

Alteridade e Ficção: Representações “Raciais” no Cinema Pós-Colonial em Portugal e em Moçambique

Otherness and Fiction: “Racial” Representations of Post- Colonial Cinema in Portugal and Mozambique

ANA CRISTINA PEREIRA E ROSA CABECINHAS¹

Resumo

De fácil acesso e reprodução, os filmes atravessam continentes e gerações, atualizando conceitos, preconceitos e hipóteses. Cada filme conserva no seu corpo e transmite determinadas representações, e portanto reflete pensamento sobre “nós”, o “outro” e a relação entre ambos, podendo ajudar a perpetuar ou a reconstruir identidades e relações. Depois da descolonização portuguesa/independências africanas, cada cinematografia, à semelhança de cada país, seguiu o seu percurso enfrentando os seus próprios desafios e elaborando discursos diferenciados. Pergunta-se como é que nas cinematografias pós-coloniais, portuguesa e moçambicana foram representados os portugueses e os africanos e como são hoje negociadas essas representações, em Portugal e em Moçambique. Discutem-se os conceitos que atravessam todo o quadro de investigação, compara-se a evolução do cinema nos dois países e propõe-se um conjunto de abordagens qualitativas, colocadas em diálogo numa prática de análise discursiva: a análise de um corpo fílmico constituído por longas-metragens de ficção portuguesas e moçambicanas, análise de entrevistas a criadores, produtores e críticos, e a dinamização de grupos focais.

Palavras-chave: Alteridade; identidade; representações “raciais”; cinema português; cinema moçambicano

Abstract

Easy to access and reproduce, films cross continents and generations, updating concepts, prejudices and assumptions. Each film keeps in its body and transmits certain representations, and therefore reflects thinking about “us”, the “other” and the relationship between both, which may help to perpetuate or rebuild identities and relationships. After the Portuguese decolonization / African independence, each cinematography followed its path facing different challenges and developing differentiated discourses. How do the post-colonial, Portuguese and Mozambican, cinematography represents Portuguese and Africans, and how are these representations negotiated today in Portugal and Mozambique?

This paper discusses the concepts that run throughout the research framework, compares the cinema history of both countries and propose a set of qualitative approaches, placed in dialogue in a practice of discourse analysis: the analysis of a set of Portuguese and Mozambican films, the analysis of interviews with directors, producers and critics, and the dynamics of focus groups.

Keywords: Otherness; identity; “racial” representations; Portuguese cinema; Mozambican cinema

¹ Universidade de Aveiro e Universidade do Minho; Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, campus de Gualtar, Universidade do Minho, Braga, Portugal. Endereços eletrónicos: Kitty.furtado@gmail.com; cabecinhas@ics.uminho.pt

1. INTRODUÇÃO

O cinema é uma forma de arte e, pela forma como se distribui, divulga e reproduz uma indústria cultural, podendo chegar a um público muito vasto em número e socialmente transversal. Nessa medida, considera-se que o cinema, à semelhança de outros meios de comunicação, pode contribuir para a homogeneização de determinadas representações sociais, mas também pode ter um papel importante na difusão de representações polémicas, promovendo a mudança social. Compreende-se assim os *media* e o cinema em particular “como práticas de construção de sentido em espaços públicos, que permitem a configuração de universos partilhados, orientam os temas de conversação dos grupos sociais em função de debates e polémicas determinadas pelos interesses específicos destes grupos” (Macedo & Cabecinhas, 2012: 187).

Tanto nas práticas de regimes autoritários, onde será por ventura mais visível, quanto em democracia, os regimes políticos têm tentado, ao longo da história, colocar o cinema ao serviço dos seus próprios desígnios. Aos criadores cabe a decisão de colaborar com o sistema político em que estão inseridos ou tentar contrapor um discurso alternativo. Pretende perceber-se quais os modelos dominantes de representação do “outro” no cinema feito depois da descolonização/independência em Portugal e Moçambique e como são percecionados por portugueses e por moçambicanos. Pretende perceber-se, ainda, qual a capacidade do cinema de propor olhares alternativos para este “outro” africano/europeu.

Em consequência da descolonização chegaram a Portugal, vindos das ex-colónias, muitas centenas de milhares de portugueses e durante as décadas seguintes foram chegando a Portugal milhares de imigrantes vindos de ex-colónias africanas (António & Policarpo, 2011). O país que era pobre, e que não tinha experiência de receber imigrantes, não proporcionou a estas pessoas a integração desejável. Segundo Campos & Vaz (2013), grande parte dos africanos recém-chegados a Portugal organizaram-se em bairros clandestinos, mais ou menos habitáveis, mais ou menos fora das regras do resto da sociedade, que foram ficando cada vez mais “perigosos” e “impenetráveis” ou, dependendo do ponto de vista, mais à medida das novas gerações que, nascidas já neste país, não aceitavam as regras do jogo a que estavam sujeitas.

O nascimento da República Popular de Moçambique, enquanto estado soberano, seguido das nacionalizações da saúde, da educação, da justiça e também da habitação, foi causa de uma vaga de abandono do país de muitos portugueses. Com a saída dos portugueses, que eram com frequência os proprietários dos meios de produção, esses bens ficaram entregues ao estado (Cabral, 2005: 230). Depois, a política levada a cabo pelo governo e a guerra civil que se abateu sobre a jovem república dificultaram a entrada de novos imigrantes, bem como a de investidores estrangeiros. Em 1987, o governo de Moçambique assinou um acordo com o Banco Mundial e com o FMI obrigando-se a abandonar a política “socialista”. A guerra, porém, só terminou em 1992, e ao Acordo Geral de Paz seguiu-se o programa de privatização

das empresas estatais e intervencionadas. Já no século XXI, Moçambique tem atraído investimento estrangeiro e, entre este, investimento português. A crise dos últimos anos levou muitos portugueses a procurar soluções de vida em Moçambique onde vivem, regra geral, melhor do que a maior parte da população moçambicana, situação que dificilmente deixará de provocar alguma críspação.

Perceber as representações "raciais" recíprocas entre Portugal e Moçambique e promover a discussão das identidades enquanto construções sociais e políticas nas quais as alteridades jogam um papel decisivo (Hall & du Gay, 1996) é a ambição do presente projeto. Partindo de uma conceção de cultura enquanto "produção e circulação de sentido" (du Gay et al, 1997: 13) este estudo tem como finalidades: a compreensão da evolução das representações na relação entre os dois países; contribuir para o aprofundamento das relações entre Portugal e Moçambique através de uma melhor compreensão dos fenómenos culturais de parte a parte; servir como referência a estudos futuros que tenham por base preocupações afins.

Numa orientação do estudo das representações sociais que busca o esclarecimento dos processos que geram e mantêm as representações vivas nas interações entre os indivíduos e os grupos sociais e, portanto, através de uma prática de investigação que privilegia as abordagens qualitativas (Nascimento-Schulze & Camargo, 2000: 288), convocam-se técnicas (como a análise fílmica e documental, as entrevistas a grupos focais, a recolha de material nos média) a uma prática de análise discursiva, para compreender as representações raciais veiculadas pela ficção cinematográfica contemporânea, portuguesa e moçambicana, e como são negociadas pelos públicos em ambos os contextos.

No Segundo ponto, reflete-se sobre os conceitos transversais a todo o projeto e no terceiro sobre a proposta teórico-prática que representa a Análise Discursiva. Ficção e Alteridade, o quarto ponto, procura antecipar alguns aspetos comuns e as diferenças entre os percursos do cinema em Portugal e em Moçambique. No quinto e último ponto deste trabalho, discutem-se as escolhas relativas às práticas de investigação, refletindo também sobre o presente projeto, e sobre o papel da investigadora.

2. IDENTIDADES E REPRESENTAÇÕES

Parece relativamente consensual entre autores a existência de uma relação dialética entre identidade e diferença (Silva *et al.*, 2000) que não podem, portanto, ser definidas uma sem a outra. É também ponto assente, entre os vários autores, a ideia de que «o que une as proclamadas identidades é, de fato, construído dentro do jogo de poder e exclusão, e representa o resultado, não de uma totalidade natural e inevitável ou primordial, mas de um, sobredeterminado e naturalizado, processo de "fechamento"» (Hall *et al.*, 1996: 5).

Grossberg (1996: 93-94) distingue teorias da diferença das teorias da alteridade (*otherness*) preferíveis às primeiras porque se assume a alteridade como algo construído social e politicamente e não como inerente aos indivíduos. Desta forma,

identidade e alteridade são construídas numa espécie de jogo duplo: “o pensamento moderno não é apenas binário é uma forma particular de máquina de produção-binária, onde os binómios se tornam diferenças constitutivas em que o outro é definido pela sua negatividade” (Grossberg, 1996: 94) colocando assim a ênfase no processo de comparação social que dá origem à alteridade.

A identidade, como a alteridade, nascem nas relações sociais. O que significa que a sua definição – discursiva e linguística – está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Assim, a construção do que é o “nós”, o idêntico, o semelhante ou o normal, e por exclusão o que não é, nunca é simplesmente definida, ela é constrangida por fatores externos às vontades individuais. Desta forma, “a identidade e a diferença não são, nunca, inocentes” (Silva *et al.*, 2000: 81) porque onde existe diferenciação existem relações de poder. A diferenciação é, deste modo, responsável por construir e reconstruir e por produzir e reproduzir a alteridade: ela define quem é “o outro” e torna-o identificável, (in)visível, previsível. Facilmente identificável porque pertence a um grupo ao qual são atribuídas características que homogeneizam todos os elementos que dele fazem parte. Estas características separam-no radicalmente da restante sociedade e tornam-no invisível enquanto pessoa, enquanto indivíduo singular (Cabecinhas, 2007; Lewin, 1948/1997).

Ao mesmo tempo que divide, separa, classifica e normaliza, a diferenciação hierarquiza. Uma das formas privilegiadas de hierarquização é a fixação de uma determinada identidade como norma, na medida em que normalizar passa por atribuir características positivas em relação às quais todas as outras identidades serão avaliadas de forma negativa (Silva *et al.*, 2000). A clarificação da diferença constituiu-se assim como elemento fundador de todo o sistema de classificação que tenha como objetivo definir quem é “identidade” e quem é “o outro”. Mais: é indispensável a negatividade da diferença para que se possa afirmar a positividade da normalidade da identidade: “a imposição de diferenças significa mais a afirmação da única identidade legítima, a do grupo dominante, do que o reconhecimento das especificidades culturais” (Cuche, 1999: 187).

Percebemos assim que a identidade cultural não é “natural”, nem inerente ao indivíduo, sendo preexistente a ele, e que a identidade se transforma como a própria cultura. Embora a identidade seja percebida de forma diferente em contextos culturais diversos, em muitos lugares do mundo a identidade cultural do sujeito já não é tida como estática e permanente, mas sim fluida e móvel e, principalmente, não é um acontecimento inocente, nem uma apropriação inconsciente. Ao contrário, a identidade cultural é construída, manipulada e política.

Com o aparecimento dos Estados-nação na modernidade “O Estado torna-se o gerente da identidade para a qual ele instaura regulamentos e controles” (Cuche, 1999: 188) que parecem estar ao serviço da criação da nação enquanto “comunidade imaginada”, tal como a descreveu Anderson (1983/2008: 31), “uma comunidade política e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana”, necessitando para existir que um número suficiente de pessoas tenha “coisas” em comum e se “considere”, ou se “imagine”, parte integrante dessa nação.

Criar "consciência" de nação, esse sentimento de pertença a uma cultura nacional, e tornar possível uma identificação nacional, implica acionar alguns dispositivos de representação da nação e produção de significados, e eliminar as diferenças. Forçou-se a homogeneização dos traços constitutivos das identidades nacionais, e assim "dentro das fronteiras do Estado só havia lugar para uma língua, uma cultura, uma memória histórica e um sentimento patriótico" (Bauman, 2003: 84). O projeto de construção do Estado-nação, por meio da "assimilação" ou da "eliminação/exclusão", conseguia assim erradicar as diferenças e os diferentes. Narrativas homogeneizadoras como a língua, a raça e a história foram e são determinantes para a constituição de identidades nacionais, de culturas nacionais e para a formação daquilo a que chamamos consciência nacional, agenciando a internalização da ideia de pertença nacional: nacionalidade. Os Estados-nação "não se lançaram à tarefa no escuro, e nem pensariam depender apenas da força da doutrinação. Seu esforço tinha o poderoso apoio da imposição legal da língua oficial, de currículos escolares e de um sistema legal unificado" (Bauman, 2001: 199).

A modernidade serviu-se de um sistema de classificação de lógica binária para defender os ideais de ordem, beleza, limpeza e progresso. Desta forma, criou e multiplicou os seus "anormais" – os débeis mentais, os monstros, os psicopatas, os surdos, os cegos, os "aleijadinhos", os rebeldes, os homossexuais, os miseráveis – numa palavra, os "outros". Produziu ainda instituições com a função de normalizar os elementos da cultura criando, reproduzindo e legitimando uma cultura, uma identidade e uma consciência nacional, instituições essas que se transformaram no centro produtivo da reprodução e controle da alteridade, com o objetivo de purificar, afastar e limpar toda a "imundície" social (Foucault, 1975/2013).

No mundo globalizado pelas novas tecnologias da informação e comunicação, e pelo avanço e massificação dos meios de transporte, as fronteiras diluem-se na complexidade da vida real, e portanto diluem-se também as identidades no sentido moderno do termo. Esta nova forma de perceber e viver as identidades é também consequência de transformações que tiveram lugar após a segunda guerra mundial, já na designada modernidade tardia ou pós-modernidade, consoante os autores, como a das diásporas pós-coloniais, o processo de desconstrução do Estado-nação e de descentração do sujeito moderno.

No entanto, se por um lado este novo aparato tecnológico nos permite ter contacto com realidades distantes, possibilitando o trânsito cultural e identitário ou, por outras palavras, a universalização da cultura/a homogeneização das culturas e das identidades culturais, por outro lado, observa-se um grande interesse pelo "local" nascido naqueles grupos e comunidades tementes de que a globalização ameaça "solapar as identidades e a unidade das culturas nacionais" (Hall, 2005: 77). Na mesma linha de pensamento, Bauman (1999: 7-8) afirma que "junto com as dimensões planetárias dos negócios, das finanças, do comércio e do fluxo de informação, é colocado em movimento um processo localizador, de fixação no espaço". E Bauman (1999: 8) continua acentuando dualidades "O que para alguns parece

globalização, para outros significa localização; o que para alguns é sinalização de liberdade, para muitos outros é um destino indesejado e cruel”.

As diásporas pós-coloniais têm tido um papel catalisador no processo de reconstrução das identidades culturais no mundo contemporâneo. Através destas se acelerou e acentuou o trânsito cultural e a *tradução* (Hall, 2005: 87-89) de culturas e identidades para os novos lugares, para onde migraram, possibilitando a mudança na cultura local e conseqüentemente a produção de identidades culturais híbridas. Estas são um tipo identitário característico da modernidade tardia. Tiveram intervenção direta nas transformações na percepção espaço-temporal e na configuração atual da alteridade, uma vez que representam o “entre-lugar”, o diferente. Não são nem o “Um”, nem o “Outro” estando estes híbridos situados num “trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (Bhabha, 1998: 19). No lugar de “comunidades imaginadas”, concebidas de cima para baixo, temos agora comunidades paralelas que coincidem no tempo e se sobrepõem, relacionando-se consigo, entre si, e com o estado, numa espécie de rizoma de identidades múltiplas. No lugar da “identidade nacional,” aparece agora uma identidade cumulativa e performativa, híbrida portanto, construída a partir de baixo, e numa prática diária, com todas as contradições e riscos implicados neste processo, porque é também de riscos, de instabilidades e compromissos que ela brota (Bhabha, 1998).

Deste modo, deixou de ser possível como na modernidade identificar a identidade do sujeito através dos elementos, símbolos e práticas que a constituíam e a localizavam num tempo, num espaço, e que a definiam e cristalizavam, porque os locais e papéis sociais eram ao mesmo tempo comuns a praticamente todos os sujeitos pertencentes ao mesmo elemento identitário. A identidade cultural do sujeito dos nossos dias é muito mais variada, inconstante e plural. E, ao mesmo tempo que se constroem “novas” formas de identidade, “novas” formas de alteridade são também produzidas. A relação identificação/exclusão tem peculiaridades que são provenientes do contexto pós-moderno, resultando em novos “outros”, novos “eles” e em diferentes formas de bani-los, de controlá-los, de colocá-los no “seu devido lugar”, em novos discursos e em novas formas de “os” representar.

Os critérios de classificação e exclusão são agora diversos: Os “outros” contemporâneos são os sem-emprego, os sem-teto, os sem-terra, os *consumidores falhados* de Bauman (1998: 59), os “portadores de necessidades especiais”, os “improdutivos” e os pobres que cada vez mais são encarados como criminosos pelo simples facto de serem pobres.

Os novos “outros” pós-modernos, ou seja a alteridade, como a identidade cultural, saíram do território delimitado pelas fronteiras claras do Estado-nação, para serem recriados enquanto produtos da interculturalidade global e da globalização económica, com os seus valores próprios de apropriação e consumo e substituição da ideia de supremacia do estado nacional pela do mercado capitalista. Outras vezes, o temor que esse processo de universalização da cultura provoca, desemboca no fortalecimento a nível local do comunitarismo.

Nos dias que correm é praticamente impossível fechar-se ao "outro", mantê-lo distante: a sua identidade e cultura, e a carga de atributos negativos que lhe foram sendo associados, marca presença nos meios de comunicação, na arte, nas indústrias culturais, nas manifestações de rua, etc., e simultaneamente esses tantos "outros" pós-modernos provocam medo, por não serem localizáveis, nem previsíveis e por não estarem confinados a instituições disciplinares. As instituições modernas responsáveis pela reabilitação, regulação e controle do "outro" estão relativamente falidas, não reabilitam, nem regulam, nem controlam (Deleuze, 2003) e por esta razão novas formas de controlo foram desenvolvidas nas sociedades pós-modernas: "entramos em sociedades de controlo, que funcionam já não por encerramento, mas por controlo contínuo e comunicação instantânea" (Deleuze, 2003: 234).

Os autores vêem as identidades e alteridades contemporâneas como algo em mutação, líquido, acentrado, em permanente reconstrução, mas paradoxalmente perpassa pela leitura dos textos uma grande necessidade de sujeição do indivíduo à identidade. Os indivíduos e os grupos não possuem todos a mesma capacidade de intervenção e de participação nos "jogos de poder". No entanto, em todos os contextos se verifica a presença de ideologia na manutenção de representações sociais, e estas visam muitas vezes a exclusão "do outro" o que implica lógicas de poder que definem quem exclui e quem é excluído. Não estando o poder, material e simbólico, distribuído uniformemente por todos os indivíduos, nem por todos os grupos, nem da mesma forma dentro dos grupos, estabelecem-se relações de poder assimétricas que conferem maior capacidade de intervenção a uns indivíduos e grupos do que a outros. Segundo Pierre Bourdieu (2011), o poder simbólico é invisível e só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que estão sujeitos a ele. Os sistemas simbólicos de poder são estruturantes porque são estruturados. Através da estruturação, os sistemas simbólicos exercem uma função de integração social para um determinado consenso. O consenso aqui apresentado é o da classe dominante (Bourdieu, 2011). Neste contexto, as representações sociais podem ser agentes de poder e de reprodução de poder, a maior parte das vezes de forma invisível.

As representações sociais são geradas no seio de uma sociedade pensante (Moscovici, 1981: 182), conceito que enfatiza a ideia de que pensar é uma atividade de todos os indivíduos: "De facto nós sabemos muito bem que as nossas mentes não são caixas pretas, (...) possuem uma vida e atividade próprias mesmo quando isso não é óbvio" (Moscovici, 2003: 44). Mais do que esta capacidade de cada um pensar por si, Moscovici avança que pensar é uma atividade que acontece no seio dos grupos e das instituições: "o que estamos sugerindo, pois, é que pessoas e grupos, longe de serem recetores passivos, pensam por si mesmos produzem e comunicam incessantemente suas próprias e específicas representações e soluções às questões que eles mesmo colocam" (Moscovici, 2003: 45). Temos, portanto, em primeiro lugar, que as pessoas pensam por si mesmas, não sendo meros recetores de ideias já produzidas e, por outro lado, esta atividade individual é reproduzida em grupo, no grupo e pelo grupo, o que faz dos referidos grupos, das instituições e das comunidades entidades pensantes.

Os processos de *objetivação* e de *ancoragem* descrevem precisamente o processo através do qual o pensamento se desenvolve: “servem para nos familiarizar com o “novo”, primeiro colocando-o num quadro de referência, onde pode ser comparado e interpretado, e depois reproduzindo-o e colocando-o sob controlo” (Moscovici, 1981: 192). Segundo o autor, cada representação social, ou cada lugar-comum, esconde, nos nossos dias, um mundo de conhecimento o qual foi preciso numa primeira fase reconhecer, e num segundo momento tornar objetivo. Assim sendo a ancoragem “é esse processo que transforma algo estranho e perturbador, que nos intriga, em nosso sistema particular de categorias e o compara com um paradigma de uma categoria que nós pensamos ser apropriada” (Moscovici, 2003: 61). Ainda segundo o autor, neste processo de apropriação não existe neutralidade, todos os objetos ou seres incorporam logo na sua nomeação, um valor negativo ou positivo. O processo de ancoragem está portanto relacionado com a categorização e avaliação: “E neste ato nós revelamos nossa “teoria” da sociedade e da natureza humana” (Moscovici, 2003: 62). É segundo aquilo que já sabemos ou que julgamos saber, ou seja é a partir das nossas experiências anteriores, que avaliamos “o novo”. Desta forma “categorizar alguém ou alguma coisa significa escolher um dos paradigmas estocados em nossa memória e estabelecer uma relação positiva ou negativa com ele” (Moscovici, 2003: 63). A objetivação traduz-se no processo de tornar real, quase palpável, uma ideia abstrata: “tal autoridade está fundamentada na arte de transformar uma representação na realidade da representação; transformar a palavra que substitui a coisa, na coisa que substitui a palavra” (Moscovici, 2003: 70). Começa-se por comparar, e comparar é já representar. Sendo verdade que algumas ideias/palavras encontram mais facilmente a imagem que as objetiva, virtualmente todas podem ser objetivadas e passadas, por conseguinte, ao senso comum.

Na linha de Moscovici, as representações sociais foram geralmente conceptualizadas como uma forma de conhecimento socialmente construído e partilhado, que contribui para a perceção de uma realidade comum a um determinado grupo, funcionando como teorias sociais práticas, permitindo a organização do significativo do real e desempenhando um papel vital na comunicação (Doise, 1982; Jodelet, 1989).

Existem três tipos de representações sociais com diferentes estádios de desenvolvimento e circulação na sociedade – *controversas ou polémicas; emancipadas; hegemónicas* (Moscovici, 1988: 221-222), e uma relação entre estes diferentes estádios de desenvolvimento das representações sociais e as modalidades comunicativas que as possibilitam – *difusão; propagação; propaganda* (Cabecinhas, 2009: 54). As representações hegemónicas são partilhadas pelos membros de um partido político ou uma nação, por exemplo, e são representações uniformes estando presentes nas práticas simbólicas e afetivas. As representações emancipadas são visões alternativas, existem em sub-grupos, ou sub-culturas, têm uma certa autonomia face ao “resto” da sociedade com a qual interagem. As representações polémicas conflituam com as restantes, estão presentes quando há relações antagónicas entre grupos.

3. DISCURSO E ANÁLISE DISCURSIVA

A forma como os meios de comunicação e as chamadas indústrias culturais lidam com as representações sociais, seja na publicidade, na informação, na produção de ficção, entre outros, tem sido objeto de análise, dentro dos Estudos Culturais sendo a análise discursiva uma aproximação cada vez mais presente.

A análise crítica do discurso enquanto proposta teórica e metodológica caracteriza-se essencialmente pela interdisciplinaridade e heterogeneidade, uma vez que se torna incontornável a necessidade de ultrapassar barreiras disciplinares e de operacionalizar conceitos e categorias presentes nas ciências sociais quando se pretende compreender a relação entre linguagem e sociedade, bem como problemas sociais presentes na linguagem e originados por ela (Wodak, 2004).

Assim, a análise crítica do discurso é uma forma de ciência crítica e social para identificar, discursivamente, os problemas provocados pela vida social e também destinada a desenvolver formas de abordagem e superação desses mesmos problemas (Fairclough, 2001). Para a análise crítica do discurso a linguagem é uma prática social, e portanto determinada e restringida socialmente, produzindo simultaneamente efeitos sobre a sociedade, transformando-a. Deste modo, a linguagem, mais do que um reflexo das estruturas sociais, é um componente intrínseco das mesmas e portanto um fenómeno complexo, um processo de interação e produção social não transparente em que participam os sujeitos sociais, os objetos e a sociedade (Fairclough, 2001).

Para compreender representações que excluem determinados atores sociais em certos contextos, Fairclough dialoga com a teoria da representação dos atores sociais de Theo van Leeuwen pois considera que tais representações são ideológicas porque ajudam a sustentar relações de dominação dentro de uma determinada prática. E, como são representações, ou seja construídas socialmente, também podem ser desconstruídas. Estamos então a falar de discursos sobre discursos.

O conceito de *discurso* é vasto em asserções, que mudam consoante o campo de estudos específico de onde provêm ou, por vezes, apenas consoante o autor. Mills (1999: 9 e 62) considera que Foucault oferece uma aproximação teórica que define *discurso* como o domínio da produção e circulação de declarações governadas por regras, existindo uma distinção entre o *discurso geral*, abstrato e teórico, que é um conjunto de regras e procedimentos para a produção de discursos particulares, e os discursos individuais ou de grupos, por outras palavras, grupos de declarações produzidas dentro de um quadro de relações de poder.

Ainda segundo Mills (1999: 75), no trabalho de Foucault sobre estruturas discursivas sobressai a ideia de que o *discurso* é composto por regulamentações/regras não escritas. Estas regras para a produção de *discurso* não aparentam ter sido produzidas por nenhuma pessoa ou entidade, nem no interesse de ninguém, no entanto elas servem de facto interesses. O que podemos e queremos expressar está condicionado a sistemas e regras que estão, em alguns aspetos, para além do controle humano. Não estamos necessariamente conscientes destes sistemas

e regras, e apenas através do trabalho de “arqueologia”, iniciado pelos autores referidos, podemos começar a desvendar os processos através dos quais o discurso foi sendo construído e perceber assim o quadro no qual desenvolvemos os nossos enunciados e pensamentos.

Uma construção, particularmente interessante para este estudo do conceito de discurso é de Theo van Leeuwen (2005). Partindo do trabalho de Foucault, define discursos (plural) como formas de conhecimento socialmente construídas sobre determinado aspeto da realidade. E esclarece que, por socialmente construídas, quer significar que estas formas de conhecimento foram desenvolvidas em contextos sociais específicos, e por forma a servir interesses de determinados atores sociais desses contextos específicos, independentemente de serem contextos alargados, como corporações multinacionais, ou mais restritos, como por exemplo uma família, e de poderem ser fortemente estruturados, como por exemplo a imprensa, ou relativamente informais, como são as conversas de café (van Leeuwen, 2005: 94). Assim para o autor os discursos são recursos de representação, conhecimento sobre algum aspeto da realidade, que podem ser ativados quando esse determinado aspeto da realidade tem que ser representado. Os discursos não determinam como podemos dizer um determinado aspeto da realidade, no entanto não conseguimos dizer nada sem eles. Precisamos deles como *frameworks* para dar sentido às coisas (van Leeuwen, 2005: 95). Além disso, são sempre plurais, podendo haver vários discursos sobre o mesmo aspeto da realidade, sendo que todos incluem e excluem coisas diferentes consoante os interesses que os originaram (van Leeuwen, 2005: 95). Esta aproximação ao conceito de discurso(s) elaborada por van Leeuwen parece bastante próxima da forma como tem sido conceptualizada a noção de representações sociais.

Para van Leeuwen, as provas da existência de um dado discurso(s) estão nos textos, no que foi dito ou escrito, ou expresso por outros meios semióticos. Mais especificamente vem da semelhança entre as coisas que foram ditas e escritas em textos diferentes sobre o mesmo aspeto da realidade. É na base da semelhança entre declarações, repetidas ou parafraseadas em textos diferentes, e dispersa entre estes textos de formas diversas, que podemos reconstruir o discurso sobre determinado aspeto da realidade, e perceber qual é o conhecimento que esse discurso representa, sendo que este pode ser realizado de várias maneiras: ações, estilos de vida, atitudes (van Leeuwen, 2005: 95; 2008:98). Assim van Leeuwen (2005: 179) arrisca uma proposta de análise semiótica social que designa multimodal: uma teoria prática de análise semiótica que permite a aproximação a vários modelos de comunicação – imagem, texto, discurso oral, objetos, etc. – e não apenas a cada um separadamente. Na análise multimodal de um evento comunicativo (um filme, um texto escrito, um objeto, uma imagem, etc.), embora os elementos sejam analisados separadamente, eles só podem funcionar em conjunto. Os elementos, ou grupos de elementos, a analisar seriam: o ritmo e a composição, as conexões de informação (*informal linking*), e os diálogos (van Leeuwen, 2005: 181-268).

4. FICÇÃO E ALTERIDADE

Segundo M. M. Baptista (2013: 147), "o outro" africano foi, para os portugueses e dessa forma para o cinema português, em cada tempo "ora "indígena", ora "preto", ora "mestiço", ou ainda "assimilado" em face do qual se definirá o português no Império Colonial, em primeiro lugar, território que depois passará a designar-se por Províncias Ultramarinas".

Durante o período do Estado Novo "como tudo o que foi produzido neste período os filmes contêm uma carga ideológica muito forte" (Matos, 2006: 96). Em 1929 foi instituída a censura e os filmes realizados depois de 1932 são visados pela Inspeção Geral de Espetáculos. Como o objetivo era sempre promover uma boa imagem do Império e da política colonial, eram proibidas imagens sobre maus tratos a indivíduos de origem africana; que ilustrassem a luta entre "branco" e "preto"; que ilustrassem a segregação racial nos EUA; que retratassem a luta pelos direitos dos negros nos EUA; que exaltassem aspetos pacifistas ou anti militaristas, sendo estes cortados ou simplesmente recusados (Geada, 1977 citado em Matos, 2006: 95). Além disso, o cinema tinha que ser economicamente viável (Matos, 2006: 95). Desta forma, e até aos anos 60, o cinema esteve, em grande medida, ao serviço de uma política defendida pelo regime da época que desemboca numa representação de Império Português em que a cidadania portuguesa se destaca por oposição ao negro "incivilizado". É preciso referir, no entanto, que nem todo o cinema produzido durante o Estado Novo esteve ao serviço do colonialismo. Mas realizadores como Oliveira, Reis, Rocha, Lopes, a chamada geração do *cinema novo* português, embora fossem sensíveis aos "desfavorecidos" e marginalizados, não fizeram filmes sobre África, ou com africanos.

Desde as primeiras décadas do século XX, os moçambicanos tiveram contacto com a 7ª arte. Mesmo quem vivia longe das salas de cinema tinha acesso às películas através do cinema itinerante ao ar livre, onde não era preciso ser "assimilado" para poder assistir aos filmes, ao contrário das projeções em sala. A língua e a cultura cinéfila moçambicana foi, desde o início, anglo-saxónica: "já durante a época do mudo as autoridades portuguesas têm problemas com a presença da cultura e sobretudo da língua inglesa" (Convents, 2011: 105). Mas é claro que a política levada a cabo pela metrópole se fez sentir das mais variadas formas no território moçambicano: por via das proibições e dos cortes (os filmes que vinham de África do Sul também vinham censurados porque o regime de *Apartheid* tinha uma censura forte e muito eficaz); das sucessivas tentativas de impor a produção lusa e a sua propaganda; e pela presença do colonizador, muitas vezes "cientista", e da sua máquina de filmar. Alguns anos antes da libertação consolidam-se em Moçambique estruturas de produção de cinema para a realização de jornais cinematográficos, filmes publicitários, e também ficções "que oferecem a possibilidade a uma dezena de cineastas de realizar filmes" (Convents, 2011: 310). Nenhum desses realizadores era negro.

Em Moçambique, nos primeiros quinze anos de independência, o cinema é integrado na política da Frelimo, ocupando um lugar privilegiado na política do

regime marxista-leninista, na produção, distribuição e exibição de filmes. O impacto da política do estado sobre a programação de filmes na cidade e no campo foi grande: o "Estado procura uma política cinematográfica adequada para construir um 'novo mundo'" (Convents, 2011: 10). A perspectiva moçambicana sobre o colonizador é nesta altura fonte de inspiração para o cinema: "Ideologicamente e tematicamente concebido no espírito da luta de libertação contra o português no final dos anos setenta os filmes dos países lusófonos, especialmente, Moçambique e Angola, são um capítulo importante na história do cinema de África em geral e da história do cinema "guerrilha" ou de libertação, em particular" (Watkins, 1995: 110). O cinema está sob tutela do ministério da informação e não da cultura, é controlado pelo secretariado do Departamento de Informação e Propaganda (DIP) e cria-se um circuito nacional de distribuição de filmes, controlado e dirigido pelo partido, dedicado à divulgação de filmes produzidos e realizados pelo DIP e outros filmes (russos, italianos, etc.) com a mesma orientação política: "Nos anos 1975-1991, o INC² irá dominar o mundo do cinema em Moçambique em todas as áreas desde a produção e distribuição até exibição de filmes" (Convents, 2011: 364).

À tradição cineclubística anterior à independência junta-se agora a vontade de formar técnicos capazes de fazer um cinema ao serviço do povo moçambicano e livre dos "vícios" do colonialismo e imperialismo. Os acontecimentos políticos e culturais da época em Moçambique entusiasma intelectuais e artistas de outros países e a jovem república estabelece protocolos de formação com países como o Brasil, Cuba e França (Convents, 2011; Watkins, 1995).

A Frelimo nesta altura apoia os movimentos de libertação da Rodésia e a luta contra o apartheid em África do Sul, o que se traduziu em termos internos numa guerra civil que devastou o país. A guerra e a degradação das condições económicas no país dificultaram produção e a importação de filmes, permitiram a deterioração das salas de cinema e conduziram a que nos anos 80 a qualidade do cinema que se podia ver em Moçambique tivesse piorado substancialmente. Nos fins da década de 80 o vídeo ocupa o lugar que o cinema deixara vago.

Em Portugal os anos que se seguiram ao 25 de Abril de 1974 caracterizam-se primeiro pela afirmação de uma liberdade criativa influenciada sobretudo pelo cinema de autor europeu e por uma consciência política progressista. As *Unidades de Produção*, que usavam meios técnicos de produção e pós-produção disponibilizados pelo recém-criado Instituto Português do Cinema, funcionavam com espírito coletivista, tendo objetivos políticos claros: garantir a atividade dos profissionais de cinema, registar as transformações que estavam a acontecer no país e dá-las a conhecer em todo o território nacional agitando politicamente as consciências. Surgem cooperativas de cinema e também produtores independentes. As cooperativas tiveram um papel muito importante na formação de técnicos (Cunha, 2013) e a ficção, independente e livre de censura, deu nesta altura passos assertivos tendo

² Instituto Nacional de Cinema

permitido o aparecimento das primeiras obras de alguns autores que se vieram a afirmar já na década de 80 (Bello, 2010).

Consequência do percurso feito na década anterior, os anos 80 são intensos para o cinema português, o volume de produções aumenta, bem como a novidade e a diversidade tanto nas formas como nos conteúdos. Acontece a internacionalização do cinema feito em Portugal, sobretudo através dos festivais de cinema sintetizada na expressão *escola portuguesa* (e.g. Baptista, 2008) e desenha-se uma clivagem interna entre um grupo de realizadores que defendia um cinema de arte, considerado por vezes difícil, e um outro que defendia a necessidade de uma indústria cinematográfica portuguesa e portanto de filmes comerciais que permitissem uma reconciliação com o público.

A década de 1990 no cinema em Portugal fica marcada pela afirmação da primeira geração de cineastas formada pela Escola Superior de Teatro e Cinema que tinha sido inaugurada ainda em 1973. Esta nova geração de cineastas é herdeira de uma tradição de cinema purista, eclética, e fortemente ideológica tendo tido como professores alguns dos realizadores do chamado *cinema novo* português (e.g. Telles, 1985; Bello, 2010) mas, surge com uma agenda própria e um discurso particular que é paralelo a uma vontade de seduzir o público.

Fruto também de uma Europa cuja aposta política para a cultura é a coprodução de filmes que promovam a multiculturalidade, e que apoia, nestes moldes, as produções cinematográficas nacionais, as primeiras obras e o documentário (Baptista, 2011: 14), surgem filmes mergulhados numa reflexão sobre o seu próprio tempo que procuram a compreensão de um quotidiano urbano e muitas vezes marginal. O movimento europeu de questionamento de conceitos como o de "nação", e mais importante aqui, o movimento europeu de procura "do outro", tem início em Portugal com a chamada 4ª geração do cinema português (Baptista 2011: 14). Em Portugal a descolonização tardia, seguida de um período de auto reflexividade, em que a "nação" se confrontava com um país que afinal é pequeno e pobre, e uma Europa à qual queria pertencer mas que o confrontava com a realidade do que era (Lemière, 2006), contribuíram para que apenas na década de 1990 surgissem nos filmes etnias, grupos e quotidianos antes ignorados pelas câmaras.

Nos primeiros anos do século XXI, a tendência para incluir o "outro" nos filmes de autor, não parará de se fazer sentir. Nesta altura, acentuam-se tendências experimentais em que se aposta em motivos ousados para desvelar injustiças sociais. Estes filmes revelam inquietação pelo evoluir da situação que afeta o país e as mentalidades. Alguns desses filmes transpõem fronteiras e são exibidos em salas independentes, não só em França como era já habitual, acabando por merecer a atenção de novos olhares (Baptista, 2011).

Num país pequeno e com uma indústria cinematográfica débil, a presença ou afastamento de apenas um ou dois elementos, podem significar uma diferença radical. Depois de 2005 com o desaparecimento de João Bernard da Costa, e sobretudo com a falência do produtor Paulo Branco, parecem predominar filmes comerciais

feitos para o público das telenovelas. A televisão toma conta do cinema, investindo em produções onde figuram as suas próprias vedetas. A estratégia revela-se eficaz e muitos desses filmes são sucessos de bilheteira. Os filmes de autor, por outro lado, parecem cada vez mais reconhecidos internacionalmente e cada vez mais afastados das salas de cinema nacionais, relegados muitas vezes para os circuitos dos festivais de cinema (e.g. Baptista, 2011).

A liberalização dos meios de comunicação social, em Moçambique, acontece nos anos 90 do século passado. Os técnicos e cineastas oriundos do antigo do INC e da Kanemo estão na base da formação das empresas que serão a espinha dorsal da "revolução" que se avizinha. O acesso à nova tecnologia digital facilitou o nascimento de uma nova cultura da imagem que no caso moçambicano se "escora no cinema e alimenta-se no documentário" (Convents, 2011: 642). Moçambique, apesar da degradação provocada pela guerra e pelo abandono de políticas protecionistas ao cinema, continua a ter algumas salas de cinema, mas o governo, após a liberalização, pouco ou nada participa na produção ou promoção de filmes, contra a vontade da sociedade civil que, segundo Convents (2011: 642), deseja essa participação.

A produção cinematográfica moçambicana parece hoje muito dependente dos circuitos internacionais de financiamento e do conceito de coprodução. Em Moçambique existem técnicos, criadores e cultura cinéfila, mas os filmes produzidos parecem condenados ao rótulo "cinema mundo", rótulo que é atribuído pelos centros decisórios, ou seja, o norte do continente americano e a Europa. Parece hoje mais difícil, estabelecer em Moçambique um centro de produção cinéfila com a importância, independência que teve nos anos 70 e que afirmava inclusivamente uma percepção diferente, da história, do mundo e da arte: "Essas percepções divergentes entre os europeus, por um lado, e africanos, por outro lado, também destacou a luta, mais ampla, da autonomia indígena pós-colonial africana cultural, política e de controlo económico e neocolonial" (Watkins, 1995: 116).

5. PRÁTICA DE INVESTIGAÇÃO

Optamos pela designação "prática de investigação" (*research practice*) que nos parece mais alinhada com o espírito do presente projeto de investigação do que expressões como "opções metodológicas" ou "metodologia". A palavra "prática" enfatiza a ação, o fazer, o processo, a produção. E enfatiza ainda a natureza instável do trabalho e de qualquer processo que envolva questionamento, o seu ir-se fazendo e o seu carácter dialógico, a luta para colocar questões e ir ouvindo respostas, ou novas questões e, muito importante, pressupõe a possibilidade de ajustar os métodos às perguntas e às dificuldades e de deixar o trabalho aberto a outras fontes: pessoas, textos, imprevistos (Johnson *et al*, 2004: 2).

No que se refere às opções de prática de investigação cabe ainda um primeiro enfoque: no estudo das representações sociais Jodelet (1989: 41), partindo da noção de que uma representação social *é uma forma de conhecimento prático que liga um*

sujeito a um objeto, privilegia um enfoque histórico e cultural para a sua compreensão. Assim, podem ser colocados três grupos ou tipos de questões acerca desse saber:

O primeiro é, **quem sabe e de onde sabe?** E as respostas pedem o estudo das condições de produção e circulação das representações sociais. Pesquisam-se portanto as relações que a emergência e difusão de representações sociais encerram: valores, modelos e invariantes culturais; a comunicação entre indivíduos, instituições e de massa; o contexto ideológico e histórico das representações; o lugar dos sujeitos nos grupos e a sua filiação; as dinâmicas das instituições e dos grupos pertinentes.

O segundo grupo de questões que pode ser colocado é **o que e como sabe?** Para responder terá que se compreender os processos e os estados das representações sociais. Pesquisam-se os suportes das representações: o discurso ou o comportamento dos sujeitos, documentos, práticas, etc., para inferir o seu conteúdo e estrutura, bem como os processos da sua formação, sua lógica própria e sua possível transformação.

Um terceiro conjunto de questões versa **sobre o que se sabe e com que efeito?** Que conduz ao estudo epistemológico das representações sociais. O foco incide sobre as relações das representações com a ciência e com o "real", remetendo assim para o estudo das relações entre pensamento "natural" e pensamento científico, difusão de conhecimento e transformação (evolução) de um tipo de pensamento/saber noutra, assim como as diferenças entre representação e objeto representado.

Este trabalho (embora receba outros contributos) incide na articulação do estudo entre, **o que se sabe** do outro e **como sabe quem sabe**, ou pensa que sabe e **de onde lhe chega essa informação**, privilegiando assim abordagens qualitativas. Concretamente a análise documental, a análise discursiva (dos filmes, das entrevistas dos autores na imprensa, e dos textos da crítica de cinema) e os grupos focais.

A construção das identidades e as representações sociais estão intrinsecamente ligadas, sendo a identidade simultaneamente parte do processo pelo qual se formam as representações e conteúdo das mesmas, "o conteúdo da identidade – ou o que significa ser socialmente identificado – é construído através de representações sociais. No entanto, a sua natureza constitutiva é frequentemente obscurecida pela realidade ontológica que as representações criam" (Moloney & Walker, 2007: 3). Os processos deste fenómeno de tornar aparentemente ontológico aquilo que é criado socialmente, e que também podemos designar naturalização, é o que se pretende compreender quando se estudam representações sociais e identidade/alteridade porque "O senso comum e a natureza habitual das representações frequentemente ocultam como conteúdo das representações é formado e permeado pelas relações sociais" (Moloney & Walker, 2007: 3).

O cinema é sempre construído dentro de um determinado sistema de valores e crenças. Para estudá-lo devemos tentar perceber a posição do realizador, o efeito sobre o que está a filmar, técnicas de edição, meios de produção, entidades patrocinadoras, mercado ou expectativas quanto à sua receção e censura. Neste caso o

que se pretende não é o estudo do meio em si, mas a forma como este é usado, acreditando que desta forma se pode compreender melhor a realidade (Banks & Morphy, 1997: 1) independentemente do valor artístico das obras, ou de quaisquer juízos estéticos que delas possamos fazer.

REFERÊNCIAS

- Anderson, B. (1983/2008) *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e Difusão do Nacionalismo*, Lisboa: Companhia das Letras.
- António, J. H. C., & Policarpo, V. (Eds.) (2011) *Os Imigrantes e a Imigração aos Olhos dos Portugueses: Manifestações de Preconceito e Perspectivas sobre a Inserção de Imigrantes*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Banks, M., & Morphy, H. (1997) "Introduction: Rethinking Visual Anthropology" in M. Banks & H. Morphy (Eds.) *Rethinking Visual Anthropology*, London: Yale University Press, pp. 1-35.
- Baptista, M. M. (2013) "The Works of Sísifo: Memories and Identities of the Portuguese in Africa according to Fiction Films of the Twentieth Century" in Cabecinhas, R. & Abadia, L. (Eds.) *Narratives and Social Memory: Theoretical and Methodological Approaches*, Braga: University of Minho, pp. 146–158.
- Baptista, T. (2008) *A Invenção do Cinema Português* (Vol. XLI), Lisboa: Tinta da China.
- Baptista, T. (2011) Depois do Cinema Português, *Covilhã: Livros LabCom*, 5–20.
- Bauman, Z. (1998) *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Bauman, Z. (1999) *Globalização: As Consequências Humanas. Acolhendo a Alfabetização nos Países de Língua Portuguesa* (vol. 2), Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Bauman, Z. (2001) *Modernidade Líquida*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Bauman, Z. (2003) *Comunidade: A Busca por Segurança no Mundo Atual*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Bello, M. R. L. (2010) "A Implosão do Cinema Português: Duas Faces de Uma Mesma Moeda" *P: Portuguese Cultural Studies*, 3:19-32.
- Bhabha, H. K. (1998) *O Local da Cultura*, Belo Horizonte: UFMG.
- Bourdieu, P. (2011) *O Poder Simbólico*, Lisboa: Edições 70.
- Cabecinhas, R. (2007) *Preto e Branco: A Naturalização da Discriminação Racial*, Porto: Campo de Letras.
- Cabecinhas, R. (2009) "Investigar Representações Sociais: Metodologias e Níveis de Análise" in M. M. Baptista (Ed.), *Cultura: Metodologias e Investigação*, Lisboa: Ver o Verso, pp. 51-66.
- Cabral, J. de P. (2005) "Crises de Fraternidade: Literatura e Etnicidade", *Horizontes Antropológicos*, pp. 229-253.
- Campos, R., & Vaz, C. (2013) "Rap e Graffiti na Kova da Moura como Mecanismos de Reflexão Identitária de Jovens Afrodescendentes", *Sociedade E Cultura*, 16: 129-141.
- Convents, G. (2011) *Os Moçambicanos Perante o Cinema e o Audiovisual*, Maputo: Dockanema.

- Cuche, D. (1999) *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*, Bauru: EDUSC.
- Cunha, P. (2013) "Um Cinema sem Produtores? As Cooperativas como Modo de Produção" in Tiago Baptista e Adriana Martins (Eds.) *Atas do II Encontro Anual da AIM*, Lisboa, pp. 557-565.
- Deleuze, G. (2003) *Conversações*, Lisboa: Fim de Século.
- Doise, W. (1982) *L'Explication en Psychologie Sociale*, Paris: Presses Universitaire de France.
- Du Gay, P. (1997) *Production of Culture/Cultures of production*, London: Sage.
- Fairclough, N. (2001) *Discurso e Mudança Social*, Brasília: Universidade de Brasília.
- Foucault, M. (2013) *Vigiar e Punir*, Lisboa: Edições 70.
- Grossberg, L. (1996) "Identity and Cultural Studies: Is that all there is?" in S. Hall & P. du Gay (Eds.) *Questions of Cultural Identity*, London: Sage, pp. 86-105.
- Hall, S. (2005) *A Identidade Cultural na Pos-Modernidade*, Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- Hall, S., & du Gay, P. (Eds.) (1996) *Questions of Cultural Identity*, London: Sage.
- Jodelet, D. (Ed.) (1989) «Les Représentations Sociales: Un Domain en Expansion», *Les Representations Sociales*, Paris: PUF, pp. 31-61.
- Johnson, R., Chambers, D., Raghuram, P., & Tincknell, E. (2004) *The Practice of Cultural Studies*, London: Sage.
- Lemière, J. (2006) "Um Centro na Margem: O Caso do Cinema Português," *XLI(180)*, pp. 731-765.
- Lewin, K. (1948/1997) *Resolving Social Conflicts & Field Theory in Social Science*, Washington: APA.
- Matos, P. F. (2006) *As Côres do Império: Representações Raciais no Império Colonial Português*, Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- Mills, S. (1999) *Discourse*, New York: Routledge.
- Moloney, G., & Walker, I. (2007) *Social Representations and Identity*, New York: Palgrave Macmillan.
- Moscovici, S. (1981) "On Social Representations" in J. P. Forgas (Ed.), *Social Cognition - Perspectives on Everyday Understanding*, London: Academic Press.
- Moscovici, S. (1988) "Notes towards a Description of Social Representations" in *European Journal of Social Psychology*, 18: 211-250.
- Moscovici, S. (2003) *Representações Sociais: Investigações em Psicologia Social*, Rio de Janeiro: Vozes.
- Nascimento-Schulze, C. M., & Camargo, B. V. (2000) "Psicologia Social, representações sociais e métodos", *Temas Em Psicologia da SBP*, 8: 287-299.
- Silva, T. T. (org.), Woodward, K. & Hall, S. (2000) *Identidade e Diferença - A Perspectiva dos Estudos Culturais*, Petrópolis: Vozes.
- Telles, A. C. (1985) "Primeira Fase do Cinema Novo Português" in *Cinema Novo Português 1962-74*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Van Leeuwen, T. (2005) *Introducing Social Semiotics*, London: Routledge.

- Van Leeuwen, T. (2008) *Discourse and Practice: New Tools for Critical Discourse Analysis*, New York: Oxford University Press.
- Watkins, C. A. (1995) Le Cinema Africain Lusophone: Perspectives Historiques et Contemporaines de 1969 à 1993 in *Ecran d'Afrique*, pp. 109-124.
- Wodak, R. (2004) "Do que trata a ACD - Um Resumo de sua História, Conceitos Importantes e seus Desenvolvimentos" *Revista Linguagem Em (Dis) Curso*: 223-243.