Smith. " A pouco e pouco vinha desaparecendo a classe grada e irrompendo os mulatos com toda a força da sua ignorância e ordinarice. A sociedade do



---

Fogo estava-se a transformar numa jagacida intragável." (SOUSA,1978, p. 245)

Os dramas individuais surgidos das relações entre homens, entre homens e mulheres e entre homem e terra (Alberto x Eusébio, Eusébio x Chiquinho, Chiquinho x filha de Alberto, a lepra de Belinha, a nau do destino de Nha Mariquinha) não são mais do que um pretexto para a criação de um painel da sociedade da Ilha do Fogo na década de sessenta.

Aqui, usando as expressões de Adolfo Casais Monteiro o *romance como tal*, dentro da perspectiva adotada por Teixeira de Sousa, cede seu lugar ao *romance como meio* (CASAIS MONTEIRO, 1964, p. 29) e, mais do que isso, essa estrutura de 77 capítulos, alguns longos, outros curtos, aos poucos, vai se transformando, como o quer o neo-realismo, numa espécie de suporte de imagens absolutamente visuais, de imagens que tendem a ser a representação mais exata possível do real - vivido ( mesmo que o vivido incorpore, e é comum na arte que o faça, o não biograficamente vivido, o que favorece o cinema.).Importa aqui esclarecer que entendo por imagem, tal qual a emprega Bloch-Michel , englobando representação, englobando metáfora, mas englobando, também descrição. Se antes a imagem tinha a missão explícita de significar algo que ultrapassasse os objetos representados, agora e aqui, a imagem amplia, implícita e explicitamente, sua extensão: acordo, desacordo ou indiferença na relação estabelecida entre a coisa e o homem. (BLOCH-MICHEL,1967, p. 126)

A cena da chegada do Governador engendrada por Leão Lopes é reveladora do momento, o tapete vermelho estendido na praia para as autoridades pisarem, as bandeiras de Cabo Verde e de Portugal, o



---

foguetório, o aplauso do povo. E aqui tomo, agora do romance, o capítulo 24 (SOUSA,1978, p. 107), a mesma cena da visita do Governador, cujo discurso, sem deixar de considerar as idiossincrasias e os problemas dos ilhéus, deixou para trás uma multidão " mais cheia de amor à Pátria e de esperança num futuro melhor." (Idem, p. 114)

É assim que Teixeira de Sousa faz e traz ao leitor uma reflexão direta das várias facetas da estrutura social, das relações familiares, os conflitos de classe, e a composição da população, mas, claro, é muito mais do que um desenho da vida social, econômica e política.

No filme, a volta de Eusébio ao Ilhéu de Contenda determina sua estrutura circular. O mote para a memória é o enunciado "como no tempo da minha mãe". São os lugares que guardam a memória e não o tempo, e Gaston Bachelard (2005) já o demonstrou muito bem em sua *Poética do espaço*. Não é demais, portanto, se afirmar que a memória, por mais íntima que seja, ao reconstituir o vivido, recompõe sob a forma de um mosaico a história individual, mas também a do grupo e a da sociedade, a história de um tempo. É a recuperação de um tempo que o tempo obscureceu. Mas, se o espaço é que retém o tempo comprimido como quer Bachelard\_ e, se a memória não registra a duração completa – pense-se na a duração bergsoniana ( 1998) – , na medida em que não se pode reviver as durações abolidas, então, pode-se afirmar que o inconsciente permanece nos lugares. Assim, são os lugares as verdadeiras moradas das memórias. Se essas memórias são, individualmente ou não, revivificadas e ressignificadas; na arte literária ou fílmica , dê-se um passo a mais, são esteticamente elaboradas.



---

Importam essas colocações porque o ganho, a sensação de tomar posse do próprio espaço, o sobrado, remete à perda. Leão Lopes leva, novamente, o espectador ao início da trama e coloca Eusébio, novamente, diante de Nha Caela, no leito de morte. De novo, ela diz ao filho que mostre a toda a gente *quem são* os Medina da Veiga. "Somos os festeiros deste ano e isso não é qualquer coisa."

Não se esgota, entretanto, aí, a sensibilidade do cineasta. Ao, enfim, tomar posse, depois da partilha, do Ilhéu de Contenda, Eusébio se sente bem como há muito não sentia, porque aparentemente reencontra, no sobrado, o sentido da sua própria vida e chega a expressar isso no filme, o que no romance assim se traduz:

Eusébio deixou-se estar sentado ainda uns segundos na cadeira de balanço a saborear aquele apoio quente e sincero da amiga. Assim, já não perderia Ilhéu de Contenda, nem Pau Cortado, nem a paz por que tanto ansiava. O sobradão manter-se-ia igual, com Manuel Feitor, Tareja, a calabaceira, as buganvílias, e Soila na vizinhança, apenas separada por um regato insignificante. (SOUSA, 1978, p. 355)

Leão Lopes, entretanto, vai adiante, ultrapassa o romance, porque a criação fílmica assim o permite, e coloca em evidência o homem de três décadas depois e este, diferente daquele que está sentado na cadeira de balanço, tem consciência da sua própria impossibilidade de totalidade, ou seja, nem o espaço, nem o Sobrado lhe pode oferecer isso, assim como é impossível de segurar o tempo. O Eusébio do encerramento do filme Ilhéu de Contenda é outro que não o do romance. Ele não é um homem conciliado consigo mesmo, mas um homem em contradição. Voltou ao sobrado porque





---

tinha que voltar, voltou, mas não sabe se é capaz de mais, não sabe se, de fato, é capaz de salvar o Ilhéu, o que o simples retorno não assegura, até porque, volto ao tema recorrente, " os tempos" - vale dizer o homem social e o funcionamento da engrenagem social em que seu papel de sujeito dominante estava assegurado - " já não são o que eram".

Em outras palavras, o que prevalece, apesar da resistência representada pelo sobrado, tanto do ponto vista histórico e social quanto do ponto de vista individual é a decadência. Ainda que se possa pensar que o romance de Teixeira de Sousa seja uma tentativa de recuperação e de exorcismo de certas experiências, a sociedade que elas, através dessa tentativa de recuperação e de exorcismo mostram, é a sociedade corroída pela crise e pela decomposição, em transformação.

Obviamente, em nenhum dos casos, no filme ou na literatura, se tem um documentário *stricto sensu*, há, entretanto, a revelação identitária do cabo-verdiano descortinada naquele momento da história, mas há, também, a transcendência, porque arte são e porque o papel da arte é, em qualquer circunstância, a transcendência do real. A cenografia é desenhada para acolher as transformações nas relações de poder na ilha do Fogo, segundo Hopffer Almada (2013) o Fogo seria o último santuário racista da classe rica branca crioula, a ascensão social e cultural do negro e do mulato teria levado aos fenômenos sociológicos marcados, justamente, pela sua ascensão e aristocratização sociais e culturais. Ocorre que os vínculos coloniais diferenciados, pelo próprio desinteresse português, e Manuel Ferreira já o comenta em *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, a conseqüente pouca presença branca no arquipélago, a pobreza e os longos



---

períodos de seca terminaram inviabilizando uma economia agrária e a consolidação do poder econômico-cultural de uma minoria branca, ainda que nativa.

Assim, o romance de Teixeira de Sousa é documentário porque é memória coletiva, mas é ficção pela forma ficcional de uma recolha desta memória que, em sua base, é o real. Quer dizer: o documento está lá no texto de Sousa, mas a ficção o ultrapassa. O documento está lá no filme de Leão Lopes, mas quem lhe dá suporte é a ficção. Adolfo Casais Monteiro é muito feliz quando observa que "O documento existe justamente juntamente com a obra de arte, existe na obra de arte, não há dúvida nenhuma. Mas a arte não está no documento, e a descrição mais minuciosa de todos os aspectos do documento não nos faz dar um único passo em direção ao coração daquela. O documento morre jovem; a arte é precisamente a eterna juventude" (CASAIS MONTEIRO, 1964, p.29)

As interfaces e os diálogos entre as duas expressões artísticas estão colocados. E, como afirma o cineasta brasileiro Jorge Furtado, "no caso da linguagem (...), tanto na ficção como no documentário, há uma tendência de se prestar atenção na riqueza que o povo (...) tem para nos transmitir ao falar". (FURTADO, 2014, p. 204)

Jean-Luc Godard, por sua vez, afirma sobre um filme de Jean Rouch, que "todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, assim como todos os grandes filmes documentários tendem à ficção." (GODARD, 1985, p. 181) O filme de Leão Lopes, não se pode afirmar, embora seus méritos, um grande filme, se considerarmos a grande indústria cinematográfica de hoje, seus milhões e bilhões de dólares e seus



---

infindáveis recursos tecnológicos de alta definição e de criação de imagem e de som por exemplo, mas a lógica da relação, a relação tênue de que falava no início deste artigo, pode muito bem ser aplicada. E mais, em se tratando de cinema novo falo aqui do movimento) Leão Lopes brinca com essa fronteira, indo de lá para cá, do *olhar de dentro* para o *olhar de fora* e o contrário, com a técnica de um cineasta experiente, ainda que seja seu primeiro filme e, acima de tudo, usa seu próprio olhar da realidade criada por Teixeira de Sousa com rara sensibilidade. A Ilha do Fogo, com sua gente, sua ideologia, sua movimentação, perspectivas e frustrações, está lá, representada na arte, cuja significação vem da forma de apreensão do real, o mesmo real a que a arte dá sentido.

### Referência fílmica

*Ilhéu de Contenda* (1996), de Leão Lopes

### Referências

ALMADA, José Luís Hopffer. " Cabo Verde- Orfandade identitária e alegada (im) pertinência de uma poesia de negritude crioula." <http://www.buala.org>. Acesso em: 11/04/2015.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?* São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGSON, Henri. *La perception du changement*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998

BLOCH-MICHEL, J. *La nueva novela*. Mad





- 
- BRITO, Glória de. A evolução física e social da Ilha do Fogo em ilhéu da Contenda: limites da ficção e universo evocado. In JORGE, Carlos J.F. E ZURBACH, Christine (orgs). *Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada: estudos literários/estudos culturais*. Évora: Universidade de Évora, 2004.
- CHABAL, Patrick. *The post-colonial literature of Lusophone Africa*. London: Hurst & Company, 1996.
- FURTADO, Jorge, COUTINHO, Eduardo e XAVIER, Ismail. O sujeito (extra) ordinário. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. (Orgs.) *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GÉRARD, Albert. S. *European-language Writing in Sub-Saharan Africa*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984.
- GODARD, Jean-Luc. L' Afrique vous parle de la fin et des moyens- Jean Rouch, *Moi, un Noir*. In *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Étoile/ Cahiers du cinéma, 1985.
- LAWRENCE, Diane & SWINGWOOD, Alan. *The sociology of literature*. Londres: Paladin, 1972.
- LLOSA, Mario Vargas. *La novela*. Montevideu, Fondo de Cultura Universitária, 1968.
- LUCKÁCS, Georg. *La signification présente du réalisme critique*. Paris: Gallimard, 1966.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *O romance (Teoria e crítica)*. São Paulo: José Olympio, 1964.
- OLIVEIRA, Luís Miguel. " Ilhéu de Contenda ".  
<http://www.publico.pt>>culturaipsilon>noticia



Acesso em 11/04/2015.

SOUSA, H. Teixeira de. A estrutura social da Ilha do Fogo em 1940. In *Claridade* Revista de Artes e Letras, Lisboa: ICL, (5) 42-44, set. 1947.

SOUSA, H. Teixeira de. Sobrados, Lojas & Funcos: Contribuição para o estudo da evolução social da Ilha do Fogo. In: *Revista Claridade* Revista de Artes e Letras, Lisboa: ICL, (8) 2-8, mai. 1958.

SOUSA, H. Teixeira de. A família de Aniceto Brasão. In: *Claridade* Revista de Artes e Letras, Lisboa: ICL, (9) 43-50, dez. 1960.

SOUSA, Teixeira de. *Ilhéu de Contenda*. Sintra: Europa-América, 1978.

SMITH, Anthony D. *Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva, 1997.

VENÂNCIO, José Carlos. *Literatura e poder na África Lusófona*. Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

WINSTON, Brian. A maldição do "jornalístico" na era digital. In MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. (Orgs.) *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.