

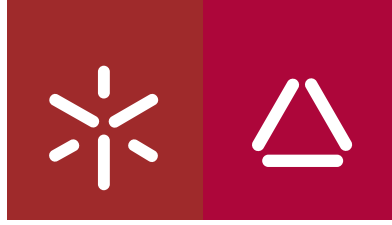


**Alteridade e identidade na ficção
cinematográfica em Portugal
e em Moçambique**

Ana Cristina Ribeiro Pereira

Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais





Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Ana Cristina Ribeiro Pereira

**Alteridade e identidade na ficção
cinematográfica em Portugal
e em Moçambique**

Tese de Doutoramento
Doutoramento em Estudos Culturais

Trabalho efetuado sob a orientação da
Professora Doutora Rosa Cabecinhas
e do
Professor Doutor Nataniel Ngomane

junho de 2019

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença [abaixo](#) indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



Atribuição
CC BY

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Agradecimentos

Este trabalho foi financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) através da concessão de uma bolsa de doutoramento (SFRH/BD/110044/2015) com fundos nacionais do MCTES - Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior e pelo Fundo Social Europeu, através do POCH – Programa Operacional de Capital Humano. Agradeço este apoio financeiro, sem o qual esta tese não seria possível.

Agradeço à Professora Doutora Rosa Cabecinhas pelos ensinamentos e pelo rigor, combinados com a liberdade em que me permitiu trabalhar e defender os meus pontos de vista. Agradeço também ao Professor Doutor Nataniel Ngomane por me ter “aberto as portas” de Moçambique, primeiro a nível institucional, e depois partilhando comigo uma extraordinária rede de contactos.

Sendo certo que seria impossível citar todas as pessoas que de algum modo me ajudaram ao longo do caminho, cabe um agradecimento especial às colegas Julia Brasil, Isabel Macedo e Marisa Miranda, e também à Carla Cerqueira, à Cláudia Marisa, ao Samuel Guimarães, à Sónia Passos que realizaram grupos focais com as suas turmas e ao Professor Luís Cunha pelo mesmo motivo. Agradeço à Sara Machado Graça pelos cartazes da mostra de cinema pós-colonial em Maputo, por me facilitar a “entrada” na ECA, por me receber em sua casa na minha segunda viagem a Maputo. Ainda pela ajuda na realização de grupos focais, agradeço à Vera Morgado, à Filipa Embaló, ao Presidente do INAC Djalma Lourenço, à Doutora Tomásia Nhazilo, e ao Doutor Apolinário Malauene, ao Professor Gilberto Matusse, à Professora Teresa Manjate e ao seu assistente Professor Albino Macuácuca, à Atriz e Professora Josefina Massango, e à Maria Clotilde Guirruço, ao Ivan Laranjeira e ao Lino. Agradeço ainda a todas as pessoas que me deram entrevistas e que partilharam informações comigo.

Por fim, agradeço à minha família: ao Paulo que é parte de tudo o que faço há muitos anos; à minha mãe, Ondina, que me apoia em todos os passos que decido dar; à Rita, minha cunhada, que fez da minha estada em Maputo uma experiência maravilhosa. Finalmente, agradeço e dedico esta tese ao meu irmão Daniel, ao meu filho Alexandre e ao meu sobrinho Olívio.



DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho acadêmico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Alteridade e identidade na ficção cinematográfica em Portugal e em Moçambique

Resumo

A presente tese visa compreender as representações identitárias veiculadas pelo cinema ficcional, em Portugal e em Moçambique, e como são negociadas por públicos de ambos os países. Mais especificamente, trata-se de perceber os modelos dominantes de representação de “nós” e do “outro” em longas-metragens de ficção de ambos os países, e posteriormente perceber como são discutidos por públicos portugueses e moçambicanos, filmes estreados entre 2006 e 2015. Durante este processo, descortina-se também a capacidade que o cinema contemporâneo revela, ou não, de propor imagens alternativas (aos referidos modelos dominantes) do “outro” africano/europeu.

É levada a cabo uma aproximação ao Filme, nos dois países, em três etapas: analisa-se a construção das cinematografias, a circulação de Poder entre ambas e, mais especificamente, as formas de representação do “nós” na relação com um “outro”, sobretudo depois de 1975, porém considerando os legados anteriores. Depois, analisa-se o percurso e o discurso de autores específicos, sobre o cinema, os meios de produção, os regimes políticos e contextos internacionais, privilegiando o contributo dos cineastas, mas também o da crítica especializada e a legislação. Nesta fase, além de considerada globalmente a obra de cada autor, aprofunda-se a reflexão sobre um filme particular. Por fim, tendo como base discussões promovidas especificamente para esta investigação, analisa-se o discurso de públicos não especializados, em ambos os países, sobre o corpo fílmico selecionado.

A reflexão que este trabalho constitui encontra uma profunda e pesada herança discursiva do passado colonial – ainda que por oposição, ou negação - tanto nos discursos fílmicos ao longo do tempo e no momento presente, como nas relações entre as culturas cinematográficas Portugal/Moçambique, ou Norte/Sul, como ainda nos diálogos que espectadores, de ambos os países, estabelecem com as obras e com um “outro” africano ou europeu. O cinema que ensaia contrapor discursos alternativos aos modelos hegemónicos comunica dificilmente com públicos não especializados e esta dificuldade é agravada pelo desinteresse mútuo (Portugal/Moçambique) a que ambas as cinematografias são votadas.

Palavras-chave: Alteridade; cinema moçambicano; cinema português; identidade; memória.

Otherness and identity in cinematographic fiction in Portugal and in Mozambique

Abstract

This thesis aims at analysing the identity representations conveyed by fictional cinema, in Portugal and in Mozambique, and how they are negotiated by public of both countries. More specifically, it is intended to perceive the dominant representation models of "we" and "other" in feature films from both countries, and later on, to understand how films released between 2006 and 2015 are discussed by Portuguese and Mozambicans publics. During this process, is also possible to uncover the capacity that contemporary cinema reveals, or not, to propose alternative images (to the mentioned dominant models) of the African / European "other".

An approximation to the study of Film in both countries is carried out in three stages: the construction of this cinematography, the circulation of power between the two, and, more specifically, the forms of representation of the "we" in relation with an "other", especially after 1975, but considering the previous legacy. Then, the course and the discourse of specific authors, about cinema, the means of production, the political regimes and international contexts, focusing on the contribution of the filmmakers, but also specialized criticism and legislation, are analysed. In this phase, in addition to being considered globally the work of each author, the reflection on a particular film is deepened. Finally, based on discussions promoted specifically for this research, is analysed the discourse of non-specialized audiences in both countries on the selected filmic body.

The reflection that this work constitutes finds a deep and heavy discursive heritage of the colonial past - albeit by opposition, or denial - both in the filmic discourses throughout time and in the present moment, as in the relations between the cinematographic cultures Portugal/Mozambique, or North/South, as well as in the dialogues that spectators from both countries establish with the works and with an African or European "other". When Film tries to propose alternative discourses to hegemonic models hardly communicates with non-specialized audiences and this difficulty is aggravated by the mutual disinterest (Portugal / Mozambique) to which both filmographies are voted.

Keywords: Identity; memory; Mozambican cinema; otherness; Portuguese cinema.

ÍNDICE

Apresentação	12
Parte I - Enquadramento teórico-metodológico e Plano de fundo	23
Capítulo 1 - Enquadramento teórico-metodológico	23
1.1. Alteridade, Identidade e Memória social	23
1.1.1. A dicotomia nós/outros	25
1.1.2. Representações sociais	30
1.1.3. Memória e Identidade.....	32
1.2. Questões de “raça”	39
1.2.1. Sobre “raça” e racismo.....	40
1.2.2. (Novos) racismos	41
1.2.3. Racismos sistémico/estrutural, institucional e quotidiano.....	46
1.3. O pós-colonialismo	49
1.3.1. Desconstruir dicotomias	54
1.4. Teoria interseccional	60
1.4.1. Diferentes aproximações à interseccionalidade	62
1.5. Cultura – ideologia e hegemonia	64
1.6. Discurso	70
1.6.1. Análise crítica discursiva.....	72
1.6.2. Análise multimodal	74
1.6.3. Representações na língua	76
1.7. Estudos fílmicos	77
1.7.1. Cinema pensamento	81
1.7.2. Espectadores emancipados.....	84
1.7.3. Cinema pós-colonial	86
1.7.4. Terceiro cinema.....	87
1.7.5. Cinema em África	91
1.8. Prática de investigação	95
1.8.1. Revisão de literatura	96
1.8.2. Os Filmes – seleção do corpus	98
1.8.3. Arquivos.....	99
1.8.4. Entrevistas	100
1.8.5. De grupos focais a grupos de discussão.....	102
Capítulo 2 – Plano de fundo: cinema e política entre Portugal e Moçambique	107
2.1. Os primeiros filmes coloniais	109
2.2. O cinema e as Colónias durante o Estado Novo	115

2.3. Luso-tropicalismo.....	121
2.4. Jornais cinematográficos.....	127
2.5. Primeiras produções moçambicanas.....	129
2.6. Cinema Novo em Portugal e Moçambique.....	132
2.7. Independência ou morte: o cinema de guerrilha.....	136
Parte II - Alteridade e identidade na ficção cinematográfica em Portugal.....	139
Capítulo 3 – O “outro” africano no cinema em Portugal depois de 1974.....	139
3.1. A revolução vai ao cinema.....	141
3.2. A Identidade Nacional em filmes sobre a Guerra em África.....	144
3.3. Das margens para o ecrã.....	154
3.4. A lente pós-colonial.....	159
3.5. Minorias sociais atrás das câmaras.....	163
Capítulo 4 - Miguel Gomes.....	165
4.1. Miguel Gomes e <i>Tabu</i>	171
4.1.1. Cinema e colonialismo.....	172
4.1.2. O Cinema, as personagens e a vida real.....	177
4.2. <i>Tabu</i> : uma leitura do filme.....	180
4.2.1. Prólogo.....	181
4.2.2. O Paraíso perdido.....	183
4.2.3. Paraíso.....	188
4.2.4. Imagens coloniais para um pensamento pós-colonial.....	192
Capítulo 5 - Pedro Costa.....	194
5.1. A invenção pós-abissal de Pedro Costa.....	196
5.2. Pedro Costa e <i>Cavalo Dinheiro</i>	208
5.3. <i>Cavalo Dinheiro</i> - uma leitura do filme.....	215
5.3.1. Memória e fantasma.....	218
5.3.2. Vitalina.....	222
5.3.3. O elevador.....	225
Capítulo 6 - Margarida Cardoso.....	227
6.1. Paz não é silêncio.....	229
6.2. Margarida Cardoso e <i>Yvone Kane</i>	240
6.3. <i>Yvone Kane</i> : uma leitura do filme.....	245
6.3.1. Da ‘raça’: ‘bons colonos’ ou ‘pós-colonos’ e criados.....	248
6.3.2. Género e silêncio: a História apaga primeiro as mulheres.....	250
6.3.3. Da violência.....	253

Capítulo 7 - Leituras e discursos de públicos portugueses e moçambicanos sobre filmes portugueses	256
7.1. Aproximação ao(s) filme(s)	263
7.2. O colonialismo em <i>Tabu</i> e os tabus sobre o colonialismo	269
7.3. Leituras do ‘outro’ a propósito de <i>Cavalo Dinheiro</i>	281
7.4. O silêncio não é paz: o peso do passado nas vivências de hoje.....	290
7.5. Convergências e Divergências.....	297
Parte III - Alteridade e identidade na ficção cinematográfica em Moçambique	302
Capítulo 8 - Panorâmica: cinema em Moçambique independente	302
8.1. Campo: intelectuais ao serviço do povo	305
8.2. Contra-campo: o <i>homem novo</i>	316
8.2.1. Gabriel Mondlane	318
8.3. Kuxa Kanema – o nascimento do cinema	326
8.4. Ficção	332
8.5. Cinema Independente	335
8.6. A luta contínua	339
Capítulo 9 - Sol de Carvalho	345
9.1. Sol de Carvalho e <i>O Jardim do outro homem</i>	354
9.2. <i>O Jardim do outro homem: uma leitura do filme</i>	358
Capítulo 10 - João Ribeiro	362
10.1. João Ribeiro e <i>O Último voo do flamingo</i>	370
10.2. <i>O Último voo do flamingo: uma leitura do filme</i>	376
10.1.1. Tizangara, Moçambique, 1994.....	377
10.1.2. Eternos femininos.....	380
10.1.3. Tradição e modernidade.....	384
10.1.4. Entre lentes	386
Capítulo 11 - Licínio Azevedo	387
11.1. Licínio Azevedo e <i>Virgem Margarida</i>	403
11.3. <i>Virgem Margarida: uma leitura do filme</i>	407
11.3.1. Uma viagem em quatro tempos	408
11.3.2. O colono, o camarada e o patriarcado	414
Capítulo 12 - Leituras e discursos de públicos moçambicanos e portugueses sobre filmes moçambicanos	415
12.1. Aproximação ao(s) filme(s)	420
12.2. Leituras interseccionais: género, raça e classe em <i>O Jardim do outro homem</i>	426
12.3. Colonialismos percebidos: “nós” e os “outros” em <i>O Último voo do flamingo</i>	440

12.4. Diálogos sobre identidade e memória com <i>Virgem Margarida</i>	446
12.5. Convergências e divergências	454
Um enorme passado à nossa frente	459
Referências.....	476
Outras referências.....	502
Filmes estudados	504
Fontes não publicadas.....	505

Índice de figuras, fotogramas e quadros

Figura 1 - Circuito da cultura, segundo du Gay et al (1997, p. 3)	97
Figura 2 - A última prostituta, Ricardo Rangel, 1975	403
Fotograma 1 - Trabalhadores nos campos de chá, Tabu (2012) de Miguel Gomes	172
Fotograma 2 - Gian Luca e Aurora fixam a câmara, Tabu (2012) de Miguel Gomes	176
Fotograma 3 - O intrépido explorador na selva indomada, Tabu (2012) de Miguel Gomes	181
Fotograma 4 - A primeira vez que vemos Pilar, Tabu (2012) de Miguel Gomes	184
Fotograma 5 - A primeira vez que vemos Santa, Tabu (2012) de Miguel Gomes	185
Fotograma 6 - Pilar reza, Tabu (2012) Miguel Gomes	186
Fotograma 7 - Santa fuma, Tabu (2012) Miguel Gomes	186
Fotograma 8 - Travelling final, Tabu (2012) de Miguel Gomes	190
Fotograma 9 - Crianças correm e Gian Luca fica para trás, Tabu (2012) de Miguel Gomes	192
Fotograma 10 - Imigrantes em Nova Iorque por Jacob Riis	215
Fotograma 11 - Imigrantes em Nova Iorque por Jacob Riss,	215
Fotograma 12 - Busto de negro de Gericoult em Cavalo Dinheiro (2014) de Pedro Costa	216
Fotograma 13 - Homem jovem, Cavalo Dinheiro (2014) de Pedro Costa	217
Fotograma 14 - Mulher sentada, Cavalo Dinheiro (2014) de Pedro Costa	217
Fotograma 15 - Ventura, Cavalo Dinheiro (2014) de Pedro Costa	218
Fotograma 16 - Vitalina, Cavalo Dinheiro (2014) de Pedro Costa	222
Fotograma 17 - Vitalina prostrada, Cavalo Dinheiro (2014) de Pedro Costa	224
Fotograma 18 - Sorriso final, inigmático de Vitalina, Cavalo Dinheiro (2014) de Pedro Costa	225
Fotograma 19 - Ventura no elevador, Cavalo Dinheiro (2014) de Pedro Costa	226
Fotograma 20 - O Soldado estátua, Cavalo Dinheiro (2014) de Pedro Costa	227
Fotograma 21 - Encontro entre Rita e Alex, Yvone Kane (2015) de Margarida Cardoso	245
Fotograma 22 - Uma parede separa Rita da funcionária, Yvone Kane (2015) de Margarida Cardoso	247
Fotograma 23 - Sara e Madre Superior, Yvone Kane (2015) de Margarida Cardoso	249
Fotograma 24 - O Guia faz a ligação para haver luz, Yvone Kane (2015) de Margarida Cardoso	252
Fotograma 25 - Rita e Polly no arquivo, Yvone Kane (2015) Margarida Cardoso	252
Fotograma 26 - Rita assiste ao "enterro" da piscina, Yvone Kane (2015) de Margarida Cardoso	254
Fotograma 27 - Rita e Sérgio na fronteira, Yvone Kane (2015) de Margarida Cardoso	255
Fotograma 28 - Samora Machel no Kuxa Kanema em 1982, INC	326
Fotograma 29 - Sofia, O Jardim do outro homem (2006) de Sol de Carvalho	354
Fotograma 30 - Chapas, O Jardim do outro homem (2006) de Sol de Carvalho	358
Fotograma 31 - Sofia e Jessica, O Jardim do outro homem (2006) de Sol de Carvalho	361
Fotograma 32 - O Último voo do flamingo (2011) de João Ribeiro	376
Fotograma 33 - Massimo e Joaquim, O Último voo do flamingo (2011) de João Ribeiro	380
Fotograma 34 - Temporina, O Último voo do flamingo (2011) de João Ribeiro	382
Fotograma 35 - O castigo de Luísa, Virgem Margarida (2012) de Licínio Azevedo	408

Fotograma 36 - Margarida, Virgem Margarida (2012) de Licio Azevedo	409
Fotograma 37 - Castigo ao sol, Virgem Margarida (2012) de Licio Azevedo	412
Quadro 1 - Grupos de discussão de filmes em Portugal	105
Quadro 2 - Grupos de discussão de filmes em Moçambique	106
Quadro 3 - Grupos de discussão sobre Tabu de Miguel Gomes	258
Quadro 4 - Grupos de discussão sobre Cavalo Dinheiro de Pedro Costa	260
Quadro 5 - Grupos de discussão sobre Yvone Kane de Margarida Cardoso	261
Quadro 6 - Grupos de discussão sobre O Jardim do outro homem de Sol de Carvalho	417
Quadro 7 - Grupos de discussão sobre O Último voo do flamingo de João Ribeiro	418
Quadro 8 - Grupos de discussão sobre Virgem Margarida de Licio Azevedo	419

Apresentação

A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar.

Fernando Birri citado por Eduardo Galeano in *As Palavras Andantes* (1994, p. 310)

Tanto quanto me lembro, fui confrontada pela primeira vez com a questão da minha identidade quando cheguei a Portugal, no início de 1975. Chegámos, eu e a minha família, alguns meses depois do 25 de abril, mas ainda antes da independência de Angola, que aconteceria a 11 de novembro desse mesmo ano. Fomos viver para a “aldeia da minha mãe” e as pessoas da “aldeia da minha mãe” mostravam-se muito diferentes das que eu conhecera até então. Estas “gentes” de quem se dizia que eram muito francas, muito genuínas, perguntavam-me: “Então agora, és portuguesa ou és angolana?”; “Gostas mais de Portugal ou d’ Angola?” Perguntas que surgiam entre outras e todas completamente impossíveis de responder para uma criança de cinco anos, pelo menos no meu caso. Este problema não voltou a abandonar-me desde então, embora tenha assumido formas distintas ao longo dos anos.

Primeiro foi o tempo de me integrar num novo espaço, uma aldeia pequena e pobre do norte de Portugal, um país à época completamente anacrónico. Esse país que se acreditava (já na altura e ainda hoje) não-racista, tinha acabado de sair de uma guerra contra a independência dos países africanos e se, por um lado, as pessoas estavam fartas da guerra e agradeciam o seu fim, por outro, não achavam nada bem que se “desse a África aos pretos” e muito menos a vinda dos “retornados”, culpados pela forma como as coisas tinham acabado, por serem uns exploradores e uns racistas. Eles, “os retornados” eram racistas, mas a África não era dos pretos, era “nossa”. Falava-se abertamente, e na presença das crianças, sobre todas estas coisas. Era uma época em que se falava muito de política.

Depois foi o desconforto provocado por uma sensação de eterno fechamento, de clausura. Na escola as crianças gritavam-me “preta da Guiné, lava a cara com café...” entre outras pérolas igualmente afáveis. Em casa, a mãe ensinava-me respostas práticas para lidar com a situação e o pai fazia-me sentir muito bem na minha pele. Todos estávamos com a revolução. Os meus pais distanciaram-se do comportamento associado aos “retornados”, nas atitudes, no discurso e nas lutas. Essa história também ainda está por discutir; os “retornados” não foram todos iguais, mas não é esse o assunto desta tese.

Mais tarde, durante a adolescência, esqueci-me de tudo isto. Durante alguns anos, fui quase portuguesa como as outras da minha idade e da minha terra. Digo “quase portuguesa” porque amiúde alguém fazia questão de me lembrar que não era bem assim. Estas chamadas de atenção para a minha “diferença” não abalavam a minha convicção de que era uma portuguesa como outra qualquer; nesta altura eu atribuía este tipo de comportamento às pessoas do meio pequeno onde vivia, justamente por ser pequeno e fechado. Fui obrigada a colocar esta premissa em causa quando fui estudar e viver para Lisboa, cidade que escolhi, por ser a maior do país, a mais “aberta” e mais cosmopolita.

Uma vez no metro bastante apinhado, uma mulher branca que guardava um objeto num punho fechado, perguntou a todos os presentes na carruagem quem teria perdido um fio de ouro, que tinha acabado de encontrar. Imediatamente uma negra, que estava a meu lado, levou as mãos ao pescoço e com um ar aflito disse: “É meu, deve ter-me caído na entrada. Eu senti, mas não percebi o que tinha sentido.” A primeira mulher ficou reticente: “Sim, mas como é que eu posso saber se é seu?” A negra descreveu o fio, intercalando a descrição com a estória de quem lho tinha dado e do amor que tinha ao objeto. A mulher branca, cada vez mais desconfiada, não se enternecia e o caso já ia dali para a polícia, que se encarregaria de averiguar se o fio era mesmo da preta ou não. A mulher negra não podia atrasar-se para o trabalho e pedia por tudo que a outra confiasse nela. Eu estava petrificada. Uma terceira mulher, também branca, interveio aos gritos: “Racismo!” Acusava. “Se ela fosse branca não farias isso! Deves ser retornada, por vossa causa é que isto está como está!” E exigiu: “Dá-lhe o fio se faz favor! Dá-lhe já o fio!” A primeira mulher, não sei se por se sentir culpada, se por medo da agressividade da ativista-antirracismo, lá concedeu em dar o fio à negra, mesmo a tempo de ela sair da carruagem. Comigo ficaram as perguntas: De que lado estou? Porque me sinto eu tão mais próxima da mulher negra? A pessoa que intercedeu por ela era branca e pelos vistos entendeu as coisas da mesma maneira que eu, mas por que razão fiquei calada e durante tanto tempo a fingir que não ouvia? Por que razão aquele episódio caricato me humilhava, por que motivo tive tanta vergonha e tanto desgosto, por aquela mulher negra que nunca vira antes, nem voltei a ver depois. Aquilo era comigo, era uma injustiça social diferente das outras formas de injustiça social que sempre me incomodaram. Aquilo era comigo. Serei negra?

Ao mesmo tempo que me confrontava com este racismo, a que hoje chamo quotidiano (Essed, 1991), era colocada pela primeira vez na vida perante uma realidade para a qual eu não tinha nome, nem explicação e que me perturbava enormemente: os bairros de barracas, maioritariamente habitados por negros, faziam parte da paisagem urbana. Eu não percebia quais

as forças que empurravam os negros para a base da pirâmide social e que os mantinham lá, mas suspeitava que não dependia deles - nem da vontade deles, nem do trabalho deles - mudar. Quando cheguei à Capital, Nuno Abecassis ocupava a presidência da Câmara Municipal e só mais tarde, já os anos 1990 bem entrados, com Jorge Sampaio à frente da edilidade, as barracas foram desaparecendo de Lisboa. Digo da cidade - os bairros como o da Rotunda do Relógio, ao lado do aeroporto da Portela, desapareceram. Continuaram, no entanto, outros a existir e a crescer na periferia. Apareceram, logo depois, alguns filmes sobre esta realidade dos bairros periféricos maioritariamente habitados por imigrantes africanos e por portugueses afrodescendentes. O que mais me marcou, desses filmes, foi *Ossos* de Pedro Costa, que vi logo em 1997, creio, mas o filme não respondia às minhas perguntas sobre os fenómenos que hoje sei serem racismo estrutural (e.g. Lawrence & Keleher, 2004) e racismo institucional (e.g. Lopez, 2012) e que determinam de sobremaneira as construções identitárias dos sujeitos individuais e dos grupos.

A *Identidade* foi pensada, com particular incidência a partir do último quartel do século XX, como um projeto em permanente (re)construção (Hall, 2005) que além de ser social e relacional se hibridiza, sobretudo em contexto de diáspora (Bhabha, 1998). Assim, a ideia de identidade não está hoje associada a um conjunto de características inerentes e imutáveis, mas a um território de permanente negociação, o que lhe confere uma vocação líquida (Bauman, 2001; 2004) propensa à conjugação de múltiplas afiliações (Maalouf, 2003) o que a torna também circunstancial. Convém aqui lembrar que a liberdade com que os sujeitos se hibridizam, ou a espontaneidade com que escolhem as suas afiliações, é fortemente condicionada por contextos de raça, género e classe (entre outros) que, assim, desempenham um papel determinante no índice de “liquidez” das identidades. Também a identidade racial não é apenas autodeterminada, ela é definida socialmente sendo, portanto, circunstancial - mais para alguns indivíduos do que para outros é certo, contudo a mesma pessoa pode ser percebida como branca no Brasil, mulata em Portugal e negra nos EUA. No meu caso, mais uma vez, esta constatação decorre da minha experiência pessoal, pelo menos tanto como das leituras que fiz. Passo a explicar: já depois de me ter compreendido enquanto mulher negra, passei três meses em Moçambique¹, no âmbito da pesquisa doutoral que aqui apresento, e em Moçambique apercebi-me de que sou lida socialmente como mulher “branca”. Sou branca, sou europeia, e de pouco vale dizer que também sou negra, porque sofri racismo, porque me chamaram preta na escola, ou porque não sou percebida como branca no país onde vivo. Os moçambicanos vão aquiescer; serei negra porque o digo, para em

¹ Angola seria naturalmente o primeiro país escolhido para este estudo, no entanto, as condições de trabalho e a maior facilidade de comunicação entre estruturas de ensino, bem como a extraordinária singularidade do cinema moçambicano, acabaram por levar esta pesquisa para Moçambique.

seguida me fazerem sentir que não o sou, em pequenos gestos, frases ou incómodos, exatamente da mesma maneira que em Portugal me fazem, tantas vezes, sentir como “um outro africano” sem que se apercebam, ou sem que queiram disso aperceber-se. Insistir ser negra em Moçambique pelos motivos descritos ou evocando outros, seria semelhante a afirmar em Portugal que sou branca. A alteridade é construída numa espécie de jogo duplo que por um lado diferencia e por outro hierarquiza (Grossberg, 1996) e o seu fundo de maneo reside no processo de comparação social que lhe dá origem. Tal como a identidade, a alteridade nasce nas relações sociais, o que significa que está sujeita a vetores de força, ou, dito de outro modo, a relações de poder (Silva, Woodward & Hall, 2000); a construção do que é o “nós”, o idêntico, o semelhante ou o normal, e por exclusão o que não é, é constrangida por fatores externos às vontades individuais.

Coloco-me (porque me colocam) numa fronteira, uma terra de ninguém onde permanentemente a minha identidade é negociada. Parece-me uma vantagem: é nas fronteiras, ou nos espaços fronteiros, que se esboçam as revoluções (Deleuze, 2008); compreendo, assim, que esse é o meu lugar ideal para prosseguir com este trabalho, porque, no fundo, é destas negociações ou destes diálogos identitários que esta tese trata. Partilho estas memórias para que se perceba a origem dos problemas que aqui são colocados. Graças, em grande medida, ao contributo dos Estudos Culturais, área de estudo em que a presente tese se insere, é hoje aceite na academia que a neutralidade científica não é um objetivo a perseguir. Quero sublinhar que não é por ser impossível alcançar a neutralidade que se abdica de a procurar. Como lembra Galeano (1994) na frase que serve de epígrafe a esta Apresentação, há ideais talvez impossíveis, pelos quais devemos caminhar, chamamos-lhe utopias e se nunca as alcançarmos têm a extraordinária utilidade de nos permitirem alargar os horizontes em que vivemos. No entanto, a divisão entre cientista, objeto e método, proposta por Weber (1981) não pode, hoje, ser considerada uma dessas utopias a perseguir, porque ao pretender ser neutro perante o seu objeto de reflexão o autor pode estar a ocultar as suas motivações mais íntimas e verdadeiras, atrás das quais se esconde, por vezes, toda uma ideologia. Foi assim ao longo da história da ciência, e foi por isso mesmo também que a referida ciência serviu e apoiou algumas das maiores barbaridades da História da humanidade, entre as quais o racismo e o colonialismo. Perante a impossibilidade de produzir prova válida universalmente, a validação científica em ciências sociais depende inteiramente do rigor do método com que se conduz o trabalho e esse rigor exige começar por definir com transparência o ângulo de análise, a perspetiva, a subjetividade do autor – clarifica-se assim as possíveis fragilidades da investigação, mas também os seus pontos de força, que residem na possibilidade de uma abordagem diferente de qualquer outra. Sirvo-me da Teoria do Ponto de Vista (Harding,

2004) que parte da ideia de que o conhecimento é situado socialmente e de que os grupos marginalizados são situados de formas específicas que lhes tornam possível reparar em determinados aspetos da realidade e de fazer perguntas, que os não marginalizados nunca fariam. Esta aproximação, centra-se na localização histórica e social dos projetos de conhecimento e no modo como as obras coletivas, políticas e intelectuais, podem transformar uma fonte de opressão, numa fonte de conhecimento e potencial libertação, contribuindo de modo particular para projetos de justiça social e, muito importante no presente caso, para a nossa compreensão das pré-condições da produção do conhecimento.

Os Estudos Culturais representam uma área de estudos muito abrangente, na medida em que compreendem *Cultura* como um conjunto de práticas, sociais, políticas e económicas. Não fossem os *Cultural Studies* também, uma resposta reflexiva às propostas preconizadas por Walter Benjamin, nos anos 1930, e por Adorno e Horkheimer, nos anos de 1940. Ao pensar sobre o impacto da televisão, dos jornais, das revistas e da publicidade, e sobre o advento das subculturas e das novas formas de cultura popular, que começaram a ter protagonismo, enquanto mediadas pelos meios de comunicação de massa e novas tecnologias, os Estudos Culturais abandonam a ideia de “Cultura” para afirmarem a evidência da coexistência de várias culturas, ou melhor dizendo, práticas culturais. Torna-se assim obrigatória a interdisciplinaridade na abordagem a fenómenos que são eles mesmos complexos, multidimensionais e contextuais. Os Estudos Culturais caracterizam-se pela reflexão crítica de conceitos e categorias naturalizados, e trazem deste modo para o centro do debate além das ideias de “cultura” versus “culturas populares”, as problemáticas das construções da identidade e alteridade, poder, discurso, ideologia, hegemonia, entre outras. Além disso, os Estudos Culturais, assumem um compromisso cívico e político que pretende ultrapassar a discussão académica, constituindo-se como uma proposta clara para a mudança social (Barker, 2004) a partir do conhecimento que vão construindo sobre a sociedade.

Não podemos determinar com precisão a origem dos Estudos Culturais, nem em termos teóricos nem sequer em termos geográficos (Escosteguy, 2003), constituindo-se este território de investigação como uma encruzilhada entre diferentes linhas de pensamento, discursos, metodologias e posicionamentos, no entanto Richard Hoggart (*The uses of literacy*, 1957), Raymond Williams (*Culture and society*, 1958) e Edward Thompson (*The making of the English working class*, 1963) são considerados fundadores dos *Cultural Studies* (e.g. Escosteguy, 2001; 2003, Martins, 2011). No final dos anos 1960, junta-se a este grupo Stuart Hall, que tem um papel decisivo na emergência dos Estudos Culturais e que é um autor fundador para a presente tese. Com Hall os Estudos Culturais aliam a uma abordagem economicista, uma perspetiva que inclui a

sociologia, as artes e, claro, a literatura. No CCCS – *Centre for Contemporary Culture Studies* – às aproximações marxistas mais ortodoxas das quais esta área emergiu, juntam-se agora as influências do já referido Benjamin, mas também de Althusser e Gramsci, constituindo-se assim como uma abordagem dinâmica por comparação ao estruturalismo e mais voltada para a vida quotidiana do que o pós-estruturalismo (Brasil, 2017; Neves, 2009).

*

O cinema é uma forma de arte e uma indústria cultural, desde logo pela forma como se distribui, divulga e reproduz, podendo chegar a um público muito vasto em número e transversal socialmente. Nessa medida, considera-se que o cinema, à semelhança de outros meios de comunicação, pode contribuir para a homogeneização de determinadas representações, mas também pode ter um papel importante na difusão de representações polémicas, promovendo assim a mudança social (Cabecinhas, 2002). Conscientes da força comunicativa do cinema, os regimes políticos têm tentado, ao longo da História, colocar o cinema ao serviço dos seus próprios desígnios; isto acontece tanto nas práticas de regimes autoritários, onde será por ventura mais evidente, quanto em democracia e tanto por parte de estados autónomos, como por parte das estruturas de poder globalmente consideradas – os mecanismos de controlo da cultura dizem respeito a todas as sociedades abertas (Martins, 2011), por seu turno, aos criadores, nos mais diversos planos da arte cinematográfica, cabe a decisão de colaborar com o sistema político/ideológico vigente ou, pelo contrário, tentar contrapor um discurso alternativo.

Alteridade e identidade na ficção cinematográfica em Portugal e em Moçambique nasce da necessidade de interromper um silêncio relativamente à forma como se desenvolvem as trocas identitárias entre portugueses brancos e africanos negros no Portugal em que vivo. Do questionamento íntimo, nem sempre pacífico, sobre esta relação (portugueses/africanos) surge a curiosidade de perceber como, nos países africanos que foram colónias portuguesas, são representados socialmente os portugueses. Na impossibilidade de abarcar todos os países africanos que têm uma relação histórica com Portugal, a relevância da produção de cinema em Moçambique faz do país um caso incontornável.

Os estudos sobre identidade e sobre alteridade ou diferença, cativaram o interesse de uma parte significativa da academia internacional desde Hegel (2016), e como já foi referido, foram alvo de particular atenção no último quartel do século XX e início do século XXI (e.g. Bauman, 2004; Bhabha, 1998; Grossberg, 1996; Hall, 2005; Silva, 2000). A par destes, os estudos sobre imagem em movimento ocuparam-se internacionalmente com as questões da representação (e.g.

Cohan & Hark, 1993; De Lauretis, 1984; Johnston, 1973; Lehman, 2001; Mulvey, 1999) e especificamente com a representação de migrantes ou minorias étnicas (e.g. Grossman & O'Brien, 2007; Marks, 2000; Naficy, 2001; Shohat & Stam, 1994; 2003), mas também com a problemática da recepção (e.g. Hall, 1999; Hansen 1991; Jancovich, Faire & Stubbings, 2003; Mayne, 1993; Stacey, 1994; Staiger, 1992; 2000; Stokes & Maltby, 2001).

Também em Portugal (e.g. Gil, 2007; Lourenço, 1988) e em Moçambique (e.g. Cabaço, 2010) a temática das identidades mereceu atenção. A partir dos anos 1990 do século XX observa-se um interesse crescente na academia portuguesa por pesquisas ligadas às migrações e às relações interculturais, através do estudo de imagens e dos modos de representação de migrantes e minorias étnicas e também pela análise de expressões de racismo na sociedade portuguesa (e.g. Cabecinhas & Cunha, 2003; Cunha & Cabecinhas, 2006; Lages, Policarpo, Marques, Matos & António, 2006; Lima & Vala, 2004; Machado, 2001; Malheiros et al.; 2007; Rosário, Santos & Lima, 2011). Entre estes, destacam-se alguns estudos sobre as representações identitárias entre portugueses e africanos (e.g. Cabecinhas, 2002; 2007; Cabecinhas & Nhaga, 2008).

Têm também marcado presença na academia portuguesa estudos sobre modos de representação do “nós” e do “outro” no cinema e das construções identitárias que essas opções de representação veiculam sobretudo no que se refere ao cinema durante o Estado Novo (e.g. Matos, 2006; Piçarra, 2015). O estudo de Isabel Macedo (2016) versa migrações, memória e representações identitárias, partindo do cinema documental português contemporâneo e inclui um estudo de recepção em Portugal. O cinema moçambicano, por seu lado, tem sido alvo de alguns estudos (e.g. Convents, 2011; Gray, 2012; 2016; Scheffer, 2016) que versam ou a história do cinema moçambicano como um todo, ou o filme independentista, ou a produção cinematográfica do período imediatamente posterior à independência, embora com algumas exceções sobre filmografias contemporâneas (e.g. Arenas, 2012; Oliveira, Avelar & Miranda, 2013).

A presente tese procura contribuir para preencher uma lacuna nos estudos até ao presente, ao colocar a questão da alteridade entre Portugal e Moçambique, e através de um estudo de recepção de filmes produzidos já no século XXI, promover um debate sociológico que permita o conhecimento de si e o reconhecimento do outro enquanto parte constituinte das identidades em permanente reconstrução (Hall & du Gay, 1996). Assim, este trabalho visa compreender as representações identitárias veiculadas pelo cinema ficcional, em Portugal e em Moçambique, e como são negociadas essas propostas por públicos de ambos os países. Mais especificamente, trata-se de perceber os modelos dominantes de representação do “nós” e do “outro” em longas-

metragens de ficção de ambos os países, e posteriormente, perceber como públicos portugueses e moçambicanos discutem filmes estreadas entre 2006 e 2015. Durante este processo, será possível também descortinar a capacidade que o cinema contemporâneo revela, ou não, de propor imagens alternativas (aos referidos modelos dominantes) do “outro” africano/europeu.

Pergunta-se: Qual tem sido o papel do cinema português e moçambicano na construção de representações identitárias “recíprocas”²? O cinema, nestes países, tem ajudado a desconstruir as representações hegemónicas do “nós” e do “outro”, como? De que maneira dialogam, os públicos, com as representações veiculadas pelos filmes?

Responder a estas perguntas passa por atingir objetivos: Partindo da informação disponibilizada por estudos anteriores, contextualizar a evolução das representações do “outro” em ambos os países; Através da análise de filmes concretos, identificar características formais e simbólicas da representação do “outro” no cinema português e moçambicano contemporâneo; Recorrendo à consulta de arquivos, de legislação e de entrevistas a atores do meio cinematográfico, refletir sobre a circulação de poder entre, produtores, artistas e crítica no meio cinéfilo português e moçambicano; Analisar a forma como dialogam públicos portugueses e moçambicanos, com as representações propostas num conjunto de obras concretas mostradas e colocadas em discussão.

As obras selecionadas são longas-metragens de ficção pós-colonial, num entendimento de cinema pós-colonial como o conjunto de filmes que reflete sobre as características e consequências do colonialismo e da descolonização nas pessoas e nas sociedades (Ponzanesi & Waller, 2012). Foram também critério para esta escolha a capacidade que as obras revelam/prometem de criar dissenso (quer na crítica especializada, quer no público anónimo) e ainda terem sido produzidas já no século XXI e exibidas em salas de cinema comercial. Assim, o corpo fílmico e autoral desta tese é constituído pelos filmes portugueses *Tabu* (2012) de Miguel Gomes, *Cavalo Dinheiro* (2014) de Pedro Costa e *Yvone Kane* (2015) de Margarida Cardoso e pelos filmes moçambicanos *O Jardim do outro homem* (2006) de Sol de Carvalho; *O Último voo do flamingo* (2011) de João Ribeiro, *A virgem Margarida* (2012) de Licínio de Azevedo.

Quanto à sua estrutura formal, *Alteridade e identidade na ficção cinematográfica em Portugal e em Moçambique* apresenta-se dividida em três partes: Parte I - Enquadramento teórico-

² Reciprocidade não significa simetria nas relações. Segundo Levinas (2001) há uma incondicional, irredutível e irreversível assimetria nas relações com o “Outro”, que é visto como o inimigo ou perseguidor de um “eu” de que não consigo distanciar-me, o que conduziu o filósofo a excluir a reciprocidade como um princípio ético fundador. No caso do presente trabalho as assimetrias norte/sul, bem como as de classe, género, raça, etc. matizam relações que se caracterizam por aquilo a que poderíamos chamar uma reciprocidade-assimétrica (Tatranský, 2008), embora com o recurso a este conceito apenas se pretenda esclarecer a complexidade das relações e não uma superação da ética Levinasiana.

metodológico e Plano de fundo; Parte II - Alteridade e identidade na ficção cinematográfica em Portugal e Parte III - Alteridade e identidade na ficção cinematográfica em Moçambique. A tese encerra com um capítulo denominado *Um enorme passado à nossa frente*.

O *Enquadramento teórico-metodológico* compreende o esforço de explicar as principais teorias que suportam a tese, articulando-as com a metodologia escolhida, num exercício que procura tornar clara a forma como ideias e as práticas de investigação originárias em áreas de estudo distintas - e consideradas, por vezes, incompatíveis - se conjugam no trabalho aqui apresentado. O *Plano de fundo* consiste numa contextualização histórica ou uma reflexão panorâmica sobre as relações entre Portugal e Moçambique, através do cinema, durante o colonialismo.

A Parte II ou *Alteridade e identidade na ficção cinematográfica em Portugal* tem início com um capítulo sobre o percurso do cinema feito em Portugal depois de 1974, com especial enfoque na relação dessa produção com África. Este capítulo procura pensar a evolução do cinema pós-colonial português de modo a perceber as suas contingências e linhas de força (considerando também a evolução política, legislativa e social), mas sobretudo, pretende ajudar a compreender como no cinema se tem refletido a relação entre portugueses e africanos das ex-colónias e qual o contributo que as imagens em movimento têm dado para o desenvolvimento desta relação.

O segundo, terceiro e quarto capítulos da Parte II são dedicados aos autores Miguel Gomes, Pedro Costa e Margarida Cardoso, respetivamente, e estão estruturados internamente de forma semelhante entre si. Cada capítulo abre com um ponto sobre o percurso do autor a que se refere. Nestas reflexões são tidas em conta as produções fílmicas, mas também os discursos desenvolvidos sobre elas quer em trabalhos académicos anteriores, quer pela crítica de cinema, quer pelos próprios autores.

No segundo ponto de cada um dos capítulos é analisada uma obra específica de cada um destes autores e para cada uma destas análises será convocada uma teoria, ou abordagem específica. Esta opção tem a enorme vantagem de evitar a repetição que seria inevitável caso se usasse o mesmo quadro de análise para todos os filmes e ainda a de permitir escolher para cada obra a aproximação que ilumina os aspetos mais singulares da mesma, oferecendo no final – espera-se - um panorama relevante, constituído pelos contributos resultantes da reflexão sobre cada um dos filmes. Deste modo, para analisar *Tabu* (2012) recorre-se essencialmente à *análise multimodal* proposta por van Leeuwen (2008); *Cavalo Dinheiro* (2014) será descortinado à luz da *análise poética* de Wilson Gomes (2004) e, sobretudo, da proposta deleuziana (2015) de *cinema*

pensamento; finalmente *Yvone Kane* (2015) será pensado à luz da *teoria interseccional* (e. g. Crenshaw, 1991).

A Parte II é concluída com o estudo de receção destas obras em Portugal e em Moçambique. A análise das conversas em grupo constitui-se num exercício crítico discursivo que recorre para a sua fundamentação a autores da *análise crítica discursiva*, propriamente dita, como van Dijk (1984; 1993), Fairclough (2001), ou van Leeuwen (2008), mas também a teorias da Psicologia Social como a *teoria da identidade social* de Henry Tajfel (1982/1983), ou a *teoria das representações sociais* de Serge Moscovici (2004; 1984), e ainda a autores dos Estudos Culturais (e.g. Hall, 1997; 1999; 2000; 2005), dos Estudos Pós-coloniais (e.g. Appiah, 1997; Bhabha, 1998), ou dos Estudos da Memória (e.g. Halbwachs, 2016; Assmann, 2016a; 2016b), entre outros contributos.

A Parte III desta tese, intitulada *Alteridade e identidade na ficção cinematográfica em Moçambique*, apresenta-se estruturada internamente do mesmo modo que a Parte II, assim: O primeiro capítulo da Parte III debruça-se sobre o cinema produzido em Moçambique desde a independência do país, em 1975. Procura pensar a evolução da produção cinematográfica, as suas relações com Portugal, com a memória colonial, e a formação da “moçambicanidade” através do Filme. Serão convocados trabalhos anteriores sobre o cinema moçambicano, para além de documentos de arquivo e entrevistas feitas a autores, produtores e outras personalidades ligadas ao cinema e à sua história em Moçambique.

O segundo, terceiro e quarto capítulos desta Parte III são dedicados a Sol de Carvalho, João Ribeiro e Licínio Azevedo, respetivamente. Cada um destes capítulos tem início com um ponto sobre o percurso do autor a que diz respeito. À semelhança do que foi feito relativamente aos autores portugueses, também aqui se considera não só as produções fílmicas, mas também os discursos produzidos sobre elas, quer em trabalhos académicos anteriores, quer pela crítica de cinema, quer ainda pelos próprios autores.

No segundo ponto de cada um destes capítulos é abordada uma obra específica. São convocadas para a análise às obras produzidas em Moçambique as teorias presentes na análise dos filmes portugueses, embora não pela mesma ordem. Assim, além de contar com os trabalhos anteriormente divulgados, quer na academia quer fora dela, sobre os filmes em análise, *O Jardim do outro homem* (2006) será pensado à luz da teoria da *interseccionalidade* (e. g. Crenshaw, 1991); a crítica de *O Último voo do flamingo* (2011) apoia-se essencialmente na *análise multimodal* de

van Leeuwen (2008); finalmente para *Virgem Margarida* (2012) recorre-se à análise poética de Wilson Gomes (2004) e às propostas de Gilles Deleuze (2015) sobre cinema.

Por último, (à semelhança da Parte II) a Parte III, será concluída com um capítulo que constitui o estudo de receção das obras moçambicanas em Portugal e em Moçambique. Para a análise das conversas em grupo convoca-se um conjunto de autores com abordagens epistemológicas distintas na tentativa de produzir um discurso crítico sobre os diálogos dos públicos com as obras e entre si.

Um enorme passado à nossa frente encerra o trabalho - uma reflexão final que procura colocar em diálogo as várias partes constituintes da tese num exercício que se espera relevante quer para a compreensão do cinema de ambos os países, quer para a compreensão da forma como se vem construindo a(s) identidade(s) em cada um destes países em face de um “outro” (europeu ou africano), quer ainda para a desconstrução de estereótipos sociais vários, que se encontram disseminados em ambas as sociedades.

Parte I - Enquadramento teórico-metodológico e Plano de fundo

Capítulo 1 - Enquadramento teórico-metodológico

Toda a teoria deve ser feita para poder ser posta em prática e toda a prática deve obedecer a uma teoria. Só os espíritos superficiais desligam a teoria da prática, não olhando a que a teoria não é senão uma teoria da prática, e a prática não é senão a prática de uma teoria. Na vida superior a teoria e a prática completam-se. Foram feitas uma para a outra.

Fernando Pessoa (1926) in Revista de Comércio e Contabilidade, nº1

O presente capítulo consiste na apresentação do quadro teórico que orienta a tese e das práticas de investigação que dele derivam. A este conjunto de aproximações teóricas podemos chamar *problemática*:

O termo *problemática*, por meio do qual simplesmente indico que todo o trabalho empírico e mesmo teórico é feito dentro de um campo específico de conceitos que possuem relações uns com os outros. Além disso existem indagações incorporadas nas bases da *problemática*, e há certo tipo de respostas que a lógica da *problemática* tende a oferecer (Hall, 2016, p. 33).

A discussão teórica aqui proposta não pretende ser exaustiva de nenhuma das teorias convocadas, mas apenas salientar os aspetos mais relevantes de cada uma delas, na ótica particular deste estudo. Esta solução, que decorre da necessidade de obedecer às limitações impostas pelo tempo e, sobretudo, de não ultrapassar uma “razoável” extensão de texto, tem o potencial mérito de fazer tocar teorias de campos diversos, lançando luz sobre as ideias que lhes são próximas ou complementares, deixa, porém, na obscuridade o projeto particular de cada uma. Além de se discutir os conceitos transversais a todo o trabalho e de se explanarem as teorias que o fundamentam, reflete-se sobre as imbricações diretas das mesmas na investigação empírica. Todavia, o esforço de esclarecimento que aqui se propõe, não é dado por concluído sem que sejam apresentadas, em ponto específico, as práticas que conduzem a investigação.

1.1. Alteridade, Identidade e Memória social

Alteridade e identidade desenvolvem-se simultaneamente nas relações sociais: o “nós”, o “idêntico”, o “normal” existem em relação e por oposição, a um “outro”, “diferente”, e “fora da

norma”. Deste modo, a alteridade constitui-se como uma espécie de *negativo fotográfico* da identidade. Além disso, o processo de comparação social que dá origem à alteridade e à identidade diferencia, ao mesmo tempo que hierarquiza (Grossberg, 1996), sendo que os lugares de cada grupo nesta construção hierárquica são determinados por relações de poder (Silva *et al.*, 2000; Silva, 2000; Silva & Sobral, 2014). Por outras palavras, ao mesmo tempo que se cria diferença, gera-se também desigualdade no plano dos direitos, da repartição de poder e de riqueza, do acesso a bens e recursos materiais e/ou simbólicos.

Todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído. A cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade. [...] Somos constrangidos, entretanto, não apenas pela gama de possibilidades que a cultura oferece, isto é, pela variedade de representações simbólicas, mas também pelas relações sociais (Woodward, 2000, p. 18-19).

O “outro” não é “outro”, *está* (colocado) na posição de “outro”. A alteridade não é uma condição fixa, ou uma qualidade intrínseca de um grupo, um povo, ou de um indivíduo. Trata-se, pelo contrário, de uma noção relativa; só se é “outro” a partir do olhar de um “eu”. O “outro” não é um ente absoluto, dado na realidade de forma fixa, é uma posição relativa. Mais, o “outro” não se refere necessariamente a um povo longínquo, a distância, muitas vezes não é geográfica, mas sim social ou cognitiva (Cabecinhas, 2002; Cunha, 2016). Nessa medida, um bairro periférico, uma comunidade determinada, um grupo religioso minoritário, um grupo profissional, etc. são com frequência remetidos para o lugar de “outro”, e um sem-abrigo, um imigrante, ou um trabalhador sexual perdem a sua visibilidade enquanto indivíduos ao serem diluídos socialmente no “outro” de que fazem parte (e.g. Cabecinhas, 2007). Estes e outros “outros” têm sido objeto de estudo das Ciências Sociais (especialmente da Antropologia, Psicologia Social e da Sociologia) o que origina uma relação complexa entre ciência e sociedade. A ciência tem tentado compreender as sociedades, os indivíduos e as relações entre ambos ao longo do tempo, contudo, a sua análise é marcada pelo contexto em que se desenvolve e por esse motivo, muitas vezes, as conclusões a que chega são fundadas em preconceitos, que acaba por validar. Ao serem validados cientificamente esses preconceitos vão ser devolvidos à sociedade (através da escola, da literatura, do cinema, etc.) com a chancela de conhecimento científico. O pensamento sobre o “outro” é um

caso paradigmático de como a ciência tem evoluído muito lentamente e muitas vezes “a reboque” de outros movimentos e interesses sociais e políticos.

1.1.1. A dicotomia nós/outros

No século XIX operou-se a divisão do campo de conhecimento das ciências sociais entre os estudos do “outro” e as ciências do “mesmo”, “como se houvesse dois tipos de humanidade a que deveriam corresponder dois tipos de saber” (Cunha, 2016, p. 24)³. Delimitaram-se assim as áreas onde se constituiu o discurso científico ocidental: de um lado “a nossa” sociedade, e do outro todas “as outras”, incluídas ambas em categorias pré-definidas como se não houvesse proximidades entre umas e outras e como se “as outras” fossem iguais entre si. O “nós”, iria construir discursivamente o “outro” e a expressão deste binómio revelar-se-ia prolixa e rica também em diferenças mais ou menos subtis na aproximação: primitivo/civilizado (Morgan, 1877); simples/complexo (Spencer, 1874-75)⁴; tradicional/moderno (Weber, 1978); sociedades de solidariedade mecânica/de solidariedade orgânica (Durkheim, 1960); comunidade/sociedade (Tönnies, 1947), holismo/individualismo (Dumont, 1966) para enunciar apenas algumas formulações dos desdobramentos desta dicotomia. Todas estas abordagens foram já alvo de crítica pelo mesmo campo científico que as produziu, no entanto, as suas premissas perduram no senso comum. Um exemplo, muito expressivo nos contextos estudados (Portugal/Moçambique), é a dicotomia imaginada entre pensamento “mágico” ou “mítico” e pensamento “científico”. Nenhuma sociedade possui o exclusivo do “pensamento científico”, assim como nenhuma outra detém o monopólio do “pensamento simbólico”. Considera-se que são operações mentais distintas, que se desenvolvem em situações diferentes e em todas as sociedades, por esse motivo, se quisermos refletir sobre o lugar do pensamento “mítico”, em duas sociedades a comparação deve ser feita ao mesmo nível: a presença de pensamento “simbólico” numa e noutra (Lewis, 1994):

É tendencioso comparar a prática religiosa numa sociedade com a ciência e a tecnologia noutra, como forma de avaliar o lugar relativo que cada uma dá à razão no seu dia a dia, mas algo parecido foi feito com frequência quando as crenças religiosas ou mágicas das pessoas em sociedades não alfabetizadas são

³ Do lado dos estudos do “mesmo”, à Sociologia e à História caberia estudar a sociedade industrial moderna, o passado europeu e a tradição ocidental respetivamente. Do outro lado, o dos estudos do “outro”, estavam a antropologia e a arqueologia que se ocupariam das sociedades “exóticas”, e as sociedades, muitas vezes, ditas sem escrita e sem história (Cunha, 2016).

⁴ “Como se observa nas tribos bárbaras atuais, a sociedade, nas suas formas primitivas e inferiores, é um agregado homogêneo de indivíduos que têm o mesmo poder e exercem idênticas funções: a única diferença observada nestas últimas é a que acompanha a diferença de sexo.” in *Do progresso sua lei e sua causa*, de Herbert Spencer (1874-75) Retirado de <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/progresso.html>

comparadas, de forma implícita ou explícita, com algumas ideias de raciocínio científico em sociedades industriais. *Like should be compared with like*⁵: religião numa sociedade com religião noutra. As pessoas exercem razão em muitos problemas; as forças seletivas que podem atuar para mostrar raciocínio como o certo ou o errado, não são de uma só força, tipo ou clareza. Os contextos em que as pessoas fazem declarações e atuam devem ser sempre levadas em consideração (Lewis, 1994, p. 564).

Estas dicotomias “nós” versus “outros” revelam, por um lado, alguma coisa que seria da “natureza” humana - construir-se por oposição a um outro – e, por outro, alguma coisa que se expressa em forma de “cultura” –sociedades etnocêntricas - constituindo-se assim mais um binómio natureza/cultura (Moscovici, 2007), neste caso, mais do que fendido, correlacionado. Por esta via, o conceito de *etnocentrismo* revelou-se fulcral no desenvolvimento dos estudos sobre relações intergrupais. Cabecinhas (2002; 2007) sintetiza formulações que apresentavam o *etnocentrismo* como um fenómeno universal que estaria na base do entendimento que os grupos fazem uns dos outros – segundo estas aproximações, os grupos percebem os “outros” partindo do referencial que têm do seu grupo que está, portanto, no centro do processo e que é sempre preferido. Porém, a autora lembra estudos que questionaram a universalidade do fenómeno *etnocentrismo* e além disso perceberam que “o favoritismo pelo grupo de pertença não se manifesta em todas as dimensões, mas apenas naquelas que são *relevantes* para o grupo em causa” (Cabecinhas, 2007, p. 25, grifos da autora). Por outro lado, os grupos minoritários⁶ podem internalizar estereótipos sobre si próprios.

Uma das exceções importantes à generalização mundial do etnocentrismo tem sido encontrada nas atitudes manifestadas pelos membros das minorias, em certas condições, em relação a si próprios, ou seu próprio grupo e aos seus grupos. As condições são, [...] um consenso geral na sociedade sobre a natureza das categorias atribuídas à minoria; certas medidas de aceitação no interior da minoria desses critérios definidores provenientes do exterior; a ausência de alternativas bem estabelecidas, tendo por base a ideia de que a situação atual não é legítima nem necessariamente permanente; a dificuldade em ‘passar’ do grupo

⁵ *Like should be compared with like* expressão idiomática que tem origem nas ciências médicas – Gilbert Lewis foi médico antes de ser antropólogo (Tim Ingold, 1993, p. xxvii) - e significa que em comparações entre dois ou mais tratamentos para avaliar seus méritos relativos, devem ser tomadas medidas para assegurar que, na medida do possível, os grupos de comparação sejam iguais em todos os aspetos, além dos tratamentos comparados.

⁶ Grupos minoritários - não são necessariamente minorias numéricas, mas simbólicas, a expressão refere-se a grupos com baixo estatuto social percebido. Do mesmo modo os grupos dominantes não são necessariamente maiorias numéricas, mas simbólicas, ou seja, com maior estatuto social.

estigmatizado para outro; o facto de em certos casos a mobilidade social bem sucedida para fora do grupo não ter afetado a natureza das relações e diferenças geralmente estabelecidas entre a minoria e os outros. Mas estas são as condições ‘máximas’. Em condições sociais que apresentem uma divisão social menos do que drástica entre as minorias e os outros, também pode acontecer o contrário do etnocentrismo (isto é, a desvalorização que os membros das minorias fazem de si próprios e dos seus grupos) (Tajfel, 1982-1983, p. 367).

Com a Teoria da Identidade Social (TIS), Tajfel e Turner (1979) colocam “a identidade no âmago das relações intergrupais, atribuindo-lhe uma posição explicativa da diferenciação e da discriminação sociais” (Cabecinhas, 2002, p. 137). A TIS compreende as relações intergrupais, no âmbito de um *continuum* interpessoal-intergrupar (Cabecinhas, 2002; 2007): os comportamentos sociais envolvem aspetos de natureza individual e grupal, e obrigam os indivíduos e os grupos a ajustes permanentes; para tentar compreender esta complexidade, Tajfel avança quatro *continua* teóricos - são teóricos porque dificilmente acontecem situações que envolvam apenas um destes extremos - que se inter-relacionam nos comportamentos dos indivíduos, que atuam, deste modo, umas vezes mais como “indivíduos”, outras vezes mais como “membros” de determinado grupo (Brasil, 2017). Segundo Julia Alves Brasil (2017):

Esses *continua* seriam: a) do comportamento totalmente interpessoal ou interindividual ao comportamento puramente intergrupar; b) da variabilidade individual dentro de um grupo ao máximo de uniformidade de comportamentos e atitudes com relação a outro grupo; c) do tratamento a indivíduos do exogrupo a partir das suas características individuais ao tratamento como membros indiferenciados dentro de determinadas categorias sociais; d) da mobilidade social, ou seja, da estrutura de crenças em um sistema social em que há flexibilidade e facilidade de movimento individual de um grupo para outro, à mudança social, ou seja, à estrutura de crenças segundo as quais esse movimento é bastante difícil ou impossível (p. 84).

Além da ideia de “identidade social” a TIS desenvolveu-se em torno de mais dois conceitos: comparação social e categorização social (Tajfel, 1982-1983). A categorização social consiste na atribuição de características psicossociais gerais a grandes grupos humanos – estereótipos – cujo conteúdo tem origem em tradições culturais, nem sempre relacionadas com a

experiência comum, e “introduzem simplicidade e ordem onde existe complexidade e uma variação quase aleatória. Podem ajudar a transformar diferenças mais nítidas ou a criar diferenças onde não existiam nenhuma” (Tajfel, 1982, p. 148). Trata-se, portanto, de um processo que atravessa as relações intergrupais e consiste num recurso cognitivo que permite aos indivíduos (e aos grupos) a organização de informações e a definição do seu lugar na sociedade (Tajfel, 1983). O processo de categorização de grupos minoritários implica a sua *essencialização*, o que imprime um caráter de inalterabilidade e exclusividade às categorias atribuídas (Brasil, 2017; Wagner, Holtz & Kashima, 2009).

Essencializar é atribuir a uma pessoa, categoria social, grupo étnico, comunidade religiosa ou nação uma qualidade constitutiva fundamental, básica e absolutamente necessária. É colocar uma falsa continuidade atemporal, uma distinção ou delimitação no espaço, ou uma unidade orgânica. É sugerir uma uniformidade interna e uma diferença externa ou alteridade (Werbner, 1997, p. 228).

O processo de categorização consiste na ênfase - acentuação – das semelhanças entre objetos ou pessoas pertencentes à mesma categoria – efeito de assimilação – e das diferenças entre objetos e pessoas que pertençam a categorias distintas – efeito de contraste (Tajfel, 1983) - “Estes efeitos ocorreriam simultânea e simetricamente, sendo inerentes ao processo de categorização” (Cabecinhas, 2002, p. 140) e traduzem-se, em termos práticos numa homogeneização dos *outgroup*⁷ que independentemente do seu tamanho e diversidade interna, são lidos como um todo homogêneo; donde, os seus elementos são facilmente identificáveis enquanto pertencentes a esse grupo, ao mesmo tempo que as suas características individuais são invisibilizadas (Cabecinhas, 2002; 2007).

O processo de comparação social é o segundo processo central da TIS. Ao operar comparações entre o *ingroup* e o *outgroup*, os indivíduos tendem a atribuir mais características positivas ao seu grupo e mais características negativas ao outro grupo (Tajfel, 1982-1983). Principalmente entre grupos dominantes, as características atribuídas ao *outgroup* não são necessariamente negativas, contudo, geralmente são menos importantes – percebidas, por

⁷ *Outgroup* e *ingroup* – são termos comumente utilizados no trabalho com a TIS. Na presente tese aparecem como sinónimos de endogrupo/próprio grupo e exogrupo/grupo dos outros.

exemplo, como menos significativas no desenvolvimento da sociedade - do que as atribuídas ao *ingroup* (Cabecinhas, 2002, 2007).

Já foi referido, a propósito do *etnocentrismo*, que nem sempre os indivíduos manifestam preferência pelo seu próprio grupo em detrimento do *outgroup*, quando uma série de condições particulares leva os indivíduos (e os grupos) a internalizarem categorias que lhes foram externamente atribuídas. No entanto, dada a complexidade das relações intergrupais, também pode acontecer que um grupo minoritário esteja mais motivado para contrariar a ameaça à autoestima que ser minoria implica, e por isso, os seus membros revelarem-se mais incisivos no esforço de contrariar esta ameaça, acentuando a sua identidade social positiva. Por outro lado, um grupo dominante pode revelar-se muito mais cuidadoso na atribuição de estereótipos ao *outgroup* do que sobre o seu próprio grupo. Resumindo: os grupos dominados “podem manifestar maior favoritismo pelo seu grupo de pertença do que os membros de grupos dominantes, que conscientes da situação de desigualdade, evitam discriminar abertamente os membros das minorias” (Cabecinhas, 2002, p. 153).

Cada indivíduo pertence, regra geral, a uma variedade de grupos e, por conseguinte, múltiplas são também as identidades que pode construir, isto significa que a relevância dessas pertenças pode variar consoante o contexto e os grupos de comparação (Tajfel, 1983). Deste modo, para Tajfel, a identidade social sendo “aquela parcela do autoconceito dum indivíduo que deriva do seu conhecimento da sua pertença a um grupo (ou grupos) social, juntamente com o significado emocional e de valor associado àquela pertença” (1983, p. 290), constitui-se como uma construção social, relacional, flexível e mutável. Sublinha-se novamente, porém, que esta flexibilidade na construção das identidades do sujeito pós-moderno (Hall, 2000, 2005) é fortemente condicionada por relações de poder e que, desse modo, grande parte dos indivíduos (atores) e dos grupos estão sujeitos a “marcadores de identidade” – por exemplo, raça, género ou classe social - que dependendo não só dos próprios atores, mas sobretudo dos contextos, das normas, das disputas em causa (Ennes & Marcon, 2014) lhes dificultam o livre trânsito identitário.

No ponto dedicado ao pós-colonialismo analisa-se como têm sido desconstruídas as dicotomias presentes no pensamento ocidental, por hora é importante tornar claro que ao mesmo tempo que se verifica a interdependência na constituição das identidades/alteridades, percebe-se que elas não são naturais e não são inocentes “a alteridade é produto de um duplo processo de

construção e de exclusão social que, indissolúvelmente ligadas como os dois lados duma mesma folha, mantêm sua unidade por meio dum sistema de representações” (Jodelet, 1999, p. 47-48). As *representações sociais* são geralmente conceptualizadas como forma de conhecimento socialmente construído e partilhado, que contribui para a percepção de uma realidade comum a um determinado grupo, funcionam como teorias sociais práticas, permitindo a organização do significativo do real e desempenhando um papel vital na comunicação (Doise, 1982; Jodelet, 1989).

1.1.2. Representações sociais

As *representações sociais*⁸ são geradas no seio de uma *societate pensante* (Moscovici, 1981, p. 182) conceito que enfatiza, em primeiro lugar, que as pessoas pensam individualmente, não sendo meros recetores de ideias já produzidas: “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, p. 44) e por outro lado que, a atividade individual de pensar é (re)produzida em grupo e pelo(s) grupo(s), o que faz dos grupos, das instituições e das comunidades, entidades pensantes: “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, p. 45). Os processos de *ancoragem* e *objetivação* descrevem precisamente a forma como se processa o pensamento em grupo: “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, p. 192).

Assim sendo, a *ancoragem* é o “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, p. 61). Desta forma, ancorar é tornar reconhecível, familiar; implica classificar e nomear, o que ainda não fazia parte da nossa mundivisão. O primeiro passo no sentido de vencer a resistência que temos a tudo o que não conseguimos avaliar e descrever é rotular: colocar numa determinada categoria. Atribuir um nome ao que não tinha nome permite-nos imagina-lo e representa-lo. Segundo Moscovici, não existe

⁸ O conceito representações coletivas, proposto por Durkheim, fazia sobressair o caráter coletivo das representações, em detrimento dos seus conteúdos e performance. Moscovici propõe uma aproximação às representações enquanto fenómenos dinâmicos e não enquanto conceito estático. A ideia de coletivo era mais apropriada a uma conceção de sociedade de dimensões cristalizadas e estruturadas, de conotação estática e positivista (Moscovici, 1981).

neutralidade na *ancoragem*; todos os objetos ou seres incorporam logo na sua nomeação, um valor negativo ou positivo. O processo de *ancoragem* está correlacionado com a categorização e avaliação: “E neste ato nós revelamos a nossa ‘teoria’ da sociedade e da natureza humana” (Moscovici, 2003, p. 62). É segundo aquilo que já sabemos ou que julgamos saber, ou seja, é a partir das nossas experiências anteriores e da memória do nosso grupo de pertença 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, p. 63). Desse modo não podemos verdadeiramente dizer que conhecemos ou que tentamos conhecer algo ou alguém quando tentamos apenas reconhecer, ou seja alocar o “novo” a alguma coisa, ou alguém que nos seja familiar, um protótipo ou modelo, assim “ancorar implica também a prioridade do veredicto sobre o julgamento e do predicado sobre o sujeito. O protótipo é a quintessência de tal prioridade pois favorece opiniões já feitas e geralmente conduz a decisões apressadas” (Moscovici, 2003, p. 64).

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, p. 70). Começa-se por comparar, e comparar é já representar. Sendo verdade que algumas ideias/palavras encontram mais dificilmente a imagem que as objetiva, virtualmente todas podem ser objetivadas e passadas, por conseguinte, ao senso comum. A cultura ocidental, segundo o autor, é particularmente encorajadora da *objetivação* de tudo o que encontramos, “personificamos indiscriminadamente, sentimentos, classes sociais, os grandes poderes, e quando escrevemos personificamos a cultura, pois é a própria linguagem que nos permite fazer isso” (Moscovici, 2003, p. 76). *Objetivar* é recuperar imagens da memória misturando-as com outras imagens, reconfigurando-as, para forjar “novas ideias” a partir do que já era conhecido. Ou seja, objetivar é (re)criar representações.

Existem três tipos de representações sociais com diferentes estádios de desenvolvimento e circulação na sociedade - *controversas ou polémicas*; *emancipadas* e *hegemónicas* (Moscovici, 1988) - e uma relação entre estes diferentes estádios de desenvolvimento das representações sociais e as modalidades comunicativas que as possibilitam - *difusão*; *propagação*; *propaganda* (Cabecinhas, 2009). As representações hegemónicas são, assim, as que são amplamente partilhadas pelos membros de um grupo social (por exemplo: partido político, ou uma religião) e

são representações uniformes estando presentes nas práticas simbólicas e afetivas. As representações emancipadas constituem visões alternativas, existem em subgrupos, ou subculturas, na sociedade, sem, contudo, serem incompatíveis com as representações hegemônicas. As representações polémicas conflituam com as restantes, estão presentes quando há relações antagónicas entre membros de um mesmo grupo. Deste modo, as representações são uma forma particular de construir e partilhar conhecimento. Segundo Moscovici:

Um conjunto de conceitos, preposições e explicações criado na vida quotidiana no decurso da comunicação interindividual. São o equivalente na nossa sociedade dos mitos e sistemas de crenças das sociedades tradicionais, podem ainda ser vistas como a versão contemporânea do senso comum (1981, p. 181).

Embora presente, a falácia dicotómica “nossas sociedades” versus “sociedades tradicionais” não é o que se pretende destacar do pensamento de Moscovici, mas sim tornar clara, pela via do conceito de representações sociais, a relação intrínseca entre alteridade/identidade e memória.

1.1.3. Memória e Identidade

Diversos estudos recentes sobre memória social estabelecem uma relação íntima entre identidade e memória (e.g. Cabecinhas, Lima & Chaves, 2006; Licata & Klein, 2005; Liu & Hilton, 2005). A memória social participa na definição da identidade do grupo de pertença, em comparação com exogrupos relevantes; tem um papel ativo na construção e/ou manutenção da distintividade positiva do endogrupo, através da seleção do que é lembrado ou esquecido; serve a justificação a condutas passadas, presentes ou futuras do endogrupo; e ajuda a legitimar a ordem social vigente, mas também a mobilização para a ação coletiva em prol da mudança social (e.g. Cabecinhas, Lima & Chaves, 2006; Licata & Klein, 2005). Foi notado por Cabecinhas (2009) que têm sido convocadas metodologias próximas para estudos sobre representações sociais da história em diferentes pontos do globo (e.g. Liu *et al.*, 2005, 2009; Pennebaker *et al.*, 2006) o que nos permite compara-los e chegar a um conjunto de tendências sistemáticas na edificação da memória dos grupos:

- a) *centralidade da guerra e conflito* – tendência a considerar eventos relativos a guerras, terrorismo, conflitos e revoluções entre os mais importantes da história mundial, em detrimento de outros tipos de eventos, como por exemplo, os referentes a assuntos socioeconómicos ou a realizações científicas e tecnológicas;
- b) *efeito de recência* – tendência para recordar os acontecimentos mais recentes

(com destaque para os que envolvem as últimas três ou quatro gerações), em detrimento dos mais remotos; c) *sociocentrismo* – tendência para considerar os acontecimentos que ocorreram no seu próprio país, ou que envolveram diretamente o seu país, entre os mais importantes para a história mundial; d) *eurocentrismo* ou *ocidentalismo* – tendência para considerar como mais importantes os acontecimentos que ocorreram na Europa ou nos Estados Unidos da América (EUA), reproduzindo as atuais relações de poder na ordem mundial (Liu *et al.*, 2005, 2009) (Cabecinhas, 2018, p. 114-115, grifos da autora).

Tal como a alteridade e, com ela, a identidade, a memória é uma construção social, na medida em que os indivíduos possuem um papel ativo na sua (re)construção, e recordam o que consideram importante para seu grupo. Talvez por este motivo sejam frequentemente apagados da memória os grupos socialmente tidos como menos relevantes; a tendência para o andromorfismo, que resulta no apagamento do papel das mulheres na História, por exemplo, revela-se também uma tendência sistemática da edificação da memória dos grupos (Cabecinhas, 2018). Além disso, a memória é sempre social, pois, mesmo que, em determinadas circunstâncias, aquele que lembra esteja materialmente só, o indivíduo recorda tendo como referenciais estruturas simbólicas e culturais de um grupo social determinado (Halbwachs, 2016). Halbwachs diverge de Bergson⁹ ao sustentar que a memória não permanece intacta numa “galeria subterrânea” da mente dos indivíduos, mas sim na sociedade. A memória coletiva – social, portanto - atrela as imagens de factos passados a crenças e necessidades do presente. Neste processo, o passado passa permanentemente por um regime de reconstrução, vivificação e conseqüentemente também de (re)significação.

Para Halbwachs (2006), importa distinguir *memória coletiva* e *memória histórica*, sendo que a primeira é baseada em experiências vivenciadas pelo grupo, porque se relaciona diretamente com a história vivida, e representa a imagem que o grupo conserva do seu passado. Segundo o autor, onde termina a memória social começa a história escrita, na medida em que a falta desta só se faz sentir quando a primeira deixa de estar ativa. A História constitui-se, deste modo, no conjunto dos factos que ocupam lugar privilegiado na memória da sociedade, porque os acontecimentos/eventos narrados são “selecionados, classificados segundo necessidades ou regras

⁹ Henri Bergson (1859 – 1941) foi professor de Halbwachs a quem influenciou profundamente com o seu trabalho sobre memória, matéria e tempo, no dobrar do século XIX para o XX. Halbwachs (1877-1945) viria a morrer no campo de concentração de Buchenwald. O seu trabalho sobre a memória é, pois, anterior à Segunda Guerra Mundial, tendo inspirado grande parte dos investigadores que se dedicaram ao tema depois do conflito.

que não se impunham ao círculo de homens que por muito tempo foram seu repositório” (Halbwachs, 2006, p. 100). Destarte se percebe que, assim como a memória coletiva, a memória histórica é produto dos grupos sociais: a História é uma reconstrução do passado feita a partir de categorias próprias de uma cultura. Não obstante, para o autor, estas duas formas de memória são consideravelmente distintas, na medida em que a memória histórica visa produzir imagens unitárias do processo histórico e “dizer que só existe uma história” (2006, p. 105), e procura também “respostas” para o presente, no passado. Uma das suas características é a descontinuidade: cada evento aparece “separado do que o precede ou o segue por um intervalo, em que se pode até acreditar que nada aconteceu” (Halbwachs, 2006, p. 109). A memória coletiva/social, pelo contrário, constitui uma corrente de pensamento contínuo, que coexiste numa multiplicidade de “memórias coletivas” e pode, no caso de o grupo ser dominante, ultrapassar os limites do próprio grupo e impor-se a outros, o que ajuda a explicar, por exemplo, a tendência para o eurocentrismo/ocidentalismo da memória coletiva, mesmo em países africanos (e.g. Cabecinhas, 2007) e também para o apagamento das mulheres, mesmo entre mulheres (e.g. Cabecinhas, 2018).

Paul Ricoeur (1999) sustenta que a narrativa (histórica) é uma forma de reconfigurarmos a nossa experiência temporal. O historiador não tem “acesso” ao passado senão a partir do *vestígio*, que é já uma representação do passado construída por sujeitos sociais; o historiador analisa, interpreta, manipula, recorta e articula uma narrativa (um discurso) sobre a história, a partir desses vestígios (textos, documentos, etc.). Desse modo, acrescenta Ricoeur, a “historicidade é trazida para o idioma através desse intercâmbio entre história e ficção” (p. 153). Cada época fabrica o seu próprio universo de símbolos e significados, e a sua representação do tempo histórico. Nessa medida, é a narrativa que empresta inteligibilidade ao tempo histórico, pois ela (re)significa o tempo: “Por um lado, tendemos a atribuir uma função puramente circumspecta à história, como se quiséssemos alcançar a ‘objetividade’ e, por outro lado, tendemos a pensar que a ficção cumpre uma função puramente subjetiva” (p. 153) porém, estas considerações serão verdadeiras se pensarmos apenas nos procedimentos metodológicos, mas perdem pertinência se “realizamos uma investigação de segunda ordem, que leva em consideração os interesses que regem essas metodologias”¹⁰ (p. 153).

¹⁰ Ricoeur (1999) esclarece que se reporta a uma ideia kantiana de “interesse”, portanto um interesse não é meramente um fim psicológico, refere-se aos fins que orientam a pesquisa (p. 153).

Segundo Nora (2016) as sociedades contemporâneas perderam o acesso à capacidade de recordação, ao uso da memória “viva”, e uma vez perdida essa memória “o desaparecimento da ritualização no nosso mundo que faz com que a noção surja. Aquilo que segrega, educa, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente absorvida pela sua transformação e pelo seu renovamento (2016, p. 57). Resta, portanto, à História o papel de selecionar e fixar o que foi esquecido, através da ativação artificial da recordação, por meio dos *lieux de mémoire* (lugares de memória). Também Le Goff (2003) sublinha a importância dos “lugares de memória” na construção da histórica: a história relaciona-se com a memória social a partir dos “níveis em que o individual se enraíza no social e no coletivo (linguística, demografia, economia, biologia, cultura)” (p. 467) e também a partir do estudo dos lugares da memória coletiva:

Lugares topográficos, como os arquivos, as bibliotecas e os museus; lugares monumentais como os cemitérios ou as arquiteturas; lugares simbólicos como as comemorações, as peregrinações, os aniversários ou os emblemas; lugares funcionais como os manuais, as autobiografias ou as associações (p. 467).

Contrariamente Connerton (1993) defende que as imagens e o conhecimento do passado são conservados e transmitidos, antes de mais e ainda, como memórias-hábito, através das cerimônias comemorativas e das práticas quotidianas. Esta memória-hábito não está necessariamente escrita, nem oficializada nas instituições, mas perdura no tempo e atravessa os séculos: “Uma memória historicamente controlada opõe-se a uma memória tradicional não-reflexiva. Todavia, reconhece-se também que este mesmo projeto é impensável fora do seu enquadramento num contexto mais vasto de uma luta pela identidade política” (p. 19). Esta memória-hábito, que é performativa, alimenta a coesão identitária do grupo, e, caso se veja ameaçada pela tentativa de instauração de uma nova ordem, devém resistência porque representa um “sentimento histórico” (p. 15) que corresponde à imagem que esse grupo tem de si próprio.

Jan Assmann (2016a; 2016b) opera uma distinção entre memória comunicativa e memória cultural. A memória comunicativa consiste na transmissão de lembranças no quotidiano, através da oralidade, restringe-se ao passado recente, evoca lembranças pessoais e autobiográficas e é marcada pela durabilidade de três a quatro gerações - de oitenta a cem anos - no máximo: “A memória comunicativa é a memória geracional que muda a cada geração” (2016 a, p. 109); lembramos o passado porque precisamos dele para ancorar o nosso sentido de comunidade e “pelas

necessidades da memória de um ‘nós’ claramente definido. No contexto da memória vinculadora o passado é sempre ‘instrumentalizado’” (2016 a, p. 110). Por outro lado, “a memória cultural é uma espécie de instituição” (2016 b, p. 119) diz respeito a lembranças objetivadas e institucionalizadas, que podem ser armazenadas, reproduzidas e reincorporadas ao longo das gerações. Assim, a memória cultural é constituída por heranças simbólicas materializadas em textos, ritos, monumentos, celebrações, objetos, escrituras sagradas e outros suportes mnemônicos que funcionam como gatilhos para acionar significados associados ao que se passou. Além disso, remonta ao tempo mítico das origens, cristaliza experiências coletivas do passado e pode perdurar por milénios. A memória cultural é o dispositivo que nos permite construir uma narrativa do passado e, através desse processo, desenvolver uma imagem e uma identidade para nós mesmos. A memória cultural atua, portanto, preservando a herança simbólica institucionalizada, à qual os indivíduos recorrem para construir suas próprias identidades e para se afirmarem como parte de um grupo.

Lembrar envolve aspectos normativos, devem, portanto, seguir-se as regras de como lembrar e do que lembrar. Aleida Assmann (2016a) chama a atenção para os processos de esquecimento que fazem parte da memória e que (tal como o que lembramos) podem acontecer de forma passiva ou de forma ativa (p. 78). A cada um destes tipos de esquecimento a autora faz corresponder um tipo de memória – habitada/não habitada - e a cada uma destas, uma instituição de memória: memória funcional e memória de arquivo (A. Assmann, 2016 b, p. 132-133). A partir do, já referido, conceito de *lugares da memória*, de Nora, Aleida Assmann reflete sobre as transformações que se operaram na construção da memória nacional no período pós-Segunda Guerra Mundial e pós-Muro de Berlim. Para a autora, os novos Estados-nação surgidos a partir de 1945 (pós-colonial) e de 1989 (pós-União Soviética) não se constituem em torno do triunfo, mas do trauma gerado por eventos passados. Assim, no momento em que ex-colónias são elevadas à condição de nações livres e definem uma identidade própria, começa a vigorar uma memória marcada pelo histórico de violência, escravidão e genocídios. As nações rememoram essas feridas na tentativa de obter, no presente, um reconhecimento do sofrimento e dos abusos pelos quais passaram. Esse tipo de memória, construído sobre episódios traumáticos, intensifica-se na década de 1990, quando os testemunhos das vítimas ganham espaço e são inaugurados diversos museus e memoriais ao redor do mundo dedicados a eternizar simbolicamente o passado de violações aos

direitos humanos. Torna-se, assim, clara a hibridez entre memória social e identidade(s) a ponto de se poder arriscar dizer que estas são ao mesmo tempo fonte e fenómeno uma da outra.

Marcado pelo crescimento de sociedades cada vez mais heterogêneas, por um lado, e globalizadas, por outro, o estudo das identidades foi central no campo das ciências sociais sobretudo a partir dos anos 1990. O mundo deixara de ser um lugar onde as fontes de que brotavam as narrativas que o conduziam eram seguras e consideradas universais, ainda que só o fossem para um grupo restrito, maior ou menor, de indivíduos. A “identidade” outrora protegida/encurralada em unidades territoriais, políticas e socioculturais, fragmenta-se e cede lugar a uma multiplicidade de identidades que reivindicam a sua legitimidade e visibilidade perante o modelo de globalização económica, política e cultural e a homogeneização em curso (Bauman, 1999; Hall, 2005). O processo de trocas culturais constantes que resulta deste mundo globalizado – em que o Estado perde a centralidade nas relações sociais - coloca em evidência formações identitárias individuais que emergem dos grupos sociais, como reação a projetos unificadores e/ou excludentes que ameaçam “solapar as identidades e a unidade das culturas nacionais” (Hall, 2005, p. 77). Deste modo, as identidades são construídas nesses grupos partindo de relações que estabelecem entre si, ancoradas numa herança de significados, ligados à edificação de uma memória e de um discurso que legitime a ideia de pertença: a memória é fundadora no processo da edificação identitária dos grupos, permitindo-lhes fazer-se conhecer e reconhecer.

Podemos, portanto, dizer que *a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade*, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (Pollak, 1992, p. 205, grifos do autor).

No mundo contemporâneo, as diásporas pós-coloniais têm tido um papel catalisador no processo de reconstrução das identidades culturais, na medida em que através destas se acelerou e acentuou o trânsito cultural e a *tradução* (Hall, 2005, p. 87-89) de culturas e identidades, para os novos lugares, para onde migraram, possibilitando a mudança na cultura local e consequentemente a produção de identidades culturais híbridas. Este tipo identitário característico da modernidade tardia participa das transformações na percepção espaciotemporal e na (re)configuração da alteridade, uma vez que no “entre-lugar” denomina o diferente que não é nem o “um” nem o “outro”, mas *algo além, intervalar* (Bhabha, 1998, p. 103) sendo que estes híbridos estão 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, p. 19). No lugar de comunidades imaginadas (Anderson, 2008), 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 engendrando um rizoma (Deleuze & Guatari, 2004) 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 implicadas neste processo, porque é também de riscos, de instabilidades e compromissos que ela brota (Bhabha, 1998).

Ao mesmo tempo que se constroem “novas” formas de identidade, “novas” formas de alteridade são produzidas. “A *memória e a identidade* são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais” (Pollak, 1992, p. 205, grifos do autor) e estas disputas são observáveis no campo social, em conflitos étnicos, religiosos e familiares; grupos que reivindicam a posse da verdade ou da ancestralidade como forma de legitimar a propriedade de um território, de um bem, conjunto de bens, ou mesmo do direito a uma memória ou a uma identidade propriamente ditas. A relação identificação/exclusão tem peculiaridades que são provenientes do contexto pós-moderno, em que cada vez mais os “outros” têm uma relação com o grupo, não sendo “vagabundos” que chegam hoje e partem amanhã. Pelo contrário, os *strangers* (Simmel, 1983) chegam hoje e ficam amanhã. Estes estrangeiros/estranhos são membros do grupo, participam ativamente na sua vida, no entanto, permanecem distantes dos seus membros “nativos”. As “origens” do estranho não permitem eliminar a distância entre ele e o grupo no seio do qual agora vive, sendo percebido como estranho, mesmo que esteja em relação constante com outros membros do grupo; a “distância” é mais enfatizada do que a “proximidade”.

A despeito de não estar organicamente anexado ao grupo o ‘estrangeiro’ [estranho] ainda é um membro orgânico do mesmo. Sua vida regular inclui as condições comuns deste elemento. Apenas não sabemos como designar a unidade singular da sua posição, além de dizer que se compõe de certas medidas de unidade e distância. Embora certas quantidades delas caracterizem todas as relações, uma proporção *especial* e uma tensão recíproca produzem a relação particular formal com o ‘estrangeiro’ (Simmel, 1983, p. 188).

O aparecimento de novos “outros”, novos “eles”, *strangers* de todas as sortes, motiva a elaboração de renovadas formas de bani-los, de controlá-los, de colocá-los no “seu devido lugar”; novos discursos, novos modelos para “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*, os “portadores de necessidades especiais”, os “improdutivos” e os pobres que cada vez mais são percebidos como criminosos pelo simples facto de serem pobres (Bauman, 1998, p. 59) e ainda, no contexto europeu, os imigrantes (e muitas vezes os seus descendentes), os refugiados e os negros. Estas categorias sobrepõem-se, com frequência.

1.2. Questões de “raça”

Atualmente, observa-se um consenso alargado relativamente à ideia de que não existem raças humanas¹¹ e de que o racismo é um discurso no qual se funda um sistema de poder. Isto significa que as noções sobre diferenças raciais são criações humanas e não condições biológicas/naturais, menos ainda imutáveis ou essenciais. Aceita-se que as categorias raciais têm uma história e estão sujeitas a mudanças: “‘raça’ é uma construção política e social. É uma categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconómico, de exploração e exclusão – ou seja, o racismo.” (Hall, 2003, p. 69). No entanto, a concordância e o consenso acabam aqui.

A ideia de “raça”, à semelhança de outras categorias sociais como género e classe, é construída socialmente, mas insiste-se que ela é uma realidade social. Isto significa que a categoria “raça” – ou género, ou classe – produz efeitos reais nas vidas das pessoas que são socializadas como negras ou brancas, e sustenta-se ainda que “raça”, como outras construções sociais (mulheres, pobres, etc.) sendo uma categoria instável, contém um *changing same* (Bonilla-Silva, 2006) no seu interior.

Este núcleo duro – *changing same* - que faz parte da categoria “raça” tem observado mudanças nas formas como é pensado e “resolvido” socialmente. Essas alterações, embora não sendo apenas cosméticas, na realidade ainda não conseguiram superar nem a característica

¹¹ No início do século XXI com a sequenciação do genoma humano o que persistia da noção de raça foi largamente desacreditado: “De um ponto de vista genético, todos os seres humanos são africanos - que ou vivem em África ou estão no exílio (...) podem verificar-se mais diferenças genéticas entre um louro nórdico e o seu também louro vizinho do que entre eles e um africano” (Svante Paäbo *in Público*, fevereiro, 2001). No entanto, aproximações racistas persistem na ciência através do esforço de perceber qual a importância da herança genética na vida humana e na inteligência humana. Por exemplo, James Watson, que ganhou o Prémio Nobel pela sua participação na descoberta da estrutura do DNA, tem dedicado os últimos anos a explicar que os africanos são menos inteligentes que os ocidentais (Milmo, 2007).

hierarquizante que os processos de racialização social comportam, nem a discriminação e desigualdade social que dela derivam.

1.2.1. Sobre “raça” e racismo

A forma como a ideia de raça foi sendo construída ao longo do tempo, tem sido objeto de várias leituras. Para referir apenas alguns exemplos, Oliver C. Cox (1948), numa tradição “clássica” dos estudos nesta área, associa o nascimento e evolução do racismo aos encontros de portugueses e espanhóis com povos africanos e americanos ocorridos sobretudo a partir do século XV e ao desenvolvimento do capitalismo; numa análise de caráter marcadamente marxista, Cox usa a teoria das classes sociais, para explicar o preconceito racial¹². Banton (2010) faz remontar o racismo a um tempo primordial que quase o confunde com a natureza humana, embora, segundo o autor, o seu desenvolvimento dependa de interesses materiais e esteja diretamente ligado ao “crescimento do saber” (p. 13). Bethencourt (2016) compreende os “racismos” como práticas relacionais que se desenvolvem em consequência de interesses económicos e políticos concretos e “rejeita a ideia do racismo enquanto fenómeno inato partilhado por toda a humanidade” (p. 1). No entanto, independentemente da aproximação teórica às suas origens ou mesmo à sua ontologia, o racismo moderno é tido geralmente como uma construção instituída nos séculos XVIII e XIX, sustentada por interesses económicos e políticos e ancorada em desenvolvimentos “científicos”¹³: “As ideias modernas de raça, classe e nação surgiram no mesmo meio europeu e têm muitas similaridades. Todas três foram exportadas para os pontos mais longínquos do Globo e floresceram em muitos solos estrangeiros” (Banton, 2010, p. 11).

Kwame Appiah (1997) identifica várias doutrinas que edificam racismo, e destaca as três que considera cruciais: o racialismo, o racismo extrínseco e o racismo intrínseco. Segundo o autor, o racialismo é o pressuposto do racismo, constituindo-se na sua fundamentação biológica:

Existem características hereditárias, possuídas por membros de nossa espécie, que nos permitem dividi-la num pequeno conjunto de raças, de tal modo que todos os membros dessas raças compartilham entre si certos traços e tendências que não têm em comum com membros de nenhuma outra raça (1997, p. 33).

¹² É também a esta a tese de autores contemporâneos como Wallerstein (1988) para quem o racismo é a “fórmula mágica” que favorece os objetivos de maximização da acumulação do capital e, ao mesmo tempo, de minimização dos custos que ela implica (p. 48).

¹³ Arthur de Gobineau publica em 1852 um *Ensaio sobre a Desigualdade das Raças Humanas* e Georges Vacher de Lapouge *O Ariano e o Seu Papel Social* em 1899. As taxonomias raciais, com a respetiva atribuição diferenciadora de qualidades culturais e morais, o temor da degenerescência das culturas ditas superiores por via da miscigenação racial são, entre outros, tópicos fixados nesses trabalhos (e.g. Banton, 2010).

Essas características específicas de uma raça, segundo a visão racialista, formam “uma espécie de essência racial”, que responde pelas características morfológicas visíveis e que, além disso, engloba também aspetos culturais. O racialismo, para Appiah, “está no cerne das tentativas do século XIX de desenvolver uma ciência da diferença racial, mas parece ter despertado também a crença de outros (...) que não tinham nenhum interesse em elaborar teorias científicas” (Appiah, 1997, p. 33). Quanto aos racismos extrínseco e intrínseco: ambos são ideológicos, no entanto a ideia de que se deve tratar diferentemente pessoas de “raças” diferentes, porque algumas “raças” são, de facto, superiores ou inferiores, consiste no racismo extrínseco; assim, qualquer prova de que tais diferenças não existam impediria o racismo, se este fosse puramente extrínseco. Porém, nenhum racismo é unicamente extrínseco. O racismo intrínseco baseia-se no pressuposto de que se deve/pode tratar os membros de sua própria “raça” diferentemente de outras pessoas, tanto quanto se deve privilegiar a própria família. Para Appiah os movimentos da negritude¹⁴ e do pan-africanismo¹⁵: “reagiram à sua experiência de discriminação racial aceitando o racialismo que ela pressupunha” (Appiah, 1997, p. 38)¹⁶. Não negligenciando o contributo dos referidos movimentos¹⁷, o autor defende que o facto destes terem adotado conceitos raciais europeus conduziu a erros morais e políticos, na medida em que esses conceitos estão errados. Exige-se, portanto, uma descolonização (desracialização) do pensamento.

1.2.2. (Novos) racismos

Apesar dos alertas de Appiah, como se observou, a construção identitária dos grupos faz-se no seio dos próprios grupos ancorada nas representações sociais partilhadas pelos seus

¹⁴ O movimento literário, *Negritude*, nasceu no ambiente intelectual de Paris dos anos 1930 e 1940. É um produto de escritores negros que se juntam através da língua francesa para afirmar sua identidade cultural. Diferentes entre si, Aimé Césaire, Léon Damas e Léopold Sédar Senghor, são as “cabeças de cartaz” deste movimento. Do ponto de vista político, a *Negritude* foi importante para a rejeição do colonialismo, nos círculos intelectuais progressistas europeus (Kesteloot, 1991).

¹⁵ O *Pan-africanismo* surgiu de um sentimento de solidariedade e consciência de uma origem comum entre os negros do Caribe e dos Estados Unidos, ambos envolvidos numa luta semelhante contra a violenta segregação racial. Essa solidariedade que marcou a segunda metade do séc. XIX propôs a união de todos os povos Africanos como forma de potencializar a voz do continente no contexto internacional. O termo *Pan-africanismo* foi cunhado em 1900 por Sylvester Willian, advogado negro de Trinidad, por ocasião de uma conferência de intelectuais negros realizada em Londres. Willian levantava a sua voz contra a expropriação das terras dos negros sul-africanos pelos europeus e conclamava o direito dos negros à sua própria personalidade. Essa reivindicação alimentou o surgimento de uma consciência africana que se expressou no I Congresso Pan-africano, organizado em Paris, em 1919, sob a liderança de W. E. Du Bois. Du Bois profetizou que o racismo seria um problema central no séc. XX e reivindicou um Código Internacional que garantisse os direitos dos “nativos” da África tropical, bem como um plano gradual que conduzisse à emancipação final das colónias. Após o primeiro, foram realizados outros quatro congressos pan-africanos (Karenga, 2011).

¹⁶ Por exemplo, W.E.B. Du Bois, questionou a moderna ideia de “raça” consolidada no séc. XIX na Europa e nos EUA, mas tinha a sua própria concepção de “raça”. Mesmo assim, Du Bois inseriu nas discussões sobre “raça” uma componente sócio-histórica e questionou o carácter “científico” do conceito ainda no final do século XIX (e.g. Appiah, 1997).

¹⁷ Appiah aquiesce que *negritude* e o *pan-africanismo* foram criados a partir de um senso de “unidade racial”, e acrescenta que muito do progresso político em África, inclusive a solidariedade na luta contra o colonialismo europeu, partiu desse senso de unidade que também ampliou a comunicação no mundo negro do Atlântico – Brasil, América do Norte, o Caribe e os povos de descendência africana na Europa - uma comunicação muito rica, que resultou em grandes conquistas literárias e culturais (Nagib, 1997) <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs010615.htm> .

elementos, ou na sua memória social, mas também na relação com os outros grupos. Desse modo, a pertença a uma “raça” é frequentemente imposta a grupos minoritários e depois, muitas vezes, tomada por esses mesmos grupos, que a (re)significam, quer como forma de organizar a coesão de grupo, quer como instrumento para reivindicar legitimidade, visibilidade, e acesso ao poder material e simbólico, porque “(...) a ideia de raça do século XIX insinuou-se na tapeçaria da História mundial e adquiriu um significado político e social que é largamente, embora não completamente, independente do significado que pode ser atribuído ao conceito de raça na ciência biológica.” (Banton, 2010, p. 15-16). Assim, as categorias raciais criadas na Europa oitocentista são muitas vezes reivindicadas (ainda que de forma atualizada) por movimentos negros, indígenas, roma, entre outros.

A revelação do genocídio dos judeus depois da Segunda Guerra Mundial, favoreceu a (re)configuração do racismo e colocou em segundo plano a terminologia da “raça”, colocando em seu lugar a referência às diferenças étnicas e culturais. A tentativa de descrever essa transição ideológica e também, a presença mais expressiva de intelectuais provenientes de minorias étnicas na discussão acadêmica, permite o aparecimento, já nos anos 70 e 80 do século XX, de novas aproximações ao racismo, tanto nos EUA como na Europa: racismo simbólico, aversivo, moderno, novo, diferencialista, latente, ou cultural (Pettigrew & Meertens, 1993) são categorias que procuram compreender as formas mais sofisticadas de racismo que ultrapassaram as concepções de base biológica.

Pierre-André Taguieff sintetiza em quatro pontos as características desse “novo racismo”: substituição da ideia de raça pela de cultura, com a ideia de pureza racial, a dar lugar à de identidade cultural autêntica; da desigualdade à diferença, em que o desprezo pelos “inferiores” cede lugar à obsessão do contacto com eles; recurso a enunciados mais heterófilos do que heterófobos, ou seja, a insistência no direito à diferença da maioria face às culturas minoritárias; e uma expressão simbólica e indireta substitui formas diretas e assumidas de expressar racismo (Taguieff, 1987; 1991). Albert Memmi também distinguiu o racismo estrito, de fundamentação biológica, do racismo lato, "de geometria variável", este último ignora a diferença racial, e invoca "a psicologia, a cultura, os costumes, as instituições, a própria metafísica" (heterofobia), todas elas fornecendo "o seu contingente de escândalos" (Memmi, 1993, p. 71). Segundo Bonilla-Silva (1994; 2006) o racismo cultural baseia as diferenças sociais em diferenças culturais e, ainda, segundo o mesmo autor, este pensamento tem uma tradição forte nos EUA: traduziu-se no conceito *cultural poverty*

nos anos 1960 e tem ressurgido bastantes vezes, através de académicos como Charles Murray (1984), Lawrence Mead (1986), William Julius Wilson (1987) e mesmo de radicais como Cornel West (1993) culpabilizando as vítimas pela sua situação: as condições a que estão votadas as minorias étnicas e os pobres em geral são o resultado da sua “cultura de pobreza”; da falta de ambição e motivação dos negros, por exemplo, falta de ética profissional dos latinos, preguiça, entre outras explicações.

A ideia de “cultura da pobreza” postula que as pessoas são pobres por causa de desvios de valores, ou valores patológicos que são passados de geração em geração, criando um “ciclo vicioso de pobreza”. De acordo com essa perspectiva, as pessoas pobres são anti-trabalho, anti-família, anti-escola e anti-sucesso. Vários estudos (e.g. McNamee & Miller, 2004; Cunha, 2016), contudo, indicam que as pessoas pobres valorizam o trabalho, a família, a escola e demais realizações, mas ajustam as ambições à avaliação realista que fazem das suas limitadas oportunidades de vida. Um exemplo desse ajuste é a percecionada “orientação para o presente” dos pobres. De acordo com a teoria da “cultura da pobreza”, as pessoas pobres são orientadas para o presente, sendo portando incapazes de postergar recompensas. Na verdade, essa “incapacidade” será mais um efeito da pobreza do que uma causa. A orientação para o presente pode, por exemplo, encorajar jovens a abandonar os estudos para ingressar em carreiras profissionais mal pagas, ou mesmo ilegais, em vez de investirem num futuro mais risonho, pela via académica (McNamee & Miller, 2004), ou pode fazer com que um trabalhador “invista” o seu magro salário na satisfação de uma necessidade do grupo de que faz parte, uma vez que economizar algum (pouco) dinheiro não lhe garante uma rede tão forte de proteção como ter amigos (Cunha, 2016). Ao contrário, todos os que têm as suas necessidades imediatas asseguradas e uma possibilidade real de não verem essa segurança desaparecer, podem (aqui também no sentido lato do verbo *poder* e não apenas como possibilidade) ser mais orientados para o futuro. Os pobres manifestam, com frequência, ambições mais modestas do que os mais influentes, não por causa de falta de motivação, mas porque fazem uma avaliação realista das suas possibilidades. Nesse sentido, as diferenças de comportamento observadas entre pobres e ricos são mais um reflexo de circunstâncias de vida fundamentalmente diferentes que de atitudes ou valores substancialmente diferentes.

A teoria da cultura da pobreza, baseia-se na ideia de que vivemos numa meritocracia. McNamee e Miller (2004) sustentam que a meritocracia é um mito, enquanto ideia de que os recursos da sociedade são distribuídos exclusivamente ou primariamente com base no mérito

individual. A meritocracia é um mito por causa dos efeitos combinados de fatores não meritocráticos como herança, vantagens sociais e culturais, oportunidades educativas desiguais, a sorte e a estrutura flutuante das oportunidades de emprego, o declínio do emprego por conta própria e a discriminação em todas as suas formas. Esses fatores, ou forças de “gravidade social” (McNamee & Miller, 2004) atuam no sentido de manter as pessoas nos lugares que elas ocupam à nascença. Entre o nomeado conjunto de forças de “gravidade social” que os autores identificam destacam-se duas: a *herança* e a *discriminação*. A primeira decide quem tem mérito e a segunda, muitas vezes, quem nunca poderá provar que o tem.

A *herança* é o efeito sobre as oportunidades futuras de nascer em determinada classe social, grupo, ou lugar e não se restringe, portanto, ao conjunto de bens materiais que são transferidos após a morte dos pais. Os filhos herdam a posição (social, económica, cultural) dos pais, e aqueles que nasceram em meios privilegiados partem com uma grande vantagem sobre os mais pobres. A *herança* fornece benefícios numerosos e cumulativos não meritocráticos que ficam disponíveis para todos os que nascem com alguma vantagem relativa, excluindo apenas os que estão na base do sistema ou pirâmide social. Outro privilégio da *herança* é o acesso a formas altamente poderosas de capital social e cultural. O capital social de alguém reside essencialmente no valor – poder – daqueles que a pessoa conhece (rede de contactos) e o capital cultural reporta-se ao valor social daquilo que a pessoa sabe (McNamee & Miller, 2004).

A segunda força de “gravidade social” que aqui se destaca é a *discriminação*, que se constitui no mais óbvio e largamente reconhecido obstáculo para as realizações individuais meritocráticas (McNamee & Miller, 2004), na medida em que a *discriminação* não apenas suprime o mérito, mas atua contra o mérito. A maioria das pessoas concorda que a *discriminação* é errada seja qual for o motivo: “raça”, género, orientação sexual, religião, idade, aparência física, ou outro, esse consenso esconde, porém, clivagens muito fortes na forma como uns e outros são “tratados” pela(s) sociedade(s). Mesmo que todas as formas de *discriminação* fossem superadas, não viveríamos num mundo totalmente meritocrático, por via da *herança*, como já vimos, mas esta força de “gravidade social” tem um papel muito ativo no impedimento de alguns grupos ao acesso a fazer “prova de mérito”. A ideia de que “somos todos contra a discriminação” tem o efeito pernicioso de fazer, por vezes, pensar que ela já não existe, ou que não é muito expressiva e que, portanto, as diferenças entre as pessoas, no acesso aos bens materiais e simbólicos, têm causas exclusivamente “culturais” imputáveis aos discriminados.

O mito da meritocracia, além de alimentar a teoria da cultura da pobreza permite também sustentar o sistema de crenças da “mobilidade social” que se ancora no pressuposto de que a sociedade (constituída por indivíduos) é flexível e permeável, e que assim sendo, se alguém não estiver satisfeito com as consequências de pertencer a determinado grupo social pode individualmente, pelo seu mérito, deslocar-se para outro, que lhe seja mais conveniente. No entanto, segundo Cabecinhas (2002) “a natureza e estrutura das relações entre os grupos sociais na sociedade é caracterizada por uma marcada estratificação, que torna impossível ou muito difícil para o indivíduo, *como* indivíduo, sair de um grupo insatisfatório ou desfavorecido” (p. 149). A alternativa revolucionária à “mobilidade social” aproxima-a de uma solução coletiva - que se encontra no extremo oposto deste *continuum* - e se constitui na expressão “mudança social”, que implica uma tomada de consciência coletiva dos problemas e do “destino comum” a um grupo desprivilegiado.

Ainda que os aspetos anteriormente descritos desmintam a suavidade do racismo cultural, enquanto prática social, este racismo baseado na diferenciação cultural/étnica apresenta-se de forma considerada menos evidente, por contraste com o racismo de base biológica:

Os resultados destes estudos mostram que o racismo sofreu uma metamorfose nas suas formas de expressão, mas não desapareceu. As pessoas têm estratégias de adequação ao seu contexto histórico de modo a redirecionar o racismo, protegendo a sua imagem pública de adesão aos valores da igualdade. Ou seja, as normas igualitárias deram origem a novas formas de racismo, o que obriga os investigadores a usar medidas finas para um fenómeno que continua a existir, mas é filtrado por estratégias de auto-apresentação (Snyder, 1995). O racismo não desapareceu, complexificou-se. Tornou-se um fenómeno muito difícil de diagnosticar e de prever nas suas implicações (Cabecinhas, 2007, p. 280).

A conclusão de Cabecinhas (2007) aqui transcrita esclarece, de forma indireta, as características do *racismo subtil*. Esta designação tem por base o modelo psicossociológico de Petigrew e Meertens (1993) que introduz a distinção entre “racismo flagrante” e “racismo subtil”. Assente precisamente na observação de que o senso comum acompanhou as mutações observadas nos domínios científico e político substituído as explicações biológicas do comportamento, pelas explicações culturais e também que a normalização social exige, agora, ser antirracista. Uma das expressões desse “novo racismo” (Vala, 1999) consiste justamente na substituição da ideia de

hierarquias raciais, pela absolutização das diferenças culturais (com uma hierarquia implícita na qualidade destas culturas), aparecendo estas últimas sob a forma “velada” ou “subtil”. Assim, a forma mais explícita e biologizante do racismo, o “racismo flagrante” aparece comutada num “racismo subtil”, normativo e de contornos culturalistas. João Filipe Marques (2006) sustenta que o “racismo subtil” está longe de ter substituído totalmente o “racismo flagrante”, na sociedade portuguesa, pelo contrário, segundo o autor, as duas formas de racismo coexistem.

Não se trata de afirmar que as atitudes de racismo subtil, tal como elas são medidas pelos psicólogos sociais, não existam, trata-se de defender que estas não substituíram completamente os comportamentos de “racismo flagrante”. Por um lado, os ciganos são actualmente alvos de um racismo “flagrante” de características “diferencialistas” que se concretiza na sua violenta rejeição e afastamento. São a segregação e o desejo de expulsão desta comunidade que são preponderantes. Por outro lado, os imigrantes e os seus descendentes são sobretudo alvo de um racismo “desigualitário”, claramente urbano, mas em todo caso subsidiário dos preconceitos biologizantes herdados do passado colonial. Neste caso, são a inferiorização e a discriminação em múltiplos domínios da vida social, eventualmente também a violência verbal, que constituem as principais manifestações desta forma de racismo (p. 386).

A proposta de Petigrew e Meertens (1993) está na base de algumas das primeiras abordagens académicas ao problema do racismo em Portugal constituídas, por exemplo, nos trabalhos de Vala, Brito e Lopes (1999); Vala (1999); Vala, Lopes e Lima (2008); Marques (2006; 2007), além da influência sobre o já citado trabalho de Cabecinhas (2002; 2007) que versa a naturalização da discriminação racial.

1.2.3. Racismos sistémico/estrutural, institucional e quotidiano

Os racismos subtil ou flagrante são, por vezes, entendidos como práticas racistas que fazem parte de um sistema racializado¹⁸. Estas asserções defendem que quando a “raça” apareceu na História da humanidade, formou uma estrutura social que atribuiu privilégios sistémicos aos europeus (que passaram a ser os brancos) sobre os não-europeus (que passaram a ser os não-brancos). Este sistema racializado, ou supremacia branca, em linhas curtas, globalizou-se a todas

¹⁸ A racialização é o processo simbólico (político e ideológico) que consiste na atribuição de uma identificação social a certas populações mediante características biológicas (normalmente fenotípicas), na base das quais aqueles que delas são portadores são designados como uma coletividade distinta (Cabecinhas, 2007; Miles, 1989).

as sociedades onde os europeus estenderam o seu braço. Considera-se uma estrutura social racial porque *a totalidade das relações sociais e das suas práticas reforçam o privilégio branco*.

Em vez de considerar o racismo como uma mera ideia, crença ou atitude, afirmo que o racismo é o *aparelho ideológico de um sistema social racializado*. Isso significa que os fenómenos raciais, em qualquer a sociedade, têm sua própria estrutura. Eu argumento que o racismo opera dentro dos limites das relações sociais de subordinação e superordenação entre atores sociais racializados (raças). Por outras palavras, a existência de racismo indica a existência de uma estrutura racial na sociedade. Eu sustento que depois que as sociedades experimentaram a racialização - criação social de categorias raciais - a raça tornou-se uma categoria de associação grupal independente, com consequências significativas para todas as raças no sistema social (Bonilla-Silva, 1994, grifos do autor).

Assim a tarefa de qualquer pessoa que estude estruturas raciais passa por desvelar os mecanismos sociais, económicos, políticos, de controlo social e ideológico responsáveis pela reprodução do privilégio racial numa sociedade (Bonilla-Silva, 2006). Segundo Teun van Dijk (1987; 1993) os EUA e os países europeus ocidentais recetores de imigrantes constituem sociedades de dominação racial, em que um grupo maioritário branco domina, a todos os níveis da existência coletiva, uma ou mais minorias étnicas e raciais subordinadas. Enquadrado desta forma, o racismo "não é apenas uma atitude individual de certas pessoas (preconceituosas), mas uma forma de cognição social estruturalmente fundada" (van Dijk, 1987, p. 391), talhada para legitimar as relações de dominação global, através de uma reprodução alargada de discursos. O racismo flagrante ou subtil - este último lido, por van Dijk, como predominante – atravessa de forma abrangente as sociedades quer aos níveis sociais, quer pessoais: “desde as decisões, ações e discursos dos corpos legislativos e governamentais, passando pelos de várias instituições, na educação, investigação, *media*, saúde, polícia, tribunais e agências sociais, até à conversação, pensamento e interação quotidianos" (1987, p. 15). Consequentemente, "embora cuidadosamente implícito, é o par escondido superioridade/inferioridade" (van Dijk, 1987, p. 384) que comanda a comunicação pública e interpessoal dos preconceitos racistas.

Quando os ativistas negros norte-americanos do movimento *Black Power*, Stokely Carmichael e Charles Hamilton, cunharam a expressão *racismo institucional*, pretendiam

esclarecer uma diferença prática relativamente ao denominado *racismo individual* que se referia ao exercício de discriminação étnica ou racial declarada, por parte de indivíduos ou grupos isolados. Os autores sustentaram que a par desse, e mais nocivo, existia um racismo encoberto e difuso, inscrito na generalidade das instituições sociais, que por ação ou omissão, contribuíam para manter um grupo racialmente definido - leia-se: a população negra dos EUA - numa posição de exclusão e subordinação social (Miles, 1989). A abordagem ao racismo como uma prática institucionalizada pretende desvelar as dinâmicas estruturais que mantêm num quadro de desfavorecimento social continuado determinados grupos sociais, com base nas suas atribuições étnico-raciais. Embora com alguma flutuação entre a referência a “organizações” ou mais amplamente a “estruturas sociais” a definição de *racismo institucional* mantém-se, no essencial, a mesma até aos dias de hoje e consiste nas "operações anónimas de discriminação em organizações, profissões ou mesmo em sociedades como um todo" (Cashmore, 1996a). Precisamente porque as práticas são anónimas e facilmente dissimuladas em Lei, regra, ou protocolo devem procurar-se as causas dos padrões de exclusão que se verifiquem persistentes “nas instituições de que esses indivíduos fazem parte, nos pressupostos não expressos sobre os quais essas instituições baseiam as suas práticas e nos princípios não questionados que elas possam usar” (Cashmore, 1996b, p. 169).

O conceito de *racismo quotidiano - Everyday racism* - de Philomena Essed (1991) ou *racismo cego à cor - Colour blind racism* - de Bonilla-Silva (2006) permite atravessar as fronteiras entre as abordagens estrutural e interaccionista do racismo, e acoplar particularidades das microexperiências ao contexto estrutural e ideológico em que elas tomam forma (Essed, 1991). Para Essed, a questão não passa por se ser ou não racista enquanto indivíduo, embora os agentes do racismo sejam indivíduos, "o que interessa são as práticas e respetivas implicações, não a psique desses indivíduos" (1991, p. viii). Na mesma linha argumentativa, Bonilla-Silva (2006) sustenta:

Na realidade o nosso modelo não se centra nas manifestações afetivas dos atores ainda que elas possam ser manifestadas ou estar latentes na forma como são expressas ‘visões de raça’. Ao contrário, a nossa visão é baseada numa interpretação materialista dos assuntos raciais, portanto, vê as opiniões dos atores sociais na correspondência com a sua localização num sistema. Aqueles que estão em baixo nas barreiras sociais têm tendência a defender visões opostas aos que estão no topo das mesmas, os primeiros tendem a perceber racismo e a tentar

combate-lo, os segundos tendem a defender ideias que declaradamente, ou não, suportam o *status quo* racial (p. 24).

Além disso, não é só nos contextos institucionais, por um lado, e nos preconceitos dos indivíduos, por outro, que o racismo se manifesta; na multiplicidade dos contextos quotidianos, o racismo, mais do que se configurar como acontecimento ou conjunto de acontecimentos isolados e singulares, constitui-se como "um complexo de práticas cumulativas", que "se tornam parte do que é visto como 'normal' pelo grupo dominante" (Essed, 1991, p. 288). Também Pierre Bourdieu (1980) sublinha o caráter "naturalizante" dos racismos¹⁹ que, segundo o autor, na sua lógica fundamental, servem uma classe dominante cuja reprodução depende, da transmissão de um capital cultural, herdado e incorporado, e por isso aparentemente *natural e inato* (p. 264), a par com outras justificações construídas em torno de todas formas de dominação. Deste modo, o fator *herança* – anteriormente abordado – contribui não só para a manutenção das assimetrias sociais, mas também para a sua naturalização.

Estas perspetivas de caráter sistémico informam em Portugal, por exemplo, os trabalhos de Manuela Ivone Cunha (2002) sobre as relações entre percursos de vida associados a bairros segregados socialmente e o Sistema Judicial: *O Bairro e a prisão*, ou ainda o de Cristina Roldão (2015) sobre trajetórias escolares de afrodescendentes em Portugal: *Fatores e perfis de sucesso escolar "Inesperado". Trajetos de contratendência de jovens das classes populares e de origem africana*.

1.3. O pós-colonialismo

Pós-colonial pode ser o período imediatamente posterior à descolonização de um país ou área geográfica, referindo-se a expressão, neste caso, ao conjunto de acontecimentos que teve lugar nessa altura e a partir daí (Ashcroft, 1998) mas, pode referir-se também a uma realidade discursiva que resulta da independência de países que estavam sob domínio colonial, e que se constitui no questionamento da falsa distinção entre colonialismo como sistema de governo e colonialismo enquanto sistema de conhecimento e representação (e. g. Hall, 2003). Nos países anglófonos a diferenciação foi feita através da hifenização ou não da palavra, assim *post-colonial* referir-se-ia ao momento histórico imediatamente posterior à independência dos países colonizados e

¹⁹ Para Pierre Bourdieu (1980) existem tantos racismos quantos forem os grupos dominantes (diferentes) que precisem deles para justificar a forma como vivem.

postcolonial aos efeitos culturais e sociais desse facto histórico *a la longue* (Hayward, 2006, p. 293). Em português esta solução não parece ter feito escola.

Como já foi referido, após a Guerra de 1939-1945 as políticas e doutrinas coloniais e racialistas foram colocadas em causa. A presença significativa de soldados de origem asiática e africana ao lado das tropas aliadas não terá sido alheia a esta nova postura (e.g. Cabecinhas, 2002), porém, milhares de soldados africanos tinham morrido na Guerra de 1914-1918 (Mourão, 2018) sem que esse facto alterasse de forma significativa²⁰ as referidas políticas e doutrinas, e mesmo depois de 1945 foram empreendidos ainda vários ataques genocidas²¹ a populações africanas, por parte de potências europeias (Ekwe-Ekwe, 2014). Deste modo, a tese que prevalece é a de que a Europa do pós-guerra destruída e a braços com graves problemas internos, não tinha capacidade para combater os movimentos independentistas que, entretanto, se formavam nos territórios ocupados (e.g. Freixo, 2007). Não foi, portanto, a aprendizagem humanizante decorrente dos horrores do conflito, mas sim a impossibilidade (física, material) de combater as forças que do outro lado se levantavam – ajudadas, em alguns casos, também pela experiência que adquiriram durante a guerra - que obrigou a Europa a modificar a sua postura filosófica, relativamente à sua relação com outros países e outras “raças”.

Esse processo iniciou-se imediatamente após a Segunda Guerra Mundial, quando as velhas potências imperialistas europeias, enfraquecidas pelas sucessivas crises, passam a sofrer grandes pressões de suas colónias em favor da emancipação. Assim, se fortalecem nestas colónias movimentos emancipacionistas de carácter nacionalista que se posicionavam contrariamente ao colonialismo, ao racismo e ao imperialismo. Com o desenrolar do processo de descolonização, as antigas colónias africanas e asiáticas começaram a articular-se naquilo que ficou conhecido como “Bloco do Terceiro Mundo²²” - cuja estruturação inicia-se na

²⁰ Em 1919 a Liga das Nações foi formada e redigiu-se o Tratado de Versailles. No Artigo 22 desse documento expõe-se a necessidade de se dar autonomia às colónias europeias desde que se encontrem em condições sociopolíticas de se sustentarem sozinhas. Caso contrário, sugere-se uma transferência da tutela dessas colónias e territórios para nações mais avançadas que se proponham a auxiliar o processo de independência, mantendo a ordem pública e moral. O documento de nada serviu para melhorar a situação dos colonizados já que se tratava de legalizar a ‘posse’ de um território ‘menos avançado’ por outro ‘mais avançado’ o qual deveria, acima de tudo, “assegurar oportunidades iguais de troca e comércio dos demais Membros da Liga”. Retirado de <https://www.dipublico.org/1729/tratado-de-paz-de-versalles-1919-en-espanol/>

²¹ Segundo Herbert Ekwe-Ekwe (2014) “Poucos anos após o término da Segunda Guerra, a Grã-Bretânia iria desfechar duas campanhas devastadoras em nações africanas que se colocavam na vanguarda da luta contra a ocupação: o povo gikuyu, do Quênia, na década de 1950, com a morte de dezenas de milhares de pessoas, e na Nigéria, com o genocídio do povo igbo, entre 1966 a 1970, produzindo o massacre de cerca de 3,1 milhões de pessoas”. Retirado de <https://www.geledes.org.br/historia-escondida-participacao-dos-soldados-das-colonias-africanas-nas-grandes-guerras/>

²² A ampla divulgação do termo *pós-colonial* emergiu do eclipse de um paradigma mais antigo, o do *Terceiro Mundo*. A mudança terminológica indica o prestígio profissional e a aura teórica que as questões adquiriram, nos círculos académicos progressistas, em contraste com uma aura mais ativista inicial. Cunhada nos anos 1950, em França, por analogia com o *terceiro estado* (os plebeus - todos aqueles que não eram nem nobreza, nem clero), a expressão *Terceiro Mundo* ganhou força internacional em contextos académicos e políticos, em referência aos movimentos nacionalistas anticoloniais, bem como na análise político-económica da teoria da dependência e da teoria do sistema mundial (Shohat, 1992).

Conferência de Bandung (1955) e tem a sua consolidação na Conferência de Belgrado (1961) – que se pronuncia pela neutralidade na Guerra Fria, pelo distanciamento em relação à URSS e ao Ocidente e pelo compromisso dos povos já liberados de ajudar a libertação dos povos ainda dependentes (Freixo, 2007, p. 1).

Em sùmula, no período pós Segunda Guerra Mundial, os movimentos independentistas desenvolveram dinâmicas nacionalistas nos territórios asiáticos e africanos que estavam sob o domínio europeu, o que conduziu à independência de vários países: em 1947 a independência da União Indiana assinalou o princípio do “eclipse dos impérios” (Ferro, 1996)²³ criados pelo colonialismo europeu. Em África, a independência do Gana ocorre em 1956, sendo que até ao final dos anos 1960 todas as potências coloniais tinham perdido os impérios, à exceção de Portugal, que veio a aceitar a independência das “suas” colónias só em 1975.

Na senda de Stuart Hall (2003), a ideia de *pós-colonialismo* refere-se sobretudo à análise da realidade que irrompe neste contexto e que se vai desenvolver posteriormente, na medida em que o colonialismo foi um sistema de governo, mas também de conhecimento e de representação, estruturas que têm (mais do que as formas governativas) uma forte tendência para a reprodução. Melhor dito, *pós-colonialismo* alude ao esforço de compreensão da realidade presente enquanto fruto de uma realidade colonial que a precedeu, a qual permanece na memória social, mas também nas estruturas discursivas das sociedades atuais, quer tenham sido colonizadas, quer colonizadoras.

Nesta asserção, a crítica pós-colonial problematiza o processo histórico da colonização europeia e leva a cabo leituras que procuram desconstruir o discurso colonialista na literatura, na arte, na ciência, na filosofia, na política, na justiça, na religião, entre outros. Nestes estudos, analisa-se a forma como durante o colonialismo foram representados os povos colonizados, ao mesmo tempo que se pretende “identificar em que medida o colonialismo está presente como relação social nas sociedades colonizadoras do Norte, ainda que ideologicamente ocultado pela descrição que estas fazem de si próprias” (Santos, 2008, p. 23). O entendimento das sociedades contemporâneas como pós-coloniais - não só as dos países colonizados, mas também das potências colonizadoras - norteou o desenvolvimento de um vasto conjunto de estudos, que não se limita nem geográfica, nem temporal, nem tematicamente: a esse campo de estudos chamamos estudos

²³ Para Ferro (1996) são três os conjuntos de fatores que levaram ao “eclipse dos impérios”: “a exigência dos povos colonizados, o questionamento, na metrópole das vantagens do expansionismo, e, por último, a pressão vinda de fora, de concorrentes, ou de novas potências que lançavam um desafio” (Ferro, 1996, p.357).

pós-coloniais. Postular que o pós-colonialismo é um campo de estudos significa compreendê-lo mais uma *lente* com que se observa a realidade (ou uma perspectiva: Bhabha, 1998) do que uma área específica de trabalho.

A “lente pós-colonial” ou o pós-colonialismo parte, numa primeira fase, dos movimentos da negritude, pan-africanistas e pan-latino-americanos, sob influência materialista marxista, ancorada grandemente em Cesaire, Memmi e Fanon, e desenvolve-se depois partindo do conceito de *subalternos* de Gramsci (2017) e sob a influência do pós-estruturalismo: a influência de Foucault sobre Said, de Derrida sobre Spivak e de Lacan sobre Bhabha (Santos & Schor, 2013). Comum a todo o pensamento pós-colonial é a inclusão reflexiva dos discursos das minorias e dos discursos alternativos em geral. Uma das consequências dos processos de construção identitária, das relações intergrupais e dos “racismos” anteriormente abordados é a invisibilização dos grupos minoritários, dominados ou subalternizados. A crítica pós-colonial procura, desde o seu eclodir, colmatar este efeito da *diferenciação* subvertendo a perspectiva de análise.

Ella Shohat (1992) lembra que o termo “‘pós-colonial’ tem pouca expressão em círculos intelectuais africanos, do Médio Oriente e da América Latina, exceto ocasionalmente no sentido restrito do período imediatamente posterior ao regime colonial” (p. 106). Na América Latina, os estudos pós-coloniais tiveram uma evolução específica que durante a década de 1990 deu origem ao Grupo Modernidade/Colonialidade e ao designado “giro decolonial”²⁴ e nos contextos estudados – Portugal/Moçambique – a expressão “pós-colonial” continua a ser recebida com alguma reserva, e não raramente são propostas outras aproximações como “pós-independência”, ou mesmo “neocolonialismo”.

Considerar o termo ‘pós-colonial’ em relação com outros termos, como ‘neocolonial’ e ‘pós-independência’, permite a iluminação mútua dos conceitos. Embora ‘neocolonial’, como ‘pós-colonial’, implique uma passagem, tem a vantagem de enfatizar uma repetição com diferença, uma regeneração do colonialismo por outros meios. O termo ‘neocolonialismo’ designa, de forma útil,

²⁴ O giro decolonial é uma expressão cunhada originalmente por Nelson Maldonado-Torres em 2005 e que representa o movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade. O Grupo Modernidade/Colonialidade, fundado por intelectuais latino americanos radicados nos EUA, nasce das cinzas do Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos, e propõe conceitos como o de Colonialidade do Poder (Quijano, 1989), coloca a Colonialidade no centro da construção da Modernidade e problematiza a Geopolítica do Conhecimento (Ballestrin, 2013). A centralidade da América Latina no pensamento deste Grupo fez com que se optasse, neste trabalho, pela corrente de pensamento que lhe é anterior e que é a dos estudos pós-coloniais, embora seja evidente a pertinência da rejeição destes autores à transposição acrítica de reflexões que visam o contexto do colonialismo anglo-saxónico.

amplas relações de hegemonia geoeconómica. Quando examinado em relação ao ‘neocolonialismo’, o termo ‘pós-colonial’ mina uma crítica das estruturas colonialistas contemporâneas de dominação, mais disponível através da repetição e revitalização do ‘neo’. O termo ‘pós-independência’, por outro lado, invoca uma história de resistência bem-sucedida, deslocando o foco analítico para o Estado-nação emergente. Nesse sentido, o termo ‘pós-independência’, precisamente porque implica um *Telos* do estado-nação, fornece espaço analítico expandido para enfrentar questões tão explosivas como a religião, a etnia, o patriarcado, o género e a orientação sexual, nenhum dos quais é redutível aos epifenómenos do colonialismo e do neocolonialismo. Considerando que ‘pós-colonial’ sugere uma distância do colonialismo, ‘pós-independência’ celebra o Estado-nação; mas, ao atribuir o poder ao Estado-nação, também torna responsáveis os regimes do Terceiro Mundo (Shohat, 1992, p. 108).

No presente estudo as expressões *pós-independência* e *neocolonial* são usadas, quando se referem realidades melhor compreendidas (ou sublinhadas) nestes conceitos, como sugere o excerto de Ella Shohat transcrito. No entanto, ainda que as práticas estudadas possam atravessar circunstâncias simultaneamente neocoloniais e pós-independência, as questões são aqui abordadas numa perspectiva pós-colonial. Sustenta-se que salientar a “regeneração do colonialismo por outros meios” que o prefixo “neo” permite, não significa apenas destacar a hegemonia dos discursos ocidentais, é também remeter para a invisibilidade os discursos que paralelamente a estes (r)existem. Ainda que sob o programa de denunciar hegemonia económica, cultural e científica do ocidente e a sua reproduzibilidade, apagar a realidade discursiva exterior ao Ocidente é contribuir para a naturalização da crença na total incapacidade dos “subalternizados” de dizer, o que é muito diferente de denunciar a dificuldade que têm em fazer-se ouvir.

Não se trata apenas de ser “posterior”, mas de “ir além” do colonial, tanto quanto o “pós-modernismo” é posterior e vai além do modernismo, e o pós-estruturalismo segue cronologicamente e obtém seus ganhos teóricos ao “subir as costas” do estruturalismo (Hall, 2009, p. 118)

Deste modo, embora sem optar pela sugestão latino-americana *decolonial* (e.g. Mignolo, 2005), sublinha-se o carácter descolonizador dos estudos pós-coloniais, na medida em que o esforço de análise empreendido no sentido de compreender as relações entre Norte Global e Sul Global

implica esse movimento de desvelar o que nelas permanece de colonial, ainda que naturalizado pelas práticas sociais ao longo do tempo.

1.3.1. Desconstruir dicotomias

O que é em princípio a colonização? Reconhecer que ela não é evangelização, nem empreitada filantrópica, nem vontade de fazer retroceder as fronteiras da ignorância, da enfermidade, da tirania, nem a expansão de Deus, nem a extensão do direito; admitir de uma vez por todas, sem titubear, por receio das consequências, que na colonização o gesto decisivo é o do aventureiro e o do pirata, o do mercador e do armador, do caçador de ouro e do comerciante, o do apetite e da força, com a maléfica sombra projetada por trás por uma forma de civilização que em um momento de sua história se sente obrigada, endogenamente, a estender a concorrência de suas economias antagônicas à escala mundial.

Aimé Césaire, *Discurso sobre o colonialismo*, 2010, p.17

Assim também para o passado, a tradição, a etnicidade, etc. Em suma, deve parar de se definir por meio das categorias colonizadoras. O mesmo vale para o que o caracteriza negativamente. A famosa e absurda oposição Oriente-Occidente, por exemplo, essa antítese endurecida pelo colonizador, que assim instaurava uma barreira definitiva entre ele e o colonizado.

Albert Memmi, *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*, 2007, p. 189-190

O contexto colonial, já o dissemos, caracteriza-se pela dicotomia que inflige ao mundo. A descolonização unifica este mundo, exaltando-lhe por uma decisão radical a heterogeneidade, conglobando-se à base da nação, às vezes da raça.

Frantz Fanon, *Os condenados da terra*, 1968, p. 34

A originalidade da crítica pós-colonial constitui-se no comprometimento político com a análise e desconstrução do discurso colonialista: “não como uma ‘rutura’ epistemológica no sentido estruturalista/althusseriano, mas, em analogia ao que Gramsci denominou ‘movimento de desconstrução-reconstrução’ ou o que Derrida, num sentido mais desconstrutivo, denomina ‘dupla inscrição’ – característica de todos os ‘pós’ (Hall, 2009, p. 119). Esta “dupla inscrição” «-passado/presente - é ancorada nas experiências pessoais dos autores enquanto testemunhas em primeiro grau da experiência colonial e dos seus processos de dominação, desumanização, perda de identidade, desterritorialização, diáspora, racismo, tortura e enfim todo o sofrimento que decorre do sistema colonial; estes autores assumem-se (e são aceites) como porta-vozes legítimos do pós-colonialismo.

[...] toda uma gama de teorias críticas contemporâneas sugere que é com aqueles que sofreram o sentenciamento da história – subjugação, dominação, diáspora,

deslocamento – que aprendemos nossas lições mais duradouras de vida e de pensamento. Há mesmo uma convicção crescente de que a experiência afetiva da marginalidade social – como ela emerge em formas culturais não – canônicas – transforma nossas estratégias críticas (Bhabha, 1998, p. 240).

Em *Os condenados da terra* (1961), Franz Fanon denuncia o processo brutal da colonização francesa na Argélia onde a interrupção, para dar passagem ao imperialismo europeu, de uma sociedade que se desenvolvia economicamente de forma autóctone, teve como consequência a destruição dessa mesma sociedade. Fanon desenvolve o seu estudo no exercício de funções, como médico psiquiatra de um hospital do exército, durante da Guerra pela Libertação da Argélia. O autor descreve patologias psiquiátricas geradas nesse contexto, muitas delas irreversíveis. A tortura foi um dos elementos causadores de grande parte das neuroses de maior complexidade e marcou de forma definitiva também aqueles que a exerceram: os distúrbios decorrentes da situação de conflito afetaram dominadores e dominados. O colonizado, passa a reproduzir essa violência, mas a violência colonial internalizada volta-se também contra o colonizador, afetando a esfera privada da sua vida. As relações entrecruzadas serão doravante condicionantes para a incorporação e troca de “papéis”. Franz Fanon, preconiza a ideia de *transculturação* mostrando como as categorias podem ser afetadas pelas *contingências*, conceitos que mais tarde serão úteis a Hall e Bhabha.

Ao questionar as relações que se estabelecem no universo colonial, o pós-colonialismo torna as fronteiras dessas relações mais permeáveis, e exige a resignificação de algumas categorias, em especial das que se fundamentam em interpretações binárias das relações sociais. Destarte, as categorias colonizador/colonizado, metrópole/colônia vão ser colocadas em suspensão. Albert Memmi (2007), oferece-nos uma leitura da dinâmica da relação colonizador/colonizado e da subjetividade que a permeia. Confrontado com a realidade da colônia (para onde, por vezes, não deseja ir) o colonizador dificilmente consegue rejeitar o seu lugar de usurpador; impotente perante o *establishment*, ainda que se sensibilize com a situação do “outro” acaba por limitar as suas críticas a um discurso (teórico) enquanto na prática desfruta dos privilégios que lhe são oferecidos. Denunciando a impossibilidade de “assimilação”, o autor sustenta que o vínculo entre colonizador destrói e recria os dois atores da colonização, colonizador e colonizado: o primeiro é desfigurado em opressor o último em oprimido, este vínculo é criado pelo sistema colonial no qual os

indivíduos – colonos e colonizados - estão encarcerados. Os grandes beneficiários do colonialismo – ainda que todos os colonos beneficiem - são elites económicas e políticas internacionais.

Através da noção de *orientalismo* Edward Said (1978) levou a cabo uma desconstrução discursiva da dicotomia colonizador/colonizado: analisou o modo como as sociedades árabes e islâmicas (em especial as do Médio Oriente) são representadas em textos literários, reportagens, narrativas de viagem, estudos filológicos e filosóficos produzidos sobretudo por ingleses, franceses e alemães a partir do séc. XVIII, bem como os efeitos políticos que essas representações produziram e como se repercutem até aos dias de hoje. Para o autor, o *orientalismo* não compreende tanto o Oriente real, como Europa ou a ideia que ela faz de si própria; o *orientalismo* produziu não um conhecimento sobre o Oriente, mas sim uma imagem invertida da Europa. O Oriente, representado como atrasado, despótico, fanático, exótico seria o oposto da imagem que Ocidente tem de si (moderno, democrático, secular) e que “já” não pode ser (sensual, espontâneo, misterioso).

Mais do que uma filosofia, o *orientalismo* é um estilo de pensamento fundado na distinção entre o Oriente e o Ocidente, clivagem a partir da qual procede à definição da *essência* da cultura islâmica e/ou de todos os árabes, criando assim a existência de uma “mentalidade” árabe, uma “sociedade” islâmica, uma “psicologia” oriental - onde todos os árabes e muçulmanos constituem uma unidade homogénea com qualidades essenciais, exteriores aos respetivos contextos históricos e sociais. Como já vimos, a descontextualização e as suposições apriorísticas e a supressão da temporalidade marcam distintivamente o essencialismo (e.g. Cabecinhas, 2002; Werbner, 1997) que toma por qualidades imutáveis, resultados contingentes de processos socio-históricos, e por este motivo é central em ideologias nacionalistas. O *orientalismo*, por conseguinte, é um modo de dialogar com a alteridade e tornou-se um modelo extensível a outros discursos sobre a diferença.

O *orientalismo* encontra revide numa estereotipia recíproca – o *ocidentalismo* - uma forma de generalização essencialista produzida por ocidentais e por não-ocidentais, que envolve simultaneamente (como o *orientalismo*) uma autorrepresentação e uma representação dos outros: um discurso de identidade/alteridade, como duas faces da mesma moeda. Nestas representações, *Ocidente* pode ser reduzido a um universo de indivíduos frios e calculistas (Carrier, 1992) e jornalistas/comentadores televisivos do Médio Oriente (tal como os ocidentais) podem descrever

o lugar das mulheres na sociedade oposta como sendo bastante pior do que na própria (Nader, 1989).

Bhabha propõe um afastamento da ideia de *Cultura* como uma totalidade de conteúdos canônicos substituindo-a por “uma produção desigual e incompleta de significação e valores, muitas resultantes de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato de sobrevivência social. (...) A cultura como estratégia de sobrevivência é tanto transnacional como tradutória” (Bhabha, 1998, p. 241-242). *Transnacional* em virtude do(s) deslocamento(s) resultantes da complexidade/mobilidade/permeabilidade das fronteiras culturais e políticas, e *tradutória* porque as histórias de deslocamento e a subjetividade que delas decorre exigem a expansão do próprio conceito de *Cultura*. Deste modo, o autor sugere a transformação do pensamento sobre *cultura* como epistemologia (tendência a uma totalidade), para *Cultura* como “lugar enunciativo” - um processo dialógico, com capacidade de compreender os deslocamentos e realinhamentos, resultantes de articulações culturais e do hibridismo cultural alternativo. Do diálogo entre o *presente enunciativo* e a *Cultura* resultaria a transformação do “outro objetificado” em “sujeitos de sua história e experiência” (Bhabha, 1998, p. 248). A perspectiva pós-colonial, segundo Bhabha, resiste a formas holísticas de explicação social, ao perceber a complexidade das fronteiras culturais e políticas presente entre esferas políticas opostas: “Os discursos críticos pós-coloniais exigem formas de pensamento dialético que não recusem ou neguem a outridade (alteridade) que constitui o domínio simbólico das identificações psíquicas e sociais” (Bhabha, 1998, p. 242).

Curiosamente, Bhabha conclui a sua reflexão sobre a perspectiva pós-colonial estabelecendo um programa com fronteiras específicas de acordo com este reconhecimento de alteridade:

Questões de raça e diferença cultural sobrepõem-se às problemáticas da sexualidade e do gênero e sobre determinam as alianças sociais de classe e de socialismo democrático. A época de ‘assimilar’ as minorias em noções holísticas e orgânicas de valor cultural já passou. A própria linguagem da comunidade cultural precisa ser repensada de uma perspectiva pós-colonial, de modo semelhante à profunda alteração na linguagem da sexualidade, do indivíduo e da comunidade cultural, efetuada pelas feministas na década de 1970 e pela comunidade gay na década de 1980 (Bhabha, 1998, p. 245).

Bhabha distancia-se assim de Gayatri Chakravorty Spivak que foi a primeira autora pós-colonial com uma perspectiva marcadamente feminista. Spivak (1987) não esqueceu a

cumplicidade das escritoras com o imperialismo e a sua insistência na importância das perspectivas feministas é parte de um papel maior que a autora talvez tenha desempenhado involuntariamente: o da consciência teórica dos estudos pós-coloniais, que incluiu uma crítica ao seu próprio grupo de trabalho²⁵. A autora abordou tanto as fragilidades teóricas na teoria pós-colonial, como se concentrou nas questões pós-coloniais propriamente ditas (Bertens, 2014). Spivak revitalizou o conceito *subalterno* de Gramsci, reformulou a ideia de *essencialismo* e desenvolveu a proposta *essencialismo estratégico*, contribuindo grandemente para a continuação do pensamento de lente pós-colonial. Em *Other worlds: essays in cultural politics* (1987) - que inclui o ensaio *Can the subaltern speak?* onde partindo da memória traumática de um suicídio de uma familiar e das interpretações (falsas) desse gesto, a autora postula que as pessoas subalternizadas não têm voz/não são ouvidas - Spivak ampliou o escopo da literatura “subalterna”, incluindo as literaturas das mulheres marginalizadas. A autora faz um comentário áspero sobre a sociedade dominante masculina e mostra a posição secundária atribuída às mulheres no patriarcado. De acordo com Spivak (1987), as mulheres são duplamente exploradas e subestimadas na realidade colonial e pós-colonial.

Em Spivak a condição de subalternidade e de inaudibilidade são inseparáveis. A autora critica a intelectualidade que pretende falar em nome do subalterno sugerindo que esse gesto está imbricado o discurso hegemônico. O subalterno segundo Spivak permanece silenciado e aparece como mais um “outro”, uma classificação que surpreendentemente não incorpora a noção de *différance* (Derrida) nem de hibridismo (Bhabha). Para a autora, não só o subalterno não pode falar como também o intelectual pós-colonial não pode falar por ele. Como nos colocamos perante Cesaire, Fanon, Memmi e Said? O intelectual não poderá ser também um “subalterno”?

Particularmente sensível às diferenças de classe, Spivak vai empregar o conceito *subalternos* para se referir aos mais baixos lugares da sociedade, aos menos poderosos do mundo: os sem casa, os desempregados, os agricultores de subsistência, os trabalhadores a dias. No entanto, a autora compreende que as categorizações pela via da classe tendem a remeter para a invisibilidade outras diferenças, através do processo de *essencialização* que pode insinuar-se de

²⁵ Na década de 1970, formara-se o Grupo de Estudos Subalternos – um grupo asiático liderado por Ranajit Guha, cujo projeto era analisar criticamente a historiografia colonial da Índia feita por ocidentais europeus, a historiografia eurocêntrica nacionalista indiana e a historiografia marxista ortodoxa. Na década de 1980, os *subaltern studies* ficaram conhecidos internacionalmente, sobretudo através de Partha Chatterjee, Dipesh Chakrabarty e Gayatri Chakrabarty Spivak. Este grupo foi inspirador, nos anos 1990, do Grupo Latino-americano de Estudo Subalternos, dedicados ao estudo dos subalternos na América Latina, que virá, por sua vez, a dar origem ao grupo Modernidade/Colonialidade (Ballestrin, 2013).

forma não evidente nas práticas quotidianas e académicas. As práticas coloniais de orientalismo ou exotismo baseiam-se numa série de essencialismos que podem persistir através de categorizações que criam “guetos” e causam divisões. A *essencialização* decorre das expectativas de estabilidade estereotipada e de invariabilidade, assim, Spivak (1990) sustenta que a essencialização “acompanha a guetização” (p. 61) porque aparentemente dá espaço a determinados indivíduos para falarem, apenas porque lhes são atribuídas características que representam determinada categoria essencial.

Segundo Spivak, o uso prudente e consciencioso do *essencialismo* pode ajudar grupos de indivíduos nas suas batalhas contra os discursos hegemónicos. Esta utilização tática e intencional da tipologia essencialista designada *essencialismo estratégico* consiste em “um uso estratégico do essencialismo positivista com um interesse político escrupulosamente manifesto” (Spivak, 1996, p. 214). Embora não seja desejável aceitar qualquer noção positivista ou determinista de identidade, Spivak percebe as vantagens do seu uso eventual num contexto específico e bem definido para uma “luta” concreta. No contexto de um programa político com objetivos claros e específicos, pode justificar-se postular uma identidade de grupo com “traços comuns” a fim de favorecer os interesses do referido grupo ao mesmo tempo que se continua a questionar a hegemonia da identidade essencial. Na academia a implementação de áreas como Estudos Africanos, ou Estudos Feministas pode ser um exemplo de *essencialismo estratégico*, fora dela, alguns movimentos antirracistas, por exemplo, reivindicam características marcadamente racializadas para os seus grupos.

Como já foi referido, a colonização não foi um fenómeno externo às metrópoles imperiais e sim um processo subjacente tanto às sociedades colonizadoras como às colonizadas, transformando-as de forma indelével pelo processo de *transculturização* (Hall, 2009) que impossibilita um retorno às pluralidades culturais originais. Deste modo, sublinha-se a necessidade de superação das explicações binárias que têm como efeito a manutenção da *diferença*: a oposição das categorias como metrópole/colónia; colonizador/colonizado não consegue compreender a diversidade e a complexidade cultural da realidade pós-colonial contemporânea. A designação pós-colonial não é restrita à descrição de uma sociedade ou época específica, na medida em que propõe uma leitura da colonização como parte de um processo global, e tendo em conta o seu carácter *transnacional* e *transcultural*, que se expressa amiúde numa (re)escrita diaspórica das grandes narrativas imperiais do passado, onde “as diferenças entre as culturas colonizadora e

colonizada permanecem profundas. Mas nunca operaram de forma absolutamente binária, nem certamente o fazem mais” (Hall, 2009, p. 108). A descolonização foi um processo longo, gradual e diferenciado e a persistência dos efeitos internalizados da colonização, origina uma forma difusa de *hegemonia colonial* que através de novos arranjos, ajudados pelas crises dos Estados e sociedades pós-coloniais, vão resultar na continuidade dos processos de poder e dominação.

1.4. Teoria interseccional²⁶

Olhem para mim! Olhem para o meu braço! Eu ardei, plantei e me reuni em celeiros, e nenhum homem me dirigiu! E não sou mulher? Eu podia trabalhar tanto e comer tanto quanto um homem – desde que tivesse comida - e também suportar o chicote! E não sou mulher? Fiz nascer treze filhos e vi a maioria deles vendidos à escravidão, e quando chorei a minha dor de mãe, ninguém além de Jesus me ouviu! E não sou mulher? (...) diz que as mulheres não podem ter tantos direitos quanto os homens, porque Cristo não era uma mulher! De onde veio o seu Cristo? De Deus e uma mulher! O homem não tinha nada a ver com ele ...

Sojourner Truth, *Ain't I a woman*, 1851

No seu eloquente discurso *Ain't I a woman* Sojourner Truth (1851) informou as sufragistas (brancas) sobre a sua miopia relativamente às questões de “raça”, sublinhando o quanto a sua experiência de vida era diferente das delas, por ser negra. Embora o feminismo interseccional tenha “entrado na moda” (Davis, 2014), muitas mulheres negras ainda olham para o feminismo como um movimento “branco” e indiferente aos seus problemas e muitas mulheres pobres e/ou marginalizadas consideram que o feminismo não é para elas, ou não se preocupa com os mesmos problemas que elas.

A Teoria da Interseccionalidade surge no seio da Psicologia Social Crítica e da teorização feminista de terceira vaga e faz parte de uma abordagem diversificada e polifónica que Harding agrupará sob a designação *Standpoint Theory* (2004). Como refere João Oliveira (2010, p. 30) “deixa de querer habitar apenas nesse espaço da ‘mulher’ e passa a querer entender as imbricações das várias multitudes contidas nessas mulheres”. À perspetiva de um ponto de vista situado, próprio à experiência de cada sujeito, junta-se a ideia de um ponto de vista que resulta das conjunções das relações de poder, de sexo, de raça, de classe, o que torna ainda mais complexa, mas extremamente pertinente, a própria noção de “conhecimento situado”.

²⁶ Uma versão menos desenvolvida deste texto sobre a Teoria Interseccional foi publicado na revista *ex aequo*, nº 35, p. 83-100, como parte do artigo “Das Margens para o Ecrã” (Pereira, 2017).

A abordagem interseccional nasce nos anos 1970 do século XX no contexto do movimento feminista negro e das lutas antirracistas. bell hooks²⁷ (1990; 2000) acusa o feminismo liberal/reformista de pensar as mulheres como um grupo homogéneo (brancas, classe média, heterossexuais) não permitindo compreender as formas como o género, classe, raça e religião se combinam para determinar os percursos de vida de mulheres com diferentes categorias identitárias; reclama-se, assim, a necessidade de abandonar uma visão solipsista branca, essencialista e redutora que conceptualiza o género como a única forma de subordinação das mulheres (Nogueira, 2011) e também o regresso a um feminismo ideologicamente radical, ou seja coerentemente anti patriarcal, anti capitalista e anti sexista; nas palavras da autora “as políticas feministas estão a perder terreno porque o movimento feminista perdeu definições claras. Nós temos essas definições. Vamos retomá-las. Vamos compartilhá-las. Vamos começar de novo” (hooks, 2000, p. 6). Como lembrará Sandra Harding (2004) o feminismo tem uma longa história de associação com movimentos liberais e outros, “luxos burgueses” muitas vezes discriminatórios racial e etnicamente. O objetivo destas alianças seria atingir um público mais alargado tornando-se assim mais eficaz, mas este caminho não passou nunca de um engodo, por deixar à margem do feminismo justamente as mulheres mais oprimidas.

A interseccionalidade tem raízes profundas nos movimentos pós-coloniais e na sua denúncia sobre as dificuldades nas lutas pelo acesso à igualdade de direitos, “procurando estabelecer meios mais dinâmicos de conceptualizar a construção social da diferença e as estruturas de poder que condicionam práticas e representações quer ao nível individual, quer institucional” (Cerqueira & Magalhães, 2017, p. 11). Assim, começa por se constituir numa perspetiva sistémica, oriunda dos contributos de Angela Davis (1982) ou Audre Lorde (1984), por exemplo, atenta ao impacto que os sistemas (estruturas) têm na formação da(s) identidade(s). Esta perspetiva sistémica da interseccionalidade deriva da ideia de *poder* preconizada por Foucault (2013). Nesta abordagem, os indivíduos são condicionados por sistemas de dominação e opressão e têm pouco poder para alterar a significação social das suas categorias de pertença (Cerqueira & Magalhães, 2017; Prins, 2006).

Pese embora os trabalhos anteriores (e.g. Davis, 1982; hooks, 1990) é Kimberlé Crenshaw (1991) quem, durante a década de 1980, cunha o termo *Interseccionalidade*, conceptualizando-o

²⁷ bell hooks, por ordem da autora, sempre em minúsculas e usando o diminutivo, em homenagem à sua avó.

como a teoria que procura compreender as consequências da profusão de afiliações presentes nas mulheres, mostrando que a interação destas várias categorias, social e culturalmente construídas, podem potenciar desigualdades sociais e discriminações (e.g. Nogueira, 2011). Contudo, se inicialmente esta teorização assumia a pertença a um grupo social como suficiente para base de uma ação política, esquecendo diferentes possibilidades de posicionamento ideológico dentro de um mesmo grupo de mulheres, o trabalho de Patricia Hill Collins, durante a década de 1990, aborda as múltiplas e simultâneas pertenças enquanto “matriz de dominação”. A partir deste momento, a teoria da Interseccionalidade incorpora uma perspetiva construtivista social, que parte da ideia de que o conhecimento é socialmente construído, sendo por isso parcial. Assim, no lugar das meta-narrativas assume-se uma pluralidade e diversidade de posições e narrativas localizadas, para dar voz às múltiplas realidades que surgem a partir das experiências vividas (Collins, 2000) com particular destaque para a família e formas de conhecimento não académicas.

Na linha do percurso de Collins, desenvolveu-se também nos anos 1990 uma vertente de pensar construcionista (europeia) assente nos postulados de Floya Anthias e Nira Yuval-Davis (1992) ou Beverly Skeggs (1997), preocupada com os aspetos relacionais e as dinâmicas da identidade social. Esta perspetiva construcionista da interseccionalidade percebe os indivíduos como atores dentro de um sistema de poder, onde se “tornam” sujeitos em função da sua agência e participação. A identidade não é nominativa, mas uma construção em que o sujeito participa ativamente. Assim, a construção da identidade radica nas experiências, subjetividades e performances individuais (Cerqueira & Magalhães, 2017; Prins, 2006).

1.4.1. Diferentes aproximações à interseccionalidade

No sentido de oferecer possibilidades metodológicas para estas diferenças conceptuais (ou mesmo ideológicas) Leslie McCall (2005) propõe três abordagens distintas na implementação de análises interseccionais:

a abordagem anticategorial (baseada na total desconstrução das divisões categoriais), a intracategorial (que reconhece mas questiona a forma como são definidas as fronteiras das categorias) e a intercategorial ou categorial (que apesar de um posicionamento crítico, observa as relações estáveis e duradouras que ocorrem no seio das categorias) (Cerqueira & Magalhães, 2017, p. 14).

Segundo McCall (2005) a primeira aproximação – *anticategorial* – é a que tem tido mais sucesso porque existe hoje grande ceticismo relativamente ao uso de categorias. A vida social é

cada vez mais considerada irreduzível na sua complexidade e, portanto, pouco adequada a categorias que se entende pretenderem simplificá-la, produzindo diferença e desigualdade social. Esta abordagem permite reconhecer a complexidade social e tem sido muitas vezes utilizada em concomitância com a segunda abordagem – *intracategorial* - que foi a primeira no âmbito dos estudos interseccionais, por exemplo nos trabalhos já referidos de Angela Davis (1982) e Patricia Hill Collins (2000). A abordagem menos conhecida das três – *intercategorial* – usa categorias de forma estratégica: “Esta abordagem, de *complexidade intercategorial*, requer que os investigadores adotem, provisoriamente, categorias analíticas existentes para documentar relações de desigualdade entre grupos sociais” (McCall, 2005, p. 1773).

Pese embora o contributo de bell hooks (1992) para a crítica (feminista) de cinema, ao mostrar que os espetadores/as negros/as não cabiam em nenhuma das aproximações feitas pelas feministas ao cinema, uma vez que experimentavam especificidades que não eram retratadas pelas narrativas de Hollywood, nem estavam contempladas nas preocupações das suas parceiras, a *interseccionalidade* (seja qual for a aproximação) não constitui por si, uma teoria de análise fílmica. Considera-se, no entanto, aproximação *intercategorial* proposta por McCall (2005) adequada à análise de filmes neste trabalho, embora, como veremos, em associação com outras ferramentas.

A aproximação *intercategorial* também referida como *categorial* segundo McCall (2005), parte da constatação de que existem relações - sempre em mudança - de desigualdade entre grupos já constituídos, e leva essas relações para o centro da análise. A tarefa principal da aproximação categorial é a de compreender essas relações e para isso é preciso do uso provisório de categorias. Categorias como “raça” e “género” são usadas como pontos de apoio, ou âncoras. A análise centra-se na relação entre os grupos, não na descrição ou compreensão dos grupos por si, e finalmente, tenta perceber porque existem diferenças entre grupos. Todas as aproximações interseccionais partilham a premissa de que as relações entre grupos compreendem desigualdades mensuráveis, no entanto, traçar empiricamente as características e a mudança de relacionamento entre múltiplos grupos sociais define o objetivo, em vez de apenas uma premissa, da abordagem *categorial*. Os relacionamentos desiguais entre os grupos sociais não entram como fundo ou contexto ideológico, mas sim como o foco principal da análise. Assim sendo, a categorização é inevitável, mas é usada de forma crítica e estratégica.

Não é a interseção de raça, classe e género num único grupo social que interessa, mas as relações entre os grupos definidos por todo o conjunto de grupos que

constituem cada categoria. Na abordagem categórica compara-se formalmente – por exemplo, em termos de rendimentos ou educação - cada um dos grupos que constituem uma categoria: homens e mulheres, negros e brancos, trabalhadores e classes médias, e assim por diante. Além disso, a abordagem categórica toma como ponto de partida que essas categorias formam grupos sociais mais detalhados: mulheres brancas e mulheres negras, e homens de classe média, e assim por diante (McCall, 2005, p. 1787).

1.5. Cultura – ideologia e hegemonia

Os Estudos Culturais podem ser entendidos como um projeto teórico-político orientado para a compreensão do fluxo de sentidos nas sociedades contemporâneas, onde a *cultura*, enquanto prática de circulação de poder, é o conceito central que define a produção de sentidos na experiência social. As influências de Althusser (1996) e Gramsci (2001; 2017) permitiram aos Estudos Culturais acomodar o estruturalismo e a história do capitalismo no século XX, com o marxismo, embora por vezes com um viés mais estruturalista e outras, mais culturalista. Sem pretender fazer uma abordagem exaustiva dos conceitos de *cultura*, *ideologia* e *hegemonia*, torna-se imperativo - ainda que de forma breve e incorrendo no perigo de simplificação excessiva - esclarecer o que se entende, no quadro deste trabalho, por *ideologia* e *hegemonia* e a forma como estes conceitos se articulam com a ideia de *cultura* subjacente aos Estudos Culturais.

A palavra *ideologia* tem como ponto de partida a obra *Eléments d'idéologie* (1817-1818) de Destutt de Tracy, onde segundo Althusser, o autor “e seus amigos lhe atribuíram como objecto a teoria (genética) das ideias” (1996, p. 123) no entanto, o conceito de *ideologia* em Marx e Engels (1999) aparece como um conjunto de ideias nas quais se ocultam os interesses sociais do grupo dominante de uma sociedade; a *ideologia* distorce e desfigura a contradição entre forças e relações de produção. No prefácio da obra *Ideologia alemã* podemos ler:

Até agora, os homens formaram sempre ideias falsas sobre si mesmos, sobre aquilo que são ou deveriam ser. Organizaram as suas relações mútuas em função das representações de Deus, do homem normal, etc. que aceitavam. Estes produtos do seu cérebro acabaram por os dominar; apesar de criadores, inclinaram-se perante as suas criações. Libertemo-los, portanto, das quimeras, das ideias, dos dogmas, dos seres imaginários cujo jugo os faz degenerar. Revoltemo-nos contra o império dessas ideias, ensinemos os homens a substituir essas ilusões

por pensamentos que correspondam à essência do homem (Marx & Engels, 1999, p.5).

A ideia de ideologia aparece, portanto, como sinónimo de ilusão, falsa consciência, concepção idealista na qual a realidade é invertida e as ideias aparecem como motor da vida real. Nesta concepção, os processos de naturalização agem de modo a justificar as desigualdades sociais remetendo-as a supostas causas naturais. Contudo, os trabalhos de Lenine, Lukács e Gramsci, reformulam o conceito de ideologia e depois deles “pode-se falar de 'ideologias' no plural como a opinião, teorias e atitudes formadas dentro de uma classe a fim de defender e promover seus interesses” (Larrain, 1979, p. 14).

Segundo Althusser (1996) a ideologia não é pura imaginação, nem um conjunto estático de ideias imposto pelas classes dominantes, mas um *processo* dinâmico, constantemente reproduzido e reconstituído na prática – ou seja, a ideologia é o modo como as pessoas pensam, agem, e se entendem a si mesmas e às suas relações na sociedade. O autor rejeita a ideia marxista de que a base económica/material da sociedade determina a superestrutura cultural e substitui o modelo base/superestrutura pela teoria da *sobredeterminação*, a qual prevê que a superestrutura influencia a base. Além disso, Althusser concebeu um modelo de relação entre *ideologia* e *cultura* que não é determinado apenas pelas relações económicas. No coração desta teoria está a noção de aparelhos ideológicos de estado (AIE), que são as instituições sociais como família, sistema educativo, *media*, entre outros, que “ensinam” os sujeitos a comportarem-se e a pensarem de modos socialmente aceitáveis e semelhantes – normalizados (Althusser, 1994, p.115). As normas culturais não são neutras, nem objetivas; desenvolvem-se no interesse dos que detêm poder social, e funcionam no sentido de manter o *status quo* ao naturalizarem as posições sociais existentes. A teoria da *sobredeterminação* explica esta congruência entre as instituições aparentemente autónomas ao considerar uma rede de inter-relações ideológicas determinantes entre si. A crença na autonomia das instituições é essencial para seu funcionamento ideológico, mas elas são autónomas apenas no nível da política declarada. Ao nível não declarado, as instituições relacionam-se através de uma rede de interconexões ideológicas, que *sobredeterminam* as suas operações. A ideologia é, assim, uma prática social dinâmica, que se reproduz continuamente no funcionamento ordinário dos aparatos.

(...) é essencial dizer que, por sua vez, os Aparelhos Ideológicos de Estado funcionam maciça e predominantemente pela ideologia, mas também funcionam

secundariamente pela repressão, ainda que, no limite, mas somente no limite, esta seja muito atenuada e escondida, até mesmo simbólica. (Não há algo que se possa chamar de aparelho puramente ideológico.) Assim, as escolas e igrejas dispõem de métodos adequados de punição expulsão, seleção, etc, para ‘disciplinar’ não apenas seus pastores, mas também seus rebanhos. O mesmo se aplica à família... E o mesmo se aplica ao AIE cultural (censura, entre outras coisas) etc. (Althusser, 1996, p. 116).

A ideologia também funciona ao nível dos sujeitos. Ajudado pela teoria lacaniana *Do estádio do espelho como formador da função do eu* (1949), Althusser substitui o conceito de indivíduo (que conceitua como uma noção ideológica construída pela modernidade capitalista) pelo de sujeito que é tanto o sujeito da ação como também, ao mesmo tempo, o sujeito sujeitado a outro Sujeito que vem a ser uma ideologia (Motta & Serra, 2014). O autor postula que os sujeitos são constituídos na ideologia pelos AIE, que as normas ideológicas, naturalizadas nas práticas quotidianas, constituem não apenas o sentido que o mundo tem para os sujeitos, mas também o entendimento que estes têm sobre si próprios e sobre as suas relações com outros sujeitos. O sujeito é uma construção social e não natural, constituído *na e para* a ideologia.

Na linha de Althusser, John Fiske sustenta que “o indivíduo é produzido pela natureza, o sujeito pela cultura” (1987, p.13), as teorias do indivíduo focam-se nas diferenças entre pessoas e explicam-nas como se fossem algo natural, as teorias do sujeito relacionam as experiências comuns das pessoas na sociedade, no sentido de perceber quem (pensam que) são. O estruturalismo questiona a possibilidade de uma “verdadeira” consciência ao defender que a realidade apenas pode ser compreendida através da linguagem ou de outro sistema cultural de sentido. A consciência não é assim um produto da verdade, mas da cultura, da sociedade e da História. Althusser sugere o conceito de *interpelação* para descrever o processo de construção social do sujeito, partindo da ideia de que qualquer linguagem é parte das relações sociais e que a comunicação reproduz sempre essas relações. A *Interpelação* é o processo através do qual a linguagem constrói as posições sociais de ambas as partes num ato comunicativo, e dessa forma as localiza no mapa mais abrangente das relações sociais.

Desta forma, Althusser – e o estruturalismo - percebe a *cultura* e sua produção realizada pela linguagem como primordial; as formas e estruturas que produzem sentidos culturais são centrais para a análise estruturalista. O texto, visto como uma entidade autossuficiente que apoia

a ideologia dominante e os seus próprios sentidos, exerce poder sobre todos os seus leitores e, deste modo, procura-se analisar as estratégias textuais que operam no sentido de posicionar o sujeito espetador na ideologia dominante. Os Estudos Culturais, nos anos 70, desenvolveram trabalhos que tendiam a mostrar como a ideologia se autorreproduzia de forma invisível e inevitável nas formas televisivas populares (Fiske, 1987). Estes estudos mostravam como a ideologia e os grupos sociais que esta favorecia tinham na televisão, por exemplo, um meio de promover os seus interesses.

Os *culturalistas* recusaram o estruturalismo por ser, na conceção dos primeiros, determinista e partidário de uma definição de ideologia que retira toda a agência aos sujeitos. Muito associado a Raymond Williams (1960) o *culturalismo* defende a capacidade humana de intervir na construção da realidade, mesmo contra a História e contra a ideologia. Por outras palavras, a vertente *culturalista* sustenta que as ideologias podem sofrer resistência e que a História pode ser afetada pelo esforço radical de sujeitos. Williams elaborou um conceito de cultura ligado à experiência dos sujeitos; ao articular de forma concreta e material a dinâmica da globalidade social, o autor marca a sua divergência em relação às reflexões sobre cultura que se dão “no mundo fantasmático do espírito” (Cevasco, 2001, p. 128), em processos de abstração em que a cultura é tida como entidade autónoma a partir da qual se critica o mundo material - estruturalismo.

O autor promoveu um deslocamento analítico do texto para os movimentos dentro da sociedade, relacionando representações específicas com os modos de ver da cultura. Em *Cultura e Sociedade* (1960), Williams fez emergir um campo de estudo a partir das conexões entre produtos e relações culturais, baseado num entendimento de cultura enquanto “todo um modo de vida, material, intelectual e espiritual” (p. XVI). O autor concebia a experiência cultural como um todo, com múltiplos sentidos e composições. Não apenas nos usos literários e filosóficos da linguagem, mas na “linguagem de facto”, aquela que as pessoas/indivíduos/sujeitos adotam para atribuir sentido às suas experiências. Williams, que se identificava com o pensamento de tradição marxista, designou a sua posição “materialismo cultural”: trata-se de uma “teoria da cultura como um processo produtivo (material e social) e das práticas específicas, as 'artes', como usos sociais de meios materiais de produção” (Cevasco, 2001, p. 115).

A cultura é comum: esse é o primeiro facto. Toda sociedade humana tem a sua própria forma, seus próprios propósitos, seus próprios significados. Toda

sociedade humana expressa isso, nas instituições, nas artes e na aprendizagem. A criação de uma sociedade é a descoberta de significados e direções comuns, e o seu crescimento é um ativo debate e correção sob pressões da experiência, contacto e descoberta, inscrevendo-se na terra. O crescimento da sociedade está lá, mas também é feito e refeito em cada mente individual (Williams, 1958, p.93).

O *materialismo cultural* pode ser lido como uma revisão do marxismo ortodoxo, no sentido em que – ao encontro de Althusser - oferece uma alternativa à dicotomia mecanicista entre *base e superestrutura*, que entendia a cultura como reflexo de uma infraestrutura socioeconómica rígida, não compreendendo a base como mutável e contraditória. O pensamento marxista ortodoxo relegava a cultura para uma posição secundária, não concebendo as próprias práticas culturais como produção e criação de sujeitos, mas apenas como reprodução. Williams não ignorou a dimensão económica das práticas sociais ao advogar a centralidade da cultura e da linguagem; para o autor, não se deve separar as questões culturais das económicas e políticas - a sua proposta consistiu-se em “encontrar formas de analisar a cultura como um modo de pensar a totalidade social (...), estabelecer uma teoria da cultura como o estudo das relações entre elementos que formam um todo, o modo de vida de uma sociedade” (Cevasco, 2001, p. 141). O trabalho de Raimond Williams (e dos Estudos Culturais) bebe do pensamento crítico da Escola de Frankfurt e dos seus trabalhos pioneiros sobre *cultura de massas* e *indústrias culturais*, porém, a Escola de Frankfurt fazia ainda uma clara distinção entre *cultura erudita* (superior) e *cultura popular* (inferior), sendo a segunda claramente um subproduto a ser eliminado.

Segundo o *materialismo cultural*, os produtos da cultura são práticas sociais empreendidas por sujeitos concretos cuja agência é preciso reconhecer. O objetivo da análise é compreender as condições dessas práticas, na fina articulação entre cultura e sociedade, embora a compreensão da arte não pode ser feita de maneira desarticulada das condições da sua criação.

Stuart Hall procurou mediar os dois paradigmas – o culturalismo e o estruturalismo. Os trabalhos que o autor realizou na década de 1970 revelam uma tensão entre a aproximação à cultura ligada à experiência e a abordagem estruturalista centrada nas estruturas de significação. “Em outros termos, transparece um confronto entre a ação do sujeito e a determinação do sujeito pela linguagem” (Escosteguy, 2001, p. 75). Nas palavras de Hall:

Enquanto no culturalismo experiência era o solo – o terreno do “vivido” – em que interagiam a condição e a consciência, o estruturalismo insistia que a

“experiência”, por definição, não poderia ser fundamento de coisa alguma, pois só se podia “viver” e experimentar as próprias condições dentro e através das categorias, classificações e quadros de referência da cultura. Essas categorias, contudo, não surgiram a partir da experiência ou nela: antes, a experiência era “efeito” dessas categorias (2003, p. 147).

Sem excluir nenhuma das abordagens como instrumento possível de análise, a crítica de Hall (2003) aproxima-se da noção de *hegemonia* desenvolvida por Antonio Gramsci. A ideia de ideologia como um processo, que constrói as pessoas enquanto sujeitos e que serve sempre os interesses das classes dominantes, encontrou um poderoso apoio na teoria da *hegemonia* de Gramsci (2001). Em *Americanismo e fordismo* (2001) Gramsci analisa promenorizadamente o fenômeno industrial americano como uma forma extrema de "revolução passiva" e de regulação das relações humanas e sociais. Enquanto processo de organização do trabalho, o *americanismo* não procura apenas reorganizar o mundo da produção, imiscui-se também na esfera da reprodução da vida social. Porque o controle do capital não incide exclusivamente na extração da mais-valia, mas implica também o consentimento e a adesão das classes trabalhadoras à nova *ideologia*. A *hegemonia* que "nasce da fábrica", sustenta Gramsci, é acompanhada por uma "moral dos produtores" e por uma "ética do trabalho", destinadas a produzir formas de passividade e adaptação das classes trabalhadoras às estratégias de dominação capitalistas, no entanto, também para o filósofo italiano, os sujeitos são donos de agência. E conclui:

O método Ford é ‘racional’, isto é, deve se generalizar; mas para isso, é necessário um longo processo, no qual ocorra uma mudança das condições sociais e dos costumes e hábitos individuais, o que não pode ocorrer apenas através da ‘coerção’, mas somente por meio de uma combinação entre coação ‘autodisciplina’ e persuasão, sob a forma também de altos salários, isto é, da possibilidade de um melhor padrão de vida (Gramsci, 2001, p.275).

Portanto a *hegemonia* que nada mais é do que o consenso social alargado é objeto de luta permanente – o território onde se desenvolve a luta pela *hegemonia* é a “sociedade civil” (Gramsci, 2017, p.17). O conceito de *hegemonia* (ao encontro de Williams) não postula uma relação estática entre poder e sujeitos, mas um processo contínuo, derivado de uma contradição permanente entre a *ideologia* e a experiência social do sujeito subordinado. O referido consenso – *hegemonia* - deve ser permanentemente (re)conquistado, porque as experiências sociais materiais dos sujeitos fazem com que estes estejam sempre a ser lembrados das desvantagens da subordinação representando,

assim (essas condições), uma constante ameaça à classe dominante. A expressão *luta pela hegemonia* designa o processo pelo qual, através da *cultura*, uma classe dominante procura conquistar o consenso, das classes subordinadas, no apoio ao sistema que assegura a sua subordinação.

Assim se chega a uma ideia de *cultura* como um lugar de luta constante entre os poderosos e os sem poder, que esteve na base de grande parte do trabalho realizado no âmbito dos Estudos Culturais nos anos 1980. No que ao papel dos média diz respeito, o ensaio de Hall *Codificação/decodificação* (1999) introduz a ideia de que os programas de televisão são textos relativamente abertos, e, portanto, passíveis de serem lidos de diferentes modos por diferentes leitores o que representa um momento de viragem nos Estudos Culturais. Hall correlaciona as posições sociais dos leitores com os sentidos que atribuem ao que veem e assim defende uma tensão entre a estrutura do texto, que necessariamente sustenta a ideologia dominante e as situações sociais da audiência. Este entendimento dos produtos culturais como necessariamente afetos à ideologia dominante depressa foi questionado no âmbito dos próprios Estudos Culturais. Douglas Kellner (2001) resume a sua visão de cultura como campo de luta hegemonia/contra-hegemonia do seguinte modo:

(...) enquanto a cultura da mídia em grande parte promove os interesses das classes que possuem e controlam os grandes conglomerados dos meios de comunicação, seus produtos também participam dos conflitos sociais entre grupos concorrentes e veiculam posições conflitantes, promovendo às vezes forças de resistência e progresso. Consequentemente, a cultura veiculada pela mídia não pode ser simplesmente rejeitada como um instrumento banal da ideologia dominante, mas deve ser interpretada e contextualizada de modos diferentes dentro da matriz dos *discursos* e das forças sociais concorrentes que a constituem” (Kellner, 2001, p. 27, grifos nossos).

Um “novo” conceito é introduzido nesta discussão através do excerto transcrito de Kellner, trata-se do conceito de *discurso*. Apesar das óbvias relações de parentesco que os conceitos de *ideologia* e *discurso* adquiriram nas últimas décadas do século XX, opta-se por relegar a reflexão sobre *discurso*, para o próximo ponto, onde deverá ser articulado com a análise crítica discursiva.

1.6. Discurso

[...] certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse “mais” que os torna irredutíveis

à língua e ao ato da fala. É esse “mais” que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever (Foucault, 2008, p. 56).

Este “mais” a que Foucault se refere é designado por “relação” (Martins, 2017) – o subjetivo e social da comunicação e, portanto, o que está relacionado com Poder. O trabalho de Michel Foucault (e.g. 2008) influenciou profundamente as ciências sociais, as humanidades e popularizou o conceito de *discurso* enquanto série de acontecimentos que a *ordem do saber* produz e controla, conforme diversas e variáveis circunstâncias. Foucault tornou clara a relação entre *discurso* e *poder*, desvelou a construção discursiva dos sujeitos sociais e do conhecimento, e ainda a importância do *discurso* na mudança social, nesse sentido a análise crítica discursiva (ACD) resulta também da sua influência (e.g. Fairclough, 2001).

Na obra *Arqueologia do saber* (2008) Foucault propõe que o *discurso* participa ativamente na construção/constituição da sociedade em várias dimensões: o *discurso* constitui os objetos de conhecimento, os sujeitos, as formas sociais do “eu” e ainda as relações sociais e as estruturas conceptuais. Por outro lado, Foucault enfatiza a interdependência entre as práticas discursivas de uma sociedade ou instituição – os textos recorrem a outros textos transformando-os; deste modo, qualquer prática discursiva é formada pela combinação de várias práticas discursivas e é definida pelas relações que incorpora com outras práticas discursivas. As práticas discursivas de qualquer sociedade remetem para um saber implícito próprio dessa sociedade. O autor define esse saber, distinguindo-o do conhecimento científico e das teorias filosóficas: o saber é aquilo que torna possível o aparecimento de uma teoria, de uma opinião, de uma prática. Deste modo, analisar o *discurso* não é interpretá-lo para chegar ao seu âmago, ou ao que “realmente se quis dizer” (sentido literal). Os discursos não possuem âmago, não são um conjunto de significações. "A análise do discurso, assim entendida, não desvenda a universalidade de um sentido; ela mostra à luz do dia o jogo da raridade imposta, com um poder fundamental de afirmação" (1997, p. 51). Além disso o genealogista complementa o esforço crítico do arqueólogo, ao mostrar como o *discurso* veicula e produz saber/poder na *sociedade disciplinar*.

A partir do trabalho de Foucault (e.g. 1997) van Leeuwen (2005) define discursos como formas de conhecimento socialmente construídas sobre determinado aspeto da realidade. O autor esclarece que por socialmente construídas, entende que estas formas de conhecimento foram desenvolvidas em contextos sociais específicos e por forma a servir interesses de determinados

atores sociais desses contextos específicos. Assim, os *discursos* são recursos de representação sobre algum aspeto da realidade, ativados quando esse determinado aspeto da realidade é representado. Os *discursos* não determinam como podemos representar nenhum aspeto específico da realidade, no entanto não conseguimos dizer nada sem eles. Precisamos de *discursos* como *frameworks* para dar sentido às coisas. 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.

As evidências da existência de um dado *discurso* encontram-se nos textos, no que foi dito, escrito, ou expresso por outros meios semióticos. Mais especificamente, um *discurso* resulta da semelhança entre as coisas que foram expressas, em textos diferentes, sobre o mesmo aspeto da realidade – o que remete, também, para a noção de intertextualidade de Fairclough (2001): 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 (van Leeuwen, 2005; 2008).

Alguns dos fundamentos da análise crítica discursiva (ACD) podem ser já encontrados na escola de Frankfurt, e o seu foco atual na linguagem e discurso tiveram início com a linguística crítica dos anos 1970, que procurava conciliar as teorias e os métodos de análise textual da *linguística sistémica* de Halliday em Inglaterra e de Michel Pêcheux em França, com teorias da *ideologia* de Althusser (Fairclough, 2001; van Dijk, 2005-2008). A ACD recebeu também contributos nos desenvolvimentos “críticos” da sociolinguística, psicologia e ciências sociais, desde o princípio dos anos 1970 (van Dijk, 2008) e, tal como as propostas destas disciplinas, pode ser lida como uma reação aos paradigmas dos anos 1960, vistos como sociais e acríticos.

1.6.1. Análise crítica discursiva

A ACD consiste, em primeiro lugar, numa tentativa de conciliar numa mesma análise de discurso “um sentido socioteórico de ‘discurso’ com um sentido de ‘texto e interação’” (Fairclough, 2001, p.22). Em segundo lugar a ACD é ela própria discursiva, ou seja, pressupõe que sobre os *discursos* analisados se produza um discurso crítico. Tipicamente as relações entre os diferentes sentidos de discurso – texto/prática discursiva/prática social - não são transparentes, portanto “crítico” implica desvelar as conexões e causas que estão implícitas e mesmo ocultas nos

discursos e nesta medida implica também intervenção, no sentido em que fornece informação e ferramentas discursivas ao “lado” menos poderoso dos eventos comunicativos (Fairclough, 2001).

A análise crítica discursiva é uma forma de investigação analítica do discurso, que estuda principalmente a forma como o poder social, o abuso, a dominação, e a desigualdade são ativados, reproduzidos, e resistidos através de texto e conversação em contexto social e político. Com um campo de investigação tão dissidente, a análise crítica discursiva toma posição, e procura compreender, expor, e em última instância resistir à desigualdade social (van Dijk, 2005-2008, s.p.).

A ACD problematiza a linguagem entendendo-a como uma prática social, portanto determinada e restringida socialmente, ao mesmo tempo que produz efeitos sobre a sociedade e a transforma. Assim, na perspetiva desta prática de análise, linguagem e sociedade são simultaneamente geradoras e devedoras uma da outra. A linguagem não é apenas um reflexo das estruturas sociais, mas uma componente intrínseca das mesmas e, deste modo, um fenómeno complexo, um processo de interação e produção social não transparente, em que colaboram os sujeitos sociais, os objetos e a sociedade (Fairclough, 2001, p. 130-131).

Qualquer ‘evento’ discursivo (isto é, qualquer exemplo de discurso) é considerado como simultaneamente um texto, um exemplo de prática discursiva e um exemplo de prática social. A dimensão do ‘texto’ cuida da análise linguística de textos. A dimensão da ‘prática discursiva’, como interação, na conceção de ‘texto interação’ de discurso especifica a natureza dos processos de produção e interpretação textual –por exemplo que tipos de discurso (incluindo ‘discursos’ no sentido mais socioteórico) são derivados e como se combinam. A dimensão de ‘prática social’ cuida de questões de interesse na análise social, tais como as circunstâncias institucionais e organizacionais do evento discursivo e como elas moldam a natureza de prática discursiva e os efeitos constitutivos/construtivos referidos anteriormente (Fairclough, 2001, p.22).

A ideia de “texto” em ACD é também abrangente: um texto pode ser erigido em palavra escrita ou dita, filme, série televisiva, fotografia ou outro (e.g. Fairclough, 2001). As *representações*²⁸, em determinados contextos, excluem atores sociais e são ideológicas, porque

²⁸ *Representações* aqui como práticas de enunciação, e não como *representações sociais*, cuja definição, estará mais próxima do próprio conceito de discurso. Em ACD o *discurso* é entendido como parte constituinte da realidade social, como um modo de ação, na medida em que é uma das

ajudam a manter e a difundir relações de dominação dentro de uma determinada prática. Van Leeuwen procura compreender a relação entre os *atores sociais*²⁹ e o seu contexto sociocultural para tornar clara a forma como indivíduos ou grupos sociais são incluídos ou excluídos no discurso (1997; 2008) uma vez que, sendo socialmente construídas, as representações também podem ser desconstruídas.

1.6.2. Análise multimodal

Qualquer construção discursiva recebe vários contributos, sejam da imprensa, da arte, da investigação académica, ou de outras fontes por vezes dificilmente identificáveis, donde se conclui que os *discursos* possuem uma distribuição social e também que podem ser ativados de diferentes formas: ações, estilos de vida, atitudes, entre outros (van Leeuwen, 2005). A análise multimodal proposta por van Leeuwen (2005) constitui uma teoria prática de análise semiótica social, que permite uma aproximação a várias formas de comunicação em simultâneo: imagem, texto, discurso oral, objetos, etc. Na análise multimodal de um filme, os elementos ou grupos de elementos a considerar são: o ritmo, a composição, as conexões informais, e os diálogos. Estes são examinados separadamente embora operem em conjunto.

a) O ritmo e a composição

O ritmo oferece coerência e uma estrutura de significado aos eventos comunicativos que se desenrolam no tempo, representando um papel crucial em qualquer filme. Por sua vez, a composição oferece coerência e uma estrutura de significado aos arranjos espaciais. O ritmo e a composição são fontes de coesão em textos multimodais. O ritmo relaciona-se com o tempo, resulta da alternância entre movimentos lentos e rápidos, da duração das falas e dos planos, bem como da gestão dos silêncios. A composição relaciona-se com o espaço, ou seja, *layout*. O ritmo

maneiras pelas quais as pessoas podem agir sobre o mundo e sobre os outros e é composto por gestos/opções de representação, pois nele valores e identidades são representados de forma particular. (Fairclough, 2001; van Leeuwen, 2008). A ideia de *representação* assume significados diversos, Ella Shohat sustenta que o que todas as aproximações partilham “é o princípio semiótico de que algo está a ‘passar por’ outra coisa, ou que uma pessoa ou grupo está a falar em nome de outras pessoas ou grupos” (1995, p. 166). Spivak distingue duas formas de *representação* - *Vertreten* tem uma conotação próxima à representação política e *Darstellung* - *Dar*: ali e *Stellen*: colocar, logo *colocar ali*. A representação é assim levada a cabo de duas formas: por “procuração ou por descrição” (1990, p. 108). A relação entre estas duas formas de representação é motivo de discussão nos estudos pós-coloniais e é o coração da ACD.

²⁹ Atores sociais – o recurso a metáforas do meio teatral é uma prática das ciências sociais pelo menos desde que em 1959 Erving Goffman publicou *A apresentação do eu na vida de todos os dias* (*The presentation of self in everyday life*) onde a ideia de ator social é usada como sinónimo de indivíduo (na sociedade). O autor sustenta: “Quando um indivíduo ou ator representa a mesma ‘prática de rotina’ para o mesmo público em diferentes ocasiões, é provável que se forma uma relação social. Definindo o papel social como um conjunto de direitos e deveres ligados a uma dada categoria, poderemos dizer que um papel social implicará um ou mais ‘papéis de rotina’ e que cada um desses diferentes trechos poderá ser apresentado pelo ator numa série de ocasiões para os mesmos tipos de audiência ou para um público formado sempre pelas mesmas pessoas (1993, p. 27). A metáfora estendeu-se e hoje uma classe social, uma categoria social ou um grupo podem ser atores sociais. A ideia de “ator” não se limita a pessoas ou grupos sociais, as instituições também podem ser atores sociais: um sindicato, partidos políticos, jornais, rádios, emissoras de televisão, igrejas etc. (Souza, 1991, p. 54).

atua sobre eventos com uma duração temporal: conversas, música, ação, dança, entre outros, e o *layout* oferece coesão em textos espacialmente organizados: páginas, ecrãs, quadros, exposições museológicas, etc. Nos filmes temos a combinação permanente de ambos os elementos, uma vez que a ação, os diálogos, etc. se desenrolam no tempo, mas estão organizados espacialmente e refletem-se num ecrã.

O ritmo é essencial para fundir os vários significados expressos através dos diferentes modos semióticos que formam a composição multimodal de um filme: ação, diálogos, música e outros sons. A essência do ritmo é a alternância: alto/baixo, dia/noite, rugoso/macio, rápido/lento, etc., este tipo de alternância, segundo o autor, é tão vital para os humanos que o podemos perceber mesmo sem estarmos efetivamente presentes (van Leeuwen, 2005, p. 181-198).

Analisar a composição é perceber a forma como os elementos são distribuídos no espaço (refletido no ecrã) sejam pessoas, coisas, formas da natureza, ou formas abstratas. Esta distribuição, ainda que possa ser feita seguindo uma noção de equilíbrio primária nos humanos, tem obviamente leitura semiótica. Por exemplo, colocar uma coisa no centro, dispendo uma outra coisa à direita e outra com peso semelhante à esquerda, é uma construção de equilíbrio que tem leitura. Os elementos de uma página estão dispostos segundo o seu peso e, dir-se-ia, segundo a importância que se lhes quer atribuir. No caso do cinema temos uma terceira dimensão e, portanto, não se coloca só a questão de os elementos estarem em cima ou em baixo, à esquerda, à direita, ao centro, ou nas margens, mas também, e muito importante, à frente ou atrás, perto ou longe (van Leeuwen, 2005, p. 198-219).

b) Conexões informais

Por conexões informais entende-se as ligações cognitivas entre elementos de informação no tempo e/ou no espaço, por exemplo, ligações temporais ou casuais entre imagens e palavras em textos multimodais. Muitas vezes a informação só faz sentido dentro de um determinado contexto: “a informação só pode ser interpretada no contexto de outros pedaços de informação e no de interesses e propósitos de comunicação específicos” (van Leeuwen, 2005, p. 219). As ligações entre parcelas de comunicação não só possuem valor cumulativo como também valor cognitivo - “ligam informação nos termos das tais categorias cognitivas como relações causais ou temporais, e são estas categorias que tornam os pedaços de informação significativos uns para os outros” (van Leeuwen, 2005, p. 219). Existem as ligações lógicas ou óbvias, que são feitas por conjunções do

tipo: depois, a seguir, um dia depois, etc. E existem também as ligações adicionais, que acrescentam uma ideia (informação) sem aviso: mas, por outro lado. No cinema as ligações temporais são a principal forma de conjunção, porque o tempo nos filmes não é linear - existem *flashbacks* e *flash forwards* além de ações que decorrem simultaneamente. A forma como é feita a montagem pode permitir, no filme, a inserção de material que, não se integrando diretamente na narrativa, serve para a sua interpretação. Para isso criam-se ligações lógicas de contraste ou de similitude (van Leeuwen, 2005, p. 220-248).

c) Diálogos

A coesão multimodal pode também ser vista através da interligação dinâmica dos diálogos que são aqui entendidos como estruturas de trocas dialógicas com as formas de interação musical. A lógica do diálogo é paralela e independente da lógica semântica - coexistem e não se prejudicam mutuamente, pois os indivíduos têm a capacidade de lidar simultaneamente com as duas e em diferentes registos e funções, embora estas últimas possam ser complementares (van Leeuwen, 2005, p. 248). A característica principal dos diálogos é serem multimodais sequencialmente: cada ação provoca uma outra na sua sequência e simultaneamente, porque ao mesmo tempo de cada ação (fala) acontecem outras ações.

1.6.3. Representações na língua

Ao realizar um “inventário sócio semântico” que serve para identificar e classificar as muitas formas de representar os atores sociais, van Leeuwen (1997; 2008) sublinha que “A agência, por exemplo, enquanto conceito sociológico, revela-se da maior importância clássica na ACD: quais os atores sociais e em que contextos estão eles representados como ‘agentes’ e como ‘passivos’?” (1997, p. 169). Assim, van Leeuwen, listou os modos pelos quais os atores sociais podem ser representados, naquilo a que podemos designar por inventário sócio discursivo, e estabeleceu a relevância sociológica e crítica de algumas categorias linguísticas. Para o autor, essas categorias são pan-semióticas uma vez que uma cultura (ou um dado contexto cultural) tem sempre a sua ordem específica de formas de representar o mundo social, e também as suas próprias formas de representar as diferentes semióticas e, portanto, toda a cultura ou contexto cultural pode determinar, com maior ou menor rigor, o que pode ser realizado verbal e visualmente, o que só se pode realizar verbalmente, e o que só pode realizar visualmente (van Leeuwen, 1997, p. 171). Deste modo, percebe-se que os “significados pertencem à cultura, mais do que à linguagem, e que não podem ser associados a uma semiótica específica” (van Leeuwen, 2008, p. 24).

As categorias de representação dos atores sociais pertencem a uma rede complexa de diferentes sistemas linguísticos que contempla, por um lado, aspetos léxico-gramaticais e, por outro, figuras retóricas. Os referidos sistemas linguísticos passam por alterações através de processos que envolvem a extinção, a reestruturação e a substituição da consistência linguística. Os processos de exclusão e de inclusão são, talvez, os mais relevantes.

De acordo com van Leeuwen, a exclusão tem funcionado como um importante aspeto para a compreensão de como os atores sociais são representados em textos, uma vez que as “representações incluem ou excluem atores sociais para servir os seus interesses e propósitos em relação aos leitores a quem se dirigem” (2008, p. 28). O processo de exclusão pode ocorrer por supressão, que é uma forma de excluir sem deixar referência aos atores sociais em qualquer parte do texto, ou de relegar os atores para segundo plano, quando não são mencionados em relação a uma dada atividade, mas estão presentes no texto.

No que ao processo de inclusão diz respeito, o autor lembra que aqui reside a grande força política da representação dos atores sociais, já que, no discurso, as representações e as relações dos atores sociais sofrem uma distribuição que não reflete necessariamente a prática social, ou seja, não é sempre efetiva a correspondência entre o papel que os atores sociais desempenham, de facto, em práticas sociais e os papéis gramaticais que lhes são atribuídos no discurso (van Leeuwen, 2008, p. 37).

O processo de inclusão pode envolver os atores representados como passivos, ou agentes, em ações frequentemente subavaliadas socialmente, ou em comportamentos desviantes, subservientes, criminosos ou maus. Podem ainda ser incluídos de modo específico ou genérico, muitas vezes por categorização cultural com conotação negativa ou categorização biológica, baseada em estereótipos. Por fim, os atores sociais podem ser incluídos como indivíduo ou como grupo, no segundo caso por diferenciação ou homogeneização, o que resulta, por vezes, na negação de características e diferenças individuais e na atribuição de uma única identidade (van Leeuwen, 2008).

1.7. Estudos fílmicos

A primeira referência ao cinema como arte data de 1908, no *Films d'arts productions* (o primeiro dos quais foi *L'Assassinat du duc de Guise*, com música de Saint-Saëns) e a primeira tentativa de associar Filme com outras formas de arte remonta a 1910, e é da lavra de Louis

Feuillande, avançada na sua série *Le Film esthétique*. Este manifesto que entendia o cinema como uma arte popular e económica (sinergia entre tecnologia e estética) e como tal aliada do *Capital* colocava a questão: uma vez que o Filme apela para a nossa visão, e tem a sua origem na pintura e no teatro, será que o cinema pode provocar as mesmas sensações estéticas que estes? Um ano mais tarde Riccioto Canudo publicou em França *O Nascimento da sexta arte*³⁰ que estabeleceu as duas principais linhas de debate dos anos 1920 e em alguns aspetos ainda dos anos 1930 - a discussão em torno da oposição entre o realismo no cinema e o cinema puro não representacional baseado na forma e no ritmo. Alguns anos mais tarde Hugo Münsterberg introduziu a ideia de que o cinema não seria a realidade filmada, mas sim um processo psicológico e estético que traduziria a nossa experiência mental. Depois da Primeira Guerra Mundial o debate prosseguiu, sobretudo em França entre realizadores de cinema e críticos, em torno de assuntos como *arte popular* e *a alta cultura*, realismo versus naturalismo, a relação ecrã-espectador, estilos de edição (debate muito influenciado pelo cinema soviético dos anos 1920), simultaneidade, subjetividade, o inconsciente e o potencial psicanalítico dos filmes, cinema de autor versus cinema *script-led*, ou cinema como ritmo e como signo. Nos anos 1930 na sequência do advento do som, a discussão tomou forma entre os que acreditavam que se tratava do canto do cisne para o cinema experimental, e os que consideravam que o som trazia consigo a promessa de uma nova radicalização do cinema (Hayward, 2006).

Na segunda parte do século XX o cinema foi tomado como forma de arte e também como fenómeno social e cultural. Críticos como, por exemplo, Andrew Sarris (Brody, 2012) ou mesmo a sua detratora Pauline Kael (Brody, 2009), a academia nas áreas de artes e humanidades (Schatz, 2014) e na Europa, sobretudo em França, cineastas, como Robert Bresson (1975), mas também Jean Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol, com Eric Rohmer na revista *Cahiers du cinema*, tiveram como principais preocupações o autorismo - Andrew Sarris levou o termo *auteur* para os EUA (Brody, 2012) - e a formação de um cânone (Schatz, 2014). Entretanto uma outra frente de reflexão ganhava forma e força: o estrondoso impacto do estruturalismo e da semiótica colocou académicos e intelectuais proeminentes a repensar radicalmente a própria noção de *cultura* e a redirecionar o conceito de *indústrias culturais*³¹ cunhado por Adorno e Horkheimer

³⁰ Mais tarde, Riccioto Canudo viria a publicar *Manifesto das sete artes* (1923) mencionando pela primeira vez a expressão “sétima arte” (Covaleski, 2012).

³¹ Em *Dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos*, (*Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente* -1947) Adorno e Horkheimer definiram indústria cultural como um sistema político e económico que tem por finalidade produzir filmes, livros, música, programas de televisão, etc. como mercadorias e como estratégia de controle social: “O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não

nos anos 1940. Este foi, como já vímos, o chão dos Estudos Culturais, que se uniram, durante os anos 1970, aos Estudos Fílmicos, sobretudo no Reino Unido e os EUA.

Os estudos sobre cinema acompanharam o desenvolvimento da Teoria Crítica: as análises estruturalistas aplicadas a filmes de James Bond (Eco, 1966) ou de Hitchcock (Wollen, 1975) são exemplos da forma como a linguística e o estruturalismo contribuíram para o desenvolvimento de uma Teoria do Cinema. No entanto, esta teoria que queria tornar visíveis os aspetos escondidos - as estruturas - que fazem um filme (modos de produção, impacto das estrelas nas escolhas, contextos socio-histórico da produção, etc.) na realidade, continuou a focar-se no realizador e no seu produto, daí o termo estruturalismo de autor. Christian Metz (1972) organizou uma gramática fílmica que abarcava todos os elementos da composição de um filme: pretendia que um crítico pudesse avaliar científica e objetivamente um filme, e que, ao mesmo tempo, conseguisse determinar o estilo particular de um autor e dizer se este filme estava ou não, de forma consistente, de acordo com o estilo do referido autor. Segundo Bamba (2013) é a partir da “guinada psicanalítica” (p. 28) do trabalho de Metz que a “problemática espectral irrompe nas reflexões sobre o cinema” (p. 28) na medida em que para Metz, “o exercício do rito cinematográfico, tanto para o cineasta como para o sujeito espectador, seria impossível sem a intervenção de condições de percepção e de relação simbólica com o filme que só a ‘disciplina freudiana pode contribuir a esclarecer’” (Bamba, 2013, p. 28).

A psicanálise e a semiótica tinham começado na sua fase estruturalista³² a questionar a ideia de unidade autoral e a estratégia de *desconstrução*³³ introduzida por Jaques Derrida (1967) agudiza esta tendência. O texto deixa de ser visto como um fenómeno fechado sobre si próprio, e passa a ser entendido de forma integrada, como parte de um sistema de textos e influências. No que ao cinema diz respeito isto implica evidentemente relações com outros filmes, mas também

passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles definem-se como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus directores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos” (Adorno & Horkheimer, 1985, p. 57). Os públicos desses produtos são vítimas dessa indústria, cujo gosto está padronizado para serem induzidos a consumir produtos de baixa qualidade. Indústria cultural deve substituir, segundo os autores, o termo cultura de massas, pois não se trata de uma cultura popular, mas de uma ideologia imposta às pessoas.

³² Roland Barthes (1968) aproxima-se de Derrida defendendo que a leitura crítica de um texto literário não descortina uma interpretação única, mas a descoberta da sua pluralidade de sentidos.

³³ Segundo Derrida (1967), um texto pode não significar nada em particular, mas diferentes coisas entre si e em relação ao sentido assumido à partida, inclusivamente, pelo seu autor. Derrida sustentou que *o texto* pode contar a sua própria história, deixando, nesse caso, antever um outro texto, que por sua vez ao ser sujeito ao exercício de desconstrução deixará antever um outro texto. Isto acontece por via dos efeitos da *différance* (o sentido do texto é diferido e distinguido em permanência, inscrevendo-se numa cadeia infinita de significados que constitui o texto), da *marca* (nenhum signo é completo em si mesmo, pois remete infinitamente para outro signo através das conotações que lhe são inerentes) e da *disseminação* (difusão ou propagação dos sentidos num texto, não sendo possível agrupá-los num só nem exercer qualquer espécie de controlo sobre todos os sentidos encontrados ou por encontrar).

com textos/discursos invisíveis tais como os modos de produção e dinâmicas entre atores, equipa, realizador, etc. O pós-estruturalismo tornava central a questão do sujeito no debate com o Filme e, ao mesmo tempo, as questões relativas aos efeitos do texto enunciado, ou seja, do Filme nos espectadores. O pós-estruturalismo trouxe uma pluralidade de aproximações que deslocam o texto do lugar de objeto de análise/investigação para o de sujeito, como aqueles que o leem, escrevem ou produzem.

A *Feminist film theory* ajudou a desenvolver o pensamento sobre cinema, ao longo de várias novas linhas ligadas à subjetividade de género e ao agenciamento (Hayward, 2006). Género e sexo despoletaram questões específicas: se determinados filmes são concebidos para determinado género, por exemplo, *westerns* para homens e melodrama para mulheres, quais as ideologias que operam nesta escolha e quais as relações entre espectadores e textos aqui definidas; e ainda, dadas as subjetividades de cada género, e de cada espectador, o que poderia ser dito sobre o prazer de ver?

Podemos traçar uma linha autoral que sintetiza a forma como a crítica psicanalítica Lacaniana e diferentes aproximações à ideia de *ideologia* contribuíram para a reflexão sobre cinema. Jean-Louis Baudry (1974-1975) introduz a *Teoria do Aparato*, influenciado pela ideia de *estado do espelho* de Lacan e no conceito de *aparelho ideológico de estado* de Althusser. Em *Ideological effects of the basic cinematic apparatus* (1974-1975) Baudry sustenta que o papel do cinema é reproduzir uma ideologia de idealismo, através das suas bases tecnológicas; uma sensação ilusória de que o que vemos é a “realidade objetiva” e que assim acontece, porque nós acreditamos que é o nosso olhar que dá vida à tela. Toda a função do aparato fílmico consiste em fazer-nos esquecer do aparato fílmico: só nos tornamos conscientes do aparato quando ele funciona mal.

Laura Mulvey publica em 1973 *Visual pleasure and narrative cinema* onde, com Foucault, analisa a forma como se constitui o espectador nessa relação entre cinema e *ideologia*, revelando o cinema não como um mecanismo neutro, mas como uma construção social, um aparelho de poder, uma máquina discursiva. Teresa De Lauretis em *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema* (1984) ainda numa linha Lacaniana, e também sob influência de Althusser e Foucault, sublinha as diferenças entre mulheres (incluindo diferenças de raça e classe) para colocar a questão da construção e domínio dos discursos no centro do debate. Judith Mayne com *Cinema and*

spectatorship (1993) questiona o papel do espectador na relação entre o dispositivo cinematográfico, a esfera pública e a instituição social. É com base na análise textual e no estudo da tensão entre fatores fílmicos e extra fílmicos que Mayne infere as principais categorias da sua teorização sobre a recepção: em *Informed spectator* e *kind of spectatorship* Mayne sustenta a existência de diversos tipos de interação entre os públicos de cinema e ideias, opiniões morais e políticas em circulação, que são mediadas por formas discursivas produzidas sobre os filmes no espaço público. Sendo assim, no modelo metodológico proposto por Mayne, misturam-se a análise textual e a análise do discurso estético e moral de algumas revistas e publicações sobre cinema.

Depois dos anos 1970, com a inflexão da primeira semiologia, a importância dada às abordagens psicanalíticas, discursivas, pragmáticas, socioculturais e sociológicas, a problemática da constituição do sujeito espectador e das suas posturas passou a ocupar o centro dos debates teóricos sobre o cinema enquanto “instituição” e dispositivo narrativo. Porque “a preocupação de apreender a espectadorialidade na sua dimensão textual, isto é, pela ‘reconstrução’ teoricamente dos sujeitos espectadores a partir de seus modos de figuração na ficção” (Bamba, 2013, p. 9 -10) é comum a todas as abordagens teóricas, mesmo que proponham aproximações diferentes ao que é o Filme e à recepção.

1.7.1. Cinema pensamento

Dedica-se este ponto à abordagem de Gilles Deleuze (2015) ao cinema, pela diferença que representa relativamente a outras aqui convocadas, no sentido em que o autor compreende o cinema como um dispositivo que pensa *com* e não *contra* ou “*às escondidas*” do público, o que pressupõe uma ideia diferente de espectador (inteligente/emancipado). A proposta deleuziana será convocada para a análise de filmes.

Entre a imagem-movimento e a imagem-tempo há muitas transições possíveis, passagens quase impossíveis ou até mistos. Também não se pode dizer que uma delas seja melhor do que a outra, mais bela ou mais profunda. Tudo o que se pode dizer é que a imagem-movimento não nos dá uma imagem-tempo. No entanto dá-nos muitas coisas quanto a isso (Deleuze, 2015, p. 425).

Em a *Imagem-tempo* (2015) Gilles Deleuze pensa sobre cinema produzido depois da Segunda Guerra Mundial. A obra reflete uma leitura cinéfila sobre uma variada produção fílmica, concebida a partir de uma pluralidade de sensibilidades. Deleuze propõe o cinema como um

dispositivo para refletir sobre o tempo, a memória e a construção de verdades no mundo; dito de outro modo, o cinema é compreendido pelo autor enquanto pensamento. O conceito de *imagem-movimento*, da primeira parte deste estudo, fora desenhado a pensar no cinema clássico – anterior à Guerra de 1939-1945. A cada regime de imagens Deleuze faz corresponder uma fase do cinema: *imagem-movimento* ao cinema clássico e *imagem-tempo* ao cinema moderno³⁴.

Para Deleuze a evolução do cinema acontece através da montagem: mais precisamente no momento em que o plano – a unidade narrativa básica da montagem – deixa de ser uma categoria espacial para devir categoria temporal. No regime da *imagem-movimento*, a montagem produz-se num jogo de ação e reação, e assim provoca estímulos sensoriomotores. Neste regime, que parte de um modelo de cinema estruturado através de *cortes* racionais entre planos, a montagem ordena um mundo unitário. Os *cortes* são decididos com base nas regras de continuidade fílmica – *raccords* (continuidade). Os filmes construídos segundo este modelo apresentam-se como um “todo orgânico” que corresponde a uma montagem de uma “imagem indireta do tempo” (2015, p. 59-72).

Deleuze compreende o cinema como um bloco de “duração/movimento” que desencadeia “afeções e perceptos” e que conduz à construção de novas relações com o mundo. O autor sustenta que os signos cinematográficos são específicos e irreduzíveis aos signos linguísticos, desse modo, rejeita o entendimento do cinema como linguagem: “na verdade esta língua da realidade não é em absoluto uma linguagem” (2015, p. 50). A linguagem é, segundo Deleuze “a raiz de toda ilusão, de toda finitude e da servidão dos homens” (p. 51) uma vez que está na origem da inclinação humana para a opinião, para o senso comum. O cinema pode projetar, em devir, imagens e signos.

Partindo das categorias primidade, segundidade e tercidade de Pierce, Deleuze propõe uma categoria que nomeia o caos anterior ao fenómeno: a zeroidade – é o hiato que estabelece a primidade e ao qual faz corresponder uma imagem-percepção que se prolonga nas seguintes. Para elaborar uma “taxonomia do cinema”, o autor, organiza níveis de imagens constantes no cinema clássico relacionando-as com as referidas categorias piercianas. Deste modo, para a primidade esta a “imagem-afeção”, para a segundidade está a “imagem-ação” e finalmente para a tercidade a “imagem-relação” que funciona como um acabamento (p. 55). Deleuze encontra categorias

³⁴ Nas palavras do autor: “a montagem ganhou um novo sentido e um cinema dito moderno se constituiu depois da guerra” (Deleuze, 2015, p. 427).

agentes/intermediárias entre estas imagens que são as “imagem-reflexão” e “imagem-pulsão” (p. 55-56).

À entrada da segunda metade do século XX, um conjunto variado de autores, entre os quais Ozu, Renoir, Welles, Godard, elaboram um novo regime de imagens que brota das suas singularidades e não de um movimento artístico ou código específico. Deleuze vai estabelecer uma relação profunda entre estas “novas” imagens e pensamento – analisa variadíssimos filmes e chega a uma classificação de signos específica do cinema moderno: livre do mecanismo sensoriomotor e capaz de produzir uma imagem “direta no tempo”. A diferença que possibilita esta evolução da imagem cinematográfica reside na montagem e corte: este novo cinema é estruturado com uma montagem de cortes irracionais, descontínuos, deslocados dos princípios de *raccord* que legitimam o cinema narrativo clássico.

No cinema moderno a imagem constrói-se sobre ruturas; cortes irracionais e esbatidos que decorrem de ações não ancoradas no jogo estímulo e resposta e que abrem “linhas de fuga” para a “vidência” e para o (re)descobrimento do mundo a partir das imagens cinematográficas. Diferentemente do regime imagem-movimento, o regime imagem-tempo não está alicerçado num efeito de verdade. A *imagem-tempo* não pressupõe a existência de uma verdade. Deste modo capacita-se para pensar e compreender o mundo. O cinema constitui-se deste modo, num dispositivo de intensidade, capaz de produzir ruturas na ordem simbólica dominante e transformar o conhecimento.

No regime *imagem-tempo* a montagem faz-se pelo encadeamento de planos autónomos, colocados em relação – em devir – e assim, a montagem, propicia uma mudança qualitativa constituída na “imagem-cristal”. Segundo Deleuze, a “imagem-cristal” revela um fundamento oculto do tempo que se compõe de linhas de presentes que passam e de passados que se conservam numa única imagem: “desdobramento constitutivo em presente que passa e passado que se conserva, a estrita contemporaneidade do presente com o passado que ele será, do passado com o presente que ele foi” (Deleuze, 2015, p. 429).

As “imagem-cristal” constituem o conjunto mais “perfeito” do regime *imagem-tempo* são imagens “puras”, porque livres das expectativas do prolongamento sensoriomotor. As *imagem-tempo* são sempre singulares e é através da montagem que o cinema alcança a *duração* (Bergson, 1988) - ontologicamente uma dimensão qualitativa do tempo – desenhando a alma ou o espírito

do filme. O cinema recorta a realidade, amplificando a sua complexidade: a realidade densa, contraditória, onde o olhar metafísico que a conforta e reduz é inútil. O cinema, aparece-nos assim em Deleuze como a possibilidade de transformação da realidade pela via da sua suspensão e distanciamento sem “a moldura do significante” (Deleuze, 2015, p. 429).

1.7.2. Espectadores emancipados

A ideia de *cultura* preconizada pelos Estudos Culturais desenvolveu-se, em Inglaterra, depois da Segunda Guerra Mundial, numa fase em que a Europa, através dos novos meios de comunicação, começava a importar massivamente a cultura americana. Assim, os Estudos Culturais atribuíram, desde muito cedo, um papel central ao estudo da importância dos média nas mudanças sociais e culturais, na medida em que pela enorme expansão, na segunda metade do século XX de muitos bens culturais a *cultura* representa um “papel constitutivo, hoje, em todos os aspetos da vida social” (Hall, 1997, p. 16), isto significa dizer que os média através dos quais a *cultura* se propaga são novos, o que comporta implicações na formação e desenvolvimento das sociedades multiculturais modernas.

O *Media Group* - equipa de investigação do CCCS da qual Stuart Hall fez parte - provocou uma mudança de paradigma nos estudos de comunicação, onde, até à data, preponderava uma componente estatística, que visava o estudo dos efeitos dos *media*. Hall, por outro lado, pretendia desenvolver conhecimento sobre o papel ideológico dos média porque estava preocupado com os problemas da *hegemonia*.

Codificar e descodificar no discurso televisivo - Encoding and decoding in television discourse – (1973), republicado em 1980 sob o título simplificado *Codificar/Descodificar – Encoding/Decoding*, constitui-se num modelo de análise da comunicação de massas que destaca a importância da interpretação ativa dos códigos relevantes: permite uma aproximação à forma como as audiências dialogam com a produção mediática; a obra consiste numa teorização sobre as diferentes formas que as audiências têm de descodificar representações propostas, segundo as suas experiências pessoais (p. 118). Hall defende que a relação do espectador com o texto é complexa e que, ao contrário do espectador passivo encontrado na teoria do cinema clássica, as audiências reais, podem questionar e mesmo opor-se à ideologia que os média lhes apresentam. Dependendo do leitor, o processo de descodificação pode constituir-se numa leitura dominante-hegemónica, negociada ou oposicional.

Na leitura *dominante* ou *hegemônica*, o leitor compartilha totalmente o código do texto, aceita e reproduz a leitura preferencial,³⁵ ocupa uma posição em que o código parece “natural” e “transparente”; A leitura *negociada* é aquela em que o leitor compartilha parcialmente o código do texto e aceita amplamente a leitura desejada, mas às vezes resiste e modifica-a de uma maneira que reflete sua própria posição, experiências e interesses; Numa leitura *oposicional* ou *contra-hegemônica*, o leitor coloca-se numa relação de oposição ao código dominante, entende a leitura preferencial, mas não compartilha o código do texto e rejeita essa leitura, e propõe uma alternativa ou quadro de referência (radical, feminista, etc.).

Ao analisar as discussões desenvolvidas com audiências tornou-se claro que este quadro tripartido entre leituras *dominantes*, *negociadas* ou de *oposição* é ainda insuficiente para a análise de recepção, por via da complexidade dos espectadores e das obras em si. Na realidade, os espectadores podem acumular várias posições relativamente a um filme e por esse motivo a maioria das leituras torna-se *negociada* - num continuum que varia entre dominante e oposicional. Além disso, proposta de Hall destina-se, como já foi referido, a perceber a forma como o público descodifica produtos concebidos no âmbito da *ideologia dominante*, e, portanto, assume que as leituras oposicionais são progressistas e que as leituras dominantes são conservadoras, ou conformes ao *status quo*. No entanto, se por exemplo, o discurso no texto fílmico for contra-hegemônico, uma leitura dominante pode ser, nesse caso, progressista e uma leitura oposicional pode ser conservadora e mesmo fortemente identificada com discursos vigentes. Percebemos depois, que outros investigadores (e.g. Staiger, 1992) já tinham sentido o mesmo.

Não é possível compreender a reação de cada indivíduo de uma audiência, ou de uma audiência no seu conjunto, a um determinado filme. O objetivo dos estudos de recepção é identificar uma série de possíveis reações e interpretações num contexto particular. Na obra de 1992 *Interpreting Films* (1992), Janet Staiger sustenta que o que importa são os “fatores contextuais” e não os dados textuais ou a dimensão psicológica do espectador-leitor. Em conformidade com uma lógica e postura neo-marxista, Staiger propõe um modelo historiográfico e materialista em que a formalização dos modos de recepção passa pela descrição das relações entre os textos e os leitores. Este modelo, ativado pelo contexto, analisa as circunstâncias históricas da recepção para colocar o

³⁵ *Preferred Reading* expressão aqui traduzida por “leitura preferencial” é uma leitura que pode não ter sido resultado de qualquer intenção consciente por parte do(s) autor(es), mas que faz parte das suas expectativas no “momento” da codificação. No caso do presente trabalho não é assumida uma “leitura preferencial”, mas sim um discurso sobre os filmes que é construído pelos próprios autores.

leitor em contexto. As teorias ativadas pelo contexto examinam, partindo da posição dos espectadores, desde os temas abordados até ao modo de produção do texto e as circunstâncias da exibição. A soma desses eventos dá sentido à experiência de visualização ou leitura (p. 45-48). Num estudo de receção, deve reconhecer-se a grande variedade de identidades sociais e posições subjetivas com que cada leitor contribui. Todas as pessoas possuem múltiplas identidades construídas e mantidas consciente e inconscientemente, incluindo, entre outras, idade, “raça”, género, nacionalidade, orientação sexual, crenças religiosas ou formação académica. A forma como o espectador se define a si mesmo, como pessoa e como membro de uma sociedade, pode afetar largamente a sua leitura de um filme: um filme que envolva questões raciais provavelmente será lido de diferentes maneiras pelos elementos da audiência, dependendo se eles próprios são ou não membros de uma minoria racial. A tarefa mais importante e, ao mesmo tempo, a mais difícil, em estudos de receção, é reunir as informações necessárias sobre as audiências. Deve entrevistar-se os membros da audiência, mas mesmo esse método é falível, pois os indivíduos podem não estar cientes de suas várias posições ou podem não ser capazes de articular completamente como, ou porque razão, interpretam um filme de uma maneira particular.

Os estudos de receção são complexos e levantam uma série de problemas específicos, para os quais cada projeto de investigação terá que encontrar soluções adequadas. De toda a multiplicidade de questões e de reflexões delas advindas apenas foram referidas as que diretamente se relacionam com o processo de investigação do qual resulta a presente tese. Apesar destas dificuldades, defende-se esta proposta de pesquisa etnográfica como uma aproximação promissora a audiências determinadas e à forma como se relacionam com filmes específicos.

1.7.3. Cinema pós-colonial

Tal como o pós-colonialismo em geral não é uma condição fixa, nem é específico de um lugar ou tempo, o cinema pós-colonial não pode ser definido como um género ou categoria (Ponzanesi & Waller, 2012). Assim, podemos entender por cinema pós-colonial, um relativamente vasto (e diverso entre si) conjunto de filmes, que refletem sobre as características e consequências do colonialismo e da descolonização nas pessoas e nas sociedades contemporâneas, e também o cinema feito sob uma perspetiva divergente das perspetivas eurocentradas/ocidentalizadas e com origem em pontos de vista subalternizados. Tendencialmente todo o Filme que revela o mundo subalternizado é pós-colonial: o terceiro cinema, o *world cinema* - cinema do mundo, o *acented cinema*, o *black cinema*, o cinema de diáspora, etc. designações que dependem dos contextos

históricos, geográficos e sociais em que se desenvolve, além dos aspetos conceptuais e formais que o diferenciam.

Em *Cultural identity and cinematic representation* (Hall, 1989) identidade e representação servem de base para a reflexão sobre o Terceiro Cinema a partir do cinema afro-caribenho. Hall propõe uma discussão alargada entre o tema da identidade cultural e a representação cinematográfica, através de um enquadramento teórico que permite pensar não apenas a forma fílmica, mas as formas culturais globalmente, porque o autor pretende colocar em cima da mesa a ideia de cinema como prática de enunciação e desenhar a questão das diásporas como ponto fulcral para a compreensão do discurso cinematográfico das caraíbas, e do cinema periférico em geral, hoje geralmente designado como *World Cinema* (Prysthon, 2016).

Os Estudos Culturais prometem questionar e desestabilizar as relações entre a produção fílmica de países pobres ou periféricos e a produção de países do “primeiro mundo” (Corseuil, 1997); a aproximação à ideia de *cultura* em Estudos Culturais obriga a uma reflexão que esbate as tradicionais fronteiras entre nacionalidades e produções culturais. Por outro lado, ainda, o que se pretende não é apenas o estudo do meio, mas a forma como este é usado (Banks & Morphy, 1997) e assim tornam-se objeto de estudo, entre outros aspetos: a posição do realizador, o efeito sobre o que está a filmar, os meios de produção, as entidades patrocinadoras e finalmente o mercado e a receção ou censura.

Para um observador que ocupa um lugar periférico relativamente aos centros hegemónicos, os Estudos Culturais possibilitam a análise de uma produção marginal como desestabilizadora de hierarquias e pressupostos teóricos. Deste modo os Estudos Culturais são também uma prática que permite uma análise politizada do Filme, considerando diferentes contextos, instituições e formações discursivas e onde as questões de classe, raça e género são observadas sob uma perspectiva abrangente. Uma vez que a *cultura* pode ser definida como um processo de formação de diferentes discursos institucionais, texto fílmico é analisado como uma prática institucional que pode envolver outros discursos como a propaganda (Klinger 1988, p. 137) permitindo uma visão política do cinema e de outros discursos concomitantemente.

1.7.4. Terceiro cinema

Em 1968 um grupo de realizadores argentinos - *Grupo Cine Liberación* - fez clandestinamente um filme político de três partes, com a duração de quatro horas e meia, intitulado

La hora de los hornos - A hora dos fornos. A sua importância deve ser medida tendo em conta as circunstâncias políticas da época: o popular presidente argentino Juan Péron foi deposto em 1955 e desde essa altura o país via-se governado por uma série de ditadores. O filme tinha o objetivo de radicalizar as massas e de as colocar contra o último governo, no poder desde 1966. Cinquenta cópias circularam por toda a Argentina clandestinamente até 1973, quando os peronistas ganharam as eleições. Este filme foi descrito pelo grupo como um “ato de cinema” (Chanan, 1997, p. 373) – estava aberto ao diálogo com o público, uma vez que foi desenhado para poder ser interrompido, quando as legendas dirigiam perguntas ao público para abrir o debate.

Dois membros do *Grupo Cine Liberación* - Fernando Solanas e Octávio Getino - escreveram o manifesto *Para um terceiro cinema* (1969) baseado na experiência de fazer o filme, em que pediam uma descolonização da cultura através de um contra-cinema (Chanan, 1997). Assim ficou cunhado o conceito de *terceiro cinema* que consistia tanto numa teoria, como numa prática. A expressão *terceiro cinema* foi usada para se distinguir do primeiro cinema (de Hollywood/eurocêntrico) e do segundo cinema (europeu de arte e de autor). Também foi chamado terceiro cinema porque nascia em países exteriores às duas grandes esferas de poder existentes na época - a ocidental (primeiro mundo) e a de leste (segundo mundo) (Chanan, 1997).

O *terceiro cinema* foi assim uma resposta às lógicas que tinham dividido o mundo desta maneira e ao mundo dominante dos cinemas ocidentais; refere-se a filmes feitos em países do denominado Terceiro Mundo, países que não pertencem ao mundo desenvolvido, industrializado. É importante, contudo, não confundir *terceiro cinema* com cinema do Terceiro Mundo (Marzano, 2009) porque o primeiro é ostensivamente político na sua conceptualização, uma vez que tem como objetivo promover a causa do socialismo contra aquilo a que Solanas e Getino chamavam “as práticas de ideologia surdas” dos outros dois cinemas, especialmente o de Hollywood. Assim o *terceiro cinema* desafia ao mesmo tempo o cinema comercial americano e o de autor europeu.

Alguns filmes produzidos na América Latina, África e Ásia e no Médio Oriente - pelo menos os que conseguem ter uma distribuição internacional - têm, com frequência, ressonâncias políticas (Chanan, 1997) e estes são os filmes que são rotulados como *terceiro cinema*. Estes filmes fazem observações políticas direta e indiretamente através dos seus processos ficcionais; são políticos estilisticamente, como contra-cinema, tendo como alvo o cinema comercial dos países de que são originários, e são políticos nas suas declarações (formais e de conteúdo) contra as práticas

dominantes de cinema fora dos seus países. A politização do cinema, nestas áreas do globo, data dos anos 1960 quando as lutas pela independência em África e as revoluções na América Latina se tornaram notícia no mundo todo. Desde esta altura o cinema nascido nestes contextos tem sido consistente e fiel aos ideais de anticolonialismo, quer político quer cultural, e das práticas de cinema do mundo ocidental, particularmente as de Hollywood. Com as exceções da Índia³⁶ que tem uma indústria de cinema fortíssima (800 a 900 filmes por ano) e que exporta para muitos outros países, especialmente para África, e da Nigéria que tem uma florescente produção de cinema comercial (de que falaremos adiante), os filmes americanos e europeus invadiram os ecrãs do “Terceiro Mundo” com as suas mensagens pró-capitalistas (Hayword, 2006). A necessidade sentida nos anos 1960 de projetar imagens sobre as populações locais e as suas premências, continua, portanto, a ser real e a fazer parte do programa artístico e político de diferentes cineastas e de diferentes maneiras (por vezes conflituosas) dependendo de cada país, dos governos e das políticas culturais.

Muitas nações viram o rótulo *terceiro cinema* colado ao seu cinema, pelos centros decisórios do Ocidente, o que não seria problemático se o seu *ethos* fosse o mesmo, mas é preciso notar que em muitos casos o foi financiado pelo Estado e fez parte das suas políticas de propaganda, o que levanta questões relativamente à independência inicial do *terceiro cinema* quando nasceu na Argentina. Em países como Cuba, Índia ou Moçambique, o estado teve políticas para o cinema e financiou esta atividade e em África é relativamente comum o cinema ser financiado por países ex-colonizadores, o que também cria dinâmicas a observar (Chanan, 1997).

No final do século XX instalou-se um debate sobre as fronteiras do *terceiro cinema*. Seria possível fazer *terceiro cinema* sem viver no “Terceiro Mundo”? Podemos referir como *terceiro cinema* filmes produzidos por diásporas fora do contexto do “Terceiro Mundo”. Nos anos 1980, em Inglaterra, onde o *black cinema* tinha começado a despontar, o conceito foi reelaborado para integrar filmes sobre comunidades marginalizadas em qualquer parte do mundo. Dentro desta lógica Willemen (1989) ressalva que ao homogeneizar *terceiro cinema* e “Terceiro Mundo” se esquece o facto de que este cinema é profundamente nacional e regional e que deve, portanto, ser

³⁶ O cinema de *Bolliwood*, na Índia - ainda que os seus meios de produção e práticas tenham pouco a ver com os de Hollywood, este cinema é feito para entreter e para promover a música popular, as suas estrelas e a representação de uma Índia mítica. No entanto, a Índia tem um cinema que resiste, chamado *New Indian Cinema*. O seu início em 1969 coincide com o da publicação do manifesto *Para um terceiro cinema*, mas é mesmo só uma coincidência, na medida em que o seu esquema de financiamento tinha sido posto em funcionamento pelo governo indiano muitos anos antes (Hayward, 2006, p. 415).

visto como um dos cinemas que integra os cinemas das nações (de cada nação). Por outras palavras o *terceiro cinema* é um dos construtores dos cinemas nacionais juntamente (lado a lado) com o Filme *mainstream* e o de autor. Assim foram reunidas as condições para se poder considerar o *black cinema* como parte do *terceiro cinema*.

Independentemente das condições sociais dos lugares específicos onde fosse produzido o que se definiu como ontológico ao *terceiro cinema* foi a relação entre identidade, memória pessoal, História e cinema. Deste modo, o *terceiro cinema* pode ser usado como meio de identificar e reclamar, uma consciência do cinema como um espaço onde se operam transformações, em qualquer parte do mundo. O risco de que *terceiro cinema* fosse engolido pelo Filme do Primeiro Mundo e mesmo do Segundo (Willeman, 1989) era evidente³⁷, contudo os realizadores negros ingleses são ao mesmo tempo “o outro” estando dentro e fora de duas culturas, ocupam aquilo a que Bhabha designa um lugar entre-lugar (1998) e que pode aqui ser designado terceiro-espço (Willeman, 1989; Marzano 2009): “Num desses raros e icónicos momentos de reversos históricos a condição do *terceiro cinema* é agora uma condição universal” (Akomfrah 1989, p. 6). Deste modo o *terceiro cinema* possui uma semiótica própria (Guneratne & Dissanayake, 2003, p. 13) acerta uma diferença com o seu cinema indígena, mas também dissolve fronteiras geográficas com ele, numa “geografia virtual dele próprio” (Chanan, 1997, p. 375) e isso revela-se num cinema combativo, comprometido com a mudança social, onde a estética é uma antiestética e que pode ser visto como nascente a um tempo do coletivo e do autor individual.

O *terceiro cinema* como resistência que nasce num “terceiro lugar” levanta duas questões cruciais das políticas dos lugares (da localização) e das políticas da identidade: de onde estás tu a filmar (de que nação, de que localização)? E quem és tu de que posição é que tu filmas? Por exemplo, Coco Fusco (1989), notou que o *terceiro cinema* na América Latina foi feito por homens, brancos, classe média e alta, e quase sempre se esqueceram das questões de género.

A expressão *world cinema - cinema mundo* - substituiu largamente a expressão *terceiro cinema*, na função de abarcar todo o cinema que não é feito nos países mais ricos (e.g. Chapman, 2003). Entretanto, designações como *accented cinema* ou *diasporic cinema* (Naficy, 2001) apareceram para designar os cinemas herdeiros do espírito político, anti-cinema e anti-sistema à

³⁷ As produções de *Sankofa and Black Audio Film Collective* no Reino Unido e *New Left Film Group* nos EUA são consideradas Terceiro Cinema (e.g. Marzano, 2009).

escala transnacional, que caracterizou o *terceiro cinema* e que pretende (ainda) desafiar os modos de representação capitalistas e consumistas herdados dos cinemas, americano e europeu; apagar a diferença entre filme e realidade e propor a realidade fílmica (com frequência, em termos de testemunho do que se está a passar agora) em qualquer configuração - política, racial, económica, social, sexual, etc. - perante os nossos olhos, na forma de um diálogo, para que o público possa participar.

1.7.5. Cinema em África

A produção de cinema no designado Terceiro Mundo é muito maior em quantidade, e abrange muito mais público, do que a do cinema produzido nos países “desenvolvidos”. Devem, por esse motivo, evitar-se visões universalistas (Appiah, 1994) que no fundo são apenas eurocêntricas³⁸. Além disso, dever-se-ia considerar uma diferenciação entre cinemas do Terceiro Mundo e cinemas do Quarto Mundo: Native Americans, Povos Indígenas do Brasil; Aborígenes da Austrália; Maoris da Nova Zelândia, todos estes produziram o seu próprio cinema (Appiah, 1994).

O primeiro cinema africano subsariano que se conhece é feito em África do Sul nos finais do século XIX e no Senegal nos princípios do século XX. Estes filmes mostram os negros como exóticos e estranhos, para entretenimento dos colonos brancos e muitas vezes para consumo na Europa. O cinema subsariano, enquanto fenómeno africano, surgiu em meados dos anos 1950, com filmes curtos. O primeiro é creditado a Paulin Soumanou Vieyra e chama-se *Afrique sur Seine* (1955) e depois em 1963 aparece *Borrom Sarret* de Ousmane Sembène, ambos senegaleses. Viyeira ficou mais conhecido pelos seus documentários educativos (e. g. *En residence surveillée*, 1981) e Sembène é considerado o mais importante destes pioneiros do cinema africano francófono. O Senegal manteve um papel predominante na produção cinematográfica subsariana desde então. O primeiro filme longo é *La noire de...*³⁹ de Sembène (1966) e o Senegal também produziu o primeiro filme africano de uma mulher *Kaddu Beykatt*⁴⁰(1975) de Safi Faye. Este exemplo senegalês inspirou o desenvolvimento de outras filmografias francófonas: Burkina Faso, Niger, Camarões, Mali e Mauritania (Hayward, 2006).

³⁸ Mesmo fora do contexto *terceiro cinema*, autores e intelectuais do “Terceiro Mundo” pensaram sobre cinema nos seus próprios termos, apenas a título de exemplo Satyajit Ray, e Chidananda Das Gupta ainda nos anos 1940 na Índia, secundados já nas décadas de 1960 e 1970 por Ritwik Ghatak e Kobita Sarkar (Appiah, 1994).

³⁹ *La noire de...* – *A negra de...*, o título inglês é *Black girl*.

⁴⁰ *Kaddu Beykatt* - *Letter from my village* em português foi denominado *Carta Camponesa*.

Composta por grupos de realizadores de diferentes países africanos, a *Federation Panafricaine des Cineastes* (FEPACI) foi estabelecida, em 1969, na Argélia e pretendia usar o cinema como ferramenta de libertação dos países colonizados e como instrumento de apoio à união de toda a África (Diawara, 1993). Os manifestos produzidos nesta altura são muito parecidos com o, já mencionado, manifesto *Para um terceiro cinema* e as intenções são as mesmas (Marzano, 2009). O festival bi-anual de cinema de Burkina Faso (Ouagadougou) foi estabelecido em 1969 – *Festival pan-africano de cinema de Ouagadougou* (FEPASCO) (Hayword, 2006; Diawara & Diakhaté, 2011) na realidade, o maior festival de cinema do mundo. Outro festival importante foi o *Journées Cinématographiques de Carthage* (JCC). Estas três instituições - FEPACI, FESPACO, JCC - são centrais na formulação/identificação do que é a “africanidade” do cinema, o que é o cinema “pan-africano” e qual é a sua função ou razão de ser. Foram dadas três respostas principais, cuja intenção se interconecta: o cinema tem que contar as histórias das nações e as suas culturas; tem que se focar nas contradições sociopolíticas aparentes das sociedades atuais em África; tem que possuir/produzir uma estética descolonizada.

Inicialmente muito do cinema que se fez em África foi inspirado em Franz Fanon e também em filósofos marxistas, particularmente Althusser e o seu pensamento sobre ideologia - a passagem de vários cineastas africanos em Paris⁴¹ significou que quando voltaram às suas terras natais levaram com eles a influência desse pensamento e dessa escrita. Além disso, a tradição narrativa africana de contar estórias oralmente foi transposta para o cinema (Diawara, 1988) e é parte da consciencialização moral de que fala Franz Fanon (2008) quando se refere ao dever do poeta enquanto pioneiro do levantamento da consciência nacional. O cinema deve denunciar a colonização, mas não o deve fazer de uma forma simplista; tem que reificar a herança perdida da nação africana e, assim fazendo, liderar a referida nação, num processo revolucionário que a conduza ao futuro. O poeta cineasta deve, através das imagens em movimento, entregar-se ao processo da consciencialização nacional, falando *com*, mas não *pela* nação. Como nas tradições orais anteriores (que é um assunto deveras complexo e não exclusivo de África, nem igual em toda a África) esta forma de narrar exige um estilo sincrético, pelo qual é (re)significada uma coleção de formas de arte, uma multiplicidade de narrativas, intertextos, artefactos e tradições (Diawara, 1988).

⁴¹ Muitos cineastas de ex-colónias francesas estudaram em França: Balogun; Cissé, Faye, Hondo, Mambéty, Sembène. No entanto, alguns foram também para Moscovo para estudar na escola soviética de cinema: Sembène e Cissé e outros foram para Roma.

O filme de Djibril Diop Mambéty, *Hyènes* (1992) é exemplificativo: através de uma alegoria sobre ganância, e decepção/engano o cineasta mostra a pobreza a que foi relegada uma aldeia, primeiro através do colonialismo e depois através do Banco Mundial, mas o filme também mostra como estes aldeões escolheram não resistir e descer a escadaria do consumismo e da opressão. A crítica da colonização toma outros caminhos, por exemplo em *Ceddo* (1977) de Sembène, como a denúncia do cristianismo e do islamismo e dos seus efeitos na espiritualidade africana (Marzano, 2009). O conflito entre os mundos moderno e antigo está frequentemente no coração destas obras, bem como o choque entre as políticas económicas e as sociedades ocidentais com as culturas e economias africanas.

À medida que se torna mais político, crescem as dificuldades do cinema africano em ser distribuído fora de África. Parece que o “realismo mágico africano” com os seus símbolos, incluindo música, contos e linguagem, como forma de perpetuar memória, é o tipo de objeto que o “Primeiro Mundo” está preparado para ver, mas quando se trata de um cinema que vira o espelho para o Ocidente e expõe as suas falácias e os efeitos dos seus colonialismos, incluindo as suas novas formulações, tem sérias dificuldades em ser distribuído, ou então recebe, por parte da crítica especializada, leituras que o subestima e que não revelam a sua importância (e.g. Hayward, 2006; Diawara & Diakhaté, 2011).

A estética da descolonização do cinema pan-africano escapa às interpretações europeias e resiste a leituras que ameaçam domesticar os elementos subversivos dos filmes e das suas tradições culturais. O sincretismo e a intertextualidade dos filmes são matizados pela sinergia que é criada no uso do tempo e espaço - o tempo move-se a grande ritmo e as suas representações são incrivelmente densas. É um estilo que mistura ficção, documentário, fantasia, alegoria e mito. Marcado ainda por uma outra hibridez que decorre do facto de tantos realizadores terem feito a sua formação fora de África: por vezes tocam referências do cinema ocidental ou de outros cinemas com os quais se sintam identificados, cubano, indiano ou egípcio, por exemplo. Os filmes são frequentemente estruturados à volta de padrões mitológicos e não de códigos genéricos ou convenções. O guião nesta estética pan-africana obedece à forma não ao género (*western*, drama, comédia, etc.) o qual não tem função nem significado. Uma aproximação etnográfica às memórias dos ancestrais é também parte desta estética e deste modo experimental de representação e exploração da identidade.

O cinema no continente africano debate-se também com dificuldades internas. Um dos problemas é a falta de escolas de cinema, embora se contem algumas exceções como a *Ghanian Film School* em Acra e alguns departamentos de cinema em universidades, onde se ensina a fazer filmes, sobretudo vídeo e publicidade, como é o caso de África do Sul. Para além da falta de infraestruturas que apoiem a transmissão de conhecimento e a formação de quadros técnicos para o cinema, existem grandes carências ao nível da distribuição e financiamento, em quase todos os países africanos. O colonialismo cultural é também um dos grandes obstáculos ao cinema nesta parte do mundo. Hollywood monopoliza as salas de cinema, também há uma forte presença dos musicais e melodramas indianos e filmes de ação. As audiências africanas não têm muita oportunidade de ver outro tipo de filmes e negligenciam o seu próprio cinema.

As práticas de produção também são muito relevantes não só ao nível do financiamento de produções africanas, como ao nível do que constitui o filme africano. Alguns filmes foram rotulados como africanos, mas na realidade, não foram feitos nem financiados por africanos, embora tenham sido filmados em África. O cinema africano francófono, mais do que os outros, recebeu de França dinheiro e ajuda à distribuição (Hayward, 2006; p. 429; Diawara & Diakhaté, 2011, p. 164) embora esta seja uma prática comum entre ex-colonizadores e ex-colonizados. Apesar dos esforços português e brasileiro, França continua a distinguir-se como principal financiador do cinema africano, também no que concerne aos países da “África lusófona” (Arenas, 2016).

Os países que foram colónias britânicas ficaram bem equipados depois da independência, porque o país colonizador deixou estruturas de cinema à sua saída: *The Bantu Film Projects* que fazia maioritariamente filmes educacionais e de saúde, foi fundado em 1935 e financiado pelo *Colonial Office of the British Film Empire* e depois pelo *The colonial Film Unit* (CFU) que foi montado pelos ingleses em 1939. Os africanos foram treinados durante este período para fazer os trabalhos de rotina, mas os produtos tinham como objetivo a propaganda da superioridade britânica e mais tarde persuadir os africanos a lutar na Segunda Guerra Mundial. Contudo em 1949 a CFU estabeleceu uma escola de cinema em Acra, a capital do Gana. Como consequência depois da independência o Gana e a Nigéria estavam muito bem equipados, mas também foram deixados com as estruturas mentais que presidiam ao colonialismo, o resultado foi que, embora o presidente

Nkrumah⁴² tenha desenvolvido grandemente as estruturas cinematográficas, as pessoas que tomaram conta das estruturas de produção de cinema continuaram práticas herdadas dos colonos (Diawara, 1986).

A estes filmes pode não ser atribuído valor artístico, no entanto, a Nigéria – Nollywood - foi reconhecida pela UNESCO em 2009 como a segunda maior indústria de cinema do mundo, logo a seguir a Bollywood (Diawara & Diakhaté, 2011). Esta indústria nigeriana de cinema é estritamente comercial e é um caso de capitalização, por um lado, do legado colonial e por outro das fáceis e baratas novas tecnologias da comunicação. Em 2006, segundo o já referido relatório da UNESCO, produziram-se 872 filmes em formato de vídeo, que se vendem muito na Nigéria e se exportam. As narrativas são histórias locais, ou comédias românticas, ou thrillers românticos, retratos de família feliz, imitando as estruturas narrativas hollywoodescas, mas embebidas na tradição local. Um dos fatores apontados para o sucesso desta indústria é o “investimento” nas línguas locais. Em 2011, por ocasião do encontro *African Screens: novos cinemas de África*, Emmanuel Obiako, embaixador da Nigéria em Portugal, referiu: “56% dos filmes de Nollywood, são produzidos nas principais línguas nativas da Nigéria, nomeadamente em yorubá (31%) hausa (24%) e igbo (1%)” (Diawara & Diakhaté, 2011, p. 164) os restantes 44% são falados em inglês. De outro modo, é verdade que existe uma indústria de cinema em África do Sul pós-apartheid, referida como a *New South African Cinema*, que por enquanto, está relegada para o circuito dos festivais de cinema e programas especiais (Hayward, 2006).

1.8. Prática de investigação

Nas décadas seguintes ao seu aparecimento os Estudos Culturais conceberam sobretudo quadros teóricos de reflexão, mas na viragem para o séc. XXI apareceram vários estudos que exploraram métodos de pesquisa (Johnson *et al.*, 2004). Uma consciência autocrítica dos Estudos Culturais como *prática* participa de um esforço interno para se manterem abertos, democráticos e livres evitando a tendência académica de estabelecer regras rígidas, que prejudicam a criatividade e o crescimento.

A designação *prática de investigação (research practice)* parece mais alinhada com o espírito deste processo de investigação do que “metodologia” ou mesmo “opções metodológicas”,

⁴² Kwame Nkrumah (1909-1972) primeiro ministro (1957-1960) e presidente (1960-1966) do Gana, foi o revolucionário que conduziu o país à independência em 1957 e um proeminente líder dos movimentos independentistas africanos e do pan-africanismo.

entre outras frequentemente usadas: “A expressão ‘prática de investigação’ inclui atividades muitas vezes deixadas de fora do método - a escolha do tema, por exemplo, ou escrever no sentido pleno de um processo crítico (...)” (Johnson *et al*, 2004, p. 2). A palavra “prática” enfatiza a ação, o processo, a produção. Sublinha a natureza instável do trabalho que envolve um questionamento permanente: 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 e imprevistos. Por vezes, usar técnicas e argumentos familiares, subtilmente transformados, ou com pequenos ajustes pode ser suficiente para acomodar a lógica específica de um projeto particular (Johnson *et al.*, 2004, p. 3). Optar pela ideia de *prática de investigação*, implica, deste modo, que se devem desenvolver aproximações e métodos adequados aos objetivos e questões específicos do trabalho em questão. Não de forma isolada, mas em diálogo com os métodos que outros construíram e usaram, e sobretudo durante o tempo da própria investigação, porque o “como fazer” permanece aberto a novas hipóteses de reformulação.

1.8.1. Revisão de literatura

Transversal a todo o percurso, a primeira e também a última *prática* consiste na revisão de literatura. É um trabalho que nunca está concluído e que, não raramente, implica a alteração do que se pensava fazer. Um autor que ainda não se tinha lido, um estudo que, entretanto, foi publicado, ou uma nova referência conceptual acrescentam camadas ao trabalho, e podem, por vezes, alterar a forma como se olha para os temas a abordar. Uma das características do processo de revisão bibliográfica é a de afastar a pesquisa das suas premissas iniciais e de, com frequência, quase as fazer “esquecer”, no entanto os conceitos fundadores acabam por tornar ao trabalho, ainda que por vias inesperadas. Ao escrever estas considerações sobre *a prática* que conduziu a investigação regressa à memória, de forma muito clara, uma das primeiras conceptualizações que lhe deram corpo. Trata-se da imagem do circuito da cultura de Paul du Gay (1997). Como o nome indica, a imagem é de um circuito e cada momento está direta ou indiretamente em relação dialética com todos os outros momentos do referido circuito. Deste modo, a identidade é influenciada e influencia a produção, o consumo, a regulação, e a representação, que por sua vez também são influenciados por, e influenciam os restantes momentos do circuito. O circuito cultural pode ser lido como a representação da superestrutura cultural.

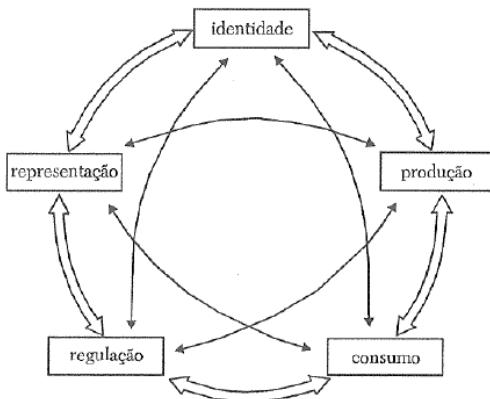


Figura 1 - Circuito da cultura, segundo du Gay et al (1997, p. 3)

O cinema - arte ou indústria cultural - pode ser compreendido no quadro do circuito da cultura (du Gay *et al*; 1997) os filmes que são objetos de fácil acesso e reprodução (cada vez mais), atravessam continentes e gerações, atualizando conceitos, preconceitos e hipóteses. Cada filme 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. Por outro lado, como também já vimos, os públicos não são entidades estáticas e imutáveis, as leituras variam segundo os contextos e as representações que os próprios grupos transportam, além disso as condições de produção das obras, a sua regulação (política e social) as condições em que os filmes são “consumidos” também influenciam as leituras. Por sua vez, as leituras podem influenciar a forma como os sujeitos constroem as suas identidades e mesmo os significados sociais dos filmes. E assim poderíamos continuar, porque a representação que um filme adquire num grupo, altera a forma como vai ser consumido, o que por sua vez terá influência sobre a produção e sobre a regulação, etc.

O estudo compreende três níveis de análise. O primeiro nível é uma análise macro da história do cinema nos países estudados, da sua evolução e das contingências políticas, sociais, económicas que a determinaram. O segundo nível de análise incide sobre autores concretos e as suas obras e constitui-se no que se poderia designar a análise do *discurso* dos autores, em que se analisa também o discurso dos autores sobre o seu próprio discurso artístico e sobre cinema. Finalmente, o terceiro nível traduz-se num estudo de receção sobre as obras realizado em Portugal e em Moçambique.

1.8.2. Os Filmes – seleção do *corpus*

Durante os anos de 2014 e 2015 procedeu-se ao visionamento de filmes portugueses e moçambicanos com os objetivos de conhecer o melhor possível ambas as cinematografias e de selecionar um corpo fílmico para o estudo. Os critérios iniciais que presidiram à seleção foram os seguintes:

- a) Filmes que espelhassem de algum modo uma realidade pós-colonial e uma relação com África/africanos, ou com Europa/europeus;
- b) Longas-metragens de ficção. Em Portugal, são considerados longas-metragens os filmes com mais de 60 minutos e aceitam-se (aqui) como “de ficção” os filmes que os próprios autores, ou as produtoras assim rotulam. A decisão de trabalhar longas-metragens de ficção prende-se com a vontade de incluir no trabalho um estudo de receção – considera-se que a ficção pode abordar as temáticas em causa (identidade e alteridade) de forma menos explícita o que facilitaria a expressão de opiniões;
- c) Filmes “estreados” no circuito comercial. Embora não se apresentem dados relativos ao desempenho comercial das obras (número de espectadores, etc.), evitaram-se filmes que apenas “vivem” no circuito dos festivais, para poder ter acesso a opiniões sobre a relação do público anónimo com as obras e sobre o dissenso social que provocam, ou não. Essa informação é particularmente importante durante algumas discussões sobre os filmes.
- d) Produções do século XXI. O objetivo era trabalhar sobre obras recentes e perceber a forma como públicos de hoje dialogam com elas, porque se pretende trabalhar sobre a realidade social atual, e também, porque depois de 2000 as políticas portuguesas para o cinema privilegiaram, de forma efetiva, a relação com o designado “espaço lusófono” o que teve consequências evidentes em ambas as cinematografias.

O Jardim do outro homem de Sol de Carvalho, estreado em 2006 (financiado em 2004) é a primeira longa-metragem moçambicana, financiada pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), no século XXI e já no âmbito de uma política portuguesa de cinema com o “espaço lusófono”. Em 2015 existiam apenas mais duas longas-metragens de ficção posteriores à viragem do século: *O Último voo do flamingo* (2011) de João Ribeiro e *Virgem Margarida* (2012) de Licínio Azevedo.

No caso português mesmo depois do crivo destes critérios, relativamente apertados, sobravam alguns filmes. Foram escolhidas as obras que se considera serem artisticamente expressivas de uma realidade cinematográfica portuguesa, quer pela repercussão individual que tiveram - *Tabu* (2012) Miguel Gomes - quer pelo que representam no conjunto significativo da obra dos autores - *Cavalo Dinheiro* (2014) Pedro Costa e *Yvone Kane* (2015) Margarida Cardoso.

Deste modo, foi ao longo do tempo da pesquisa que se definiu o espaço temporal focado no trabalho – 2006 a estreia da primeira obra do corpo fílmico debatido e 2017 os anos em que se realizaram as últimas mostras e discussões em grupo.

Uma das (auto)críticas possíveis aos Estudos Culturais é a da subversão total da lógica da Escola de Frankfurt (Kellner, 2001). Esta última, considerou que toda a Cultura Popular é expressão da hegemonia e que as *Indústrias Culturais* nada mais fazem do que produzir “soporíferos” para o povo, ou para as massas. Como vimos, as relações entre a infraestrutura e a superestrutura foram abaladas conceptualmente depois de Gramsci e do *Materialismo Cultural* de Williams o que conduziu os Estudos Culturais ao interesse pelas obras populares, tanto das que estão ao serviço da ideologia vigente, como das que representam contracultura. Os Estudos Culturais abdicaram, quase sempre, do estudo de formas artísticas menos próximas das classes populares, porque essas passaram a ser a consideradas expressão da ideologia hegemónica da burguesia. Este postulado não pode ser considerado verdadeiro (e.g. Kellner, 2001), na medida em que também a “arte não popular” pode ser contra-hegemónica. Assim, partiu-se para a análise dos filmes, bem como para a análise da relação dos públicos com os mesmos, sem acertar de forma apriorística o posicionamento de uns e outros na relação entre forças ideológicas e aceitando o princípio de que podem existir inclusivamente posições não convergentes entre filmes e também nas leituras deles feitas.

1.8.3. Arquivos

Frequentar arquivos é uma fase normal de muitos trabalhos de investigação. Os arquivos enquanto lugares de memória, sejam oficiais ou privados representam fontes inestimáveis de informação. No caso do presente trabalho seria importante consultar arquivos sobretudo para ver filmes e também para perceber pormenores relativamente à história do cinema, condições de produção, descobrir relações entre eventos cinematográficos e acontecimentos políticos, conhecer críticas da imprensa de épocas anteriores, etc.

Para a revisão de literatura, em Portugal recorreu-se sobretudo às bibliotecas das universidades do Minho e de Aveiro (que não são arquivos no sentido estrito do termo) e aos arquivos *online* que são essenciais, por exemplo, o arquivo de filmes coloniais da cinemateca de Lisboa.

Em Moçambique foram consultados os arquivos bibliográficos do Instituto do Cinema e Audiovisual Moçambicano (INAC) onde a liberdade para pesquisar foi total e sem custos. Foi também fácil aceder à cinemateca do mesmo Instituto e inclusivamente obter as obras que já estão restauradas. Muito importante, em Moçambique também, foi o acesso ao arquivo privado do realizador Licínio Azevedo que pela sua relação com a história do cinema no país tornou possível aceder a um conjunto importante de documentos não contemplados em investigações anteriores.

1.8.4. Entrevistas

A *entrevista* é usada transversalmente na investigação científica, independentemente dos objetivos subjacentes aos projetos específicos, por investigadores que se interessam “pelo indivíduo, pela sua forma de ver o mundo, pelas suas intenções, pelas suas crenças” (Albarello et al., 1997, p. 84), mas também como fonte de informação para objetos de estudo mais alargados. A entrevista é considerada inclusivamente a técnica mais eficaz para compreender os sistemas de representações, os valores e as normas dos indivíduos (Ruquoy, 1997). No entanto, entrevistar pessoas, fossem autores, ou outros agentes do meio cinematográfico, não fazia parte do projeto original que culminou nesta tese. A ideia era analisar entrevistas concedidas pelos cineastas aos órgãos de comunicação existentes, nos dois países e também, caso se verificasse pertinente, em países estrangeiros. O objetivo era perceber os discursos dos realizadores sobre a sua obra ao longo do tempo, na comunicação com o público, que se estabelece através dos *media*.

No que se refere ao estudo do cinema em Portugal, não foram entrevistados realizadores, nem qualquer outro cineasta⁴³. O plano inicial foi cumprido. Revelou-se fácil o acesso a uma quantidade grande de entrevistas anteriormente cedidas por qualquer um dos autores e, portanto, nunca se questionou a exequibilidade de produzir análise crítica discursiva sobre esses documentos. Selecionaram-se cerca de dez (10) entrevistas de fundo de cada autor ao longo das

⁴³ A designação “cineasta” ou “cineastas” é usada, neste trabalho, para se referir às pessoas que trabalham em cinema, independentemente da função que exercem na cadeia produtiva.

suas carreiras, com especial incidência em entrevistas concedidas depois da estreia dos filmes escolhidos para análise.

Em Moçambique o trabalho tomou os seus próprios pés e ultrapassou largamente e de forma muito positiva os planos da investigadora. As dificuldades transformaram-se em linhas de força e a opção foi sempre “aproveitar” ao máximo o que fosse possível, nas condições dadas. Por um lado, cedo se percebeu que não havia, no país, uma imprensa escrita regular sobre cinema à qual se pudesse recorrer para obter entrevistas dadas anteriormente pelos autores e também não havia entrevistas filmadas com a duração e profundidade exigíveis para se poder realmente perceber “um discurso”⁴⁴. Por outro lado, a disponibilidade quer dos autores, quer de outros cineastas e agentes culturais para falar sobre cinema foi grande, dada a forte convicção geral em torno da relevância de produzir conhecimento sobre cinema moçambicano, a sua história, a sua importância na evolução do país e a força da sua singularidade no mundo.

Assim, foram realizadas catorze entrevistas em Maputo entre março e junho de 2016 sendo que algumas se estenderam por mais do que uma conversa/encontro. Além de João Ribeiro e Licínio Azevedo (que já tinha sido entrevistado em Lisboa em 2015), foram entrevistados os cineastas João Graça (Anima – realizador/produtor); Isabel Noronha (realizadora); Camilo de Sousa (realizador); Diana Manhiça (realizadora); Gabriel Mondlane (realizador e sonoplasta); Júlio Silva (realizador); Karl de Sousa (Golo – realizador/dir. fotografia); Lopes Barbosa (realizador); Miguel Forjaz (realizador); Teodora Martins e Laila Vilanculo (estudantes de cinema) e também Mota Lopes (jornalista/historiador) e Maria da Lourdes Torcato (jornalista, crítica de cinema); Miguel Pristas (antropólogo/ex-produtor de festival de cinema); Djalma Lourenço (diretor do INAC). Não foi possível entrevistar Sol de Carvalho em Maputo, por isso a entrevista com este realizador foi concretizada, já em 2017, na cidade do Porto, por ocasião da presença do cineasta em Portugal. Mais tarde, durante uma segunda estada em Maputo, em novembro e dezembro de 2018, entrevistou-se ainda Lara Sousa (realizadora); Pedro Pimenta (produtor); Sérgio Langa (diretor da licenciatura de audiovisual); e Yara Costa (realizadora).

A entrevista conduzida pessoalmente distingue-se não só de todas as outras técnicas de investigação, mas também da análise a entrevistas feitas por outros, precisamente por via da interação humana que proporciona; numa entrevista a influência é mútua –

⁴⁴ Licínio Azevedo representa uma exceção.

entrevistador/entrevistado (Lüdke e André,1986). Nesta medida, entrevistar pessoalmente permitiu explicar aos entrevistados o projeto de investigação em curso o que proporcionou o acesso a informação que de outra forma não seria possível e que contribuiu para este trabalho. Além do já referido acesso ao arquivo privado de Licínio Azevedo, acrescenta-se, por exemplo, documentos inéditos que estavam na posse de Sol de Carvalho e que foram gentilmente cedidos no âmbito desta investigação.

Estabeleceram-se pautas para as entrevistas (Junior & Junior, 2011). O objetivo era perceber o percurso de cada autor e o seu discurso sobre o seu trabalho, mas também a sua perspectiva sobre o cinema em geral e sobre o cinema em Moçambique, deste modo, a ordem das perguntas não podia ser rígida e a evolução da conversa dependia muito dos entrevistados. A verdade é que, mais do que entrevistas, quase todos os encontros se transformaram em agradáveis conversas, em que a entrevistadora conscientemente se deixou cativar pela maravilhosa prosa da maioria dos seus interlocutores. Depois das entrevistas o trabalho lento e extremamente exigente de as transcrever com rigor e assinalando pormenores, como pausas ou outros elementos discursivos, que acrescentam significado ao discurso. Na análise crítica do discurso dos autores moçambicanos, juntaram-se, sempre que possível, outras entrevistas que, entretanto, se encontraram.

1.8.5. De grupos focais a grupos de discussão

A técnica *grupos focais* tem sido utilizada pelas mais variadas áreas da pesquisa em ciências sociais. Em Portugal os estudos de Isabel Ferin (2009), Isabel Macedo (2016) ou de Rosa Cabecinhas (2009) são exemplos da utilização desta técnica no âmbito do estudo das representações sociais. A utilização de *grupos focais* tem sido, contudo, alvo de bastante controvérsia motivada pelas distintas aproximações das diferentes disciplinas, o que segundo Rosaline Barbour (2009) faz com que os investigadores fiquem reféns “dos debates internos dessas disciplinas específicas, e algumas vezes faltou a ousadia para peneirá-las criticamente, selecionando o que se encaixa em seus próprios estudos e propósitos e rejeitando o que não se encaixa” (p. 31).

Como já foi referido, a ideia deste trabalho passava, desde o início, por fazer um estudo da receção dos filmes e, assim, a decisão de fazer *grupos focais* aconteceu cedo na fase de elaboração do projeto. Ao longo dos anos de pesquisa as dificuldades com implementação desta técnica foram

muitas e por isso o estudo de receção transformou-se, a determinada altura, num motivo de grande preocupação. Mesmo quando várias vezes sugeriam a desistência, optou-se sempre por não abandonar a ideia, por se considerar que o trabalho ficaria gravemente amputado sem este nível da análise. O percurso desta investigação foi intenso e por vezes acidentado, desse modo, a relação entre teorias e práticas convocadas esteve sujeita a um permanente questionamento, no sentido de se fazerem as opções que melhor servissem a investigação.

Tornou-se claro que a designação *grupos focais* poderia não descrever, com o devido rigor, a multiplicidade de diferentes experiências de visionamento e discussão de filmes, que se realizaram durante este estudo, e por esse motivo, optou-se por uma definição muito abrangente de *grupo focal*: “Qualquer discussão de grupo pode ser chamada de um grupo focal, contanto que o pesquisador esteja ativamente atento e encorajando às interações do grupo” (Kitzinger & Barbour, 1999, p. 20). As discussões⁴⁵ em grupo chegaram a ter mais de 30 participantes e também aconteceu terem apenas seis, porque quando os grupos eram grandes nem sempre foi possível ter uma segunda pessoa para moderar uma segunda conversa, nestes casos optou-se por realizar com o grupo toda uma única conversa. Em Maputo (por estar sozinha na cidade) a cada mostra correspondeu sempre só uma discussão, em Portugal foi deste modo na ESMAE. Mesmo nos grupos maiores as discussões atingiram sempre o nível de profundidade desejado, sendo que, por vezes, estenderam-se durante mais tempo do que o previsto. A realização de tantos e tão demorados grupos (visionamento do filme e posterior discussão) dificultou que a investigadora/moderadora fosse acompanhada por um observador e dificultou também o registo da experiência em mais do que um meio: filme e gravação áudio, por exemplo. Assim, apesar de algumas sessões terem sido filmadas, utilizou-se para análise apenas o registo áudio, que se revelou, sem dúvida, o mais trabalhável, apesar das já referidas dificuldades da transcrição (acrescidas aqui por serem conversas em grupo).

Não há um jeito certo ou errado de se fazer pesquisa com grupos focais: o pesquisador é livre para adaptar, tomar emprestado e combinar quaisquer abordagens que deseje, e o desenvolvimento de híbridos é inteiramente aceitável

⁴⁵ Foram *discussões* em grupo e não *entrevistas* a grupos como aparece em alguns trabalhos, porque uma entrevista pressupõe que a todos os participantes seja colocada a mesma questão (Barbour, 2009) e isso nunca aconteceu. Os notes para reflexão foram lançados ao grupo e privilegiou-se a interação, mesmo nos grupos pequenos.

– desde que a abordagem possa ser justificada no contexto específico do estudo
(Barbour, 2009, p. 31).

Desde o início o plano foi mostrar os filmes em Portugal e Moçambique. Os estudantes do ensino secundário e universitário, de modos diferentes, constituem uma faixa etária que vive um momento de forte estruturação da sua perceção da realidade, e foram por isso pensados grupos focais em escolas secundárias e universidades portuguesas e moçambicanas. Também foram pensados grupos focais em seções paralelas no Festival de Cinema de Avanca (2015) e na Semana do Cinema Africano (Maputo, 2016) e foram estabelecidos protocolos com as respetivas organizações. O objetivo era auscultar públicos não especializados em cinema, mas com diferentes relações com o meio. O projeto era ambicioso e o público-alvo escolhido procurava conciliar critérios exequibilidade e de representabilidade social.

A realização de um grupo focal implica, neste caso, começar por mostrar um filme - o filme mais curto tem 80 minutos e o mais longo 118 minutos. Depois devem ser constituídos pequenos grupos de discussão cada um deles moderado por uma pessoa, que tem em sua posse um guião de entrevista semiestruturada. As discussões devem ser feitas imediatamente a seguir ao visionamento do filme e só acabam quando ninguém tem mais algum contributo a acrescentar à reflexão. Este processo demora entre 2h30 e 3h. Como consequência da morosidade do processo (no qual não estamos a incluir a fase de preparação) revelou-se impossível a realização de grupos focais em escolas secundárias. Tentámos mostrar os filmes através dos cineclubes de algumas escolas, bem como outros centros de atividade escolar como as bibliotecas, mas rapidamente percebemos que os impedimentos legais à mostra de filmes em escolas públicas são grandes. Ou o filme que se quer mostrar faz parte do Plano Nacional de Cinema (PNC) e o seu visionamento foi devidamente autorizado pelas estruturas competentes, ou o estabelecimento de ensino que o mostrar pode ter problemas graves junto das referidas autoridades. Do corpo fílmico deste trabalho apenas *Tabu* de Miguel Gomes fazia parte do PNC, que não contemplava obras dos países africanos de expressão portuguesa apesar destas serem com muita frequência (no caso, todos) cofinanciadas pelo ICA. Assim, os *grupos focais* com estudantes ficaram restringidos a universidades.

Também as mostras na conferência de cinema de Avanca se revelaram impossíveis de realizar por serem, afinal, difíceis de compatibilizar com o normal decorrer das atividades do encontro. Esta fase do trabalho foi feita sempre tentando aproveitar ao máximo as oportunidades

que surgiam, ou seja, considerando as vantagens de não deixar o trabalho ser espartilhado por um plano inicial que não podendo ser cumprido, o condenaria. Assim, foram constituídos grupos de discussão *online* específicos sobre *Tabu* de Miguel Gomes e realizadas discussões precisamente *online*. Estas revelaram-se muito produtivas na medida em que permitem uma maior ponderação nas opiniões reveladas, permitem também a sua reformulação e uma relação intragrupal mais prolongada no tempo. Em Portugal, os filmes moçambicanos não foram mostrados fora do contexto universitário.

O *Quadro 1* compreende o resumo de todas as discussões realizadas em Portugal.

Filme	Local	Data	Espaço etário	Ocupação	Nº de particip.
<i>Tabu (2012)</i> Miguel Gomes	ESMAE Porto	03.03.16	18 – 23	Estudantes de Teatro (1º ano)	30
	<i>Online</i>	20.08.15 a 28.08.15	22 - 34	Estudantes universitários e jovens qualificados A	10
	<i>Online</i>	01.09.15 a 07.12.15	27 - 67	Quadros qualificados e profissionais liberais B	10
<i>Cavalo Dinheiro (2014)</i> Pedro Costa	ESMAE Porto	24.02.16	19 - 27	Estudantes de Teatro (3º ano)	22
	UMinho Braga	30.10.15	18 – 23 18 - 30	Estudantes de Sociologia (1º ano)	13 14
<i>Yvone Kane (2015)</i> Margarida Cardoso	ESMAE Porto	09.03.16	18 - 27	Estudantes de Teatro (2º ano)	22
	UMinho Braga	05.10.15	18 - 21	Estudantes de Comunicação (1º ano)	6
			19 - 34		12
			18 -19		7
<i>O Jardim do outro homem (2006)</i> Sol de Carvalho	ESMAE Porto	14.11.16	18 – 23	Estudantes de Teatro (2º ano)	30
	ULusófona Porto	08.06.17	18 - 21	Estudantes de Comunicação (1º ano)	6
<i>O Último voo do flamingo (2011)</i> João Ribeiro	ESMAE Porto	17.11.16	18 – 23	Estudantes de Teatro (1º ano)	30
	(UMinho) Faculdade Arquitetura Guimarães	28.04. 07	18 - 23	Estudantes de Arquitetura A (1º ano)	15
			18- 27	Estudantes de Arquitetura B (1º ano)	14
<i>Virgem Margarida (2012)</i> Licínio Azevedo	ULusófona	27.10.16	18 -24	Estudantes de Comunicação A	15
	Porto		18-27	Estudantes de Comunicação B	17

Quadro 1 - Grupos de discussão de filmes em Portugal

Observe-se também o resumo compreendido no *Quadro 2* relativo às discussões realizadas em Moçambique.

Filme	Local de Maputo	Data	Espaço etário	Ocupação	Nº de particip.
Tabu (2011) Miguel Gomes	ECA	27.04.16	18 - 25	Estudantes teatro e comunicação	15
	Mafalala	04.05.16	33 - 49	Operários e trabalhadores não qualificados	15
	Polana	05.06.16	30 - 50	Quadros qualificados e profissionais liberais	10
	INAC	08.06.16	20 - 30	Estudantes de áreas diferentes e profissionais liberais	9
Cavalo Dinheiro (2014) Pedro Costa	Universidade Pedagógica	28.04.16	20 - 30	Curso de Português (4º ano)	30
	Mafalala	05.05.16	33 - 49	Operários e trabalhadores não qualificados	10
	UEduardo Mondlane	18.05.16	25 - 35	Literatura e Outras Artes (3º ano)	40
	INAC	08.06.16	26 - 44	Estudantes de áreas diferentes e profissionais liberais	6
Yvone Kane (2015) Margarida Cardoso	Mafalala	27.04.16	33 - 49	Operários e trabalhadores não qualificados	11
	Universidade Pedagógica	28.04.16	20 - 30	Curso de Português (3º ano)	28
	ECA	18.05.16	18 - 28	Curso de Teatro (vários anos)	16
	Polana	16.06.16	40 - 50	Quadros qualificados e profissionais liberais	10
O Jardim do Outro Homem (2006) Sol de Carvalho	Mafalala	02.05.16	22 - 49	Operários e trabalhadores não qualificados	20
	ECA	11.05.16	19 - 27	Estudantes de Teatro e Comunicação – vários anos	20
	Universidade Pedagógica	28.05.16	20 - 28	Português (2º ano)	30
	UEduardo Mondlane	02.06.16	25 - 35	Literatura e Outras Artes (3º ano)	27
O Último Voo do Flamingo (2011) João Ribeiro	Faculdade Ciências da Terra (UP)	20.04.16	20-33	Curso de Gestão ambiental (2º ano)	25
	Mafalala	28.04.16	16 - 49	Operários e trabalhadores não qualificados	25
	ECA	04.05.16	20 - 27	Curso de Teatro (vários anos)	15
	UEduardo Mondlane	18.05.16	20 - 30	Português Inglês (2º ano)	30
Virgem Margarida (2012) Licínio Azevedo	ECA	20.04.16	18-28	Estudantes de Teatro e Música (vários anos)	30
	Mafalala	25.04.16	23-49	Trabalhadores não qualificados	15
	UEduardo Mondlane	11.05.16	20-30	Estudantes de Literatura e Outras Artes (3º ano)	37
	Polana	05.06.16	30-50	Quadros qualificados e profissionais liberais	10

Quadro 2 - Grupos de discussão de filmes em Moçambique

Foram realizados em Portugal, entre agosto de 2015 e junho de 2017, um total de 17 discussões em grupo, 15 dos quais em universidades do centro e do norte do país, com alunos de cursos de Ciências da Comunicação, Teatro, Sociologia e Arquitetura. Os restantes dois foram conduzidos *online* com pessoas provenientes de contextos socioculturais distintos. Embora distante do plano inicial do trabalho, a mostra que temos é bastante diversa, uma vez que o estudo

acabou por englobar nas discussões pessoas de diferentes idades, *background* cultural e contexto de vida.

Foi incomparavelmente mais fácil mostrar e discutir os filmes em universidades moçambicanas do que nas portuguesas, e apesar do Festival de Cinema Africano não ter acontecido nesta altura, foi também relativamente fácil a operacionalização de grupos de discussão em contextos informais. Assim e em apenas três meses foram feitas 24 mostras de filmes em Maputo. Destas mostras, 14 ocorreram em diferentes universidades com os cursos de Português, Literatura e Outras Artes, Teatro e Gestão Ambiental. Cada um dos filmes foi também mostrado e discutido no Bairro da Mafala (seis mostras) e as restantes foram feitas em casas particulares de classe média. Em Moçambique foi possível abarcar a diversidade social e etária proposta no projeto.

Tendo em conta que os textos e leitores geram e refletem representações, criam e reproduzem cultura (Pickering, 1998, p. 72) a análise das discussões dos grupos focais é muito exigente. Sem esperar soluções miraculosas fornecidas por uma só aproximação, defende-se que é possível e é pertinente uma aproximação à forma como os grupos dialogam com as representações propostas nos filmes, numa prática estruturada de análise discursiva, gerida em função das discussões dinamizadas. Em todo o caso, e dada a diversidade das experiências da presente pesquisa, opta-se doravante, pela designação *Grupos de discussão*, por ser talvez mais abrangente, por estar menos determinada a sua origem no campo da ciência e por isso mesmo, menos sujeita a discussões estéreis.

Capítulo 2 – Plano de fundo: cinema e política entre Portugal e Moçambique

- Ó glória de mandar, ó vã cobiça
Desta vaidade, a quem chamamos Fama!
Ó fraudulento gosto, que se atiça
C’ua aura popular, que honra se chama!
Que castigo tamanho e que justiça
Fazes no peito vão que muito te ama!
Que mortes, que perigos, que tormentas,
Que crueldades neles exprimentas!

Luís de Camões, *Os Lusíadas* (IV, 95)

A moderna colonização portuguesa de África é contemporânea do nascimento do cinema. Uma tal alegação pode soar estranha se pensarmos em Portugal como o país que deu “novos

mundos ao mundo” (Camões, 1975) no século XVI, contudo só na segunda metade do século XIX o estado português instituiu uma prática política definida para garantir a sua supremacia em territórios, que até essa altura, eram praticamente desconhecidos dos portugueses. Nas palavras do antropólogo moçambicano José Luís Cabaço (2010, p. 67):

A retórica dos “quinhentos anos de colonização”, que viria a ser assumida instrumentalmente pelo movimento nacionalista moçambicano na década de 1960, era, e permaneceu, uma sobrevivência do mito da “legitimidade histórica” e da ideologia imperial lusitana e, no caso de Moçambique, pura ficção⁴⁶.

No final do século XIX a presença portuguesa em África foi motivo de grande preocupação e esteve na origem de um acalorado debate público, entre os que consideravam que a solução para a crise económica e social interna de Portugal residia precisamente no continente africano e aqueles que não concordavam com essa solução (e.g. Henriques, 2015; Marques, 1986). A discussão interna foi intensa, porém, foram sobretudo fatores externos que precipitaram a elite política portuguesa para o projeto colonial dos finais do século XIX, que se traduziu na construção do estado colonial moderno (e.g. Cabaço, 2010). À cabeça deste processo esteve a independência, em 1922, da principal colónia portuguesa na época: “se o desejo de império convivia, nos Portugueses, com a tentação de abandonarem as terras de Moçambique, que para muitos só davam despesas e desgostos, a independência do Brasil veio a alterar profundamente esta consideração” (Pedro, 2011, p. 5). Além disso, as empresas internacionais que investiram em vários territórios africanos (em grandes plantações, extração mineral, comércio externo, serviços locais e infraestruturas) tentavam encontrar, no terreno, formas de tornar esses investimentos rentáveis, alargando a sua zona de influência (Cabaço, 2010), e por outro lado, as potências europeias movimentaram-se politicamente com intenções óbvias de expansão em África: primeiro o *Ultimatum* de 1880 – sentido pelos portugueses como grande humilhação nacional e por isso mesmo fator de união - e depois a Conferência de Berlim em 1885, alteraram indelevelmente a situação geopolítica nas relações Europa e África. Os poderes europeus reconheceram a presença portuguesa em África,

⁴⁶ A mesma “ficção” é reconhecível noutras antigas colónias portuguesas. A título de exemplo, no documentário de 2007 *As duas faces da guerra* realizado por Diana Andringa e Flora Gomes, é referida a perplexidade de António de Spínola quando chegou à Guiné Bissau em 1968; contérrito perante a realidade que encontrou o General terá perguntado “o que estivemos aqui a fazer nos últimos 400 anos?” e a resposta que obteve foi, “mas meu General, nos últimos 10 anos fizemos mais do que nos primeiros 400” (Andringa & Gomes, 2007).

mas ao mesmo tempo forçaram Portugal a implementar uma política colonial para o interior dos territórios, no sentido da sua ocupação efetiva (e.g. Cabaço, 2010; Marques, 1986).

O cinema acompanhou a evolução da colonização portuguesa de África, durante o século XX, constituindo-se como fonte para a compreensão das suas especificidades, e particularmente para perceber a origem de representações sociais entre portugueses e africanos. O “outro africano” foi no cinema português primeiro o “indígena”, o “preto” ou o “mulato” e mais tarde o “assimilado” (Baptista, 2013). Este retrato dos africanos permite e substancia a construção - por oposição - da autoimagem dos portugueses como exploradores (*Gentes que nós civilizámos*, 1944, MCCA⁴⁷), depois como trabalhadores esforçados, ou como grandes homens de família e de negócios (*Chikwembo! Sortilégio Africano*, 1953, Carlos Marques) e mais tarde como tolerantes, e algumas vezes ingénuos, amigos de todas as nações (*O Zé do Burro*, 1972, Eurico Ferreira).

Do lado moçambicano, sobretudo a partir dos anos 1950 o cinema deu passos firmes no sentido da sua libertação da “metrópole”. As imagens que os moçambicanos (sobretudo colonos brancos) fizeram, nem sempre estiveram “de acordo” com as normas ditadas pelo regime e o preço a pagar pela “desfaçatez” foi elevado. O movimento independentista FRELIMO, contudo, conseguiu captar a generosidade de cineastas e ativistas a nível internacional e produzir uma imagem de si próprio que não só dignificou a sua luta, como dignificou os “moçambicanos” enquanto povo com agência própria e com lideranças capazes de influenciar positivamente o curso da História, a nível internacional.

2.1. Os primeiros filmes coloniais

Não se sabe, até hoje, apontar a data exata em que chegou a primeira câmara a Moçambique, mas em 1897 o filme *Jogos Malabares em Lourenço Marques* faz parte do catálogo da empresa Germano Alves que o vendeu no Brasil, e em 1907 são feitas filmagens no porto de Lourenço Marques, dando origem a uma reportagem intitulada precisamente *Lourenço Marques* (Convents, 2011, p. 259). Em 1905, os britânicos lançam campanhas para denunciar o tratamento desumano que os portugueses davam aos seus trabalhadores moçambicanos e angolanos. A utilização de fotografias nessas campanhas é devastadora e para as neutralizar a Sociedade de Geografia de Lisboa envia a Moçambique o cineasta Manuel Cândido da Silva Cardoso Furtado e o fotógrafo Soares Andrade. O resultado é o filme *Serviçal e Senhor*, que é apresentado na

⁴⁷ MCCA: Missão Cinegráfica às Colónias de África.

Exposição Universal de Bruxelas, em 1910 (Convents, 2011). Nas primeiras décadas do século XX foram feitos filmes curtos com “nativos” em rituais, tipicamente vestidos, mostrando como eram úteis aos portugueses nas colónias, e como respeitavam a cultura portuguesa, apesar de serem exóticos e excêntricos (Matos, 2006, p. 98) e foi também feito o documentário *Cultura do Cacau* (1909) filmado por Ernesto de Albuquerque em São Tomé⁴⁸, dando notícia do desenvolvimento do cultivo e exploração de cacau na ilha. Segundo Maria do Carmo Piçarra “não se conhecem filmes coloniais realizados durante a segunda década do século XX” (2015, p. 64) sendo que depois do já referido *Cultura do Cacau* de 1909, o filme mais antigo da coleção colonial da Cinemateca é de 1923, trata-se de *Angola – Exposição provincial, agrícola, industrial e pecuária* (224m). A autora sustenta que “no final dos anos 20, como já referi, a faceta colonial de Portugal nunca fora mostrada através do cinema” (p. 65). No entanto, Guido Convents (2011) sugere a existência de outros títulos cinematográficos na segunda década do século XX:

Os Portos de Lourenço Marques e da Beira têm uma grande importância para os sul-africanos e britânicos. Durante a Primeira Guerra Mundial, Portugal teme que venham a ser ocupados. Em 1914 tropas portuguesas partem para as colónias para defende-las. O que explica filmes como *O Embarque de Tropas Expedicionárias para Angola e Moçambique*, produzido pela empresa Invicta Film e *As Expedições Portuguesas em África* (2011, p. 260).

Entre 1918-1924, período caracterizado por alguma prosperidade económica, houve a intenção de criar um “organismo especial em Lisboa para promover Moçambique” (Convents, 2011, p. 265). Este projeto, que implicaria o envio de técnicos especializados em fotografia a África do Sul para aprenderem a manipular o cinematógrafo, e que chegou a prever a compra de material necessário para instalar “uma secção Cinematográfica da Província” (Convents, 2011, p. 265) provavelmente não chegou a ser levado a cabo, nestes moldes, o que não impediu os portugueses de filmarem em Moçambique. Através da empresa Castello Lopes de Lisboa, são levados para Moçambique projetores e câmaras dos fabricantes Pathé Frères (França) e AEG (Alemanha) e em 1923 ou 1924 uma equipa de filmagens portuguesa chega a Moçambique

⁴⁸ *Cultura do Cacau*, segundo Maria do Carmo Piçarra é o primeiro filme colonial conhecido e “Terá sido feito para responder à campanha internacional pela Cadbury, de denúncia de trabalho forçado em S. Tomé. Do filme sobreviveram escassos fotogramas, oferecidos pela família do autor à CP [cinemateca portuguesa]” (2015, p. 64).

(Convents, 2011) com o objetivo de fazer filmes que deem notícias da colónia à metrópole. Nos anos 1920, o produto do trabalho dessa equipa foi mostrado em Lisboa:

Entre 14 de Julho e 7 de Agosto de 1924, a sala do cinema Olympia, em Lisboa, apresenta estes filmes intitulados: *O Zambeze* (com a observação de que se trata de um “impressionante documentário português”), *Criação de Gado nos Territórios da Companhia de Moçambique* e *Riquezas Minerais de Moçambique*. Mais tarde, ou seja entre 19 de Outubro e 13 de Novembro desse mesmo ano, o Olympia mostra uma série de outros filmes dedicados ao desenvolvimento económico da colónia, como as plantações de algodão (*A Cultura de Algodão em Moçambique e A Indústria Corticeira de Moçambique*); a indústria mineira (*A Indústria Mineira em Moçambique*) e o porto da Beira, com as suas atividades (*O Porto da Beira*). O último filme da série é intitulado *Gargantas de Lupata* e mostra imagens da natureza com um grande potencial para o desenvolvimento do turismo. Nos primeiros meses de 1925, o Olympia programa *O Caminho-de-Ferro de Niassaland*⁴⁹ e *Os Centros de Niassaland*. É exactamente um ano depois, que novos documentários de Moçambique são anunciados no Olympia: *Actualidades da Beira* e *O Porto da Beira*. Mas não é tudo e segue-se uma outra série que foca o potencial industrial e as infra-estruturas da colónia como em *As Estradas de Nyassaland* (Convents, 2011, p. 265-266)⁵⁰.

Portugal marcou presença nas exposições internacionais do final dos anos 1920, e princípio dos anos 1930: A Exposição Ibero-americana de Sevilha (1929), Exposição Internacional e Colonial de Antuérpia (1930) e Exposição Colonial de Paris (1931) com o propósito de melhorar e promover a imagem do país e da política colonial portuguesa no mundo. Foi levada a cabo uma tentativa de produzir um grande documentário, em todas as províncias africanas, especificamente para as exposições, mas, apesar disso, a imagem de Moçambique com que os visitantes da exposição de Sevilha ficaram foi feita, segundo Convents (2011) por uma equipa sul-africana, uma vez que a Brigada Cine-Portuguesa não conseguiu chegar a tempo para realizar o trabalho que se havia proposto fazer. Ainda segundo o mesmo autor, as autoridades moçambicanas e os

⁴⁹ Niassaland ou em português Niassalândia, cujo nome completo era Protetorado de Niassalândia é hoje Malawi.

⁵⁰ Mesmo que não se possa afirmar que existiu (inclusivamente durante o Estado Novo) uma produção sistemática e relevante em termos globais para promover a nação externamente e, por isso, seja difícil falar, no caso Português, de uma cinematografia nacional, no sentido que Frodon (1998) a define, mas apenas num esforço de propaganda interna (Piçarra, 2015), tinha sido criada em 1924 a Agência-Geral das Colónias para promover, na metrópole e no estrangeiro, as colónias e a política colonial portuguesa (Convents, 2011). Este organismo, determinante na distribuição de filmes e na organização da participação portuguesa nas grandes exposições nacionais e internacionais entre 1929 e 1931, terá enviado um realizador de cinema a Moçambique apenas nos finais dos anos 20, que fez o filme *A Cidade de Lourenço Marques* (Convents, 2011).

empresários locais contactaram a empresa Afrika Film Union Lda., de Joanesburgo e financiaram (pagaram cinco sextos da obra) *A Colónia de Moçambique* (1060 m) um filme realizado por A. Carrick, constituído por quatro partes, que podem ser vistas separadamente: *os palmares, a cana sacarina, o sisal e o chá*.

O filme de Carrick passa, em Julho de 1929, em Sevilha, e é projectado em várias partes ao ar livre. O interesse é grande: “Vários estabelecimentos de ensino em Portugal desejam poder projeta-lo,” Depois da exposição espanhola, *A Colónia de Moçambique* parte para a exposição de Antuérpia, na Bélgica, com textos explicativos em inglês e português (Convents, 2011, p. 269).

De acordo com Piçarra (2015), a Brigada Cine-Portuguesa seria a terceira equipa de filmagens a sair de Portugal e a primeira com o objetivo específico de filmar em Moçambique. A autora refere a paragem em S. Tomé e Príncipe, mas diz que a equipa dirigida por João Fernandes Tomás terá chegado a Moçambique e “Uma vez em Moçambique, parte das imagens captadas foram montadas num filme, *A Colónia de Moçambique*, o qual veio a ganhar um grande prémio na exposição de Paris” (p. 65). Talvez o facto de não ter sido feito pela Brigada Cine-portuguesa, como defende Convents, ajude a explicar a superioridade cinematográfica de *A Colónia de Moçambique* relativamente a outros filmes portugueses, da mesma época, realizados pela referida expedição cinematográfica.

Foram ainda produzidos outros filmes sobre Moçambique propositadamente para as exposições. Em Antuérpia foram mostrados, na “Semana Portuguesa” quatro filmes portugueses (Convents, 2011) e o jornalista Hélio Moura escreve um artigo intitulado “O cinema nas Colónias. O que se passa em Moçambique” que publica em *Cinéfilo* a 15 de agosto de 1931.

De alto sentido nacional é o filme que o sr. Governador da Província de Moçambique, a expensas da mesma província, mandou realizar, documentando detalhadamente indústrias e costumes indígenas e tendo por fundo a beleza panorâmica dessa colónia, para ser exibido na exposição colonial de Paris. Nas mesmas condições e para ser projetado na exposição de Amesterdão, se fez em Lourenço Marques um filme, focando aspectos naturais e citadinos, e o desenvolvimento do porto que é hoje considerado o melhor e mais bem apetrechado da África Oriental e do Sul (p.22).

Além destes filmes que foram realizados pelo operador João Fernandes Tomás (Moura, 1931) foram produzidos outros que foram mostrados em Paris em 1931, e talvez, concede Convents (2011), já não tenham sido realizados por Carrick, mas pela Brigada Cine-Portuguesa e produzidos pela Agência Geral das Colónias (AGC), entre 1929 e 1930: *A cidade de Lourenço Marques* (1929 – 212 m), *Festejos em Lourenço Marques pela passagem dos territórios do Niassa para a posse do Estado* (1929 -107 m) e *Costumes primitivos dos indígenas em Moçambique* (1929 - 264 m). Estes filmes, além de serem mostrados nas exposições internacionais também foram usados em propaganda interna. Convents refere, a esse propósito, *Dragões de Moçambique* um filme sobre a organização dos “Dragões de Mouzinho de Albuquerque” muito bem-recebido pela crítica de cinema portuguesa da época (2011, p. 271). Segundo Maria do Carmo Piçarra (2015):

Os filmes desta primeira missão cinematográfica são filmes em que não há cinema, não há olhar. Ficam-se em geral pelo mero registo da paisagem natural ou humana feito com imagens em movimento, mas sem acrescentar muito mais do que uma sucessão de imagens fixas. (...) Em geral não são mostrados muitos colonos e os nativos não merecem grande atenção (p. 66).

Uma das obras mais interessantes desta expedição cinematográfica é *Costumes primitivos dos indígenas em Moçambique* que, como o título indica, fixa aspetos mais etnográficos, como danças tradicionais, um régulo com as suas mulheres e uma mascarada indígena em Tiete – com alguns dos nativos mascarados de brancos e vestidos com fatos à ocidental (p. 67).

Neste filme *Costumes primitivos dos indígenas em Moçambique* os “indígenas” têm uma cultura própria – “barbara” com danças guerreiras - sem o mesmo grau civilizacional dos portugueses. O documentário realça a cestaria, as danças guerreiras e o acender de uma fogueira em regiões de Moçambique como Agónia, Inhambane ou Tete. Na lente de Patrícia Ferraz Matos (2006) o título diz quase tudo; o filme mostra várias comunidades moçambicanas nas suas tarefas quotidianas, procurando enfatizar o lado “primitivo” dos utensílios, mas deixando perpassar por exemplo a maternidade nas mulheres como o lado bom daquelas criaturas que poderiam ser evangelizadas e “salvas” pelos portugueses. “Numa película totalmente dedicada aos nativos há ainda lugar para dar conta da poligamia de alguns africanos ao mostrar um régulo com as suas várias esposas” (Matos, 2006, p. 112).

A censura não se fazia sentir grandemente sobre a produção cinematográfica, porque os autores eram previamente escolhidos entre os apoiantes do governo, para evitar desperdiçar dinheiro fazendo filmes que depois eram censurados (Convents, 2011), ou porque a propaganda neste período ainda não servia uma ideologia definida e estivesse apenas ao serviço da projeção da nação (Piçarra, 2015), ou ainda pelas duas razões concomitantemente. Embora o objetivo dos filmes fosse o de promover a política colonial, as imagens são apresentadas, na época, como documentos sobre a realidade; não é assumida pelos realizadores e promotores dos filmes coloniais, qualquer diferença (ou possibilidade de diferença) entre as imagens mostradas pelos filmes e a realidade. O público cinéfilo rejeitou as obras, mas elas foram mostradas nas sessões de propaganda da Agência Geral das Colónias (AGC) e pelo Cinema Ambulante (Piçarra, 2015), ou seja, à população menos informada.

O já referido João Fernandes Tomás, estabeleceu-se em Lourenço Marques em 1929/1930 e colaborou nos documentários *No País das Laurentinas-Colonos* (1934) de Ismael da Costa, uma homenagem ao colono português, através de um grande número de imagens da Associação dos Velhos Colonos e das Laurentinas (mulheres dos colonos). Estas mulheres, que dão o título ao filme, são sempre mulheres europeias (que aparecem vestidas com trajes típicos de Portugal) e asiáticas, nunca africanas. O filme tem o propósito de seduzir portugueses na metrópole a optarem por emigrar para Moçambique. Tomás participou ainda em *Dragões de Moçambique* de Aníbal Contreiras, e *Missões Franciscanas de Moçambique*, de Aquilino Mendes, e foi responsável pela primeira obra de ficção moçambicana *A Grande atriz* em 1931. Hélio Moura na revista *Cinéfilo* (1931) recebe a obra *A Grande atriz* com entusiasmo, apesar de lhe apontar muitas fragilidades, e dá nota de um argumento, de sua lavra, pronto a ser tornado filme pelo mesmo autor, projeto que estaria já em fase de *decoupage*. Esse argumento era inspirado numa lenda local moçambicana e dava conta de “lutas e paixões dos povos landins e zulus envolvidos num romance idílico de almas simples” (Moura, 1931, p. 30). O filme não terá sido feito e apenas merece referência neste contexto, por ser aparentemente um projeto muito diferente de todos os da sua época, desde logo pela intenção de construir o guião a partir de uma lenda local (moçambicana), e também por aparentemente desejar filmar com “indígenas”, na medida em que se trata de uma estória de amor entre essas “almas simples” (Moura, 1931, p. 30). Os filmes que foram feitos, não só não mostram moçambicanos negros enquanto personagens, como não os mostram como indivíduos – *essencializados*, os africanos são representados como um todo homogéneo e primitivo. Os filmes

feitos até esta altura, e mesmo depois, são filmes de lente colonialista, ou seja, filmes que servem para mostrar a capacidade colonizadora dos portugueses em África (até para neutralizar críticas dos ingleses relativamente à capacidade dos portugueses enquanto colonos), a supremacia cultural, económica e política portuguesa nas colónias, e por oposição à incivilidade dos “indígenas”, a missão civilizadora dos portugueses a ser levada a bom porto.

2.2. O cinema e as Colónias durante o Estado Novo

Apesar do esforço feito no sentido de registar cinematograficamente os progressos portugueses nas Colónias africanas, bem como a obediência e a servilidade dos povos “indígenas” a estes colonizadores, foi apenas nos anos 1930 que o cinema foi estrategicamente colocado ao serviço da construção de uma identidade nacional portuguesa e do mito do império colonial⁵¹, território que, mais tarde (1951), recuperou a designação oitocentista de províncias ultramarinas. Ao final da primeira república (1910-1928) seguiu-se um período de grande instabilidade política; entre 1928 e 1931 a política tornou-se cada vez mais presente na sociedade e muitos opositores ao regime procuraram o exílio. Em 1928 foi reeleito Carmona - o único candidato a presidente da república - e o Coronel Vicente de Freitas formou um novo governo, com Oliveira Salazar como ministro das finanças. Quando este prestigiado professor de economia da Universidade de Coimbra, na altura com 39 anos, aceitou o cargo de ministro das finanças, exigiu ter autoridade para “supervisionar os orçamentos de todos os ministérios e ter poder de veto em todas as despesas, tornando-se assim o ‘ditador financeiro’ do país ” (Meneses, 2009, p. 3). O sucesso da sua política financeira consolidou o seu prestígio e converteu Salazar no “salvador da nação” (Meneses, 2009). O designado Estado Novo e a União Nacional foram estabelecidos entre 1930 e 1931; o Acto Colonial - que consiste num código político da ditadura no que concerne as colónias portuguesas - também foi estabelecido nesta altura. Em 1932, Salazar substituiu Domingos de Oliveira e formou um governo predominantemente composto por pessoas da sua geração, suas admiradoras (Meneses, 2009).

Em 1929 foi instituída a censura e depois de 1932 os filmes passaram a ser inspecionados pela Inspeção Geral de Espetáculos (IGE). Como o objetivo era o de promover uma boa imagem do império e da política colonial, eram proibidas imagens de maus tratos a africanos; que ilustrassem a luta entre “brancos” e “negros”; que ilustrassem a segregação nos EUA; que

⁵¹ A expressão *províncias ultramarinas* foi usada pela primeira vez na constituição de 1820, que descrevia o território como uma unidade. Só em 1930, com a publicação do Acto Colonial é introduzida, no direito português, a expressão *império colonial* (Moreira, 1956).

refletissem a luta pelos direitos dos negros na América; que exaltassem aspetos pacifistas ou antimilitaristas; sendo estes cortados ou simplesmente recusados. Os filmes tinham também que ser economicamente rentáveis (Matos, 2006).

O Estado Novo e concretamente o salazarismo devem muito à participação de António Ferro que dirigiu o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), organismo que estava sob tutela direta da presidência do Conselho de Ministros, ou melhor dizendo, de Salazar. Logo em 1932 Ferro terá sugerido a Salazar a criação de um organismo responsável pela propaganda aos feitos do regime (Raimundo, 2015) e foi também Ferro o responsável pela formulação doutrinária da designada Política do Espírito, que entrou em vigor a partir do mesmo ano e que consistia na política cultural implementada pelo estado ao serviço do regime (Raimundo, 2015). Em dezembro de 1932 António Ferro publicou no *Diário de Notícias* um conjunto de entrevistas com o Presidente do Conselho de Ministros, reunidas em livro em 1933 (*Salazar, o Homem e a Obra*), e em outubro de 1933 foi chamado a assumir, como diretor do SPN - criado em outubro de 1933 - as funções simultâneas de chefe da propaganda e de responsável pela política cultural do Estado Novo⁵². O organismo manteve o nome até final da Segunda Guerra Mundial, quando passou a designar-se Secretariado Nacional de Informação (SNI); António Ferro foi o seu diretor até 1949. Preocupado com a propaganda interna e externa, António Ferro estendeu a sua influência a todas as atividades culturais da época: edição; radiodifusão; teatro; bailado; jornalismo; turismo; atividades culturais tradicionais e modernas (música, folclore, exposições, etc.) e claro, ao cinema, como não podia deixar de ser. Durante o Estado-Novo “o filme é um meio privilegiado de construção da perceção do real. Neste contexto, serve para concretizar o desejo de registar o que se vê, mas também o que se quer dar a ver” (Matos, 2006, p. 94). Deste modo, os filmes portugueses deste período são tão importantes pelo que procuram ocultar, como pelo que mostram, na medida em que “como tudo o que foi produzido durante este período os filmes contêm uma forte carga ideológica” (Matos, 2006, p. 96).

A criação da Missão Cinegráfica às Colónias de África (MCCA) em 1937 pelo Ministério das Colónias, tentou contrariar a ausência de produção de cinema sobre as colónias dos anos imediatamente anteriores e colocar essa produção ao serviço da política do regime. A missão

⁵² António Ferro não foi nomeado Ministro, porque não tinha concluído a licenciatura, embora tivesse muito poder e uma relação muito próxima com Salazar. A intransigência de Salazar e dos que o rodeavam não permitiria abrir exceções (Raimundo, 2015, p. 175), no entanto, mais tarde, em 1950, tomará posse como Ministro Plenipotenciário de Portugal em Berna.

registou a visita presidencial às colónias em 1938 e dela resultaram vários documentários que foram exibidos já na década de 1940. No que toca a Moçambique esta missão foi responsável pelos filmes *Aspectos de Moçambique e S. Tomé e Príncipe* (1941) e *Gentes que nós civilizámos* (1944) e filmou os exteriores para *O Feitiço do império* (Convents, 2011; Piçarra, 2015). Em moçambique Lopes Ribeiro captou imagens da estação de Lourenço Marques, do hotel Polana com a sua praia, do Bello's Casino e do Aeroporto, em Marracuene filmou o monumento aos soldados mortos na Batalha de 1895; fez imagens aéreas de Inhambane da ponte sobre o rio Zambeze em Sena e Nampula. Depois, em Lisboa filmou as cenas ficcionais com os atores (Convents, 2011, p. 277). O objetivo além do elogio aos colonos e ao espírito português em África era, neste caso, seduzir os portugueses a irem para África em vez dos EUA, para onde uma parte considerável da população estava a emigrar.

O Feitiço do império nasce da ideia de António Ferro de fazer um filme colonial prestigioso, em Moçambique, dirigido por Lopes Ribeiro e com os atores portugueses mais conhecidos; a ação decorre nos EUA, Lisboa, Angola, Guiné e Moçambique, mas tem passagens por Cabo Verde, Madeira, São Tomé e Príncipe. Misto de documentário e ficção (com imagens da MCCA), o filme narra a vida de um jovem, filho de emigrantes portugueses nos EUA, que pretende obter a nacionalidade americana e casar-se com uma americana rica. Porém, durante uma viagem a Portugal e às colónias portuguesas encontra o seu verdadeiro destino: deixa-se seduzir pelos irresistíveis encantos do império português e opta por abdicar do “sonho americano”, fazendo saber à sua noiva que não casará com ela, para fazer parte dessa “grandeza” que é afinal sua, isto depois de ter sido atacado por um leão, salvo por um “nativo” e curado pela futura noiva.

Em *O Feitiço do império* os moçambicanos negros têm uma presença marginal; só aparecem como figuras secundárias, a trabalhar, ou a exercer a sua cultura, indecifrável aos olhos europeus. É muito evidente a infantilização dos africanos, neste filme, eles são os “pretinhos”, ou “pobres crianças”, que apesar de tudo aprendem as primeiras letras através da cartilha e vão à catequese pelas mãos de Mariazinha que é filmada a ensinar os “pretinhos” a ler. O casal de empregados do tio que vive em África, vestidos de alentejanos, são os únicos que têm nome. Os restantes são normalmente designados por “pretos”, ou “criados pretos” e são muito leais, capazes de dar a vida pelo patrão, que se refere a Braz como “um preto dedicado” apenas uma coisa distingue “os pretos” no geral: os “calcinhas”, que andam vestidos e os “pretos do mato” (Matos, 2006, p. 104-105). Uma parte dos africanos é representada de forma ocidentalizada (assimilados –

roupa, alfabetismo, catolicismo, etc.) servindo como exemplos do “trabalho civilizador” do colono. De sublinhar que se por um lado Mariazinha, a colona branca por quem Luís se apaixona, é mostrada como uma personagem que respeita as regras do pudor (sempre dedicada e discreta, apesar de firme nas suas convicções), por outro lado, o tronco nu de uma mulher negra é filmado, numa sequência documental, em que mulheres africanas lavam roupa no rio e se banham.

No filme a defesa de uma política de assimilação dos “indígenas” (sobretudo através da relação que Mariazinha estabelece com os “pretinhos”) convive com ideias segregacionistas⁵³. São mostradas imagens de uma dança tradicional em Marracuene, que aldeões executam junto ao monumento dos portugueses mortos na batalha contra a população local rebelde, em 1895. Luís, o protagonista, lembra que os antepassados dos que dançam para os turistas lutaram contra a colonização, mostrando claramente o poder civilizador dos portugueses, que apenas em algumas décadas conseguiram converter a população à evidência da sua superioridade. No entanto, Fay confessa não compreender por que razão o governo colonial ainda mantém os indígenas em estado selvagem, quando nos EUA eles já estão tão assimilados. O funcionário do governo (administrador) responde que o estado colonial quer respeitar os usos e costumes alheios aos ocidentais, promovendo assim também o respeito pela sua própria cultura. A ideia materializada no provérbio “cada roca seu fuso, cada terra seu uso” é a de que cada povo tem o seu carácter. Como vemos, nesta altura, o cinema colonial defendia, por vezes, uma colonização segregacionista, que em África do Sul veio a desembocar no *apartheid*. Se por um lado, os portugueses se projetam como um povo com maior capacidade de conviver e mesmo com o papel histórico de educar “o outro africano”⁵⁴, por outro, reclamam a necessidade de respeitar os usos e costumes dos outros povos, mantendo-se à distância.

Em 1953 estreia *Chaimite*, realizado por Brum do Canto; um enaltecimento aos militares portugueses e à coragem e trabalho dos colonos. Neste filme, os africanos (talvez pela primeira vez) não aparecem como um “todo” homogêneo obediente aos portugueses e/ou agradecidos pela oportunidade de se civilizarem. Pelo contrário, mostra-se que, entre eles, havia perigosos

⁵³ A historiografia dos imperialismos europeus em África estabeleceu uma distinção entre os princípios de assimilacionismo, uma marca da colonização católica e portuguesa, e da segregação, associada à colonização britânica e protestante. Sem negar as particularidades de cada contexto colonial o antropólogo Peter Fry observou, no conjunto de ensaios *A persistência da raça. Ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África Austral* (2005), que essa distinção não pode ser interpretada como um contraste entre atitudes “fixas e imutáveis”. Fry registou a significativa miscigenação entre colonos protestantes e nativos do Cabo e assinalou que as duas potências coloniais evocaram tanto um princípio como outro em conjunturas diferentes, e que o mundo pós-colonial na África Austral, e concretamente em Moçambique, reflete essa mistura de influências.

⁵⁴ “É da essência orgânica da Nação Portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar as populações indígenas que neles se compreendem, exercendo também a influência moral que lhes é adstrita pelo Padroado do Oriente” (Acto Colonial, Artº n.º 2).

guerreiros (ainda que primitivos) anticolonialistas, os quais, só foi possível vencer, com a coragem, inteligência e determinação do viril exército português. Liderados por Ngungunyane⁵⁵ os Nguzis⁵⁶ revoltaram-se (1884-1895) ameaçando a soberania portuguesa. Depois de alguns ataques das forças Nguzis, muitos portugueses fugiram para a segurança de Lourenço Marques e Maria uma colona que ali se refugiara nessas circunstâncias desperta o amor de Daniel, o jovem dono do café em que ela vai trabalhar. Maria que estava comprometida, acabará por aceitar casar com Daniel, quase ao mesmo tempo que Mouzinho de Albuquerque captura Ngungunyane em Chaimite. Maria do Carmo Piçarra destaca que Chaimite se diferencia da restante produção cinematográfica da época porque:

Além das figuras dos heróis militares, Chaimite tem dois heróis coletivos: o povo e o Exército. Afasta-se portanto do modelo dos filmes de «conversão» da propaganda ficcional do regime ou dos documentários de propaganda em que Salazar e Carmona são protagonistas e nos quais os militares, embora estejam sempre em destaque, são mostrados em situação de paz, inoperantes, reverentes, alinhados em desfiles e paradas [neste modelo também o povo português surge como expectador das cerimónias do regime, figurante das manifestações de apreço aos líderes políticos, mas nunca como personagem activa na «revolução» em curso] (2015, p. 105).

Em *Chaimite* os africanos são muitas vezes cruéis, traiçoeiros e inclusivamente capazes de sacrificar a família (como Ngungunyane) pelos seus interesses, matando-se uns aos outros com facilidade. Estes africanos só têm nome próprio quando são fieis aos portugueses, ou quando têm um papel de relevo na liderança da revolta. De forma oposta os colonos portugueses são sempre nomeados, mesmo os que são praticamente figurantes e são mostrados como corajosos, e trabalhadores empenhados, revelando vontade de desbravar o interior do país e aí construir os seus lares. Os chefes militares portugueses são representados como figuras com grande sentido de estado (a Ngungunyane líder da revolta é concedida justiça Real) e de grande humanismo (poupam a vida à mãe de Ngungunyane por ter sido fiel ao Rei) ao mesmo tempo implacáveis com os inimigos comuns, que são liminarmente eliminados. Para Piçarra (2015) o monárquico Brum do Canto fez, em muitos aspetos, um dos filmes mais conservadores de todo o cinema colonial, na

⁵⁵ Ngungunyane: Gungunhana para os portugueses.

⁵⁶ Nguzis: apelidados Vátua pelos portugueses.

medida em que parece querer enfatizar que na época a que se reporta o filme prevaleciam valores nobres que se perderam com a república. Contudo, não podemos deixar de destacar, como Convents (2011) que em *Chaimite*, pela primeira vez, aparecem protagonistas negros, chamados pelos nomes como Ngungunyane (Carlos Benfica), Mauéué (David Manhiça) e Mambaza (Alfredo Piqué), os brancos que estão presentes em grande parte do filme foram atores enviados da metrópole para filmar em Moçambique, coisa que não aconteceu em *O Feitiço do império*.

Se compararmos *O Feitiço do império* (1940) e *Chaimite* (1953) percebemos que ambos servem propósitos semelhantes. Ambos os filmes apelam à ida de portugueses para as colónias, e à efetiva ocupação do território pelos portugueses (com que *Chaimite* acaba) e que na década de 1950 continuava a ser urgente. *O Feitiço do império* foi feito antes, mas mostra uma África já apaziguada e civilizada pelos portugueses. *Chaimite* foi filmado depois, mas a sua ação reporta a uma época anterior à de *O Feitiço do império*, uma África ainda indomada pelos portugueses.

Inserido no plano de propaganda de Cayolla, em 1953 estreia também *Chikwembo*⁵⁷! *Sortilégio Africano*. Este melodrama (docu-drama, segundo Convents, 2011) de 73 minutos realizado por Carlos Marques, com argumento do realizador e de Felipe de Solms, foi categorizado, na época e atualmente, como “um mau safari cinematográfico” (Piçarra, 2015, p. 70) conta a viagem de Ricardo que chega a Moçambique sem “ilusões nem fé” (Matos-Cruz, 1999, p. 101), uma vez na Zambézia encontra Luísa e Alberto, que tinham sido os causadores da sua decepção. Em lugar de se vingar, Ricardo, salva Alberto da morte. Percebendo em Ricardo um espírito superior, Alberto teme a sua rivalidade e entrega-se à bebida, mas Luísa provar-lhe-á o seu amor. Este melodrama é intercalado com cenas reais de caça. Luís de Pina descreve *Chikwenbo* como uma estória de amor e de caça tendo África apenas como pano de fundo “Com uns elefantes, umas palmeiras e uns coqueiros, podia ter sido filmada em Vila Franca de Xira. Nenhum interesse pelas condições de vida, pela realidade ultramarina” (Pina, 1960, p. 41).

Estabelecido em Lourenço Marques desde os finais dos anos 1940 o produtor-cineasta espanhol Felipe de Solms produziu vários documentários sobre Moçambique, com o apoio das autoridades locais e de empresários. Estes filmes são dirigidos a um público internacional e pretendem mostrar as possibilidades que aquela colónia oferece a pessoas empreendedoras. Além destes foram também produzidos, ou pelo menos filmados, em Moçambique documentários feitos

⁵⁷ Chikwembo é uma palavra ronga que tem a conotação de milagre, enfeitamento.

por cineastas das outras partes do mundo como Bélgica, África do Sul, sempre para um público europeu e até norte americano. Ainda que filmando africanos, regra geral retratando-os como exóticos e por vezes sem sequer referir concretamente o lugar de onde provinham as imagens (Convents, 2011).

Durante a década de 1950 o interesse científico pelas colónias aumenta e são feitos vários documentários em Moçambique. A Junta de Investigações do Ultramar apresenta a 27 de março de 1957 o documentário *Fauna, flora e etnografia no interior de Moçambique*, realizado pelo engenheiro Cabeçadas durante a Missão Geográfica a Moçambique (Convents, 2011). Destes documentários realizados durante os anos 1950 destacam-se os filmes de Margot Dias, que entre 1958 e 1961 realiza 28 filmes em Moçambique e Angola no âmbito das “Missões de estudos das minorias étnicas do Ultramar Português” dirigidas pelo etnólogo Jorge Dias (seu marido). Os filmes são marcados pela urgência de filmar o que parece estar à beira do fim (Sanches, 2017) e a autora revela, com movimentos intuitivos, de câmara ao ombro, as relações e o convívio entre mães e filhos, entre irmãos, e o confronto entre a cultura de quem filma e de quem é filmado.

2.3. Luso-tropicalismo

Publicada pela primeira vez no Brasil em 1933 *Casa-grande & senzala* de Gilberto Freyre, foi recebida com desconfiança pelos círculos políticos conservadores portugueses, na medida em que «A afirmação da mística nacional-imperial partia da “superioridade da raça” cuja “pureza” a leitura de Freyre punha em questão» (Cabaço, 2010, p. 184). Os estudos antropométricos, que se especializaram em enfatizar as diferenças, tinham nos anos 1930 e ainda nos anos 1940 o aval da elite política conservadora portuguesa, que repudiava a miscigenação (Castelo, 1998) e que só depois da Segunda Guerra Mundial se viu obrigada a reformular as suas posições. No entanto, a obra de Freyre foi recebida com entusiasmo por cientistas e intelectuais, principalmente pelos críticos ao governo de Salazar (Cabaço, 2010; Castelo, 1998); “Eles⁵⁸ acolheram com interesse a publicação de *Casa-grande & senzala*, que resguardava a “grandeza” de Portugal, condenava o racismo e exaltava a miscigenação” (Cabaço, 2010, p. 183).

Depois da Segunda Guerra Mundial a pressão internacional contra o império português subiu muito de tom. A criação da Organização das Nações Unidas (ONU) em 1945 e a realização

⁵⁸ António Sérgio escreve o prefácio à 1ª edição de *O mundo que o português criou* (1940) e embora questione a interpretação de Freyre sobre o povo português e enfatize as condições naturais dos trópicos, não esconde o seu entusiasmo com a obra. Entre outros Fidelino Figueiredo, Jaime Cortezão, João Gaspar Simões, Vitorino Nemésio, Hernâni Cidade, além de José Osório de Oliveira, intelectuais que mostraram entusiasmo com o trabalho de Freyre (Cabaço, 2010).

da Conferência de Bandung, em 1955, contribuíram para o avanço dos movimentos de libertação – anticolonialistas e pan-africanistas. No mesmo ano de 1955 Portugal entra na ONU⁵⁹. Em Moçambique despontou produção intelectual, literária e artística, contestatária do sistema através, por exemplo, de poetas como Noémia de Sousa (1926-2002) ou Craveirinha (1922-2006), materializada em publicações como o jornal *O Brado Africano* (1955-1958). Internamente durante os anos 1950 acentuou-se, embora em surdina, um debate que opunha conservadores a renovadores e aumentaram os sintomas de inconformismo de assalariados, traduzidos em greves e revoltas (Cabaço, 2010; Castelo, 1998). Mesmo na igreja aparecem, nesta altura, algumas vozes muito críticas do regime de Salazar⁶⁰ tais como o Bispo do Porto, que no final dos anos 1950 “acabaria afastado da sua diocese durante uma década por ter, segundo Salazar, fomentado a organização política dos católicos” (Simpson, 2012, p. 102).

A resposta governamental às pressões foi tímida: “Fosse na sua formula "imperial" ou na sua expressão "ultramarina", o paradigma ideológico reformulado pelo regime nos anos 30 não sofreria alterações essenciais ao longo de toda a fase salazarista do regime” (Rosas,1995). Em 1951 foi abolido o *Acto Colonial* e recuperada a designação províncias ultramarinas. Esta mudança - só um pouco mais que “cosmética” ou discursiva - conduziu à aprovação em 1954 do *Estatuto dos Indígenas Portugueses das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique*, por Decreto-lei de 20 de maio, visando a "assimilação" dos indígenas nas províncias ultramarinas. Até à introdução do *Estatuto*, de uma maneira geral, os indígenas não tinham direitos civis, ou jurídicos, nem cidadania. A nova lei estabelecia três grupos populacionais: os indígenas, os assimilados e os brancos. Para obter o estatuto de "assimilado" e poder usufruir de direitos que estavam vedados aos “indígenas”, era necessário fazer demonstração de um conjunto de requisitos (saber ler e escrever, professar a mesma religião que os portugueses e manter padrões de vida e costumes semelhantes aos europeus). O *Estatuto* foi abolido apenas em 1961 com as reformas introduzidas pelo, então, Ministro do Ultramar, Adriano Moreira, com o objetivo de permitir aos indígenas um acesso mais fácil e abrangente à cidadania portuguesa e aos direitos inerentes a ela.

⁵⁹ A URSS tinha vetado a entrada de Portugal em 1946. A negociação foi difícil e só foi possível porque em 1955 a diplomacia portuguesa permitiu superar um impasse que existia entre o Leste e o Oeste relativamente à adesão de novos membros.

⁶⁰ A Igreja que era uma instituição particularmente poderosa, num país que chegou a ser considerado “o mais católico do mundo”, tinha as suas relações diplomáticas com o estado português claramente estabelecidas, desde 1940, quando o Estado Português e a Santa Sé para além da Concordata, assinaram o Acordo Missionário relativo apenas à questão colonial (Simpson, 2014).

Durante os anos 1950, no âmbito da reconfiguração política e ideológica do estado português, com o objetivo de neutralizar as pressões internacionais de que era alvo e também as críticas internas, a obra de Gilberto Freyre foi incorporada na ideologia do regime português, e ajudou a sustentar “científica” e discursivamente ideias desde há muito presentes na construção da portugalidade. Em 1951 foi publicado em Portugal *O Mundo que o português criou*, onde o sociólogo alarga a todas as colónias portuguesas a teoria desenvolvida em 1933 na obra *Casa-grande & senzala*, que se referia apenas ao Brasil (Castelo, 1998). Em *O Mundo que o português criou* o autor defende uma unidade cultural, tendente à mestiçagem, entre “Portugal, o Brasil, a África e a Índia Portuguesa, a Madeira, os Açores e Cabo Verde” (Freyre, 1951, p. 41). Esta ideia de unidade ancorava-se no cristianismo luso, através do qual os portugueses teriam desenvolvido uma capacidade especial para se relacionarem com outros povos (Castelo, 1998) e foi um argumento muito utilizado na resposta à pressão internacional sobre o colonialismo português que se seguiu à Segunda Guerra Mundial. Esta faceta cristã da teoria luso-tropicalista permitiu à igreja participar ativamente na “lusotropicalização” do discurso colonial português na medida em que “o discurso missionário português tinha prefigurado uma parte considerável da vulgata luso-tropical ao estipular que a presença portuguesa em África era singularmente civilizadora devido precisamente ao papel atribuído às missões católicas” (Simpson, 2014, p. 250). Ainda que a obra de Freyre valorizasse o contributo cultural dos ameríndios e dos africanos na formação do Brasil, e defendesse como benéfica a miscigenação do período colonial, essa faceta da obra do sociólogo foi convenientemente invisibilizada pelo regime português, que adotou sobretudo os aspetos que reforçavam e davam novo ânimo (científico) a ideias-chave que eram já parte de ideologia colonial.

Em primeiro lugar, a ideia de a transcendência e intemporalidade do “modo português de estar no mundo” e a “vocação para os trópicos” do “g nio lusitano” imutável no tempo e no espaço, são noções que serviram para justificar a ideia de império, de Portugal como uma civiliza o luso-tropical e do português como uma “raça”. Em segundo lugar, os conceitos de “tolerância” e a “plasticidade” de Freyre permitiram invisibilizar uma história de luta, de resistência e de sofrimento, reduzindo-a   epopeia de meia dúzia de heróis lusos vitoriosos, escamoteando milhares de vidas desaparecidas nas centenas de expedições, em pequenos contingentes ou em grandes forças expedicion rias que, “desconhecendo o terreno, dizimadas pelas doenças e menosprezando a capacidade militar dos africanos, foram incapazes de impor a sua superioridade em armamento”

(Cabaço, 2010, p. 187)⁶¹. Em seguida, a “unidade de sentimentos e de cultura” era o corolário lógico da “unidade do império”, sob a hegemonia da língua portuguesa⁶². Depois ainda, a apologia da sociedade patriarcal atrelada ao princípio da continuidade histórica em que o passado explica o presente e determina o futuro, trazia consigo a “brandura lusitana” e servia à “política do espírito” e ao seu enunciado de fusão de tradição e progresso. Por último, o Brasil enquanto produto da exceção colonial lusa, permitia perceber as políticas de assimilação, que foram sempre mecanismos de estigmatização social, como métodos de integração dos portugueses, e colocar o interesse económico como secundário na colonização (Cabaço, 2010).

Tendo publicado pela primeira vez em 1940 *O Mundo que o português criou*, Gilberto Freyre visita Portugal e também as colónias, apenas em 1951, a convite de Sarmento Rodrigues, Ministro do Ultramar, depois de António Ferro o ter convidado por duas vezes. Após declinar dois convites por temer ver-se comprometido politicamente, Freyre decide aceitar um terceiro:

O terceiro era difícil recusá-lo sem ir ao extremo oposto: o de pretender colocar-me numa posição de purista em matéria de gramática política; purismo que nunca pretendi cultivar. Por que recusar-me a ver de perto um drama sociologicamente da força do de Pirandello, diante de um convite que me chegava de Ministério – do Ultramar – tão apolítico em Portugal como é o Itamari no Brasil (Freyre, 2001, p. 19)⁶³.

Gilberto Freyre que nas suas próprias palavras nunca pretendeu cultivar purismo, em matéria de gramática política veio a funcionar como cientista do regime português, publicando depois das obras referidas *Integração portuguesa nos trópicos* em 1958 e ainda *O luso e o trópico* em 1958. Nas obras onde desenvolveu especificamente o conceito de luso-tropicalismo *Um brasileiro em terras portuguesas* e sobretudo *Aventura e rotina*, critica a organização da vida da companhia de diamantes (Diamang) em Angola, entre outros aspetos que observou em África, mas as denúncias aparecem sempre imediatamente secundadas por justificações (e.g. Cabaço, 2010; Castelo, 1998). O autor parece ter vontade de criticar o fenómeno, mas não consegue por em causa

⁶¹ Pelissier (1987, p. 80-88) refere que só para Angola, foram mais de 180 expedições entre meados do século XIX e 1920.

⁶² Freyre “ouviu” o crioulo de Cabo Verde com repugnância (Freyre, 2001, p. 274) sentindo no cabo-verdiano uma “incarcerização cultural” (Freyre, 2001, p. 277), que o aproxima mais da “afro-francesa” Martinica ou da “afro-britânica” Trinidad do que do luso tropical Brasil (Freyre, 2001, p. 277).

⁶³ Itamari é o nome que se dá no Brasil ao Ministério das Relações Exteriores que é o órgão político administrativo encarregado de auxiliar a Presidência da República na formulação e execução da política externa brasileira, não tendo, portanto, nada de apolítico. Luigi Pirandello (1867-1936) foi um dramaturgo italiano vencedor do Nobel da literatura em 1934 e doou a medalha à campanha de Mussolini “coleta do ouro” que tinha como objetivo recolher fundos para o país, depois das sanções económicas a que a Liga das Nações o votou, na sequência da invasão da Etiópia (1935-1936). Já em 1927 dera uma entrevista onde afirmou que “Mussolini não encontra parêntese na História” (Turrini, 2017).

o seu próprio modelo. Para José Luís Cabaço “*Aventura e rotina* é um livro importante para se compreender a forma como o colonialismo se apropriou de Gilberto Freyre, bem como a forma como este se deixou apropriar pelo regime português” (2010, p. 168). Ao contrário do que acontecera ao pensar na formação do Brasil, em África Freyre faz do português o protagonista único do seu diário de viagem, remetendo os povos colonizados a coadjuvantes, ou figurantes que existem apenas para comprovar a ação civilizadora dos portugueses (Cabaço, 2010). A viagem por África é longa tendo abarcado todas as províncias ultramarinas; apesar da unidade do modelo proposto, as diferentes Províncias estariam em fases distintas da lusotropicalização. Assim que desce do avião que o leva a Moçambique o sociólogo percebe uma multidão simpática, “mas anglicizada nos seus gestos e modos” (Freyre, 2001, p. 427). E no hotel Polana onde se hospeda estranha que o local não possa ser frequentado por “pessoas de cor, nem como hóspedes nem como visitantes” (Freyre, 2001, p. 428). Esta situação deve-se, para o autor, não a uma característica intrínseca do colonialismo português, mas à influência de holandeses e ingleses da África do Sul. Freyre aceita, contudo, a segregação cultural e racial e sanciona a diferenciação política entre assimilados e não assimilados.

Que se considere o problema do indígena à parte do preto assimilado ou da gente de cor já culturalmente branca, compreende-se: o indígena, vivendo ainda numa cultura pré-nacional, só futuramente será cidadão e só em potencial é politicamente português. Precisa de ser considerado pessoa ou ser pré-nacional e não ainda nacional (Freyre, 2001, p. 434).

Gilberto Freyre sente a presença de racismo em algumas situações, mas apressa-se a esclarecer que estes seriam casos esporádicos, que apenas confirmariam a influência anglo-saxónica e holandesa. Refletindo sobre um jantar com jornalistas moçambicanos Freyre considera que nem toda a gente se poderia sentir bem ali, por ser um ambiente tão “lusotropical”: “Neste ambiente não se sentiriam bem os raros portugueses que em Moçambique, influenciados por ingleses e boers, consideram errada a política lusitana de mistura de raças e de culturas; chegam a repelir a experiência brasileira (...) como um fracasso” (Freyre, 2001, p. 454).

Foi na Zambézia, na Ilha do Ibo e na Ilha de Moçambique que Gilberto Freyre encontrou os mais acabados exemplos de luso tropicalismo do seu percurso africano. Para Cabaço (2010), o facto de ser precisamente na dureza das plantações de sisal do norte de Moçambique onde Freyre

percebe as maiores evidências da “tolerância” característica dos portugueses, atesta a cegueira do sociólogo, na tentativa de adaptar a realidade à sua teoria:

Os africanos trabalhavam doze a catorze horas por dia a troco de salários de fome e com elevada taxa de mortandade devida às feridas gangrenadas e às mordeduras de cobras; naquele norte onde existiam então os maiores palmares do mundo com o mais alto índice de acidentes de trabalho no território; no norte da colónia, islamizado e pobre, onde se situavam as grandes plantações de algodão e predominavam as culturas forçadas; na região de onde meio século antes, ainda saíam clandestinamente, contingentes de homens e mulheres escravizados para o Oriente e América Latina, e, naqueles dias, os contratados para São Tomé e Príncipe! (Cabaço, 2010, p. 172)

Os autores estudados concordam que Freyre pactuou com o regime salazarista e Piçarra (2015) defende que «o facto de ter usado a terminologia do enquadramento ideológico recém proposto⁶⁴ – entretanto consagrado na lei – denotam não apenas que pactua com a politização da sua teoria, mas que, de algum modo a “salazariza”» (p. 125). A influência de Freyre, foi muito profunda e a sua teoria científica, conduzida ao estatuto de ideologia política (Cabaço, 2010) configurou um dos raros momentos em que oposição e regime estiveram de acordo pelas ideias de integridade de “nação pluricontinental portuguesa” e “vocação histórica do país” (Castelo, 1998).

A conformação do luso-tropicalismo ao salazarismo concretizou-se depois da crise colonial de 1954 em que Nagar, Haveli e Dadra são anexados à Índia, que desde a sua independência em 1947 reclamava estes enclaves, bem como Goa, Damão e Diu. O ministério dos negócios estrangeiros empenhou-se na divulgação da teoria enquanto fundamentação da política do estado português argumentando que Portugal não tinha colónias, as províncias eram parte integrante do país. Ao mesmo tempo, esta versão da teoria luso-tropicalista conveniente ao regime de Salazar, entrou em força também na academia, através de professores como Adriano Moreira, Orlando Ribeiro, Jorge Dias, ou Almerindo Lessa. A Igreja que apesar das tensões foi sempre grande aliada de Salazar (Simpson, 2014) também não encontrou dificuldades em ajustar o seu discurso missionário à retórica luso-tropicalista:

⁶⁴ A revogação do Acto Colonial e a substituição da expressão império colonial por províncias ultramarinas é de 1951, ano em que Freyre visita Portugal.

Quer por via dos seus movimentos, quer por intermédio dos organismos do Estado-Novo, a Igreja institucional inseriu o impulso missionário no quadro do luso-tropicalismo contribuindo para a “legitimação” da presença portuguesa no Ultramar. Nas orientações transmitidas à Ação Católica na semana de formação Missionária de 1961 [...] os militantes foram recordados do “condicionalismo histórico português que fazia da África portuguesa uma “situação especial”. As “províncias ultramarinas” foram referidas como Portugal mais novo” e a tendência descolonizadora reduzida a uma “enorme crise de adolescência”. [...] (Simpson, 2014, p. 252).

Estavam, portanto, constituídas as condições para o luso-tropicalismo se transformar num discurso hegemónico: rapidamente todas as estruturas sociais (igreja, escola, exército, *media*, etc.) iriam reproduzir estas ideias - tão convenientes à construção da distintividade positiva dos portugueses - de forma concertada e, por via da censura, praticamente sem contraditório. O cinema não foi exceção.

Quando um discurso se torna hegemónico é muito difícil contraria-lo. A principal razão que obriga este estudo a dedicar vários parágrafos a Gilberto Freyre e ao luso-tropicalismo é, como adiante veremos, a presença na atual sociedade portuguesa de representações sociais luso-tropicalistas sobre “raça” - conceito do qual Freyre nunca abdicou (Araújo, 1994)⁶⁵ - sobre a excecionalidade do colonialismo português, a propensão lusa para a miscigenação cultural, entre outras. Apesar das visões de Freyre terem sido, desde muito cedo, rejeitadas pelos intelectuais africanos dos movimentos africanistas e independentistas (Cabaço, 2010), estas representações marcam também presença na sociedade moçambicana dos dias de hoje.

2.4. Jornais cinematográficos

Os jornais cinematográficos foram um meio privilegiado para a transmissão de notícias até à massificação do aparelho televisivo. Ainda que não se tenha organizado a produção deste género cinematográfico até ao Estado Novo (Piçarra, 2006), existiram jornais filmados, em Portugal, desde as primeiras décadas do século XX.

⁶⁵ Segundo Benzaquem Araújo (1994) o “meio físico” em Freyre deve ser entendido como um intermediário entre os conceitos de “raça” e “cultura” que os relativiza tornando-os compatíveis entre si. Isto é possível, ainda segundo Araújo, porque Freyre, trabalha com uma conceção neolamarckiana de “raça”, que admite a capacidade ilimitada dos seres humanos se adaptarem às mais diferentes condições ambientais (p. 39).

O Jornal Português (1938-1951) que foi a primeira série de notícias filmadas, produzida continuamente em Portugal, teve 95 edições. Este jornal cinematográfico não deu particular atenção às colónias e mesmo a reportagem da edição nº 18 sobre a Exposição do Mundo Português de 1940 destacou a participação da embaixada do Brasil e não as das embaixadas das então colónias. Apenas na edição nº91 de agosto de 1950 foi apresentada, a fechar, uma reportagem feita em África, no caso “a visita do governador do congo Belga a Angola”. As colónias aparecem referidas como lugares onde personalidades políticas se deslocam, e por isso como símbolos da grandeza do império, mas sem serem vistas, nem terem relevância por si. São filmados africanos a propósito da “renovação do pugilismo em Portugal” e também os netos do régulo Francisco da Costa Aleixo, perfilhados pelo Estado Português, porque o seu avô – um exemplo máximo de portugalidade - morreu fiel à bandeira portuguesa recusando acatar outra nacionalidade. *O Jornal Português* produz propaganda, de dentro para dentro, da metrópole:

De resto a política nacional relativa às colónias praticamente é ignorada – para além da tomada de posse do agente geral e da visita e regresso do Presidente da República – e é na área da diplomacia devido à Segunda Guerra Mundial que mais notícias referem a questão colonial (Piçarra, 2015, p. 144).

Ao *Jornal Português* sucede *Imagens de Portugal* e logo na primeira série (1953-1958) são por várias vezes filmadas as colónias, regra geral, durante visitas de personalidades políticas a esses territórios, embora não seja ainda visível a influência luso-tropicalista no discurso noticioso. Os negros são filmados como anteriormente: as imagens servem para mostrar a obediência dos povos colonizados aos portugueses, os últimos respeitam a diferença exótica dos primeiros que são exibidos como símbolos da diversidade etnográfica do império. Nesta altura, a miscigenação não é sequer referida e apesar de Portugal ser, segundo a propaganda do regime, uno “do Minho a Timor” a assimilação (difícil de conseguir)⁶⁶ é ainda a única via para os colonizados ascenderem à cidadania. Durante a crise das colónias das Índias foram “usados” cidadãos portugueses de Moçambique de todas as “raças” para criar a ideia de união nacional.

A segunda série de *Imagens de Portugal* (1958 - 1961) aumentou o enfoque colonial. Em 1960 a ONU adota a resolução 1541 de iniciativa afro-asiática onde se declara “terminar

⁶⁶ Apesar do estado enfatizar a sua política assimilacionista, em 1959 existiam na Província de Moçambique 5.646.957 indígenas; 63.386 colonos (brancos); e apenas 34.427 assimilados, dos quais 29.586 eram mestiços. O total de indivíduos com estatuto de cidadão era de 109.707, porque aos referidos colonos e assimilados se juntavam 11.044 de origem indiana e 1.153 amarelos (Anuário estatístico da Província de Moçambique, 1960). As designações raciais aqui apresentadas reproduzem a fonte citada.

rapidamente e incondicionalmente com o colonialismo em todas as suas formas e manifestações”, *Imagens de Portugal* foi um veículo utilizado para fazer campanha em Portugal e nas colónias anti “terrorismo comunista” e anti ONU. Por exemplo, a edição 220 de *Imagens de Portugal* tem início com a organização da defesa de colonos e a prisão de agitadores: o objetivo é solidarizar “a metrópole” com os portugueses do Ultramar, que tinham que recuar para sítios mais seguros, e causar indignação perante os ataques de terroristas e comunistas estrangeiros. Ao servilismo associado aos povos negros das colónias é agora acrescentada a ideia de convivência pacífica – os “terroristas eram exceções, quase todos os negros gostavam dos portugueses e obedeciam-lhes. Para neutralizar as críticas internas e externas, multidões de pessoas recebem os líderes políticos portugueses de bandeiras na mão e frequentemente se encontram “exemplos” de figuras negras para reproduzirem publicamente o discurso luso-tropical oficial do estado.

A terceira série de *Imagens de Portugal* (1961-1970) representa nove anos de luso-tropicalismo difundido através de imagens em movimento. Como já foi referido o *Estatuto dos Indígenas Portugueses das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique* (de 1954) foi abolido em 1961 e as reformas introduzidas permitem aos indígenas um acesso mais fácil e abrangente à cidadania portuguesa e aos direitos inerentes a ela, esta mudança na lei chega, porém, tarde e revela-se insuficiente. A crise em Goa agudizou-se, e em 1961 Angola dá início luta armada pela independência. As colónias estão agora no centro das preocupações do serviço noticioso, completamente controlado pelo aparelho estatal (Piçarra, 2015), a Guerra Colonial espalha-se por todas as colónias, a pressão internacional não deixa de subir de tom e o regime, cada vez mais cego e sozinho insiste na sua retórica de 500 anos de convívio em África, nas alusões frequentes ao “mundo que o português criou”, baseado na coexistência pacífica de “raças” e culturas, através de uma prática ancorada na fé, que se materializa num Portugal como “uma só nação do Minho a Timor”⁶⁷.

2.5. Primeiras produções moçambicanas

Em Moçambique desde a década de 1920 os cartazes das salas de cinema apresentavam atualidades de Portugal, França, África do Sul, Estados Unidos da América e Austrália, no entanto imagens de acontecimentos locais muito raramente eram apresentadas nos ecrãs de cinema. Durante os anos 1950 e 1960 os centros urbanos cresceram muito e com eles o número de salas de

⁶⁷ O presente trabalho versa sobretudo a ficção cinematográfica. Com estes parágrafos dedicados aos jornais cinematográficos apenas se pretende ilustrar a sua função na construção de representações sociais hegemónicas.

cinema. Nos primeiros anos da década de 1950 as autoridades coloniais autorizaram a criação de um laboratório cinematográfico para filmes de 16 e 35 milímetros. Nos anos seguintes, produtores profissionais de cinema criaram estruturas para realizar filmes de ficção e reportagens cinematográficas (Convents, 2011).

António de Melo Pereira chegou a Moçambique em 1952 como assistente de realização de Brum do Canto para o filme *Chaimite*. Ficou no país com o objetivo de criar uma revista cinematográfica mensal de atualidades, em colaboração com as autoridades locais. O administrador local, Gabriel Teixeira, aceitou o projeto em 1955 para “que se levasse ao Estrangeiro, à Metrópole e ao restante Ultramar Português a realidade do dia-a-dia moçambicano” (Convents, 2011, p. 293) e o resultado foi que “só em dez anos produz 113 jornais e mais de dez documentários, cinco dos quais a cores, e seis filmes de reportagens especiais” (Convents, 2011, p. 293). Mais tarde, em 1965, Melo Pereira fez um acordo com Courinha Ramos, produtor que revelava as suas reportagens e o seu Jornal de atualidades – *Visor moçambicano* – localmente, num estúdio próprio. Courinha Ramos que não tinha inicialmente apoio estatal e por isso hipoteticamente teria maior liberdade criativa, procurava fazer um jornal mensal de atualidades sobre toda a província e não apenas sobre Lourenço Marques, como era o caso de Melo Pereira. Juntos, estes dois produtores iriam ser responsáveis por uma grande parte das imagens em movimento criadas em Moçambique até à independência. Pelas descrições de Guido Convents e pelo testemunho de Lopes Barbosa⁶⁸, que foi funcionário da empresa, é possível perceber que estes Jornais Cinematográficos e demais documentários serviam sobretudo para divulgar a obra civilizadora e a construção de infraestruturas dos portugueses em Moçambique, bem como a vida saudável e feliz que estes tinham em África. Fica um excerto de Convents (2011):

Patrocinado pela companhia de cervejas Mac-Mahon, de Isaías Duarte, Courinha Ramos tem os meios para lançar o jornal de atualidades de dez minutos sobre desporto, o *Visor Desportivo*. Por volta de 1960/1961 produz, a cores, uma curta-metragem sobre a cidade da Beira e um dos seus melhores hotéis e outra, sobre o ritmo de construção em Lourenço Marques *Sinfonia do Progresso* (p. 297).

Lopes Barbosa, funcionário da empresa Somar Filmes de Courinha Ramos já no início dos anos 1970, revela a forma como a empresa cresceu:

⁶⁸ Entrevista não publicada concedida por Lopes Barbosa, em abril de 2016, em Maputo, Moçambique.

É que nós tínhamos tudo naquela empresa, nós eramos completos em termos de produção e de organização; além de termos câmaras, tínhamos laboratórios, ele revelava ali... o material vinha de África do Sul, em termos de película, e depois nós fazíamos tudo, negativo, positivo, som... salas de montagem, de sonorização, tínhamos tudo. Eramos completos.

Na altura era um homem do regime. Tudo o que ele fazia no cinema tinha, digamos, apoio financeiro do regime. Nós não fazíamos só jornais para cinema, fazíamos documentários, para o regime (...).

O desenvolvimento económico e social da “classe branca” da “África portuguesa” permitiu o aparecimento de empresas ligadas à produção de imagem e à sua distribuição, embora a censura tenha dificultado a sua expansão em termos criativos. No final dos anos 1960 Moçambique produzia já uma imagem de si próprio que, apesar de estar em consonância com os ditames lusotropicalistas, não tinha, na “metrópole”, os mesmos direitos de exibição que *Imagens de Portugal*, e que, portanto, não cumpriu um dos seus propósitos iniciais que era o de dar a conhecer Moçambique à “Metrópole” e ao resto das “Províncias”.

O trabalho de Courinha Ramos estendeu-se também à ficção; foi produtor, entre outros, de um dos maiores sucessos comerciais da época *O Zé do burro* (1972) de Eurico Ferreira, um filme que relata as desventuras de um camponês da Metrópole que, tem um asno chamado Cacilhas e compra uma propriedade no norte de Moçambique. Com uma mistura de grande ingenuidade, muito esforço, tenacidade, dureza e suavidade, o “típico” português Zé do burro vai conseguir conquistar a confiança e a amizade do povo local e sobreviver aos ataques de um líder “explorador” chinês. Como acontece amiúde o sucesso junto ao público de *O Zé do burro* é inversamente proporcional à reação da crítica de cinema. O cineasta Camilo de Sousa⁶⁹ revela o seguinte:

Um filme horrível. Eram esses filmes que os portugueses vinham fazer para aqui. Vinham para aqui dizer que as pessoas de cá eram estúpidas e por isso não conseguiam fazer nada de nada. Era isso, o cinema português em Moçambique (...).

Paralelamente era formada nos cineclubes uma geração de cinéfilos, muitos deles com interesse em fazer cinema. Produziram-se, nesta altura, filmes amadores, documentários, pequenas

⁶⁹ Entrevista não publicada, concedida por Camilo de Sousa em abril de 2016, em Maputo, Moçambique.

ficções e filmes familiares⁷⁰. Alguns destes filmes podem mesmo surpreender pela sua competência técnica, como é o caso de *Piquenique na Namacha* filmado em 16 mm por Rodrigues Manuel Junior⁷¹, que não é mais do que um piquenique em família, mas segundo os seus críticos, muito bem filmado (Convents, 2011). Alguns destes jovens foram mais longe na sua ambição enquanto cineastas. Sobre eles se debruça o ponto seguinte.

2.6. Cinema Novo em Portugal e Moçambique

Em 1961 rebentou o conflito armado que em Portugal se designou Guerra Colonial, em África Guerra da Independência e no caso moçambicano é muitas vezes designado como Luta Armada de Libertação Nacional. O paradigma colonialista do Estado Novo, porém, não sofreria alterações significativas: “O eclodir da guerra colonial contribuiria até para dogmatizar alguns dos seus postulados essenciais. E é igualmente certo que, não contestou significativamente os fundamentos básicos da ideologia colonial vigente” (Rosas, 1995, p. 32). Este conflito teve início em Angola, mas rapidamente se estendeu à Guiné e em 1964 chega a Moçambique: “a guerra colonial transformou-se num aspeto crucial da vida nacional. Não só afetou políticas, como absorveu porções consideráveis do orçamento e dos recursos, o que causou um aumento severo da ditadura” (Barreto, 2002, p. 3). O esforço despendido pelo governo português para neutralizar os movimentos independentistas das colónias durante o conflito representou cerca de 50% das despesas públicas portuguesas e mobilizou duzentos mil soldados anualmente (Barreto, 2002) o que é dramático para um país com as dimensões de Portugal.

O Novo Cinema Português é contemporâneo da Guerra Colonial. Politicamente empenhada contra o regime autoritário, esta geração rompe com a estética predominante do cinema português da época, que tinha atingido “um declínio irreversível, em termos de ideias, inovação estética, públicos, e mesmo produção” (Monteiro, 2001, p. 307) e é caracterizada por uma aproximação estética às vanguardas europeias ao mesmo tempo que procura uma linguagem e uma identidade próprias para o cinema português. Estes autores não fizeram filmes sobre África, em África, nem com africanos⁷². A Guerra Colonial aparece em alguns destes filmes como pano de fundo, como por exemplo em *Mudar de vida* de Paulo Rocha (1966) e sem presença de africanos.

⁷⁰ O cineasta português Miguel Gomes, refere em várias entrevistas (e.g. Neyrat, 2012) ter visto alguns destes filmes que o impressionaram e que o influenciaram na criação do seu filme *Tabu* de 2012.

⁷¹ Filho do proprietário do Teatro (Cinema) Gil Vicente.

⁷² O distanciamento do cinema de autor europeu relativamente a acontecimentos políticos e sociais incontornáveis, dos quais em França podemos destacar a guerra com a Argélia (1954-1962), foi notado e criticado, por exemplo, pelos cineastas do Terceiro Cinema.

Nas “colónias” uma nova geração (de portugueses) que era contra a guerra e também contra a colonização, começava a fazer filmes, influenciados também pelas correntes cinematográficas internacionais. Em Moçambique surgiram filmes como *Catembe – sete dias em Lourenço Marques* (1965) de Faria de Almeida, *Deixem-me ao menos subir as palmeiras* de Lopes Barbosa em 1972, ou as três curtas metragens de José Cardoso⁷³ *O anúncio* (1966), *Raízes* (1968) e *O pesadelo* (1969) que representam uma outra possibilidade de pensamento para o cinema e, por isso mesmo, sobre cinema e sobre a realidade da época. Contudo, estes filmes foram com frequência objeto de censura.

Surpreendentemente *Catembe* (1965) a obra de Faria de Almeida, que viria a ser “o filme mais censurado da história do cinema”⁷⁴ (Convents, 2011) poderá ter sido financiado numa lógica luso-tropicalista. Luís de Pina o editor da revista *Filme* que várias vezes se pronunciou contra a insuficiência de imagens sobre África e que considerava que o cinema é um meio para defender a presença portuguesa nas colónias, diz o seguinte:

O indígena costuma ser apresentado no cinema com todo o seu primitivismo, como um pretexto folclórico. Esse exotismo terá que acabar, pelo menos onde não for justificado. A apresentação, mais ou menos constante, do indígena como um ser atrasado não serve ninguém e acaba por negar, a face do mundo, a nossa obra civilizadora (1961, p. 7).

Esta necessidade de responder às críticas internacionais sobre o colonialismo português, a circunstância de um homem da confiança do regime, Cunha Telles⁷⁵ ser produtor do filme através das Produções Cunha Telles (1962-1967), e ainda o facto de Faria de Almeida ser um jovem pertencente à nata da juventude do Ultramar, que já tinha visto uma curta metragem sua premiada na Holanda (*Streets of early sorrow* - 1º prémio do Festival Cinestud de Amsterdão) e que tinha estudado cinema em Londres e em Paris, fizeram com que o Fundo Nacional de Cinema financiasse o filme (Convents, 2011; Piçarra, 2015). Contudo, não bastava revelar imagens das

⁷³ José Cardoso, veio a ser um cineasta incontornável no cinema da pós-independência moçambicana. O autor e a sua obra são objeto de reflexão na Parte III deste trabalho.

⁷⁴ A frase aqui transcrita é de Convents (2011), mas Piçarra (2010) refere que *Catembe* figurou no *Guinness Book* como o filme alvo de mais cortes pela censura na história do cinema.

⁷⁵ António Cunha Telles foi inspetor da Mocidade Portuguesa para o cinema, realizou o documentário *Os Transportes* (1962), encomendado pela Direcção-Geral do Ensino Primário. No entanto, teve uma atividade como produtor que o tornou indissociável do movimento do Novo Cinema português. Produziu *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha e *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes. Em 1967 por falta de êxito comercial dos filmes desse novo movimento, abandona a produção e realiza *Cine-Almanaque*, jornal de atualidades cinematográficas de que são exibidas doze edições. Mais tarde veio a retomar a atividade como produtor e distribuidor tendo sido responsável pelo primeiro contacto do público português com autores como Bertolucci, Oshima, Tanner, Glauber Rocha, entre muitos outros.

colónias, era necessário divulgar o Portugal Ultramarino – imagens luso-tropicalistas - e desse modo uma primeira versão de *Catembe* acabaria por ser sujeita a 101 cortes, impostos pelo Ministério do Ultramar e a segunda proposta de Faria de Almeida, com menos 19 minutos, ver-se-ia terminantemente proibida pela Comissão de Censura. As partes cortadas foram destruídas e o autor depositou a versão censurada do filme na cinemateca (Piçarra, 2010).

Influenciado pelo Cinema Direto de Dziga Vertov, entre outros, que o autor vira em Inglaterra (Piçarra, 2010), *Catembe* tem início com uma série de curtas entrevistas; Manuel Faria de Almeida pergunta a transeuntes na Baixa lisboeta o que sabem sobre Lourenço Marques. Partindo do desconhecimento que muitos lisboetas revelam, *Catembe* oferece uma visão sobre os sete dias de uma semana na referida cidade. Durante sete dias em Lourenço Marques a câmara de Faria de Almeida deixa transparecer, ou melhor, torna evidentes as diferenças entre o trabalho de brancos e negros, mostra rapazes portugueses, em Moçambique, que viam nas estrangeiras – “bifas” - uma promessa de liberdade sexual, e foca ainda questões delicadas como o cinema em Moçambique e a segregação social entre intelectuais e não intelectuais. Todos estes temas foram objeto de censura, no entanto, é em “a poesia da outra banda” – *Catembe*, a outra margem da cidade de Lourenço Marques - que o autor mostra a verdade que o sistema colonialista da época não podia deixar que se visse e que consistia no esforço de trabalho desmesurado da população negra em troca de vidas de miséria. Por ter sido proibido, o filme não foi visto na altura, o mais surpreendente é que continuou a não ser visto depois, tendo passado apenas duas vezes na cinemateca antes do século XXI.

Lopes Barbosa nasceu e cresceu no Porto e chegou a Moçambique, para trabalhar na Somar Filmes de Courinha Ramos, no início da década de 1970, depois de viver alguns anos em Angola como crítico de cinema. Durante a entrevista já referida, Lopes Barbosa confessa com algum orgulho pelo seu percurso na Somar Filmes: “subi os degraus todos na empresa” - querendo dizer que começou a trabalhar numa tarefa humilde e foi exercendo funções cada vez mais exigentes até chegar a realizador. Os sonhos que cultivou sobre e com o filme que realizou em 1972 *Deixem-me ao menos subir as palmeiras* acabaram do seguinte modo:

A projeção foi feita numa sala de cinema, estava eu o Sr. Courinha Ramos, e dois censores, só. Quando o filme acaba eles só me fizeram uma pergunta: “Aqueles senhores que estão no fim do filme, aquele friso de pessoas brancas, estão lá a fazer o quê, aqueles senhores?” Aí é que eu fui burro! Eu disse “aquilo é mais só

uns símbolos...” aí matei tudo! Eu podia ter dito, raciocinei depois... “estão a assistir ao enterro, você não viu?” Os gajos chamaram o Sr. Courinha Ramos e depois foram conferenciar lá para uma sala eu fiquei sozinho na plateia.... Só sei que o Sr. Courinha Ramos veio ter comigo depois, com uma cara do caraças pá... entrámos no carro e fomos para a empresa, a primeira coisa que me disse assim que chegámos à empresa: “pá, estás despedido!” Eu vi logo, o que é que eu havia de dizer... estou despedido, porque eu meti a pata na poça! Então despediu-me mesmo e ficou-me com o filme!

Baseado no conto *Dina*⁷⁶ de Luís Bernardo Honwana *Deixem-me ao menos subir as palmeiras* é um filme que conta a vida numa fazenda em Moçambique, na perspectiva de um negro, trabalhador nessa mesma fazenda. *Deixem-me ao menos subir as palmeiras* talvez tenha sido o primeiro filme feito em Moçambique a pensar nos moçambicanos negros como público, e mostra claramente a desumanização dos africanos perpetrada pelo colonialismo:

Bom, a gente também filmava muitos negros nas reportagens, quer dizer... só que ele [Courinha Ramos] não estava a ver que o negro que eu estava a filmar passou a ter outro enquadramento na paisagem [risos] e como nunca leu o argumento, não imaginou a narrativa. Eu queria mostrar à população negra, daí o filme ser falado em ronga, que só a revolta e a luta podiam acabar com um destino sem esperança. Os gajos [censores] perceberam logo que o filme exortava à revolta.

Lopes Barbosa queria que o filme “passasse” e por isso substituiu o capataz branco abusador, do conto de Honwana, por um capataz negro, além de que o patrão colono do filme de Barbosa era sul-africano, mas o facto de recorrer (entre outras) à influência da montagem do cinema russo que segundo o próprio autor “qualquer pessoa pode perceber” (até os censores da PIDE) impediu-o de atingir “público alvo” – os negros que, em muitos casos, nunca tinham visto cinema. Ainda segundo Lopes Barbosa, em 1974 Courinha Ramos tentou passar o filme em Lourenço Marques, mas “deu-se o 7 de setembro⁷⁷, que foi a revolta dos brancos e ele acobardou-

⁷⁶ Do livro *Nós matámos o cão tinhoso* de 1964, constituído pelos contos: *Nós Matámos o cão-tinhoso; Dina; Papa, cobra, eu; As mãos dos pretos; Inventário de imóveis e jacentes; A velhota; e Nhinguitimo*.

⁷⁷ O dia da vitória ou 7 de setembro é feriado nacional em Moçambique, porque foi neste dia que em 1974 se assinaram os acordos de Lusaca com vista à independência de Moçambique, mas houve na capital movimentos contrários, de forças que queriam um plebiscito popular para evitar que o poder fosse entregue à FRELIMO que, sustentavam estes movimentos, era uma força comunista minoritária. Segundo Clotilde Mesquitela (1977) houve um elevado número de mortos durante os três dias que duraram os protestos.

se”, contudo antes de morrer o produtor “teve um rebate de consciência e deixou a cópia que tinha na Cinemateca Portuguesa” que o mostrou apenas uma vez, durante o século XX.

2.7. Independência ou morte: o cinema de guerrilha

Em Moçambique, ainda antes da independência, um outro tipo de filme teve uma influência importante, trata-se do cinema de guerrilha⁷⁸. Durante a Guerra pela Independência, à semelhança do que aconteceu noutros países africanos (Cunha & Lorangeiro, 2016) o cinema foi tido como um instrumento para a difusão da mensagem emancipatória (Gray, 2012): o cinema foi um grande protagonista na sedução de aliados internacionais que, no contexto da Guerra Fria⁷⁹, apoiavam as lutas independentistas, lutas essas animadas por uma agenda de transformação social, económica e política. Lembrar o contexto da Guerra Fria também é dizer que Portugal enquanto membro da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN) e que, portanto, era visto no ocidente como um aliado anticomunista.

Em 1969, O Departamento do Trabalho Ideológico (DTI) da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) - o movimento nacionalista que conduzia a luta pela independência - criava, na sua orgânica, um sector de imagem chefiado por José Soares, um guerrilheiro que tivera uma breve formação como fotógrafo. O Departamento recebeu como oferta equipamento Super 8 e 16 mm, mas a sua operação era difícil para quadros com tão escassa formação cinematográfica e o principal trabalho foi então de registro fotográfico. Com a chegada das primeiras câmaras de vídeo, fáceis de operar e com resultados imediatos, a opção pelo novo *media* foi unânime (Cabaço, 2017, s.p.).

A Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) recorre às imagens em movimento para enviar ao mundo a mensagem de que está a lutar pela população oprimida; a sua estratégia é mostrar, que não é a FRELIMO, mas sim as tropas coloniais que semeiam o caos e o terror, “o resultado é que os filmes glorificam mais a FRELIMO e os seus líderes do que o povo moçambicano que sofre” (Convents, 2011, p. 346). A FRELIMO não tem equipas de filmagem e

⁷⁸ Cinema de Guerrilha designa os filmes de baixo ou nenhum orçamento. Utiliza táticas de “guerrilha” para produzir filmes com toda a qualidade possível contornando os mecanismos do cinema convencional e não está necessariamente relacionado com militância política e movimentações sociais específicas. Neste trabalho, contudo, Cinema de Guerrilha refere-se ao cinema feito com o intuito de divulgar as lutas pelas independências africanas que foram desenvolvidas neste tipo de guerra não convencional, designada Guerra de Guerrilha, cuja estratégia passa pela ocultação da mobilidade dos combatentes – guerrilheiros – que podem incluir civis armados.

⁷⁹ Guerra Fria - compreendida no período entre o final da Segunda Guerra Mundial (1945) e a extinção da União Soviética (1991) a Guerra Fria consistiu num conflito de ordem política, militar, tecnológica, económica, social e ideológica entre Estados Unidos da América e a União Soviética (envolvendo as respetivas zonas de influência). É qualificada como “fria” porque, dada a inviabilidade da vitória numa batalha nuclear, não houve um conflito armado entre as duas superpotências (McMahon, 2003).

por isso convida estrangeiros simpatizantes com a luta anticolonial, alguns desses filmes revelam-se muito eficazes. Em 1966 o cineasta jugoslavo Dragutin Popovic (1932-2005) realiza *Venceremos* onde documenta a vida nas zonas libertadas pela FRELIMO, dando especial ênfase à forma como são treinados os soldados e à organização da comunicação entre as várias zonas libertadas. A britânica Margareth Dinkinson realiza com o operador Jonh Fletcher o documentário *Behind the Lines* (1971) que é o primeiro filme a cores e com som direto feito na província libertada do Niassa. Dinkinson e Fletcher realçam o papel das mulheres combatentes e da vida quotidiana nessa zona libertada. Em 2016 a autora esteve em Portugal e deu uma entrevista à radio Afrolis:

Houve muitas ondas de moçambicanos a fugir para a Tanzânia, porque tendo o colonialismo britânico sido o mau, o colonialismo português foi pior ainda. Então as pessoas até fugiam de um mau governo, para outro mau governo; é um indicativo do quão más as coisas tinham sido antes da guerra. Então, não é tanto a guerra, é que quando o movimento de libertação se instalou nas províncias do Norte, parece-me que foram capazes de dar esperança às pessoas de lá. Apesar do facto de as coisas estarem ainda mais difíceis, porque havia uma guerra, havia a possibilidade de que as dificuldades anteriores que eles tinham sofrido por causa do colonialismo pudessem mudar (Dinkinson a Tavares, 2016, grifos nossos).

O italiano Franco Cigarini (1924-1982) que fora também um combatente contra a Itália de Mussolini fez um filme para a RAI *Dez dias com os guerrilheiros de Moçambique livre*. A televisão protestante liberal holandesa VPRO passa uma reportagem intitulada *Moçambique*, sobre o instituto moçambicano em Dar-es-Salam, informando sobre a luta pela independência do povo moçambicano, através de uma entrevista com o seu líder Eduardo Mondlane, concedida a partir desta sua sede política. E ainda outra equipa holandesa filma *Viva FRELIMO* por volta de 1970; este filme mostra a preocupação da FRELIMO de reeducar as populações libertadas e contem uma entrevista com Samora Machel. No filme *O povo de Moçambique* (1970) uma equipa de filmagens chinesa dedica-se a registar os métodos e as técnicas dos guerrilheiros contra o exército colonial. Os franceses da Cinéthique produzem a curta metragem *Etudier, produire, combattre* e os suecos Leonnart Malmer e Ingela Romare *Na nossa terra as balas começam a florir*.

O afro-americano Robert van Lierop realiza *A Luta continua* (1971)⁸⁰ o mais famoso dos filmes de guerrilha. *A Luta continua* foi filmado em 1971 e amplamente distribuído ao longo da década de 1970. Uma sequência, *O Povo organizado*, foi filmada logo após a independência de Moçambique em 1975 e lançada em 1976. Bob van Lierop não era cineasta de profissão, era um advogado afro-americano progressista sediado em Nova Iorque que lançou um projeto de angariação de fundos em solidariedade com a FRELIMO e decidiu fazer o próprio filme, quando não conseguiu encontrar um cineasta disposto a assumir a tarefa (Minter, 2004). Esses dois filmes afetaram profundamente o cinema independente negro nos Estados Unidos desse período e ajudaram o movimento *Black Panthers* a amadurecer em termos políticos e de estratégia revolucionária, pela influência de lideranças africanas como Samora Machel e Amílcar Cabral (Minter, 2004).

Bem, na verdade, é muito gratificante, porque penso que todos gostariam de sentir que contribuíram para algo significativo, na vida. E eu definitivamente sinto-me bem, porque acho que contribuímos com algo que era bom e importante. Nunca consegui manter registos de quantas cópias foram feitas e onde foi mostrado e tudo isso. Numa altura, preparei e entreguei a Chissano⁸¹ uma lista de todas as estreias que foram organizadas, quantas pessoas participaram, quanto dinheiro se angariou e tudo o que nós demos a Samora [Machel] (Van Lierop a Minter, 2004).

O desgaste provocado pela guerra nas colónias, tanto em despesa pública como em descontentamento social, o apoio internacional crescente dado às forças de libertação africanas, a luta interna contra a ditadura, a pobreza da população e finalmente o descontentamento do exército, levaram o governo autoritário português ao seu colapso, à democratização do país e à aceitação das independências africanas. Em Portugal, o golpe de estado conhecido como Revolução dos Cravos, aconteceu a 25 de abril de 1974. A Independência da República Popular de Moçambique foi proclamada a 25 de junho de 1975 e Lourenço Marques passou então a chamar-se Maputo. Depois de 1975 Portugal e Moçambique seguiram caminhos políticos muitas vezes opostos e as suas cinematografias também. Em todo o caso, este passado partilhado marca não só decisões políticas em ambos os contextos, como também o cinema que se tem feito e a forma como é lido por públicos, nos dois países. É desse tempo político e social contemporâneo e do cinema que dele resulta que se ocupará a presente tese.

⁸⁰ *A luta continua*: frase com que Eduardo Mondlane assinava todas as suas cartas, transformou-se a partir do filme, num grito de encorajamento em muitos movimentos políticos africanos e sul-americanos. Van Lierop que não esconde a sua profunda admiração pela personalidade política e humana de Mondlane diz que foi o líder independentista quem escolheu o título do filme e que todas as escolhas, relativamente ao mesmo, foram discutidas entre ambos (Minter, 2004).

⁸¹ Presidente da República Popular de Moçambique entre 1986 e 2005, tendo substituído Samora Machel depois da morte deste.

Parte II - Alteridade e identidade na ficção cinematográfica em Portugal

Capítulo 3 – O “outro” africano no cinema em Portugal depois de 1974

Portugal foi o último país europeu a aceitar a inevitabilidade da independência das suas colónias em África, então designadas províncias ultramarinas, e o cinema português, durante os anos que se seguiram à democratização do país, ao mesmo tempo que (re)pensava a *identidade nacional* abraçou uma certa herança europeia, especialmente do cinema francês. A Guerra Colonial será um dos eventos mais violentos da vida portuguesa do século XX, por vezes considerado o mais traumático desde a década de 1960 (Maurício, 2011, 2013). Por seu turno, a descolonização constitui o um ponto de viragem incontornável, dos últimos cem anos, na forma como os portugueses se entendem a si próprios (Lourenço, 1978).

Pelo *império* devimos *outros*, mas de tão singular maneira que na hora em que fomos amputados à força (mas nós vivemos a amputação como ‘voluntária’) dessa *componente imperial da nossa imagem*, tudo pareceu passar-se como se jamais tivéssemos tido essa famigerada existência ‘imperial’ e em nada nos afetasse o regresso aos estreitos e morenos muros da ‘pequena casa lusitana’ (Lourenço, 1988, p. 36).

Este processo interno de negação, prejudicou o desenvolvimento de uma reflexão aprofundada sobre as consequências do colonialismo em geral, e em particular sobre a forma como os estereótipos identitários construídos durante o período colonial, continuavam a ser disseminados na sociedade e a estruturar as relações entre os indivíduos e os grupos. Por outro lado, mesmo depois da descolonização e da instituição da democracia, o cinema português teve, muitas vezes, uma relação difícil com o público e, talvez ao contrário das expectativas de alguns, também com os poderes político e económico. Este aspeto tem limitado a sua capacidade de produção em quantidade e também em diversidade.

Durante os anos 1970 e 1980 o cinema português obedeceu a uma tradição que fundava e refletia uma identidade nacional construída de cima para baixo, tendência que caracterizou alguns dos cineastas mais influentes desta época (Lemière, 2006). Inicialmente uma parte substancial dos

intelectuais e dos artistas envolvidos na organização das estruturas produtivas de cinema, estavam também engajados na participação política ativa, e na realização de filmes sobre a “revolução em curso”. Paradoxalmente, um cinema preocupado em captar a realidade, como o cinema *verrité* em voga na época, não produziu, por exemplo, nenhum filme sobre os portugueses que regressaram, e em muitos casos vieram pela primeira vez, em 1975, para Portugal. Este facto indica que “a verdade” procurada pelas câmaras nesta altura, obedecia também a um regime de possibilidades de dizível, definido de forma clara e eventualmente rígido.

Deste modo, embora o espectro da guerra tenha estado presente na produção de imagem em movimento portuguesa, sobretudo partindo das suas consequências nos nacionais e da reflexão sobre a culpa sentida pelos soldados portugueses (Maurício, 2013) que foram “obrigados” a ir à guerra, a temática e a gramática pós-colonial chegam ao Filme de ficção português timidamente a partir da última década do século XX. Dito de outro modo, no período que imediatamente sucede a descolonização, é muito esporádica a produção de filmes sobre o passado colonial dos portugueses em África e apenas nos anos 1990 essa reflexão se torna mais presente, sendo ainda dessa mesma década as primeiras personagens negras portuguesas do cinema feito em Portugal. Nos nossos dias, uma nova geração de cineastas (alguns afrodescendentes) percebe a sociedade portuguesa enquanto produto de uma longa e violenta história colonial.

Este capítulo procura pensar o percurso do cinema de lente pós-colonial português, no que a longas-metragens de ficção⁸² diz respeito, de modo a perceber as suas contingências e linhas de força, mas sobretudo pretende compreender como, no cinema, se tem refletido a relação entre portugueses e africanos das ex-colónias e qual o contributo que o Filme tem dado para o desenvolvimento desta relação. Sem pretender abarcar a totalidade dos filmes produzidos, traça-se o caminho do cinema contemporâneo português na sua relação com o seu passado colonial, os imigrantes africanos e os portugueses afrodescendentes.

⁸² Uma longa-metragem é, em Portugal, um filme com duração superior a uma (1) hora, no Brasil, por exemplo, terá que ser superior a 70 minutos e noutros países será ainda diferente. A categoria ficção é muitas vezes definida por oposição a documentário: se um documentário é (procura ser) um documento sobre a realidade, algo que a revela ainda que de forma subjetiva (Hayward, 2006, p. 108) um filme de ficção não teria, à partida, compromissos da ordem da veracidade dos factos ou ideias e portanto estaria apenas limitado pela imaginação/criatividade/intensão do(s) autor(s). Esta abordagem visa a classificação dos filmes para facilitar o seu estudo, mas não contempla a complexidade e a tendência para a hibridiz das narrativas contemporâneas, nem as especificidades da linguagem cinematográfica afetas a um e outro género. Assim, são aqui considerados de ficção todos os filmes que os seus autores consideram de ficção, sempre que tenhamos acesso à posição do autor. Nos casos em que isso não é possível e sempre que se levantem dúvidas valemo-nos das classificações existentes quer pelos críticos, quer da produção, ou das fontes de financiamento. Os exemplos que escapam à lógica aqui apresentada serão explicados caso a caso: por exemplo quando se referir um documentário, explica-se a razão de o fazer no contexto do presente trabalho.

3.1. A revolução vai ao cinema

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 depois 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 e a ficção, independente e livre de censura, deu nesta altura passos assertivos tendo permitido o aparecimento das primeiras obras de alguns autores que se vieram a afirmar já na década de 80 (e. g. Areal, 2011; Baptista, 2008).

Embora o presente trabalho tenha como foco principal a ficção, merecem referência alguns documentários, o género por excelência, dos anos seguintes ao 25 de abril de 1974. Entre 1974 e 1980 muito raramente se aborda, no Filme, a relação dos portugueses com o passado colonial e quando essa temática aparece é sempre via Guerra Colonial. Curiosamente, logo em 1974 estreia um primeiro filme sobre a Guerra Colonial: *Adeus, até ao meu regresso* de António-Pedro Vasconcelos. Este documentário, feito para a televisão, testemunha a “viragem no interior da RTP que o 25 de Abril provocou” (Ramos, 1989, p. 370). O título, parafraseia a expressão de inúmeros soldados portugueses nas “mensagens de Natal” transmitidas por via televisiva durante a guerra, *Adeus, até ao meu regresso*, tem a sua estreia em dezembro de 1974, precisamente no ano (natal) em que os soldados regressavam. A perspetiva que o filme procura registar é a dos soldados portugueses, que podem ser mais ou menos solidários com a causa africana.

Através do testemunho de soldados que haviam vivido a guerra na Guiné (a primeira colónia portuguesa a obter a independência após o 25 de Abril), António Pedro Vasconcelos dá-nos a dimensão de um conflito armado mas sobretudo o que dele restava na consciência do povo. Da revolta à resignação, dos traumas às dúvidas, das afirmações às interrogações. Documento agarrado ao vivo, em cima da dor e do regresso, este filme é bem o retrato da retaguarda e da memória da guerra colonial, o único que, curiosamente, o cinema português ousou fazer (Ramos, 1989, p. 370).

Em *Deus, pátria e autoridade* (1976) cujo título reproduz uma frase famosa de António Oliveira Salazar, Rui Simões proporciona, partindo de imagens de arquivo, uma aula de orientação marxista, sobre o capitalismo, a exploração do proletariado, o fascismo português, o colonialismo e a Guerra Colonial. Finalmente, o filme descreve também os acontecimentos do 25 de abril de 1974 e as convulsões sociais subsequentes. Este documentário histórico, problematiza a História em termos de luta de classes e, por conseguinte, os povos africanos são mostrados enquanto trabalhadores, sofredores e explorados e também revolucionários, tal como os trabalhadores portugueses. O regime do dizível opera, contudo, distinções subtis no processo de diferenciação entre negros e brancos em *Deus, pátria e autoridade*, que exhibe corpos de homens negros (provavelmente guerrilheiros) mortos, no chão, bastante desfigurados. Os soldados portugueses são mostrados sempre com alguma “nobreza”: aparecem soldados portugueses estropiados, mas com uma certa dignidade humana recuperada, e se mortos apenas vemos caixões. O corpo de um soldado português morto, desfigurado, no chão, não poderia, muito provavelmente - ainda hoje - ser mostrado na tela, sem causar indignação pública, mas o corpo de um negro morto, não é percebido da mesma forma que o corpo de um homem morto, é um corpo de um “outro” cuja dor não se partilha, de cuja humanidade se duvida, mesmo sem querer.

Ainda em 1975 José Fonseca e Costa filma *Os Demónios de Alcácer-Quibir* que representa uma das primeiras longas-metragens de ficção do cinema militante português e também uma primeira obra de lente pós-colonial; concebido no verão quente de 1975, foi exibido em Cannes em 1976 e estreou comercialmente em 1977 (Maurício, 2013). É um retrato de um Portugal onde saudosistas como D. Gonçalo, um velho aristocrata obcecado por visões da grandeza passada, e assalariados agrícolas, em greve, seguem caminhos opostos, ao mesmo tempo que no horizonte depois de uma carga no Alentejo, a África Negra (uma atriz negra) se afasta em liberdade. *Os Demónios de Alcácer Quibir* é dedicado aos Povos Africanos sujeitos à colonização portuguesa, e a seu modo, propõe uma reflexão sobre o fim do império. O filme deve a sua influência às leituras da *História Trágico-Marítima* (1735-1736) e da *Peregrinação* (1983) de Fernão Mendes Pinto e da *História de Portugal* de Oliveira Martins, obras antiépicas da literatura portuguesa. Em 1977, Rogério Ceitel estreia *Antes do adeus* do qual se pode arriscar dizer que é um filme sobre o fascismo português, com a Guerra Colonial ao fundo: o facto do irmão da protagonista ter morrido na guerra faz com que esta, depois de perceber que o pai é informador da PIDE, tome medidas drásticas,

para a época, indo dormir no quarto alugado do namorado, em casa de uma senhora viúva, preocupada com a falta de decência.

De modo resumido podemos dizer que, entre 1974 e 1980, estreiam uma longa-metragem sobre a Guerra Colonial (*Adeus até ao meu regresso*) e mais dois filmes sobre o fascismo português que abordam a questão da Guerra Colonial (*Deus pátria e autoridade*; *Antes do adeus*). Temos ainda um filme sobre o fim do império português (*Os demónios de Alcácer Quibir*) que é também um filme sobre a realidade política e social do país como fruto de um passado colonialista, fascista e racista e que apela ao derrube dos cultos sebastiânicos e de heroicidade expansionista. Nesta altura, José Fonseca e Costa foi o realizador português que colocou, de forma crítica, a identidade portuguesa em relação com uma alteridade africana. No entanto, João César Monteiro abordou claramente a perspectiva das principais vítimas do racismo e do colonialismo, no filme *Que farei eu com esta espada* (1975) que é considerado um documentário pese embora a criatividade que é emprestada à narrativa fílmica: personagens simbólicas, mistura de tempos históricos, etc. O filme, reflete sobre a utilização dos portos portugueses, por parte de navios da NATO, apresenta uma população portuguesa pobre, ignorante e indefesa perante o desafio de enfrentar o imperialismo americano, altamente armado. Apesar de não ser uma longa metragem, merece aqui referência, porque apresenta também depoimentos de imigrantes africanos em Portugal, a visão e a memória deles sobre a realidade presente e sobre o fascismo/colonialismo de que foram vítimas, sendo talvez⁸³ o primeiro filme português, feito em Portugal, que contempla a visão do “outro africano” como fazendo parte da História portuguesa e mais que isso como elemento que a desconstrói na sua versão “oficial”.

Ao olhar para estes primeiros anos em democracia do cinema português, nessa perspectiva da relação com África e concretamente com as ex-colónias, percebe-se que um ímpeto reflexivo inicial foi perdido ou, pelo menos, refreado. As causas deste acontecimento poderão estar relacionadas com uma necessidade autorreflexiva, em virtude das convulsões sociais e políticas daquele momento, ou com uma falta de distanciamento emocional transversal na sociedade, o que segundo alguns estudos sobre memória, conduz ao silêncio coletivo sobre acontecimentos que afetam a todos (Páez & Liu, 2010; Pennebaker & Banasik, 1997). Além disso, esta desaceleração poderá ser também consequência de uma viragem para o documentário que caracteriza o chamado

⁸³ Sublinha-se aqui a palavra ‘talvez’, na medida em que seria necessária uma pesquisa exaustiva sobre o género documentário para poder afirmar sem margem para dúvidas o que aqui se induz.

“cinema livre” feito nesta época e que como salientou Leonor Areal (2011) encontrava o filão das suas temáticas em aspetos da revolução e no meio rural que pretendia dignificar.

Ao pensar a reflexão que foi feita sobre a Guerra Colonial e sobre a ditadura percebemos que entre 1974 e 1980 o cinema português não considerou, ou fê-lo apenas esporadicamente, a relação com os africanos, nem sequer com os portugueses que vieram das ex-colónias, depois de estas se tornarem independentes. Estes portugueses, quase todos brancos, categorizados como “retornados”, foram cerca de 600 mil e não fazem parte do imaginário cinematográfico revolucionário português.

Estranho ‘império’ terá sido o nosso e mais estranho povo que tendo, de súbito, parecido ter perdido *a alma da sua alma* parece sobretudo ter ficado chocado com a invasão-enxurrada das pedras vivas dessa imperialidade, amontoadas ao acaso no Aeroporto da Portela” (Lourenço, 1988, p. 36).

3.2. A Identidade Nacional em filmes sobre a Guerra em África

Consequência do percurso feito na década anterior, a década 1980 revela-se intensa 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 Filme feito em Portugal, sobretudo através dos festivais de cinema, sintetizada na expressão Escola Portuguesa (Baptista, 2008) e desenha-se uma clivagem interna entre um grupo de realizadores que defende um cinema de arte, considerado por vezes difícil, e um outro que aposta na necessidade de uma indústria cinematográfica portuguesa e, portanto, de filmes comerciais que permitam uma reconciliação com o público.

Em 1987 António Faria estreia *Os Flagelados do vento leste*, a adaptação ao cinema do romance neorrealista com mesmo título (1959), escrito por Manuel Lopes que sendo português, nasceu em Cabo Verde. A obra retrata a extrema pobreza da Ilha de Santo Antão, o seu clima caprichoso e também os sofrimentos, incertezas, migrações internas incessantes e a morte dos seus habitantes. No entanto, é sobretudo, através do tema “Guerra Colonial” que a relação com África se estabelece no cinema português, nesta altura. Além do filme inicial já referido *Adeus até ao meu regresso* de 1975, durante os anos de 1980 e até ao final da década de 1990 aparecem ainda dez filmes sobre a Guerra Colonial e sobre a relação dos portugueses com essa memória. A Guerra

Colonial, aliás, não mais deixará de se afirmar como tema fundador na ficção cinematográfica portuguesa.

A Guerra Colonial aparece em vários filmes já desde os anos 60, como uma questão relativamente distante, uma realidade que afeta a vida em Portugal apenas indiretamente, ou uma causa “quase” remota para dramas familiares ou pessoais. *Vinte e nove irmãos* (1965) Augusto Fraga baseia-se num caso verídico, ocorrido em 1963: após dois anos a combater em Angola, Ilídio regressa à aldeia onde Maria, sua noiva, se mostra indiferente, por vocação religiosa. Ilídio fará prova de grande caráter o que levará a jovem a reconsiderar a sua posição. Herdeiro do “velho cinema português” este melodrama faz a apologia da guerra, incorporando imagens documentais e assumindo um tom colonialista e glorificante (Cunha, 2003). O mesmo realizador em 1966 estreia *A Voz do sangue* que reconstitui a saga duma família em Angola, entre os anos 1940 e 1961, culminando no dilema dum advogado e oficial que, em tribunal, tem de defender um homem que ignorava ser seu pai. *Mudar de vida* (1966) de Paulo Rocha centra-se na comunidade piscatória do Furadouro onde regressa Adelino após cumprir o serviço militar em África, descobrindo casada a mulher que amava. No filme de Rocha a obrigatoriedade de ir à guerra acresce o sacrifício de um povo já sacrificado e miserável e transparece também o imaginário de homens portugueses sobre “as pretas” e a sua suposta liberdade e ferosidade. Ao estilo de comédia, *O Amor desceu em para-quedas* (1968) de Constantino Esteves relata as peripécias de um ex-fuzileiro em Angola, que se emprega como mordomo na sua própria casa, em São Pedro do Estoril.

O prolongamento da Guerra e, por consequência, o aumento do descontentamento que ela gerava e o também o florescer de sentimentos antirregime durante a primavera marcelista, estão na base do aparecimento de alguns filmes críticos do conflito em África. Em *Grande, grande era a cidade* (1971) Rogério Ceitil segue a deambulação de dois jovens por Lisboa. O mais velho foi concebido na guerra em África, e vai tentando a sua sorte, com as mulheres e com o destino. *O Mal-amado* (1972) de Fernando Matos Silva é um protagonista para quem a jovem patroa transfere uma paixão frustrada pelo irmão morto na Guerra Colonial. Este filme, proibido pela censura, foi o primeiro a ser exibido triunfalmente após o 25 de abril, a 3 de maio de 1974 (Maurício, 2011). *O Mal-amado* aborda uma questão delicada para o regime: “o aumento considerável de refratários que chegavam a constituir cerca de vinte e dois por cento dos mancebos chamados às inspeções militares, desde emigrantes a desertores e exilados políticos” (Cunha, 2003, p.11). Também António-Pedro Vasconcelos com *Perdido por cem...* (1973) marca a oposição ao regime e à guerra:

o protagonista vê a mulher que ama ser assassinada pelo ainda namorado, que cumprira o serviço militar em Angola.

No entanto, como foi referido, é sobretudo a partir dos anos 1980 que a Guerra Colonial ganha espaço enquanto tema do cinema português. Em *A Culpa* (1980) de António Vitorino de Almeida, um ex-combatente da Guerra da Guiné, vive obcecado com a morte de dois homens: um soldado português e um guineense, por um alarme que deu durante a noite. Em Lisboa, encontra a viúva do camarada morto. O filme alude ao incontornável sentimento de culpa de quem participou na repressão. Faz parte de um conjunto de obras que refletiam as consequências das transformações ocorridas na sociedade portuguesa após o 25 de abril. Já no final da década de 1970, o tema da inadaptação de antigos combatentes, após o regresso à metrópole, fora explorado por Jorge Alves da Silva (com a colaboração de João Botelho), num filme não acabado: *O Último soldado* (Maurício, 2011) e em *Antes a sorte que tal morte* (1981), de João Matos Silva, um ex-estudante em Lisboa e ex-combatente em África vive entre a paixão e o ensejo de “voltar à ação”. Depois de regressar Luís encontra Maria, que mantém uma relação com António. Este último, vive num palácio com os filhos, duas tias idosas e um frade dominicano ex-missionário. A paixão entre Luís e Maria, vai provocar a rotura dela com António. A *angolana* Berta, governanta e pessoa de confiança de António, influencia Luís para que tome uma atitude, ultrapassando a indecisão e a angústia. Exasperado pelo afastamento progressivo de Maria, António sequestra-a com o auxílio de Berta, que, entretanto, avisa Luís (Matos-Cruz, 1999, p.196).

Acto dos feitos da Guiné (1980) é um filme de Fernando Matos Silva - irmão de João Matos Silva - filmado parcialmente entre 1969-70 durante a guerra e continuado a filmar e montado posteriormente. O filme é um exercício, por vezes satírico, sobre a Guerra da Guiné em que os planos de “documentário” da mesma são intercalados com cenas teatrais protagonizadas por figuras da História portuguesa. Em discussão estão as consequências da colonização e é dado um particular destaque à luta de libertação nacional, conduzida pelo Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde - PAIGC. As imagens reais de guerra, filmadas a preto e branco, pelo realizador na Guiné, quando integrava os Serviços de Cinema do Exército, cruzam-se com leituras da *História trágico-marítima* (1735-1736) textos inspirados pela guerra colonial, e os pontos de vista ficcionados de personagens emblemáticos: o colono, o retornado, o guerrilheiro, o militar, o agente da Polícia Internacional e de Defesa do Estado - PIDE, o padre e

o descobridor. O título inspira-se na *Crónica dos feitos da Guiné* (1989) de Gomes Eanes de Zurara, de meados do século XV.

Os filmes dos irmãos Matos Silva - *Antes a sorte que tal morte* (1981) e *Acto dos feitos da Guiné* (1980) - não puderam ser apreciados pelo público da altura devido à falta de interesse pelas obras, por parte das distribuidoras. Segundo Paulo Cunha (2003) este facto tem um significado profundo:

O facto de ninguém se interessar pela distribuição comercial destes dois filmes e o fracasso comercial registado nos anteriores demonstra bem o distanciamento a que a sociedade portuguesa votou as ex-colónias no período posterior ao 25 de Abril, tal como o receio em exorcizar a consciência nacional de fantasmas incómodos. Neste momento de consolidação democrática, apesar de acalmado um certo estigma revolucionário, o cinema português encontra ainda enormes dificuldades em recordar o passado recente. Em poucos anos, os portugueses passaram por um período de instabilidade política e emocional onde a sociedade tentou fugir aos fantasmas do passado acreditando num futuro que se queria de esperança e passava, necessariamente, por uma viragem estratégica à Europa e um conseqüente abandono de África (Cunha, 2003, p. 197).

Um Adeus português (1985) de João Botelho é considerado o primeiro filme de ficção que coloca a Guerra Colonial no centro da sua problemática (Ramos, 1989). A narrativa fílmica divide-se em dois tempos – África 1973 (preto e branco) e Portugal 1985 (cor). Em 1973, uma mina rebenta na picada, além de ficarem com alguns elementos feridos, os soldados estão perdidos, acabam por ser atacados e o furriel morre. Doze anos depois, os pais do soldado morto viajam do Minho até Lisboa para visitar Alexandre, o filho mais novo e irmão do soldado que morreu e Laura a viúva. A memória dolorosa transformada em silêncio impede a família de verdadeiramente comunicar, depois, porque “é assim a vida” os mais velhos regressam à terra, mas Laura e Alexandre não têm onde regressar. Na África retratada por *Um Adeus português*, os soldados negros não são apenas o inimigo, eles fazem parte do contingente de tropas portuguesas e também morrem pela “pátria lusa”, este é, na perspectiva em que aqui se aborda a obra, um dos aspetos mais interessantes do filme. “Entre 1961 e 1973 foram recrutados aproximadamente 1 milhão e 400 mil soldados para a guerra. Mais de 400 mil desses homens faziam parte do recrutamento local, ou seja, aproximadamente um terço dos efetivos” (Rodrigues, 2013, p. 114), esta realidade e toda a

complexidade que ela envolve normalmente não aparece espelhada na ficção portuguesa. *Um Adeus português*, não é um filme sobre a presença de negros no exército português durante a Guerra Colonial, mas regista-a, o que não é dizer pouco. Quando a ação passa para os anos 1980, o filme revela uma Lisboa “a cores”, que embora “pouco coloridas” incluem na paisagem urbana elementos de latitudes africanas, concretamente música cabo-verdiana (que nos créditos aparece como angolana) e figurantes negros – inclusivamente um plano médio de um homem isolado – que ajudam a caracterizar a cidade. *Um Adeus português* planta a semente de uma tendência que se desenhará nos anos 1990, de descrever Lisboa como uma cidade “mulata”, sendo que os negros, nesta “tradição discursiva” nunca vão passar de figurantes.

Era uma vez um alferes (1987) de Luís Filipe Costa, sobre a obra homónima de Mário de Carvalho e filmado para a RTP, reconstitui um episódio em que durante uma patrulha no mato, um alferes português pisa uma mina, que rebentará quando ele mexer o pé. Este filme frequentemente ignorado pelas reflexões sobre a filmografia deste período, é uma reflexão interessante sobre o (não) sentido da guerra e da vida através da discussão que se instala entre dois militares patenteados. *Matar saudades* (1987) de Fernando Lopes é a estória de um emigrante e ex-combatente, de 47 anos, que traumatizado pelo passado trágico da Guerra Colonial em África, regressa à aldeia natal para perceber tudo o que mudou e eliminar um pretendente da mulher.

A par com o já referido *Um Adeus português* de João Botelho, *Non ou a vã glória de mandar* (1990) de Manoel de Oliveira é considerado um dos filmes mais importantes no que concerne esta temática. A ação do filme de Oliveira decorre já no crepúsculo da Guerra Colonial; alguns soldados refletem sobre a identidade e a pátria, cuja edificação vai sendo ilustrada desde os primórdios da nacionalidade, através das suas principais derrotas militares. Tal como nos filmes anteriormente referidos em *Non ou a vã glória de mandar*, não há praticamente negros, que são pensados como um “outro” invisível, enquanto uma coluna de soldados portugueses todos brancos e muito conscientes das suas diferentes posições perante a vida, a pátria e a guerra, avança pelo meio do mato em camiões de caixa aberta. Durante uma missão de reconhecimento a pé, os soldados portugueses são atacados e respondem ao ataque. É muito difícil ver o inimigo e quando os portugueses, acabam por atingi-lo, começamos por ouvir num grito animalesco e mesmo ridículo se comparado à dignidade (e silêncio) com que os soldados portugueses sofrem as balas que lhes calham. Quando finalmente “a criatura” se distingue da natureza da qual durante todo o tempo fez parte, este homem (só um) atravessa o ecrã gritando muito, com as tripas na mão, para

depois desaparecer da imagem e deixar ainda audível durante mais alguns segundos a expressão grotesca da sua dor. Os soldados portugueses podiam tê-lo feito, mas não o mataram e depois dispararam ainda mais uns tiros até perceberem que estão a disparar no vazio. O facto de ser apenas um atacante tem, como é óbvio, várias leituras: a mais primária e pouco provável, é proposta por um dos soldados (Miguel Guilherme) de que “os pretos” teriam conseguido fazer desaparecer tudo, sem deixar rasto, levando até os mortos e os feridos - esta personagem que representa o soldado mais ingénuo, desvela uma parte do discurso do senso comum sobre a “pátria lusa”, mas também sobre o “outro africano” - no entanto, a leitura que sobrevive é a de que os africanos conheciam o terreno tão bem e estavam de tal forma organizados, que um só homem, causava perigo a colunas inteiras. Seja qual for a leitura, um facto se apresenta incontornável o “outro” africano – essencializado - é um e é uno, ao contrário dos soldados portugueses. Em *Non ou a vã glória de mandar*, os africanos são um “outro”, que além de invisível, é também homogéneo, perigoso e primitivo, confunde-se com a natureza e não é, talvez por isso mesmo, considerado *o inimigo* - que merece respeito, com quem se combate igual para igual - pelo contrário “os Turras são o pião das nicas” diz o furriel Manuel (Diogo Dória) comparados com os verdadeiros inimigos. O Inimigo dos portugueses em África (e fora dela) constitui-se nos interesses internacionais (EUA e URSS, principalmente) e no atavismo do governo português que os soldados portugueses acabarão por vencer na metrópole, ou seja, num fora de campo relativamente ao filme. Curiosamente, nem ao abordar o poder das grandes potências sobre um “império” fragilizado como o português, os diálogos do filme deixam transparecer importância que as Guerras de Libertação africanas tiveram no derrube do regime autoritário português, quer internamente quer pela via internacional. Além disso, a retórica de Portugal como país civilizador, que ajudou os povos africanos a vencer o tribalismo e por isso mesmo a acabar com as guerras internas e a edificar nações africanas, permanece inquestionada no filme.

A Idade maior (1992) de Teresa Villaverde através da memória de Alex recua a 1972-73, quando os homens eram obrigados a partir para uma guerra onde se demorava 20 dias a chegar (Moçambique) e as mulheres e crianças ficavam a aguardar em Portugal, um país pobre e sem liberdade, que eles voltassem mortos ou transtornados. Com África fora de campo, este é o primeiro filme feito por uma mulher que aborda a temática da Guerra Colonial.

O realizador de *Ato dos feitos da Guiné* (1980) Fernando Matos Silva volta ao tema da guerra com *Ao Sul*, em 1994: um veterano da Guerra Colonial instalou-se na Holanda ainda nos

anos 1970, para esquecer a guerra, o atraso, o atavismo e os próprios sentimentos. Vinte anos depois, regressa ao Alentejo com o intuito de trabalhar na sua terra natal. Em Vila Viçosa encontra amigos e familiares e percebe que continua a existir uma grande diferença de mentalidades. Em Lisboa vê-se assolado pelas dolorosas memórias da Guerra Colonial quando reencontra um velho camarada de armas – inferior na hierarquia militar – estropiado, que o culpa pela situação em que está. Os deficientes de guerra são um assunto bastante ausente no Filme português. Uma sequência de *Ao Sul* mostra um grupo de “retornados” a assistir à projeção de um filme com imagens de África, e ilustra a melancolia de um país perante um território imenso que subitamente se viu reduzido ao retângulo peninsular.

O último filme do século XX sobre a Guerra Colonial portuguesa é *Inferno* (1999) de Joaquim Leitão: a reunião anual de dez homens de meia-idade, que combateram lado a lado nos Rangers em Angola e que estão, portanto, ligados para o bem e o mal, por esse passado comum. Joaquim Leitão coloca o dedo na ferida dos mutilados de guerra e do stress pós-traumático, assuntos tradicionalmente evitados pela sociedade portuguesa.

Em 2000 a estação de televisão SIC apresenta dois filmes sobre a Guerra Colonial baseados em casos verídicos: O primeiro é *Monsanto* de Ruy Guerra e mostra um ex-combatente que devido ao stress pós-traumático revive alucinado, na mata de Monsanto, os tempos de guerra, confundindo um polícia negro com os seus antigos inimigos. O segundo, *A Noiva* de Luís Galvão Teles e Gonçalo Galvão Teles, consiste na estória de uma mulher que julgando-se viúva decidiu voltar a casar, para ver o seu marido voltar da guerra no dia do próprio casamento - o procedimento de declarar mortos os soldados feitos cativos pelos guerrilheiros africanos era comum por se considerar humilhante que os soldados fossem postos em cativeiro. Estes filmes foram mal recebidos pela crítica, mas tiveram audiências vastas, ou pelo menos satisfatórias (Cunha, 2003).

Já em 2003 surgem mais dois filmes sobre a Guerra Colonial. O primeiro de António-Pedro Vasconcelos segue, em tom de comédia, uma trilha que já antes havia sido explorada: todos os anos, quatro ex-combatentes da Guerra Colonial se reúnem para comemorar os feitos da guerra e manter o grupo unido. São *Os Imortais*, sobreviventes de uma guerra que lhes deixou marcas e os impede de ter uma vida normal - fartos da pasmaceira do país, decidem assaltar um banco. O segundo é *Preto e Branco*, de José Carlos Oliveira, que representa um novo enquadramento da temática da Guerra Colonial portuguesa e reflete genericamente sobre o absurdo de todas as

guerras, do racismo e da posse da terra. Um *homem branco*, de 46 anos, que nunca conheceu a Metrópole, nascido e criado em Moçambique, sargento na unidade de tropas especiais do exército colonial português e um *homem negro*, 27 anos, criado em Lisboa, finalista de engenharia no Instituto Superior Técnico, entusiasta dos ideais de esquerda, encontram-se em Moçambique, em plena Guerra Colonial.

A *Costa dos murmúrios* (2004) de Margarida Cardoso tem sido lido como uma perspectiva feminina da Guerra Colonial: a protagonista do drama chega a Moçambique no final dos anos 1960 para casar, com um estudante de matemática que está ali a cumprir o serviço militar. O seu noivo, contudo, já não é a pessoa que conheceu estando completamente transtornado pela guerra e seduzido pela personalidade do Capitão; os homens partem para uma operação militar e as mulheres ficam presas à claustrofobia de uma espera.

Em 2007 Joaquim Leitão volta ao cenário da Guerra Colonial, com *20,13 – Purgatório*. Numa noite de consoada a violência da guerra sobrepõe-se à violência das paixões humanas, num filme que vai colher o título a um versículo bíblico que está na origem da sua estória misteriosa e que trás a homofobia para a discussão sobre as relações entre militares e destes com o resto da sociedade. Em 2016 Ivo M. Ferreira estreia *Cartas da guerra* feito a partir das cartas que o escritor António Lobo Antunes escreveu à sua mulher, durante o tempo que esteve na guerra em Angola.

É comum dizer-se que a cinematografia portuguesa não foi tão profícua na abordagem à Guerra Colonial, como, por exemplo, a dos EUA relativamente à Guerra do Vietname (e.g. Cunha, 2003). Esta ideia que está muito disseminada merece ser discutida, afora as considerações sobre o tamanho e diversidade das duas cinematografias, que de tão distintas tornam a comparação pouco pertinente. Vejamos: apesar de algumas exceções, como *O Caçador* (1978) de Michael Cimino, ou *Apocalypse now* (1979) de Francis Ford Coppola, nos EUA, nos finais dos anos 1970 a Guerra do Vietname não era um tema frequente em filmes *mainstream*, no entanto, em 1986 – mais de uma década depois do fim do conflito, tal como *Adeus portugueses* no caso de Portugal - estreou *Platoon* e aproximadamente mais 12 outros filmes cujos temas se relacionam com a referida guerra (Adams, 1989). Dito de outro modo, também nos EUA se produziu um período de silêncio, poucas vezes interrompido, imediatamente a seguir ao fim da Guerra do Vietname, que constitui um acontecimento traumático e/ou vergonhoso, que se transformou durante algum tempo num *evento*

silencioso. Mais ainda, também não é particular do caso português que esse silêncio, paradoxalmente, contribua mais para a memória traumática do que falar do assunto.

Alguns estudos sobre memória indicam que nós lembramos os acontecimentos que mudam a vida de um grande número de pessoas, mas que essa memória está também associada ao facto de se falar sobre o acontecimento. Traduzir acontecimentos e imagens para uma linguagem afeta a forma como eles são pensados e lembrados. Quando um acontecimento é discutido, a percepção que se tem dele é afetada pelos “outros” na discussão – falar sobre um acontecimento é uma forma de ensaio que influencia a forma como o acontecimento vai ser organizado e lembrado (Pennebaker & Banasik, 1997). Ironicamente, se falar sobre um acontecimento ajuda a organizá-lo e a compreendê-lo, depois de organizado e compreendido os indivíduos têm a tendência a não falar mais dele e a acabar por esquecer-lo.

Um *evento silencioso* é aquele sobre o qual as pessoas ativamente evitam falar, normalmente uma grande convulsão partilhada. Este silêncio pode ser imposto pelo regime, nos casos, por exemplo, de golpes de estado autoritários, ou pela vontade de uma instituição repressiva como uma religião, por exemplo. Pode também acontecer que um evento seja motivo de dor, vergonha ou de culpa a tal ponto que coletivamente os indivíduos recusem falar sobre ele. Os eventos silenciosos são, de muitas maneiras, propensos ao desenvolvimento de memória coletiva. Quando as pessoas não podem falar ou sequer pensar sobre um assunto tendencialmente pensam mais sobre ele e até sonham com ele e têm também mais tendência a desenvolver comportamentos antissociais (e.g. Pennebaker & Banasik, 1997), deste modo, ao não falar, podem estar a contribuir de forma muito ativa para uma memória prolongada sobre o evento.

Voltando ao cinema português e ao tema “Guerra Colonial” - é significativo que se possam contar 18 longas-metragens sobre este conflito armado: a temática da Guerra Colonial, numa cinematografia que é, quer queiramos quer não, pobre de meios e pouco amada pelo público, tem sido abordada muitas vezes e de diversos modos. Este facto revela a importância que a guerra em África teve na história recente do país e ajuda a confirmar a ideia de que a Guerra Colonial e a subsequente descolonização são dois acontecimentos extraordinariamente relevantes da segunda metade do século XX português e até ao momento (e.g. Mauricio, 2013). Além disso, muitos destes filmes, revelam o esforço que algum cinema faz para ir ao encontro do gosto do popular; no caso

português este esforço fica talvez prejudicado pela falta de meios “hollywoodescos” que permitam façanhas verdadeiramente entusiasmantes para os amantes do género.

A culpa, o transtorno de personalidade e o “stress pós-traumático” são aspetos presentes transversalmente nos filmes sobre a Guerra Colonial que, amiúde aparece apresentada como um problema “dos homens”. Por vezes, numa linha narrativa com tradição desde os anos 1960 (e.g. *Mudar de vida*, 1966) as mulheres são mostradas como causadoras de um sofrimento adicional ao sofrimento provocado pela guerra em si, na medida em que não correspondem ao amor do soldado que ao voltar desespera por ver a sua prometida nos braços de um outro cavalheiro (e.g. *Saudades*, 1987). Quando o cenário em que decorre a ação é o da guerra, a mulher aparece como gatilho para paixões descontroladas que só uma batalha com bombas a sério poderá acalmar (*Purgatório*, 2007). Teresa Villaverde (*Idade maior*, 1990) e Margarida Cardoso (*Costa dos murmúrios*, 2004) são as autoras das duas longas-metragens sobre a Guerra Colonial realizadas por mulheres. Nestes filmes, como em *Um Adeus português* de João Botelho é dado particular destaque ao sofrimento que a guerra provoca, mesmo aos que não participam diretamente no combate.

O facto de se ter feito uma reflexão extensa sobre a Guerra Colonial não significa que se tenham encontrado ângulos de análise contrários aos do pensamento hegemónico sobre esta guerra em particular e sobre a presença dos portugueses em África, ou que se tenha questionado profundamente essa relação. Há dois filmes sobre a Guerra Colonial que se destacam, entre outros motivos, pela forma como questionam precisamente a *Portugalidade*, são eles: *Um Adeus português* (1985) de João Botelho e *Non ou a vã gloria de mandar* (1990) de Manoel de Oliveira. Contudo, apesar de não serem estáticos, os sistemas de significação cultural, as identidades e os estereótipos sociais sobre grupos, sofrem de uma “inércia notável” (Wagner, Holtz & Kashima, 2009, p. 376) e a sua mudança depende do interesse político, mais do que das vontades individuais.

Mas não há só imagens fabricadas (conscientes), há sobretudo *imagens involuntárias*, cuja ação interior escapa ao nosso controlo. Nem todas são fantasmas, grande parte são estereótipos, clichés, *marcas de água* que moldam o nosso olhar e a perceção do mundo – hoje, através do cinema, da televisão, dos audiovisuais e sobretudo da publicidade – como antigamente pelas figuras e ícones religiosos – e que têm um papel modelador de crenças, conceitos e sonhos – representados sucintamente através de imagens que inevitavelmente absorvemos e nos habitam (Areal, 2011, p. 357, grifos da autora).

A descolonização do pensamento é, assim, um processo marcadamente lento e, no caso do cinema português, apesar das suas filiações progressistas, uma herança no Filme de autor europeu a par da origem autoral numa classe média privilegiada, educada e branca são aspetos que têm dificultado a descolonização da lente que filma. Todas as sociedades, de alguma forma, idolatraram os seus heróis de guerra e os seus mártires e todas têm tendência a esquecer as suas vítimas e os seus crimes (Páez & Liu, 2010). A sociedade portuguesa – e o Filme português como expressão da mesma – não constitui exceção.

3.3. Das margens para o ecrã

A década de 1990 no cinema em Portugal fica marcada pela afirmação de uma 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 muito associada a ideologias de “esquerda”, tendo tido como professores alguns dos realizadores do chamado Cinema Novo Português, 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, Cunha & Sales, 2013, Ribas, 2015) surgem filmes mergulhados numa reflexão sobre o seu próprio tempo, que procuram compreender um quotidiano urbano e muitas vezes marginal. O movimento europeu que questiona conceitos como o de *nação*, e percebe “outro” enquanto parte fundadora de si mesmo, na medida em que procura refletir sobre uma realidade social pós-moderna e por isso mesmo contemplando diásporas, encontros culturais e tensões deles decorrentes, minorias de vários tipos e construções identitárias líquidas, tem início em Portugal com a chamada 4ª geração do cinema português (Baptista 2011, p. 14). As questões que estes filmes abordam não são um exclusivo português e, dessa forma os filmes feitos em Portugal, nesta altura, aproximam-se do resto do mundo, o mesmo é dizer, de outras cinematografias. Antes dos autores destas longas-metragens, que aparecem já nos meados dos anos 1990, “poucos, em suma, tinham mergulhado tão profundamente no país e, ao mesmo tempo, se tinham distanciado tanto dele” (Baptista, 2008, p. 177). O aparecimento de canais de televisão privados (SIC-1993 e TVI-1994) foi decisivo para a mudança da indústria audiovisual (Ribas, 2015) na medida em que abriu o tecido empresarial audiovisual a uma maior diversidade e teve consequências na forma como se pensa a imagem em movimento mesmo a nível institucional.

Consequência direta desta alteração de paradigma industrial foi a mudança sucessiva da designação oficial do órgão público de apoio à atividade cinematográfica: o Instituto Português de Cinema (IPC), fundado em 1973, altera a sua designação para Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA), em 1992, com destaque para a inclusão da palavra “audiovisual”; para Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM), em 1998, com a inclusão da área do Multimédia; e, em 2007, o Instituto vê cair a palavra Multimédia, ficando então a chamar-se ICA – Instituto de Cinema e Audiovisual, nome que se mantém atualmente (Ribas, 2015, p. 89).

O desejo de colocar Portugal em situação de paridade com os outros países europeus foi de certa forma cumprido, mas “os filmes dos anos noventa deixavam um sabor amargo nessa ‘conquista’” (Baptista, 2008, p. 177). A amargura referida por Tiago Baptista decorre de uma efetiva “degeneração” das políticas culturais que vinham a ser seguidas desde o princípio dos anos 1970 e que protegiam o cinema de autor, mas também, da cisão entre cineastas que ancoram as suas posições artísticas e políticas no tipo de sucesso que têm – os que agradam aos críticos defendem cinema-arte e, por sua vez, os que têm sucesso de bilheteira, sustentam a necessidade de um cinema comercial (Lemière, 2006). Em Portugal a descolonização tardia, seguida de um período de autorreflexividade, 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 acareava com a realidade do que era (Lemière, 2006) contribuíram para que apenas na década de 1990, surgissem nos filmes minorias e quotidianos, antes ignorados pelas câmaras. Por outro lado, as políticas de internacionalização do cinema português que desde os anos 1960 e até esta altura - mais ainda depois da entrada de Portugal na CEE, em 1997 - tinham funcionado no sentido de uma integração do cinema português no europeu, começam nesta altura a contemplar os países falantes de português, e são inclusivamente assinados os primeiros acordos bilaterais⁸⁴ no sentido de uma harmonização legal e sobretudo fiscal da ideia de “filme nacional” para poder daí tirar todas as vantagens legais nas coproduções (Cunha, 2018). Paralelamente, é preciso referir que desde 1991, o Estado Português financia, através de concursos generalistas de apoio à produção cinematográfica, projetos apresentados por cineastas provenientes de países de língua portuguesa, ou com eles envolvidos em coproduções.

⁸⁴ Cabo Verde, Decreto N.º 33/89; Moçambique, Decreto 52/90, de 11 de dezembro; Angola, Decreto N.º 12/92, de 20 de fevereiro.

Contudo, não são apenas aspetos relativos às condições de produção que determinam o que se passa no cinema em Portugal nesta altura. A criação e manutenção de uma memória histórica coletiva é um processo social e psicológico dinâmico o que significa que alguns eventos podem assumir maior ou menor presença na memória coletiva ou até, com o tempo, serem excluídos dela (Schwartz, 1991; Pennebaker & Banasik, 1997). Os monumentos são construídos num tempo previsível depois dos acontecimentos terem tido lugar e os filmes que falam do passado têm tendência a referir-se a acontecimentos que ocorreram 20 a 25 anos atrás no tempo. Estes filmes são também alguns dos mais procurados pelo público (Pennebaker & Banasik, 1997). Existem três ordens de razões, que não se excluem mutuamente, para explicar esta tendência. Em primeiro lugar os estudos de memória autobiográfica indicam que os eventos revolucionários marcam mais as pessoas entre 12 e os 25 anos (Pennebaker & Banasik, 1997). Em segundo lugar e consequentemente, as pessoas de um determinado grupo que foram afetadas por um acontecimento deste género são as que irão fundar a sua história futura; este é o argumento geracional – os monumentos são construídos, os filmes feitos, etc. quando se tem poder para os fazer, ou seja: quando a geração que foi mais afetada pelo acontecimento chega ao poder são erigidos os símbolos que o lembram. Por último, apresenta-se a hipótese do distanciamento psicológico, que decorre do papel do tempo que gradualmente vai removendo a dor e permitindo que se relembre os eventos negativos.

Durante os anos 1990 surgem alguns filmes com enredos ligados a África. O *Paraíso perdido* de Alberto Seixas Santos (1992) é uma estória de amor ensombrada por um passado africano, em que a protagonista vai à procura do seu passado em Angola. Este filme, pela primeira vez, coloca de forma central a difícil questão dos “retornados”. O *Paraíso perdido* apresenta um Portugal que, sob a capa da normalização democrática, está ainda assombrado por fantasmas do seu passado colonial e das convulsões da revolução e da descolonização. No mesmo ano, Joaquim Leitão apresenta *Ao Fim da noite* (1991) também uma estória de amor e sedução com enredo ligado ao tráfico de diamantes com africanos que estão próximos do poder político. Em 1993 acontece a primeira coprodução luso-angolana com o filme *O Miradouro da Lua* do português Jorge António: um jovem lisboeta recebe um convite do pai, que nunca viu, para ir ter com ele a Angola. Quando se dirige à morada do pai não o encontra, mas, entretanto, encontra-se com África e o seu fascínio onde decide permanecer depois de se deparar com o imponente cenário do Miradouro da Lua, um conjunto de falésias situado 40 km a sul de Luanda. O protagonista de

Encontros imperfeitos (1993) de Jorge Marecos Duarte, esteve envolvido num atentado em África e só ele sabe que não foi um atentado, até ao dia em que o passado vem ter com ele, já em *Carga infernal* (1995) do moçambicano Fernando Almeida Silva, um advogado angolano, casado com uma portuguesa é assassinado em Lisboa. *O Mal* (1999) de Alberto Seixas Santos mostra-nos a sociedade portuguesa corrompida de várias formas e foca o racismo e a pobreza dos negros da periferia de Lisboa.

Estes filmes refletem de uma forma ou de outra uma realidade pós-colonial, mostram uma sociedade que passou por um momento de profunda transformação e cuja evolução está relacionada com esse passado específico, e têm ainda outra particularidade que é a presença de personagens/atores negros, quase nunca nos principais papéis, mas como parte do quotidiano e do imaginário português, melhor dizendo lisboeta. Assim, podemos dizer que o fenómeno de exclusão por supressão dos negros no cinema português começa lentamente a ser superado durante os anos 1990. Esta novidade cinematográfica que consiste o aparecimento de personagens/atores negros nos filmes não acontece apenas quando os enredos estão ligados a África e verifica-se em filmes como *Corte de cabelo* (1995) de Joaquim Sapinho, ou *António um rapaz de Lisboa* (2002) de Jorge Silva Melo (rodado ainda nos anos 90) que podem ser lidos como testemunhos de uma determinada juventude lisboeta dos anos 1990 da qual alguns jovens negros também faziam parte. Estas obras revelam, ainda que timidamente, um país e uma sociedade pós-colonial, numa Europa muito miscigenada culturalmente, em que as identidades e as solidariedades são líquidas. Longe dos principais papéis, nestes filmes, os negros são filmados como parte de uma paisagem urbana, mais ou menos do mesmo modo como, durante o colonialismo, eram representados como fazendo parte de uma paisagem natural ou selvagem.

O primeiro momento de afirmação da presença de africanos em Portugal pelo cinema português, para o grande público, acontece em 1998 com *Zona J* de Leonel Vieira. É o primeiro filme português, feito em Portugal, em que os protagonistas são maioritariamente negros e foi um sucesso de bilheteira. Sobre os adolescentes da Zona J de Chelas, bairro de Lisboa, o filme reflete sobre as dificuldades de integração de uma juventude que tendo nascido em Portugal não é tomada pela sociedade como portuguesa. Questões como a discriminação racial e a dificuldade de integração social de jovens que sonham com o “regresso” a uma África idealizada (onde poderiam ser eles próprios) estão presentes no filme que mostra ainda os imigrantes mais velhos a serem

afetados pelo desemprego e os filhos destes, incapazes de se sujeitarem às mesmas “humilhações” de que os pais foram vítimas silenciosas.

Ainda durante os anos 1990 do século XX, alguns cineastas portugueses voltaram-se para as antigas colónias à procura de “cenários” para os seus filmes. Além dos factores já mencionados atribui-se este movimento ao facto de terem chegado ao fim as Guerras Civis de Angola e Moçambique, e no caso cabo-verdiano à organização das estruturas de apoio ao cinema naquele país, de que é exemplo a criação do Instituto Cabo-verdiano de Cinema. Uma geração de autores com uma relação com África (porque lá nasceram ou porque lá viveram) procura agora resgatar esse património e refletir sobre ele, e um outro conjunto de autores sem ligação aparente a África procura olhar para Portugal de forma inclusiva e isso implica ver (e filmar) a relação histórica de Portugal com países e povos africanos. Portugal assume-se assim, cada vez mais, como um país que é hoje também o resultado de ter sido uma potência colonial, e que tem problemas por resolver a esse nível.

Francisco Manso adaptou o romance do cabo-verdiano Germano de Almeida e criou uma crónica familiar recheada de pitorescas peripécias, *O Testamento do Senhor Napumoceno da Silva Araújo* (1997). Um homem rico morre e a filha que vem resgatar a herança descobre todo o seu passado cheio de aventuras. E ainda em Cabo Verde, Fernando Vendrell filma *Fintar o destino* (1998) a amarga crónica de um homem que perdeu a oportunidade de sair de Cabo Verde para ser futebolista no Benfica e nunca conseguiu ultrapassar, ao longo de toda uma vida, a sensação de frustração e vazio.

Desta relação do cinema com Cabo Verde que parece nascer na década 1990 o caso mais profícuo é o de Pedro Costa que apresenta ainda nessa década dois títulos que dão início a uma obra que se irá afirmar como marcadamente pós-colonial já no século XXI. Em 1994 *Casa de lava*, conta-nos a estória de uma enfermeira que acompanha um doente em estado de coma a casa, em Cabo Verde. Filmado no Bairro das Fontainhas, *Ossos* aparece em 1997 e destapa a realidade que constituem os bairros “periféricos” e “degradados” da região de Lisboa, onde vivem maioritariamente imigrantes africanos e os seus descendentes já nascidos em Portugal, mas nem por isso necessariamente menos estrangeiros.

Também Moçambique despertou, logo nos anos 1990, o interesse dos autores portugueses. *Tempestade na terra* (1997) de Fernando d’ Almeida e Silva é a estória de uma rapariga portuguesa

que cresce em Lourenço Marques antes do 25 de Abril. O seu maior amigo desses tempos é um criado negro – maltratado pela família - com quem a menina faz um pacto de sangue. Mais tarde apaixonou-se por um rapaz que pertence à PIDE. A Jovem acaba por ser presa, na sequência de tumultos e só é libertada no 25 de Abril. Desaparece sem deixar rasto e a sua mãe pede ao amigo de infância que a encontre. *Tempestade na terra* é um filme marcadamente pós-colonial no sentido em que aqui se entende cinema pós-colonial, porque embora sem abandonar um tom nostálgico, propõe uma reflexão exigente sobre o tempo do colonialismo, as relações pessoais que ele instituiu e as consequências de tudo isso na vida atual.

Solveig Nordlund filma em Moçambique e com elenco africano a trajetória de uma criança de rua em *Comédia infantil* (1998). A cineasta sueca naturalizada portuguesa, apresenta uma narrativa sobre crianças de rua, poder político e sobrevivência na sequência da Guerra Civil Moçambicana, partindo da adaptação de um romance do também sueco de Henning Mankell, que reside em Maputo.

3.4. A lente pós-colonial

Marcados pela confirmação da 4ª geração (Baptista 2011) e pelo desabrochar da denominada geração curtas (Seabra, 2000), os primeiros anos do século XXI do Filme português acentuam tendências experimentais em que se recorre a argumentos ousados, para desvelar injustiças sociais. Estes filmes revelam uma inquietação pelo evoluir da situação que afeta o país e as mentalidades, que se manifesta, por vezes, na inclusão do “outro” africano ou afrodescendente. Alguns destes filmes transpõem fronteiras e são exibidos em salas independentes, não só em França como era já habitual – muito por força do trabalho do produtor Paulo Branco – mas também noutros países, acabando por merecer a atenção de novos olhares, graças também ao trabalho de uma “nova geração” de produtoras de cinema entre as quais se pode destacar O Som e a Fúria, Filmes do Tejo, Periferia Filmes, Black Maria, Filmes de Fundo, Ukbar Filmes, David & Golias, Luz e Sombra e Fado Filmes.

Deste modo, durante os primeiros anos do novo século aparecem vários filmes que dão voz a personagens/pessoas/atores negros no Portugal contemporâneo. O primeiro exemplo, logo de 2001 é *O Fato Completo ou à procura de Alberto* de Inês Medeiros, um documentário ficcionado sobre um conjunto de histórias de jovens rapazes negros, que responderam ao pedido da autora para fazer um *casting* para um filme. Em 2009 Joaquim Leitão lembra-nos que *A Esperança está onde*

menos se espera através da estória da adaptação de um miúdo a uma escola e a uma realidade de classe média baixa frequentada sobretudo por crianças de origem africana, isto depois do pai ter perdido o emprego e da mãe os ter abandonado. Em *Marginais* (2010) Hugo Diogo fala-nos de uma juventude que vive na periferia, que se dedica atividades perigosas como a corrida de carros, ou lutas ilegais e que é constituída por jovens negros e brancos.

O exemplo mais forte e consequente desta procura de dar voz a um “outro” que é português e africano é o trabalho de Pedro Costa. *Juventude em marcha* (2006) é um filme sobre as transformações na comunidade do bairro das Fontainhas, em Lisboa. O ponto de vista é o de Ventura, um imigrante cabo-verdiano, operário da construção civil, reformado, que assiste aos últimos dias da sua “cidade de barracas” e às profundas mudanças de comportamento e relação que o realojamento num outro bairro dito “social” vem estabelecer. O princípio de uma nova vida mais digna, legal e salubre, mas também o fim de uma certa ideia de vivência e solidariedade inventada num quotidiano precário. Em 2014, o mesmo autor e de novo com Ventura como protagonista estreia *Cavalo Dinheiro*, um filme feito das memórias de uma comunidade, a mesma desde *Ossos* (1997) sobre a “falhada revolução de abril”, sobre a terra natal que estes imigrantes abandonaram, sobre a exploração a que estiveram e estão sujeitos. Esta tendência de revisitar o passado (que na complexidade da obra de Costa se mistura com a vida presente) continua a ser também visível em vários filmes desta altura.

Do ponto de vista temático surge um conjunto de filmes sobre um passado recente, colonialista e ditatorial. Logo em 2001 *O Delfim* de Fernando Lopes retrata a vida de um Delfim possuidor de terras, carro, mulher (morta de forma misteriosa, boiando no lago) e criado negro (na cama do patrão), isto no início dos anos 1960 no Ribatejo. Em *Pele* (2005) Fernando Vendrell, recua a uma Lisboa de 1972, onde uma jovem finalista do curso de Biologia descobre que não sabe quem é. Filha de pai branco e mãe mulata que nunca conheceu é educada pela madrasta, num ambiente burguês e convencional. Quando o pai regressa a Lisboa, ela confronta-se com o segredo da sua origem, com o vazio hipócrita do seu passado. Leonel Vieira em *O Julgamento* (2007) conta a estória de um professor universitário alcoólico e atormentado que se vê confrontado com o seu maior sonho e o seu pior pesadelo: encontra o inspetor da PIDE que, durante a ditadura, o prendeu, e torturou e matou um dos seus camaradas. É num julgamento, em que a sua filha é advogada de

defesa, que reconhece o arguido. O desejo de vingança acaba por prevalecer e as vítimas transformam-se em carrascos.

A vontade de abordar o período ditatorial dá também pano para aventuras temerárias como é o caso *d' O assalto ao Santa Maria* (2009) de Francisco Manso, em que um emigrante na Venezuela se cruza por acaso com proeminentes opositores ao regime e se envolve no assalto ao Paquete Santa Maria. Em 2010, Edgar Pêra recupera a memória brutal do que foi a censura salazarista através do filme *o Barão*: em 1943 uma produtora americana chegou a Portugal e casou-se com um ator português que lhe deu a conhecer o conto "O Barão", de Branquinho da Fonseca. A americana viu nele a estória perfeita para um filme de terror, começando, em segredo, as filmagens numa fábrica do Barreiro. Quando a PIDE soube da existência do filme, mandou destruir os negativos. A equipa técnica foi repatriada e os atores portugueses deportados para o Tarrafal, na ilha de Santiago, em Cabo Verde, onde morreram torturados na "frigideira". Em 2005, foram descobertas duas bobinas e o guião do filme nos arquivos do cineclube do Barreiro, através delas Edgar Pêra decidiu fazer o *remake* do filme original, contando a estória de um barão tirânico que aterroriza a população das montanhas do Barroso, no Norte de Portugal e também a tragédia que está por trás desta.

Como já foi referido, desde o início dos anos 1990, Portugal vinha apoiando produções com países de expressão portuguesa, mas depois do virar do século essa estratégia de expansão torna-se muito mais evidente e consequente. A Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) fora fundada em 1997 e, também por influência direta deste organismo, o "espaço lusófono" aparece como prioritário nas políticas para a produção de cinema e televisão (Cunha, 2018). São financiados vários projetos portugueses com Moçambique.

Ainda em 2001, estreia *Gotejar da luz* de Fernando Vendrell, uma produção exclusivamente luso-moçambicana, cuja ação decorre em Moçambique colonial dos anos 1950. Retrata a vida de um adolescente que, nas férias de verão, se vê envolvido em acontecimentos dramáticos que vão marcar a sua vida. Europa e África, duas culturas, duas margens de um rio e uma sucessão de opções que o rapaz tem que fazer, decisões essas que o obrigam a questionar a relação entre classes e também entre raças.

Um Rio (2005) de José Carlos Oliveira e também *Terra sonâmbula* (2006) da brasileira Teresa Prata são feitos a partir de romances do autor moçambicano Mia Couto. O filme de Oliveira

aborda as relações e formas de comunicação das sociedades tradicionais moçambicanas e o filme de Prata versa a Guerra Civil moçambicana e as suas consequências, assunto que já tinha inspirado Nordlund nos anos 1990, como vimos. Em *Terra sonâmbula* uma criança e um velho deambulam à procura da mãe do miúdo numa trama que coloca em diálogo fantasia e verdade histórica, futuro e tradição, sonho e realidade.

E em *A Ilha dos escravos* (2008) Francisco Manso conta-nos uma estória que se desenrola no século XIX, durante uma revolta de miguelistas exilados em Cabo Verde, e centra-se num triângulo amoroso envolvendo a filha de um fazendeiro, um escravo e um oficial miguelista. Um levantamento de tropas, na cidade da Praia, instigado por oficiais desterrados para o arquipélago, em consequência da derrota dos partidários do infante D. Miguel, na Guerra Civil Portuguesa, é o núcleo histórico do filme. Os rebeldes, contrariando as suas próprias convicções antiliberais, tentam aliciar para o seu campo a população escrava, à falta de outros meios humanos que lhes corporizem os desígnios.

Tabu (2012) de Miguel Gomes é também um filme sobre uma memória de África, mas aqui cotejada com a sociedade portuguesa contemporânea. Filme de lente pós-colonial por excelência, *Tabu* pensa o paraíso perdido que é Lisboa nos dias de hoje à luz dos pecados que foram cometidos no paraíso ficcional que é a memória de África. Também numa relação clara entre passado e presente e sobre os efeitos do passado no presente está *Yvone Kane* (2015) de Margarida Cardoso um filme sobre uma mulher que na sequência de uma tragédia familiar decide voltar ao país onde cresceu, onde se reencontra com a mãe que está muito doente. Vai empreender uma investigação em torno de uma ex-guerrilheira e ativista política cuja coragem e determinação marcou várias gerações e cuja morte nunca ficou esclarecida.

Este registo que reflete uma ligação clara Portugal-África deu origem vários filmes cuja ação decorre já no período pós-colonial, em Portugal, numa das antigas colónias, ou em ambos os espaços ao longo da ação. José Edgar Feldman filma *Querença* (2004) que conta a saga de uma jornalista que terá que ir a Luanda fazer a cobertura das eleições naquele país. Entretanto compromete-se a encontrar e entrevistar um poeta dissidente do regime. José Carlos Oliveira filmou *Quero ser uma estrela* (2010) que é a estória de uma mulher que descobre o marido enredado na prostituição de menores e foge para África do Sul onde encontra a filha da empregada prostituindo-se.

Viagem a Portugal (2010) de Sérgio Tréfaut aborda diretamente a questão do racismo e é um dos filmes mais interessantes feitos em Portugal, sobre esse assunto. A ação decorre em torno de uma ucraniana que vem a Portugal por um mês, passar o Natal com o marido, nigeriano, médico de profissão, mas que aqui apenas tem trabalho na construção civil, por falta de equivalência académica. Aterrando em Faro, de imediato é alvo de suspeita de imigração clandestina e sujeita a interrogatórios kafkianos tendentes a provar intenções que, aparentemente, não terá. Um breve encontro com o marido antecede o repatriamento, por sua própria conta, depois de uma crescente humilhação por parte das autoridades aeroportuárias.

Um outro filme também incontornável dentro desta temática é *Alda e Maria, por aqui tudo bem* (2011) de Pocas Pascoal. A película autobiográfica conta a saga de duas irmãs que fugiram à Guerra Civil em Angola e que se instalam em Lisboa nos anos de 1980 e é uma estória de sofrimento, luta e resistência, no feminino. As jovens angolanas acompanham pelo telefone a perseguição política de que a mãe é vítima, numa Lisboa ainda muito fechada e escura e onde os negros vivem “na outra margem” em condições de grande pobreza. Incluímos o filme nesta abordagem porque apesar da autora ser angolana, vive há muitos anos na Europa, concretamente entre Lisboa e Paris, o filme recebeu financiamento português através do ICA e foi filmado em Lisboa.

Ainda dentro deste registo contemporâneo *Bobô* (2012) de Inês Oliveira é também uma fita incontornável, por ser a primeira primeira longa-metragem portuguesa que aborda a questão da mutilação genital feminina, através do encontro de duas mulheres e de duas culturas.

3.5. Minorias sociais atrás das câmaras

Apesar da evolução positiva das últimas décadas (Pereira, 2015) o mundo do cinema em Portugal ainda é, sem surpresa, um território ocupado maioritariamente por homens, brancos, de classe média e alta e de meio urbano. Contudo, a “grande família cinematográfica portuguesa” abraça também algumas mulheres que assumem, regra geral, posições bem definidas na hierarquia: além de atrizes, são maquilhadoras, anotadoras, assistentes de produção, entre outras funções, muito abaixo do vértice da pirâmide do poder. Num universo de 40 autores (aqui convocado) apenas sete são mulheres, cerca de 18%, portanto. A raridade de realizadoras no cinema não é compensada com uma grande produtividade por parte das que, ainda assim, conseguem fazer

filmes. A par das dificuldades comuns a todos os cineastas, as realizadoras de cinema debatem-se num universo em que, nas palavras de Margarida Cardoso:

As relações de poder estão todas deslocadas para o lado masculino, e tu notas um estigma terrível que começa a aparecer muito claramente nas tuas coordenadas, já não é só sorte, azar, talento há outra coisa que está implícita nisso, que é teres de lidar com essas relações de género (Cardoso a Branco, 2013, p. 289).

Contrariando as dificuldades decorrentes deste desequilíbrio nas relações de poder, a quantidade de filmes realizados por mulheres é cada vez mais expressiva e na última década apareceram também realizadoras negras como por exemplo a angolana Pocas Pascoal, anteriormente referida, a guineense Vanessa Fernandes, ou a caboverdiana Lolo Arziki, que ainda não filmaram nenhuma longa-metragem. As mulheres não-brancas, no entanto, são ainda presenças raras no cinema, aparecendo quase só, e muito esporadicamente, no papel de atrizes.

A escassez de mulheres em lugares de Poder explica, pelo menos parcialmente, o apagamento feito pelo cinema ao papel da mulher na História. Na ficção fílmica portuguesa que se refere ao período ditatorial, não há mulheres torturadas pela polícia política, nem mulheres em luta pela liberdade, e muitas vezes as mulheres nem sequer sofrem especialmente com a Guerra Colonial - pelo contrário, quando os homens vão combater elas casam com outro. As mulheres foram, muito provavelmente, o grupo que mais beneficiou com a democratização do país, porque eram também o grupo mais oprimido: tiveram acesso pela primeira vez a liberdades fundamentais como a de poder deslocar-se, ou decidir sobre o seu próprio corpo (em caso de doença, por exemplo), votaram pela primeira vez em 1975 e passaram a ir à escola mais tempo, libertaram-se sexualmente e assumiram as suas próprias lutas e destinos. O Filme português ignora largamente este processo, a dor e a luta que ele implicou. A falta de mulheres no comando das câmaras explica uma parte do que aqui se descreve e a origem sociocultural das que, vencem as dificuldades e filmam, explicará, por ventura, o resto. Se a produção que inclui negros é escassa é ainda mais rara produção que inclui negras.

Os negros e os “seus bairros” foram, já no século XXI, um filão muito apetecível para obter financiamentos, para fazer documentários e também ficção. Alguns destes filmes, pouco mais fazem do que alimentar estereótipos sobre “cultura da pobreza” ou sobre “cultura de violência”. No entanto, formatos menos dispendiosos, em vídeo por exemplo, permitem o aparecimento de

imagens em movimento feitas por elementos dessas mesmas minorias. É cedo (talvez) para perceber uma estética ou uma gramática na produção de *cinema negro* português, por ser ainda recente no tempo e curta em quantidade, mas já tão diversa entre si. No entanto, a temática, destes primeiros filmes, é relativamente fácil de caracterizar: os filmes feitos por negros e negras em Portugal abordam temas relativos aos africanos imigrantes no país (Pocas Pascoal), aos afrodescendentes e às periferias (Welket Bungué), à hibridez e à herança cultural (Silas Tiny; Vanessa Fernandes) ao racismo e à exclusão social (Ana Tica; Mário Monteiro; Lubanzadyo Mpemba). Além destes podemos observar nos filmes (curtas metragens) feitos por negros e negras em Portugal tendências comuns, de onde destacamos, uma condição ‘entre’ lugar, que é partilhada amiúde pelos autores e pelas estórias que filmam e a busca pela compreensão/aproximação a uma ancestralidade;

De sublinhar que a designação *cinema negro*⁸⁵, não exclui filmes menos engajado politicamente, como é o caso do *thriller* de Filipe Henriques *O Espinho da rosa* (2013), uma longa-metragem, escrita, realizada e interpretada exclusivamente por negros. Neste filme tradições, mitos e modos de vida africanos são colocados criticamente no centro de uma estória que tem na sua base um crime de abuso sexual.

Embora não exaustivamente, traçou-se neste capítulo, a relação do cinema português com a memória colonial e o fim do império, África, os africanos e os afrodescendentes. Os próximos capítulos serão dedicados a três autores que desenvolveram precisamente essa relação de forma particular no cinema que propõem.

Capítulo 4 - Miguel Gomes

Miguel Gomes nasceu em Lisboa em 1972. Neto de um dignatário do regime de Salazar de quem tem uma memória algo “intimidante” (Gomes a Neyrat, 2012, p. 18) e de quem herdou um apartamento, perto dos lugares onde viveram e filmaram mestres do Cinema Novo Português como Paulo Rocha ou João Cesar Monteiro. Estudou na Escola Superior de Teatro e Cinema, mas não guarda a melhor memória da experiência:

⁸⁵ Cinema negro - do inglês *Black Cinema* (Willemen, 1989) e com uma forte influência do *movimento negro* brasileiro, é a expressão que tem sido usada para designar genericamente o cinema feito por negros e negras em Portugal (Henriques, 2018b, Pereira, 2018). O projeto de investigação *À margem do cinema português: estudo sobre o cinema afrodescendente produzido em Portugal*, financiado pela Fundação Kaloust Gulbenkian, a decorer no presente momento, têm como objetivo (entre outros) perceber as características do cinema que esta designação pode abranger.

Sim eu fiz a escola de cinema de Lisboa, mas não foi bom. Durante esse período, era mais importante para mim andar à volta da escola do que no seu interior. Agora a escola já não está no mesmo sítio, mas na época era no Bairro Alto, um bairro muito vibrante, onde as coisas se mexiam muito. À noite era uma zona de bares e de restaurantes e durante o dia era um bairro popular muito vivo. Não acontecia grande coisa nas aulas, aquilo que acontecia fora era muito mais interessante para mim. Fui um aluno muito mau, vi-me obrigado a estudar produção, foi uma tortura... (...) Não havia departamento de realização, apenas cursos técnicos, imagem, som, montagem e produção. Eu queria estudar montagem, mas não tinha notas muito boas (Gomes a Neyrat, 2012, p. 191).

Saiu da escola em conflito com os professores e com o diretor e sem nunca ter conseguido realizar um filme. Não era convidado para nenhuma equipa e, portanto, tinha muito poucas probabilidades de vir a ser assistente de realização. Por sorte um amigo que começara a trabalhar no *Público* convidou-o para escrever um texto. Acabou por ser crítico de cinema na imprensa portuguesa entre 1996 e 2000, experiência importante, segundo o autor, para se disciplinar no trabalho (Neyrat, 2012).

Quando nasceu a sociedade o Som e a Fúria, em 1998, os associados eram os realizadores Sandro Aguilar e João Figueiras, que andaram juntos na escola, eram amigos e tinham vontade de produzir os seus próprios filmes. Miguel Gomes era também amigo deles e tinha o projeto *Entretanto* que veio a ser o primeiro filme produzido pela produtora O Som e a Fúria. Como vimos, durante a segunda metade dos anos 1990 havia possibilidades inéditas no cinema português: abriram concursos para curtas-metragens, havia muito mais apoio para o cinema. A produtora começou a produzir também documentários e Miguel Gomes realizou várias curtas-metragens nos anos seguintes: *Entretanto* (2009); *Inventário de Natal* (2000); *Trinta e Um* (2002); *Kalkitos* (2002); *Pre-evolution soccer's one minute after a golden goal in the Master League* (2003). Estas curtas-metragens foram premiadas em festivais como Oberhausen, Belfort ou Vila do Conde e foram também exibidas em Locarno, Roterdão, Buenos Aires e Viena.

Em 2004, Miguel Gomes realizou a sua primeira longa-metragem *A Cara que mereces* (108 minutos): Francisco faz 30 anos e vai desmultiplicando a sua existência numa série de “birras, manobras caprichosas, acidentes, rupturas que se iam acumulando em percurso de progressivo isolamento, até desembocarem numa patologia que lhe reformulasse o rosto, as manchas

vermelhas do sarampo” (Gomes, 2004, s.p.)⁸⁶. O Filme *A Cara que mereces* foi rejeitado por uma parte da crítica e recebido com um discreto entusiasmo por outra parte dos críticos de cinema que colocaram, nesta altura, Miguel Gomes ao lado de autores como Takeshi Kitano e, portanto, o apontaram como alguém que inceta um corte radical com os “traços comuns” do cinema português (e.g. Delourme, 2005; Burdeau & Tesse, 2004; Gomes, 2004 in *O Som e a Fúria*, 2004). Mais tarde, já à luz do desenvolvimento posterior da obra de Miguel Gomes *A Cara que mereces* foi apreciado quase com devoção (e.g. Smith, 2013).

Durante a problemática produção de *Cara que mereces* Miguel Gomes teve de reorganizar o filme (o que lhe viria a acontecer com frequência) e percebeu que seria melhor ter como produtores pessoas que gostassem de fazer produção e não realizadores que fizessem produção com o objetivo de poderem produzir os seus próprios filmes. Na sequência desta “crise” João Figueiras sai da *O Som e a Fúria* e entra Luís Urbano que Gomes e Aguilar já conheciam das “Curtas de Vila do Conde”, festival de cinema tão importante, para o grupo de cineastas, como as ajudas para as curtas-metragens do ICA (Neyrat, 2012; Phelps, 2012). A empresa de produção *O Som e a Fúria* mantém-se e representa um trabalho notável em termos de produção de filmes relevantes no panorama do cinema português⁸⁷.

Aquele querido mês de agosto estreou em 2008 na quinzena dos realizadores no Festival de Cinema de Cannes e constitui o primeiro grande sucesso de Miguel Gomes. O filme foi posteriormente exibido em mais de sessenta festivais internacionais onde recebeu dezasseis prémios. Na sequência do êxito deste filme, foram apresentadas retrospectivas do realizador, nomeadamente na Viennale (Áustria) em 2008, no Bafici (Argentina) em 2009 e no Cinema Arsenal de Berlin (Alemanha) em 2010. Caracterizado como “desconcertante” (Gomes e Antunes, 2008, p. 42) *Aquele querido mês de agosto* é um filme sobre o mês de agosto no interior de Portugal, que contemporiza elementos de ficção e documentário. Gomes constrói uma estória sobre os emigrantes que chegam de férias, os bailes populares nas festas de aldeia e os amores que nascem e morrem nessas circunstâncias espaço-temporais. Sobre a sua relação com os fenómenos que transformou em filme o autor revela:

⁸⁶ Texto de Miguel Gomes sobre o filme no *dossier* de imprensa de *A Cara que mereces*, fornecido para este trabalho pela produtora *O Som e a Fúria*.

⁸⁷ Entre muitos outros filmes, por exemplo: *Ruínas* (2009) Manuel Mozos; *O Gebo e a sombra* (2012) e *O Velho do Restelo* (2014) de Manoel de Oliveira e *Cartas da Guerra* (2016) de Ivo Ferreira.

A minha relação é sobretudo com a região. Tenho uma casa de família numa aldeia do concelho de Arganil e passava lá férias desde pequeno. O rio Alva, a serra, as feiras, os carros com matrícula estrangeira, os incêndios e os carros de bombeiros, as procissões e os leilões para ajudar a igreja local, tudo isso faz parte da minha infância. A partir da adolescência comecei a gostar de ir ver os bailes. Produziram em mim um certo fascínio, entre a felicidade e a melancolia (Gomes a Antunes, 2008, p. 42).

A produção de *Aquele querido mês de agosto* viu-se a braços com dificuldades orçamentais que obrigaram o realizador a reformular o projeto original. Havia inicialmente um argumento de cinema na sua forma “mais clássica” (Gomes a Antunes, 2008, p. 42) que previa além de filmagens no interior do país, também a constituição de um elenco de atores da região e músicos locais, no entanto o filme foi cancelado poucas semanas antes de começarem as filmagens “por dificuldades orçamentais e falta de escolhas no casting” (Gomes a Antunes, 2008, p. 42). Assim, foram feitas duas rodagens, uma em 2006 sem atores e uma segunda em 2007 “tendo como atores algumas pessoas que tinham surgido na primeira rodagem e que era uma simplificação do argumento original” (Gomes a Antunes, 2008, p. 42). Talvez por isso, para Miguel Gomes o filme é também “um filme sobre o movimento que transforma as pessoas em personagens, os locais em décors de cinema e os rituais locais em carburante para a ficção” (Gomes a Antunes, 2008, p. 42). Sobre as fronteiras entre o documentário e a ficção o autor revela:

Documentário? Ficção? A meio deste filme vemos uma ponte: a ponte romana de Coja sobre o rio Alva, da qual se atira Paulo “Moleiro”. Sem querer parecer Confúcio, diria que de qualquer uma das margens que esta ponte une se avista perfeitamente a outra. E que o rio é sempre o mesmo (Gomes, 2008, p. 5).⁸⁸

O Dossier de Imprensa de *Aquele querido mês de agosto* conclui-se com a “biofilmografia” de Miguel Gomes que termina com uma informação sobre o trabalho do autor: “Prepara atualmente um novo projeto de longa-metragem, ‘Aurora’” (O Som e a Fúria, 2008, p. 14). O projeto *Aurora*⁸⁹ viria a transformar-se no filme *Tabu*⁹⁰, que estreou em 2012 na competição oficial da Berlinade

⁸⁸ Texto de Miguel Gomes sobre o filme no dossier de imprensa de *Aquele querido mês de agosto*, fornecido para este trabalho pela produtora O Som e a Fúria.

⁸⁹ *Sunrise: A song Two Humans* em português *Aurora* (1927) é o primeiro filme de Friedrich Wilhelm Murnau realizado em Hollywood e que veio a dar nome à protagonista de *Tabu* que também colhe o nome no filme de Murnau de 1931.

⁹⁰ Cristi Puiu estreou um filme com o nome *Aurora* no em 2010 e Miguel Gomes achou que seria “demais” duas Auroras tão próximas no tempo, agradeceu posteriormente ao colega de profissão tê-lo “obrigado” a mudar o seu título (Phelps 2012).

(onde recebeu o prémio Alfred Bauer e o Fipresci) e foi extremamente bem recebido pela crítica internacional⁹¹ de cinema.

Estruturalmente dividido em *Prólogo*, 1ª parte (*Paraíso Perdido*), e 2ª parte (*Paraíso*), *Tabu* mostra na primeira parte, a vida de três mulheres em Lisboa, nos dias de hoje, e, na segunda parte, o passado de uma delas - Aurora - em África. Este filme, de Miguel Gomes, foi feito a preto e branco, no formato 4/3, em película da Kodak, sendo mudo na 2ª parte, embora com narração *voice over*. A primeira parte é filmada em 35mm, o que lhe confere uma definição superior e uma gama de cinzentos mais rica (presente) e que segundo o autor remete para a sua própria ideia de cinema clássico americano (Barros, 2012, p. 48) e a segunda parte é filmada em 16 mm o que confere um grão à imagem, que está relacionado com a forma como o autor considera que ficou registada uma parte da memória dos portugueses em África: “Na memória de África há muitos filmes de família feitos em *Super 8*, era comum na altura, e no *Super 8* há um lado fantasmagórico que tem a ver com o cinema” (Gomes a Barros, 2012, p. 48). A obra tem sido amiúde lida como uma homenagem à história do cinema e a alguns dos seus autores mais incontornáveis (e.g. Mendes, 2013), e o próprio cineasta confessou o seu desejo de celebrar Friedrich Wilhelm Murnau, entre outras influências.

E há uma sensação de perda que existe na primeira parte, tal como nos filmes do Murnau.

Nos tempos do cinema mudo, os realizadores não tinham medo de pensar e estruturas binárias. Por exemplo, a oposição campo/cidade, noite/dia, etc., como sucede no Aurora: paraíso/paraíso perdido (Gomes a Barros, 2012, p. 48).

Ao mesmo tempo que se preparava para filmar aquele que viria a ser o tríptico *Mil e uma noites* (2015) Miguel Gomes estreava a curta *Redemption* (30 mm) no festival de Veneza em 2013. Uma ficção sobre quatro personagens a viver em países europeus distintos e em tempos diferentes: uma criança em Portugal em 1975; uma noiva na Alemanha, em 1977; um idoso em Itália, em 2011 e um pai em França, em 2012. Apenas no final do filme é revelada a identidade das personagens: trata-se de Pedro Passos Coelho, Angela Merkel, Nicolas Sarkozy e Silvio Berlusconi e o filme desenrola-se na tensão entre aquilo que sabemos e pensamos sobre estas

⁹¹ Sobre *Tabu*, por exemplo, Tim Robey no *Daily Telegraph*: “Um filme que conhece o cinema por dentro e por fora, e que o usa para criar pura magia” (06 setembro, 2012); David Jenkins no *Little white lies*: “Uma sublime fantasia portuguesa” (07 setembro 2012); Jonathan Romney no *Independent*: “É o filme mais alegremente estranho e surpreendente do ano. Seria preciso uma alma verdadeiramente reptil para não amar” (08 setembro, 2012). A revista *Les Inrockuptibles* que publicara a 04 de setembro de 2012, uma entrevista a Miguel Gomes e que pela pena de Serge Kaganski publicou uma crítica extremamente elogiosa, onde podia ler-se que *Tabu* “é uma magia a preto e branco”, veio a colocar, em 2016, *Tabu* – juntamente com *O Fantasma* (2000) de João Pedro Rodrigues – na lista dos melhores 25 filmes do século XXI.

figuras políticas públicas e o que “o filme inventa como hipótese para a sua intimidade” (Lusa – DN, 2013).

Os filmes de Miguel Gomes têm sido financiados pelo ICA (Portugal), mas também por França, Suíça, Brasil e sobretudo Alemanha. O sucesso alcançado com *Tabu* permitiu a Miguel Gomes obter financiamento para filmar *As Mil e uma noites* (2015), obra constituída por Volume 1 - *O Inquieto* (120 minutos); Volume 2 - *O Desolado* (127 minutos); Volume 3 - *O Encantado* (120 minutos) e que tem a duração total de seis horas e sete minutos ou sensivelmente uma noite e, tal como o título sugere, segue a mecânica narrativa dos contos orientais. O autor encarregou uma equipa de três jornalistas de seguir a atualidade da imprensa e selecionar acontecimentos que seriam posteriormente investigados no terreno e reescritos pelos argumentistas do filme, que estão desde *Tabu* constituídos em “comité central” (Preto, 2015, p. 7). Tinha também um grupo de atores sempre disponível a funcionar como trupe de teatro itinerante. A equipa técnica, de produção e artística começava o trabalho de rodagem sabendo que o seu desenvolvimento dependia em grande medida do que estava para acontecer. A construção do filme fez-se, portanto, viajando num tapete cuja rota se definia entre os ventos imprevisíveis da realidade e os ciclones dos média, uns e outros temperados com as brisas fundadoras da ficção. A rodagem durou 12 meses e desenvolveu-se por todo o país, o guião só se considerou concluído no final da montagem: *As Mil e uma noites* levam muito mais longe a ideia de “cinema de campanha” (Preto, 2015) que nascera com *Aquele querido mês de agosto* (2008). No filme são elevados à categoria de mito factos do quotidiano português em época de Troica e *fait divers* jornalísticos de forma a fazer o contrário do que seria de esperar: não são as estórias de Xerazade que são adaptadas à realidade portuguesa, é a realidade portuguesa que é adaptada à estrutura ficcional dos contos das “Mil e uma noites”.

Se em *Tabu* a ação se divide entre um tempo presente e um tempo passado em *As Mil e uma noites*; a divisão assenta entre uma realidade presente e um imaginário mítico. O primeiro Volume – *O Inquieto* é constituído por casos curtos, em que as personagens vivem inquietações várias e que no modo como passam de umas para as outras – de humanos para animais, de políticos para desempregados – propõem géneros cinematográficos diferentes, e instituem a musicalidade do filme. No segundo Volume – *O Desolado*, o nível de desespero é grande; é o volume trágico, as situações parecem não ter redenção possível. Finalmente em *O Encantado*, que começou por

chamar-se Toda a memória⁹² (Preto, 2015, p. 9) as personagens trazem uma memória de outra cidade, nasceram em bairros de lata e foram realojados em bairros sociais dos quais não gostam (nenhuma das personagens é percebida como não-branca). Sentem saudades dos lugares onde nasceram e fazem coincidir rituais de campo e de cidade. Para o autor este terceiro volume “concentra o que era a proposta das *Mil e uma noites*: fazer coabitar um tempo presente com todo um conjunto de tempos imaginários” (Gomes a Preto, 2015, p. 10).

4.1. Miguel Gomes e *Tabu*

O discurso de Miguel Gomes sobre o seu trabalho e em particular sobre o filme *Tabu* é, sem surpresas, extraordinariamente coerente. Ao longo de dezenas de entrevistas que concedeu, sobretudo na altura de promoção do filme, logo depois da sua estreia em 2012, o autor foi repetindo as ideias que tem sobre a obra. O conjunto de entrevistas aqui citado representa apenas uma parte de todo o material disponível. O trabalho de Cyril Neyrat foi tido em especial consideração, por ser muito aprofundado, na medida em que se constitui no registo de conversas que se desenrolaram ao longo de vários dias. Desse modo, *Au Pied du mont Tabu: Le cinema de Miguel Gomes* (2012) abarca a quase totalidade das ideias que o autor foi partilhando ao longo desse tempo e contém alguns aspetos biográficos não referidos nos outros trabalhos. De todas as citações feitas poderiam ser dados mais exemplos, precisamente porque as ideias e as histórias foram sendo repetidas nas várias publicações. Procurou-se usar um número suficiente de fontes para validar a leitura aqui apresentada, mas sem que cada uma perca valor por si. Das aproximações produzidas, tanto ao discurso do autor sobre a obra como à obra em si, privilegia-se apenas os aspetos que se relacionam com o tema aqui tratado – Alteridade e Identidade - sabendo que muitas outras abordagens são possíveis.

⁹² Talvez em referência a Jean Luc Godard: *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) que é o resultado do projeto elaborado por Godard sobre a memória do cinema. As histórias compõem-se de 8 capítulos (266 minutos) realizados em vídeo, em que o autor desenvolve a sua visão particular da história do cinema e de como se relacionou com o século XX, estabelecendo toda uma série de conexões entre o cinema e a literatura, a pintura, a filosofia, a música, criando através da montagem uma espécie de museu virtual do cinema (e.g. Natalia Ruiz Martínez, 2007).

4.1.1. Cinema e colonialismo

Filmamos numa zona do norte da Zambézia, dominada por plantações de chá e única em Moçambique, muito bonita! Quando lá chegámos dissemos logo: 'É aqui!' E era um território virgem, nunca foi filmado.

Gomes a Barros, 2012, p. 48



Fotograma 1 - Trabalhadores nos campos de chá, *Tabu* (2012) de Miguel Gomes

É fácil compreender que o contacto de um europeu com África se estabeleça através do cinema, sobretudo tratando-se de um cinéfilo; no caso de Miguel Gomes a natureza dessa aproximação é várias vezes mencionada: “a minha relação com África é completamente mediada pelo cinema, que tanto pode ser o *Tarzan* como outras coisas” (Barros, 2012, p. 48), no entanto o facto de não ter feito qualquer investigação sobre a realidade que foi filmar - “Não fiz pesquisa [para o filme], porque podia fazê-la passar por outra relação com África, a do imaginário pelo cinema” (Cunha & Silva, 2012) - deixa espaço para perceber o discurso do autor perigosamente perto do “explorador” europeu em África onde é, no seu entender, o primeiro a chegar. Antes da rodagem de *Tabu* Miguel Gomes nunca tinha estado em África: “A minha mãe nasceu em Angola, mas veio para Portugal muitos anos antes de eu nascer e antes de eu ter trabalhado neste projeto nunca tinha estado em África” (Barros, 2012, p. 48). Talvez por este motivo, o deslumbramento inicial com o lugar escolhido para filmar seja várias vezes referido pelo autor (em termos muito próximos) ao longo das diferentes entrevistas:

Durante a *repérage* quando descobrimos esse canto de Moçambique, eu senti profundamente que nenhuma pessoa tivesse feito um filme ali⁹³, era um *território virgem*. De quantos lugares no mundo podemos dizer o mesmo? Talvez de muitos, mas em todo o caso, é completamente impossível na Europa (Gomes a Neyrat, 2012, p. 126, grifos nossos).

O autor coloca *Tabu* numa relação direta com o cinema, com a extinção de um determinado cinema⁹⁴ ou “mundo cinematográfico” a par com a extinção de um mundo colonial: “a ideia era trabalhar alguma coisa extinta ou em vias de desaparecer. Só podemos aceder a fantasmas. A coisa em si já não a podemos recriar, nem a sociedade nem o cinema (Gomes a Oliveira, 2012, p. 6). Os fios das memórias dessas duas realidades desaparecidas misturam-se em *Tabu* e estão presentes, desde cedo, nas opções tomadas pelo realizador em termos de produção da obra.

O facto de eu não ter nenhuma relação com África, mas ter por exemplo uma relação com o cinema que está extinto, que pode ser tanto o cinema clássico americano como o cinema mudo, do Murnau, fez com que para mim, ao abordar este filme, sentisse que podia chegar lá, mesmo não tendo essa relação com as memórias de África ou com as colónias portuguesas de África. E que isso pudesse passar com algo que está tão extinto como esse cinema mudo ou o império colonial português. Aliás uma das coisas que eu fiz questão foi filmar em película a preto e branco, que faz parte do património e da história do cinema, e que está à beira da extinção (Gomes a Barros, 2012, p. 48).

A ideia de cinema e do seu papel na História estão muito presentes tanto em *Tabu* como em entrevistas sobre o filme que Miguel Gomes concedeu. Na introdução ao conjunto de conversas intitulado *Au Pied du mont Tabu: Le cinema de Miguel Gomes* (2012) Cyril Neyrat sublinha a vontade do realizador de entrecruzar a história do século XX com a história do cinema e associa esse desejo à influência de Jean Luc Godard (p.10). Nestas reflexões sobre cinema, Miguel Gomes vai desafiando referências e fantasmas cinematográficos presentes em *Tabu*; desde os mais evidentes Godard e Murnau até alusões a filmes como *O Feiticeiro de Oz* (1939) passando pelo reconhecimento da influência direta de obras menos conhecidas como “filmes Hammer, esses filmes ingleses com Vincent Price, filmados em estúdio” (p. 40), para aludir apenas a algumas das inúmeras fontes de inspiração citadas pelo autor.

⁹³ Durante a investigação vários cineastas moçambicanos revelaram que existe um filme (documentário) sobre esta região intitulado precisamente *Zambézia* e que se encontra nos arquivos do Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema, mas não foi possível confirmar a informação.

⁹⁴ Quando Miguel Gomes estava a trabalhar para tirar a cópia em película num laboratório na Alemanha, a Kodak anunciou a sua falência, facto que deu razão à primeira intuição do autor que considerava ser esta uma das últimas oportunidades que teria de filmar em película (e.g. Antunes, 2012).

Curiosamente, Miguel Gomes não refere o cinema colonial português. Os filmes produzidos pela máquina de propaganda Salazarista⁹⁵, que sobretudo a partir dos anos 1930 do século XX, de algum modo ajudaram a construir e consolidar o imaginário reproduzido em *Tabu*, não parecem ter constituído uma referência para o realizador. Também nunca refere o cinema feito durante a Guerra pela Libertação em Moçambique (1963-75), eventualmente também na Zambézia, e que foi um instrumento político da luta pela independência do país (e.g. Gray, 2012). Como veremos (na Parte 3 deste trabalho) o cinema teve, por várias vezes e de modos distintos, um papel preponderante no desenrolar da História em Moçambique. Miguel Gomes não parece dar importância a esse facto, o que poderia fragilizar, de certo modo, a ideia fundadora para projeto *Tabu*; o autor ainda que ancore a sua relação com África na sua relação com o cinema, esquece a existência de uma cinematografia africana ao mesmo tempo que rejeita qualquer intensão de fazer uma obra rigorosa do ponto de vista historiográfico ou político:

(...) Senti-me livre para não fazer com a questão colonial uma ficção exemplar, até em termos pedagógicos. Uma ficção em que as personagens fossem símbolos claros de qualquer coisa. Um dos tabus do filme é esse: eu, que nasci em 1972, portanto três anos antes da independência das ex-colónias, não me sinto obrigado a reiterar um discurso de exemplaridade em relação à questão colonial. Acho que a relação com África passa precisamente pelo cinema. Não sei se não estarei mais próximo do *Tarzan*, que via na infância, do que de uma preocupação com a questão colonial, em termos históricos, sociológicos ou políticos. Não passa por aqui porque não me sinto obrigado a isso (Gomes a Oliveira, 2012, p. 6).

Não se pense, porém, que Miguel Gomes não conhece a realidade cinematográfica moçambicana atual. As produções estrangeiras em Moçambique estão obrigadas, por lei⁹⁶, a incluir uma produtora moçambicana, o que se traduz numa aproximação entre as duas realidades/culturas profissionais. Do que observou em Moçambique Miguel Gomes revela:

⁹⁵ “Quando o SPN foi criado em 1933, teve, porém, por via do seu diretor, a consciência da importância do cinema. Nos primeiros catorze anos de atividade, alvo de um balanço editado pelo organismo, o SPN (que a partir de 1944 se transfigura em SNI) produz setenta documentários de propaganda, o *Jornal Português* de atualidades filmadas além de *A Revolução de Maio*, obra com a qual potencia a doutrinação do país através do cinema ambulante” (Piçarra, 2015, p. 62).

⁹⁶ Sobre a produção de cinema português em Moçambique e concretamente sobre a produção de *Tabu*, Sol de Carvalho realizador e diretor da produtora Promarte refere: “Quem é o coprodutor moçambicano do Miguel Gomes? Tenta saber! Não teve nenhum produtor e tinha que ter um produtor por lei. Não teve nenhum produtor moçambicano. É um exemplo que eu não gosto de citar, porque acho que o filme tem mérito, mas quando tu tens o dinheiro, escolhes o sítio onde vais filmar... o velho sistema de Hollywood. Ele queria contar uma estória colonial, insistiu e foi lá para cima, falou connosco inclusivamente. Não teve nenhuma coprodutora moçambicana. Por lei e de acordo com Moçambique é proibido, ele tinha que ter uma produtora moçambicana com ele” (Carvalho a Pereira, 2017, não publicado). O realizador e produtor João Ribeiro declarou: “Aquilo foi um pouco ‘fora do comum’. Eles falaram comigo. Mas eles queriam uma produção tipo um *road movie*, mas com muito poucas condições, sem segurança e poucos recursos. Eu pus-lhes alguns problemas que eles não estavam interessados em responder ou resolver. Gosto desses desafios, mas com uma equipe que eu já conheço. Eles eram todos novos para mim e eu já tinha tido experiências desagradáveis com equipes em situações dessas e não quis arriscar. Dei indicações, sugeri algumas coisas. Acabaram fazendo em nome da produtora deles com o Mamad, daqui, na produção. Ele fez tudo, mas também não aparece como diretor de produção, acho. É daquelas coisas que não deviam acontecer, pois esse tipo de produção devia ser feito através de uma produtora local” (Ribeiro a Pereira, 2017, não publicado).

Não há verdadeiramente uma indústria cinematográfica em Moçambique, eles fazem uma ou duas longas-metragens por ano, há dois ou três lugares onde eles filmam em todo o país. Eu lembro-me que em Maputo a capital, as pessoas que fazem cinema me disseram a propósito da região que eu tinha escolhido: “é magnífica, mas é impossível filmar lá”. Evidentemente isto deu-me ainda mais vontade de ir para lá. E claro foi possível, a prova é que o filme está feito. Nós tínhamos a sensação de um terreno virgem. Ir para um lugar onde ninguém tinha filmado, onde viviam, ao todo, dez brancos, reconstruir toda uma sociedade colonial desaparecida, com uma equipa de doze ou catorze pessoas: começava a fazer sentido de uma maneira estranha (Gomes a Neyrat, 2012, p. 126).

Perante a evidente natureza (neo)colonialista do seu projeto, ou pelo menos da forma como o expõe, recorrendo inclusivamente, várias vezes, à palavra “virgem” – estereótipo de África como território intocado, antes da chegada dos europeus - Miguel Gomes defende-se.

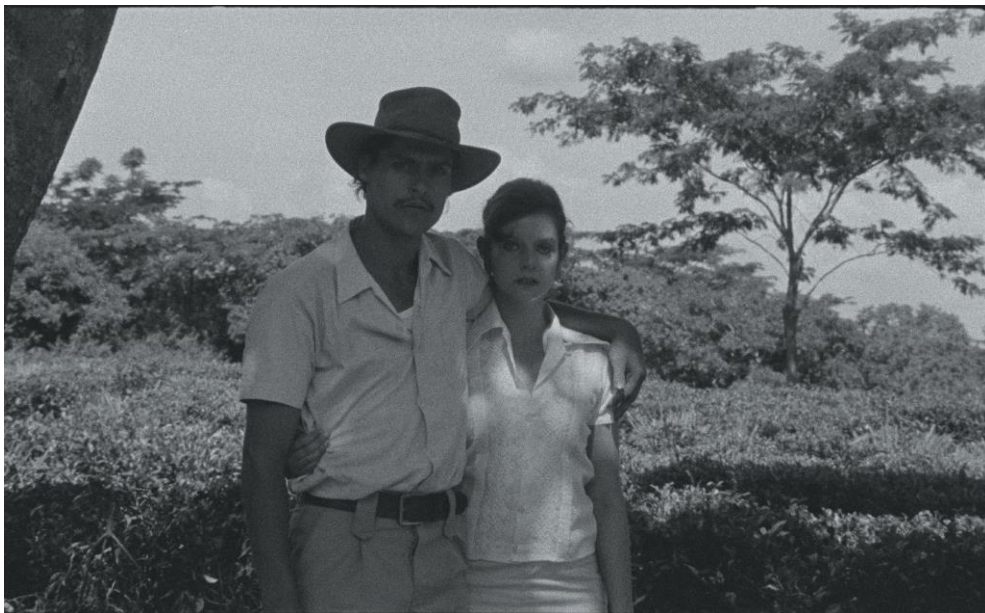
Algumas pessoas acusam-nos mesmo disso. De um ponto de vista ético, qual é o nosso direito de ir lá a baixo, de brincar aos colonos, explorar o país, a população? As pessoas vinham de Maputo cozinhar para nós, por exemplo (...) por causa das sucessivas guerras a maior parte das estradas estão muito danificadas. Quando chove são precisas cinco horas para andar dez quilómetros. Algumas vezes foi difícil ficar lá por causa da pobreza, mesmo se dessemos de comer às pessoas, mas isso é a caridade à Pilar: fazia isso mais para me arranjar comigo mesmo, com a minha consciência, tentava não trapacear muito. Por exemplo: não retirar de cena um rapaz que tem uma t-shirt do Barack Obama. Filmar ao mesmo tempo um mundo que não existe, um mundo colonial extinto, com as pessoas trajadas, com falsos bigodes e o Moçambique de hoje, naquela aldeia. Mais uma vez a sequência da missa é exemplar (Gomes a Neyrat, 2012, p. 127).

Para Miguel Gomes uma das sequências que anuncia melhor o fim do império colonial português em África é a cena de campo/contra-campo na igreja entre o olhar do falso soldado (personagem de cinema) e “aquela gente” (Gomes a Neyrat, 2012, p. 64) que não são atores, são habitantes da região que vão à igreja. O soldado fabricado pela ficção olha pessoas reais.

Todos aqueles brancos, no princípio dos anos 60 a comportarem-se como se estivessem num filme de Hollywood, mas eles não estão em Hollywood, então vai acabar mal, não há *happy end* (...) é também completamente disfuncional da parte de Portugal, no princípio dos anos 60, fazer uma guerra para tentar manter as colónias, quando a França e todos os outros países já tinham dado a independência às suas (Gomes a Neyrat, 2012, p. 52).

Esta recusa de Portugal em aceitar a inevitabilidade da independência das colónias, é na opinião de Miguel Gomes, boa para o cinema: “O cinema adora isso, essa inconsciência” (Gomes

a Neyrat, 2012, p. 126). Foram propositadamente introduzidos no guião incongruências e anacronismos, por um lado para criar um lugar fictício em África e por outro para traduzir um mundo que, na opinião do autor, era anacrónico e disfuncional: Aurora representa *Out of África*⁹⁷ antes do tempo. Mário toca *Ramones*⁹⁸ antes do tempo, com a voz de Joey Ramone no *Baby I Love You*. As minas de diamante em que trabalha Ventura, não existiam ali, naquele lugar produzia-se chá (Neyrat, 2012, p. 106). Aurora e Gian Luca passeiam pela paisagem africana como num filme de Hollywood quando tudo está a ruir à volta deles, mas no final do passeio os amantes olham para a câmara como que a perguntar ao público se acha possível aquele desejo de ficção. Questionam assim, não apenas o mundo colonial português do princípio dos anos 1960, mas também o desejo de ficção dos públicos de hoje.



Fotograma 2 - Gian Luca e Aurora fixam a câmara, *Tabu* (2012) de Miguel Gomes

⁹⁷ O Filme *Out of Africa* (1985), em português *África Minha*, de Sydney Pollack é protagonizado por Meryl Streep e Robert Redford. Além de outras fontes, o filme é inspirado no livro autobiográfico *Den afrikanske Farm* (A Quinta Alemã) escrito por Isak Dinesen, pseudónimo da autora dinamarquesa Karen Blixen.

⁹⁸ Os Ramones foram uma banda norte-americana impulsionadora do estilo punk rock formada em 1974, por três músicos que assumiram os nomes artísticos de Joey Ramone, Dee Dee Ramone e Jonhy Ramone.

No que diz respeito ao colonialismo, os portugueses tiveram sempre esta identidade, esta fantasia... acho que eles foram um pouco apanhados de surpresa quando perceberam que as pessoas não os queriam lá. Porque eles disseram “Nós somos diferentes dos outros. Os ingleses não se misturam com os africanos, com outras culturas. Holandeses, Belgas. Ao contrário: nós fodemo-los eles são as nossas crianças! Então porque raio não nos querem aqui?” Então é um pouco infantil, uma das particularidades políticas do colonialismo português está relacionada com esta ideia estranha, vamos fazer crianças com esta gente e eles tornar-se-ão um connosco, eles tornar-se-ão portugueses (Gomes a Phelps, 2012).

4.1.2. O Cinema, as personagens e a vida real

Miguel Gomes filia *Tabu* na história do cinema e na sua travessia pessoal, fazendo recuar a génese desta obra à rodagem de *Aquele querido mês de agosto*.

Eu comecei a pensar neste filme por causa de uns tipos que conheci durante a rodagem de *Aquele querido mês de agosto*, que tinham tido uma banda em Moçambique. Tocavam covers dos anos 60, Beatles, etc... usei uma música deles no *Agosto* chamada *Mãe*, e depois conheci-os, vários deles estão vivos moram na zona de Ovar (Gomes a Oliveira, 2012, p. 6).

Noutros momentos Miguel Gomes junta a este encontro com a banda Oliveira Muge um outro acontecimento onde funda a ideia para a primeira parte do filme:

O facto de ter alguém da minha família com vários pontos de contacto com a personagem Pilar. Sempre viveu sozinha, é católica praticante, gosta muito de ir ao cinema (foi ela quem me pôs a ver filmes quando era miúdo), e desmultiplica-se em atividades de teor social. Ela contou-me a história do seu relacionamento com uma vizinha senil e algo paranoica que se refugiava muitas vezes em casa da minha familiar e acusava a criada africana de a trancar no quarto à noite e doutras sevícias que nunca se chegaram a comprovar (Gomes a Ade & Köhler, 2012, s.p.).

O autor fala de uma atração (sua e do cinema) por pessoas com quem nos cruzamos sem as ver, “personagens” marginais ou cuja presença está integrada num cliché, neste caso são velhas, com os seus tiques e as suas idiossincrasias (Neyrat, 2012). Miguel Gomes lembra que estas estórias de vizinhas são do mesmo tipo das já presentes em *Aquele querido mês de agosto* que mostrava casos de uma vila, de uma pequena comunidade. Na primeira parte de *Tabu* acontece a mesma coisa, mas dentro de casa: um lado privado, íntimo e composto por hábitos invisíveis. A

primeira parte carrega um outro tempo (presente no prólogo e que reencontraremos na segunda parte): crocodilos, exploradores, suicídio, o fantasma, a colonização - “Escolhi a Pilar como personagem principal porque ela é alguém que tem vontade de carregar esse peso (...) a primeira parte é atravessada por uma ansiedade vaga, uma culpabilidade sem objeto” (Gomes a Neyrat, 2012, p. 41).

A personagem Santa, para Miguel Gomes representa um elemento no qual as outras personagens podem projetar os seus medos e talvez também o seu desejo de ficção. Interessante que, embora sem fazer referência a essa intensão, o autor pensa a personagem de forma a que as outras personagens possam alocar nela, as suas culpas, medos e frustrações: a projeção tem sido percebida como um dispositivo propenso à justificação do racismo (e.g. van Dijk, 1992). Sem pudor relativamente à força das palavras, Miguel Gomes explica a sua leitura de Santa do seguinte modo:

Santa é como um Hulk. Um Hulk negro. Ou um ecrã de cinema. Ela pode devir um monstro ou os outros podem projetar os seus fantasmas nela; eu cortei muitas sequências que explicavam quem é Santa. Durante a montagem, o montador e eu percebemos que a personagem funcionava muito melhor se permanecesse plana (Gomes a Neyrat, 2012, p. 29).

Como Pilar no cinema, Santa cultivava um desejo de ficção. Para Gomes essa informação sobre a personagem é dada quando a vemos ler Robinson Crusuê:

Vemos Santa a ler Robinson Crusuê por razões práticas: é um livro do século XVIII, símbolo de uma literatura popular de aventuras. Conta coisas que os leitores não têm a possibilidade de viver. Então havia estórias partilhadas, ainda que fora do comum (Gomes a Neyrat, 2012, p. 38).

A segunda parte de *Tabu* responde à primeira, no sentido em que responde ao desejo de ficção de Pilar e Santa e de protagonismo de Aurora e é, ainda segundo Miguel Gomes, em si mesmo, um filme de um filme:

O cinema próximo do seu cliché (...) quando eu digo ‘um filme’ quero dizer que tem todos os ingredientes que não vimos na primeira parte: o amor proibido, a aventura interdita, os crocodilos, um grupo de música *pop*, crimes... (Neyrat, 2012, p. 22).

O Prólogo teria sido pensado como uma cena da segunda parte do filme. Uma espécie de novela radiofônica narrada por Aurora: Ana Moreira chegou a ser filmada num pequeno teatro com um microfone em frente e um negro ao lado a fazer os sons. Só durante a montagem o autor percebeu que seria mais interessante colocar esta parte como prólogo e ser o filme que Pilar vê no cinema. No entanto os “negros” filmados no prólogo que dançam depois do suicídio do Intrépido Explorador, não podiam saber qual a função do seu “contributo” no filme:

Era um ritual para que os espíritos dos ancestrais das pessoas da aldeia dessem autorização para se fazer o filme. Pedi aos aldeões que fizessem, que eu queria filmar, e depois encontrar uma maneira de integrar na estória. São as mesmas pessoas que dançam no início do filme e que saúdam o marido de Aurora e tudo isso foi filmado no mesmo dia (Gomes a Neyrat, 2012, p. 213).

O realizador revela que a sequência em que os empregados do marido de Aurora saúdam o patrão pela gravidez da mulher é “coreografada” com gestos autênticos de uma saudação do partido comunista, que pretende dizer que os povos estão todos unidos: “Penso que a singularidade do que se passa nessa sequência, dos gestos, das atitudes vem disso, do facto de eu ter pedido aos africanos que fizessem essa saudação comunista (Gomes a Neyrat, 2012, p. 64). A única personagem negra da segunda parte – o cozinheiro – não estava prevista na ideia inicial para o filme, Miguel Gomes conta como tudo se passou:

Não existia esse personagem, conhecemo-lo lá. Ele era cozinheiro dos senhores que moraram na casa onde filmámos. A voz *off* diz-nos que ele tinha o hábito de ler nas entranhas dos animais, e que previu o fim de Aurora. O que aconteceu foi que, de facto, ele estava a relatar uma história que nos contara vinte vezes: pouco depois da Independência, Samora Machel comeu lá e gostou tanto da comida que o convidou a acompanhá-lo para Maputo. E o cozinheiro recusou, porque achava que pertencia aquele sítio. É talvez uma «filha da putice» da minha parte fazê-lo abandonar a casa naquele momento, despedido por Aurora, irritada. E vê-se ele a sair da casa... (Gomes a Cunha & Silva, 2012, p. 96).

Como toda a fantasia hollywoodesca, *Paraíso Perdido* precisa da sua estrela. Aurora foi concebida para esse papel; responde a um apelo para a ficção que se criou na primeira parte do filme. *Paraíso* transcende a realidade e não é qualquer coisa que vai mudar a vida de Pilar ou de Santa (que ouvem/veem), mas literalmente um filme: abre-se o tempo e o espaço e assistem a um filme com todas as emoções a que têm direito.

Aurora foi verdadeiramente pensada como uma Meryl Streep muito disfuncional: umas vezes sexy e Hollywoodesca com o seu amante e grávida do seu marido. A sua barriga que cresce é como uma bomba relógio que acabará por explodir. Esta é também a situação do país, daquela colónia; aquele mundo, aquela sociedade não tem mais tempo, vai explodir de um dia para o outro. Os amantes estão ausentes dessa estória, eles não parecem preocupados com a política, mas deveriam em todo o caso ouvir o tiquetaque. E no fim de *Tabu* duas bombas explodem ao mesmo tempo: o nascimento da criança e a separação dos amantes; guerra da independência e fim da colónia (Gomes a Neyrat, 2012, p. 124).

No final do filme nasce uma criança, há um início, acaba a música da banda de Mário e começa a música africana - *Africa Takes Over* - e apenas se veem africanos. Depois, ainda uma carta, mas sobre um mundo que já não existe: “O projeto do filme é mostrar que o colonialismo como Hollywood falhou” (Gomes a Neyrat, 2012, p. 64). Esta homenagem crítica ao cinema, à sua incapacidade de resgatar o real, feita por Miguel Gomes, depois de adentrar um pouco no processo da sua produção, deixa uma sensação algo paradoxal. Embora não se trate aqui de um realizador de Hollywood, convém perceber que as relações de poder entre um país como Portugal e um como Moçambique são desequilibradas, como o são (e ainda mais) entre uma equipa de produção como a do filme de Miguel Gomes e a população de uma comunidade pobre e afastada dos centros urbanos de Moçambique. Terá o cinema legitimidade para se comportar desta maneira?

Eu pedi um burro, porque adoro burros. Era único na região. Eu tinha dito que não filmaria sem um burro. Tivemos que o fazer vir de 300 Km de distância. Veio de camião caiu na última curva, mas não se magoou (Gomes a Neyrat, 2012, p. 58).

4.2. *Tabu*: uma leitura do filme⁹⁹

Manuel deixou o seu coração em África. Também conheço quem lá tenha deixado dois automóveis ligeiros, um veículo todo-o-terreno, uma carrinha de carga, mais uma camioneta, duas vivendas, três machambas, bem como a conta no Banco Nacional Ultramarino, já convertida em meticais.

Quem é que não foi deixando os seus múltiplos corações algures? Eu há muitos anos que o substituí pela aorta.

Isabela Figueiredo in *Caderno de Memórias Coloniais*, 2009, p. 11

⁹⁹ O texto que aqui se apresenta é uma parte adaptada do artigo publicado em 2016 na Revista *Comunicação & Sociedade* 29, com o título “Alteridade e Identidade em *Tabu* de Miguel Gomes” (Pereira, 2016)

Independentemente das intenções expressas pelos autores, os filmes não são imunes ao tempo e ao contexto sociopolítico em que são produzidos e lidos. Como qualquer evento comunicativo, não têm uma leitura única e intrínseca, que se possa “arrancar” à obra para revelar ao mundo. Pelo contrário; as leituras são múltiplas (potencialmente tantas quanto o número de leitores) e não são necessariamente excludentes. Muitas vezes, as várias aproximações a um evento comunicativo tornam-se complementares.

A análise crítica discursiva é uma prática particularmente interessante, para o trabalho que aqui se propõe, porque permite justamente este diálogo subjetivo entre o filme e o leitor, sendo ambos parte do discurso que se vai construir sobre a realidade. Enquanto exercício teórico-prático de análise, a aproximação multimodal de van Leeuwen (2008) é especialmente sedutora porque permite abordar objetos artísticos, de forma globalizante e coloca-os em diálogo com questões sociológicas, políticas e históricas.

4.2.1. Prólogo



Fotograma 3 - O intrépido explorador na selva indomada, *Tabu* (2012) de Miguel Gomes

Confiando na capacidade do espectador de estabelecer cognitivamente *conexões informais*, neste caso, *temporais* (van Leeuwen, 2008) o filme tem início com um prólogo, que nos remete para o século XIX, quando se definiram algumas representações do colono português, e do colonialismo português por extensão, dando o mote da reflexão que o filme propõe seguidamente.

Vemos, neste prólogo, um explorador que enverga um chapéu “tropical” e um cantil. O plano, a pose e todo o enquadramento fazem-nos lembrar fotografias coloniais do século XIX ou princípio do século XX e realmente esta personagem que está parada na imagem (e no tempo), em todas as componentes do seu discurso, representa o colono português tal como foi concebido e reproduzido: protegido pela lei e vontade divina e ao serviço de um projeto humanista e científico e não de interesses económicos (e.g. Matos, 2006; Baptista, 2013). A imagem ganha movimento quando entram no plano grupos de carregadores negros, que a atravessam, aparecendo primeiro pela direita em direção ao fundo e depois pela esquerda, rumo ao mesmo ponto, dando a ideia de grande azáfama, sem nunca adquirirem protagonismo e sem nunca se destacar nenhuma personagem. Os africanos são *categorizados*, logo de início, como um grupo *homogéneo*, que se distingue pela *diferenciação biológica e cultural* relativamente ao protagonista da cena; e assim serão mostrados os negros em África durante todo o filme. Esta sucessão de primeiros planos, que parece reproduzir representações da época, revela a estrutura da construção identitária do colono, baseada no trabalho e na subserviência dos povos colonizados (imagens que vemos), mas adornada e encapotada num discurso (texto que ouvimos) de altos valores humanitários e religiosos (Ferreira, 2014). A referida construção identitária do colono dificilmente sobreviveria sem o seu lado “negativo”, ou seja “o outro” africano, selvagem e carenciado da ação civilizadora do europeu; o filme retrata a forma como o sujeito que representa a “norma”, o “idêntico”, o “eu” o “superior” é definido por oposição ao “fora da norma”, “diferente”, “outro”, “inferior”. A ideia de que as imagens que temos de uma determinada realidade não são inocentes, a par do imaginário colonialista e a sua artificialidade, atravessam toda a estória de *Tabu*. A origem deste imaginário é fotográfica, cinematográfica e literária; “a referência central é, no entanto, a mistura predileta do cinema dominante, sobretudo de Hollywood, entre história de amor e aventura” (Ferreira, 2014, p. 286). O discurso colonialista foi edificado em vários suportes e usando diversos textos e meios semióticos (literatura, fotografia, cinema, religião, ciência, etc.) onde se repetem/complementam determinadas ideias que vão ser o corpo constituinte desse discurso ou representação (van Leeuvan, 2005) e Gomes promete neste *Prólogo* ajudar-nos a desconstruir esse processo.

Depois de algumas deambulações pela selva, o Explorador, avisado pelo fantasma da esposa de que não conseguirá fugir à dor, resolve atirar-se ao rio e morre, alimentando um crocodilo. Nesta altura os carregadores negros, que tinham assistido a tudo sem intervir nem mostrar espanto, desatam a fazer uma dança tradicional. Alguns deles olham diretamente para a

câmara, como se estivessem a participar numa dramatização. O tom e o recorte da narrativa produzida em *voice over*¹⁰⁰ remetem para o documentário, embora o conteúdo do texto seja relativo aos sentimentos amorosos do protagonista. Gomes hibridiza documentário e ficção - tudo o que vemos é ficção, mas o cineasta mistura elementos de construção fílmica tradicionalmente afetos à ficção, com outros do documentário. Ao fazer isto direciona-nos para documentários e filmes etnográficos bastante “ficcionalizados” – ou seja, orientados ideologicamente - feitos durante o do Estado Novo¹⁰¹ e para ficções que foram, também nessa altura, fonte de realidades imaginadas e recriadas: “O filme é um meio privilegiado de construção da perceção do real. Neste contexto (Estado Novo), serve para concretizar o desejo de registar o que se vê, mas também o que se quer dar a ver” (Matos, 2006, p. 94).

Assim descrito o *Prólogo* de *Tabu* parece um número de comédia burlesca. Porém, a seriedade com que as personagens vivem o momento e com que o narrador o descreve remetem-no para o registo da alta comédia, que se caracteriza pelo forte contraste entre o ridículo de um comportamento ou ação e a seriedade com que é desenvolvido ou praticado. Esta experiência inicial prepara o espectador para assistir a um filme que é também uma reflexão crítica sobre os discursos ou representações (van Leeuwen, 2008) cinematográficos do colonialismo, de África e da relação dos portugueses com os africanos.

O prólogo apresenta o filme no sentido em que nos esclarece sobre a sua discursividade dupla. Temos o discurso das personagens que nos dão a conhecer uma parte do pensamento comum sobre o colonialismo e a História portuguesa contemporânea, pensamento esse que foi construído pela propaganda política, também no cinema (e.g. Piçarra, 2015). Temos, por outro lado, o discurso do autor sobre esse discurso do senso comum, filiado numa tradição crítica do colonialismo e do eurocentrismo, e da qual podemos destacar um primeiro *Tabu*, de Friedrich Wilhelm Murnau, realizado em 1931, que é já uma crítica ao colonialismo.

4.2.2. O Paraíso perdido

Ao sair do cinema - onde acabou de ver o *Prólogo*, filme dentro do filme *Tabu* - Pilar (Teresa Madruga) “entra” no *Paraíso Perdido*, a primeira parte deste díptico, que acontece em Lisboa na atualidade (2010/11). Pilar é uma mulher “comum” de “meia-idade”, vive sozinha e tem

¹⁰⁰ Voz do realizador do filme, Miguel Gomes.

¹⁰¹ Entre outros, por exemplo: *A Ação Civilizadora dos Portugueses* (1932) de António Antunes da Mata, produzido pela Agência Geral do Ultramar – documentário visionável em <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Video.aspx>.

um amigo que é pintor (Cândido Ferreira) e parece desejar uma relação mais íntima com ela. Católica, membro de uma Organização Não Governamental (ONG), Pilar é solidária com a vizinha Aurora (Laura Soveral) e cordial com a criada desta, Santa (Isabel Muñoz Cardoso). Também de “meia-idade”, aparentemente só, Santa é negra e frequenta um curso de alfabetização.

Além de habitarem o mesmo prédio e de terem aproximadamente a mesma idade, Pilar e Santa parecem partilhar um mesmo imaginário: Pilar vai ao cinema onde vê um filme sobre um “intrépido explorador” colonial; Santa aprende a ler com *Robinson Crusoe*, obra fundadora do imaginário colonialista. As ligações de *similitude* são aqui muito importantes porque, mais do que criarem um contexto comum, sublinham as ligações de *contraste* que se estabelecem entre Santa e Pilar. Sendo personagens que funcionam numa lógica especular, a relação que estabelecemos entre ambas é simetricamente inversa: Pilar aparece, pela primeira vez, de frente para a câmara, centrada na imagem, sentada/ Santa aparece, também ao centro da imagem, mas de costas para a câmara, em pé; Pilar é branca/ Santa é negra; Pilar reza/ Santa fuma; Pilar aconselha Aurora/Santa opta pelo silêncio; Pilar inquieta-se/ Santa mostra-se indiferente. Em suma, Pilar parece querer ser santa (em tudo procurando ser boa cristã) e Santa comporta-se como um verdadeiro pilar de resistência e estoicismo, face aos abusos de Aurora.



Fotograma 4 - A primeira vez que vemos Pilar, *Tabu* (2012) de Miguel Gomes



Fotograma 5 - A primeira vez que vemos Santa, *Tabu* (2012) de Miguel Gomes

Santa é *categorizada culturalmente* pela patroa e no filme é apresentada como *elemento passivo*. Curiosamente o comportamento da criada indica uma total indiferença às leituras que Aurora faz da sua pessoa e que se refletem na relação com Pilar: Santa não precisa da legitimação de Aurora nem de Pilar. Já Pilar parece carecer da aprovação legitimadora da Igreja, da ONG em que trabalha, dos amigos (todos, menos Santa, dizem a Pilar que ela é boa pessoa), porque ela faz parte do mundo que cria os discursos. Pilar pertence; Santa está à margem.

Além deste jogo de *contrastes*, que se constitui também como *alternância rítmica* (van Leeuwen 2005) esta relação por oposição ajuda a definir cada uma das personagens. Este método de construção de personagens é também uma forma de construir identidade e alteridade dentro e fora do filme. Santa não expressa opiniões nem desejos. As falas desta personagem relacionam-se sempre com as suas funções de criada e enfermeira de Aurora. Fica assim sublinhada a ideia de que “o outro” africano não tem voz no Portugal contemporâneo, que, por sua vez, não sabe quem aquele é, o que sente, o que pensa. Deste modo, Pilar desconfia de Santa como se desconfia de tudo o que não se conhece e que se define por oposição e, talvez pelas mesmas razões, Santa também não pode confiar em Pilar: “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, p. 94). Apesar de coexistirem lado a lado, Pilar e Santa vivem em mundos radicalmente separados. São elas, proponho, as verdadeiras protagonistas do drama humano que o filme apresenta, sendo as únicas que pouco ou nada podem fazer para alterar o curso dos acontecimentos. Independentemente da fé, dos valores morais ou mesmo da estória íntima de cada uma, Santa e Pilar estão condenadas a viver num paraíso perdido por pecados alheios.



Fotograma 6 - Pilar reza, *Tabu* (2012) Miguel Gomes



Fotograma 7 - Santa fuma, *Tabu* (2012) Miguel Gomes

Aurora aparece parada no centro da imagem; por trás a imagem do Casino (esbatido/rugoso) gira em torno do eixo constituído por ela, envolvendo-a. Conta a Pilar um sonho que lhe serve de justificação para ter ido jogar e perder todo o dinheiro que tinha. Perceberemos, posteriormente, que Aurora foi educada num mundo que girava à sua volta e que, talvez na sua cabeça, ainda gire. No final deste plano Aurora diz “Sou uma tola, porque a vida das pessoas não é como nos sonhos”.

Bastante mais velha que Pilar e Santa, Aurora é o elemento de ligação entre as duas personagens, estando paradoxalmente (em termos simbólicos) na origem de toda a impossibilidade de verdadeira aproximação entre ambas. Vive em Lisboa, num apartamento relativamente modesto, mas cultiva sonhos de grandeza, procura não perder o *glamour*, frequenta o casino e trata muito mal Santa, sua criada, enfermeira e guardiã que, segundo parece, é paga pela filha da patroa. Aurora vive amargurada, meia louca, abandonada pela filha (que vive no Canadá) e esquecida pelo mundo, culpando Santa por todas as desgraças que lhe acontecem. Para Aurora, Santa é África que se veio vingar de todos os pecados que por lá praticou. Diz a Pilar:

Esta preta foi enviada pelo cornudo [indicadores na testa a imitar chifres], porque eu sou prisioneira dele. A Santa faz macumbas contra nós todos, contra si também Pilar, porque ele é terrível, mas contra si nada pode. Contra mim sim, porque eu tenho sangue nas mãos.

Santa permite-se pequenas vinganças da patroa. Este comportamento está magistralmente representado na cena muda em que, sentada na sala de Aurora, Santa saboreia gambas que Pilar ofereceu, fumando um cigarro, no final do repasto e deitando-se no sofá a ler uma versão juvenil de *Robinson Crusoe*. Este livro é talvez o primeiro que Santa lê, e *Tabu* não revela nenhuma reação

de Santa à leitura. O filme não revela nenhuma emoção de Santa mesmo quando a professora lhe faz um elogio muito condescendente. Como já foi referido, sendo Santa uma personagem sempre presente na ação é *incluída* como *elemento passivo* durante quase toda esta primeira parte do filme, mas é também *excluída* por *supressão* do discurso emocional.

Esta primeira parte do filme acontece numa Lisboa fascista e colonial: a ação decorre em lugares de Lisboa construídos durante o Estado Novo (alguns com ajuda de mão-de-obra imigrante africana). São eles o Aeroporto da Portela, construído para servir a Exposição do Mundo Português, em 1940, mas que só foi inaugurado em 1942; o Casino do Estoril, erigido nos anos 1910 e objeto de forte intervenção arquitetónica nos anos 1960; as Avenidas Novas, construídas para a classe média; e os Olivais, zona habitacional edificada para os menos favorecidos. São manifestações arquitetónicas do regime da época, preservadas e habitadas até à atualidade, mas esvaziadas da sua potência de sonho, de império. Esta cartografia da cidade ilustra também o título desta primeira parte; Lisboa é-nos apresentada como um paraíso perdido, memória de uma construção discursiva interrompida, cerceada ou simplesmente esvaziada. Mesmo a Fundação Calouste Gulbenkian, uma instituição privada, com uma importância vital para a arte portuguesa, configurando-se como espaço de liberdade, só aparentemente aparece aqui deslocada. Construída nos anos 1960, esta Fundação adquire a importância que tem, pelo contexto político, económico e social em que é instituída e em que subsiste. Em *Tabu*, os seus jardins representam ainda um espaço de liberdade numa Lisboa opressiva: o de Maia, a jovem polaca que desiste de ficar em casa de Pilar.

Tal como acontece com os edifícios arquitetónicos, também as construções ideológicas têm alicerces profundos que influenciam a forma como se desenvolve o tecido social. Deste modo, o comportamento das personagens é de uma formalidade (às vezes mesmo rigidez) constrangedora, cristalizada em papéis sociais próprios de uma outra época. A identidade cultural do sujeito dos nossos dias é geralmente tida como muito mais variada, inconstante, plural (e.g. Bhabha, 1998), mas a Lisboa que aparece no filme de Gomes é uma cidade isolada e parada no tempo.

A morte de Aurora, que poderia constituir-se como uma oportunidade de aproximação entre Pilar e Santa, não funcionará como tal. Podemos pensar que, com a morte de Aurora, simbolicamente morreu o que restava do colonialismo. Porém, ele perdura como herança coletiva e as suas consequências fazem sentir-se na vida quotidiana e na forma como se constroem a

identidade, a alteridade e, portanto, as relações sociais. Pilar e Santa continuarão a não conseguir confiar uma na outra. Manter-se-ão lado a lado como duas perfeitas estranhas o que ilustra a forma como muitos negros e tantos brancos se mantêm na Lisboa e no Portugal contemporâneos.

Esta morte será, sim, pretexto para o aparecimento de Gian Lucca Ventura (Henrique Espírito Santo) antigo amante de Aurora, que conta a Pilar e Santa o seu passado em África, no sopé do (imaginário) monte *Tabu*, onde Aurora viveu e era herdeira de uma considerável fortuna.

4.2.3. Paraíso

Um *flashback* transporta-nos para África – *Paraíso*. Nesta segunda parte do filme, o comportamento das personagens brancas (as únicas personagens pois os negros são figurantes) é completamente diferente do que caracterizara a primeira parte. As relações das personagens entre si e com o espaço que habitam é de uma liberdade profundamente contrastante com o formalismo do *Paraíso Perdido*. A rigidez das maneiras, a formalidade das relações que caracterizam a sociedade portuguesa atual como uma sociedade que perdura ainda na sobriedade fria dos edifícios do Estado Novo - e onde se manifestam ainda as relações de poder do colonialismo, o isolamento da ditadura e o sofrimento cristão - dão agora lugar a um mundo onde aparentemente só uma fronteira existe: aquela que separa brancos de negros. Desta forma é transversalmente questionada toda uma herança discursiva, assente na simplificação das ideias de Gilberto Freyre (e.g. 1961) que faz do colonialismo português um fenómeno de intensa confraternização inter-racial (Castelo, 1999).

O luso-tropicalismo, de Gilberto Freyre, foi usado, sobretudo a partir dos anos 1950, para ajudar a construir a ideia de que os portugueses não são racistas e a sua forma particular de colonialismo é, portanto mais suave e do que outras:

De facto, apropriadas e transformadas pelo senso comum, aquelas conceções continuam a marcar saberes, discursos e práticas sociais, quer sobre as representações de uma identidade especificamente “lusa” ou até “hispanica”, quer sobre a mestiçagem (Valentim, 2003, p. 4)

Não é, no entanto, nesta versão simplificada da teoria de Gilberto Freyre que Gomes baseia a narrativa do seu filme. Pelo contrário, no *Paraíso de Tabu*, a voz de Gian Lucca desvela a estória de um grupo de amigos brancos em África, de uma traição e de um assassinato, tudo isto sem que negros e brancos alguma vez se misturem, embora coexistam.

Uma das sequências iniciais desta segunda parte apresenta Aurora na juventude (agora Ana Moreira), nas mais diversas atividades, quase sempre rodeada de criados negros que limpam, ou que a servem, que ela ensina a ler, etc. Momento de particular interesse é aquele em que uma criança negra segura num jumento, enquanto Aurora faz um desenho; no fim percebemos que desenhou apenas o focinho do animal, como se não lhe passasse pela cabeça olhar para o miúdo.

Gian Lucca (agora Carloto Cotta), um dos protagonistas do drama, foi amante de Aurora. É através da narração deste antigo aventureiro italiano que conhecemos um grupo de jovens colonos e a vida que tinham. Embora durante a narrativa não emita juízos, a não ser contra si próprio, tanto ele como os amigos aparecem como pessoas alienadas politicamente, socialmente insensíveis, ociosas, praticantes da mais despudorada falsa moral, cívica e religiosa. Atente-se, por exemplo, na forma como Gian Lucca descreve Mário (Manuel Mesquita), ex-seminarista e líder da banda musical em que os homens do grupo tocavam:

As mulheres eram sensíveis ao seu charme e o meu amigo não escondia a preferência pelas nativas. Uma delas viria a ter um filho. Nas raras ocasiões em que se lembrava do rapaz, fazia com ele um programa de domingo.

Também a (não) relação entre a banda sonora e África é reveladora. *Lonely Wine*, de Roy Orbison, ou *Baby I Love You*, dos Ramones, tornam claro que “a banda sonora da vida” daquelas personagens nada tem de africano. A música que estes jovens ouvem (e fazem) é música americana e europeia, sem nenhuma influência africana e, portanto, muito longe, mais uma vez, das representações que colocam o colono português em profunda comunhão cultural com os povos colonizados.

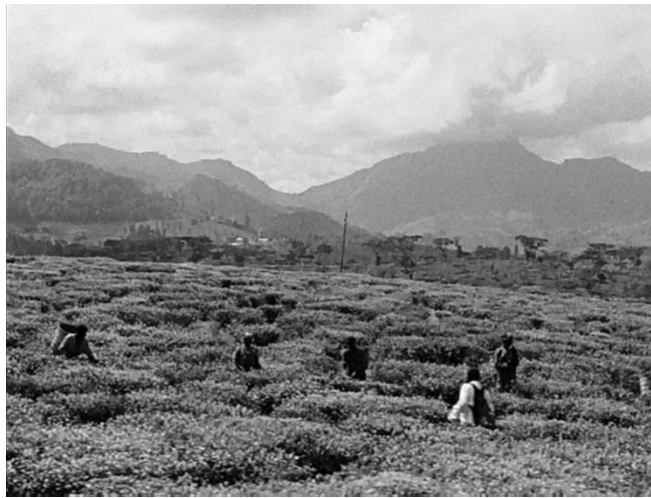
É, no entanto, através da relação entre texto e imagens que o realizador sublinha toda a problemática política; enquanto um episódio amoroso de contornos patéticos se desenvolve, Gomes não se coíbe de mostrar, invariavelmente, negros a trabalhar. Tal sucede, por exemplo, quando, pela voz dos próprios, assistimos a uma troca epistolar entre os amantes:

Minha Querida Aurora,

É a Senhora que me deve esquecer, porque eu não passo, nem nunca passarei de um desprezível mal feitor. Nunca pensei porém, que no meio de tantas vilezas, o meu maior crime seria o de me apaixonar [sempre negros a trabalhar nos campos]. Mentiria se lhe negasse o quanto ainda penso em si. Se lhe contasse alguns dos pensamentos que me

atravessam a cabeça [ao fundo um negro vestido de branco, tipo marinheiro, que vigia o trabalho dos outros, enquanto um outro trabalha em primeiro plano] *arrebatamentos infantis, loucos e sem qualquer espécie de futuro...*

Adiante, uma carta de Aurora (única voz que se ouve além da de Gian Lucca) é acompanhada por imagens de campos de chá, cujo fim se perde no horizonte, onde grupos de negros trabalham arduamente. Nunca durante estes longos *travellings* se destacam personagens negras. Apenas um capataz negro, vestido de forma ocidental, é filmado de forma a quase individualizar-se.



Fotograma 8 - Travelling final, *Tabu* (2012) de Miguel Gomes

A diferença entre um sofrimento emocional, consequência de uma vida aventureira e ociosa, permeada pela falsa moral e pelo desejo inconsequente de aventura, e um outro sofrimento provocado pela exploração, pelo trabalho árduo e pela negação de humanidade, é sublinhada no filme através deste tipo de *contraste* entre imagens e texto, neste caso, entre a narrativa consciente de Gian Lucca e o que supostamente ele diz sem querer. Nas imagens aparecem de facto negros, mas como se fossem elementos da paisagem, como as árvores ou os montes, sendo que estão sempre a trabalhar. Este *contraste* entre imagens e texto também pode ser lido como o *contraste* entre o que Gian Lucca diz e aquilo que Santa e Pilar imaginam. Esta leitura aproximaria, ainda mais, o já próximo – como vimos na primeira parte do filme - imaginário destas duas personagens e dotá-las-ia de uma forte consciência crítica perante o que ouvem.

Os negros são quase sempre *excluídos por supressão* no discurso de Gian Lucca, ou seja, estão muitas vezes presentes nas ações, mas não são referidos, e, como que sublinhando a mentalidade da época que está a ser retratada, são mostrados nas imagens que os envolvem na ação

apenas como elementos *passivos*, sendo também *categorizados cultural e biologicamente*, de forma indireta através do discurso de Gian Lucca e de forma direta através das imagens mostradas. Na única cena em que um negro se destaca - e em que Aurora revela uma grande crueldade - não chega a ter uma personalidade. É referido como uma propriedade, aparece como representante da cultura, dos hábitos e das feitiçarias “deles”, fazendo assim parte de um “outro” perigoso e mesmo repugnante, que Aurora não podia permitir em sua casa.

Entre as posses de Aurora destacava-se uma: o cozinheiro da casa [Imagem do cozinheiro a abrir um frango vestido de forma ocidental, mas com colar africano] um provecto ancião que servia a família do marido havia décadas e cuja reputação culinária era extraordinária. Como também era feiticeiro, tinha o hábito de ler o futuro nas vísceras dos animais que preparava para os patrões. Um dia de outubro, após o começo das chuvas, confidenciou às criadas o que lhe tinham dito os espíritos. [na imagem, através da janela da cozinha, mulheres negras falando umas com as outras] Que a Senhora se encontrava grávida, que viria a ter um fim amargurado e solitário. Mas uma das criadas traiu-o e as vidências chegaram aos ouvidos de Aurora. Furiosa, aproveitou para o pôr na rua, alegando não poder continuar a pactuar com rituais repugnantes e heréticos.

Na imagem, através da janela da cozinha, vemos o cozinheiro afastar-se. Leva um guarda-chuva estragado (a época das chuvas começou) e um pequeno saco com pertences. Gian Lucca diz ainda “O tempo deu razão à primeira das previsões”. Nós sabemos, por via da primeira parte do filme, que o tempo deu razão a todas as previsões do feiticeiro.

Gomes procura caracterizar a personalidade do marido de Aurora (Ivo Müller), com a de um “bom colono”, mostrando, por exemplo, uma confraternização entre o patrão e os criados quando sabe que vai ser pai. Porém, uma vez mais, são as imagens que esclarecem o que o texto não diz: se as diferenças de tratamento neste caso são grandes, as diferenças estruturais da relação explorador/explorado parecem inexistentes, na medida em que aqueles trabalhadores que festejam a alegria do patrão aparecem também bastante subservientes e andrajosos.

O *Paraíso* termina com uma cena em que Gian Lucca, ao centro na imagem, vai ficando para trás, tapado por um grande grupo de crianças negras sorridentes, correndo em direção à câmara – atente-se que, mais uma vez, trata-se de um grande grupo de crianças negras e não se particulariza uma criança. Podemos pensar que Gomes não resiste a representar os africanos como eternas crianças alegres e inconscientes, incapazes de tomarem conta de si próprias, ideias bastante

presentes no discurso do senso comum (e.g. Macedo, 2017), mas esta imagem pode também remeter para a esperança no futuro de países que davam passos decisivos para a sua libertação. Aliás, não voltam a ver-se senão negros. Agora, pela primeira vez, nas suas aldeias, desempenhando diversas tarefas (idênticas, mais uma vez, às representadas em documentários coloniais) ao mesmo tempo que se ouvem notícias falsas¹⁰² sobre a luta pela independência na rádio. É a primeira vez que ouvimos a voz do “outro” africano no filme e soa-nos, por um lado, a mentira, por outro, a ridículo, dado o exagero ideológico da construção do discurso noticioso.



Fotograma 9 - Crianças correm e Gian Luca fica para trás, *Tabu* (2012) de Miguel Gomes

4.2.4. Imagens coloniais para um pensamento pós-colonial

Tabu é caracterizado por uma atitude estética e política que procura criar “dissenso em relação a ideias, perceções e conceitos fixos, sobretudo relacionados com a história, as expressões simbólicas e a identidade de um país” (Ferreira, 2014, p. 284). É um filme pós-colonial, no sentido em que representa uma reflexão contemporânea sobre o período colonial e sobre as consequências da “mentalidade colonialista” na sociedade portuguesa atual. Porque sentimos então que este filme, mais do que outros talvez, exige ser “visto com atenção e uma mente aberta” (Ferreira, 2014, p. 293)?

Tabu apresenta-nos uma espécie de *mise en abyme* temporal, em que no tempo presente está contido um tempo passado, que por sua vez, contem outro passado mais remoto. A estes três tempos correspondem três espaços: ao presente, a Lisboa contemporânea; ao passado, o espaço da África Portuguesa, e ao passado mais remoto (*Prólogo*) ainda, a selva africana, antes de ser “domada” pelos colonos. Nestes tempos e espaços coexistem sempre negros e brancos; europeus e africanos; civilizados (cultos) e selvagens (analfabetos); patrões e criados. Numa primeira leitura

¹⁰² As autoproclamadas forças revolucionárias reivindicam o assassinato de Mário, mas quem o matou foi Aurora.

percebemos que o autor filmou os negros como foram filmados muitas vezes ao longo do colonialismo, período durante o qual “o outro” africano foi para os portugueses e, para o cinema português, primeiro o “indígena”; depois o “preto”; mais tarde também “mestiço”, ou “assimilado”, perante quem se foi edificando a identidade do português do império colonial e por fim das províncias ultramarinas (Baptista, 2013, p. 147).

Através de uma abordagem multimodal do filme podemos identificar, no entanto, os recursos semiológicos a que o autor recorre de forma a construir um discurso sobre o(s) discurso(s); quer através da *alternância rítmica*, quer da *composição* cénica, quer de uma observância permanente de *conexões informais*, quer ainda através da relação que se estabelece entre os *diálogos/som* e as ações que os acompanham. Gomes presenteia-nos com uma reflexão sobre o discurso da exclusão e sobre a *diferenciação* e *essencialização* responsáveis por (re)construir e por (re)produzir a alteridade, desenhando de forma clara “o outro” de maneira a que este surja identificável e paradoxalmente (in)visível. Surge facilmente identificável porque pertence a um grupo ao qual foram atribuídas características que homogeneízam todos os elementos que dele fazem parte e que o separam radicalmente da sociedade “normal” e, por outro lado, torna-se invisível enquanto pessoa, enquanto indivíduo singular (Cabecinhas, 2007; Lewin, 1997).

O filme parece aceitar a existência de uma relação dialética entre identidade e alteridade (Silva *et al.* 2000) que, assim sendo, se definem mutuamente. Estas nascem nas relações sociais, o que significa que a sua definição - discursiva e linguística - está sujeita a vetores de força, a relações de poder: “a identidade e a diferença não são, nunca, inocentes” (Silva *et al.*, 2000, p. 81) porque onde existe diferenciação existem relações de poder. *Tabu* mostra ainda que “as ‘unidades’ que as identidades proclamam são, de facto, construídas dentro do jogo de poder e exclusão, e representam o resultado, não de uma totalidade natural e inevitável ou primordial, mas do naturalizado e sobre determinado processo de ‘fechamento’”(Hall *et al.*, 1996, p. 5). Através das imagens, dos jogos de *contraste* entre imagem e palavras, das memórias que as imagens convocam e na relação entre as duas partes (tempos) do filme, Gomes enfatiza o processo de comparação social que dá origem à alteridade: a referida *diferenciação* - que divide, separa, classifica e normaliza, ao mesmo tempo que hierarquiza - “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, p. 187).

A opção por filmar *Tabu* a preto e branco acrescenta, sobretudo na segunda parte, um efeito de nostalgia. No entanto, este *Paraíso* revelado como as fotografias antigas cujos contornos aparecem já pouco definidos, é uma colónia fictícia que sucede a uma primeira parte passada na Lisboa dos dias de hoje (2011) que aparece no filme congelada no tempo: ainda colonialista, ainda fascista, ainda atravessada pela moral católica, quer pela forma como as personagens se comportam, quer pelos lugares (espaços arquitetónicos e simbólicos) de filmagem escolhidos.

É possível ler *Tabu* como um filme pós-colonial, mas no que se refere às representações “raciais”, mais do que um objeto pós-colonial, estamos na presença de um filme que exige uma lente pós-colonial para ser compreendido. É que se tradicionalmente o silenciamento do “outro” serviu para construir a positividade e a superioridade do “eu”, da “norma”, do “idêntico”, em *Tabu* esse mesmo silenciamento surge como parte do crime, parte do pecado que primeiramente originou a expulsão do Paraíso e que hoje impossibilita o sonho de uma sociedade mais livre, mais paritária, mais feliz.

Durante o filme várias representações vão sendo questionadas. É questionada a representação do colono como trabalhador altamente responsável, empreendedor, civilizador, generoso, “amigo dos pretos”, mas também é questionada a representação do povo colonizado, ao mostrar-se a forma como esta foi sendo construída, sem a participação dos representados. Em *Tabu*, as personagens do *Paraíso Perdido*, que é uma certa Lisboa de hoje, aparecem condenadas, ainda não se sabe por quanto tempo, a viver a expiação de “crimes que por lá se cometeram”¹⁰³ de forma demasiado persistente, consistente e durante demasiado tempo.

Capítulo 5 - Pedro Costa¹⁰⁴

É tudo *Invenção Nossa* de 1984 é a primeira obra de Pedro Costa. Uma curta-metragem que compreende já no seu título uma espécie de aviso daquilo que viria a ser o percurso do realizador. É sim, tudo invenção nossa. De Pedro Costa, que constrói ficções atravessadas pelo real, e que por vezes parece ficcionar a realidade para que esta se aproxime mais da alternativa que quer propor. Invenção de Pedro Costa, ainda, que ao aproximar-se e ao aproximar o cinema da comunidade cabo-verdiana das Fontainhas deu origem a um processo de construção de uma nova comunidade, através de uma copresença fundadora e radical do cinema na comunidade e da

¹⁰³ Adaptação de frase de Aurora na primeira parte do filme.

¹⁰⁴ Os dois primeiros pontos deste capítulo são uma reformulação do artigo publicado em *Avança Cinema 2014*, com o título *A Invenção Pós-Abissal no percurso cinematográfico de Pedro Costa* (Pereira, 2014, p.554-561).

comunidade no cinema. Invenção também, das pessoas desta comunidade imigrante, africana e afrodescendente que, queremos acreditar, se deixa contaminar pelo cinema, e dele participa, (re)construindo assim a sua identidade. Invenção também de quem vê os filmes, reflete sobre eles e torna possível a continuidade dessa utopia de comunidade a vir, que se alarga numa sala de cinema.

Pensa-se a comunidade como um espaço de partilha de pensamento, de olhares, de vozes, numa palavra: de sentimentos. A comunidade como resultado de um processo comunicativo, não como algo que o precede, e a comunicação, como ociosidade da obra enquanto projeto social, económico, político, técnico, institucional (Nancy, 2009). O resultado não é previamente conhecido, não está garantido de antemão e pode perfeitamente fracassar. Além disso, a comunidade não é um resultado que se fixa no tempo, pelo contrário, é um devir contínuo com dinâmicas e compromissos que necessitam reinventar-se permanentemente (Gavilanes, 2009). A invenção da comunidade perpetua-se no tempo e partilha-se com todos os elementos que dela fazem parte. E é por estes motivos que a comunidade parte de um “nós” e não de um “eu” e se institui *pós-abissal*.

Boaventura de Sousa Santos (2010) desenha o pensamento moderno como um sistema apoiado em distinções visíveis e invisíveis que dividem a realidade, em dois universos ontologicamente distintos: “o lado de cá da linha” - o *norte* imperial, colonial e neocolonial e “o lado de lá da linha” - o *sul* colonizado, silenciado e oprimido. O referido sistema de distinções opera em dimensões que não são necessariamente espaciais, ou por outras palavras, no espaço que se situa a norte do globo, também há abismos que separam realidades que se tornam mutuamente inacessíveis: ilhas de exclusão dentro das sociedades ditas desenvolvidas, grupos humanos que, ainda que habitem “no lado de cá da linha” não lhe pertencem. Ainda segundo Santos (2010), para superar a forma de pensamento abissal deve, em primeiro lugar, reconhecer-se a persistência desse pensamento, no mundo contemporâneo, para que posteriormente se possa pensar e agir para além dele, na perseguição de “um pensamento pós-abissal”, uma forma de pensar com génese no “lado de lá da linha”.

Ao analisar entrevistas concedidas por Pedro Costa entre 1995, na sequência de *Casa de lava*, e 2014, depois da estreia de *Cavalo Dinheiro*, é possível traçar o arco da construção de uma possibilidade de vida e de cinema. Através deste discurso paralelo aos filmes, que é o das

entrevistas concedidas pelo realizador ao longo dos anos, percebe-se um movimento longo e com sentido duplo: por um lado, de aproximação às pessoas que filma, que se prolonga e se torna mais íntimo com o passar do tempo, e por outro lado, um quase inevitável afastamento do mundo da produção cinematográfica convencional. Deste movimento, cuja génese encontramos já na reflexão do autor sobre *O Sangue* (1989) que se acentua em *Casa de lava* (1994) e que poderíamos designar *devir comunidade*, brota uma nova possibilidade de vida e de pensamento que é *pós-abissal* e que se materializa progressivamente nas longas-metragens do século XXI.

O que aparece como mais interessante e surpreendente no percurso cinematográfico de Pedro Costa é a fidelidade a uma mesma “fonte dramática” alicerçada numa ideia particular de cinema e da sua função: o autor vai progressivamente colocar a linguagem do “grande” cinema de autor de que é herdeiro, ao serviço das histórias e das memórias dos *subalternizados* – habitantes da periferia de Lisboa, colocados “do lado de lá da linha” e que desse modo, raramente protagonizam a vivência do Filme, seja como criadores ou como público. Os filmes de Pedro Costa com a comunidade cabo-verdiana das Fontainhas – hoje Casal da Boba - inscrevem as histórias destes imigrantes na História de Portugal, e do Mundo, ao instituírem como *memória cultural*, a *memória comunicativa* (Assman, 2016a; 2016b) desta comunidade.

5.1. A invenção pós-abissal de Pedro Costa

Filho do realizador Luís Filipe Costa¹⁰⁵, Pedro Costa nasceu em Lisboa e tinha 13 anos quando se deu o 25 de abril de 1974. A vivência deste momento histórico a que o autor se refere frequentemente como “o privilégio de ter vivido uma revolução, na adolescência” (Costa em Mulvey, Modi & Costa, 2014, *vídeo*) marca de forma indelével o seu pensamento e a sua obra. O autor junta a esta circunstância histórica e social referências que revelam um certo ecletismo.

Cheguei ao cinema depois de mil filmes que vi, de mil LPs que ouvi. Muitos poemas, muitos Fernando(s) Pessoa(s), muitos Baudelaire(s), muitos Rimbaud(s), muitos Murnau(s), muitos Clash (Costa e Oliveira & Palhares, 2012, *online*).

No início dos anos 80 tive a sorte de ver uma retrospectiva dos filmes do Ozu. Vi mais de dez de enfiada, o que me deu realmente uma ideia do seu cinema. Até aí, eu considerava o Mizoguchi como uma montanha intransponível, mas depois foi o Ozu que passei a ver

¹⁰⁵ Luís Filipe Costa (1937) escritor, jornalista, radialista e realizador, anteriormente referido por ter realizado *Era uma vez um alferes* (1987). Foi responsável pela modernização dos noticiários no Rádio Clube Português e rendeu Joaquim Furtado, nos microfones da referida rádio no 25 de abril de 1974, tendo lido os comunicados do MFA (Henriques, 2015, ed. *online*).

assim. Nessa altura, eu tinha pouco mais de vinte anos, era membro de um grupo punk-rock onde, sempre a bramar a minha guitarra, cantava para denunciar os males deste mundo e clamar a maneira de lhes pôr fim. O meu objetivo era destruir a ordem deste mundo, destruir este mundo burguês. Jovem anarquista violentamente contra a ordem social e as suas instituições, como a família, tive este encontro com a obra do Ozu e sofri um choque extraordinário (Costa, 2005, p. 85).

Pedro Costa participou no movimento punk rock lisboeta e frequentou uma licenciatura em História. Mais tarde, juntamente com Teresa Villaverde, Joaquim Sapinho, Manuel Mozos, João Pedro Rodrigues, Marco Martins, entre outros, integrou uma geração de cineastas que foi formada pela Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa onde teve como professores alguns mestres do Cinema Novo e que marcou o cinema português dos anos 1990. Deste modo, esta geração usufruiu de um caminho que havia sido traçado no sentido de sensibilizar os organismos públicos para a urgência de apoiar a produção cinematográfica portuguesa, as primeiras obras e o documentário (Baptista, 2008, p. 14) e é legatária de uma tradição de cinema de autor. Pedro Costa é herdeiro confesso da influência de António Reis (1927-1991) poeta, cineasta e professor.

O António Reis foi meu professor na escola de cinema e foi quem me fez ir para lá. Foram o seu nome e a sua aura que me fizeram ir para lá. Porque o António Reis também era poeta, além de outras coisas, e eu conhecia alguns dos poemas dele. Tinha dois livros de poemas, que, aliás, nunca mais foram reeditados, mas foi sobretudo um, que se chama *Poemas do Quotidiano*, era esse que eu conhecia, que foi a razão da minha inscrição na escola de Cinema. Depois fiquei, sobretudo por causa das aulas dele, que passaram para um contacto muito mais pessoal, depois uma amizade e depois não se prolongou porque ele morreu (Costa a Oliveira & Palhares, 2012, *online*).

Contudo, Pedro Costa virá a ser também o melhor exemplo, talvez, de uma tendência que se apoiava nos desenvolvimentos tecnológicos proporcionados pelos novos equipamentos de filmagem e montagem em vídeo digital e nos novos programas de financiamento estatal destinados exclusivamente ao documentário que apareceram no início dos anos noventa. Como referiu o próprio cineasta, em entrevista citada por Jacques Lemièrre, o vídeo digital proporcionou o “luxo do tempo” (2006, p. 247) ao permitir filmar durante períodos mais longos, mas por menos dinheiro. O novo meio oferecia as condições ideais para quem, como Costa, desejava uma imersão total no quotidiano mais íntimo das pessoas filmadas: “estes documentários tornaram-se a vanguarda do

redescobrimto cinematográfico de um país que, durante décadas, fora o centro obsessivo do cinema português, mas afinal sempre permanecera «ausente» dos filmes feitos em Portugal” (Baptista, 2008, p. 14).

A primeira longa-metragem de Pedro Costa foi *Sangue* em 1989 e pode ser vista como uma estória sobre a família em sentido duplo. Por um lado, o enredo: Vicente (Pedro Hestnes) e Nino (Nuno Ferreira) são irmãos e partilham com Clara (Inês Medeiros) o segredo do desaparecimento do pai (Henrique Canto e Castro); aprendem a viver sem ele, mas o tio (Luís Miguel Cintra) rapta Nino para o afastar das más influências do irmão; mais do que de laços de sangue o filme fala sobre a rutura com os vínculos familiares. Por outro lado, o ambiente expressionista do filme a preto e branco e com fortes contrastes de luz, surge como referência estética à família cinematográfica de Costa: Murnau, Tourneur, Laughton, Lang, Ray, Hawks (e.g. Gavilanes, 2012). Apesar disso, entrevistado por Jacques Lemièrre, em 2002, o realizador diz que “*O Sangue* foi o único filme português sobre a PIDE” (Costa a Lemièrre, 2009, p. 99) embora na altura não tenha sido lido assim. *O Sangue* está profundamente relacionado com a infância do cineasta, “é um filme muito mais pessoal que os outros ele respondia a uma angústia, a um medo (...): o medo cotidiano em Lisboa, por que não o medo da polícia política?” (Costa a Lemièrre, 2009, p. 99) e também porque, “vê-se que é um filme de um tipo solitário ensimesmado e que viveu em salas de cinema” (Costa a Câmara, 2009, *online*) refere o autor, desta vez em entrevista a Vasco Câmara para a revista Ípsilon, já em 2009 e conclui “Não vou negar que mesmo os filmes que as pessoas acham mais documentais são um retrato de mim” (Costa a Câmara, 2009, *online*). *O Sangue* que foi um filme muito bem-recebido pela crítica e pelo público cinéfilo, foi também uma obra da qual o realizador procurou afastar-se nos momentos seguintes: Jacques Lemièrre mostra-se surpreendido com a “sua insistência em declarar que *Casa de Lava* é um filme feito contra *O Sangue*. Diz que já não suporta o romantismo de *O Sangue*” (1995, *blogspot*). Essa postura talvez tenha sido empolada, e interpretada por alguns como uma rejeição do realizador a fazer cinema sobre cinema. Costa corrige: “O que eu dizia, e digo é que *O Sangue* é um filme muito protegido, muito ameaçado, mas também muito protegido, pelo cinema. Mais do que ter muito cinema” (Costa a Câmara, 2009, ed. *online*). Para Philippe Azoury “é assombroso apercebermo-nos hoje até que ponto *O Sangue* foi pensado como uma derradeira homenagem ao cinema e, em certa medida, como o modo do seu adeus. Um primeiro filme quer dizer aqui um prólogo ao cinema de Costa” (2010, p. 85).

Depois de *O Sangue*, Costa parte com a sua equipa para Cabo Verde para filmar *Casa de lava* (1994): o caso de Mariana (Inês Medeiros), uma enfermeira portuguesa, que acompanha no regresso a casa, o pedreiro Leão (Isaach de Bankolé) que se encontra em estado comatoso, na sequência de um acidente de trabalho. Uma vez na Ilha do Fogo, Mariana multiplica encontros estranhos e vê as suas ideias românticas sobre “o outro” testadas e refutadas através da própria experiência. Depois de levar Leão para Cabo Verde, apercebe-se que ali reina uma apatia geral em torno dele e descobre que levou um vivo para o “mundo dos mortos”. A lente pós-colonial de Pedro Costa explora diferentes formas de significação, interpretação e reconstrução entre poderes concorrentes. Mariana compreende ao mesmo tempo que não representa uma fonte de cura para os naturais da ilha e que não tem poder de sedução sobre eles. Finalmente, uma banda de músicos, acompanhados por um jumento que puxa uma carroça com os seus pertences, atravessa a cena. Talvez estejam a emigrar para Portugal, à procura de trabalho, revelando a continuidade do ciclo que liga os dois países. *Casa de lava* aflora a complexidade das relações (económicas, políticas, culturais e familiares) entre ex-colonizador e ex-colonizado, sem procurar compreendê-las (clarificá-las) na sua profundidade.

Casa de lava pretendia ser um remake de *I Walked with a zombie* (1943) de Jacques Tourneur. Inicialmente o projeto tinha um guião escrito, mas durante a rodagem Pedro Costa percebeu que “se queria filmar esta mulher num novo contexto, estrangeiro e perigoso, tinha que fazê-lo seguindo o seu próprio ponto de vista” (Costa a Peranson, 2006, *online*). Assim, abandona o guião e os encontros de Mariana vão depender dos encontros do realizador com os habitantes da ilha. Costa aprende a língua de Cabo Verde e ouve *mornas*, *coladeiras* e as histórias que se contam, o filme resulta numa representação da comunidade cabo-verdiana “como uma só família, com os seus usos, numa relação estranha e paradoxal com o seu solo vulcânico, considerado tanto protetor como ameaçador” (Fiant, 2008, p. 85). Pela segunda vez, uma história de família, remetendo, neste caso, para uma ideia de família estendida, uma ideia de família que se confunde com a de comunidade (Gavilanes, 2012). Pedro Costa deixa-se marcar profundamente (e para sempre) por este contacto primeiro com as pessoas que conheceu em Cabo Verde, “Já o disse mil vezes, mas foi durante essa estadia e durante a rodagem do *Casa de lava* que aprendi a fazer o que faço hoje” (Costa a Henriques, 2014, ed. *online*), contudo, esta família alargada que Costa vê nos cabo-verdianos, parece refletir uma tendência comum de *essencializar* “o outro”, de reconhecer semelhanças mais do que particularidades individuais. Segundo Lewin, os membros dos grupos

dominados estão sujeitos a um “destino comum” (1997, p. 165) e não são as características partilhadas pelos vários indivíduos que formam o grupo, e sim a sua interdependência ou destino que faz parte da sua auto e hétero representação (1997, p. 120). É evidente que a construção de uma narrativa que pudesse englobar todos os cabo-verdianos numa espécie de destino trágico daria muito jeito ao realizador de cinema, e é também esta mesma ideia globalizadora que vai permitir, ao longo do tempo, através do testemunho da memória de um grupo, chegar a falar da história de uma grande parte da humanidade, que é a dos subalternizados ou a história do “lado de lá da linha”. No entanto, desde este primeiro filme e ainda que *Casa de lava* represente, como se disse, uma comunidade é importante notar que esta “família alargada” se constitui de rostos singulares, corpos filmados individualmente, grandes planos de expressões que não se confundem.

Casa de lava que estreou na secção *Un certain regard* da edição de 1994 do Festival de Cinema de Cannes, é um filme de um realizador apanhado entre o “boom” das coproduções europeias (Baptista, 2009, p. 14) que obrigavam a grandes equipas de várias nacionalidades, e a necessidade, enquanto criador, de uma aproximação às pessoas da Ilha do Fogo, onde estava a filmar: “Enfeitiçados por Cabo Verde, claro... é um país trágico, uma raça de príncipes e princesas” (Costa a Lemièrre, 1995, *blogspot*). Pedro Costa confessa uma grande dificuldade relativa ao processo de rodagem desta obra que se pode ler hoje como o filme de transição entre a inocência e a maturidade, que chegará com a trilogia das Fontainhas (Oliveira & Palhares, 2012, ed. *online*) e sobre o qual o realizador confessou: “Este filme é filho de um desgosto. Aliás mostra bem essas rugas. Desgosto pelo país (Portugal), pela sua miserável humilhação política, social, artística, por este povo passivo e mau, desgosto por mim próprio” (Costa a Lemièrre, 1995, *blogspot*).

De regresso a Portugal, Pedro Costa vai às Fontainhas, bairro subúrbio de Lisboa habitado principalmente por imigrantes cabo-verdianos e os seus descendentes, para entregar encomendas que os habitantes do arquipélago tinham enviado aos seus familiares. Sobre este momento revela o autor:

Fiz um filme em Cabo Verde: *Casa de lava*. Não estava a gostar da forma como fazia os filmes (...) aproximei-me tanto destas pessoas em Cabo Verde que no final das filmagens eles deram-me coisas que eu deveria trazer para Lisboa, para os seus parentes (Costa a Gorin, 2010, *vídeo*).

Este encontro será determinante no percurso posterior do cineasta: “fui uma espécie de correio, pai natal – trouxe tabaco, café (sorriso) cartas, e tinha que encontrar este lugar...” (Costa a Gorin, 2010, *vídeo*). O bairro e os seus habitantes reagiram bem à aproximação do “estrangeiro”:

Fui lá com o saco e... estamos a falar, claro, de um sítio perigoso, mas eu não tive dificuldade nenhuma em entrar... tinham guardas em 95, era um grande mercado de droga, é pequeno, podíamos dar a volta em 20 minutos, 5 mil pessoas (Costa a Gorin, 2010, *vídeo*).

Não teve “dificuldade nenhuma” em entrar no Bairro e mostram os factos que continuou a voltar: Pedro Costa filmou *Ossos* (1997), no bairro das Fontainhas, a que se seguiram *O Quarto de Vanda* (2000) e depois *Juventude em marcha* (2006) sempre com as mesmas pessoas. Juntos, estes filmes configuram a *Trilogia das Fontainhas*.

Em *Ossos* o Bairro e os seus habitantes convertem-se nos protagonistas dos filmes seguintes, e as decisões mais radicais no que se refere à relação do realizador com o cinema, ou por outras palavras, à afirmação da sua própria maneira de fazer cinema, aconteceriam na sequência deste filme. A primeira longa-metragem filmada no Bairro das Fontainhas parte da ideia de contar a estória de uma jovem mãe que abandona o seu filho. Esta ideia dá lugar a um guião bastante mais complexo, provocado pelos imprevistos da vida quotidiana do bairro, mas, mais importante, é que durante a rodagem do filme Costa apercebe-se que a presença da equipa e dos pesados meios de produção, não se compatibilizam com o quotidiano dos moradores das Fontainhas. Os camiões não podiam passar pelos arruamentos estreitos e as filmagens durante a noite, incomodavam as pessoas que precisavam de descansar: “à meia-noite fazia-se dia. Os nossos horários não eram de todo os mesmos dos pedreiros, das mulheres-a-dias. E nessas noites as luzes acordavam as pessoas que iam trabalhar às quatro da manhã” (Costa a Neyrat & Rector, 2012, p. 37). Paralelamente a este desajuste físico (material) um outro emocional (cultural) se entrepunha ainda entre o realizador e o bairro das fontainhas:

Aquilo era um gueto, uma coisa murada, vigiada, com dezenas de códigos e leis, de comportamentos, gestos, que tive de respeitar pela primeira vez, por exemplo, para que "Ossos" fosse feito... Não se pode olhar para certa pessoa sob risco de... enfim, do mais pequeno ao maior, do mais concreto ao mais inefável. Nesse longo período, de um ano, entre "Ossos" e uma rodagem mais regular no "Quarto da

Vanda", foi o que fiz. E durante esse período percebi até onde poderia ir e tentei começar o filme com a segurança de que não ia violar grande coisa. Esse momento fez tanto o filme como alguns planos que lá estão. Eu já estava bastante lá dentro, já não era possível voltar para trás. Eles próprios não me deixavam, era uma traição gigantesca. Houve um fascínio mútuo: o que ele quer de nós; até onde é que eu posso ir com eles... (Costa a Câmara, 2009, ed. *online*).

Depois de *Ossos* o realizador propõe-se trabalhar de forma mais simplificada, afastando-se assim, cada vez mais dos parâmetros convencionais de rodagem e dos meios de produção da indústria cinematográfica. As novas tecnologias digitais permitem aliviar o peso logístico e económico do processo cinematográfico, e permitem ao realizador aproximar-se cada vez mais de um cinema que se diz documental embora o autor “continue a jurar a pés juntos que *O Quarto da Vanda* é um filme mais de ficção do que *O Sangue*” (Costa a Câmara, 2009, ed. *online*).

Compreendi durante a rodagem do *Ossos* que não estava ali apenas para fazer aquele filme, mas para uma longa temporada. Talvez também porque tinha medo de partir, de não saber o que fazer noutro lado, de não ter ideias novas. Fosse como fosse, sabia que ia ficar, que podia fazer um filme bom, médio, medíocre ou mau e depois afundar-me por lá como um velho poeta Beatnik, mergulhar de cabeça na heroína.... Havia esse risco, senti a atração. Passar ao anonimato (Costa a Neyrat & Rector, 2012, p. 27).

O filme seguinte *No Quarto de Vanda* (2000) filmado com uma câmara de vídeo, narra o quotidiano de Vanda (Vanda Duarte), uma jovem moradora do Bairro das Fontainhas, dos seus amigos e familiares próximos. Vanda Duarte tivera já um papel em *Ossos*, bem como Zita Duarte, mas nesta altura os atores profissionais desaparecem e são substituídos pelos habitantes do bairro. Afastado de toda a política da rentabilidade, este cinema, evoluirá agora ao ritmo da vida quotidiana do bairro e durante a filmagem o autor - atraído também por ideias mais construtivas do que os presentes no excerto anteriormente transcrito - sonha com a constituição de uma televisão, feita pelas pessoas do bairro e para o bairro: “O Godard sonhou com uma coisa dessas e os soviéticos antes dele”¹⁰⁶ (Costa a Neyrat & Rector, 2012, p. 27). Este projeto, talvez influenciado também pelos filmes de casamentos, batizados e outras festas que o autor e os habitantes do Bairro iam fazendo, aparentemente foi abandonado e para fazer *No Quarto de Vanda*,

¹⁰⁶ Pedro Costa refere-se aqui ao projeto televisivo de Jean Luc Godard em Moçambique, que se analisará mais detalhadamente na terceira parte deste trabalho.

Costa filma durante quase dois anos. No entanto, o filme enquanto objeto corresponde aos parâmetros de realização de uma obra de ficção: o cineasta e os seus colaboradores reconstróem e inventam estórias, personagens e diálogos. Para Costa *No Quarto de Vanda* “é um filme que continua no fundo, a falar sobre a família, desta família ideal que não é o bairro, que não é o pai, a mãe, a filha, que tem algo das duas coisas, uma comunidade” (Costa a Lemière, 2006, p. 76). O filme procura construir pontes entre o espaço interior do quarto e o espaço exterior do bairro, entre a singularidade de cada uma das personagens e o que estas podem partilhar. Curiosamente a ligação do bairro, com a cidade de Lisboa perde-se. Ao contrário de *Ossos*, em *O Quarto de Vanda*, o mundo exterior ao bairro (concretamente Lisboa) não é contemplado, não faz parte da vida, nem das preocupações das personagens ou do filme. Pedro Costa está dentro do Bairro das Fontainhas, vive lá, as personagens do filme também. É de dentro do bairro (de dentro do(s) quarto(s) de jovens do bairro) que nos chega esta obra, e é a experiência de comunidade que permite o filme. Talvez uma parte significativa da genialidade da estratégia de comunicação de Pedro Costa resida também no facto simples de ele nos apresentar *O Quarto de Vanda* como filme de ficção e no circuito normal de cinema de ficção “o nosso propósito foi sempre fazer um filme visível nas salas de cinema. Isto não era para ir para o Museu de Serralves... é um filme” (Costa em Lounas, Burdeau, Costa, & Costa, 2000, *online*). Quando um objeto fílmico como *O Quarto de Vanda*, chega às salas de cinema como produto de ficção, deixa o público relativamente atordoado, mas segundo o autor “um documentário seria um filme que documenta, feito sobre documentos, coisas verídicas, e eu não sei se faço isso..., mesmo estando lá, falando sobre coisas reais, acho que trabalho mais sobre a sensibilidade, deles e minha” (Costa a Blogsanddocs, 2007, *vídeo*). O autor reflete longamente sobre a liquidez das fronteiras realidade/ficção, na sua obra e no cinema mundial, durante um seminário na Escola de Cinema de Tóquio e conclui: “Vou sumariar este sumário. É muito simples: eu penso, e espero que concordem comigo, que Mizoguchi, Ozu, Griffith e Chaplin são os grandes documentaristas, os grandes realizadores da vida, da realidade” (Costa, 2006, p. 25). Paralelamente aos filmes, e à forma como nos filmes a realidade é ficcionada dando lugar “a uma coisa muito construída, que são sem dúvida. Muito controlados... muito construídos” (Costa a Blogsanddocs, 2007, *vídeo*) o discurso do cineasta sobre os mesmos parece cada vez mais assumidamente atravessado pela ficção:

Uma noite, eu e a Vanda falámos sobre o que é que valia a pena fazer depois do *Ossos*. Acho que isto é uma pequena ficção criada por mim. Lembro-me de ter

dito: ‘Isto é demasiado cansativo, não estou para isto’, e ela dizer-me: ‘Se calhar pode fazer-se de outra maneira, fica aí, há um quarto, há pessoas que gostam de ti, aparentemente gostas de estar cá, deves gostar de filmar cá, filma, mas arranja outra maneira’. Isto foi uma pequena ficção para lançar o filme (Costa a Câmara, 2009, *online*).

Se “antes, o problema para mim era que detrás da câmara havia demasiada ficção e à frente não havia ficção, havia algo morto. Tratava-se de encontrar um equilíbrio a todos os níveis” (Costa a PhotoEspaña, 2009, *online*), agora esse problema parece ultrapassado, na medida em que toda a “parafernália” cinematográfica foi dispensada, a equipa reduzida ao mínimo e, portanto, todo o “drama” ficaria à frente e não atrás da câmara.

Durante a rodagem de *No Quarto de Vanda*, o bairro começou a ser demolido, e depois disso Pedro Costa filma *Juventude em marcha* (2006) com as mesmas pessoas, agora realojadas no Casal da Boba, um bairro social, construído pelo governo através do Plano Especial de Realojamento. Pedro Costa, não deixa de lembrar o motivo primeiro que o tem no “bairro”: “Não foi um interesse sociológico – agora quero fazer um filme sobre os miseráveis, sobre os drogados, sobre os arredores de Lisboa, ou sobre o terceiro mundo – não, não foi por isso, foi porque tinha feito um filme e esse filme proporcionou-me um outro” (Costa a Blogsanddocs, 2007, *vídeo*). Segundo o autor, é o cinema, o seu trabalho, o seu ofício, porque “o cinema é um ofício é como ser pedreiro” (Costa a PhotoEspaña, 2009, *online*), que o leva às Fontainhas e que o faz ficar no Casal da Boba, ainda que, neste caso, trabalho e vida como realidade e ficção, não sejam propriamente esferas separadas. *Juventude em Marcha*¹⁰⁷ desenvolve-se à volta do cabo-verdiano Ventura, descrito por Jaques Rancière (2007) como:

Uma figura de senhor caído, exilado da sua realeza africana, incapacitado para trabalhar por uma ferida, e para a vida social por uma fenda no espírito, sina de errante sublime, entre Édipo e Lear, mas também entre os heróis fordianos (p.5).

Pedro Costa parte de uma atração pela personalidade de Ventura que nas palavras do realizador “é um homem sofisticado. Não uma sofisticação de salto alto, mas uma sofisticação de

¹⁰⁷ Entre *No Quarto de Vanda* e *Juventude em marcha* Pedro Costa apresenta *Danièle Huille, Jean-Marie Straub, Cinéasts* (2001) que é um episódio da série *Cineastes de Notre Temps* e em 2002 estreia *Onde jaz o teu sorriso*, a versão cinematográfica sobre a dupla de cineastas franceses. Depois de *Juventude em marcha*, o autor fará uma outra longa metragem fora do contexto da comunidade cabo-verdiana das Fontainhas/Casal da Boba, e novamente sobre o processo criativo de outros artistas, trata-se de *Ne change rien* (2009), um filme sobre a atriz e música francesa Jeanne Balibar e o guitarrista Jacques Offenbach.

altos e baixos. Ele é um homem mais elegante do que a classe média portuguesa em geral. Queria registrar essa sofisticação” (Costa a Butcher, 2012, *online*). As deambulações de Ventura, entre as Fontainhas e o Casal da Boba servirão para criar em *Juventude em marcha* um vínculo entre as personagens do antigo bairro: o pioneiro cabo-verdiano que construiu uma das primeiras barracas das Fontainhas é agora o pai de todos os que vai encontrando durante a sua errância. Esta narrativa metafórica que Costa e a sua “família” de colaboradores inventam, é um “achado” dramaturgístico, “era evidentemente uma maneira de fazer com que o filme nunca acabasse, porque havia sempre outro filho, poderia haver, outro e outro e outro... isso dava-nos muita segurança, ou seja, era um filme sem fim” (Costa a Blogsanddocs, 2007, *vídeo*) e permite também concretizar a ligação dois mundos distintos espacial e emocionalmente e entre dois tempos (passado e presente). *Juventude em marcha* persegue o objetivo da total dissolução da ideia de continuidade temporal, mais do que de continuidade narrativa – este objetivo virá a concretizar-se plenamente em *Cavalo Dinheiro*. Em *Juventude em marcha* família cinematográfica e comunidade fudem-se num todo indistinto, na medida em que o filme vive também da memória dos filmes que o precedem. Além disso, as imagens mostram o Bairro das Fontainhas sujo, desordenado, decadente, muito mais acolhedor do que as opressivas paredes brancas das novas construções, sentimento que o autor descreve da seguinte maneira:

Varremos um território de fio a pavio que é um território que eles não sabem habitar. Eles gostavam de voltar às Fontainhas. (...) pode parecer o cúmulo do escândalo, mas eles gostavam que as Fontainhas voltassem, com os ratos, os esgotos, em vez das paredes brancas, de todos os interditos destes bairros sociais que os impedem de fazer a vida que eles tinham (Costa a Câmara, 2009, *online*).

Juventude em marcha constrói-se sobre a vontade de contar a história do início, da formação das Fontainhas, agora que o Bairro estava prestes a desaparecer para sempre. Ventura proporciona o fio de Ariadne, no momento em que todos ali sentem que estão a perder a “tradição” (Câmara, 2009, *online*), mas o ócio, resultante do desemprego e da exclusão, e o ócio resultante de uma descrença relativamente à possibilidade de fazer alguma coisa, ironicamente é o grande luxo – o luxo que resulta da marginalização a que foram submetidos. “Juventude em marcha” é um dos lemas da libertação de Cabo Verde evocada no filme, mas aqui não são mostrados jovens, nem marcha (Gardnier, 2006). Ainda que Ventura seja pai de todos, mais do que um filme sobre a família e mais do que um filme sobre uma comunidade, *Juventude em marcha* é um filme sobre o

sentimento de perda desse viver comunitário e mais ainda, do perigo de perda da memória que o possibilita. O filme desenvolve-se numa relação entre o passado e presente: memória e atualidade misturam-se. No entanto, se *Juventude em marcha* confronta um passado revolucionário com um presente melancólico (Gardnier, 2006), mostra também uma profunda confiança nas suas personagens em resistir ao estado das coisas, e criar novas possibilidades de relação e, portanto, de vida. Na realidade, *Juventude em marcha* resulta de um longo processo de aproximação que começou num outro filme muitos anos antes.

Estou sempre no bairro por outros motivos. Pertença à associação de moradores, à biblioteca, sou padrinho de quarenta e sete crianças, tesoureiro de outra associação... a minha vida no bairro não se limita aos filmes, e seria mau que assim fosse (Costa a PhotoEspaña, 2009, *online*).

Nesta altura, Pedro Costa encontra-se completamente afastado, da efervescência mundana do “mundo do cinema”, que descreve com palavras bastante críticas:

O cinema tornou-se uma atividade consideravelmente diletante. Vejo pouco trabalho, pouco esforço, pouca dedicação, há muita facilidade, qualquer plano cola com outro, vale tudo. Também pudera, agora os filmes sobrevivem ou morrem às mãos dum circo internacional de sale agents, fiprescise festivaleiros invariavelmente idiotas. Promovem as maiores barbaridades e vivem eternamente com o amor do cinema na boca. Parasitas. Já não são as mesmas razões que me levaram a mim ou os da minha geração ou levaram o Reis, o Oliveira, o King Vidor ou o Godard a fazer filmes. Os filmes agora são desenhados, quase não precisam de ser filmes...há uma grande irrelevância... (Costa a Oliveira, 2014, p. 18).

E ao afastar-se dessa realidade (porventura mais próxima do seu universo de origem social e cultural) afirma-se cada vez mais enquanto inventor de novas possibilidades de cinema, cinema como possibilidade de vida:

O que me interessa e me entusiasma é o mesmo que interessa ao comum dos mortais, ao Ventura ou à Vanda, é construir. A gente constrói – a palavra construção, ao Ventura, cola-se-lhe à pele - associamos uma série de coisas, recordações, palavras, locais, objetos, compomos uma longa cadeia sentimental que vamos usar para construir o filme. Depois vem o momento de passar à ação

e não se pode ceder nem cair...tudo depende da tensão da nossa construção, do trabalho da argamassa bem remexida, do tijolo bem colocado, laje contra laje. Deve ser este o primeiro e o último interesse de qualquer cineasta, de qualquer músico, pintor, escultor, ator... (Costa a Oliveira, 2014, p. 18).

Além de *6 Bagatelas* de 2003, Pedro Costa realizou com os mesmos colaboradores da Trilogia das Fontainhas, *The Rabbit hunters* e *Tarrafal* em 2007, bem como *O Nosso homem* em 2010, que juntos prefiguram um segundo tríptico, este de curtas-metragens: “O meu cinema pertence-lhes completamente, eu trabalho só, agora, com a memória deles. Antes tinha memória, mais cenários, guarda-roupa, figuração, secundários e principais, cães, gatos...” (Costa a PhotoEspaña, 2009, *online*). Pedro Costa continua hoje, um projeto de cinema e de comunidade que se constrói na vivência de cada dia, na aceitação plena da realidade enquanto produtora de ficção e vice-versa e na procura quotidiana de que essas (realidade e ficção) se produzam com gênese “no outro lado da linha” o lado silenciado, oprimido, ignorado, pela alta política, bem como pelas grandes produções cinematográficas: “não tenho ideias de cinema, nem tenho imaginação. Creio que não estou na família dos criativos, mas na família dos que preferem a realidade e que essa realidade provoque algo” (Costa a PhotoEspaña, 2009, *online*).

Se por um lado os filmes de Pedro Costa foram ficando ao longo do tempo cada vez mais ancorados numa realidade, que é a do bairro e das pessoas que filma, e que se foram libertando de guiões pré-escritos e de grandes equipas de produção cinematográfica, também é verdade que esses mesmos filmes são, segundo o autor (e.g. *Blogsanddocs*, 2007, *vídeo*) muito construídos, muito reinventados - são as histórias das pessoas que filma, não necessariamente as vidas das pessoas que filma: “estou muito ligado à tradição, sou muito reacionário nesse aspeto, porque também vejo que é uma arte que se está a perder” (Costa em Lounas, Burdeau, Costa & Costa, 2000, *online*). Aliás as vidas “reais” das personagens de Pedro Costa são muito protegidas pelos filmes. A realidade do cinema de Costa é muitíssimo elaborada, muitíssimo recortada, só possível numa grande proximidade com aqueles que filma, não esquece, contudo, o objetivo de fazer filmes que são vistos no circuito normal das salas de cinema além dos grandes festivais de cinema, como Cannes, onde não é suposto comparecerem atores como Ventura:

O filme esteve em Cannes e correu muito bem com o público. Estiveram lá três atores comigo. (...) Esteve o Ventura, o Lento e o Pango (...). Aquilo foi um sucesso tal com eles

(realmente, sobretudo o Ventura), que o Lento arranhou trabalho em Cannes como pedreiro (Costa em Lounas, Burdeau, Costa & Costa, 2000, *online*).

Por outro lado, ainda, é interessante verificar, como Pedro Costa ficciona uma realidade que se vai tornando “mais real” à medida que dá entrevistas. Este tipo de processo está bem patente na forma como vai descrevendo a sua relação com Vanda ou com Ventura.

Esse é um assunto difícil, não é? Para já é bastante pessoal e como eu me considero quase família deles não queria estar a falar aqui de assuntos de família. E como você diz que tem amigos assim, eu acho que devemos ter respeito ao falar do problema deles, senão é o nível da anedota (Costa em Lounas, Burdeau, Costa & Costa, 2000, *online*).

O autor protege os seus atores, de um certo voyeurismo jornalístico, ao mesmo tempo que vai alimentando esta necessidade (não só da imprensa mais comercial) com pequenos relatos que não são apenas parte de uma estratégia comunicativa extraordinariamente eficaz, porque são também muito belos e depois presentes, na memória, quando se vê os filmes, contribuindo para sua leitura. Assim se constrói este cinema sem vítimas, filmes que não apresentam soluções políticas, nem explicações sociológicas, antropológicas ou outras, e devolvem às suas personagens a capacidade de participarem no seu destino através da fruição artística e descobrindo formas de colocar o seu corpo ao serviço de uma coisa diferente da de ser dominado e de trabalhar (Rancière, 2008).

Eles não são só atores, são argumentistas, escrevem o texto, escrevem o filme, são um pouco técnicos de tudo. Podem ajudar com a luz, podem ajudar com o som. Ajudam fisicamente a carregar e descarregar o material, portanto fazem parte de uma equipa. Eles não são atores vedetas, estrelas, como nós também não. Nós, parte técnica, também fazemos de tudo, é uma outra relação, não é uma relação de ator/diretor é uma relação de autor/autor de facto. O Ventura devia estar creditado como autor, e não só o Ventura, todos os outros (Costa em Mulvey, Modi & Costa, 2014, *vídeo*).

5.2. Pedro Costa e *Cavalo Dinheiro*

3.6.40 - Tirado de uma carta de Lady Oxford ao Daily Telegraph, a propósito de economias de guerra: “Como a maior parte das casas de Londres foram abandonadas, há muito pouca vida social... de qualquer forma, a maior parte das pessoas teve de despedir os cozinheiros e viver em hotéis.”

Pelos vistos, nada vai nunca ensinar a esta gente que os outros 99% da população também existem.

George Orwell, *Diários*, 2014, p. 370

Enfim, eu acho que estou a falar de 90% da humanidade e esta é a minha inocência. É que eu sempre achei que o cinema falava de 90% da humanidade e foi estúpido. Ainda acho, porque eu acho que o que se passa nas Fontainhas é o que se passa na Índia, na América Latina, na Ásia em geral, na África toda (...). Eu sempre pensei e acreditei que o cinema é feito para estes 90% e sempre foi, não posso estar enganado.

Pedro Costa em entrevista a Paradelo & Arias, 2012, ed. *online*

As palavras de Pedro Costa acima transcritas foram proferidas mais de 70 anos depois de George Orwell ter registado em diário a sua perplexidade com o facto das elites inglesas – ou pelo menos uma parte delas - não perceberem a real dimensão da guerra e dos seus efeitos, na vida das pessoas comuns. Repare-se que Orwell não escreve que “os outros” 99% da população estão a sofrer com a guerra, ou que estão em guerra, ou que também desejariam poder viver em hotéis, ou que gostariam de preservar os seus postos de trabalho, ou qualquer outra reivindicação de classe, o escritor diz simplesmente: existem. O desgosto de Orwell perante a insensibilidade de Lady Oxford, tem aparentemente a mesma origem do sentimento a que Pedro Costa, tantos anos depois, chama “a minha inocência”, e que se expressa na pergunta: como fazer esta gente perceber que os outros 99% existem? *Cavalo Dinheiro* (2014) aparece, até à presente data, como a última tentativa do cineasta para inscrever a existência dos “outros 90%” na memória do mundo.

O trabalho era tentar tratar uma matéria que é a memória do Ventura, o Ventura falando por outros em qualquer coisa que é uma espécie de História não escrita, História com H grande do meu país... uma parte da História do meu país (Costa a Censi & Marelli, 2014, vídeo).

O filme tem início com um conjunto de fotografias de Jacob Riis, e o cineasta fala amiúde sobre esta referência em particular e sobre a influência da fotografia mais genericamente:

Jacob Riis é um caso especial porque ele mesmo era imigrante, chegou em Nova Iorque da Dinamarca, sem um tusto, com um cachorro pequeno que o seguia por toda parte, era uma personagem um pouco chaplinesca ... ele deu voltas solitárias às ruas de Nova Iorque, durante as quais se interessou pelas pessoas mais humildes, seus irmãos e irmãs que chegavam aos milhares. Trabalhando primeiro num instituto de pesquisas para a polícia - fez um ótimo trabalho sobre as condições de vida dos mais desfavorecidos - e, ao mesmo

tempo, acumulou toda uma memória fotográfica para si. Foi definido como ‘fotógrafo cidadão’. Ele mesmo descreve essa experiência num livro muito importante chamado *How the other half lives*. O outro ensaio capital apareceu alguns anos depois, *Let us now praise famous men*, de James Agee e Walker Evans. São duas obras que todos os cineastas devem conhecer um pouco ... Eu queria integrar isso num filme há algum tempo e não sabia como fazê-lo (Costa a Armas, 2014, ed. *online*).

Entrevistado por Cyril Neyrat e Andy Rector, em 2007, a propósito de *O Quarto de Vanda*, Pedro Costa afirmava que “a memória é o que de mais forte têm as pessoas das Fontainhas” (Costa a Neyrat & Rector, 2009, p. 22) e *Cavalo Dinheiro* (2014) surge como um filme sobre a memória e inteiramente dependente dela. Dependente da memória sobre a vida anterior ao encontro entre o autor e os seus companheiros, mas também já, da memória que construíram juntos.

Acontece que eu o Ventura somos quase da mesma idade e estávamos praticamente no mesmo sítio quando se deu a revolução de abril (...). Eu estava muito feliz e anarquista, gritava e queria destruir a ordem burguesa, ocupar prédios, escolas, fábricas... tinha 14 anos e era relativamente cego. Demorei 35 anos até descobrir que Ventura, este amigo que esteve já no filme anterior e em outras coisas, esteve precisamente no mesmo lugar a chorar e com muito medo, do que eu estava a fazer, do que os militares podiam fazer, do que estava a acontecer (Costa em Q&A *Horse Money*, Locarno, 2014, *vídeo*).

Cavalo Dinheiro foi muito bem-recebido pela crítica especializada em cinema e Pedro Costa recebeu vários prémios, inclusivamente o de melhor realizador no Festival de Cinema de Locarno, em 2014. Depois da estreia do filme, o autor concedeu bastantes entrevistas e falou, algumas vezes de forma demorada, sobre *Cavalo Dinheiro*, o seu processo de construção e toda a estória de vida que lhe está a montante. É interessante verificar como se repete e se adensa a estória do início da relação do autor com Cabo Verde, os cabo-verdianos, o bairro das Fontainhas, Vanda, os outros jovens do bairro, como conheceu Ventura, como foi difícil a adaptação ao Casal da Boba (e.g. Costa em Mulvey, Modi & Costa, 2014, *vídeo*) tornando-se uma narrativa que gostamos de ouvir contar de novo, onde procuramos mais um pormenor, como um filme que já se viu algumas vezes, cujo enredo sabemos de cor e que nos fascina hoje, não pela novidade, mas por voltar a acontecer a cada vez que é visto.

Imaginem o Ventura 20 anos mais novo. Ele é muito alto, muito bonito e misterioso. E muito assustador. Ele era uma espécie de... como dizer... falhanços desta comunidade. Ele

foi o primeiro a chegar, o primeiro que construiu a primeira barraca nas Fontainhas. Um dos primeiros. Então ele é o pioneiro, o pai, mas ele também foi o primeiro a ficar doente da cabeça. Eu costumava vê-lo passar. Ao princípio pensei que ele fosse uma espécie de guarda, porque aquele lugar era guardado (...). Mas percebi que ele era muito amigável e cumprimentávamo-nos. Ele perguntava-me como é que iam as coisas e eu dizia “muito mal, é difícil” ... ele respondia “amanhã será melhor”, então eu pensei que este era o assistente ideal (...) Um dia perguntei-lhe se ele gostaria de participar neste tipo de trabalho (Costa em Mulvey, Modi & Costa, 2014, *vídeo*).

A todas estas estórias acrescenta-se agora a forma como conheceu Vitalina – existe, como sempre, a circunstância particular e que é uma situação “da vida” e do trabalho que leva o autor a conhecer Vitalina e a “sentir” que está na presença de uma pessoa especial.

Eu precisava de dois ou três planos de memória do antigo bairro e comecei a procurar pequenas vielas e interiores de casas perto das Fontainhas, especialmente no coração de um grande bairro, a Cova da Moura (...). Encontrei uma casa muito bonita e muito simples, o número 20 A da Rua Santa Filomena, que se parecia muito com minhas lembranças das Fontainhas, e disseram-me que não havia ninguém lá, que o dono da casa tinha morrido. De repente, a porta abriu-se e vi a Vitalina. Eu expliquei o que eu queria e filmei em sua casa. Contou-me a sua estória, acabara de chegar de Cabo Verde e não falava português. De facto, hoje ainda não fala. A sua permanência em Lisboa é como uma espécie de limbo, como um estado de suspensão, de espera. Eu propus que ela aparecesse nesses breves planos interiores, mas depois começamos a trabalhar em algo mais complexo e vasto. (Costa a Armas, 2014, ed. *online*).

À semelhança dos seus filmes a narrativa da relação de Pedro Costa com a comunidade das Fontainhas/Casal da Boba é muito construída, o que não quer dizer falsa, mas muito recortada pelo tempo e pela memória. Um discurso extraordinariamente sedutor, pelo menos junto de determinadas franjas de público, que coloca Pedro Costa como um cineasta punk, e ao mesmo tempo, um herdeiro consagrado de uma tradição artística extremamente eclética e até elitista - a estória da relação de Pedro Costa com esta comunidade faz do autor uma espécie de herói romântico, que aboliu as fronteiras entre arte e vida, e que vive em comunhão com “a outra metade” ou com “o lado de lá da linha”. Consciente da existência deste tipo de leituras, do fascínio que elas produzem, mas também da falácia que representam, Pedro Costa procura revelar a existência de uma distância entre ele e Ventura, por exemplo, que não é redutível.

Este é um filme que já podia ter sido feito. Desde que conheço o Ventura, conheço estas histórias que ele me conta (...) E se o filme pode parecer um pouco obscuro – não escuro, mas obscuro – é porque esta parte entre mim e o Ventura continua a ser muito obscura e desconhecida e o filme é feito dessa parte. Dessa parte entre mim e ele que é um oceano negro (Costa a Censi & Marelli, 2014, *vídeo*).

Por outro lado, o autor revela que o aspeto fundador da sua “dissidência” com o chamado mundo ou meio do cinema, que é uma divergência “social, de produção e não artística” (Costa em Censi & Marelli, 2014, *vídeo*) não produz eco em novos cineastas, facto que o autor talvez lamente.

Afastei-me do meio do cinema por um pouco e durante algum tempo o que fiz foi um ou dois filmes que tiveram algum eco artístico, mas nenhum eco desse lado da produção. Ninguém seguiu, ou muito poucos seguiram, o método que tentei seguir com esses filmes que fiz. O cinema está muito fechado nas suas regras um pouco reacionários do dinheiro (Costa a Censi & Marelli, 2014, *vídeo*).

Cavalo Dinheiro é o filme que resulta da relação entre Costa e Ventura, que surge doente e, portanto, muito fragilizado. Ventura exerce uma espécie de fascínio sobre o realizador: “É os olhos, acho eu. É o que me dizem. É também o puxar muito ao negrume. É um tipo muito destruído e eu também. Muito tradicionalista, teimoso, e muito secreto. E inatingível. Mete medo, é difícil a relação com ele, foi um tipo que se fechou” (Costa a Câmara, 2014, p. 4). Ao encontro de estudos em psicologia social que indicam que depois de devidamente escalpelizados os factos traumáticos têm tendência a ser esquecidos (Pennebaker & Banasik, 1997) Pedro Costa refere, várias vezes, que o filme não foi feito para lembrar, mas sim para poder esquecer.

Não consigo muito falar sobre o filme porque tudo o que eu conseguia dizer está no filme. Foi um filme muito difícil de fazer, muito difícil. Devastador. Ele está mesmo doente. Ele está mesmo a tentar lembrar e tentar lembrar não é a melhor coisa, de modo que eu acho que nós fizemos este filme para esquecer. Algumas pessoas dizem que fazem filmes para lembrar, acho que nós fazemos filmes para esquecer. Este é mesmo para esquecer, para acabar com isto. E espero que o próximo seja um filme bom. Este tinha que ser feito (Costa em Q&A *Horse Money*, Locarno, 2014, *vídeo*).

A doença real de Ventura acompanhou a produção da obra e *Cavalo Dinheiro* é uma espécie de transposição para o cinema da cabeça, ou estado de espírito, de Ventura na sua relação com Pedro Costa: “O Estado de espírito do Ventura e de muitos como ele, é um estado de grande

confusão e quase de irracionalidade, por vezes de irracionalidade. Não havia, para mim, razão para o filme não acompanhar este estado do Ventura” (Costa a Censi & Marelli, 2014, *vídeo*).

Mais do que os anteriores, *Cavalo Dinheiro* surge como um filme hermético, um filme que o público tem dificuldades em acompanhar, segundo Pedro Costa, porque o tempo do filme aparece comprimido, não dando tempo ao espectador de pensar (e.g. Censi & Marelli, 2014, *vídeo*; Film Society of Lincoln Center, 2014, *vídeo*). Uma das cenas mais emblemáticas do filme é a de Ventura no elevador confrontando e sendo confrontado por todos os seus ‘fantasmas’. Pedro Costa refere-se várias vezes ao elevador como uma espécie de cápsula do tempo (e.g. Censi & Marelli, 2014, *vídeo*).

Demorou muito tempo a inventar. Tudo começou com uma estória. O Ventura tinha muito medo de uma imagem que vinha ter com ele... todos os invernos, me contava. Um homem encapuçado, que vinha ter com ele com uma faca para o matar. Perguntei-lhe se este gajo era um soldado, ou o que era este capucho, este capacete ou esta coisa de aço na cabeça... ele nunca me explicou, penso que ele faz de propósito (...). Mostramos desenhos, estátuas, monstros de filmes, *transformers*, etc. nunca explicou, nunca correspondia. Um dia disse “às vezes ele aparece em elevadores no hospital”. Então o elevador já era alguma coisa, para mim (...). Encontrei um homem estátua especial, e aproximei-me, eu não sabia, mas ele era uma espécie de pai de todos os outros homens estátua de Lisboa porque foi o primeiro, um homem nos seus 50 e tal anos (...). Tentámos esta coisa do soldado. Ensaíamos por três meses e depois filmámos (Costa em Film Society of Lincoln Center, 2014, *vídeo*).

O “exorcismo” de Ventura foi demorado de conceber e de filmar: o ator que fazia de homem estátua (António Santos) só podia filmar por períodos curtos devido à toxidade da tinta e o texto, escrito 80% por Ventura, nasceu de forma lenta e dolorosa (Film Society of Lincoln Center, 2014, *vídeo*). A grande novidade de *Cavalo Dinheiro*, contudo, é Vitalina, a primeira protagonista cabo-verdiana, negra, dos filmes de Pedro Costa e também uma das primeiras protagonistas negras do cinema português. Pedro Costa esteve e filmou durante mais de 20 anos com esta comunidade imigrante cabo-verdiana, mas a primeira protagonista negra dos seus filmes surge apenas em 2014, com *Cavalo Dinheiro*. Aparentemente nenhuma mulher negra das Fontainhas/Casal da Boba se tinha revelado suficientemente “interessante” para protagonista de um filme de Costa. Este “desinteresse” do autor pelas mulheres negras de origem cabo-verdiana, pode ter explicações que ultrapassam a vontade do realizador, na medida em que a disponibilidade

para se deixar filmar - como Vanda Duarte teve, nos anos 1990, por exemplo - pode não ser comum numa comunidade pequena e aparentemente fechada sobre si própria. Torna-se necessário não ceder a visões idealizadas sobre a ideia de “comunidade” enquanto reduto de pureza e de liberdade, cada vez mais atraentes aos olhos de grupos minoritários, tementes de serem absorvidos pelo processo de homogeneização cultural, que decorre da globalização (e.g. Pereira, 2014) - nas comunidades mais pequenas e segregadas tendencialmente os códigos morais são claros, os papéis sociais estão sujeitos a regras rígidas e a vigilância interna pode ser exercida de forma impiedosa. O autor, não fala destas dificuldades, em contrapartida desvela um pouco a personagem Vitalina.

Tenho muito orgulho na forma como ela faz. A forma como ela sussurra, como ela se esconde tem algo a ver com a imigrante que ainda não tem papéis. Ela ainda não tem papéis, nós estamos a ajuda-la a obter a cidadania. Continua meio escondida (...) Então esta coisa que parece, só uma figura, um fantasma que vem atormentar Ventura, é isso, mas é também a imigrante que não tem papéis. Estou muito orgulhoso da forma como ela o fez, porque acho que é um retrato muito bonito e delicado dessa situação (Costa em em Mulvey, Modi & Costa, 2014, *vídeo*).

A ação de *Cavalo Dinheiro* não decorre no bairro onde os atores vivem. Segundo o autor este facto decorre de lhe ter sido feito sentir pelos atores que não gostariam de continuar a filmar no Casal da Boba (e.g. Film Society of Lincoln Center, 2014, *vídeo*). Este aspeto vai ao encontro da necessidade de deslocar a obra do lugar Casal da Boba para o lugar mais alargado da História de Portugal, das migrações e dos “outros 90%”.

Quando o Ventura me contou este tipo de estórias, sobre estar verdadeiramente cheio de medo da revolução, e zangado com estes jovens soldados, a minha reação foi ir ao arquivo dos jornais e ver os jornais de 25 de abril, 1 de maio de 1974... eu estava lá, foi em frente à minha casa, estava um milhão de pessoas no sítio onde eu costumava jogar futebol... olhamos para as fotografias nos jornais e não aparece um único rosto negro. Desde que nasci que me lembro de pessoas negras em Lisboa, é uma cidade também negra (...). Nas fotografias não aparece uma cara negra, é uma massa de rostos e punhos brancos. Então o Ventura estava a dizer a verdade, eles estavam escondidos, quer dizer 400 mil tipos escondidos em barracas e bairros clandestinos! Isto tem que ser confrontado, ou analisado, ou... a revolução foi um falhanço, por causa disto também, por causa disto! (Costa em Mulvey, Modi & Costa, 2014, *vídeo*).

5.3. *Cavalo Dinheiro* - uma leitura do filme

*Há fotografias de nitidez, estas são obscuras.
São feitas por mim, segundo a minha vontade.*

Jaime (1974) de António Reis



Fotograma 10 - Imigrantes em Nova Iorque por Jacob Riis



Fotograma 11 - Imigrantes em Nova Iorque por Jacob Riis,

A abrir *Cavalo Dinheiro* fotografias de Jacob Riis (1890) onde figuram trabalhadores imigrantes em Nova Iorque, no final do século XIX. As pessoas fotografadas encontram-se consideravelmente próximas, quase amontoadas. Estas imagens retratam ambientes muito provavelmente ruidosos, que o tempo cobriu de silêncio e, talvez por esse motivo, o autor não achou necessário que algum som as acompanhasse. A sequência das fotografias de Riis culmina no plano do retrato de um homem negro e triste, pintado por Géricault. Estas primeiras imagens, sem som, confundem o filme na História do mundo e o passado no presente, ao mesmo tempo que instituem o tom (elevado/sério) com que o filme revelará a obscuridade de uma parte da História da humanidade. Desde os primeiros momentos é esta a proposta de *Cavalo Dinheiro*: mostrar a obscuridade, que é o contrário de iluminar a obscuridade.



Fotograma 12 - Busto de negro de Gericault em *Cavalo Dinheiro* (2014) de Pedro Costa

Por outro lado, as fotografias que dão início ao filme, estabelecem uma conexão informal (van Leeuwen, 2008) com os “filhos” que Ventura terá espalhados pelo globo, ligando assim *Cavalo Dinheiro* ao anterior *Juventude em marcha*. Se é verdade que *Cavalo Dinheiro* conta uma parte da História, também é verdade que o filme se alimenta da memória dos filmes feitos por esta mesma equipa e que o precederam e das circunstâncias particulares destes imigrantes, desta comunidade específica e deste país que é Portugal. Mais tarde, sensivelmente a meio do filme, veremos imagens “atualizadas” de imigrantes, já não em grupo, porque agora se vive mais isolado e já não em silêncio, mas sim acompanhadas do tema *Alto Cutelo*, da banda cabo-verdiana Os Tubarões. Tal como os fantasmas das fotografias iniciais e ligadas a eles por uma espécie de “destino comum” (Lewin, 1997, p. 165), as pessoas que habitam estas imagens, não são necessariamente personagens do filme, mas são parte essencial da sua História. O poema cantado descreve a realidade que conduz à emigração, a dureza da vida de emigrante e finalmente revela o sonho que permite prosseguir sem desesperar.

Na Alto Cutelo cinbrom dja ca ten (dja seca)
Raiz sticado djobe água, q' atcha (dja seca)
Água sta fundo e ni omi ca tral (dja seca)
Mudjer um sumana sê lumi ca cende (na casa)
Sê fidjo, na strada so um ta trabadja
(pa dozi mirés)
Marido dja dura q' i bai pa Lisboa
(contratado)
Pa bai pa Lisboa e bende sê tera
(metadi di preço)
Ali, el ta trabadja na tchuba na bento (na frio)
Na Cuf, na Lisnave e na Jota Pimenta
Mon d'obra barato, pa mas q'i trabadja
(serventi)
Mon d'obra barato, baraca sem luz
(cumida a pressa)
Inda mas nganadu q' i s' irmon branco
(splorado)
Mas um dia, que n' volta pa terra
Monte Gordo e Malagueta
Nhos tem q' i da-m água
Cu força na braço, consciencia di mi,
E mi q' i trabadja, tera e poder e pa mi
Cu sinbrom na cutelo (nos tera)
Midju na tchon (nos tera)
E barco na porto (nos tera)¹⁰⁸



Fotograma 13 - Homem jovem, *Cavalo Dinheiro* (2014) de Pedro Costa



Fotograma 14 - Mulher sentada, *Cavalo Dinheiro* (2014) de Pedro Costa

Muito antes destas imagens-som, contudo, durante o plano do quadro de Géricault começamos a ouvir passos e, logo depois, um movimento inesperado da câmara para a direita dá lugar à primeira imagem com movimento e som do filme: Ventura desce uma escada estreita que o conduzirá à escuridão de um túnel subterrâneo. Quem o conseguir acompanhar, não poderá sair antes do fim. *Cavalo Dinheiro* é estruturado com uma montagem de cortes aparentemente irracionais, descontínuos, deslocados dos princípios de *raccord* que legitimam o cinema narrativo clássico (Deleuze, 2015) e que facilitam a vida ao leitor/espectador. A viagem de Ventura através

¹⁰⁸ No Alto Cutelo já não há zimbrom (há seca) / A raiz secou, não encontra água (há seca) / A água corre fundo e o homem não lhe chega (há seca) / A mulher há uma semana que não acende o lume (em casa) / Seus filhos na estrada, mas só um trabalha (por doze m'reis) / O marido há muito que foi para Lisboa (contratado) / Foi para Lisboa vendeu a sua terra (metade do valor) / Lá ele trabalha à chuva e ao vento (ao frio) / Na Cuf, na Lisnave, na Jota Pimenta / Mão de obra barata, por mais que trabalhe (servente) / Mão de obra barata, barraca sem luz (refeições à pressa) / Ainda mais enganado que o seu irmão branco (explorado) / Mas um dia voltarei à terra / Monte Gordo e Malagueta / Terei quem dê água / Com força nos braços, consciência de mim / Fui eu que trabalhei, a terra e o poder são meus / O zimbrom no Alto Cutelo (nossa terra) / O milho no chão (nossa terra) / E o barco na porto (nossa terra).

dos túneis subterrâneos da memória será um *continuum* de imagem “direta no tempo” e culminará na sua salvação, ou na sua morte. Coragem.

5.3.1. Memória e fantasma



Fotograma 15 - Ventura, *Cavalo Dinheiro* (2014) de Pedro Costa

Cavalo Dinheiro pode ser descrito como um manifesto poético que nos confronta com as lembranças, os sonhos, alucinações e os pesadelos¹⁰⁹ do cabo-verdiano Ventura, que imigrou para Portugal no início da década de 1970, onde viveu durante a Revolução dos Cravos, onde trabalhou até se reformar, ainda bastante jovem na sequência de um acidente de trabalho, e onde vive até hoje. Através da memória de Ventura, o filme fala de uma primeira geração de cabo-verdianos que deixou a sua terra natal na perseguição de uma vida melhor em Portugal, e que perdeu a juventude, a saúde e por vezes morreu, tentando atingi-la. Existe, porém, um caso banal que serve de rede aos voos aparentemente desamparados do filme. Uma zanga entre irmãos/companheiros, que acaba numa briga de facas que conduz à hospitalização de Ventura e ao encarceramento do outro homem. Uma mulher, uma família, fica em Cabo Verde sem ter ninguém para ajudar ao seu sustento. Tito esse antigo companheiro, de camisa vermelha e por vezes brincando com faca, primeiro exigirá a Ventura que se retrate e mais tarde aparece a perguntar-lhe quem sustentará a sua família. Ventura não está em paz com este passado, talvez Ventura se culpe por não ter feito tudo o que devia.

¹⁰⁹ Palavras como “sonho”, “pesadelo”, “loucura”, são usadas com frequência para descrever *Cavalo Dinheiro*, ver por exemplo Câmara (2014); Guerreiro (2014); Lopes (2014); Römmey (2015) que produziram textos elogiosos e o cineasta José Oliveira (2014) que além de elogiar o filme, brinda os leitores com frases tão incompreensíveis como “Vozes sem corpo, corpos mudos, longos monólogos interiores, berros em suplício, sussurros ternos e precipitados”. O próprio Pedro Costa referiu-se ao filme dizendo: “*Cavalo Dinheiro* é outra coisa. Está do lado do desespero, da loucura” (Costa a Armas, 2014, ed. *online*).

O processo de amentar de Ventura procura a redenção. O Pioneiro cabo-verdiano visita o passado, não para o reviver, ou para o corrigir, mas para dele se libertar por doação: *Cavalo Dinheiro* é a epopeia trágica dos cabo-verdianos em Portugal. Deste modo, o tempo histórico dilui-se num tempo messiânico em que cada instante é ao mesmo tempo passado, presente e futuro. Através da utilização desse dispositivo que é o exercício de lembrar, o passado e o presente confluem no mesmo momento e é recorrendo à ideia de que tudo se passa na cabeça de Ventura que Pedro Costa consegue este feito (Guerreiro, 2014). A memória e os seus mecanismos de interrupção e suspensão e as imagens que lhe são inerentes - os seus *phantasma* - são tema de *Cavalo Dinheiro* a par com a estória contada.

Na primeira sequência falada do filme, Ventura no hospital é visitado ou imagina a visita dos seus companheiros de infortúnio e diz-lhes:

A nossa vida continuará a ser dura... continuaremos a cair do terceiro andar. Continuaremos a ser trucidados por máquinas. As nossas cabeças e os nossos pulmões continuarão a doer do mesmo modo... seremos queimados... ficaremos doidos. É por causa do mofo nas paredes de nossas casas. Nós sempre vivemos e morremos assim ... essa é a nossa doença. Se não me matares primeiro com a tua faca.

Estas palavras de Ventura surgem no final da visita durante a qual Tito revela as “notas biográficas” de Delgado, Benvindo, Daniel e Lento, acompanhadas pelos retratos individualizados dos rostos destes camaradas de Ventura, proporcionados pela lente expressionista de Costa: Delgado pôs fogo à casa com a família dentro e nunca mais falou; Benvindo e Daniel caíram do terceiro andar de um edifício em construção. O primeiro sofre de epilepsia e Daniel morreu na caixa do elevador; Lento vendia droga para complementar o seu magro vencimento como calceteiro e quando foi apanhado os “tratamentos” que recebeu da polícia tiveram como consequência uma injeção diária para os nervos, até hoje. Ventura prevê a continuidade do sofrimento e, deste modo, não só traz para o presente como projeta no futuro, a realidade vivida pelo grupo de imigrantes. Estas personagens são o “outro” de todas as gerações do passado e do presente, esmagados pelo funcionamento estrutural e institucional do país e do mundo, que os continua a encurralar na base da pirâmide social, base essa cada vez mais larga, por oposição a um vértice cada vez mais estreito.

Cavalo Dinheiro é a história obscura da imigração cabo-verdiana em Portugal e do também obscurecido falhanço político e social do projeto de país iniciado com o 25 de abril de 1974: a história que não foi contada, a que não faz parte dos manuais escolares, nem sequer da retórica de nenhum dos partidos políticos - esta história não é a dos vencedores, nem tão pouco a dos vencidos, é a história dos que não foram tidos como existentes. E porque a parte contém o todo, é também de algum modo, a História de todos os apagados de todas as revoluções do mundo.

Depois da visita dos seus, a difícil entrevista do médico (que parece visar um diagnóstico de esquizofrenia) em que a câmara parada regista a atuação de Ventura perante as perguntas que lhe são feitas, numa espécie de introito para a cena do elevador que acontecerá mais tarde. O estado de espírito de Ventura permeado talvez por uma desconfiança em relação ao médico, vai navegando entre a tristeza, o medo e a nostalgia. Inicialmente está sentado e até algo altivo, para acabar deitado (tal como mais tarde no elevador). No final o médico aproxima-se para o reconfortar e a câmara também. Ventura fica com a esferográfica do médico.

Segue-se o momento prodigioso em que o herói se confronta com uma máscara africana. Ventura que é tantas vezes (e desde Juventude em Marcha) filmado em contrapicado, agora está sentado e é visto de cima para baixo. Escreve (-se), rescreve (-se) em face desta *persona*. Mais tarde, senta-se de novo para escrever, desta feita numas escadas e na presença de um corpo negro nu, numa pose enroscada de estátua renascentista. Não sabemos o que escreve Ventura, mas parece claro a sua escrita estará contaminada por estas outras formas de representação de uma História que também é a dele.

O filme sugere que talvez tudo se tenha começado a partir, na cabeça de Ventura, naquela noite de abril de 1974. Crianças e adultos, todos procuram Ventura sem sucesso, até um motard montado em modelo vermelho ostensivo e um homem com uma cabra aos ombros (depois seguido por outras) - mistura de personagens que indica um encontro entre um mundo urbano e uma certa ruralidade. Um sino toca a rebate. Homem tenta escalar um pequeno monte ou parede e cai. Zulmira a mulher de Ventura reza. Na estrada Ventura aproxima-se envergando apenas cuecas vermelhas e botas. É apanhado pelos militares que circulam de chaimite pelas ruas. Apontam as armas a Ventura que levanta os braços. Não se percebe se desapareceu de casa ou do hospital, mas ao que parece, não sabe muito bem onde está. Daquela data em diante conheceu bem muitos hospitais.

Encontraremos Ventura pela cidade, em frente às janelinhas iluminadas do Hospital de Santa Maria, na Fonte Luminosa da Alameda, e veremos também estátuas, planos lusco-fusco da cidade, autoestradas e placards publicitários, que evidenciam a desorientação de um herói de outro tempo, num mundo pós-moderno, pós-industrial e também pós-revolucionário. Curiosamente Ventura parece mais confortável, ou pelo menos mais norteado, em ambientes cavernosos, com escadas, subterrâneos, corredores, portões com grades de ferro, salas mal iluminadas, ruínas de fábricas ou armazéns, onde todos os fantasmas vivem albergados clandestinamente. Os fantasmas de Ventura, mas que por aqui vivem desde os filmes de Tourneur ou de Lang, prontos a alimentar a imaginação expressionista de Pedro Costa. Neste mundo em ruínas de Ventura e de Costa o caboverdiano passará ainda pela fábrica onde trabalhou, e onde se encontra novamente com Benvindo, um dos seus companheiros de infortúnio, e também com as memórias do tempo em que construiu a sua casa e criou a sua própria família. As narrativas são difíceis de aceitar pela sua dureza e, por vezes, crueldade, mas o testemunho de uma vida difícil é sempre contrabalançado com memórias de prazer e com uma espécie de ternura que atravessa as relações entre todos. Um exemplo do que aqui se diz é a cena em que Benvindo e Ventura iluminados como se estivessem dentro de um ecrã, criando um efeito de ecrã dentro do ecrã, discutem sobre a memória de uma cantiga popular que tentam entoar:

Ei, ei, ei, ei ya
Nta pupa sima kabalu
Nta bera cima limária
Sinhor dotor nhu flam kusé kim n'teni
 (Cantando juntos)
Ei, ei, ei ei ya
N'teni fomi n'ka podi kumi
N'teni sedi n'ka podi bebi
N'teni sono Ká podi durme
Ei, ei, ei, ei ya
N' tem sodadi de Tchada São Francisco
N' tem sodadi Tchada Bela Kusa
N' tem sodadi camarada Pepi Lopi¹¹⁰

Benvindo: *Não, Tio!*
 Ventura: *Foi assim que eu aprendi.*
 Benvindo: *Não!*
 Ventura: *É assim que as pessoas cantam.*

¹¹⁰ Ei, ei, ei, ei ya/Grito como um cavalo/Berro como um animal/Senhor doutor diga-me o que tenho/ Ei, ei, ei ei ya/Tenho fome não posso comer/Tenho sede não posso beber/Tenho sono não posso dormir/ Ei, ei, ei ei ya/ Tenho saudades da Achada de São Francisco/ Tenho Saudades da Achada Bela Kusa (bela coisa) / Tenho Saudades do camarada Pepi Lopi.

Benvindo: *Pepi Lopi. Achada Pepi Lopi, Tio!*
Ventura: *Errado, Benvindo. É camarada Pepi Lopi!*
Benvindo: *Comarada Pepi Lopi?! (abana a cabeça) Tchada Pepi Lopi!*

Antes de cantarem Benvindo informara Ventura (à semelhança do que acontecera na visita inicial) do paradeiro e também dos acidentes e infelicidades dos vários companheiros. Nada há a discutir sobre a vida de imigrantes explorados. Essas histórias parecem claras - a memória delas permite manter uma conversa e dar, desse modo, continuidade ao presente. Uma memória diferente, contudo, que os liga à terra Natal e que os une num mesmo grupo particular, numa mesma diáspora de trabalhadores cabo-verdianos, já não tem a nitidez de outrora e parece estar a perder-se. Benvindo e Ventura parecem querer capturar essa memória, cristaliza-la, mas a única coisa que o filme pode fazer é registar a dúvida e as duas hipóteses do poema. São claras as memórias sobre a realidade diária, datada em acidentes, mais ou menos aparatosos. Menos claros, ou menos fáceis de enunciar, são os sentimentos que elas provocam. Esta ideia parece atravessar todo o filme e é mais forte no caso de Vitalina.

5.3.2. Vitalina



Fotograma 16 - Vitalina, *Cavalo Dinheiro* (2014) de Pedro Costa

Como convém ao cinema das imagens tempo (Deleuze, 2015) Vitalina é uma personagem numa situação limite, e se ajusta contas com Ventura é para lhe oferecer uma possibilidade de redenção. Em transito das Ilhas de Cabo Verde para a periferia de Lisboa, presa nas teias burocráticas que caracterizam as relações entre os dois países, perdida na Lisboa noturna onde aparece quase como uma sombra, Vitalina desloca-se do mundo rural para o urbano e durante esse percurso as promessas do patriarcado cristão vão-se desfazendo por via da máquina capitalista e da sua urgência permanente de lucro, mas também do abandono dos seus pares.

Vitalina e Joaquim de Brito Varela casaram em Cabo Verde e logo depois o noivo regressou a Portugal para trabalhar. Um dia Vitalina foi surpreendida, pela irmã, com a notícia da morte do marido e correu para a embaixada para conseguir os documentos exigidos para ir ao funeral em

Lisboa. O processo não foi suficientemente rápido, a viagem não foi fácil e quando chegou a Lisboa, o enterro já tinha acontecido. Vitalina partilha as suas memórias dolorosas, com Ventura e conosco, e procede à da leitura de documentos oficiais, como certidões de nascimento, de casamento e de morte, sempre com uma voz que se projeta mal e com doloroso esforço. O sussurro de Vitalina não surge como uma opção, é uma falta de voz, como uma primeira voz depois de muito tempo de silêncio. A sua dificuldade em fazer-se ouvir, indica o silenciamento a que se submetem os subalternizados pela via da naturalização da sua condição; o esforço quase palpável de Vitalina para arrancar ao silêncio estas memórias revela mais sobre a sua dor do que a descrição dos acontecimentos. É certo que leitura dos documentos lembra os poetas surrealistas e a sua descoberta da poesia intrínseca na prosa oficial (Romney, 2015), mas aqui, expressa sobretudo o vazio de informação relativamente à vida que está entre as datas registadas legalmente e a incapacidade dos documentos de preencher esse vazio.

Esta mulher condensa na sua estória - quer pelo que conta, quer pela forma como conta - toda a história das mulheres, que ficaram (em/na “terra”) sempre que os homens partiram, fosse por força da lei, da ambição, ou da miséria. A estória de Joaquim de Brito Varela é a de Ventura, ou a de Tito, e deste modo, a ausência de Varela (e de Tito) é também a falha de Ventura. Eles são os jovens briguentos que dançavam e bebiam e amavam nos encontros de cabo-verdianos do Jardim da Estrela, nos anos 1970, além disso, Ventura é o pioneiro de uma diáspora e, juntamente com os seus companheiros, o construtor de novas cidades e de novas possibilidades de vida. Os homens, enganados e explorados, são, ainda assim, o polo positivo desta epopeia, muito ignorada é certo, mas que se projeta na esperança de um futuro menos sombrio. Eles são bravos guerreiros, heróis de uma elegia trágica a ser lembrada e celebrada. A Vitalina resta o esquecimento, e a quase mudez de sua voz explicita essa quase impossibilidade de se fazer ouvir, ela é também a mulher que ofereceu a camisa vermelha a Tito, num dia de aniversário. Elas ficaram à espera. Pelas mais variadas razões, eles não regressaram. A vida de Vitalina tabela-se pelos momentos registados em documentos oficiais e tudo o que permeia as datas aí registadas não é referido. Ao contrário de Penélope que esperava Ulisses, Vitalina é pobre, nada indica que tivesse um filho, nem que soubesse fiar e, também ao contrário de Penélope, o homem por quem esperava não regressou. À espera junta-se agora a tormenta da viagem. Vitalina chega tarde para enterrar Joaquim, mas não para confrontar Ventura, que a guarda na memória. Ventura carrega uma culpa e Vitalina vai

assumindo o papel de conterrânea (cúmplice que traz notícias), médica, sacerdotisa, mulher, perante quem ele se revela, confessa e reconstrói.



Fotograma 17 - Vitalina prostrada, *Cavalo Dinheiro* (2014) de Pedro Costa

Ventura recupera visivelmente da sua doença imediatamente depois de falar com Vitalina e, progressivamente, vai-se transformando em seu marido, ao mesmo tempo que se transformam um no outro, num processo de troca identitária conseguida através de uma não realista e às vezes não coincidente troca entre imagens e texto e entre vozes e imagem: Vitalina e Ventura assumem as memórias um do outro como se tivessem ambos vivido ambas as estórias e toda a história dos cabo-verdianos pobres e emigrantes. Como já foi referido, à semelhança do regime de imagens-tempo descrito por Deleuze (2015), *Cavalo Dinheiro* constrói-se sobre ruturas; cortes inesperados e esbatidos que decorrem de ações não ancoradas no jogo estímulo e resposta. A *imagem-tempo* capacita-se para pensar e compreender o mundo precisamente porque abdica do efeito sensorial de verdade ou de realismo e o filme revela-se deste modo – acreditamos - um meio favorável à produção de ruturas na ordem simbólica dominante e daí à transformação do conhecimento.

Por fim, Vitalina é chamada a um gabinete onde irá receber a pensão de viúva, ou tratar de questões burocráticas relacionadas. Esta cena permite compreender, de outro modo, a importância dos documentos anteriormente mencionados, e o momento atual da vida de Vitalina. Esta mulher, percebemos agora, colige os documentos de uma vida (aliás duas) com o objetivo de tratar da sua permanência em Portugal, ou simplesmente da sua pensão de viúva. Se este novo facto não fosse suficiente, segundos antes, Ventura entregara-lhe finalmente a carta que anda a escrever há muito

tempo e o sorriso enigmático de Vitalina, depois de a ler, abre para uma nova possibilidade por contar, quiçá um novo filme.



Fotograma 18 - Sorriso final, inigmático de Vitalina, *Cavalo Dinheiro* (2014) de Pedro Costa

5.3.3. O elevador

A revolução é a máscara da morte. A morte é a máscara da revolução.

Heiner Muller, *A Missão* (2017, p. 17)

O já referido deslocamento do tempo e do espaço culmina com a cena do elevador em que Ventura sempre de mãos tremeluzentes fala com uma galeria de personagens da sua vida: os que estão vivos, os que estão mortos, e alguns que são apenas símbolos. Esta cena do elevador não traz propriamente informação nova. Ventura repete as memórias que já o ouvimos contar em momentos anteriores e que foram (como já referimos) relatadas quase do mesmo modo e com as mesmas referências na entrevista inicial com o médico – 25 de abril de 1974; doença; hospitais; de quando trabalhava na construção civil; da briga que lhe valeu um internamento e 93 pontos na cabeça; do seu medo dos militares; do medo de perder o contrato de trabalho; de quando se encontrava com outros emigrantes cabo-verdianos no Jardim da Estrela; de quando lhe roubaram a aliança de casamento (quem rouba uma aliança de casamento a um homem caído?); pássaros negros, Spínola, 11 de março; etc. – enfim são poucas as novidades, mas agora o passado e o presente confundem-se brutalmente e por isso a cena contém uma grande carga emocional. É uma travessia em que Ventura experimenta o medo, o pânico, a loucura, também alguma nostalgia e que culmina em prostração. Durante esta viagem o herói exprime-se de formas diversas e por vezes antagónicas, começando num tom de preocupação com o Soldado Estátua que o acompanha, passando por

estados de lamento quase infantil quando se lembra da sua vida de trabalho, que desembocam numa voz zangada e áspera de acusação e num rosto particularmente duro que precede o momento em que canta a sua versão de Ato Cutelo dos Tubarões. Na viagem de elevador Ventura ouve carpir a sua própria morte em crioulo de Cabo Verde e além do Soldado Estátua fala também com Zulmira, sua esposa.



Fotograma 19 - Ventura no elevador, *Cavalo Dinheiro* (2014) de Pedro Costa

A câmara de Pedro Costa, que durante a entrevista com o médico estivera parada, posiciona-se agora em lugares diferentes, consoante o momento, sublinhando os estados de espírito da personagem, ou dito de outro modo, provocando em quem vê sentimentos distintos. Como se descêssemos um degrau (ou vários) no estado de espírito de Ventura, agora já não é possível à câmara apenas contemplar/registar, ela dialoga com o herói e toma posição. Através de diferentes alturas e ângulos Ventura pode parecer frágil ou forte, ingénuo ou maldoso. No fim desta viagem catártica de elevador (que pode ser uma metáfora para a cabeça de Ventura) o protagonista sentado a um canto, vira a cabeça para a câmara e diz: *esta é a História da vida jovem*, mas a estátua do soldado que o acompanhou durante a viagem completa:

Soldado (ângulo contrapicado): *E da vida ainda por vir. E de todas as coisas que se seguirão. Fica perto de mim: o tempo vai voar. O dia virá em que seremos capazes de aceitar o nosso sofrimento. Não haverá mais medo nem mistério.*

[...]

Soldado (de pé, ângulo contrapicado): *Esta história ainda não acabou. As nossas dores serão alegria para toda a humanidade futura. Eles vão dizer coisas boas sobre nós. Não tarda muito ficaremos a saber porque vivemos e porque sofremos. Saberemos tudo. Tudo.*



Fotograma 20 - O Soldado estátua, *Cavalo Dinheiro* (2014) de Pedro Costa

As palavras finais do Soldado Estátua revelam uma grande fé no cinema como meio para a transformação da realidade pela sua suspensão e distanciamento e como meio para a instituição de uma memória do mundo. Liberta da “moldura do significante” a cena do elevador como um todo, recorta a realidade, amplia a sua complexidade e permite-nos desse modo uma outra compreensão da vida de Ventura, dos imigrantes cabo-verdianos e de Portugal.

Restabelecido, depois de sair do elevador, Ventura dá de comer a Tito, apesar da sua tremura e logo depois deixa o “hospital”, conduzido até à porta pelo médico. Do lado de fora um amanhecer(?) expressionista em que o edifício negro de onde sai Ventura tem como fundo um céu vermelho. Tempo ainda para uma montra com facas, onde se espelham possivelmente as pernas e os pés de Ventura, sugerindo um passado que se faz presente ou um recomeço – “desdobramento constitutivo em presente que passa e passado que se conserva, a estrita contemporaneidade do presente com o passado que ele será, do passado com o presente que ele foi” (Deleuze, 2015, p. 429) ou uma *Imagem-cristal*.

Capítulo 6 - Margarida Cardoso

Quando criança Margarida Cardoso foi com a família para Moçambique onde o pai, Adelino Cardoso, piloto da força aérea, cumpriu destacamento desde 1966. A Guerra Colonial na qual o seu próprio progenitor podia perder a vida prolongou-se até 1974, no entanto, segundo a autora (Lança, 2015) durante a sua infância, um grande silêncio rodeava o assunto, bem como outras facetas do regime em que se vivia, fosse a existência de livros proibidos, ou o desaparecimento de pessoas. Já adolescente voltou a Portugal e, embora o país empreendesse nesse momento uma revolução, Margarida Cardoso terá sentido uma continuidade no silêncio que envolvia determinadas problemáticas, como a nostalgia do império, a defesa do colonialismo, a

permanência de Portugal em África, a durabilidade do regime de Salazar, ou a Guerra Colonial. Esta mudez desejaria ocultar ressentimentos e afastar culpas que muitos portugueses depositavam nas pessoas como ela – os retornados - e que era preciso ultrapassar para conseguir seguir em frente. Não admira, pois, que a obra de Margarida Cardoso seja tão profundamente marcada pela necessidade de dar um corpo discursivo ao silêncio relativo a esse período da sua infância e juventude.

A autora de *Costa dos Murmúrios* (2004) e *Yvone Kane* (2015) começou a fazer cinema como assistente de câmara, anotadora, assistente de produção e de realização em filmes portugueses e depois estrangeiros. Em Portugal, durante toda a década de 1980 estrearam apenas cinco filmes realizados por mulheres (Pereira, 2015), mas a década de 1990 é marcada pelo aparecimento de algumas cineastas influentes como Ana Luísa Guimarães, Teresa Vilaverde ou Margarida Gil, entre outras. Foi neste ambiente que Margarida Cardoso decidiu começar a fazer os seus próprios filmes. A autora não frequentou a Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) e refere que sente que não pertence a nenhuma “família cinematográfica” (Branco, 2013), no entanto a sua obra pode ser lida como parte de um movimento abrangente da arte portuguesa do final do século XX e princípio do século XXI.

Nos últimos anos, a História do século XX português tem sido alvo de revisitação e resinificação. Proliferam formas de dar visibilidade às memórias da opressão, da resistência e dos modos de vida durante o período ditatorial, e também dos acontecimentos subsequentes ao 25 de abril de 1974, momento que, com frequência, se entende como uma “revolução falhada”. Partindo de testemunhos diretos, orais e escritos, constroem-se discursos artísticos que pretendem dar corpo e consistência a essa memória de dupla face. São exemplo deste “movimento” o Teatro do Vestido, de Joana Craveiro, as performances e a obra plástica de Rita GT, ou ainda as narrativas literárias autobiográficas de Dulce Maria Cardoso (*O Retorno*, 2012), ou Isabela Figueiredo (*Caderno de Memórias Coloniais*, 2009). Do mesmo modo, o cinema em Portugal tem procurado resgatar traumas, relativos ao regime autoritário de Oliveira Salazar e ao colonialismo, mas também dar conta da permanente resistência que lhe foi feita, praticamente desde os seus primeiros passos (e.g. *A toca do lobo* de Catarina Mourão, 2016; *Fantasia lusitana* de João Canijo, 2010). Podemos, assim, compreender o cinema de Margarida Cardoso num movimento global do Filme e da arte em Portugal que ensaia pensar o presente olhando para um passado não muito distante.

6.1. Paz não é silêncio

Margarida Cardoso nasceu em Tomar e com apenas três anos foi viver para Moçambique, mais precisamente para a cidade da Beira, com o pai, a mãe, a irmã e a avó, que fazia parte da família (Dias, 2005, RTP).

Eu acho que a minha memória mais antiga é no jardim de uma casa, recentemente construída, na Beira. Uma ideia de um jardim que ainda quase não existia... uma vivenda de dois andares, colada ao bairro indígena (...) o jardim ainda não tinha plantas era uma coisa relativamente seca, as paredes muito novas e do outro lado o bairro indígena, para o qual a minha família olhava com algum espanto (Cardoso a Marques, 2015, TSF).

A família ficava em casa e o pai partia para a guerra, no norte do país onde ela era mais acesa. Foi assim, durante as três comissões que o pai fez. O trabalho de Margarida Cardoso passa por reconstruir a memória sobre este período de tempo durante o qual esteve primeiro na Beira, depois em Lourenço Marques e depois novamente na Beira e que era também o tempo em que a realidade era registada através dos filtros que a mãe lhe colocava para a proteger (e.g. Dias, 2005, RTP; Viveiros, 2012, *vídeo*).

Quando o meu pai se vai embora com um saquinho e diz ‘adeus até para o mês que vem’ claro que a minha mãe não se atiraria para o chão a chorar. Eu sabia, mas é isso que é muito estranho. Eu acho que é isso que nos cria uma eterna procura. É o não dito. O não dito tem uma força terrível. Mesmo que eu perceba que o não dito tem que ser assim, mas as situações com que se viva eternamente no não dito... e agora podemos alargar tudo isto à questão dos anos 60, essa ideia do não dito é uma coisa que nos deixa marcas. Eu via-o partir e pensava ‘isto é uma coisa terrível’, mas nunca ninguém dizia ‘isto é uma coisa terrível’ (Cardoso a Dias, 2005, RTP).

As memórias mais nítidas que guarda da África colonial são da cidade da Beira, de onde saiu já com 12 anos. Margarida Cardoso recorda uma cidade muito cosmopolita e ao mesmo tempo provinciana – a autora faz conviver os dois adjetivos sem parecer encontrar neles contradição - burguesa, e com algumas características peculiares como a extrema humidade que advinha do facto de se situar muito abaixo do nível do mar (Dias, 2005, RTP).

A família voltou a Portugal em 1975, juntamente com mais de meio milhão de portugueses que viviam em África nessa altura e a adaptação não parece ter sido sempre fácil, para a adolescente Margarida.

O clima e depois também termos chegado em pleno PREC, o meu pai era militar, tudo era muito difícil. O meu pai chegou a ser preso no 11 de março, era piloto aquelas coisas que aconteciam, não se sabe bem como e por quê, tudo aquilo cria uma tensão muito grande na família e o que eu me lembro é de momentos muito estranhos, onde penso que os jovens se sentiam um pouco solitários enquanto os adultos discutiam política de manhã à noite (Cardoso a Marques, 2015, TSF).

Esta ideia de que “os adultos discutiam política de manhã à noite” contrasta com a descrição feita pela autora noutros momentos (e.g. Lança, 2015) de um ambiente em que o silêncio imperava, no entanto, independentemente das naturais contradições da memória a autoimagem da família relativamente ao tema “retornados”, por exemplo, parece ser um assunto complexo.

Nunca nos sentimos retornados é curioso... há uma coisa muito importante é que durante os anos que estivemos em África, nós nunca nos sentimos de lá também. E os militares nos últimos anos em Moçambique foram escorraçados pelas pessoas que viviam lá, pelos que se pode chamar os colonos, não é? Portanto havia essa, nós não eramos nem colonos, nem retornados. Não eramos colonos em África, nem eramos retornados ao chegar, mas também eramos meio retornados... (Marques, 2015, TSF)

Em 1981 Margarida Cardoso concluiu o curso de Imagem e Comunicação Audiovisual da Escola António Arroio e começou a trabalhar como assistente fotográfica publicitária e industrial, mas dois anos mais tarde, apenas com 19 anos, inicia a sua carreira em cinema como assistente de câmara e depois noutras funções (e.g. Dias & Cipriano, 2011; Branco, 2013).

Primeiro, comecei como assistente de câmara do Manuel Costa e Silva (...). No cinema português ele era muito conhecido, morreu há uns anos, trabalhou com toda a gente (...) realizadores todos da *nouvelle vague* portuguesa, foi assim um homem que fez muitas coisas. Eu trabalhava num estúdio, e estava farta, e concorri a um anúncio a dizer que precisavam de assistentes de câmara, eu achava que as câmaras eram iguais... na realidade não eram muito, mas não fez mal, aprendi logo. Passado um tempo, comecei a trabalhar como assistente de câmara

do Manuel Costa e Silva, mas como havia aí um mercado assim muito pequeno, nessa altura faziam-se 3, 4 filmes por ano. (...) nos anos 80 era uma catástrofe absoluta, nós tínhamos 2, 3 filmes que se faziam num ano todo, e havia um mercado muito saturado (...) e depois para mim isso, no fundo, para eu continuar a trabalhar ... arranjam várias outras tarefas que eu fui fazendo, fiz praticamente tudo, fui anotadora, fui assistente de realização (...) fui assistente de produção nos filmes do João Botelho, fiz todo o tipo de cargos no cinema. E depois disso, passado um tempo, trabalhei muito, muito, em muitos filmes, e depois eu própria rejeitei um pouco essa situação de trabalhar nos filmes dos outros, acho que foi porque fiquei mais velha, comecei a cansar-me um bocado (Cardoso a Branco, 2013, p. 286).

Já na década de 1990 a autora começou a desenvolver os seus próprios projetos e depois de duas curtas metragens ficcionais *Dois Dragões* (1996) e *Entre Nós* (1999) “que ganhou bastantes prémios” (Branco, 2013, p. 286) Margarida Cardoso regressou pela primeira vez à memória da sua infância para realizar o documentário *Natal 71* (1999), um documentário sobre a Guerra Colonial que parte das memórias do pai da cineasta.

Natal 71, foi a minha primeira proposta mais pessoal, uma coisa que tinha mais a ver comigo, que tinha mais a ver com isso que eu gostava de fazer, investigação do passado, a junção da história e da memória, da memória mais coletiva com a memória mais individual, e experiências emocionais relacionadas com a história, e isso foi a primeira coisa que eu fiz (Cardoso a Branco, 2013, p. 287).

O disco *Natal 71*, dispositivo de propaganda do regime para insuflar esperança aos militares ao mesmo tempo que lhes inculcava princípios de respeito pela ordem e pela obediência, encapotados numa retórica de solidariedade e altruísmo, mas também o *Cancioneiro do Niassa*, fita clandestina que circulou entre quartéis durante a guerra e que dava voz a sentimentos antiguerra, são usados como gatilhos para ativar memórias recalçadas de antigos combatentes. Desta forma é desvelada uma parte íntima da história dos últimos anos do colonialismo e da Guerra Colonial, que foi durante anos condenada ao esquecimento compulsório pela sociedade civil, pelos meios académicos e também pela arte. O disco foi (re)descoberto em casa e tinha sido ouvido, muitas vezes, por Margarida Cardoso e pela sua irmã na medida em que, por não serem pessoas de muitas posses, era o único disco que tinham, confessa a realizadora em entrevista a Paulo

Viveiros (2012) e ao falar sobre o processo de construção deste filme Margarida Cardoso revela a Ana Sousa Dias, em 2005, que teve muita sorte porque:

Já depois de ter o financiamento para fazer o filme, eu comecei a pesquisar e penso que no arquivo do exército, encontrei um filme em 16 mm que passavam aos militares nessa altura, nessa espécie de cinema móvel dos militares, não é? Que era digamos, um enorme teledisco desse Natal de 71 (Cardoso a Dias, 2005, RTP).

Este filme encontrado nos arquivos do exército transformou-se numa referência importantíssima para o documentário de Margarida Cardoso, que procurou confronta-lo com as memórias dos participantes e também do público a quem era destinado. *Natal de 71* procura representar “uma geração que fez um percurso muito grande, um esforço muito grande” (Cardoso a Dias, 2005, RTP) da qual faz parte o pai de Margarida Cardoso. Adelino Cardoso foi para a força aérea, primeiro como mecânico e depois foi fazendo carreira e viu o seu pensamento evoluir radicalmente já depois de estar em África, onde realizou três comissões seguidas. Para a cineasta o seu pai representa toda uma geração que aprendeu a pensar pela sua própria experiência “São pessoas que tiram as próprias conclusões dos processos” (Cardoso a Dias, 2005, RTP).

Num olhar abrangente sobre o percurso de Margarida Cardoso percebe-se que a autora revela já em *Natal de 71* dois traços característicos de todo o seu trabalho posterior. O primeiro reside numa espécie de defesa do direito à dúvida. O desconhecimento e a falta de uma verdade definitiva sobre o passado, sobre a identidade, sobre a História, aparecem como reivindicação criativa, da qual a autora chega mesmo a fazer depender o valor do seu percurso e do seu trabalho: “Todos os meus trabalhos são feitos nesse sentido: encontrar qualquer coisa. Eu sei que o meu percurso é procurar, não me parece que seja encontrar alguma coisa” (Cardoso a Dias, 2005, RTP). A ligação dessa procura de uma verdade pessoal e íntima a um sentido histórico é muito importante no discurso fílmico de Margarida Cardoso e sublinhada amiúde em entrevistas; a verdade que interessa a Cardoso é supra pessoal e está contida na História:

Sou uma pessoa que tem um universo que, não deixando de ser íntimo, sempre procurou respostas numa coisa muito mais universal, numa coisa muito mais histórica, uma coisa qualquer que nos atropela e que nos faz tomar decisões fora da nossa ideia de controlo (...) depois, sempre viajei muito, desde pequena nunca estive numa casa por mais de ano e meio, e isso tornou-me pouco presa aos

lugares; identifico-me com Portugal (...) mas a minha questão anda sempre à volta da História, procurar na História com H grande, a história de todos, o particular: é isso que rege as minhas ideias (Cardoso a Dias & Cipriano, 2011, p. 2).

O segundo traço característico do cinema de Margarida Cardoso, que aparece já em *Natal de 71*, decorre do primeiro – a já referido direito à dúvida - e consiste na total ausência de julgamento sobre os indivíduos que fizeram parte da História, a par com uma espécie de chamada de atenção para o facto de estarmos todos permanentemente a “fazer História” e de ser, por esse motivo, necessário procurar ter sempre consciência das possíveis consequências dos nossos atos. Este aspeto, que está presente subtilmente no discurso fílmico, é esclarecido em muitas entrevistas da autora. Relativamente às mulheres do Movimento Nacional Feminino, por exemplo, responsáveis pela produção do disco *Natal de 71*, a autora revela o seguinte.

Devemos evitar o maniqueísmo primário, não é possível estar a fazer um julgamento. Na realidade falei com muitas Senhoras do Movimento Nacional Feminino, nenhuma delas quis ser entrevistada, e depois também a certa altura eu compreendi que o Movimento Nacional Feminino era a Cilinha Supico Pinto e mais nada, portanto não havia nenhuma justificação para eu entrevistar outras Senhoras, mas na realidade elas faziam com boas intenções, isso sem dúvida. Agora a consciência do que é que se está a fazer ou não... é isso que é mostrado no filme e é isso que a todos nós nos cabe pensar um bocadinho sobre isso, não só sobre as Senhoras, mas sobre nós próprios (Cardoso a Dias, 2005, RTP).

A memória de Moçambique e a curiosidade sobre o que lá se passara depois da Independência conduzem a autora primeiro ao país da sua infância e depois ao seu projeto seguinte que é o documentário *Kuxakanema – O Nascimento do Cinema* (2003), um documentário sobre o cinema em Moçambique nos anos que se seguiram à independência. Como veremos, na terceira parte deste trabalho, em Moçambique depois de 1975 nascia um país constituído por povos com línguas e hábitos diferentes, ao mesmo tempo que aí nascia o cinema (e.g. Convents, 2011; Pereira & Cabecinhas, 2015); deste modo, enquanto meio de comunicação de massas o cinema foi, nesta altura, colocado ao serviço da consolidação do poder da nova República Popular, mas também da unificação da nação moçambicana:

Eu estava lá a filmar e um Senhor que aparece aí no filme que é o Gabriel [Mondlane] que fazia o som do filme um dia disse-me ‘vou-te levar lá onde eu trabalhava, ao Instituto Nacional de Cinema de Moçambique’, que era instalado num edifício dos anos 30, que era a Casa das Beiras, também todo destruído, tinha havido um fogo em 1991 e nessa altura em 97 ainda havia muita gente lá a trabalhar, a trabalhar quer dizer, como eram funcionários do Estado tinham que se apresentar naquele local, que era um local destruído pelo fogo. Então eles tinham que ir lá e as Senhoras e os Senhores ficavam sentados às mesas de montagem tudo isso, com uma cafeteira faziam café, faziam croché, liam revistas, mas como eram funcionários do Estado tinham de cumprir um horário. Não havia teto, não havia nada (Cardoso a Dias, 2005, RTP).

Margarida Cardoso percebeu que o fogo que deflagrara no Instituto Nacional de Cinema de Moçambique (INC) não destruíra completamente a produção e que havia filmes no arquivo, um anexo que não ardeu. Arderam as cópias de exibição, mas não os “originais”. Durante as suas primeiras viagens a Moçambique a autora sentia que uma boa parte da realidade lhe escapava (Cardoso a Dias, 2005, RTP), mas a imagem surrealista do INC destruído pelas chamas, sem teto, sem uma parte das paredes, mas com os seus funcionários pretendendo exercer funções era demasiado forte para poder ser ignorada.

Bem isto é um retrato daquilo que é Moçambique. É uma metáfora do país, porque existiu qualquer coisa, não existe nada agora, o passado está todo fechado num anexo, ninguém sabe nada. Quer dizer essa questão do passado em Moçambique é, ou em muitos países com dificuldades, não é... esse passado é completamente interdito. Não se fala, fala-se do presente (Cardoso a Dias, 2005, RTP).

À medida que se aproximava de Moçambique, da sua História e das suas figuras nacionais Margarida Cardoso construía ideias de cinema que poderiam consubstanciar uma tentativa de compreensão daquela realidade. Na já referida entrevista de 2005 a Ana Sousa Dias, a autora faz uma declaração que não se encontrou repetida em nenhuma entrevista posterior, mas que parece ser uma motivação que se tornou transparente nos seus filmes subsequentes, nos documentários sobre cinema em Moçambique e também em *Yvone Kane*.

Eu tive a necessidade de fazer um filme para contrariar a ideia primária e burra de pensar que nas terras que ‘nós deixámos’, eles depois desataram logo à guerra uns com os outros. Moçambique estava numa situação muito delicada, com a

Rodésia e depois com África do Sul. (...) No filme, eu tive que encontrar uma forma de dizer e digo ‘uma guerra que tomou a forma de guerra civil’ (Cardoso a Dias, 2005, RTP).

Quando regressou à Beira percebeu que a cidade - devido à sua posição geográfica - ficara muito destruída pelas guerras primeiro da Rodésia e depois de África do Sul, além disso parecia ter sido atacada por “uma legião de térmitas” (Cardoso a Dias, 2005, RTP) por via da forma como as construções arquitetónicas deixadas pelos portugueses tinham sido apropriadas pelas culturas locais. Sempre com muito cuidado para que não se confunda o seu discurso, com discursos saudosistas, ou até colonialistas e racistas, Margarida Cardoso esclarece (sempre) que tem um bom entendimento do que se passou no período pós-independência e dos processos que conduziram a que as “coisas sejam como estão”. A cineasta descreve a construção da memória, como se a nova memória de uma ruína, se sobrepusesse e de algum modo apagasse a memória inicial da casa em África “a partir daí toda a tua memória fica reconstruída em cima de ruínas” (Cardoso a Dias, 2005, RTP) e novas memórias são construídas sobre esses despojos, tão presentes nos filmes de Margarida Cardoso. O tempo que passou em Moçambique a pesquisar para o documentário permitiu-lhe (re)construir a memória sobre o país de forma muito menos saudosista e mais adulta (e.g. Viveiros, 2012, *vídeo*).

Entretanto, antes de ir para Moçambique, a cineasta escrevera um guião para um filme baseado na obra de Lídia Jorge *Costa dos murmúrios* que tinha “roubado” (e. g. Dias, 2005, RTP) ao seu pai, e que lhe causara grande impressão por ser tão próximo da sua memória:

Reconheci, foi isso que me fez querer adaptar o livro. (...). Uma parte que não está no filme é o lenço de chiffon vermelho de Helena de Troia e que ficava ainda mais vermelho quando ela limpava as lágrimas. Eu lembro-me que havia mesmo esses lencinhos (Cardoso a Dias, 2005, RTP).

Costa dos murmúrios (2004) apresenta uma perspetiva feminina da guerra: conta a estória de uma mulher que parte para Moçambique para casar com um oficial do exército. Em Moçambique, Evita (Beatriz Batarda) vai estreitar relações com um grupo de mulheres que, como ela, aguardam. A guerra propriamente dita não é filmada, mas sim a claustrofobia provocada por uma espera – dos homens, do fim da guerra e da liberdade - nos últimos anos do “império”. Em entrevista já referida a Barbara Branco (2013) Margarida Cardoso descreve a forma como se foi

aproximando ao longo do tempo de uma perspectiva feminista das relações de poder, mesmo a nível profissional.

No início, achava que tínhamos todos as mesmas hipóteses, nunca se punha nenhuma questão de género, andávamos todos na mesma, tudo muito bem. Depois ao longo do teu percurso, e sobretudo quando tens de te relacionar com questões que estão mais ligadas com o poder em todos os sentidos, mesmo que tu não tenhas essas ambições, mas basta tu teres alguma coisa que tu possas decidir nas tuas mãos, a partir daí tu acabas por começar a perceber que o mundo não é assim tão simples como eu imaginava. E aí as relações de poder estão todas deslocadas para o lado masculino, e tu notas um estigma terrível que começa a aparecer muito claramente nas tuas coordenadas, já não é só sorte, azar, talento, há outra coisa que está implícita nisso, que é teres de lidar com estas relações de género (Cardoso a Branco, 2013, p. 288-289).

A autora distancia-se, embora com delicadeza, de uma postura que rejeita a afiliação feminista e assume mesmo uma lente feminista, ao referir:

Eu não tenho nada contra os olhares femininos, nem até contra a noção de feminismo que as pessoas hoje rejeitam muito, e que eu até já respeito um bocadinho mais do que isso (...). O olhar feminino é o olhar dos mais fracos. É chato para os homens às vezes ouvirem (...). O olhar feminino nem sempre é *soft*. Eu acho que as mulheres, porque somos diferentes e temos estigmas sociais completamente diferentes – claro que eu para chegar a um lado, muitas vezes vou por um lado e muitas vezes esse lado não depende só do facto de eu ser tímida, realmente as mulheres, às vezes, têm que dar umas voltas diferentes dos homens para se aproximarem das coisas (Cardoso a Viveiros, 2012, *vídeo*).

Lídia Jorge viveu na cidade da Beira, no mesmo prédio que a família de Margarida Cardoso e foi professora da irmã mais velha da cineasta, mas esta última não tem memória da escritora em África (e.g. Dias, 2005, RTP; Dias & Cipriano, 2013; Marques, 2015, TSF). No romance de Lídia Jorge as mulheres portuguesas além de vítimas são também parte opressora. Lídia Jorge parece assumir uma culpa pelo silêncio em primeiro lugar, depois pela instigação de violência nos homens e finalmente, pela reprodução de um discurso sexista e classista. No filme de Margarida Cardoso essa culpa é apagada. Evita, surge como vítima contemplativa da guerra e da transformação do marido. Na leitura da autora do romance, em conversa com Camila Doval: “O filme *A Costa dos*

murmúrios não condiz com o romance *A Costa dos murmúrios* num ponto crucial: as mulheres não foram inocentes observadoras” (Jorge a Doval, 2013, p. 77). Para Margarida Cardoso esta diferença, no que se refere aos níveis de violência é clara na medida em que quem o leu o livro da Lídia Jorge sabe que este é muito mais violento do que o filme, mas Margarida Cardoso recorre às suas próprias referências (e.g. Dias, 2005, RTP; Viveiros, 2013, *vídeo*) que se reportam a um olhar infantil e filtrado pela mãe (Viveiros, 2012, *vídeo*).

É a forma como eu sinto legitimidade para falar de violência. Porque eu nunca vi nada. Se as pessoas me perguntarem o que é que viste na vida, eu nunca vi nada muito violento na minha vida. Nada. Mas não é só por isso é porque essa é a violência que eu acho que está em todo o lado é a violência quase universal é essa violência das relações, a violência entre as pessoas e que me toca imenso como é que se consegue sobreviver e essa violência está em todo o lado. Está nas relações dos homens com as mulheres, nas relações dos homens com os animais, e na maneira como os homens agora com H... a maneira como tratamos tudo, esquecer a interdependência a maneira quase estúpida como nos deslocamos na vida, e eu acho isso tudo muito, muito, muito, violento e acho isso tão violento que qualquer outra violência ao lado disso, mesmo a explícita, não é mais violenta é só uma questão de forma (Cardoso a Dias, 2005, RTP).

Segundo Paula Jordão (1999) o comportamento de Evita, no romance de Lídia Jorge, revela não só a sua dependência do marido e da ordem hegemónica patriarcal que essa relação encerra, como a interiorização dessa mesma ordem patriarcal: quer na forma como se comporta perante o marido e os outros homens quer na forma, por exemplo, como se refere a Helena. No filme, esse comportamento é limado por forma a construir uma Evita perdida num espaço social que não é o dela. Não conformada com a realidade, a Evita de Margarida Cardoso deseja, acima de tudo, denunciar os crimes cometidos pelos militares portugueses. A realidade não a serve e a incapacidade de Evita de denunciar, de facto, os referidos crimes remete-a para um papel sem agência no sistema. Sobre as mulheres portuguesas, contudo, Margarida Cardoso revela uma memória difusa que as suas personagens parecem não espelhar:

Essas mulheres fazem parte do mesmo bolo informe (...). Essas mulheres eram uma espécie de conjunto feminino que se via muito e que eu não sei distinguir se elas eram dos militares, se eram do movimento nacional feminino e que para mim caracteriza uma determinada coisa muito sinistra, não é? Eu estive sempre muito

afastada disso porque na realidade a minha mãe me protegia um pouco desse ambiente, mas por sermos todos uma família de pessoas que gostam muito de brincar e de ter uma opinião crítica sobre as coisas a tínhamos uma análise severa e ao mesmo tempo cómica sobre o esse aspeto (Cardoso a Dias, 2005, RTP).

Paradoxalmente Margarida Cardoso atribui agência às mulheres negras que são mostradas a trabalhar, são prostitutas, carregam lenha, lavam roupa, ou dedicam-se a tarefas domésticas, etc., ao contrário das mulheres brancas que parecem não ter lugar no mundo. Mais do que isso, se por um lado, Helena acentua verticalizações e abismos sociais reproduzindo a relação entre colonizador e colonizado, dominador e dominado com Odília, que a serve de luvas brancas calçadas, por outro lado percebemos, pelas estórias que Helena conta a Evita, que as mulheres negras, ao contrário das brancas, têm uma palavra a dizer no seu destino, na medida em que lutam, a par com os homens, pela libertação do país. Margarida Cardoso inverte os termos e apresenta as “opressoras”, mais aprisionadas do que as “oprimidas”.

O filme *Licínio Azevedo: crónicas de Moçambique* (2010) é um documentário sobre o cineasta brasileiro radicado em moçambique Licínio Azevedo: “Esse filme é uma proposta do Canal+. É uma coisa que faz parte de uma coleção do *CineCinema* e foi-me proposto fazer visto que eu o conhecia” (Cardoso a Viveiros, 2012, *vídeo*). Cardoso faz um filme colocado no presente moçambicano a olhar para o seu passado recente, através de uma das principais personagens do cinema moçambicano que é simultaneamente um dos mais dedicados cronistas da História do país depois da independência. No entanto, Margarida Cardoso parece sentir que através do documentário não consegue satisfazer determinadas necessidades expressivas:

Gosto muito do documentário de investigação, onde oiço pessoas, vejo imagens (...) e depois tenho alguma dificuldade em utilizar uma linguagem mais cinemática, às vezes até por questões exegéticas. Às vezes, no documentário, tenho um bocadinho de problemas em usar uma linguagem um bocadinho mais cinemática que nos afaste do testemunho em si, da lógica do testemunho (Cardoso com Santos & Costa, 2015, *vídeo*).

Dez anos depois¹¹¹ de *Costa dos murmúrios*, Margarida Cardoso filma novamente em África. *Yvone Kane* é uma coprodução entre Portugal e o Brasil, foi rodado em Portugal e

¹¹¹ Além dos filmes referidos Margarida Cardoso realizou ainda outros que se afastam da temática aqui abordada, entre os quais: *Com quase nada* (2000), com Carlos Barroco, sobre brinquedos feitos pelas crianças de Cabo Verde a partir de materiais muito rudimentares, como latas, arames,

Moçambique e conta com a participação de atores portugueses, brasileiros e moçambicanos. O filme, estreou em setembro de 2014 no Festival de Cinema do Rio, em fevereiro de 2015 pôde ser visto nas salas de cinema em Portugal e em setembro do mesmo ano em Moçambique. A ação de *Yvone Kane* decorre num país africano não identificado; a opção por não nomear o país onde decorre a ação do filme é uma tradição do cinema ocidental, que o cinema português reproduz amiúde - por exemplo o filme de Miguel Gomes *Tabu* - e remete para uma construção discursiva sobre África como um todo homogêneo e “outro” e, portanto, para as representações hegemônicas e estereotipadas de África. Contudo, nada em *Yvone Kane* tende para a simplificação, pelo contrário, Margarida Cardoso filma o entre-lugar que resulta de uma realidade profundamente complexa. Este entre-lugar é a fronteira, o que divide, o que torna impossível o encontro e, portanto, a compreensão. Margarida Cardoso “sempre quis jogar com um princípio aristotélico na história, era isso que me poderia salvar o fio narrativo, para que eu pudesse colocar no filme tanta ausência e tanto vazio e tanto intervalo” (Cardoso com Anghel & Ferreira, 2015, s.p.) no entanto, sem abdicar nem da narrativa, nem da fruição estética, o filme permite um exercício de reflexão interseccional; conforme veremos nos próximos pontos, *Yvone Kane* entrecruza aspetos de género raça e classe: a obra fala-nos do apagamento do papel das mulheres na História por parte do poder que edifica a memória social, neste caso a memória cultural. Além disso, as consequências desse apagamento, a brutalidade com que é exercido, a forma como é sentido são diferentes para mulheres de diferentes classes sociais. Paralelamente, as questões raciais e geracionais aparecem de tal forma imbricadas nas de classe e de género, que se diluem as fronteiras entre umas e outras, sendo assim difícil separar os fios com que se tecem os silêncios.

Mais de 20 anos e alguns filmes depois de *Natal de 71*, Margarida Cardoso prossegue com um discurso em que concilia, realismo e necessidade de investigação (histórica), a que se aliam uma enorme consciência da relação entre as vidas privadas e os desmandos da História, e uma busca por “esse lugar na nossa alma que nos faz, esquecer a fraternidade e passar a determinados atos e a determinadas ações” (Cardoso a Dias, 2005, RTP). Talvez não seja possível descobrir o lugar exato dessa “falha”, esse momento humano a que Margarida Cardoso dá o nome de “essência” (e. g. Dias, 2005, RTP), mas também tem sido impossível, pelo menos para a cineasta,

paus e as suas formas de com eles brincarem; *Era preciso fazer as coisas* (2007) sobre a montagem de um espetáculo por um grupo de teatro; *O Código da vida de A. Montrand* (2008) uma curta metragem sobre a larga descendência de um nobre europeu que viveu na Ilha do Fogo em Cabo Verde; *Aljubarrota* (2008) um filme para mostra em museu sobre a batalha que lhe dá título; *Atlas* (2013) uma curta metragem sobre a pesca, o mar e os pescadores de Leixões, ou *A Tua voz (pelo fim da excisão)* (2017).

desistir de procurar. Deste modo, a autora tem uma relação relativamente pacífica com os seus filmes, mesmo os mais antigos:

Só vejo os defeitos, mas tenho uma relação pacificada. E depois vejo que, a partir de certo momento tu comesças a ver que o que tu fazes parte sempre de um ponto e que com esse ponto aquilo que eu ando a explorar aquilo que eu faço é o mesmo e para mim é muito sério, muito válido (Cardoso a Marques, 2015, TSF).

6.2. Margarida Cardoso e *Yvone Kane*

Yvone Kane (2015) é, como já se disse, a segunda longa-metragem de ficção de Margarida Cardoso, e desta vez, ao contrário de *Costa dos murmúrios* (2004) e em linha com o documentário *Licínio Azevedo: crónicas de Moçambique* (2010), a ação do filme acontece no presente. No entanto, é de tentar compreender como se atingiu o atual estado de coisas que o filme trata. No filme acompanhamos Rita que “é alguém que tendo perdido o presente se vai construir a partir do passado. A construção da narrativa é uma coisa que os humanos fazem para contrariar a falta de sentido (Cardoso a Marques, 2015, TSF). Essa procura implicará fazer uma viagem até ao momento de encontrar uma verdade (conjunto de documentos) que ficou enterrada numa fronteira. Esse testemunho, quando encontrado, já não é importante, a evidência da impossibilidade de esclarecimento é dada pelo processo de fazer a viagem, neste caso melhor dito: travessia.

Só na ficção temos legitimidade e força para puxar certas coisas (...) questões tão complicadas que só podem ser abordadas com este tipo de linguagem, no campo ficcional num mundo onde podemos ter todas as dúvidas (...) o único tipo de linguagem para coisas mais duras (Cardoso com Santos & Costa, 2015, vídeo).

No que diz respeito à metodologia seguida para fazer *Yvone Kane* e apesar de que, desta feita, não se tratava de adaptar um romance, Margarida Cardoso revela: “eu gosto de trabalhar com universos enormes e depois ir adaptando para uma coisa mais curta, então escrevi imenso para depois cortar” (Cardoso a Marques, 2015, TSF) e deste modo, confessa ter seguido algo semelhante ao que fizera com *Costa dos murmúrios*:

Comecei por deixar a Yvone ‘aparecer’, através dos falsos filmes ‘de arquivo’ que fui filmando ao longo de um ano. Houve um momento em que a Yvone já tinha uma vida passada que eu só conhecia daqueles filmes. A partir daí escrevi muito, um diário da Rita desde que chega àquele país. Depois, a partir desses materiais escrevi o meu argumento. Por isso de certa forma e pela natureza do

processo, também acho que é uma adaptação... Nos filmes que partem de uma adaptação é comum vermos cenas, situações ou referências que nos parecem estranhas, como se não soubéssemos muito bem de onde aquilo surgiu e por que está ali no filme. Esse lado, que pode parecer (e é...) um erro numa narrativa mais estruturada, é o que me fascina mais. Acho que isso traz uma dimensão dramática que sai da ordem narrativa imposta, de causa e efeito. Essas coisas que conseguem sobreviver à imposição de uma ordem, sinto-as como tendo uma misteriosa vida própria, interessam-me muito (Cardoso, 2014, s.p.).

Entre *Costa dos murmúrios* e *Yvone Kane*, Margarida Cardoso realizou dois documentários e iniciou uma carreira docente na Universidade Lusófona que lhe tomou mais tempo do que inicialmente previra (e.g. Marques, 2015, TSF), deste modo *Yvone Kane* tinha sido financiado já há seis anos quando foi filmado. Depois das filmagens foi ainda difícil conseguir dinheiro para concluir o projeto.

Foi um filme com muitas vicissitudes, também porque com o tempo a passar, claro que vão acontecendo muitas coisas na minha vida, na vida das pessoas que trabalharam no filme, dos próprios atores e tudo isso... por muito que eu ache que seja triste, passaram dez anos. Este filme demorou cinco anos a fazer, também acho que é muito curioso como todo esse tempo que eu demorei a fazer o filme acabou por influenciar e transformar o filme em algo que, eu acho, que ainda tem mais níveis emocionais, que estão lá (Cardoso a Marques, 2015, TSF).

Um dos acontecimentos que marcam indelévelmente o filme é a morte do músico Bernardo Sasseti com quem a cineasta trabalhava, pelo menos desde *A Costa dos murmúrios*, e que era casado com a atriz Beatriz Batarda, protagonista do filme. Margarida Cardoso confessa ter-se sentido “sempre, muito pouco confortável quando punha qualquer música ou quando tentava relacionar o filme com músicas” (Cardoso a Marques, 2015, TSF), talvez por esse motivo, a ausência de música atravesse toda a obra – em que os sons são tão importantes – e acaba por ser tremendamente expressiva.

O filme tornou-se muito seco, seco no sentido musical. É um filme onde se ouve muitos sons, o som do mar, o som do vento tem muita importância, mas eu acho que o tempo, a morte do Bernardo, tudo isso, tornou o filme naturalmente seco musicalmente. E eu acho que tudo se relacionou dessa forma, eu acho que o facto

de filme não ter música é o reflexo de tudo isso que se passou (Cardoso a Marques, 2015, TSF).

Entre as ideias essenciais que perpassam transversalmente o discurso de Margarida Cardoso sobre *Yvone Kane* a primeira é a ideia de “memória” e de “esquecimento” (e.g. Cardoso & Diniz, 2015, *vídeo*): “O filme tem realmente mais ausências, mais esquecimento do que memória” (Cardoso a Marques, 2015, TSF) e no filme as referências concretas são muitas vezes apenas exemplos entre tantos outros que se poderiam dar, exatamente para permitir uma leitura do país filmado, mais abrangente, mais metafórica: “Claro que houve muitas Yvones Kanes e a própria Yvone Kane é uma mistura de muitas Yvone Kanes” (Cardoso a Marques, 2015, TSF). O filme resulta também de muitos anos de investigação sobre Moçambique e sobre cinema moçambicano (e. g. Cardoso & Tavares, 2015, *vídeo*): além das imagens de arquivo que Margarida Cardoso vira, para fazer os documentários anteriores e que lhe permitiram ter uma noção bastante exata dos filmes da época, a autora utiliza partes do filme *Behind the lines* de Margareth Dinkinson – um filme feito com a FRELIMO durante a Guerra pela Independência - para criar registos “da época” em que Yvone Kane era uma guerrilheira.

A bandeira que é hasteada, no filme que vemos dentro do filme *Yvone Kane*, é uma mistura das bandeiras de Moçambique e Angola e de facto a autora fez também uma investigação em Angola sobre Sita Valles, que tinha, pelo menos inicialmente, o objetivo de resultar num documentário. Sita Valles não lutou pela independência, não pertenceu a um destacamento feminino, mas foi um membro eminente da juventude política pós-independentista em Angola e teve um desaparecimento metaforicamente próximo do de Yvone Kane, despoletado por uma sequência de traições políticas – Yvone Kane foi traída três vezes: pelo partido, pela amiga e pelo namorado/aluno (Cardoso & Diniz, 2015, *vídeo*) - e um mecanismo que se põe em marcha e leva tudo à frente. Segundo Margarida Cardoso é o mecanismo histórico, com as suas peças do terror e da morte, e com as consequências das causas (e.g. Marques, 2015, TSF). Além de Sita Valles são, por vezes, citadas em entrevistas (e.g. Cardoso & Pinto, 2015, *vídeo*) referências tão dispareas como Josina Machel, a mulher de Samora Machel, ou Dulcie September, a jovem revolucionária anti-apartheid sul-africana, morta no seu apartamento em Londres. Aliás não é despiciente o facto de África do Sul ser o único país claramente identificado e como terra de origem dos novos donos de um hotel colonial, cujo sucesso futuro depende do total apagamento da memória que dele faz parte.

Neste filme seguimos Rita, que tenta revelar algo que se encontra para lá do que ficou cristalizado num tempo histórico. Yvone Kane ou, recordar Yvone Kane, é o pretexto, é aquilo que liga personagens, espaços e tempos. Não é a memória, mas a ausência da memória. É o que poderia ter ressonância, mas que ficará para sempre abafado, enterrado. Metaforicamente, a história colonial e pós-colonial está representada em *Yvone Kane*, nessa impossível justificação do injustificável (Cardoso, 2014, s.p.).

Outra ideia muito presente no discurso de Margarida Cardoso sobre *Yvone Kane*, e que joga com a primeira de forma talvez um pouco paradoxal é a de “território” e ligada a esta a de *aftermath*, ou seja, a atração por lugares onde aconteceu algo trágico. Como já foi referido, nos filmes de ficção de Margarida Cardoso África aparece como um todo homogéneo e indecifrável, e que por vezes a autora denomina como “fantasmagórico ou etéreo” (e.g. Canal180, 2015, *vídeo*) e o país de Yvone Kane não é propositadamente mencionado para poder funcionar melhor como metáfora, no entanto, a cineasta revela que, para ela, as questões territoriais são muito fortes, e que é dessa ideia de um território específico – o da sua infância - que ela parte.

Para mim África são territórios muito específicos. Por exemplo para mim o documentário que tentei fazer em Angola e que ainda não completei, para mim por exemplo Angola não tem nada a ver com Moçambique. Com aquilo que eu sinto em Moçambique, com a minha relação com um determinado território, que foi o meu território da infância, mas a questão toda não é bem com África é com questões territoriais e eu acho, eu estou sempre atraída só porque Moçambique foi o meu território de infância, como eu acho que tenho uma atração fatal por sítios onde uma certa ideia de *aftermath*, *aftermath* não sei como é que isto se traduz, como o dia seguinte de qualquer coisa muito trágica está marcado nesses lugares (Cardoso a Marques, 2015, TSF).

O filme também fala de desencanto, do fim das causas. Rita encontra em África personagens que lutaram por causas concretas, por um futuro diferente e mais feliz: “Pessoas que transportam essas marcas dessas coisas que hoje já não existem e que por vezes até são ridicularizadas. Há esse desencanto de nunca se ter conseguido criar um Homem Novo, uma sociedade sem classes” (Cardoso a Marques, TSF, 2015), e esse desencanto parece ser vivido de forma mais dramática pelos “bons colonizadores” diz Cardoso citando o escritor sul-africano J. J. Coetzee de quem refere várias vezes gostar muito (e.g. Margarida & Tavares, Filmes do Tejo,

2015). Margarida Cardoso serve-se do conceito de pós-colonizador para descrever as personagens (e pessoas) a quem se refere:

O conceito pós-colonizador aplica-se às pessoas que já lá estavam e às que foram depois para ajudar. Acabam por nunca se integrar naquelas sociedades, portam em si o estigma do pós-colonizador. “Tiraram-me do museu porque eu era muito branca”, diz uma personagem. Falas a língua e portas a cor do colonizador, mesmo que rejeites as ideologias, não há como escapar a esse estigma. Sara diz no filme “sinto-me rejeitada pelo poder, não pelas pessoas (Cardoso a Lança, 2015, *online*).

Sobre o possível desconforto causado por ser uma mulher branca, portuguesa, revolvendo o passado em África, mais: o passado negro da África pós-colonial, Margarida Cardoso declara “eu sinto que tenho legitimidade para tudo o que não seja insultar as pessoas” (Cardos, Santos & Costa, 2015, *vídeo*). Como já foi referido Margarida Cardoso cultiva o espaço da dúvida e a necessidade de procurar sabendo que não vai obter respostas como direitos artísticos (e.g. Cardoso & Diniz, 2015), deste modo não surpreende que a autora declare que nunca fez parte dos que acreditaram no mesmo tipo de ideais de algumas das suas personagens. E, no entanto, há uma faceta militante, ou pelo menos ativista, que não pode ser negada e que a autora sublinha.

Tudo o que são para mim regras morais muito rígidas e às vezes causas que são ideologicamente muito pouco flexíveis me desmoralizam muito e acho que no meu trabalho o que eu tento fazer é levantar mais questões, mais do que afirmações. O que é mais importante é tu saberes que estás hoje a viver a História. Aquilo que tu fazes é sempre importante e sempre uma peça mais nesse mecanismo da História. É preciso ter muito cuidado com o que se faz, essa é a única coisa um pouco mais militante que eu faço é tentar chamar a atenção para isso. Tentar lutar contra coisas são evidentemente para mim negativas, violência, o silêncio que se gera sobre muitas coisas, uma hipocrisia terrível, levantar também muito as questões que hoje as pessoas consideram ridículas um pouco mais feministas, defender as pessoas mais frágeis... isso eu tento sempre lutar de todas as maneiras que eu posso (Cardoso a Marques, 2015, TSF).

Ao longo das conversas a propósito de *Yvone Kane*, Margarida Cardoso foi, várias vezes, confrontada com perguntas ou comentários relativos à “coragem” de que teve que dispor para fazer um filme que questiona o poder pós-independência em África e concretamente nos países ex-

clonizados por Portugal (e.g. Cardoso & Pinto, 2015, *vídeo*; Cardoso, Santos & Costa, 2015, *vídeo*). A autora, que conhece bem os países em causa, revela que as pessoas em Moçambique já não se sentem ofendidas com esse tipo de questionamento do poder e “que os Camaradas traíram a Yvone é uma coisa que ninguém põe em causa” (Cardoso a Pinto, 2015, *vídeo*), por outro lado, revela ainda Margarida Cardoso: “Espero mostrar o filme em setembro e acho que as pessoas vão mais comentar ‘ai os atores’, ‘ai a Yvone’, não sei se vão comentar sobre política” (Cardoso & Pinto, 2015, *vídeo*).

Não se encontrou nenhum registo da opinião de Margarida Cardoso sobre as mostras do filme em Moçambique. No capítulo seguinte, veremos como o público moçambicano se relaciona com *Yvone Kane*, mas por agora apresenta-se uma leitura interseccional da obra, que não pretendendo ser excludente de outras, se considera que pode trazer à luz alguns aspetos importantes do filme e que são também evidenciados nas entrevistas concedidas pela autora.

6.3. *Yvone Kane*: uma leitura do filme



Fotograma 21 - Encontro entre Rita e Alex, *Yvone Kane* (2015) de Margarida Cardoso

No início do filme uma voz de mulher chama a criança que vemos nas margens de um rio. As águas estão agitadas e um cata-vento gira furiosamente. Ao fundo uma paisagem deserta. A criança hesita, está sozinha. A voz desesperada chama: “Clara, Clara”, mas a criança parece não ouvir. Entra na água. Nas imagens seguintes vemos Rita (Beatriz Batarda) num hospital. Foi um sonho? Um pesadelo? Perceberemos que a criança que chamava era sua filha. Morreu.

No momento seguinte Rita encontra-se com Alex (Adriano Luz), um antigo operacional (mercenário) e amigo da sua família em África, que lhe entrega um conjunto de documentos e lhe

pede que descubra a verdade sobre a morte de Yvone Kane (Mina Andala), heroína e guerrilheira comprometida na luta pela independência do seu país e na construção de uma sociedade nova. Alex não esqueceu o que fez durante a guerra: “Eu fiz o que fiz, está feito, mas talvez, se você pegar nisto, quem sabe pode chegar mais perto da verdade e ainda haja alguma coisa por reparar”. Rita resiste: “Ela agora está morta, não há muita coisa para reparar”. Alex responde: “Mas nós estamos vivos”.

Algumas palavras proferidas pelo antigo operacional – “talvez”; “quem sabe”; “pode chegar mais perto” - denunciam já a impossibilidade de desocultar cabalmente a verdade. No entanto, depois deste prólogo, a narrativa que conduz o filme é a da viagem de Rita ao país onde passou a infância, sob pretexto de investigar a morte da antiga líder revolucionária. A jornalista viaja até uma geografia marcada por guerras e sobretudo pelas estórias silenciadas dos que lá têm vivido. Este lugar em África nunca é nomeado, mas a sua história recente soa, de algum modo, familiar: Luta pela Libertação, Independência, Guerra Civil, e um quotidiano atual onde marcam presença muitos edifícios em ruínas. A opção por não nomear o país concreto onde decorre a ação do filme, se por um lado, reifica representações do continente africano como um todo indivisível, um território quase mítico, marcado pela guerra e pela destruição, por outro lado sublinha uma relação de alteridade: expressa a dificuldade de ver, esclarece a impossibilidade de aproximação, a distância ontológica entre a lente que filma e a realidade. Os espaços do filme são aliás (no interior e no exterior) filmados como se não se pudessem ver bem, como se uma verdadeira aproximação fosse impossível. Além do posicionamento da câmara, distanciada dos acontecimentos, existem muitas vezes barreiras, que podem ser vidros, portas, ruínas, etc., entre a lente que observa e os objetos observados. Margarida Cardoso filma o que separa, o que não permite a aproximação, filma as fronteiras.

Yvone Kane fala de pessoas que tentam aproximar-se de outras, mas no ecrã os encontros entre personagens acontecem, por vezes, através de reflexos e sobreposições em vidros ou espelhos, como se fosse impossível uma aproximação real entre personagens emocionalmente isoladas; Margarida Cardoso “filma a distância num só enquadramento” (Lisboa, 2015) e depois dos “encontros”, os planos mostram com frequência uma realidade que se divide em dois mundos que não se tocam, e a profundidade conferida aos planos através do distanciamento da câmara permite também, por exemplo, uma sequência em que ao centro do ecrã vemos Rita sentada a uma

secretária escrevendo, quando João (Gonçalo Waddington) aparece para se sentar brevemente do lado direito em primeiro plano, para depois circular e se ir colocar ao fundo, novamente à direita, mas num outro espaço, isolado física e emocionalmente.



Fotograma 22 - Uma parede separa Rita da funcionária, *Yvone Kane* (2015) de Margarida Cardoso

A investigação de Rita, como a de Margarida Cardoso, é feita em boa medida nos arquivos dos museus, fílmicos e fotográficos, que estão muito presentes no filme. Esta investigação vai dando conta, paradoxalmente, do que não se pode dizer: a verdade última sobre a morte de Yvone Kane e mais do que isso, a impossibilidade de justificar, explicar, e menos ainda compreender o mecanismo da História e as suas consequências, nas relações entre pessoas singulares. *Yvone Kane* é atravessado pelas ideias de arquivo e de memória, como dispositivo e espaço de (re)construção, mas também de ruína enquanto marca territorial que revela a impossibilidade de reconstituir o passado e ainda de fronteira como impossibilidade de territorialização.

Deste modo e como de alguma forma já foi dito, todo o filme parece atravessado por uma impossibilidade de comunicação: entre Rita e Sara, entre Rita e João, entre João e Sara, entre estas duas mulheres e Gabriel (Samuel Malumbe), entre Sara e a Madre Superiora (Francilia Jonaze), entre Sara e Jaime (Herman Jeusse), enfim entre todas as personagens concretas, mas também, entre brancos e negros, mulheres e homens, europeus e africanos e gerações; esta incomunicabilidade é dita em palavras (ou pela ausência delas) e sublinhada em imagens. Não há nada a fazer: não adianta tentar remediar o irremediável, justificar o injustificável e, no entanto, o filme parece também querer mostrar que todos, como Sara, fizeram o seu melhor.

6.3.1. Da ‘raça’: ‘bons colonos’ ou ‘pós-colonos’ e criados

Sara, grande amiga de Yvone Kane, foi militante política e atualmente debate-se com um cancro nos pulmões e um diálogo difícil com um passado de traições e idealismo político desfeito. Depois da morte do marido – ausência cuja falta nunca é mostrada no filme – Sara foi afastada do seu cargo como médica num hospital e trabalha num orfanato gerido por freiras. A estória de Sara, branca e marxista, salva num momento em que “ninguém a queria” por um grupo de negras religiosas constitui por si só uma interrogação profunda sobre os desmandos da História. Presente-se no filme que o “declínio” da imagem de Sara junto do poder, se prende sobretudo com o facto de Sara ser branca, o que a transforma numa estrangeira, na terra pela qual lutou e onde decidiu viver. Quando interrogada, a propósito da defesa de Jaime seu filho adolescente moçambicano, o polícia (Filipe António) pergunta-lhe: “Há quantos anos está cá?” Sara devolve a pergunta: “Cá aonde?” O polícia esclarece: “Cá, no nosso país” Sara responde apenas: “Há muitos anos”. Esta mulher é rejeitada pelo país onde vive e pelo qual “esqueceu” os filhos biológicos; embora diga “sinto-me rejeitada pelo poder, não pelas pessoas” vamos tendo ao longo do filme momentos que indicam o contrário, pelo menos no que a uma geração mais jovem diz respeito – um miúdo cospe no rosto de Gabriel, por acompanha-la e o seu filho adotivo foge-lhe por não sentir como sua a casa de Sara.

A sequência que melhor ilustra a situação presente de Sara talvez seja aquela em que a médica encontra Jaime nas ruínas de um edifício, em cujas paredes se inscreveu o rosto de Yvone Kane e o de Che Guevara, inscrições que apenas Sara consegue ver; nunca nos é dado saber o que vê o jovem, qual a sua “perspetiva” do edifício em ruína. De um lado do prédio está Jaime, do outro Sara, através de janelas das ruínas tentam comunicar, mas sem sucesso, porque a possibilidade de um encontro está dificultada por escombros de uma memória dolorosa, que afastam o passado esperançoso do presente frustrado.

Apesar de todas as barreiras nem todos fogem ao confronto com Sara; as duas conversas da médica com a Madre Superiora são um duelo violento, do ponto de vista emocional, entre duas mulheres que se dedicaram intensamente a um ideal social, pela via política no caso de Sara e pela via religiosa no caso da Freira. No entanto, nada na relação destas duas mulheres que trabalham juntas é fácil: a Madre Superiora considera que Sara é arrogante, Sara parece sentir-se incompreendida, mas não revela nenhuma espécie de epifania que a redima. A dureza dos diálogos

é acompanhada em planos médios quando vemos as duas (sempre consideravelmente afastadas uma da outra) ou em campo/contra-campo nos planos mais curtos.



Fotograma 23 - Sara e Madre Superior, *Yvone Kane* (2015) de Margarida Cardoso

Deste modo, nos encontros entre brancos e negros as sobreposições especulares, referidas a propósito dos encontros iniciais, desaparecem para darem, lugar a um regime de campo/contra-campo. A aproximação, mesmo que apenas física, entre brancos e negros parece como tal impossível. Assim, também o reencontro entre Rita e Jaime já não é filmado em belíssimas sobreposições de imagens, mas sim nesta opção mais seca de ora um, ora outro – não há abraços, não há beijinhos, e não há sequer uma “ameaça” de alegria por parte de Jaime de rever Rita a quem ele não parece considerar como irmã: “És a filha da Sara.”

Yvone Kane revela um mundo onde as estruturas sociais criadas durante o colonialismo aparecem intactas: os patrões e os criados vivem em mundos separados, cuja a aproximação não é possível. No entanto, os criados, sempre negros, parecem comportar-se em casa dos patrões brancos como se ali estivessem desde sempre e, portanto, como se lhes conhecessem bem as vidas e até os desejos íntimos. Um exemplo paradigmático desta relação é a sequência em que, estando Rita a dormir, entra no quarto Graça (Maria Helena), uma empregada, abre a cortina deixando entrar a luz do dia, senta-se na cama, dá uma palmada leve na coxa da jovem patroa e pergunta-lhe sobre o que tenciona fazer em relação à sua mãe, que está a morrer, informando-a que Sara não quer sair dali. Uma forma de relacionamento entre a “criada” negra e a “patroa” branca muito ficcionada, talvez, contudo, todas as diferenças submergem inteiras e incontornáveis, quando primeiro Sara e depois Rita confrontam Gabriel com o facto de nunca terem ido a sua casa. Gabriel, o empregado de longa data e amigo da família, que se comporta em casa de Sara como se estivesse em sua própria casa, não quer receber nenhuma das patroas.

Sara, que parece não observar diferenças de raça, ou classe na forma como se relaciona com as outras personagens, não deixa de ser lida como uma patroa branca e por isso não entra – por não ser convidada - em casa de Gabriel. No entanto, o desejo expresso de Sara de conhecer a casa de Gabriel é questionável – ao mesmo tempo que se torna compreensível a resistência do chofer em satisfazê-lo – quando se percebe que a médica ouve com frequência, dentro da própria casa, pessoas a falar uma língua que ela desconhece, e que continua a desconhecer, apesar de estar em África “há muitos anos”.

6.3.2. Género e silêncio: a História apaga primeiro as mulheres

Durante a investigação Rita é confrontada com a vontade de silêncio dos homens a quem a paz relativamente recente no país permite algum conforto. Elias (João Manja), um amigo de família e antigo namorado de Yvone Kane, que é professor numa universidade, diz-lhe que já há uma história escrita e aprendida sobre o desaparecimento de Yvone Kane: “morta pelos sul-africanos, em defesa dos ideais do partido e da nossa revolução. É uma verdade que nos serve, por enquanto. E é uma bela história/estória”. O presente exige que se deixe o passado calado; continuar a viver, implica permitir que a verdade “uma coisa de uma outra vida” não submerja. Por enquanto.

Mais tarde quando Rita encontra Eduardo (Mário Mabjaia) o irmão de Sérgio (Elliot Alex) que foi aluno e namorado de Yvone, este diz-lhe: “se a sua intenção é fazer justiça com qualquer coisa que seja, desista e cale-se, deixe a vida continuar em frente e em paz”. Rita vencida, mas não resignada responde: “Paz não é silêncio”. Depois, Eduardo resolve ajudar Rita, mas lembra-a subtilmente de que a estória que ela está a contar não lhe pertence, ao revelar-lhe que “esta é a estória do meu irmão, não minha”. Do mesmo modo, a estória de Yvone Kane, e por extensão a História do seu país e do seu povo, teria de ser contada pelos seus protagonistas; talvez também por esse motivo nada no filme é conclusivo.

Finalmente Rita encontra Sérgio e nele a mesma atitude de silêncio. Para o antigo aluno de Yvone a estória da mulher que amou não interessa a ninguém, a verdade não é conveniente. A versão conhecida está conforme os interesses dos vivos. No entanto, Sérgio guarda um segredo, talvez na esperança de um dia o poder revelar: documentos que enterrou aquando da morte de Yvone, por ter tido medo do poder daqueles papéis e da morte que podiam trazer consigo (inclusivamente a sua própria morte). Os documentos estão enterrados na fronteira deste país com um outro. Margarida Cardoso parece, mais uma vez, querer dizer que a verdade, ou pelo menos a

possibilidade de compreensão do passado, está afundada nas coisas que dividem, que separam, mas desta vez a fronteira encerra também a promessa de uma revelação. Rita leva os documentos.

Não sabemos de que forma os documentos serão úteis à investigação. O filme não esclarece. Sabemos que as mulheres parecem mais interessadas em falar do que os homens: além de Sara, Graa (Maria Helena) a bibliotecária branca e lésbica, Amélia Zuri (Rosa Vasco) a guarda do museu e ex-combatente, parecem dizer tudo o que sabem e nunca reclamam silêncio. No filme, o poder pertence aos homens, eles são os donos da verdade oficial, essa verdade não satisfaz a todos e apaga a presença das mulheres na construção da História.

Rita faz uma visita guiada a um Museu, onde marcam presença fotografias dos grandes heróis da Independência do país, em momentos marcantes da História. Estes heróis são predominantemente homens, embora seja referida Yvone Kane e mesmo uma fotografia da heroína com Sara Moreira (mãe de Rita) cujo nome o jovem Guia (Graciano Évora) não sabe e, portanto, tem que ler. Quando Rita pergunta “onde é que estão as coisas do destacamento feminino?” é conduzida a uma sala recôndita, onde para haver luz o rapaz tem que fazer uma ligação direta. O material fotográfico existe e parece bastante expressivo do papel que se atribuiu às mulheres durante a época da luta pela independência, mas o Guia vê-se obrigado a recorrer a uma cábula escrita - que lê com dificuldade - para poder descrever os materiais expostos à jornalista, ao contrário do que acontecera com as fotografias dos “heróis” sobre as quais o discurso estava perfeitamente sabido. O jovem Guia provavelmente nunca tinha conduzido nenhum outro visitante à sala dedicada ao destacamento feminino. Se por um lado, o facto de a sala do destacamento feminino existir mostra que a presença das mulheres na luta pela independência foi valorizada, por outro lado a falta de conhecimento sobre este aspeto da História por parte de um jovem com a idade (e profissão) do Guia, revela que, entretanto, esse papel foi apagado e que se refere apenas um nome ou outro, aqui simbolizado por Yvone Kane. A memória institucionalizada, ou segundo Assman (2016a) a memória cultural serve tanto para dar a ver como para ocultar. As imagens de Yvone Kane e dos líderes da independência moçambicana são reinterpretadas pelo filme de Cardoso desnudando o processo que as fixou, congelou, fetichizou, e simultaneamente o processo paralelo ao primeiro que apagou outras. E deste modo o passado inscreve-se no presente como a imagem clarão de que nos falava Walter Benjamin (1999).



Fotograma 24 - O Guia faz a ligação para haver luz, *Yvone Kane* (2015) de Margarida Cardoso

As memórias de guerras diferentes quase se confundem. Yvone Kane foi vítima de uma guerra posterior à independência que envolveria conflitos internos relacionados com a luta pelo poder, mas vivem ainda no país companheiras dessa guerra anterior – pela independência do país - na qual Yvone participou. Estas mulheres, antigas guerrilheiras do destacamento feminino, trabalham em arquivos e em museus e são de algum modo também peças dos mesmos.

Uma dessas guerrilheiras é Polly (Ane-Kirstine Jacobsen) que esteve em tempos apaixonada por Yvone Kane, e que por ela, por esse amor, ficou dois anos no mato a lutar, no destacamento feminino. Não há fotografias de Polly no museu, segundo a própria, por ser “branca demais”. Mas há muitas fotografias do destacamento, de Polly e de Yvone no arquivo onde trabalha, tantas que, ao revê-las se revê e conclui que “estava mesmo apanhada pela Yvone”, isto confessa, numa segunda visita de Rita, quando conversam sobre a paixão que a arquivista tinha por Yvone e a discrição de que foi preciso fazer uso para não ser percebida pelo espírito revolucionário puritano e homofóbico: “matavam-me. Eu a depravar a Yvone, a guardiã da moral revolucionária? Era melhor nem pensar nisso, não fossem eles ter uma máquina de ler pensamentos, *made in URSS*”.



Fotograma 25 - Rita e Polly no arquivo, *Yvone Kane* (2015) Margarida Cardoso

Rita visita também no local de trabalho, Amélia Zuri, uma guarda de Museu, ex-guerrilheira, companheira e amiga de Yvone Kane, para obter informações sobre a vida e possíveis causas da morte da heroína. O referido museu (Museu de História Natural) é já um museu de si próprio, na medida em que permanece exposta a mesma floresta, os mesmos animais embalsamados, as mesmas composições que foram ali colocadas nos anos 1930 do século passado, durante o regime colonial, quando foi edificado. Foi um museu onde, de uma forma altamente idealizada e ausente de perigo, as pessoas da cidade tomavam contacto com a fauna e a flora moçambicanas, ou pelo menos com uma parte delas, mas hoje representa sobretudo a memória de um museu, um lugar onde as pessoas podem perceber a forma como outrora se representava a floresta e se tomava conhecimento dela. Este museu atualmente, mais do que dar a conhecer a fauna e a flora moçambicanas dá a ver a forma como foram construídas no imaginário dos moçambicanos essas mesmas fauna e flora, mostra a forma como se dava a ver e se via. Esta Guarda que foi guerrilheira e que viveu, portanto, na floresta real que o museu representa, é o artigo que faltava à coleção e que veio agora juntar-se-lhe. Uma peça fundamental porque é o elemento que desconstrói a sua idealização, é o drama político e humano que o Museu de História Natural não pode exprimir sem a sua presença. Esquecida como o resto das componentes daquele museu, ali permanece sempre armada, de guarda à floresta na qual, de alguma forma, continua a esconder-se e onde estão protegidas todas as suas memórias. Voltando a Benjamin e a esse sintoma da memória coléctiva que são as imagens dialécticas, que são críticas na medida em que se constituem na interpenetração ‘crítica’ do passado e do presente (Cantinho, 2011): “Não é preciso dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclareça o passado. Uma imagem, pelo contrário, é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num clarão” (1989, p. 247)¹¹².

6.3.3. Da violência

Para encontrar Sérgio, Rita e Gabriel empreendem uma longa viagem rumo ao norte do país. A viagem acaba num hotel decadente, situado em frente ao mar. Através de Andrea (Susan Danford) a proprietária sul-africana, Rita fica a saber a estória do lugar. A piscina foi, nos seus tempos áureos, lugar de diversão de uma elite colonial e, depois, durante a Guerra Civil, lugar de tortura e massacre de tropas inimigas do regime. Hoje, talvez por falta de verba dos seus atuais proprietárias para reconstruírem o lugar, mas principalmente por causa dessa memória trágica, a

¹¹² A tradução que aqui se utiliza é de Maria João Cantinho (2011, p. 309).

piscina não consegue atrair turistas. É um lugar amaldiçoado, diz-se que os espíritos dos mortos pairam por ali. O hotel está assombrado e por isso os atuais donos não o conseguem vender e estão presos naquele lugar que não atrai hóspedes. Estes “novos colonos” foram ingênuos, ou arrogantes, como são os pescadores que ali se reúnem à noite e, bêbados, urinam e lançam garrafas de cerveja para dentro da piscina; um gesto que é uma profanação grosseira de uma memória dolorosa. Margarida Cardoso que confessa não gostar de metáforas, reconhece que os seus filmes estão cheios delas (Cardoso & Diniz, 2015, s.p.) e assim, mais tarde no filme, Rita vê homens a encher a piscina com areia da praia. O passado ficará enterrado e, portanto, não incomodará futuros hóspedes. Entretanto chegara a notícia da morte de Sara através de Gabriel.



Fotograma 26 - Rita assiste ao "enterro" da piscina, *Yvone Kane* (2015) de Margarida Cardoso

A investigação de Rita, que teve início com a revelação de um conjunto de documentos, termina com a recolha de um outro conjunto de provas documentais (as oferecidas por Sérgio). A ação, que em África, teve início num cemitério e termina agora num duplo enterro, da piscina e de Sara: e se na primeira vez ouvimos cânticos religiosos a acompanhar um funeral, anónimo para nós, mas muito participado, agora, no funeral de Sara apenas as freiras e algumas personalidades do partido assistem. Numa distribuição cénica semelhante a um duelo de filme de cowboys, cada uma das partes dirá, nesta cerimónia, palavras de circunstância.



Fotograma 27 - Rita e Sérgio na fronteira, *Yvone Kane* (2015) de Margarida Cardoso

Ao mostrar o enterro dos símbolos de uma outra possibilidade de vida, Margarida Cardoso anuncia um cadáver que não pode, depois do filme, ser ignorado. O cadáver da memória ressurge como um espectro no ecrã através das imagens fílmicas e fotográficas, arquivos, museus, lugares e de perguntas às quais o filme não responde. Mais do que esclarecer o passado ou denunciar os apagamentos a que a História o sujeita, o cadáver da memória exposto no ecrã evidencia o peso do passado que o presente carrega e talvez instigue, como sugere Derrida (2010), a fazer-lhe justiça.

Sara: Não tens nenhuma fotografia dela?

Rita - Tenho, mas há muito tempo que não olho para ela. Queres ver?

Sara - uhmm, uhmm (assentindo) Espera. Se calhar é melhor não a ver. Assim ela nunca existiu. Para mim ela nunca existiu.

Rita - Mas eu quero que tu a vejas porque ela existiu.

Sara - Eu sei que ela existiu.

No princípio era o verbo, diz-nos a tradição cristã, e Moisés de Lemos Martins lembra que “A palavra é, por excelência, o grande mito da civilização ocidental. A nossa razão é discursiva, tanto na tradição greco-latina, como na tradição judaico-cristã” (2011, p. 71) e que as imagens foram ao longo do tempo pensadas como forças separadoras, agentes de destruição da razão (Martins, 2011). No início da sequência acima transcrita, pelo contrário, Sara parece acreditar num poder fundador das imagens. É a realidade documental da fotografia que não chegamos a ver da criança morta, que lhe dará existência. Sara resiste, por isso mesmo ao confronto, que implicará aceitar a existência de Clara e ao mesmo tempo a sua perda. Rita insiste nesse confronto, porque a

criança existiu, e Sara confessa vencida que sabe que a criança existiu. É evidente que Sara sabe que a criança existiu, no entanto só a visualização da imagem de Clara inscreve a existência da criança na vida de Sara. Essa inscrição é o Acontecimento que ganha o estatuto de experiência decisiva, formadora, fundadora, mas que implica, por isso, além do confronto, sofrimento, divergência, perda e dano – melhor dito: implica o assumir da dimensão trágica da vida. Ao longo da obra de Margarida Cardoso é muito presente esta ideia do poder que as imagens têm para ajudar a vencer aquele a que José Gil (2007) chamou o regime de não-inscrição, que segundo o autor caracteriza a maneira de viver e a identidade dos portugueses e que pode ser apenas silêncio. O silêncio que o filme vence sobretudo através da imagem.

Capítulo 7 - Leituras e discursos de públicos portugueses e moçambicanos sobre filmes portugueses

(...) O que significa ser espectador? Que lugar tem ele dentro de um filme? Eu não o quero deixar numa posição confortável. Quero acreditar na sua elasticidade. É que, se há coisas em que confio, é no espectador que eu sou e na minha relação concreta com os filmes que vejo. É por isso que não acredito num modelo de cinema que procura convencer o espectador de que aquilo que lhe é dado a ver e a ouvir é a realidade. Porque não é, nunca é. Mas se eu for capaz de expor ao espectador a estrutura e os artifícios do meu cinema, talvez aí consiga partilhar vontades desejos, cumplicidades – como se estivéssemos a fazer o filme juntos.

Miguel Gomes em entrevista a Ferreira e Lima 2015, p. 48

As páginas seguintes são dedicadas à apresentação do estudo de receção das obras *Tabu*, *Cavalo Dinheiro* e *Yvone Kane* em Portugal e em Moçambique. Em Portugal, entre agosto de 2015 e junho de 2017, foram realizadas um total de 17 discussões em grupo, e em Moçambique, entre abril e junho de 2016, cumpriram-se 24 discussões. Este estudo de receção pretendia ultrapassar as reações iniciais e chegar a uma discussão sobre as obras que permitisse perceber como se relacionam com estes filmes, públicos não especialistas em cinema, em Portugal e em Moçambique, concretamente no que diz respeito às representações identitárias por eles propostas, à memória do colonialismo neles inscrita e às consequências desse passado comum nas vidas de portugueses e moçambicanos de hoje. Deste modo, a análise crítica discursiva do *corpus* empírico produzido nas discussões recorre a um conjunto de autores da *análise crítica discursiva*,

propriamente dita, mas também a teorias da Psicologia Social e ainda a autores dos Estudos Culturais dos Estudos Pós-coloniais ou dos Estudos da Memória, entre outros contributos.

Devemos reconhecer que a forma discursiva da mensagem tem uma posição privilegiada na troca comunicativa (do ponto de vista da circulação) e que os momentos de "codificação" e "descodificação" são momentos *determinantes*, embora apenas "relativamente autónomos" em relação ao processo comunicativo como um todo (Hall, 1999, p. 91) [sublinhado do autor].

Com estas palavras Stuart Hall reforça a sua mensagem de que, os modos individuais de interpretação refletem pontos de vista e convicções, muitas vezes influenciadas pelo estatuto económico, perfil racial, normas de género, entre outros aspetos que compõem as identidades sociais dos indivíduos. A noção de codificação/descodificação como prática discursiva permite colocar *Tabu*, *Cavalo Dinheiro* e *Yvone Kane* como lugares de uma tensão entre significados (discussão ideológica) e partindo destes tentar o movimento contrário: perceber como os discursos dominantes são reproduzidos ou questionados nos diferentes grupos e nos dois países.

O recrutamento e seleção dos participantes foi diferente para cada situação. Nas universidades foram contactados professores que, quando aceitaram o “desafio”, propuseram as turmas participantes. Para os grupos *online* foram convidadas pessoas individualmente, que por vezes sugeriram outras - a divisão dos participantes pelos dois grupos procurou conciliar a disponibilidade revelada pelos participantes com critérios de idade e de formação académica. Em Moçambique, no Bairro da Mafalala, no Instituto Nacional do Audiovisual e Cinema e na Escola Comunicação e Arte a atividade foi divulgada através de cartazes e participaram as pessoas que, pertencendo a estas comunidades (educativa, profissional, social) assim entenderam. No Bairro Polana, mediante a descrição do público alvo que se procurava, os anfitriões das casas onde se realizaram as mostras/discussões convidaram os participantes.

Todos os participantes em Portugal são lidos socialmente como brancos. Em Moçambique a maioria dos Grupos são constituídos por pessoas percebidas como negras, as exceções são os Grupos do Bairro Polana - para *Tabu* o Grupo é composto por três pessoas lidas como brancas e outras três pessoas lidas como mulatas e para *Yvone Kane* constituiu-se por pessoas lidas como brancas e mulatas, sendo que dois dos elementos (um homem e uma mulher) são percebidos como negros. No grupo INAC, para *Cavalo Dinheiro*, uma das participantes é lida como branca.

O filme *Tabu* de Miguel Gomes foi discutido por quatro grupos em Moçambique e três em Portugal, envolvendo um total de 95 participantes (45 em Moçambique e 50 em Portugal), dos quais 50 mulheres e 45 homens, com idades compreendidas entre os 18 e 67 anos.

O Quadro 3 pretende facilitar uma leitura global das informações relativas às mostras e discussões sobre *Tabu* (2012) de Miguel Gomes.

	País	Local da mostra	Nome do Grupo	Data	Espaço etário	Ocupação	Nº de particip.	
<i>Tabu</i> (2012) Miguel Gomes	Moçambique	Escola de Comunicação e Arte	ECA	27.04.16	18 - 25	Estudantes Teatro (vários anos)	8 H 7 M Total 15	
		Bairro da Mafalala	BM	04.05.16	33 – 49	Operários e trabalhadores não qualificados	15 H Total 15	
		Bairro Polana	BP	05.06.16	30 - 50	Quadros qualificados e profissionais liberais	2 H 4 M Total 6	
		Instituto Nacional Audiovisual e Cinema	INAC	08.06.16	20 – 29	Estudantes de áreas técnicas de cinema	5 H 4 M Total 9	
	Portugal	Online		Online A	20.08.15 a 28.08.15	22 - 34	Estudantes universitários e jovens qualificados	10 M Total 10
				Online B	01.09.15 a 07.12.15	30 - 67	Quadros qualificados e profissionais liberais	3 H 7 M Total 10
		Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo	ESMAE	03.03.16	18 – 23	Estudantes de Teatro (2º ano)	12 H 18 M Total 30	

Quadro 3 - Grupos de discussão sobre *Tabu* de Miguel Gomes

Em Moçambique *Tabu* foi mostrado e discutido no dia 27 de abril de 2016, na Escola de Comunicação e Arte (ECA) a 15 estudantes (oito homens e sete mulheres) do 1º ano do curso de Teatro, com idades compreendidas entre os 18 e os 25 anos. No dia 04 de maio de 2016, o filme foi exibido no Bairro da Mafalala (BM) onde foi visto e discutido por 15 homens entre os 39 e os 49 anos. No dia 05 de maio de 2016, um outro grupo de seis pessoas (dois homens e quatro mulheres) reuniu-se para ver e conversar sobre *Tabu*, este grupo aqui designado do Bairro Polana (BP) é constituído por profissionais liberais com qualificação superior, entre os 30 e os 50 anos. O filme foi também mostrado no auditório do INAC de Moçambique onde posteriormente se realizou

uma discussão da qual participaram cinco homens e quatro mulheres, estudantes de áreas técnicas ligadas ao cinema, com idades compreendidas entre os 20 e os 30 anos.

Em Portugal foram constituídos dois grupos *online* especificamente para discutir *Tabu* de Miguel Gomes. O primeiro destes grupos (*Online A*) é formado por mulheres portuguesas entre os 22 e os 26 anos, com uma exceção de 34 anos. Todas têm formação superior, mas em áreas muito diversas, desde as artes plásticas às engenharias. Habitam em vários pontos de Portugal, sobretudo Porto e Lisboa e uma das participantes vive em Espanha (Catalunha). A discussão teve lugar entre 20 e 28 de agosto de 2015. O segundo grupo virtual (*Online B*) é constituído por sete mulheres e três homens, entre os 40 e os 67 anos, com a exceção de um elemento masculino que tem 30 anos. Todos têm formação superior, em áreas distintas e com percursos profissionais muito diferenciados, e comungam o privilégio do acesso facilitado a bens culturais como filmes, por exemplo. A discussão decorreu entre oito de novembro e sete de dezembro de 2015. O filme foi ainda mostrado e discutido, no dia três de março de 2016, na Escola de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE) do Porto, à turma do 2º ano do curso de Teatro (Interpretação, Produção, Direção de Cena e Realização Plástica do Espetáculo), constituída por 30 elementos (18 mulheres e 12 homens) entre os 18 e os 23 anos.

Cavalo Dinheiro de Pedro Costa foi discutido por quatro grupos em Moçambique e três em Portugal, envolvendo um total de 135 participantes (86 em Moçambique e 49 em Portugal) dos quais são 64 mulheres e 71 homens, com idades compreendidas entre os 18 e 49 anos.

Em Moçambique *Cavalo Dinheiro* foi mostrado e discutido no dia 28 de abril de 2016, na Universidade Pedagógica (UP) a 30 estudantes (15 homens e 15 mulheres) do 4º ano do curso de Português, com idades compreendidas entre os 20 e os 30 anos. No dia 05 de maio de 2016, o filme foi exibido no Bairro popular da Mafalala (BM) onde foi visto e discutido por 10 homens, que têm entre 23 e 49 anos e são trabalhadores não especializados. No dia 18 de maio de 2016, *Cavalo Dinheiro* foi visto e discutido na Universidade Eduardo Mondlane (UEM) por uma turma do 3º ano do curso de Literatura e Outras Artes, constituída por 20 homens e 20 mulheres entre os 25 e os 35 anos. No dia 08 de junho, o filme foi ainda mostrado no auditório do INAC de Moçambique onde posteriormente se realizou uma discussão da qual participaram quatro homens e duas mulheres, estudantes de áreas técnicas ligadas ao cinema e uma profissional liberal, com idades compreendidas entre os 26 e os 44 anos.

Em Portugal *Cavalo Dinheiro* foi mostrado, no dia 18 de outubro de 2015, à turma do 1º ano do curso de Sociologia, da Universidade do Minho (UM), que foi posteriormente dividida para a realização dos debates sobre o filme. O Grupo UM A é constituído por seis homens e sete mulheres entre os 18 e os 23 anos, e o Grupo UM B é constituído por seis homens e oito mulheres entre os 18 e os 30 anos de idade. A obra foi também visionada, no dia 24 de fevereiro de 2016, na Escola de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE) do Porto, pela turma do 3º ano do curso de Teatro (Interpretação, Produção, Direção de Cena e Realização Plástica do Espetáculo), que tinha 22 elementos, sendo 12 mulheres e 10 homens, entre os 19 e os 27 anos. Todos os participantes portugueses são lidos socialmente como “brancos”.

O Quadro 4 compreende as informações relativas às mostras e discussões sobre *Cavalo Dinheiro*.

	País	Local da mostra	Nome do Grupo	Data	Espaço etário	Ocupação	Género	Total
<i>Cavalo Dinheiro</i> (2014) Pedro Costa	Moçambique	Universidade Pedagógica	UP	28.04.16	20 - 30	Estudantes de Português (4º ano)	15 H 15 M	30
		Bairro da Mafalala	BM	05.05.16	23 - 49	Operários e trabalhadores não qualificados	10 H	10
		Universidade de Eduardo Mondlane	UEM	18.05.16	25 - 35	Estudantes de Literatura e Outras Artes (3º ano)	20 H 20 M	40
		Instituto Nacional Audiovisual e Cinema	INAC	08.06.16	26 - 44	Estudantes de cinema e profissional liberal	4 H 2 M	6
	Portugal	Universidade do Minho	UM A	30.10.15	18 -23	Estudantes de Sociologia (1º ano)	6 H 7 M	13
			UM B	30.10.15	18 - 30		6 H 8 M	14
		Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo	ESMAE	24.02.16	19 - 27	Estudantes de Teatro (3º ano)	10 H 12 M	22

Quadro 4 - Grupos de discussão sobre *Cavalo Dinheiro* de Pedro Costa

À semelhança dos anteriores, o Quadro 5 apresenta o resumo das informações sobre as mostras e discussões, neste caso, relativas a *Yvone Kane* de Margarida Cardoso.

	País	Local da mostra	Nome do Grupo	Data	Espaço etário	Ocupação	Género	Total
Yvone Kane (2015) Margarida Cardoso	Moçambique	Bairro da Mafalala	BM	27.04.16	33 - 53	Trabalhadores não qualificados	9 H 2 M	11
		Universidade e Pedagógica	UP	28.04.16	20 - 30	Estudantes de Português (3º ano)	13 H 15 M	28
		Escola de Comunicação e Arte	ECA	18.05.16	18 - 28	Estudantes de Teatro (vários anos)	7 H 9 M	16
		Bairro Polana	BP	16.06.16	40 - 60	Trabalhadores qualificados e profissionais liberais	4 H 6 M	10
	Portugal	Universidade do Minho	UM X	05.10.15	18 - 21	Estudantes Comunicação (1º ano)	2 H 4 M	6
			UM Y		19 - 34		4 H 8 M	12
			UM Z		18 - 19		3 H 4 M	7
Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo		ESMAE	09.03.16	18 - 27	Estudantes de Teatro (1º ano)	9 H 13 M	22	

Quadro 5 - Grupos de discussão sobre *Yvone Kane* de Margarida Cardoso

O filme *Yvone Kane* de Margarida Cardoso foi visto e discutido por quatro grupos em Moçambique e quatro em Portugal, envolvendo um total de 112 participantes (65 em Moçambique e 47 em Portugal) dos quais 61 mulheres e 51 homens, com idades compreendidas entre os 18 e os 60 anos.

Em Moçambique *Yvone Kane* foi mostrado no dia 27 de abril de 2016, no bairro da Mafalala (BM) onde foi visto e discutido por nove homens e duas mulheres entre os 33 e os 49 anos, que são trabalhadores não especializados. No dia 28 de abril de 2016, o filme foi mostrado na Universidade Pedagógica (UP) a 28 alunos (13 homens e 15 mulheres) do 3º ano do curso de Português e no dia 15 de maio na Escola de Comunicação e Arte (ECA) a 16 estudantes (sete homens e nove mulheres) de vários anos do curso de Teatro, com idades compreendidas entre os 18 e os 28 anos. Finalmente, no dia 16 de junho de 2016, um grupo de 10 pessoas (seis mulheres e quatro homens) reuniu-se no Bairro Polana para ver e conversar sobre *Yvone Kane*, este grupo (BP) é constituído por profissionais liberais com qualificação superior, entre os 40 e os 50 anos.

Em Portugal *Yvone Kane* foi mostrado na Universidade do Minho (UM), no dia 05 de outubro de 2015, à turma do 1º ano do curso de Ciências da Comunicação, que foi posteriormente dividida para a realização dos debates. O Grupo UM X é constituído por dois homens e quatro mulheres entre os 18 e os 21 anos, o Grupo UM Y é constituído por quatro homens e oito mulheres entre os 19 e os 34 anos de idade, finalmente o Grupo UM Z é constituído por três homens e quatro mulheres, entre os 18 e os 19 anos. O filme foi também visto e discutido no dia 09 de março de 2016, na Escola de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE) do Porto, com a turma do 2º ano do curso de Teatro (Interpretação, Produção, Direção de Cena e Realização Plástica do Espetáculo), de 22 elementos, sendo 13 mulheres e nove homens, entre os 18 e os 27 anos.

Para a operacionalização da análise crítica discursiva das leituras produzidas pelos públicos sobre as obras estudadas – *corpus* empírico - procedeu-se à eleição de quatro eixos temáticos, que decorrem de tópicos de debate presentes em todos os grupos e que faziam já parte dos guiões de entrevista semiestruturada que conduziram as discussões. São eles: Aproximação ao(s) filme(s); Colonialismo; Leituras do “outro”; Memória Social. Sublinha-se, no entanto, que a análise aqui proposta trabalha com o sentido dos textos. Propõe-se uma leitura dos discursos, com enfoque nas posições discursivas dos sujeitos, legitimadas pela junção dos aspetos sociais, da História e da Ideologia, produzindo sentidos a partir das imbricações destes fatores. Neste caso, os eixos temáticos são anteriores à produção do *corpus* empírico, o que não impede que a sua leitura (repetida) provoque o movimento em que o enunciado conduz ao enunciável e vice-versa, e à exploração de marcas linguísticas.

Os participantes usaram com frequência, formulações linguísticas, estratégias de retórica, e dispositivos técnicos que lhes permitem articular as imagens mentais e os *scripts* do pensamento dominante. É importante ressaltar que estes “marcadores de estilo” só podem ser considerados ideológicos pela repetição e pela repetição no mesmo contexto discursivo (e. g. van Dijk 1984, 1993; Bonilla-Silva 2006). É o uso repetido do mesmo recurso que o torna analisável enquanto expressão de um grupo. Deste modo, os excertos de diálogos aqui transcritos, visam ilustrar tendências que foram notadas, mas não pretendem ser exaustivos. O primeiro eixo temático – Aproximação ao(s) filme(s) – é trabalhado com a ajuda de exemplos de todos os filmes; para o segundo eixo temático - Colonialismo – são convocadas discussões sobre *Tabu*; a análise de discursos sobre “o outro” - o terceiro eixo temático - baseia-se nas discussões sobre *Cavalo*

Dinheiro; finalmente, a Memória - quarto eixo temático – é analisada criticamente partido das discussões sobre *Yvone Kane*.

7.1. Aproximação ao(s) filme(s)¹¹³

Tanto em Portugal como em Moçambique as aproximações iniciais à ideia de ver um filme, português, para depois discuti-lo, e também os primeiros comentários (por vezes, espontâneos) sobre as obras observam claras diferenças de classe, ou de estuto social, mais do que dissemelhanças relacionadas com idade, género, nacionalidade ou etnicidade. Sem surpresas, os participantes com maior grau de escolaridade e com percursos de vida permeados pelo disfrute de bens culturais, são também os que mostram maior entusiasmo com desafio, encarando-o muitas vezes como uma oportunidade. Nos grupos de estudantes de licenciatura, a relação com o cinema não-estadunidense revelou-se pouco intensa, inexistente ou mesmo de recusa. Embora o interesse pela atividade tenha variado entre participantes no seio de cada grupo, uma clara maioria de estudantes, tanto em Portugal como em Moçambique, combina uma certa curiosidade relativamente aos filmes propostos com a suspeita de que “não são bons” ou “vão dar seca”.

No entanto, vencidas as reticências iniciais, os estudantes em Portugal revelaram, com frequência, alguma surpresa por terem gostado dos filmes portugueses.

Margarida (ESMAE, Teatro, Porto, *Tabu*) - Eu fiquei um bocadinho surpreendida. Geralmente os filmes a preto e branco costumavam aborrecer-me. Não me aborreceu, portanto, acho que é bom.

Luísa (UM X, Comunicação, Braga, *Yvone Kane*) – Muito bonito. Eu ao início até achei que era um filme inglês [refere-se a filme de língua inglesa], porque achei que as filmagens eram diferentes de todos os filmes portugueses que já tínhamos visto, que sabemos que nem sempre têm uma boa qualidade.

António (ESMAE, Teatro, Porto, *Cavalo Dinheiro*) - Para mim foi muito interessante, porque... eu sei que o filme é... pode ser um bocado como os filmes portugueses, que é muito lento, não se passa nada, mas tinha imagens lindas e realmente este Ventura é mesmo forte e são vidas muito pesadas. Gostei muito.

¹¹³ Na transcrição dos excertos das discussões os nomes dos participantes são fictícios, ao nome do participante segue-se entre parêntesis o nome do Grupo e apenas quando se justifica a idade, depois a profissão ou o curso do participante, a cidade onde se realizou a discussão e finalmente, neste primeiro ponto, o nome do filme que motivou o comentário. Nos pontos seguintes o nome do filme desaparece porque cada ponto versa um filme específico.

Os estudantes moçambicanos não foram, numa primeira fase, tão generosos com os filmes portugueses. Durante o visionamento de *Tabu* na ECA, por exemplo, alguns participantes abandonaram a sala. Inicialmente estavam cerca de 30 alunos a assistir à projeção e só ficaram 15 até ao final. Algumas saídas foram ostensivas no sentido de mostrar alguma irritação com o filme; os colegas que ficaram tentaram suavizar esse facto. Adiante veremos algumas das motivações que terão estado na base do comportamento dos que se ausentaram, além das referidas inicialmente pelos participantes. Contudo, logo nesta primeira fase da conversa percebemos que (entre outras) existem barreiras linguísticas que dificultam bastante a comunicação. De acordo com o censo de 2007, apenas cerca de metade (50,4%) dos moçambicanos sabem falar português, ainda que na cidade de Maputo essa percentagem chegue aos 80,8%. Os participantes são estudantes do ensino superior, portanto, falam e escrevem português quotidianamente nas aulas, mas é importante perceber que apenas 12,8% da população fala português em casa, e apenas 10,7% dos moçambicanos consideram o português como sua língua materna, ainda que esta percentagem em Maputo atinja os 25% (Tsandzana, 2010, p. 114-115). Além disso, as dificuldades de acesso a diferentes níveis da língua colocam a “Lusofonia”, como realidade política/social imaginada: “Moçambique é considerado um país multilíngue, multicultural, multiétnico, multireligioso e de elevada diversidade linguística média” (Lopes, 2015) e a língua portuguesa é inclusivamente vista como fator de exclusão (Mudaukane, 2014), na medida em que apenas os mais favorecidos a dominam. Mesmo considerando que cada um dos Estados, regiões e comunidades onde se fala a língua portuguesa terá dela um entendimento diferente (Martins, 2006) e, portanto, admitindo que o espaço cultural da lusofonia é um espaço fragmentado, a ideia de “galaxia lusófona” (Martins, 2006, p. 81), vê-se seriamente reduzida quando as vivências de grande parte das pessoas que supostamente lhe pertencem, não logram poder ser pensadas e comunicadas em Português.

Ermelinda (ECA, Teatro, Maputo, *Tabu*) - Eu acredito que alguns deixaram por desinteresse e porque não estavam a entender realmente o que é que se estava a dizer. Porque quando não entendemos o que se passa, acho que temos aquela noção de não perder o tempo.

Marieta (ECA, Teatro, Maputo, *Tabu*) – Sim... outra coisa que fez com que as pessoas saíssem foi: está-se a mostrar que o filme é português, mas... o sotaque não ajuda, não se percebia, não se estava a perceber o texto...

Ruben (UP, Português, Maputo, *Yvone Kane*) – Sinceramente achei o filme interessante no princípio, porque dava para seguir a estória, só que chegou a um certo momento em que as

coisas começaram a ficar confusas, não dava para perceber exatamente o que diziam e depois qual era o ponto focal do filme, ou qual era realmente o objetivo. Mas em termos de produção, imagem, achei o filme muito bom.

Além de dificuldades na compreensão do português de Portugal, os participantes dos grupos INAC revelaram a tendência de explicar o seu desinteresse pelos filmes portugueses em termos raciais: os filmes não lhes interessam, porque são filmes “de brancos”, uma vez questionados sobre as características de “filme de brancos” percebemos que estão relacionadas com uma ideia de falta de movimento. Esta ideia de que “os brancos” gostam de filmes “parados” e de que os africanos apreciam cinema com “mais movimento”, foi várias vezes proferida, pelos participantes, ao longo das conversas e com frequência aparece associada a outras ideias como a de que os africanos são mais alegres, espontâneos e autênticos e os europeus (portugueses) são mais fechados, racionais, tristes e por vezes, falsos. Este movimento de comparação e diferenciação, que é também uma forma de construir identidade e alteridade, parece cristalizar representações dos portugueses e dos moçambicanos que foram notadas em estudos anteriores (e.g. Cabecinhas, 2007) e são (re)elaborados por forma a ajudar a construir uma imagem positiva dos africanos – endogrupo - por oposição a uma imagem negativa dos europeus - exogrupo. Vejamos um exemplo da discussão sobre *Cavalo Dinheiro* e outro sobre *Tabu*.

Álvaro (INAC, estudante de Cinema, Maputo, *Cavalo Dinheiro*) - Esses filmes são para brancos! Ah não sei, os brancos é que gostam de filmes desses... nós aqui estamos habituados a filmes com mais... não sei... mais emoção.

Jorge (INAC, estudante Cinema, Maputo, *Tabu*) - Nós os africanos gostamos de filmes com mais ação, com mais movimento... esse filme é muito literário.

Não se pense, porém, que apenas a dificuldade na compreensão dos textos, aliada a uma prevalência de estereótipos sociais não questionados, levam uma parte considerável dos participantes na discussão a não apreciar os filmes. Alguns portugueses da mesma idade também rejeitam os filmes por serem lentos, chatos e/ou pretensiosos. A diferença é que os participantes em Portugal não atribuem essas características a pertencas de “raça” ou de identidade nacional/cultural, quando se trata de filmes portugueses. Em Portugal, mesmo participantes que não têm qualquer dificuldade em compreender o que é dito podem defender leituras oposicionais

(Hall, 1999) a qualquer um dos filmes e em qualquer dos grupos, sendo, por conseguinte, esta rejeição, também independente do entusiasmo inicial relativamente à atividade.

Rute (*Online A*, 23 anos, engenheira informática, *Tabu*) - Odiei. Tudo (menos o Carlotto Cota a ser gostoso, porque isso é impossível odiar). Achei o filme entediante e aos 17m comecei a olhar para o relógio de minuto a minuto porque não conseguia esperar que acabasse. Confesso que achei um exercício monumental de pretensiosismo, desde a fotografia até às atuações (e conhecendo o trabalho da maioria dos atores sei que a culpa não foi deles). A primeira parte foi das horas mais longas da minha vida, acho. A segunda melhorou um pouco porque pelo menos entre o gajo bom e o crocodilo entretive-me um bocadinho... mas achei a história de amor horrível. Pouco credível, senti zero empatia por qualquer um deles - e eu sou aquela pessoa que empatiza com TODAS as personagens de TODOS os filmes - achei-os betos aborrecidos a tentarem não ser aborrecidos (o que era admitido no caso dela, mas ele pareceu-me igualmente beto e igualmente aborrecido, apesar do ar de Indiana Jones) e sinto que já vi esta história muitas vezes, em muitos filmes, mas melhor contada.

Gaspar (UM Z, Comunicação, Braga, *Yvone Kane*) - Eu acho que o filme é um bocadinho maçador... porque não é um filme que cativa... a estória é demasiado... parece que é demasiado vaga, não... e não me transmitiu uma ideia clara daquilo que era a intensão da pessoa que concebeu o filme.

Carolina (UM B, Sociologia, Braga, *Cavalo Dinheiro*) – Eu não gostei porque não percebi. O filme até pode ser muito bom, mas se as pessoas não percebem... num momento era sobre pessoas que vieram da guerra e se refugiaram em Portugal... depois já era sobre demência... não sei, não percebi.

Ainda em Portugal, às aproximações oposicionais tendencialmente seguiram-se intervenções contrárias que nuns casos procuraram argumentos ligados à cultura cinéfila e noutros puramente emocionais.

Judite (*Online A*, 25 anos, artista plástica, *Tabu*) - Em termos gerais gostei do filme, não achei aborrecido nem lento... não o achei pretensioso nesse sentido, de querer ser muito artístico-coisinho-a-preto-e-branco. A introdução inicial, com o cortejo, a música, a história narrada com sugestões de humor azedado, serve de introdução para o que se segue e permite-nos entrar no *mood* que é necessário para tal. Não vejo o preto e branco como uma mera opção estética, faz parte dos vários recursos que o filme reúne para nos colocar no

lugar – não de “ver um filme”, durante o qual nos esquecemos do nosso próprio corpinho sentado no sofá, e nos fundimos com as personagens e as peripécias e sentimos a sua dor e a sua alegria – mas de ver o mecanismo de contar uma história, tal como é recordada, fantasiada, reconstruída e poetizada.

Beatriz (UM Z, Comunicação, Braga, *Yvone Kane*) - Eu sinceramente não achei maçador e achei que a falta de diálogo foi propositada, mas por outro lado também não relacionei tanto o filme com a era colonial, mas relacionei mais com cada personagem, porque eram personagens muito complexas e estavam a viver dramas de vida muito complexos e acho que o filme era mais sobre isso. Apesar do pano do fundo ser a Yvone Kane, a estória da Yvone Kane, acho que o filme explorava mais as personagens como a mãe, a filha e era um filme muito de mulheres eu achei... portanto, não sei... não achei maçador... e gostei muito.

Amélia (UM B, Sociologia, Braga, *Cavalo Dinheiro*) – Concordo que é difícil. Acho que é mais sobre o Ventura e das pessoas que vieram com ele e que viveram muitas coisas juntos, que das pessoas todas que estiveram na guerra... eu gostei de ver esta perspectiva. Acho que vou ficar a pensar no filme e gostava de voltar a ver. Não agora, mais tarde.

Na preparação das mostras e das discussões sobre os filmes houve a preocupação de incluir apenas pessoas não especializadas em cinema, no entanto como vemos pela transcrição anterior da participante Judite (*Online A – Tabu*), alguns elementos dos grupos, fizeram uma leitura *dominante*, na medida em que compreenderam globalmente a linguagem do filme visionado e as suas conotações, referências e complexidade (Hall, 1999, p.101). Os participantes que dominam a linguagem cinematográfica e gostam do filme que viram, discutem a partir dele e não a validade do filme em si, são elementos dos grupos *Online A* e *B* (Portugal) e dos grupos Polana (Moçambique), portanto – e sem surpresa - pessoas de grupos sociais privilegiados e com formação académica elevada. Aproximações igualmente cinéfilas podem acrescentar à leitura de uma componente artística, uma reflexão sobre a memória presente nos filmes, e uma outra vertente que é uma abordagem política.

Matilde (*Online B*, 67 anos, diretora comercial – reformada, *Tabu*) - Gostei muito do filme. Transportou-me para um mundo acabado, o cinema a preto e branco, o cinema mudo, o amor proibido, o colonialismo, e para as suas memórias, que no filme me parecem ser nostálgicas. Acho que o filme é sobre o colonialismo. A cor escolhida para o filme, além de homenagem ao cinema, não é inocente, é o preto e o branco em toda a sua dimensão dentro

de África. Aquele amor proibido que é tão inconsciente, que mata, representa a inconsciência de todo o colono, do Estado colonialista. Fala também do racismo sem falar dele, não sei dizer melhor. Os negros estão presentes e ausentes, aquela é uma terra de brancos e não de negros. Os brancos são os donos de África.

Vitória (BP, 50 anos, empresária, Maputo, *Yvone Kane*) - Isto é maningue para eu pensar. Eu ainda bem que não vi no cinema se não tinha saído para a casa de banho a chorar baba e ranho. Isto é um filme sobre aquilo que a gente acreditava e deixou de acreditar (...) Eu vejo o Samora a Josina Machel, o Samora conceito... estás a ver? Onde é que estávamos quando ele morreu e todos os jovens dissemos 'nós somos os jovens continuadores... que vamos continuar...' não continuamos nada! Isto é uma coisa, talvez uma crítica muito profunda, isto faz-me chorar.

No Bairro da Mafalala os filmes portugueses foram recebidos de forma muito distinta entre si. Perante *Tabu* os participantes reagiram com alguma ironia. Já conhecido de alguns, *Yvone Kane* foi recebido com alegria, pelo interesse da realizadora em falar da História moçambicana recente, assunto que interessa a todos e *Cavalo Dinheiro*, foi um filme com o qual os participantes deste bairro se identificaram, algumas vezes sem saberem dizer a razão.

Gilberto (BM, 49 anos, músico e proprietário de um bar, Maputo, *Tabu*) - Achei o filme maravilhoso... Entendi que a Aurora gostava de crocodilos, tinha propriedades enormes em África. Tinha gente à volta dela que cuidava de tudo para ela... eles tinham uma comunidade muito boa, gostavam muito uns dos outros... (risos dos presentes).

Abel (BM, 48 anos, operário, Maputo, *Yvone Kane*) - O filme retrata um pouco o que se passou é justíssimo, gostei mesmo. É como se passou: o sonho e a desilusão. Não desminto. Embora devesse haver mais acréscimos, mas está bom.

Tiago (BM, 36 anos, operário, Maputo, *Cavalo Dinheiro*) - Eh pá eu adorei o filme. É difícil dizer por quê... acho que não percebi, mas gostei muito (muitos risos de todos os presentes).

Gilberto (BM, 49 anos, músico e proprietário de um bar, Maputo, *Cavalo Dinheiro*) - É duro. Isso aí é sobre cabo-verdianos em Lisboa, mas podiam ser moçambicanos na África do Sul... sofremos muito por lá... muitos morreram, ou perderam a saúde, outros até arranjam novas famílias e só vieram para morrer, mas o filme é um bocado chato...

Este sentimento expresso várias vezes e de modos diferentes, sobre qualquer um dos filmes portugueses de que são “chatos”, e ou “aborrecidos” contrasta com a forma emocional, por vezes

apaixonada com que os filmes foram recebidos por participantes pertencentes a uma classe privilegiada em Maputo.

Vitória (BP, 50 anos, empresária, Maputo, *Tabu*) - Eu gostei muito, muito mesmo. Gostei muito da fotografia. Gostei muito da própria história, gostei dos atores. Gostei de ver esta época de África e gostei de ver um bocado de Lisboa. Gostei, gostei...

Salomé (INAC, 44 anos, professora universitária, Maputo, *Cavalo Dinheiro*) - Que brutalidade! Desculpa a choradeira. Foi assim. Nem sou muito destas coisas, mas a verdade é que quando chegou ao fim da entrevista com o médico já estava lavada em lágrimas... e depois não parei mais. Gostei tanto, tanto do filme... acho que o que desconcertou no filme foi o facto de ter sido completamente anulada toda a camada de festa e de riso que nos permite lidar com a dor, no dia-a-dia. O filme vai diretamente à dor. Sem verniz, sem disfarce. Fica só dor... a Vitalina... a Vitalina sussurra porque tem medo de acordar os mortos.

7.2. O colonialismo em *Tabu* e os tabus sobre o colonialismo

Nas discussões sobre *Tabu* de Miguel Gomes - com exceção do grupo ESMAE, constituído por pessoas muito jovens (18 – 23) - as questões relativas ao colonialismo foram sempre introduzidas sem a intervenção/incentivo da moderadora. Como vimos, nas aproximações iniciais, alguns participantes consideram mesmo que é esse o tema principal do filme. Deste modo, é sobretudo através das discussões relativas a *Tabu* que se procede à análise dos discursos vigentes sobre o colonialismo, em Portugal e em Moçambique.

Em Portugal, sobretudo nos grupos *Online* os participantes foram muito críticos, relativamente às questões políticas que *Tabu* levanta, concretamente no que diz respeito ao colonialismo. Além disso, alguns participantes não perdoam ao autor aquilo que consideram uma postura de “neutralidade” relativamente ao passado colonial.

Tomaz (*Online B*, 30 anos, fotógrafo) - Eu sinto-me muito dividido sobre este filme, porque ao mesmo tempo parece um elogio ao colonialismo e ao seu lado ‘benfeitor’ e bonacheirão, mas o facto de a parte que nos é apresentada primeiro ser a da ‘senilidade’ dessa África branca e colonial, personificada na saudosista Aurora destrói essa visão adoçada do colonialismo. É com certeza um filme para pensar, não para consumir. A história de um Portugal que sente saudades da sua suposta grandiosidade colonial, é a história das gerações

que se dividem espantosamente nessa visão do que é África e a quem ‘pertence’. E é uma história de solidão. É uma história do peso da memória na vivência.

Alice (*Online A*, 24 anos, designer) - Não lhe interessa fazer algo que seja realmente confrontacional. Diverte-se com a estética das coisas, e está no seu direito, mas já não posso aplaudir estas abordagens "chochas". Custa-me a estetização do colonialismo. Porque no filme não é ponto assente a nossa culpabilidade. Não é tempo (nunca será) de brincar aos contos de fadas coloniais. São meninos de bem que olham de alto as peculiaridades das misérias exóticas dos outros.

Apesar de aparecer espontaneamente nas conversas, o colonialismo revelou-se, muitas vezes, um assunto particularmente difícil e marcou sempre presença uma perspetiva, por alguns, considerada colonialista, mas sobre a qual não se conseguiu discutir aprofundadamente, porque os seus embaixadores foram silenciados. A presença repetida e transversal desde discurso sobre o colonialismo, em todos os debates sobre *Tabu*, mostra que é provável que este entendimento “colonialista” da História persista intocado em variados setores da sociedade portuguesa. Vejamos como isto acontece, primeiro entre pessoas mais velhas e com formação académica elevada:

Antonieta (*Online B*, 49 anos, professora universitária) - Hoje ouvir o embaixador itinerante de Angola dizer que ‘ainda há por aí muitos portugueses que se acham colonos de África’ revela uma ferida profunda, cheia de equívocos de parte a parte. Sei que houve bons colonos e maus colonos. Sei que hoje há angolanos que não concordam com muito do que se passou desde a descolonização. É muito complexo.

Matilde (*Online B*, 67 anos, diretora comercial - reformada) - Já no outro dia tive um esboço de uma discussão por causa dos bons e maus colonos. Eu não acredito nessa história. Tive família próxima em Moçambique e seriam o que as pessoas chamam 'bons colonos' não tratavam mal os negros, mas tratavam-nos como negros, com condescendência e como criados, por serem essas as suas funções. Por isso, para mim há colonos uns piores, outros menos maus. Do ponto de vista do filme, estes colonos são dos menos maus.

A participante Antonieta não voltou a falar sobre este assunto, mesmo depois de a moderadora ter feito esforços neste sentido. Numa idade mais jovem, e talvez menos informada, o silenciamento de quem introduz uma ideia diferente do que se pode dizer publicamente é feito de forma mais clara. Apenas um pequeno excerto da discussão sobre colonialismo, na ESMAE.

Clara (ESMAE, Teatro, Porto) - Toda a gente diz que os Portugueses foram melhores colonos que os outros...

Nuno (ESMAE, Teatro, Porto) - Eu conheço as duas vertentes. Que os portugueses foram muito maus a colonizar... a escravatura, etc. isso não é ser melhor que os outros.

Barbara (ESMAE, Teatro, Porto) - Mas colonialismo nenhum foi humano! A escravatura não é uma coisa humana. O colonialismo não é humano, ponto.

Clara (ESMAE, Teatro, Porto) - É uma coisa horrível, é matar os outros para eu poder ser e ter...

Nuno (ESMAE, Teatro, Porto) - Esse é o tipo de colonialismo que estamos a falar que é mau, porque se calhar existe outra vertente.

Rosa (ESMAE, Teatro, Porto) - Como é que tu podes achar que saímos de um país, chegamos a outro país, a uma terra criamos uma colónia, impomos a nossa cultura... e isso é bom?

Nuno (ESMAE, Teatro, Porto) - Depende da forma como o fizeres.

O último contributo transcrito do participante Nuno foi interrompido com grande reboição, confusão e protestos. Apenas a intervenção da moderadora permitiu que a discussão continuasse. Sublinha-se que, este participante ainda não tinha dito nada até ao momento em que foi interrompido, apenas levantou a hipótese de existir uma outra “vertente” do colonialismo. A partir deste momento o participante passou a ser extremamente defensivo; apesar de ter sido incentivado pela moderadora a expressar a sua opinião livremente, sentiu necessidade de se justificar perante o grupo, de forma a ser aceite. Nuno não conseguiu desenvolver a sua opinião sobre a “outra vertente” do colonialismo, talvez por se sentir porta-voz de uma causa muito minoritária na turma, ou talvez por não saber bem que outra faceta é essa. Nunca saberemos. No entanto, o facto de não ter defendido cabalmente o seu ponto de vista, não significa que ele tenha mudado de opinião, ou sequer que tenha colocado em causa o que pensava sobre o colonialismo, antes do debate. Vejamos como o participante vai recorrer a uma estratégia de renúncia ou negação, procurando construir uma representação positiva de si próprio para de seguida, fazendo preceder a segunda frase da conjunção “mas” (van Dijk, 1992) poder reiterar a afirmação de que “o colonialismo também trouxe coisas positivas”.

Nuno (ESMAE, Teatro, Porto) - Eu não sou nada a favor da escravatura, nem da forma como os portugueses impingiram a sua cultura e mesmo a religião, mas eu acho que o

colonialismo também trouxe coisas positivas apesar de tudo... não podemos ver só o lado negativo.

Vários (ESMAE, Teatro, Porto) - Quais coisas positivas?

Nuno (ESMAE, Teatro, Porto) - Lá está essa troca de culturas... Se calhar se não fosse o colonialismo este filme não existia...

O grupo continuou a discorrer sobre o colonialismo em termos muito depreciativos e a determinada altura a atualidade instalou-se no debate. Este movimento – do passado para o presente e da ficção fílmica para a realidade política/social atual – foi comum a todos os grupos de discussão.

João (ESMAE, Teatro, Porto) - O colonialismo é uma coisa péssima e nós hoje em dia ainda passamos por processos de neocolonialismo... porque nós somos uma cultura altamente influenciada e fomos colonizados pela cultura capitalista americana.

Leonor (ESMAE, Teatro, Porto) - E isto em Moçambique ainda acontece (...).

Rodrigo (ESMAE, Teatro, Porto) - Mas depois também tens o contrário... tens uma Isabel dos Santos que é dona de metade do mundo... e tens o Obama que é das pessoas mais influentes...

Estes participantes, veementemente anticolonialistas, misturaram questões de neocolonialismo, neoliberalismo, e também a presidência americana e uma multimilionária angolana, sem que se apercebessem que há apenas um ponto em comum entre estas referências: são pessoas negras, ou como tal percecionadas. Mais tarde, nesta mesma discussão, o participante Nuno iria confessar que uma parte da sua família veio de África e que eram, os já referidos em excertos do grupo *Online B*, “colonos bons”. A ideia de que o colonialismo “teve um lado bom” também está presente na sociedade moçambicana e aparece de forma muito transparente na conversa do Grupo Mafalala. Atente-se na utilização do termo “nativo(s)” com a conotação de pessoa que nasceu fora dos centros urbanos e que vive segundo uma cultura tradicional africana.

Júlio (BM, 42 anos, guarda, Maputo) - Eles deixaram a sua marca... alguns foram tratados como brancos maus, mas havia alguns que até conviviam com os nativos, os nativos eram guias deles... nas caças, aqueles sítios deslumbrantes que existem, até aqui, há certos que só os nativos é que conhecem e por vezes eles acabam levando os portugueses ou os filhos dos colonos que ouviram falar de sítios (...).

Romeu (BM, 33 anos, condutor de Txopela¹¹⁴, Maputo) - Tenho dúvidas. Com o cozinheiro feiticeiro, ela mandou embora com o guarda-chuva todo estragado, com uma malinha, ou saco ali... desde criança que ele trabalhava ali...

Júlio (BM, 42 anos, guarda, Maputo) - Mas houve um tempo que ela até estava a ensinar a uma miudinha, até ensinava a ler... é o que eu digo alguns colonos deixaram a sua marca. Até ajudaram, houve uns que aprenderam a ler com os filhos dos patrões...

No entanto, as opiniões sobre o colonialismo português não são convergentes entre os participantes moçambicanos e há quem defenda que os portugueses foram piores colonos do que outros. Os participantes do Grupo INAC consideraram a abordagem ao colonialismo em *Tabu* muito benevolente com os portugueses, que terão sido, segundo estes participantes, muito mais agressivos.

Cristóvão (INAC, estudante Cinema, Maputo) - Não houve nenhuma colonização boa, mas a forma como os portugueses colonizaram Moçambique, Angola, Cabo Verde... Eles foram tão brutais que não deixaram educação, não deixaram quadros, não prepararam o país... os países estavam na sua total dependência, porque eles mantinham as pessoas na ignorância... deviam ter criado meios. Porque nós vemos, a África do Sul, a África do Sul foi colonizada brutalmente, brutalmente, mas eles edificaram o país. Eles não só tiravam os recursos, mas também procuravam deixar meios.

Investigação recente sobre o ensino da História em Moçambique revela que as narrativas oficiais sobre o colonialismo, embora reconheçam alguns aspetos positivos, descrevem o colonialismo europeu como particularmente violento e com consequências devastadoras nas atuais assimetrias mundiais (Cabecinhas, Macedo, Jamal & Sá, 2018). Nos livros de História moçambicanos, Portugal é retratado como um colonizador fraco e dependente de outras potências, mas a influência das práticas de colonização britânicas, por exemplo, em Moçambique é descurada bem como a influência que o colonialismo teve na racialização do mundo (Cabecinhas, et al, 2018). Talvez, pelo menos em parte, como consequência deste sistema de ensino, a conversa sobre o filme parece despertar o desejo de refletir sobre a atualidade moçambicana como uma consequência do colonialismo, mas a lógica que preside a estes comentários não é ainda pós-colonial, ou descolonial; embora se sinta o esforço de descolonizar o pensamento reproduz-se o sistema binário forjado durante o período colonial.

¹¹⁴ Triciclo coberto e motorizado, usado em Maputo como transporte público.

Joaquim (INAC, estudante Cinema, Maputo) - Nós já vimos também nos nossos livros de História como eramos colonizados. Então ali, eu acho que fomos colonizados no filme, de uma forma assim mais civilizada, daquilo que nós já vimos, aqui estava muito civilizado. Comparado com estórias que eu já ouvi. Sim é muito suave a forma como é apresentado o colonialismo. Tá brando.

(...)

Manuel (INAC, estudante Cinema, Maputo) - Eu acho que os moçambicanos e os portugueses já mexeram com a História de uma maneira, os dois já fizeram tanta asneira... os portugueses já reconheceram que fizeram mal em colonizar África, mas para nós africanos foram muitas gerações que nasceram naquela subjugação então agora...

Nas discussões em Portugal o facto de se ter pessoalmente, ou de se ter algum familiar próximo com uma relação com África parece alterar substancialmente o modo de pensar sobre o filme, sobre o colonialismo e também sobre a relação do filme com o colonialismo. Para os participantes que não têm qualquer relação com África o colonialismo, no filme, pode ser interpretado apenas como contexto funcional, mas para quem cresceu a ouvir “estórias” sobre antigas colónias essa ideia chega a ser insultuosa.

Sara (*Online A*, 34 anos, assistente social) - Também pergunto: e se fosse o mesmo, mas na Quinta da Marinha? A mesma história de amor, a mesma vida de *high class* e riqueza e festas e bla bla bla num contexto de classes altas em Portugal? Pergunto, não digo que seja o mesmo, mas acho interessante refletir sobre isso, até que ponto é que o facto de ser em África tem relevância ou não...

Rute (*Online A*, 23 anos, engenheira informática) - Gosto de acreditar que o realizador fez a cena toda para mostrar o quão privilegiada e desligada da realidade era a visão dos brancos colonizadores de classe alta. Porque a outra opção é ele ter feito o filme partindo dessa mesma perspetiva distorcida e achar que efetivamente está a contar uma bela história de amor e que não existe problema nenhum em usar o contexto histórico e político e as pessoas que sofreram com esses contextos como acessórios.

É verdade que em Moçambique falar de colonialismo pode ser entendido como “mexer na ferida”, e sobretudo as gerações mais jovens não deixam de sublinhar esse sentimento. A “nostalgia” de um certo cinema que se confunde com a “nostalgia” de um mundo, de um tempo e por conseguinte do colonialismo, que foi notada também pelos grupos de discussão realizados em

Portugal, em Moçambique é muito mal recebida. A forma como o filme retrata o período colonial parece reproduzir, nos dias de hoje, as relações coloniais, que segundo os estudantes da turma de Teatro da ECA, ainda estão presentes na sociedade moçambicana e no cinema; na forma como se faz cinema. Este aspeto mostra também que não foi apenas por não se perceber “o português” do filme que alguns participantes abandonaram a sala:

Lisete (ECA, Teatro, Maputo) - O filme é a vida dos brancos, mas aparecem negros. Maltratados. Eu de alguma forma estava a olhar para a realidade. Na realidade estavam a ser oprimidos, sim. E no filme também, porque deu para perceber que eles são figurantes, e o figurante não é tido como alguém importante no filme. Aquele figurante pode ser trocado de um minuto para o outro. Então eu senti aquilo, como atriz hoje, senti aquilo como negra hoje, então... Esse é o problema é que passa, mas dói... então começamos a ir embora... preferimos não ver.

Marieta (ECA, Teatro, Maputo) - E o demónio que eu até sinto... eu sinto tanto racismo, concordo! O negro ele foi posto naquele lugar, durante a colonização, onde sempre esteve: que o negro não é capaz, que o negro não pode desempenhar uma função grande, e mesmo no filme, eu no filme reflito, o filme é recente de 2012, e puseram o negro como alguém que não faz nada como pessoa... ele não tem palavra. E depois o que acontece é que eu não sei se neste filme, quem o fez... eu faço uma pergunta a quem o fez: estamos a criticar o colonialismo com esse filme ou estamos com saudades do colonialismo?

Lisete (ECA, Teatro, Maputo) - Acho que é saudade, sim.

No grupo Polana discutiu-se a ideia de colonialismo à portuguesa e elaborou-se embora sucintamente sobre as teses luso tropicalistas de Gilberto Freyre as quais foram veementemente rechaçadas por uma das participantes, perante perplexidade de todos os presentes. Trata-se de um grupo bastante “miscigenado” e, portanto, a sua própria existência parece dar força a teorias que iludem a segregação racial em Moçambique.

Marco (BP, 38 anos, antropólogo, Maputo) - Foi assim para quem tinha essa perspetiva colonialista, também há outras perspetivas, há outras vivências...

Filomena (BP, 37 anos, assistente social, Maputo) - Mas esta é a estória de uns gajos que estão numa montanha que se chama Tabu... (risos de todos)

Vitória (BP, 50 anos, empresária, Maputo) - Todas as pessoas que viveram cá, que fizeram a transição sabem que isso é mentira! E eu também estive e também fui para lá... isso [luso-tropicalismo] é uma grande mentira! As raças fizeram e fazem uma grande diferença na

forma como as pessoas são tratadas. Este gajo que fez este filme sabe que o colonialismo aqui foi tão mau como nos outros sítios todos.

No Grupo Mafalala, depois da dúvida de Romeu, anteriormente transcrita, sobre a benevolência do colono português - “Tenho dúvidas. Com o cozinheiro feiticeiro, ela mandou embora com o guarda-chuva todo estragado (...)” uma leitura diferente do filme e do colonialismo foi desvelada:

Mário (BM, 46 anos, vendedor, Maputo) - Essa é uma ideia que retrata bem o colonialismo: enquanto alguns faziam amor outros trabalhavam... uns respiravam, outros transpiravam...

Alfredo (BM, 30 anos, alfaiate, Maputo) - Sei quem teve maiores vantagens com o colonialismo, se o colono se o colonizado. Nesse caso o colonialista devia pagar alguma indemnização ao colonizado e o colonizado deveria receber.

Ildo (BM, 40 anos, músico, Maputo) - Não são danos materiais, podem ser danos morais. Era importante voltar a construir uma ponte sem uma certa portagem. Eu penso por aí. Acho que as coisas podem ficar por ali, na memória, então interessa-nos que as coisas fiquem ali congeladas? Se for por aí... a vida continua, as pessoas vão vivendo, mas como descongelar isso?

É transversal a ideia de que as estruturas sociais criadas durante o colonialismo perduram na sociedade moçambicana. A incomunicabilidade entre brancos e negros, entre pobres e ricos, a segregação social e a diferenciação cultural aparecem como factos sociais que algumas pessoas nos grupos de discussão se esforçam por combater. Essa “luta” é colocada como um esforço individual consciente, sobretudo por parte de participantes no Grupo Polana.

Marco (BP, 38 anos, antropólogo, Maputo) - Cresceu [Aurora] naquela atmosfera sempre protegida não teve nem *chance* de interagir com as pessoas locais, interagir verdadeiramente, não é... a caça grossa, depois o marido... acho que esse pessoal que viveu assim numa casa colonial, há sempre uma aura protetora, ná! Essas personagens acabam por ficar reféns... uma pessoa não tem como sair daquela, daquele imaginário que ela construiu ali, por muitas cagadas que fizesse... são fruto de uma forma de ver o mundo (...). Eu estava a trazer isso até para o real... há uma malta, não sei. Eu faço questão de não viver nessa zona de Maputo [faz gesto com o braço que indica uma área privilegiada da cidade - Polana] porque eu percebo que essa zona de Maputo me isola também num imaginário, numas redes... que são com quem eu vou contactar. Eu preciso de sair dali se não eu fico ilhado, fácil... acho que em qualquer lugar, né? A Aurora, ela cresceu sempre ilhada, e acho que

há umas figuras assim que talvez tenham vivido esse período de transição, acabou em 1975 e uma malta ficou aí... ou foi como ela que vai para lá assim, com lapsos de percepção das mudanças.

Se em Moçambique os manuais de História privilegiam a heroicidade dos combatentes pela libertação nacional e o colonialismo surge como culpado pela atual situação do país (e.g. Cabecinhas et al, 2018; Valentim & Miguel, 2018) em Portugal uma visão gloriosa dos descobrimentos e uma ideia de que o colonialismo português foi suave, prevalece ainda nos manuais escolares. Alguns participantes em Portugal parecem ter consciência deste facto e desejam que o ensino da História fosse diferente.

Juliana (*Online A*, 25 anos, estudante de Comunicação e Multimédia) - Neste momento talvez faça sentido acrescentar que ao longo dos meus 25 anos de vida muito pouco ouvi sobre este assunto... na escola, então correspondeu a ZERO mesmo. A história de Portugal nas nossas escolas resume-se à “glória” dos Descobrimentos e à “vitória” do 25 de Abril – nunca, jamais, um professor meu abriu um armariozinho de esqueletos com histórias complicadas... Existe uma falta de diálogo gigantesca e gritante sobre este assunto da nossa história. A culpa está lá, mas nem sequer é percebida conscientemente, isto é muito perigoso. Talvez o filme tencione tocar nesse assunto, e não nos horrores que aconteceram... talvez seja mais um filme sobre o filtro que temos a separar-nos desse passado, dessa responsabilidade... esta nossa incapacidade, esta nossa cobardia... do que sobre o passado em si.

Apesar das características do ensino da História em Portugal, referidas pela participante Juliana, a proximidade histórica do passado colonial faz com que nos grupos de discussão realizados em Portugal, como já foi referido, se tenham registado diferenças significativas nas formas de ler as representações propostas pelo filme entre quem teve ou tem uma relação com África, ainda que em regime de pós-memória (Hirsch, 1997) e quem nunca se relacionou familiarmente com o continente.

Maia (*Online A*, 24 anos, estudante de Audiovisual e Multimédia) - É um dos retratos possíveis da experiência dos ‘colonos’ em África: a caça, as festas, o aborrecimento que se faz sentir... a relação dos brancos com os criados negros parece fria e cruel e os criados são, de facto acessórios, mas era assim que as coisas se passavam na altura. A minha família retornou de Angola e recordo várias histórias que vão ao encontro do imaginário do *Tabu*,

desde a relação com as criadas, às viagens de caça. Os brancos são senhores, estão habituados a isto e nunca, nunca, questionam o *status quo*.

Dória (*Online A*, 25 anos, bióloga) - Representa uma visão muito limitada e irritou-me a desconexão dos brancos colonos com tudo o que os rodeava, além dos limites das suas interações. Havia mil formas de abordar essa questão e simplesmente passou tudo ao lado. Mas como disseram, talvez faça sentido, acaba por ser um retrato fiel do que as pessoas lá viviam e como romantizaram as suas experiências nas ex-colónias. Não tenho, nem tive contacto com ninguém com essa vivência, logo nem me ocorreu logo à partida, só ao ler aqui os comentários, e fez-me sentido.

Algumas vezes esta memória assume um tom de forte crítica em relação aos ancestrais que foram colonos em África, outras vezes parece que os participantes herdaram dos seus antepassados uma certa nostalgia por um tempo perdido, embora esse sentimento nunca tenha sido claramente confessado:

Rute (*Online A*, 23 anos, engenheira informática) - Acho que para além de tédio só senti raiva - pela forma como a colónia não-identificada e os 'nativos' (grunhi audivelmente quando a expressão 'preferência pelas nativas' foi usada) foram tratados como adereços (...) *I'll give him that*, o filme remeteu-me definitivamente para as histórias que costumava ouvir da boca dos meus avós e da minha mãe, e a fotografia ajudou a isso, na segunda parte.

Lúcia (*Online A*, 22 anos, estudante de Matemática) - *Also*, a minha família materna vem toda de Moçambique e eu senti mesmo que estava a olhar para os álbuns de fotos deles em movimento, a ouvir as histórias que 40 anos depois de voltarem ainda contam. Pode-se dizer até que romantizam um pouco o colonialismo, mas como alguém disse acima, acho que não romantizam nem deixam de romantizar - é apenas uma história que se passa numa ex-colónia (...). É como as pessoas que eu conheço que vieram das colónias contam as histórias de lá. Foi uma das coisas que achei mais interessantes no filme, ele conseguiu mesmo reproduzir as memórias da malta que vem das colónias.

Sara (*Online A*, 34 anos, assistente social) - E nessas memórias há uma invisibilização dos africanos, *right* ? Só se lembram deles próprios e do seu mundo?

Lúcia (*Online A*, 22 anos, estudante de Matemática) - Na verdade essas memórias são bem mais racistas do que no filme. Mas sim, os africanos são sempre personagens secundárias. É o aluno na escola, é o criado (sim, o termo é "criado" mesmo) ...

Talvez porque o termo usado para se referirem aos africanos seja “criado mesmo” e também porque “romantizam um pouco o colonialismo”, e ainda porque partilham uma memória “bem mais racista do que no filme”, subsiste em Portugal uma perceção muito negativa em relação às pessoas que vieram “de lá” – os já referidos “retornados”. Esse discurso anti retornado é, quase sempre, rebatido por um tímido “nem todos” ou “que exagero”, ou ainda “conheço alguns que não são assim”.

Joana (ESMAE, Teatro, Porto) - No casino... ela está a falar e o mundo a girar... na cabeça dela ainda está assim. Tanto que a filha não quer saber dela e ela acha que sim...

Júдите (ESMAE, Teatro, Porto) - Contrariamente quando tem carinho e atenção de outras pessoas grita que ninguém gosta dela.

Rosa (ESMAE, Teatro, Porto) - Isso é uma característica das pessoas que vêm de lá...

Clara (ESMAE, Teatro, Porto) - Que exagero... não é bem assim...

Joana (ESMAE, Teatro, Porto) - Nem todos... mas é verdade...

Rosa (ESMAE, Teatro, Porto) - Os retornados são assim, porque tinham uma vida boa, tinham as grandes fazendas e o mundo tal como eles o conheciam foi feito para os servir e depois chegaram aqui e não tinham nada... ficaram como a Aurora...

Diferente é a memória social deste período histórico na perspetiva dos ex-colonizados. Sublinhe-se a ideia constante nos debates sobre o filme em Moçambique, de que persistem na sociedade moçambicana características herdadas do colonialismo – nessa medida, o filme é lido como uma reificação dessa ordem.

Maria (ECA, Teatro, Maputo) - Dói e sabe... está a mexer na ferida, é uma coisa muito triste! Eu realmente quando vejo esse filme estou a lembrar de uma coisa que até hoje nós fazemos; quando vamos falar com o nosso patrão dizemos ‘vou ter com o meu mulungo’. Mulungo significa Deus... então de alguma forma nós ainda estamos um pouco presos lá atrás, então fica um pouco mal mexer nessa ferida. Para mim não dá nenhum prazer sinceramente. Se eu continuei a ver o filme foi para tentar perceber até onde ia, mas estar a tocar na ferida, não... estarem-me a dizer que eu até hoje continuo de alguma forma a ser submissa ao branco, isso dói-me. Dói-me.

Também a memória do regresso a Portugal depois da independência de Moçambique, assume contornos muito dolorosos quando convocada pelos que retornaram, ou pelos familiares de quem retornou.

Vitória (50, empresária, Polana) - E foi mau para toda a gente... para os colonos também, que mostra como ainda hoje estão a viver lá... eu tenho na minha família, a minha mãe morreu há anos, o meu irmão também já morreu e tudo isto é consequência dessa transição, a depressão tá a ver? Uma tristeza, um passar mal, aquela (suspiro) ... essas merdas todas. E a malta branca que acaba por ser mais facilmente integrada porque é branca, as pessoas não lhes chamam pretos - porque é assim: discriminam logo! - também tem muitos problemas... apesar de não ser por racismo, mas tem muitos problemas, também se destruíram muitas famílias, há pessoas que saíram daqui com 16, 17 anos, que saíram daqui adolescentes que nunca se integraram lá...

Vitória viria a concluir a sua intervenção nesta fase da conversa com uma confissão: “Isto é bom, porque também é catarse para nós, podermos falar sobre isto” e assim o filme foi também lido como propiciador de um exercício catártico e terapêutico.

A forma como participantes moçambicanos constroem a alteridade portuguesa (fria, infeliz, regrada e racista) por oposição à sua identidade (alegre, espontânea e generosa) aparece claramente nas discussões sobre *Tabu*.

Elisa (ECA, Teatro, Maputo, *Tabu*) - Na verdade, pensando na primeira parte, eu penso numa coisa que sempre tive isso como minha opinião. Eu acho, não é? É a minha opinião, que os portugueses são um povo muito triste. Muito triste, porque não pode fazer muito barulho, não pode fazer não sei o quê, têm um monte de regras... o meu cunhado já esteve lá: ora porque depois das 10 da noite já não pode fazer barulho, ora porque tem um monte de regras... se você está num círculo com portugueses as conversas rodam em “fodas” e “foda-ses” montes de insultos inúteis e desnecessários... eu não sei, nunca convivi muito com eles, mas com os que eu já convivi, não acho que eles sejam boa vizinhança. Sinto que eles ainda são um pouco tristes. Não sei por quê... mas eu sinto que os portugueses são um povo triste, são um povo... se calhar é por causa dessa coisa de terem nos colonizado, é um castigo até à décima ou décima quinta geração... mas que eles são tristes eu acho que são.

Ana (INAC, 23 anos, estudante Cinema, Maputo, *Tabu*) - Eu entendi que elas são infelizes. Na minha opinião elas são infelizes. É a imagem que eu tenho dos portugueses, não sei... penso que são assim, muito hirtos, muito rígidos... e ela é racista. Penso que o filme mostra mesmo o que os portugueses são. Nem todos, né?

Em ambos os países se fazem leituras do “outro” baseadas em relatos de amigos ou familiares que “conhecem”, já “lá” foram ou que “lá” vivem ou viveram.

Leonor (ESMAE, Teatro, Porto) - Nunca fui lá, mas do que eu ouço, tenho amigos que vivem lá... e ainda é muito isto... ainda é os brancos que têm as empresas e que levam para lá as nossas coisas digamos e estão a tentar que um país que tem tanta natureza seja como os nossos... eu por exemplo se fosse para lá, queria andar pronto, como os... como os... (incoerência discursiva) ai, como os pretos, pronto... do que quem mandava naquilo. Eu preferia ser como lá...

A incoerência (Bonilla-Silva, 2006) produzida no discurso da participante Leonor a ponto da participante quase se engasgar, decorre da conotação negativa que a palavra “pretos” tem na sociedade portuguesa. A participante procurou mentalmente um termo alternativo para se referir aos moçambicanos negros sem, contudo, conseguir evitar pronunciar a palavra que ela temia não ser aceite pelo grupo. Não percebemos o que significa para a participante “ser como lá”, nem “andar como os pretos” porque infelizmente ainda que as discussões fossem alargadas no tempo, não foi possível escarpelizar todas as intervenções, mas regista-se que lá onde “tem tanta natureza” é oposto a países “como os nossos”.

7.3. Leituras do ‘outro’ a propósito de *Cavalo Dinheiro*

Apesar das fortes limitações de muitos trabalhos sobre o estilo de vida das populações pobres e negras (e.g. Mead, 1986; Murray, 1984) que com frequência tendem a culpabilizar as vítimas pela sua situação, mesmo as mais severas críticas a estas aproximações (e.g. Bonilla-Silva, 2006) tendem a concordar que o isolamento social e cultural de um grupo concorre para a *diferenciação e essencialização*, mas também para o crescimento da coesão grupal, que conduz ao fortalecimento da identidade de grupo no grupo segregado, ou comunidade.

Consideremos as leituras sobre relações inter-raciais partindo de *Cavalo Dinheiro* que provoca esse debate, por ser um filme sobre uma comunidade de origem africana em Portugal. *Cavalo Dinheiro* parece não deixar grande margem para dúvidas sobre quem são os explorados e quem são os exploradores e nessa medida, os grupos produziram, de uma maneira geral, leituras bastante assertivas sobre as relações entre classes e “raças” no filme.

António (ESMAE, Teatro, Porto) – Eu acho que o que ele explicou foi que o engenheiro... isto é interessante porque dá para perceber exatamente como é que funciona Portugal... houve não sei quantas empresas que exploravam as pessoas, se calhar muitas vezes traziam-nos para cá, coitados...

Patrícia (UM B, Sociologia, Braga) – Os brancos são os opressores, no filme somos mostrados como os opressores.... na altura que explorávamos demasiado as raças que considerávamos inferiores à nossa, neste caso os negros... e que os considerávamos não de uma inteligência menor, mas que não compreendiam tão bem como é que era o mundo e, portanto, nós usufruíamos dessa sua ignorância para eles trabalharem por menos.

Os participantes em Portugal reconhecem a existência de racismo no país e mostram-se conhecedores dos problemas que muitos imigrantes têm, por exemplo, para obter documentos ou a nacionalidade portuguesa, embora não saibam e, por vezes, não queiram acreditar, que dificuldades semelhantes podem afetar a vida de afrodescendentes portugueses.

Belarmino (UM A, Sociologia, Braga) – Isso acontece... as famílias ficaram completamente desamparadas quer dizer... ficam ao abandono... quer dizer com os imigrantes pior ainda... porque quer dizer... é o que acontece hoje em dia também em que muitas vezes são explorados e não recebem... não têm documentos, não têm nada, não podem recorrer a ninguém, porque não estão legais, no fundo... acho que foi o que lhes aconteceu na altura... foram explorados...

Maria (ESMAE, Teatro, Porto) – Os que já nasceram cá, não acredito que tenham problemas com a documentação, mas é cada vez mais difícil entrar no país, apesar de dizerem que Portugal acolhe bem os imigrantes.

Convergindo com estudos que demonstram a prevalência da atribuição de estereótipos a pessoas negras como musicais, barulhentas, imprudentes e despreocupadas com a vida – ‘happy-go-lucky’ – (e. g. Karlins, Coffman & Walters, 1969; Madon, Gyll, Aboufadel, Montiel, Smith, Palumbo & Jussin, 2001) estão presentes nas discussões sobre os vários filmes, ideias que associam as personagens a este tipo de imaginário e apesar do ambiente de *Cavalo Dinheiro* não facilitar estas associações, relaciona-se as suas personagens a falta de pudor, e a uma sexualidade pujante característica, neste caso, dos cabo-verdianos. Atente-se num excerto da discussão do Grupo ESMAE, em que os participantes tentam refletir sobre as relações entre Ventura e as restantes personagens, no tempo e no espaço:

António (ESMAE, Teatro, Porto) - O povo cabo-verdiano... conheço mais ou menos... e eles são muito... é assim é, é, é um clima perfeito... aquilo Cabo Verde é fantástico... quase não chove...

Maria (ESMAE, 3º ano de Teatro, Porto) - A seca é maravilhosa... (risos)

António (ESMAE, Teatro, Porto) - E todos os povos que têm muito calor... usa-se pouca roupa e... são povos muito quentes, muito...

Mário (ESMAE, Teatro, Porto) - Muito quentes... é isso...

António (ESMAE, Teatro, Porto) - Os cabo-verdes pronto é isso... são muito sexuais pronto...

Mário (ESMAE, Teatro, Porto) - É isso...

António (ESMAE, Teatro, Porto) - É a ideia que eu tenho, pode estar errada... também não estou aqui... eles não têm... se calhar não têm o peso que nós temos, os complexos... e até é um povo religioso... eles são quase todos católicos,

Mário (ESMAE, 3º Teatro, Porto) - Mas não têm se calhar aquele pudor que nós temos...

A personagem Ventura, um homem velho e doente, convoca no imaginário de alguns participantes as ideias de “calor” e de “sexualidade despudorada”. Mais, Ventura nas leituras destes participantes deixa de ter um nome e passa a ser representante de “os cabo-verdes”, que apesar de serem “quase todos católicos” não têm “aquele pudor que nós temos” por causa do “calor” e de usarem “pouca roupa”.

Outros estereótipos que colocam as pessoas negras ou os cabo-verdianos em particular como “agressivos”, são trazidos para a discussão sobre *Cavalo Dinheiro*. Os participantes parecem estar conscientes da prevalência de estereótipos sociais e mostram desacordo. Contudo, algumas vezes, ao mesmo tempo que discordam, procuram justificações e mostram partilhar das representações sociais vigentes.

Fausto (UM A, Sociologia, Braga) – Só que há sempre aquela parte. Pronto, aqueles problemas que aconteceram aqui há uns anos atrás nos bairros da Damaia e Amadora... os grupos maioritariamente são negros... associa-se logo a confusão, a rebeldia aos negros, então em Lisboa pior ainda, porque há bairros tipicamente negros... eu acho que é um bocadinho também a frustração deles perante a sociedade... é um bocadinho a forma deles também de demonstrarem que estão revoltados, de certa forma é um problema de integração. Acho eu.

Além da aceitação implícita da ideia de que os negros são agressivos, porque é assim que expressam a sua frustração, o comentário de Fausto, acima transcrito, revela que a realidade da periferia lisboeta é relativamente longínqua para participantes do norte do país, que a conhecem apenas através dos meios de comunicação social, e que por esse motivo podem referir Amadora e

Damaia como bairros vizinhos¹¹⁵. Em Portugal fazem falta estudos aprofundados sobre a forma como são feitas as notícias que envolvem africanos e comunidades de origem africana, mas suspeita-se que a comunicação social não tem contribuído, como devia, para a desconstrução deste tipo de estereótipos. Pelo contrário. Notícias como a do falso arrastão de 2005, no qual se teriam envolvido 500 negros, em Carcavelos (Gomes, 2006) ou mais recentemente, já em 2018, a notícia de uma violenta rixa de 100 pessoas negras, que se traduziu em zero mortos, zero feridos, zero detidos e zero queixas, e que era afinal uma discussão sobre futebol igual a tantas outras (*Primeiro Jornal* da estação de televisão SIC e *Jornal Expresso*, 04.08.2018) deixam na memória coletiva as imagens de corpos negros em “atividade agressiva” e ajudam a sustentar a referida suspeita de que a comunicação social portuguesa tem sido parte ativa do racismo estrutural em Portugal. Fausto refere diretamente “problemas que aconteceram aqui há uns anos atrás, nos bairros da Damaia e Amadora... os grupos maioritariamente são negros”, não podemos saber concretamente a que problemas e a que notícias se refere, mas comentários como o deste participante lembram que nomes como Damaia (entre outros como Cova da Moura, ou Buraca) aparecem nos meios de comunicação social, muitas vezes, precisamente associados a essa ideia de perigo, agressividade e impenetrabilidade.

Paradoxalmente, nas discussões sobre *Cavalo Dinheiro* alguns participantes consideram a comunidade cabo-verdiana mais próxima dos portugueses do que outros africanos. Esta noção tem raízes na forma como o colonialismo se desenvolveu o arquipélago (Henriques, 2016; Torgal & Paulo, 2008), mas também nas diferentes fases de imigração, e diferentes origens socioculturais dos imigrantes de Cabo Verde em Portugal (Batalha, 2004). A ideia prevalece mesmo que a comunidade representada no filme não obedeça ao estereótipo “eles são quase como nós”: o processo de *diferenciação* entre “nós” e “eles” e de *essencialização* do “eles”, faz com que os participantes comparem e coloquem em pé de igualdade, trabalhadores que vivem na zona metropolitana de Lisboa, com estudantes universitários, seus colegas, num todo homogéneo e indivisível constituído por “eles, os cabo-verdianos”.

Ricardo (UM A, Sociologia, Braga) – (...) não sei se por acaso fomos buscar a cabo-verdiana que é aquela talvez que mais se assemelha à nossa sociedade: conceito de família,

¹¹⁵ Pertencente à área metropolitana de Lisboa, a cidade Amadora é uma das sedes de concelho mais populosas do país e a Damaia é uma das antigas freguesias da Amadora, que desde 2013 está integrada na freguesia Águas Livres, juntamente com Reboleira e Buraca e uma parte de Alfragide.

religião, a cultura deles é muito semelhante à nossa, não sei se foi de propósito... arranjam uma cultura negra, uma sociedade negra parecida com a nossa e mesmo assim nós rejeitamos...

Goreti (UM A, Sociologia, Braga,) – Se calhar para mostrar que a única diferença entre nós e eles é mesmo a questão do tom de pele, não é mais nada...

Belarmino (UM A, Sociologia, Braga) – Porque é assim... grandes comunidades cabo-verdianas aqui em Braga... Guimarães aqui na Universidade do Minho, quer dizer e eles, quer dizer só mesmo o tom de pele, porque quer dizer os costumes... tem uma diferenças, mas... é tudo igual a nós...

Moderadora - Muitos nasceram cá...

Belarmino (UM A, Sociologia, Braga) – Sim... em relação à comunidade angolana ou moçambicana já é muito diferente.

Moderadora - Acham que é muito diferente?

Josefina (UM A, Sociologia, Braga) – São um pouco mais diferentes de nós... e creio que como o colega disse eles foram buscar uma raça negra, os cabo-verdianos, mais parecida com a nossa para mostrar que só mesmo a cor é que é o nosso problema.

A cor da pele aparece como o maior problema ou diferença entre “nós” e “eles”. Durante as discussões foi referido e sublinhado pela moderadora o facto de existirem portugueses negros, mas esse facto parece ainda não fazer parte do imaginário dos participantes, que utilizam a palavra “raça”, por vezes, como sinónimo de nacionalidade: “uma raça negra, os cabo-verdianos, mais parecida com a nossa”.

Os participantes tendem a assumir que a exploração de imigrantes está muito difundida na Europa e que os portugueses se distinguem pela positiva, na forma como se relacionam com os outros povos. Este retrato luso tropicalista dos portugueses (e. g. Castelo, 1998; Valentim, 2005), que foi levado a cabo pelo Estado Novo e largamente difundido pelo cinema, entre outros meios, prevalece no discurso do senso comum em Portugal. Além disso, vários autores registam uma tendência universal dos grupos de favorecer as características do endogrupo e desfavorecer as do exogrupo (e.g. Tajfel, 1982-1983; van Dijk, 1992). Poderíamos, neste caso, dizer que a valorização das características dos portugueses se produz a dois níveis discursivos – por um lado não se identificam com africanos porque eles são percebidos como desleixados, imaturos, preguiçosos e violentos/agressivos, mas por outro lado não se consideram intolerantes e frios como os restantes europeus.

Vasco (UM A, Sociologia, Braga) - Desorganização total, quer dizer... eu acho que é um bocadinho... que eles não eram... mas no fundo o que querem mostrar é que aos olhos dos brancos era um bocadinho por aí quer dizer, nós éramos muito organizados... muito metódicos e eles não... um bocadinho viver assim mesmo por viver, com objetivo nenhum na vida.

Cristiano (UM A, Sociologia, Braga) – A sociedade portuguesa de certa forma... de certa forma pronto... deve ser dos povos que melhor os aceita, porque teve uma grande ligação com eles, no passado e daí os soldados que tiveram lá, eles sabem no fundo que *aquilo* são pessoas não são uns animais. E daí os soldados que estão no fundo a retratar alguma ligação próxima que tiveram com os negros, conviveram com eles diretamente. Agora cá de certa forma são, um bocadinho aceites em relação à maioria dos países europeus...

Durante as discussões observou-se que em conversas sobre “raça” os participantes tendem a usar estratégias denunciadas em estudos no campo de análise crítica discursiva (e.g. Van Dijk, 1987; 1993; Bonilla-Silva, 2006) para evitarem ser percebidos socialmente como racistas. Este fenómeno atesta a persistência de racismo, mas é ainda importante sublinhar que um número considerável de trabalhos (e. g. Bonilla-Silva, 2006; Gomes, 2013) sugerem que em contexto de conversa *ingroup* as expressões de racismo podem ser muito mais explícitas do que na presença de elementos externos (ou mesmo vistos como “o outro” de quem se fala) como era, neste caso, a moderadora.

Gaspar (UM A, Sociologia, Braga) - De certa forma no subconsciente continua a existir, não é? Os negros são vistos como um ser inferior. As mentalidades estão a mudar, mas continua lá ainda qualquer coisa...

Andreia (UM A, Sociologia, Braga) - Mas há sempre aqueles vestígios...

Gaspar (UM A, Sociologia, Braga) - Exato. Talvez se olhe para um preto de uma maneira diferente da que se olha para um branco. Eu acho que é um bocadinho por aí...

Ideias raciais muito fortes tendencialmente são expressas numa lógica de “sim”, mas também “não” (e.g. Bonilla-Silva, 2006) - incorporar no discurso ideias opostas às que se pretende defender permite defender ideias controversas e expressa-las em termos raciais, sem ser socialmente percebido como racista.

Diana (UM B, Sociologia, Braga) – Eu acho que também é opção dos próprios indivíduos imigrantes, mas porque lá está quando eles imigraram para cá havia muito a questão do

racismo... e isso claro que ajuda muito a que eles fiquem fechados no grupo... e os próprios portugueses neste caso que eram puramente racistas, faziam isso... vocês vão pra qui, pronto.

Estratégias de desresponsabilização ou negação, seguidas de uma afirmação racista estiveram largamente presentes nos debates. Podem aparecer como aparente negação, aparente concessão, transferência ou contraste e são construídos sobre a representação positiva do *self* e representação negativa do “outro” (van Dijk, 1992). Como exemplo de aparente negação observou-se a afirmação quase sempre em termos extremamente enfáticos “eu não sou racista” que permite acrescentar a injunção, “mas” à qual se segue, por via de regra, uma forte afirmação do ponto de vista racial ou racializante.

Alberto (UM B, Sociologia, Braga) – Também há muitos imigrantes que trabalham, mas a maioria acaba por viver de esquemas...

Augusto (ESMAE, Teatro, Porto) – Eu gosto muito do povo cabo-verdiano e da música, mas é curioso que hoje em dia estão muito associados à violência e ao crime.

Também se registaram exemplos de desresponsabilização por transferência e/ou contraste. Outro recurso usado pelos participantes nas discussões foi o uso do diminutivo, que permite expressar posições que podiam ser consideradas racistas sem o parecer (Bonilla-Silva, 2006). O diminutivo também serve para suavizar o racismo dos portugueses.

Filomena (UM B, Sociologia, Braga) - A raça negra, eu acho que no fundo está um bocadinho massacrada na sociedade atual, pela raça mais clara. Mas eu acho que em todo o mundo... não é só os brancos europeus...

Sílvia (UM B, Sociologia, Braga) - Nós todos fazemos isso um bocadinho... fazemos isso, todos uns aos outros...

A projeção tem sido considerada um recurso efetivo e muito comum como instrumento para nos defendermos (e.g. Pinto, 2014) e é também um dispositivo eficaz para criar identidade: “nós” versus “eles”. O aspeto mais interessante deste dispositivo é que nos ajuda a “escapar da culpa e da responsabilidade e a alocar a culpa noutra lugar” (Bonilla-Silva 2006, p. 64). *Cavalo Dinheiro* dificulta muito os exercícios discursivos de projeção, mas estes assumem formas e níveis ou graus de refinamento diferentes. No caso acima transcrito, as participantes optaram discursivamente por diluir a culpa num todo humano, deslocando a discussão sobre a imigração

de origem africana em Portugal para as relações entre seres humanos na sua globalidade. A projeção de acordo com van Dijk (1992) alia-se a uma estratégia argumentativa de salvar-a-cara que dispõe de uma bateria de ações semânticas e uma dessas consiste na inversão: colocar o *focus* na intolerância do “outro” – os negros são os mais racistas. Associada à intolerância do “outro” aparece a culpabilização das pessoas segregadas pela sua própria condição.

Alice (UM B, Sociologia, Braga) - Ele vê o lado negativo da revolução e não o lado positivo...

Luísa (UM B, Sociologia, Braga) - Eu acho que qualquer imigrante sofre o mesmo porque... normalmente eles isolam-se em bairros onde existem pessoas da mesma nacionalidade e muitas vezes esses bairros não têm as condições mínimas... e são explorados... porque como não são do país para onde vão, as pessoas exploram-nos sempre... mas eles isolam-se e ficam só na memória da cultura deles.

Os participantes moçambicanos tendencialmente incluíram as personagens de *Cavalo Dinheiro* num “nós” colonizado, emigrante e pobre.

Lucília (UEM, Literatura e Outras Artes, Maputo) - Quando fomos assistindo podemos perceber que o filme traz vários aspetos da nossa sociedade. Se nós olharmos para a História de Cabo Verde e fizermos uma analogia com a nossa de Moçambique podemos ver que temos muita coisa em comum: fomos todos colonizados por Portugal. Depois temos a temática da emigração, nós podemos perceber que a personagem Ventura nasceu em Sta. Catarina, Cabo-Verde, e foi para Lisboa. Só que quando chega no cenário que é Lisboa vê que aquele sonho que ele tinha de encontrar melhores condições de vida é frustrado. Por quê? Porque, primeiro ele ficou um bocado à margem da sociedade, segundo porque ele se distancia completamente daquilo que é a sua cultura deixando para traz aquilo que são os seus hábitos cabo-verdianos, para ir ao encontro de uma nova realidade.

O Grupo Universidade Pedagógica (UP) talvez por ser um grupo de alunos de Português e já do 4º ano de licenciatura, desenvolveu uma discussão muito aprofundada sobre *Cavalo Dinheiro*, da qual se apresentam alguns excertos que mostram a forma como os participantes fazem uma leitura universalizante de *Cavalo Dinheiro*.

Teresa (UP, Português, Maputo) - Para mim é como se fosse dois dramas paralelos... o drama do homem que vai à procura de melhores condições de vida e o drama da mulher que fica à espera. Para mim Vitalina é essa mulher que fica à espera, e depois ele não volta

porque morre. Isso também acontece em Moçambique, porque os homens iam para as minas em África do Sul, ou para a guerra...

David (UP; Português, Maputo) - Está-se a falar aqui de migração de emigração, os cabo-verdianos para Portugal, nós para África do Sul... eu estou atento na lógica do filme. Porque eu não percebi de facto se o filme falava de... eu não consegui enquadrar o filme nessa lógica... porque eu não consegui enquadrar o filme num espaço: Cabo Verde, Portugal, Moçambique, África do Sul. Nem no tempo: não sei se é no passado ou se é no presente, ou mesmo no futuro, para onde ele projeta a História quando está no elevador. Aquele espaço para mim é o mundo e o filme fala dessa História do mundo: de poder de exploração, de barbárie e de resistência que está toda na cabeça do Ventura. Para mim o filme é uma brutalidade, adorei! Nunca tinha visto um filme assim. Mas não compreendi... estou aqui a tentar conectar os pontos... (este participante repetiu várias vezes durante o debate esta ideia de que foi a primeira vez que viu um filme assim, que não percebeu, mas que adorou).

Manjate (UP; Português, Maputo) - Eu acredito que esta é uma história sobre o mundo. E se transportarmos para os moçambicanos que vão para África do Sul, pelo menos nos anos passados se um moçambicano fosse para África do Sul era para trabalhar nas minas. E as condições de trabalho não eram propriamente as melhores então estavam sujeitos a muitos perigos, então há os que morreram lá, ou que voltavam mutilados porque houve alguma queda de pedras... então eu acho que associa-se sim, um bocadinho a isto, porque desde o momento e que saímos da nossa terra e vamos para outra, estamos expostos e vulneráveis e não temos praticamente direitos, e acho que é mais ou menos a mesma coisa que acontece com os cabo-verdianos em Portugal.

Em vários comentários sobre *Cavalo Dinheiro* surge a ideia de que quem sai da sua terra perde os direitos e vai ser explorado, naturalizando-se assim o “outro” como explorador e/ou oportunista. O Grupo Mafalala constituiu a exceção no que diz respeito à identificação dos moçambicanos com os cabo-verdianos enquanto povos colonizados, explorados e pobres. Aqui, alguns participantes parecem encontrar diferenças entre um “nós” moçambicanos e um “eles” cabo-verdianos. Esta diferenciação também poderá estar relacionada com o colonialismo e nas diferentes funções atribuídas aos povos africanos pela máquina colonial (Henriques, 2016) - os cabo-verdianos em Moçambique fizeram parte de uma classe intermédia de funcionários do estado ao serviço do poder colonial e mesmo os que viviam na Mafalala seriam percebidos como membros de uma “elite” negra ou mulata, distinta dos moçambicanos negros. Infelizmente, não

estiveram presentes cabo-verdianos nos debates sobre os filmes, o que dificulta a compreensão da forma como estas posições e estas relações coloniais se desenvolveram e se reproduzem ou não hoje, mas percebe-se durante o debate que para este grupo pertencente a um estrato social bastante desfavorecido, essa memória do cabo-verdiano diferente de “nós” moçambicanos está bem viva.

Kassuende (BM, 45 anos, pequeno comerciante, Maputo) - O moçambicano ri de tudo... os cabo-verdianos riem menos, e por isso é que estão como estão...

Matias (BM, 37 anos, segurança, Maputo) - Os cabo-verdianos, são mais espertos porque tiveram sempre a vida facilitada.

Moderadora - Os cabo-verdianos do filme têm a vida facilitada?

Matias (BM, 37 anos, segurança, Maputo) - Não, os do filme não, nem os da Mafalala, são iguais a nós.

Kassuende (BM, 45 anos, pequeno comerciante, Maputo) - Mas mais inteligentes.

7.4. O silêncio não é paz: o peso do passado nas vivências de hoje

A Memória, é sempre social, mesmo a memória individual é determinada por um desejo de pertença e de atenção (Assmann, 2016a) e também pela necessidade de valorização do *ingroup* (e.g. Paéz & Liu, 2010) e nessa medida, a memória dos vencedores não se concilia com a memória dos vencidos, e a memória dos opressores não coincide com a memória dos oprimidos (Assmann, 2016a). Muitas vezes, os vencedores foram oprimidos e os opressores vencidos, o que complexifica a equação; geram-se tensões das quais brotam ideias que se vão aproximando da hegemonia (Gramsci, 2017) ou articulando na forma de discurso dominante (Laclau & Mouffe, 1985) e se manifestam em senso comum ou bom senso, que são as *representações sociais* da história, porque “uma ‘corrente de pensamento’ social é habitualmente tão invisível quanto o ar que respiramos” (Halbwachs, 2016, p. 31).

Num comentário anteriormente transcrito, Ildo do Grupo Mafalala falava de uma “memória congelada”. De que memória falava ele, com a qual se pode “ir vivendo”, mas que deseja descongelar? Similarmente em Portugal aparece, com frequência, nas conversas a ideia de que não se fala, não se estuda, não se pensa em profundidade sobre *a memória colonial*, tal como sugere, por exemplo, o comentário de Juliana do Grupo *Online A*, também já transcrito. *Yvone Kane* pode ser lido como um filme precisamente sobre os eventos silenciosos (e.g. Pennebaker & Banasik, 1997) que cobrem e ao mesmo tempo alimentam a memória sobre um passado recente.

Em todos os grupos de discussão em Moçambique o silêncio aparece como um facto social que foi imposto superiormente. Segundo estes participantes há uma estrutura de poder que obriga ao silêncio, aliás o silêncio é quase ele próprio uma estrutura de poder. Com frequência a personagem Yvone Kane é associada a personalidades da História moçambicana, sobretudo a Josina Machel, esposa de Samora Machel, o primeiro presidente da República Popular de Moçambique.

Roberto (ECA, Teatro, Maputo) – A Yvone Kane era o mesmo que Josina Machel, uma mulher revolucionária ligada ao partido e a morte dela não estava esclarecida. Esse passado simboliza mesmo a nossa História, reflete o que nós vivemos, porque há muitas histórias que hoje estão a ser desmentidas, há muitos heróis que nos contaram que morreram numa circunstância e afinal... agora sabe-se que foi noutra. Há uma grande incredulidade relativamente ao nosso passado histórico. Naquela época o importante era salvar a imagem da revolução, então tudo o que o partido fazia tinha que ser visto com bons olhos, para isso inventavam-se histórias que não correspondiam à verdade. Era preciso apresentar um partido limpo. A Yvone Kane é uma metáfora sobre o que não se sabe da nossa História e depois mostra-nos a nossa condição de moçambicanos, de não sabermos a nossa História verdadeira. E o filme desperta a nossa curiosidade de querer saber o que aconteceu de facto.

Os Moçambicanos participantes nas discussões reivindicam o direito ao diálogo, à discussão e sobretudo ao conhecimento da verdade histórica. Tendencialmente os participantes percebem as instituições estatais e/ou sociais como a Escola, o Exército, ou os Meios de Comunicação, como agentes desse poder e criadores de estruturas de pensamento. Desse modo veem *Yvone Kane* como uma obra, instigante ao debate, e é esta a vertente da obra mais apreciada.

Asdrúbal (BM, 39 anos, operário, Maputo) - Na minha opinião devia-se falar. Devia-se falar e devia-se falar muito. Porque o que nós nos apercebemos é que nos últimos anos, têm aparecido muitas coisas da história que não foram reveladas anteriormente. Nós víamos a história de uma maneira e o que nos tem aparecido agora é que a história é diferente daquilo que nos foi contado. Há pessoas que nós encontramos na nossa história que tínhamos como heróis e na verdade não foram heróis nenhuns. Há pessoas que não tínhamos como heróis e que na verdade eram os tais heróis. (...) Mesmo os nossos livros da altura, diziam coisas que nós hoje estamos a ver ditas de modo diferente. (...). Quanto mais filmes, quanto mais obras para desfazer a ilusão em que vivemos melhor. Porque o que nós sentimos até, é que para nós moçambicanos doeu mais a Guerra dos 16 anos do que a Guerra pela

Independência. É o que nós sentimos. Parece que a guerra que houve com os portugueses, não doeu tanto como a Guerra dos 16 anos.

Este redescobrimento da História contemporânea de Moçambique, transversal a vários setores da sociedade, parece estar relacionado com a chegada à vida adulta e a posições com visibilidade social de uma geração que era criança, ou nasceu no período da independência e pós-independência. Estes jovens foram profundamente afetados pelos acontecimentos da época e têm tendência a querer falar sobre eles e a questionar as suas versões oficiais (e.g. Pennebaker, 1997).

Vasco (BP, 33 anos, poeta e ativista social, Maputo) - Hoje o que se transmite no nosso sistema de ensino é uma história bem limpa, conta uma versão da revolução que favorece um grupo político e que se defende como se fosse a história de Moçambique. Detalhadamente, bem contada, muito bonita. Toda aquela outra parte de revolucionários que se tornaram corruptos não é incluída na História. Quando o professor disse que a história é bonita e que ela não tinha que procurar mais, não disse isso como mensageiro do silêncio, eu entendi que ele disse isso como quem já tentou de todas as formas ser diferente e não conseguiu e pelos meios que temos a única opção é calar. Para manter a paz, quando ele diz é uma história muito bonita, eu peguei aquilo como uma ironia. Como se ele estivesse a dizer é uma estória, que não conta a verdade...

Em Portugal os grupos de discussão revelaram tendência para análises que privilegiam as vontades individuais, como construtoras dos discursos hegemónicos, em detrimento das instituições sociais, mas paradoxalmente remetem os africanos para um todo homogéneo e sem vontades individuais: o discurso sobre Yvone Kane foi construído, segundo os participantes portugueses, por muitos indivíduos que simultaneamente tiveram a tendência de romancear o passado, e do mesmo modo, esses indivíduos preferem deixar o passado no passado, porque sim, uma vez que já estão fartos de guerra, como revelam os seguintes comentários:

Alice (UM A, Comunicação, Braga) - Nós tendemos a tornar as nossas memórias muito mais românticas do que o que elas são... principalmente quando se trata da morte de alguém, não é? Por exemplo, se... não sei se já vos aconteceu, mas a mim já... um familiar ou assim que morreu e eu lembrava-me quase só das memórias boas e se calhar muito melhores do que o que elas foram na realidade. A Yvone morreu e as pessoas ao retratar a estória dela... cada um foi acrescentando e eles acabaram por criar uma visão dela muito boa mesmo, fascinante e quando eles falam dela lembram-se dessa estória e parece que estão todos apaixonados por ela. Se calhar é por aí, que não querem remexer no passado.

Jorge (ESMAE, Teatro, Porto) – Eles não querem mexer no passado, porque estão fartos de guerra. Agora querem é andar para a frente, percebe-se.

Se por um lado, a estória oficial sobre Yvone Kane foi, segundo os participantes portugueses, edificada com base numa espécie de dor de luto, por outro, a tentativa de a questionar é uma vontade “das pessoas brancas no filme”, não por via de quaisquer constrangimentos sociais ou políticos, mas porque os africanos querem “continuar com a vida”.

Rita (UM B, Comunicação, Braga) - Reconhecem que a história teve um papel importante, mas do que eu entendi... querem-na lá no passado, querem continuar com a sua vida, construir qualquer coisa, mas desprender-se um bocadinho do passado. Não estar a remexer como as pessoas brancas, no filme, estavam a querer fazer.

Esta tendência para as análises mais estruturalistas por parte dos grupos moçambicanos, e de análises que privilegiam as vontades individuais por parte dos grupos portugueses é transversal a outros temas abordados durante as discussões, e poderá estar relacionada com as diferentes ideologias afetas aos sistemas de ensino nos dois países. Por exemplo, as relações interculturais entre os dois países, em ambos os contextos são vistas como resultado da memória de uma História comum, mas para os participantes moçambicanos são condicionadas pelas diferentes opções políticas dos governos, que o filme questiona:

Samuel (ECA, Teatro, Maputo) – Eu sinto que existiram realmente portugueses que estiveram a apoiar, que não eram a favor do colonialismo, sinto que também houve entre os moçambicanos uma série de situações e o filme tenta trazer... e hoje eu convivo com moçambicanos e portugueses e moçambicanos que estiveram em Portugal, mas continuam a identificar-se como moçambicanos e eu pergunto-me, onde estavam estas pessoas nos livros? Porque a imagem que eu tenho da colonização é até como se criasse um certo ódio dos portugueses, é como se a nossa formação nos buscasse a esse ódio, mas houve portugueses que estiveram do lado dos moçambicanos, logicamente. Podem não ser muitos, mas então porque é que essa realidade não aparece? E há muitos portugueses que até acabaram ficando cá... aqui perto, em vários sítios.

Para os participantes portugueses, essas mesmas relações interculturais, são condicionadas por “rancor” que muitos africanos têm e que está bem expresso no filme:

Carlota (UM C, Comunicação, Braga) - Eu acho que é mais uma espécie de rancor da comunidade negra para com a comunidade branca. Eu acho que sim porque, mesmo o amigo

do Jaime, quando a Sara foi lá perguntar por ele e lhe pediu para lhe dizer que fosse para casa, ele tratou-a mal, não é?

Filipa (UM C, Comunicação, Braga) – Exato!

Alexandra (UM C, Comunicação, Braga) - Ele foi mesmo muito mal-educado com ela e notou-se um profundo desrespeito para com ela e isso era no fundo só motivado pelo facto de ela ser branca. Porque tendo em conta a História de Moçambique, que tiveram sob o domínio dos europeus durante muito tempo e foram maltratados e escravizados, nós de certa maneira se nos pusermos no lugar deles percebemos que eles devem ter um certo rancor para com os povos que os dominaram... durante muito tempo.

O comentário da participante Alexandra serve como exemplo da forma como discursivamente muitos participantes portugueses “resolvem” a questão da “culpa” ou da responsabilidade histórica dos portugueses, na situação atual de alguns países africanos. “Ele” que foi muito mal-educado e “ela” que é branca são, obviamente personagens do filme. No entanto, na frase seguinte, quando a participante justifica a agressividade “dele” com a História de Moçambique (país nunca nomeado no filme), seria de esperar que no lugar dos dominadores estivessem os portugueses (que não tendo sido também nomeados, foram os colonizadores de Moçambique). Isso não acontece, porque os portugueses, nesse momento do comentário, são diluídos (projetados) nos europeus. Desse modo é possível referir que os moçambicanos foram maltratados e escravizados, sem nunca verbalizar que foram os portugueses quem maltratou e escravizou. Como já foi referido, a projeção é uma das formas mais eficazes contornar a culpa, retirando o próprio corpo (neste caso grupo) do lugar da responsabilidade (e.g. Pinto, Bonilla-Silva 2006) e alocando-a a outro lugar, ou neste caso a um todo indeterminável de “os europeus” – se a culpa é de todos, a culpa não é de ninguém. Esta estratégia discursiva permite ainda colocar a atenção na intolerância do “outro”, porque a má educação dele, só acontece por ela ser branca. Culpabilizar o “outro” pela intolerância, por ser ele o verdadeiro racista (van Dijk, 1992) acontece de forma muito explícita nos grupos de discussão portugueses sobre *Yvone Kane*:

Irene (UM B, Comunicação, Braga) - Quer dizer... eu noto, por exemplo, nos meus pais e nos meus avós que há aquela coisa de: ah o preto... é depreciativo, mas não é extremista... tipo não é bom, mas *se eles precisassem* até ajudavam... agora nos jovens eu acho que há um grupo... OK é pequeno, não é a regra é a exceção, mas acho que há certos grupos que têm uma visão muito extremista.

Amélia (UM B, Comunicação, Braga) - São muitos...

Irene (UM B, Comunicação, Braga) - São muitos, mas quando comparados com a população em geral são uma minoria é o que eu quero dizer, só que eu acho que agora as pessoas que são racistas ou que têm algum tipo de preconceito...

Amélia (UM B, Comunicação, Braga) - São os pretos...

Irene (UM B, Comunicação, Braga) - Não é como eram, se calhar, os avós que diziam o preto ou assim é mesmo de ódio, é mesmo um sentimento de...

Mais ainda, é interessante como os participantes em Portugal, apesar de não revelarem um grande conhecimento da História, rapidamente conseguem colocar o filme ao serviço de uma narrativa sobre a relação dos portugueses com África largamente favorável aos primeiros, no que se refere a valores como respeito pelos direitos humanos e liberdade, entre outros. Nesta conceção os portugueses estavam quase todos contra o regime, que os “obrigava” a ir para África e ajudaram os moçambicanos a libertarem-se. Ainda nesta visão da História, os moçambicanos são lidos como pessoas, de tal forma consumidas pelo ódio, que não conseguem distinguir quem lhes fez bem de quem os escravizou.

Gabriel (UM A, Comunicação, Braga) - Ou seja a raça branca foi posta de parte, porque o que lhes fizeram foi feito pela raça branca... antes da independência. Havia muitas pessoas de Portugal que eram contra o que Portugal estava a fazer e esse também foi um dos motivos porque em Portugal houve a revolução que houve. Com a ajuda dos Portugueses a revolução foi muito impulsionada lá.

Alberta (UM A, Comunicação, Braga) – E é curioso porque em muitas regiões, se calhar eles nem conseguem... têm tanto rancor... que nem conseguem distinguir as pessoas que lhes fizeram bem das pessoas que lhes fizeram mal. Se calhar isso tá tão marcado que, muitas vezes, ouve-se nas notícias ou ouvem-se estórias de pessoas que foram para lá e não foram tão bem tratadas, porque eles, se calhar, ouviram... não é? Porque se nós formos a pensar bem... pessoas da nossa idade, que vivam lá não têm a realidade da guerra como têm os seus antepassados, mas se calhar ouviram de tal maneira histórias de maus tratos aos avós, aos pais e assim que têm formatado na cabeça que os brancos são pessoas más e que são pessoas que vão aproveitar-se deles.

Deste modo verifica-se que *Yvone Kane* facilita nos grupos de discussão em Portugal a (re)construção da memória histórica por forma transforma-la numa narrativa, ou discurso, favorável à imagem dos portugueses, segundo os valores vigentes na atual sociedade portuguesa.

Além disso, o filme ajuda à reificação de ideias que colocam os africanos (em geral) como povos incapazes de tomar o seu destino nas próprias mãos e de fazer alguma coisa de positivo com ele.

Anabela (UM B, Comunicação, Braga) - Eu acho que eles queriam a liberdade e nota-se isso, lá está, com o sentimento de ódio que nutrem pelos portugueses, mas depois também eles não ficaram bem... nós conhecemos a realidade de muitas antigas colónias portuguesas e se calhar eles têm muita riqueza, mas não a sabem aproveitar. Eu não estou a dizer que era bom nós estarmos lá e eles serem as nossas colónias, mas se calhar o processo de eles quererem ser... eles queriam que o processo fosse tão rápido, que eu acho que houve medidas que não foram aplicadas na altura certa e, portanto, ainda hoje eles continuam...

A forma como no filme, a memória histórica se intersecciona com “questões de raça” presente nas discussões em Portugal, é percebida de outro modo em Moçambique. Nas discussões do grupo Polana – o mais privilegiado socialmente - as referidas “questões de raça” são colocadas em segundo plano:

Manuela (BP, 32 anos, produtora, Maputo) – Aquela queixa de nunca ter ido a casa dele... entendo que possam ser *white tears*¹¹⁶, mas eu vejo mais a questão de género do que de cor, porque tens a Yvone Kane que é muito importante e é negra. O ponto em comum que eu encontro é que o género feminino foi oprimido sempre, homossexuais, brancas, negras, estrangeiras, revolucionárias, etc. todas elas ao longo da História, por regra, são oprimidas e vivem na sombra.

Na ótica dos participantes dos grupos universitários moçambicanos, contudo, a forma como as pessoas comunicam entre raças está profundamente relacionada com a memória histórica, neste caso, com as representações sociais do colonialismo e dos brancos. Curiosamente alguns contributos vão ao encontro do que foi dito em Portugal, mas mais interessante é o facto de os participantes associarem de forma naturalizada as diferenças de raça a diferenças de classe. Chama-se a atenção ainda, para o facto da participante Lurdes, sendo negra, falar dos negros na terceira pessoa do singular:

Lurdes (UP, Português, Maputo) - Os negros, por causa do colonialismo, eles quando sentem a presença de um branco, eles começam a reviver aquele sofrimento então eles reagem, eles não olham se o branco que lhes fez sofrer é aquele que está ali, ou se é outro.

¹¹⁶ *white tears* – lágrimas brancas: expressão que se refere ao sofrimento de pessoas privilegiadas (normalmente brancas) e, portanto, de algum modo um “falso sofrimento” por comparação ao sofrimento dos mais pobres e/ou excluídos.

Pedro (UP, 3º ano Português, Maputo) - Ele não deixava elas irem a casa dele por vergonha. Ele se calhar que a casa dele não reunia condições suficientes para recebe-las...

Também no Grupo Mafalala os participantes parecem concordar que a rejeição de Gabriel à ideia de as patroas irem a casa dele está relacionada com o facto de pertencerem a “raças” diferentes e que essa impossibilidade de intimidade “entre raças” está relacionada com a memória do colonialismo.

Vítor (BM, 33 anos, vendedor, Maputo) – Eu acho que talvez seja uma questão de raça. Porque sendo ele um indivíduo do antes da independência, talvez conviva com algumas pessoas que sejam do antes da independência. Essas pessoas podem olhar para os brancos como aqueles que eram os colonos, aqueles que eram os que estavam a escravizar, ou que estavam a governar. O que representa o rosto dele quando falam ‘nós nunca fomos a tua casa’... e como se houvesse uma coisa que impedisse a ele de leva-las para a casa dele.

7.5. Convergências e Divergências

Se avaliarmos a importância de um filme pela sua capacidade de gerar dissenso *Tabu* de Miguel Gomes será classificado, com toda a certeza, como um filme de superior relevância. Tanto em Portugal como em Moçambique, a simples menção da obra em conversa informal provoca reações estremadas que a colocam ora como “o melhor filme português de sempre”, ora como um filme que não se consegue ver por ser “colonialista”, “imperialista” e mesmo “insuportável”.

Em Portugal, Pedro Costa é um autor associado a filmes “artísticos”, mas também “difíceis”, por esse motivo a proposta de ver *Cavalo Dinheiro* pode ser recebida com grande entusiasmo, ou com uma clara recusa que não deixa margem para negociação. Em Moçambique, o nome de Pedro Costa não é conhecido, deste modo, a disponibilidade para ver e discutir *Cavalo Dinheiro* confunde-se com a disponibilidade para ver e discutir “um filme português”. Em conversas precedentes às mostras, na cidade de Maputo, o cinema português foi, com frequência, associado a “falta de ritmo”, “falta de ação” e também “falta de competência técnica” para fazer “bons filmes”. Contudo, uma pequena elite intelectual, por vezes de origem Portuguesa, mostra-se muito curiosa relativamente ao filme e ao autor. *Cavalo Dinheiro*, não teve estreia comercial em Moçambique, e tendo estreado em 2014 em Portugal, ainda não tinha sido visto, em 2016, por nenhuma das pessoas contactadas em Maputo.

Margarida Cardoso é mais conhecida do público moçambicano contactado – sobretudo no caso de estudantes universitários – do que do público português. Uma parte considerável dos participantes moçambicanos já tinham visto *Yvone Kane* e alguns outros revelaram “curiosidade” de ver o filme a que não puderam assistir “quando passou”. Em ambas as latitudes, contudo – tal como em *Cavalo Dinheiro* - a resistência ou a curiosidade relativamente à obra é referente a “um filme português”. Os aspetos políticos, históricos e de memória de *Yvone Kane* não são referidos como relevantes, nem para alimentar a curiosidade, nem para produzir rejeição.

As primeiras aproximações feitas a qualquer um dos filmes estudados, tanto em Portugal como em Moçambique, concretizaram-se frequentemente na confissão de uma incompreensão, ou desinteresse. A confiança nos espectadores não cinéfilos como seres pensantes e com capacidade de refletir, mesmo sobre objetos com os quais não convivem diariamente, e nos filmes escolhidos enquanto obras capazes de provocar reflexão e dissenso, trouxe algumas dificuldades ao trabalho, que foram largamente compensadas pela confirmação dessa convicção inicial.

Como vimos, *Tabu* foi lido, por vezes, como uma obra de lente pós-colonial, no sentido em que dialoga de forma crítica com representações herdadas do colonialismo e que se reproduzem nas sociedades portuguesa e moçambicana de hoje, mas também foi entendido como uma obra que reproduz discurso colonialista (e racista) tanto enquanto objeto fílmico, como no que se refere às opções de produção. Os públicos portugueses participantes nas discussões sobre *Tabu* acusam rejeição perante a memória cultural (Assmann, 2016a) edificada em Portugal, sobre o passado colonial. Apesar de se mostrarem interessados na discussão sobre o colonialismo e as suas consequências no momento presente, os participantes portugueses mais jovens não estão familiarizados com este período da História. No entanto, a “glória dos descobrimentos” e a “excepcionalidade do colonialismo português” parece já não satisfazer a necessidade de conhecimento sobre o passado, de uma parte considerável dos participantes. A responsabilidade pela satisfação desta necessidade de questionar o passado colonial é geralmente remetida para a Escola, concretamente para o ensino básico. Curiosamente a mesma necessidade de rever o passado histórico, ou a forma como ele é transmitido às novas gerações, é sentida nos grupos de discussão moçambicanos, neste caso sobretudo partindo das leituras de *Yvone Kane*. Em Moçambique a heroicidade dos combatentes pela Independência não é questionada, mas a fidelidade das atuais elites políticas aos princípios revolucionários parece estar cada vez mais posta em causa. A História limpa, feita a partir de um *script* revolucionário perfeito, e em que o

colonialismo é o culpado de todas as assimetrias presentes, parece não convencer os moçambicanos.

Nas discussões sobre os filmes, os portugueses participantes recorrem sobretudo a uma memória comunicativa (Assmann, 2016a; 2016b), muitas vezes já uma pós-memória (Hirsch, 1997) no caso dos participantes mais jovens. Os portugueses que tomaram parte nestas conversas parecem estar conscientes de que “o outro” africano foi categorizado ao longo da História e, por vezes, defendem que os filmes reproduzem essas categorizações, sem assumir uma perspetiva crítica sobre elas. À semelhança de trabalhos anteriores (e.g. Cabecinhas, 2007; Rosário, Santos & Lima, 2011) verifica-se nas discussões entre portugueses uma tendência crítica negativa mais explícita em relação ao endogrupo e maior timidez na crítica relativamente ao exogrupo. Esta postura de maior criticismo relativamente ao endogrupo é comum nas sociedades contemporâneas onde é extremamente malvisto ser racista e acontece em grupos que se percebem como privilegiados, mais empoderados, ou mesmo “culpados” relativamente ao exogrupo (Cabecinhas, 2002; Tajfel, 1982-1983). No entanto, os participantes portugueses recorreram, com frequência, à *projeção* como forma de diluírem a culpa do endogrupo num todo europeu, ou mesmo de a alocarem a um “outro” africano, mais racista do que o “nós” portugueses.

Além disso, sobretudo entre os participantes mais jovens, surgiram caracterizações do “outro africano” e da “vida lá” baseadas em relatos de terceiros e que configuram estereótipos. Marcaram também presença ideias ligadas à excecionalidade do colonialismo português - colonos bons - e também ideias negativas sobre a população portuguesa que depois das independências dos países africanos “regressou” a Portugal. Num ou noutro caso, as identidades portuguesas, aparecem reconstruídas mais por oposição a um “outro português” colonialista e racista - segundo os participantes, ainda presente na sociedade portuguesa - do que em oposição a um “outro africano” sobre quem parece haver alguma prudência discursiva. Deste modo, os grupos portugueses rejeitam identificar-se com um passado que os culpabiliza e do qual desejam distanciar-se, construindo a sua identidade presente em forte oposição a esse período da História nacional. Ao longo das discussões os participantes mostraram ter conhecimento de que o racismo existe de forma expressiva na sociedade portuguesa, no entanto, o racismo aparece sempre como “coisa” ou característica dos “outros portugueses”, como se cada um fosse uma ilha não racista, num país de racistas.

Os públicos moçambicanos dialogam com os filmes portugueses posicionando-se enquanto povo oprimido pelo colonialismo, e podem nessas discussões com os filmes, reconstruir

estereótipos criados durante o período colonial, por forma a torna-los representações positivas de si, por oposição a representações negativas do “outro português”. Deste modo, e em concordância com investigações anteriores (Cabecinhas, 2007) parece ser bastante consensual nos grupos de discussão moçambicanos a ideia de que os portugueses, como os seus filmes, são frios, demasiado sérios, infelizes, e até castigados pela “culpa” de terem sido colonizadores, opressores. Segundo estes participantes, os moçambicanos, por oposição aos portugueses, gostam de filmes com ação e são livres, alegres, descontraídos e generosos. Os grupos de discussão moçambicanos dividiram-se entre desenvolver a sua própria auto estima subvertendo atributos negativos que lhe foram imputados (Cabecinhas & Cunha, 2003) e desconstruir discursivamente os efeitos na sociedade moçambicana da construída “superioridade branca”. Por outro lado, subsiste no discurso de alguns participantes (por vezes os mesmos) a ideia de que “os brancos” não têm problemas, de que se pensa que “eles” são educados, vivem bem e de que se permanece subserviente a uma “raça” construída como superior. Os portugueses foram representados pelos participantes moçambicanos nas discussões como um todo homogéneo, pese embora os pequenos esclarecimentos “nem todos”, ou “houve alguns”.

Comum e muito transversal a todos os grupos, nos dois países, a ideia de que são vivas as estruturas de pensamento, as representações sociais e as formas de relacionamento interpessoal criadas durante o colonialismo. Comum ainda a grupos portugueses e moçambicanos a necessidade de falar sobre “identidade”, “racismo” e “colonialismo” e a ideia de que estas conversas representam experiências muito positivas, porque permitem construir pontes e/ou fazer catarse.

É muito importante lembrar que se entende aqui o racismo, a construção identitária e a memória colonial como questões de poder; desse modo as extrapolações nunca são individuais; esta análise quer compreender como as estruturas de poder, dominação e desigualdade dentro de uma sociedade são reproduzidas através dos discursos. Como notou Stuart Hall:

Em qualquer sociedade todos fazemos constantemente uso de um conjunto de quadros de interpretação e compreensão, amiúde de maneira muito prática e inconsciente, e essas coisas por si, permitem-nos dar sentido ao que se passa à nossa volta, perceber a nossa posição e o que é provável que façamos (1984, p. 7).

As normas da ideologia, como as da gramática são criadas e aprendidas socialmente e, por conseguinte, as regras de “como falar” corretamente não são questionadas dentro do contexto em que foram estabelecidas, na medida e que aparecem como “naturais”. Deste modo, é quase sem surpresa que se constata a convergência com outros estudos (e. g. Cabecinhas, 2007; Vala &

Pereira, 2012; Macedo, 2017), em que a análise das discussões em grupo revela a persistência de estereótipos negativos respeitantes a imigrantes africanos e a aos seus descendentes, indicando que o passado colonial influencia significativamente o imaginário e a identidade social das novas gerações. Como em outros estudos portugueses e internacionais (e.g. Bonilla-Silva, 2006; Howard, 2009, 2011) - mesmo nas discussões relativas a *Cavalo Dinheiro*, um filme que celebra o ponto de vista dos oprimidos e os transforma em heróis - constata-se a reprodução de códigos comunicativos da ideologia hegemónica sobre raça; usa-se os quadros comunicativos que permitem expressar ideias potencialmente problemáticas sem aparecer socialmente como racista.

Parte III - Alteridade e identidade na ficção cinematográfica em Moçambique

Capítulo 8 - Panorâmica: cinema em Moçambique independente

O Cinema é a mais importante de todas as artes.

Vladimir Lenine (1922) in Boletim INC nº 3 e 4, 1978, p. 3

Moçambique é um país localizado no sudeste de África, banhado pelo Oceano Índico a leste e que faz fronteira com a Tanzânia a norte, com o Malawi e a Zâmbia a noroeste, com o Zimbabwe a oeste, e com a Suazilândia e a África do Sul a sudoeste. O conceito de *moçambicanidade* aparece no contexto da luta pela emancipação e ao serviço dos ideais da revolução e continua presente, depois da Independência, numa literatura moçambicana politicamente engajada: “A nação que emerge do movimento emancipador combina o ‘eu’ moçambicano com o próprio ‘eu’ revolucionário” (Pereira, 2008). Autores moçambicanos como Mia Couto (Couto a Neves, 1990) procuraram distanciar o conceito de *moçambicanidade* de mitologias nacionais que defendem “nação” como monocultura; esta *moçambicanidade* rejeita o conceito de estado-nação que alimenta construções totalitaristas enraizadas na presunção de que a nação é homogénea, hermética e que reproduz e perpetua uma herança biológica. Construir a *moçambicanidade*, ou, neste caso, procurar compreendê-la, é falar de povos híbridos e de muitas heranças, as mais delas indesejadas.

O filme - que tinha já sido usado como meio para a difusão da mensagem independentista - após a independência de Moçambique e durante os primeiros quinze anos da jovem República Popular vai ocupar um lugar privilegiado na política do regime marxista-leninista da FRELIMO: “Nos anos 1975-1991, o Instituto Nacional de Cinema irá dominar o mundo do Filme em Moçambique em todas as áreas desde a produção e distribuição até à exibição de filmes” (Convents, 2011, p. 364). A estratégia de comunicação do governo tem como prioridade a construção da unidade nacional que se ancora na *moçambicanidade*. Nas palavras do realizador e produtor de cinema Sol de Carvalho¹¹⁷:

¹¹⁷ Entrevista não publicada, concedida por Sol de Carvalho a 22 de maio, de 2017, no Porto, em Portugal.

Em 75, quando fizemos a conferência de Macomia - eu estava lá - que é a conferência de trabalho ideológico do partido FRELIMO, decide-se que a rádio era o primeiro e o cinema seria o segundo veículo... E por quê? Porque a rádio atingia toda a gente, com as línguas nacionais e o cinema tinha o visual. Porque ainda não havia televisão, portanto fazia muito sentido que a FRELIMO procurasse um órgão de comunicação eficaz para usar. Um meio que pudesse fazer essa transposição da mensagem que antigamente era feita pelo discurso direto, nos comícios (Carvalho a Pereira, 2017).

Deste modo, o Estado desenvolve, nesta altura, uma estratégia para a programação de filmes em todo o território nacional, e “procura uma política cinematográfica adequada para construir um ‘novo mundo’” (Convents, 2011, p. 10). O cinema sustenta uma perspectiva moçambicana sobre a colonização e sobre a história da luta pela independência, alicerçando nesta memória, criteriosamente selecionada segundo um *Script* de Libertação (Coelho, 2013; Schefer, 2016), o edifício da identidade nacional. Além disso, os diferentes povos de Moçambique viviam isolados e não raramente sem conhecimento do tamanho e diversidade étnica do país, por isso o cinema foi um veículo para o (re)conhecimento mútuo e também para a construção da unidade nacional. Considerado, por vezes, “a tentativa mais bem-sucedida na criação de um cinema que atendia aos interesses do povo africano” (Arenas, 2012, p. 77), o projeto cinematográfico pós-independência em Moçambique deve ser compreendido como parte de uma estratégia de construção da identidade nacional e simultaneamente de consolidação do programa político que lhe dava corpo.

O Estado moçambicano estabeleceu protocolos de formação com países como o Brasil, Cuba, França e Suécia (e.g. Convents, 2011; Watkins, 1995) num esforço financeiro e organizacional que tinha como objetivo formar técnicos capazes de fazer um cinema ao serviço do povo moçambicano, livre dos “vícios” do colonialismo e do imperialismo. Além disso, os acontecimentos políticos e culturais aqui emergentes, entusiasmaram intelectuais e artistas de vários pontos do globo. A experiência de cinema em Moçambique, nesta altura, gerou novos conceitos, estéticas e estratégias (Gray, 2012) ainda que poucas vezes tenham sido articulados teoricamente. Contudo, paralelamente a estes acontecimentos, Moçambique mergulhava numa

guerra interna que opunha o Governo da FRELIMO à RENAMO¹¹⁸, um movimento apoiado pela Rodésia (hoje Zimbabwe) e depois pela África do Sul (e.g. Coelho, 2004; Jafar, 2014).

O conflito armado em Moçambique prolongou-se durante toda a década de 1980 do século XX; “com o passar dos anos, a Rodésia deu lugar ao Zimbabwe, cujas forças lutavam agora do lado da FRELIMO. O brutal envolvimento das forças do país vizinho, contudo, em nada mudou a direção da guerra” (Cabral, 2005, p. 236). O envolvimento da mediação italiana¹¹⁹ permitiu que se assinasse a paz em 1992, mas entretanto a guerra e a conseqüente degradação das condições económicas no país tinham inviabilizado grandemente a produção e a importação de filmes. Além disso, a falta de investimento nas infraestruturas (manutenção) conduziu à deterioração das poucas salas de cinema que não foram, nesta altura, privatizadas.

A morte de Samora Machel em 1986 anunciou uma secundarização do cinema enquanto dispositivo de comunicação com as massas por parte do Estado e depois o incêndio que deflagrou no INC em 1991, destruindo grande parte do seu espólio, bem como da sua estrutura produtiva, confirmou a viragem anunciada na forma de fazer cinema em Moçambique. Quando, no início dos anos 1990 do século XX, a República Popular de Moçambique passa a ser apenas República de Moçambique, os meios de comunicação social, e com eles o cinema, são liberalizados. A televisão e o *home vídeo* fazem agora parte do quotidiano dos moçambicanos e o Estado abandona as políticas de proteção ao cinema, o INC transforma-se em INAC (Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema) que pelo Decreto nº41/2000 de 31 de outubro, deixa de ter responsabilidades quer de produção, quer de distribuição e passa a ser sobretudo um órgão de apoio à divulgação, regulamentação e arquivo.

No princípio da década de 1990 alguns cineastas oriundos do INC e da Kanemo criam produtoras de cinema, que são até hoje, estruturas fundamentais do cinema moçambicano. A nova tecnologia digital permitiu novas abordagens por parte de uma cultura cinematográfica fortemente ancorada no documentário (Convents, 2011) desde a independência do país, e a diminuição do controle do aparelho estatal relativamente aos conteúdos fílmicos, possibilitou o desenvolvimento de novos discursos estéticos e políticos no cinema. A médio prazo, porém, o abandono de políticas

¹¹⁸ Acrónimo de Resistência Nacional Moçambicana, RENAMO é um partido político, que foi liderado por Afonso Dhlakama até à sua morte em 2018. Foi fundada em 1975 após a independência de Moçambique como uma organização política anticomunista (Jafar, 2014).

¹¹⁹ O Acordo Geral de Paz foi assinado em Roma a 4 de outubro de 1992, por Joaquim Chissano, presidente de Moçambique, Afonso Dhlakama, presidente da RENAMO e por representantes dos mediadores, a Comunidade de Santo Egídio de Itália, pondo fim a 16 anos de Guerra Civil (Jafar, 2014).

públicas para o cinema, conduziu o filme moçambicano a uma situação difícil. Para Licínio Azevedo: “É uma tristeza, principalmente porque não há formação. A Amocine ou outras organizações fazem pequenos cursos de uma semana ou duas. Uma escola de cinema são 4 ou 5 anos, não é?” (Azevedo a Pereira & Cabecinhas, 2015, p. 1035).

8.1. Campo: intelectuais ao serviço do povo

Oficialmente criado pela Portaria n° 57/76, de 4 de março, dos Ministros da Informação, das Finanças e de Estado na Presidência, na dependência do Ministério da Informação, o Instituto Nacional de Cinema foi resultado do primeiro gesto de Samora Machel, no sentido de instituir uma política cultural para Moçambique (e.g. Alberto & Lourenço, 2009; Cardoso, 2003). O carismático líder tinha a convicção profunda de que o cinema era o veículo natural para a construção de uma sociedade nova e também para a projeção de imagens prestigiosas (Ricoeur, 2007)¹²⁰. O primeiro diretor do INC foi Américo Soares e uma das primeiras obras concluídas¹²¹ e promovidas no âmbito das políticas desta instituição foi *Do Rovuma ao Maputo*, filmado pelo jugoslavo Dragutin Popovitch, que retrata a entrada triunfal de Samora Machel no país, um pouco antes da anunciada independência e que representa, de algum modo, o espírito festivo da época e também uma certa idolatrização da figura presidencial que o caracteriza.

Parece ser mais ou menos consensual, entre os autores consultados, que Portugal não deixou infraestruturas de cinema em Moçambique e que, portanto, o trabalho de edificação de um cinema nacional depois da independência teve que ser feito de raiz (e.g. Bamba, 2012; Diawara, 1992). No entanto, não se afigura como verdade que não existissem quaisquer infraestruturas cinematográficas, na terra, dada a crescente produção de cinema local desde os anos 1950 e o desenvolvimento de algumas empresas produtoras de cinema que tinham funcionários aptos. Inegável, contudo, é que estas infraestruturas estavam longe de ser suficientes e que apenas um reduzido número de profissionais competentes ficou no país, depois da independência. Por outro lado, uma crescente comunidade cinéfila reunida em cineclubes fazia já filmes antes da independência, e alguns desses jovens cineastas continuaram a fazer cinema em Moçambique,

¹²⁰ Samora Machel acreditava que era preciso construir um arquivo de memória filmada sobre o momento que Moçambique estava a viver. Segundo Ruy Guerra, em entrevista a Raquel Scheffer, o Presidente instituiu um arquivo invisível, onde eram guardadas imagens não editadas sobre acontecimentos importantes, para estudo futuro (Scheffer, 2016b). Esse arquivo de imagens, de que faziam parte também filmes feitos durante a luta pela independência da FRELIMO, ou foi destruído no incêndio de 1991, ou pereceu, ou permanece no arquivo do INAC, por enquanto, inacessível.

¹²¹ Segundo Gabriel Mondlane em entrevista não publicada concedida em 2016, a edição de *Do Rovuma ao Maputo* foi feita no INC por Murilo Salles.

depois de 1975. A maioria dos referidos jovens - que eram filhos, ou netos de colonos - partilhava convicções independentistas e aliou-se ao projeto marxista-leninista do governo FRELIMO. Além disso, o facto de o cinema ter sido prioritário para o primeiro Presidente da República Popular de Moçambique, não é um pormenor: durante a luta pela independência o Filme serviu como veículo para divulgar a causa a nível internacional (e. g. Arenas, 2016; Cabaço, 2017b; Gray, 2012), Samora Machel conhecia bem a força da imagem cinematográfica e estava disposto a usa-la em prol da construção da nação moçambicana e da consolidação do poder.

O cinema pós-independência em Moçambique nasce, portanto, do encontro entre uma classe de intelectuais cinéfilos e cineastas politizados e uma forte consciência por parte das novas autoridades políticas da importância da imagem cinematográfica, para ajudar a construir um Moçambique novo. Cineastas e políticos eram fundamentalmente constituídos (e liderados) por indivíduos brancos e mulatos e também, sobretudo no setor do poder político, por negros “assimilados”. Deste modo, querendo ou não, as elites que produziram os “novos” discursos eram herdeiras da cultura filosófica e política europeia. Este facto marca de forma expressiva o desenho da construção identitária moçambicana.

Segundo José Luís Cabaço¹²² as práticas do INC articularam-se em torno de três prioridades:

Por um lado, conscientes de viver um momento histórico, o Instituto apostou no registo em película do maior número possível de acontecimentos nacionais, que eram arquivados para eventual utilização futura; por outro lado respondendo à urgência de consolidar a unidade da nação em construção, era necessário estimular a circulação de imagens entre as diversas províncias e entre os diferentes grupos etno-linguísticos; finalmente, fizeram-se convergir recursos e capacidades na formação dos jovens quadros moçambicanos (Cabaço, s.d., p. 6).

A construção da *nação moçambicana* como uma entidade homogénea foi pensada sob uma lógica de oposição a uma outra entidade que se apresentara de forma igualmente homogénea: a nação portuguesa com as suas províncias ultramarinas. A ideia de que a um Estado deve corresponder uma nação não nasce a 25 de junho de 1975, mas sim durante o colonialismo. A morte da tribo, enformava o desejo de união, que pela sua força simbólica deveria expulsar a

¹²² Doutor em antropologia social (USP, 2007) José Luís Cabaço foi Ministro dos Transportes e Comunicações e Ministro da Informação (1980-1986). Foi Reitor da Universidade Técnica de Moçambique até dezembro de 2014.

herança colonial; a nação moçambicana seria compacta, singular, unificada e livre dos vícios do colonialismo e do imperialismo, mas também do tribalismo, do obscurantismo, do curandeirismo e de todos os discursos de sabor popular (Cahen, 1999). Deste modo, o unitarismo proposto reproduzia, ainda que em moldes opostos, a gramática assimilacionista e intolerante perante as particularidades culturais, veiculada pelo discurso colonial português. O apagamento do contributo das culturas locais para a constituição da perfeccionada identidade moçambicana sem raças, no trabalho do antropólogo José Luís Cabaço (2010), é um exemplo eloquente, desta forma de pensar a construção da identidade moçambicana. Assim, no período pós-independência assiste-se, por parte das elites moçambicanas, incumbidas de imaginar a nação, à (re)instalação para posterior reprodução, das estruturas de sociais criadas durante o colonialismo. Nas palavras de Peter Fry:

Do ponto de vista estrutural, havia pouca diferença entre um estado capitalista autoritário, governado por um pequeno grupo de portugueses “esclarecidos” e de “assimilados”, e um estado socialista autoritário, governado por um partido de vanguarda igualmente diminuto e igualmente esclarecido (2005, p. 67).

Mesmo antes da independência, foi diagnosticada alguma tensão entre os desígnios da elite FRELIMO e os comportamentos populares. As dificuldades de lidar com a memória que o povo tinha de si próprio, são enquadradas teoricamente no já referido trabalho de Cabaço (2010), que recorre a Bhabha, do seguinte modo: “existia um descompasso entre o ‘tempo pedagógico’ da FRELIMO imposto pelos imperativos da luta e da administração das ‘zonas libertadas’ e o ‘tempo performático’ do povo, condicionado pela persistência de formas culturais profundamente arraigadas” (p. 289). É curioso que Cabaço recorra aqui à palavra “performático” para qualificar o “tempo” do povo, na medida em que é justamente performativa, segundo Connerton (1993), a memória-hábito que devém resistência caso se sinta ameaçada, porque representa um “sentimento histórico” (p. 15). Trata-se de uma memória não edificada em monumentos, não estabelecida pela ciência histórica, não reconhecida pelas instituições de Poder, mas que se manifesta nas práticas quotidianas populares e que representa a forma como determinado grupo se entende a si próprio. As narrativas identitárias construídas pelas elites encontram, muitas vezes, uma barreira difícil de transpor precisamente nesta memória performativa, que tendem a desvalorizar cuidando que podem erradicá-la por via da “educação” ou mesmo da violência.

Desde os seus primeiros tempos o INC procurou registar e dar a conhecer o novo Moçambique. Ainda em 1976 foi concebida a produção de um filme mensal, que deveria captar e

analisar as experiências locais e leva-las ao resto do país, para que o maior número de moçambicanos possível tomasse contacto com elas. A este filme mensal foi dado o nome de *Kuxa Kanema*. Arenas (2016) refere que *Kuxa Kanema* é um neologismo criado por Luís Carlos Patraquim que significa “o nascimento ou a aurora do cinema”, cunhado a partir dos idiomas changana e makua, falados no sul e norte de Moçambique respetivamente. O gesto de criação do neologismo evidencia o desejo e “labor” de criação da unidade nacional como uma espécie de manta de retalhos constituída pelos contributos dos vários grupos do país¹²³. O jornal cinematográfico *Kuxa Kanema* pretendia filmar a imagem do povo e devolve-la ao povo (Cardoso, 2003):

O *kuxa Kanema* (o nascimento do cinema), era este o seu título, era um produto diferente dos habituais «jornais cinematográficos». A direção era de Fernando Silva, que se formara na Somar, com excelentes textos do poeta Luís Patraquim, que viria a ser o principal roteirista na primeira década do Instituto, e locução do próprio diretor do INC Américo Soares. O *Kuxa Kanema* não vivia de «flashes» noticiosos, mas de análise dos acontecimentos do mês e da interlocução com as populações (Cabaço, s.d./s.p.).

O jornal *Kuxa Kanema* será objeto de ponto específico, mais adiante, por agora, observa-se o movimento de influências que contribuíram, cada uma a seu modo, para o desenvolvimento do cinema em Moçambique. Ainda em 1976 estreou o primeiro documentário de longa-metragem produzido no INC, com o título *Ano 1 da Independência Nacional* com a realização de Fernando Silva¹²⁴, que foi mostrado em todo o país e era uma crónica dos principais acontecimentos do primeiro ano da República Popular de Moçambique.

Pouco tempo depois, a direção do INC convida José Cardoso (1930-2013) para integrar os quadros do Instituto em Maputo. O cineasta “realizara um importante trabalho de consolidação da política cinematográfica no centro do país” (Cabaço, s.d./s.p.) onde lançara o projeto Cinema-Móvel. José Cardoso nasceu em Portugal em 1930, mas viveu em Moçambique desde os sete anos.

¹²³ A veracidade da referência foi confirmada pelo próprio poeta, guionista e produtor Luís Carlos Patraquim, a 15 de março de 2018, por conversa telefónica.

¹²⁴ Fernando Silva foi funcionário da empresa Somar Filmes, onde se tinha formado. O já citado Lopes Barbosa desceve a empresa nos seguintes moldes: “É que nós tínhamos tudo naquela empresa, nós eramos completos em termos de produção e de organização; além de termos câmaras, tínhamos laboratórios (...) salas de montagem, de sonorização, tínhamos tudo. Eramos completos.” (Barbosa a Pereira, 2016). A presença de cineastas formados durante o colonialismo e o conjunto largo de influências reveladas pelos protagonistas do cinema moçambicano desta altura, contrariam a ideia sugerida por Watkins (1995) entre outros, de que o cinema começa do Zero em Moçambique depois da independência. O INC terá seguido o modelo do ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), porém esta esteve longe de ser a única influência.

Foi um dos fundadores do Grupo de Amadores de Cinema, na Beira, na década de 1950, que foi mais tarde extinto, dando lugar ao Cine Clube da Beira. Neste clube conviviam pessoas que faziam filmes com pessoas que apenas os viam e nessa altura José Cardoso começou a fazer os seus primeiros filmes com uma máquina de 16mm e outra de 8mm: *O Anúncio* (1966), *Pesadelo* (1968), *Raízes* (1969).

Em 1981, Camilo de Sousa regressa a Maputo para trabalhar a tempo inteiro no INC. Sousa abandonara os estudos na Europa para ingressar na FRELIMO onde foi colocado no Departamento de Informação e Propaganda, e em 1974 foi incluído no grupo de guerrilheiros encarregados de assegurar na Província de Cabo Delgado o controle institucional da transição para a independência, onde ficou alguns anos como Secretário Provincial do Trabalho Ideológico (Cabaço, 2017).

Outra figura importante, nesta fase, foi Pedro Pimenta “um jovem brilhante e apaixonado cinéfilo” (e.g. Cabaço, 2017) que se tornará um incontornável produtor e promotor de iniciativas culturais, que será mais tarde, chamado a dirigir o INC e depois também a Televisão Experimental de Moçambique. Nomes como Murilo Salles (que, tal como Fernando Silva, já trabalhava em cinema antes da Independência e filmou as primeiras eleições populares em Moçambique), José Celso Martinez Corrêa, Santiago Alvarez, animavam por esta altura a produção de cinema em Moçambique.

O governo convidou Ruy Guerra, para ajudar a dirigir os destinos do cinema moçambicano. Ruy Guerra, um dos mestres do Cinema Novo Brasileiro, nasceu em Moçambique, filho de pais portugueses e estudou cinema em França. Como tinha uma filiação política e ideológica herdeira do terceiro cinema, entrou em conflito com o cinema francês da época pela sua faceta “apolítica” que significaria sempre “de direita”, porque ao não tomar uma posição, defende a posição do *status quo*. Ruy Guerra reestruturou e ampliou a política do cinema móvel que no âmbito da divulgação do cinema nas áreas rurais, tinha sido organizada pelo INC, com unidades motorizadas que percorriam as aldeias projetando filmes, principalmente de produção nacional. O cineasta promoveu a criação de unidades móveis provinciais e deu início aos primeiros pontos fixos de exibição em aldeias. Ruy Guerra atraiu outros cineastas (guionistas, editores, produtores e técnicos) e também realizadores que se vieram a revelar figuras importantes no cinema moçambicano, entre os quais podemos destacar Licínio Azevedo, que foi para Moçambique como jornalista a convite precisamente de Ruy Guerra (Pereira & Cabecinhas, 2016).

Ainda nos anos 1970, foi criado o Gabinete de Comunicação Social (GCS) - hoje Instituto de Comunicação Social - vocacionado para a comunicação com a realidade rural, que compreendia, na altura, cerca de 80% da população (Cabaço, s.d.). Inicialmente o GCS ocupou-se da comunicação oral e escrita e do levantamento de problemas ligados à linguagem e à organização do texto da comunicação, e também ao mapeamento de conteúdos mais acessíveis e interessantes para as comunidades. Depois com a chegada da televisão em 1981, começou a produzir programas em vídeo de natureza educativa e informativa, um dos quais, *Canal Zero*, dirigido especificamente aos camponeses, era exibido semanalmente na Televisão. Aqui se iniciou, na direção de filmes, Licínio de Azevedo (Cabaço, 2017b; Pereira & Cabecinhas, 2016). Também a Universidade Eduardo Mondlane avançou, no âmbito dos estudos em ciências sociais, experiências importantes e na mesma senda. Segundo José Cabaço (2017) juntos – UEM e GCS e “fora da tutela direta do Instituto Nacional de Cinema, deram vida a notáveis experiências - usando o cinema como meio - que muito viriam a enriquecer o património comum” (p. 90).

No entanto, o INC foi um laboratório que aproximou os talentos e visões moçambicanas e estrangeiras¹²⁵ e foi o espaço de aprendizagem para cineastas emergentes como João Ribeiro e Sol de Carvalho, entre outros, muito por influência de Guerra, que “levaria a cabo um importante programa de formação com o apoio de vários técnicos brasileiros e franceses, todos voluntários, que ele próprio entusiasmara para o efeito” (Cabaço, 2017b, p. 95). Um dos primeiros resultados concretos deste intercâmbio foi o documentário *Estas são as Armas* (1978) de Murilo Sales em colaboração com Luís Bernardo Honwana, filme que marca o início do documentário moçambicano fundado na pesquisa de temas considerados relevantes do processo político em curso.

Ruy Guerra filmou, com materiais precários e em condições difíceis (Cabaço, 2017b), filmes como *Operação Búfalo* (1978) e *Danças moçambicanas* (1979). Depois de filmar *Um povo nunca morre* (1980) que mostra a transladação de corpos de soldados da FRELIMO, da Tanzânia para Maputo, Ruy Guerra dirigiu, aquele que foi anunciado em cartaz como o “primeiro filme de ficção da República Popular de Moçambique”: *Mueda, memória e massacre* (1981) filmado em 35 mm a preto e branco. Não se pretende esgotar sob nenhum ponto de vista (artístico, político,

¹²⁵ Esse projeto de formação teve a participação de profissionais como Alberto Graça, Vera Zaveruska, Antoine Bonfanti, Edgar Moura, Cris Altan, Mendes Soares, Labi Mendonça, Nilson Barbosa, Carlos Cavalcanti, entre outros (e.g. Cabaço, 2012).

histórico, etc.) a análise do filme *Mueda, memória e massacre*, sublinha-se, contudo, o caráter híbrido da obra (e.g. Borges, 2017), para justificar o facto de não ser aqui associada ao ponto sobre ficção cinematográfica em Moçambique.

O filme debruça-se sobre uma representação popular que anualmente evocava, no local onde ocorrera, a chacina da população indefesa perpetrada pelas forças coloniais a 16 de junho de 1960. Esse massacre assumira a dimensão simbólica de mito fundador do nacionalismo moçambicano. O autor quis compreender essa evocação e representação coletiva de um acontecimento histórico (e.g. Borges, 2017; Cabaço, 2017b) num espetáculo que era a forma como o povo celebrava a memória dos seus mortos, numa atmosfera de festa, pela ridicularização daqueles que os haviam violentado: “o pano de fundo não é tanto a brutalidade da força colonial, mas sim a ignorância e o ridículo das pessoas que a constituíam” (Lopes, 2016, p. 5). Nesta representação não havia uma linha divisória nítida entre atores e público, entre memória, ficção e atualidade e, portanto, o acontecimento revelava-se muito estimulante para o autor, que pretendia confrontar a memória coletiva com as recordações individuais de testemunhas diretas ou indiretas (Borges, 2017). Ruy Guerra não foi alertado para as complexas questões de natureza política envolvidas e *Mueda* “acabaria mergulhado nas indefinições interpretativas que ainda envolviam o significado que a revolução pretendia atribuir a esse facto histórico” (Cabaço, 2017b, p. 95). O depoimento de um dirigente da FRELIMO, na altura governador de Cabo Delgado - Raimundo Pachinuapa, que fora testemunha direta do massacre e que aparecia no filme com o uniforme da FRELIMO - foi visto pelas autoridades como sancionando uma versão do facto histórico que o poder não considerava consolidada (Cabaço, 2017b) e que seria contra a ideia de unidade pretendida. Segundo Licínio de Azevedo, que veio a participar na segunda versão do filme, já sem Ruy Guerra, Pachinuapa contara a estória real, segundo a qual, os massacrados foram exclusivamente macondes, o que implicaria admitir que a estória de Mueda não era nacional, mas apenas de um dos grupos étnicos, o que poderia inclusivamente alimentar o “tribalismo” (Azevedo a Borges, 2017). A leitura de Raquel Scheffer acrescenta uma outra nuance ao acontecimento:

O antigo guerrilheiro é de etnia Maconde. As relações da FRELIMO com os Macondes tinham-se tornado tensas desde a cisão de Lázaro N’Kavandame em 1968. Submeter a construção discursiva ao ponto de vista de Pachinuapa poderia outorgar uma importância central e

“desmesurada” aos Macondes no processo de descolonização (2016a, p. 715).

O eloquente narrador foi substituído por um ator, mas além disso também era preciso cortar a participação do antigo chefe português do posto, que permanecia em Moçambique depois da independência, vivendo entre macondes, sem qualquer problema, uma vez que não tinha participado na chacina. A presença desta ex-autoridade colonial em vez de ser entendida pelas autoridades políticas como prova da sua generosidade, abertura e compreensão, como sugeria Ruy Guerra, foi temida por poder ser percebida como fraqueza (Borges, 2017). Ruy Guerra não aceitou as soluções propostas por Jorge Rebelo – ministro da informação - para os problemas detetados pela censura e não quis participar da realização da segunda versão do filme, que não era a sua e o empobrecia visivelmente. Voltou para o Brasil alegando compromissos de trabalho (Borges, 2017).

A contribuição de Ruy Guerra alargou-se, no campo da política de cinema com a criação da Kanemo, que foi a primeira produtora de capital misto depois da independência e que levou a Moçambique um grupo de profissionais brasileiros. A Kanemo dedicava-se à realização de documentários e também à produção de filmes institucionais de empresas e organizações, tendo no seu programa a criação de um arquivo de imagem e a formação de pessoal local. Em 1982, Ruy Guerra foi chamado a dirigir o registo de um ato público, que decorreu durante alguns dias, no qual o Presidente Samora Machel se reuniu com os antigos “comprometidos” com o regime colonial¹²⁶ com quem procurou encontrar soluções de compromisso. Segundo Cabaço (2017b), esta “reunião dos comprometidos”, viria a servir de inspiração, anos mais tarde, para a constituição, na África do Sul democrática, da celebrada “Comissão de Paz e Reconciliação” instituída por Nelson Mandela. Através de um acordo com o INC, Ruy Guerra viria a editar este material na Kanemo, numa série de documentários a que chamou *Os Comprometidos - Actas de um processo de descolonização* e que seria parcialmente apresentado, como série de televisão em 1985 (Cabaço, 2017b).

Simultaneamente, Ruy Guerra atraiu uma onda de solidariedade internacional. Do relativamente largo grupo de cineastas que colaboraram nesta altura com Guerra e com o INC é imperativo destacar Jean Rouché e Jean-Luc Godard, não apenas pelo prestígio internacional dos

¹²⁶ Ex-agentes da Pide (polícia política portuguesa) e outros moçambicanos que tinham feito parte do aparelho de estado colonialista.

autores, mas pela ambição dos projetos que ambos tiveram para edificação do cinema em Moçambique. Jean Rouché e Jean-Luc Godard foram oficialmente convidados pelo governo moçambicano para trabalharem sob orientação de Ruy Guerra e do Instituto (e.g. Arenas, 2012; Borges, 2017). O projeto de Godard com a sua produtora Sonimage, consistiu numa tentativa de fazer uma televisão para o povo e pelo povo: o autor queria proporcionar aos camponeses moçambicanos, de uma zona rural da Província do Niassa (norte de Moçambique) meios técnicos e liberdade criativa que lhes permitissem produzir as suas próprias imagens – uma contra televisão (Cardoso, 2003). Quando Godard formalizou a sua proposta em 1981 a televisão em Moçambique estava a dar os primeiros passos e na ideia do autor depois de produzidas estas imagens dos camponeses, poder-se-ia confronta-las com as da produção televisiva citadina, o que proporcionaria um debate sobre a imagem, que constaria num filme a ser realizado pelo próprio Godard, que seria lançado no circuito internacional, intitulado *Naissance (d'une image) d'une Nation*, em português: *O Nascimento de (uma imagem) de uma Nação* (e.g. Diawara, 1992). Godard sublinhava assim, na senda de Griffith¹²⁷ (1915) a ideia do cinema como dispositivo que imagina a nação, no entanto talvez Godard pretendesse inverter a lógica da formação da imagem que um povo tem sobre si. Antagonizando a ideia do cinema (neste caso televisão) enquanto aparelho ideológico de estado (Althusser, 1980) Godard propunha aqui a construção de uma imagem do povo criada pelo próprio. Ao contrário das comunidades imaginadas de cima para baixo descritas por Anderson (2006) teríamos, na proposta de Godard, comunidades descritas por si próprias.

Segundo Cabaço (s.d., p.10) “o esforço económico e de guerra que o país então enfrentava obstou a que o governo disponibilizasse os 300.000 usd. que representava a sua parte no investimento”, o autor, num outro texto, acrescenta a esta informação: “apesar do parecer favorável do Ministro da Tutela” (Cabaço s.d./s.p.). No documentário de Margarida Cardoso *Kuxa Kanema – o nascimento do cinema* (2003) ainda o mesmo José Luís Cabaço, desabafa sobre a sua experiência enquanto ministro na altura: “tive toda a dificuldade em convencer o governo e não consegui” (Cardoso, 2003). Outras fontes revelam que Godard entrou em conflito com o dogmatismo ideológico da FRELIMO (e.g. Arenas, 2012; Diawara, 1992), que cedo percebeu que esta televisão, feita pelo povo, não seguiria a linha ideológica do partido. Assim o que de mais

¹²⁷ *The Birth of a Nation*, de David Griffith (1915).

importante fica para a História do projeto de Jean Luc Godard em Moçambique é o que a memória dele revela sobre as lógicas que presidiam as políticas para o cinema por parte do governo Moçambicano da época, que obviamente não estava interessado no que o povo tinha para dizer, mas sim no que ele próprio – governo – tinha para dizer ao povo; a imagem cinematográfica em Moçambique depois de 1975 e até ao fim dos anos 1980, foi produzida no âmbito de um cinema concebido enquanto aparelho ideológico de estado (Althusser, 1980) organizado na instituição INC. O projeto de Godard sucumbiu e dele restam apenas o artigo do autor no nº 300 dos *Cahiers du Cinema* e alguns (poucos) dos 266 minutos do seu *Histoire(s) du Cinéma* (1988 - 1998). Em entrevista concedida a Luís Carlos Patraquim e Licínio de Azevedo em 1978, no início, portanto, da formulação do projeto, Godard parecia adivinhar já, sem saber, onde viria a encontrar o travão do seu sonho:

Uma questão que o instituto poderia colocar ao governo: ele necessita mais de imagens do povo, ou dele? Esta pergunta talvez possa ser colocada a qualquer pessoa, uma vez que o governo tem tantas coisas para governar. Caso ele indique um tipo de imagem, podemos perguntar: por quê essa? Qual o papel dela? (Godard a Patraquim & Azevedo, 1978, s.p.).

Jean Rouch liderou um acordo de cooperação com o governo francês que patrocinou o seu projeto *Super-8*, que compreendia a construção de um laboratório totalmente equipado com a tecnologia necessária para fazer filmes, e ainda instrutores franceses para formarem técnicos moçambicanos capazes, no uso da referida tecnologia. Rouch e o INC não conseguiram pôr-se de acordo principalmente no que dizia respeito à viabilidade do referido projeto a longo prazo, no contexto moçambicano. Entre moçambicanos, que inicialmente estavam mais interessados no formato 35mm e não no de 8mm, o projeto de Rouch foi entendido como uma institucionalização do grau de subdesenvolvimento técnico (Watkins, 1995). Para o cineasta o formato 35 mm não era suficientemente prático, nem barato. Jean Rouch já tinha trabalhado em países como a Nigéria, a Costa do Marfim, o Gana e o Mali e tinha sido alvo de críticas ácidas por parte de cineastas africanos como Ousmane Sembène, por exemplo, que o acusou de olhar os “africanos como insetos” (Diawara, 2012, p. 224) e de usurpar o poder de autorrepresentação ao africano.

Diawara (2012, p. 222) coloca Jean Rouch em Moçambique durante longos períodos e descreve concretamente o tipo de trabalho desenvolvido pelo cineasta: “Em Moçambique filmava todos os dias com os cervejeiros ou os trabalhadores do leite, processava em seguida o material e

projetava-o para as mesmas pessoas que haviam sido filmadas, assim podiam vê-lo e fazer os seus comentários”. No entanto, José Luís Cabaço desvaloriza a participação de Jean Rouch de quem diz que “chegou a visitar Moçambique para acompanhar diretamente a iniciativa” (s.d./s.p.) e também os conflitos teóricos que envolveram este projeto, destacando a participação dos intelectuais moçambicanos e o caráter ideológico e educativo do projeto, tal como ele era entendido pela elite política moçambicana, fazendo recair a culpa pelo seu fracasso no desenrolar da guerra:

A filosofia geral deste projeto - dirigido por dois acadêmicos da área de Humanidades, João Azevedo e Borges Coelho, em colaboração com o artista plástico e poeta António Quadros - era a de usar técnicas básicas de inspiração popular para resolver os problemas concretos mais prementes das comunidades e complementar, com o cinema, o processo do ensino-aprendizagem, criando um momento de discussão e reflexão coletivas e levando as iniciativas com sucesso a conhecimento de outras comunidades. As experiências locais eram filmadas e a forma de organizar a informação, isto é, a edição do material filmado, era discutida com a população. O «Projecto Super 8» exauriu-se na década de 80 com o avanço da guerra interna e com as opções políticas por soluções técnicas modernas na ânsia de resultados mais imediatos (Cabaço, s.d., p.8).

Nos anos seguintes à independência, o cinema em Moçambique é colocado ao serviço da construção do *homem novo* e da sociedade nova, imaginados por oposição ao colono português e à sociedade colonial, com os seus “vícios imperialistas” e burgueses, o seu elitismo e o seu racismo; nas palavras de Samora Machel: “Muitos não sabiam que nós tínhamos cultura (...) mas que a cultura só a tinha o povo português. O que nós tínhamos eram ‘usos e costumes gentílicos dos indígenas’” (1977, p. 9). Paradoxalmente esta construção da *moçambicanidade* perpetua uma rejeição da mesma cultura local e dos seus “usos e costumes”, concretizados na rejeição do “tribalismo” e “obscurantismo”, e reproduz o seu desejo de unicidade e de racionalidade. A educação do *homem novo* procura “destruir as ideias e hábitos corruptos herdados do passado; desenvolver o espírito científico para eliminar a superstição; promover a emergência de uma cultura nacional, liquidar o individualismo e o elitismo” (FRELIMO, 1982, p. 196). O povo moçambicano representado pelo partido único no poder, foi assim imaginado pelos aparelhos ideológicos do estado, entre os quais o cinema, através, por um lado, do apagamento das

características consideradas indesejáveis e por outro da agregação de retalhos regionais e misturas de heranças que não tinham necessariamente uma origem comum, porque para poder emergir, a nação deveria ser um híbrido de todos os moçambicanos.

8.2. Contra-campo: o *homem novo*

A expressão *homem novo* foi usada desde a década de 1920, tanto por ideologias de “esquerda” como de “direita” (e.g. Sruton, 1982). No caso moçambicano, a expressão é herdeira do discurso marxista-leninista no qual foi usada para descrever a transformação da ordem económica, e também da personalidade dos indivíduos, operada pela revolução que tomaria forma no socialismo, para vigorar em todo o seu esplendor, depois, na “plenitude do comunismo”.

A proposta identitária da FRELIMO se consubstanciava no projecto da ‘criação do ‘homem novo’. O modelo projectado repudiava o ‘colonial’, o ‘tradicional’ e o ‘homem novo’ de Gilberto Freyre, preconizando a gradual convergência das identidades dos diferentes grupos etno-linguísticos numa realidade ‘moderizadora’ (Cabaço, 2010, p. 284).

O *homem novo* foi transformado por uma nova ordem económica e social e, portanto, os valores e as aspirações que o motivavam anteriormente perderam reconhecimento e mesmo compreensibilidade. Mais do que um tipo de indivíduo a expressão *homem novo* – que engloba homens, mulheres e crianças (e pressupõe a exclusão dos outros géneros não considerados “naturais” ou “legítimos”) - refere-se a uma nova forma social: a sociedade do *homem novo*.

Em Moçambique, a origem da ideia de *homem novo* encontra-se no período da luta pela independência e sintetiza a luta entre a nova e a velha ordem. José Luís Cabaço (2010) advoga que a proposta do *homem novo* teve seu “laboratório experimental” (p. 286) justamente, nos campos de treino da FRELIMO em Nachingwea, visitados por ele em 1974. Durante a luta armada, a preparação militar era complementada pela formação ideológica que tinha como objetivo transmitir os valores da construção de uma sociedade “justa, solidária, altruísta, coesa, socialmente disciplinada, com uma visão económica fundada no princípio da auto-suficiência e dependente essencialmente das ‘próprias forças’ e da ‘imaginação criativa do homem’” (Cabaço, 2010, p. 286).

Em 1977, na *II Conferência do Ministério de Educação e Cultura*, Sérgio Vieira, um destacado membro do comité central da FRELIMO, pronunciou um discurso que foi publicado no

ano seguinte na *Revista Tempo* sob o título: “O Homem Novo é um processo”. No início do discurso o autor postula que “A revolução triunfa ou fracassa na medida em que emerge ou não emerge o Homem Novo” (1978, p. 27). E, portanto, a construção do *homem novo* é considerada um projeto mobilizador, uma ideia de força e um objetivo fundamental a ser alcançado. De acordo com Vieira, Samora Machel sistematizou a centralidade do conceito de *homem novo*, pela primeira vez, em 1970, num discurso proferido na *II Conferência do Departamento de Educação e Cultura* em Tunduru. Esse mesmo discurso foi publicado em 1973 pelo Departamento de Informação e Propaganda da FRELIMO, no segundo Caderno da coleção “Estudos e Orientações”. Mais tarde, em 1978 foi republicado pelo Departamento do Trabalho Ideológico da FRELIMO. Machel defendeu a necessidade de “Educar o Homem para vencer a guerra, criar uma sociedade nova e desenvolver a pátria” (1978, p. 8) num processo que consistia em “depois de demonstrar-nos a nocividade, quer da educação tradicional, quer da educação colonial, explicar os objetivos educacionais que nos propomos atingir, em função da nova sociedade pela qual lutamos” (Machel, 1978, p. 8).

Naquele discurso fundador, Machel distinguiu três sistemas de educação incompatíveis; os dois primeiros correspondiam às sociedades que deveriam desaparecer e o terceiro era projetado para a sociedade nova, a que deveria emergir no futuro. O primeiro sistema que Machel identifica é o da educação tradicional, no qual a superstição ocupa o lugar da ciência. A educação tradicional, visa como o próprio nome indica, transmitir a tradição, que se dogmatiza e se perpetua através dos sistemas de classe, dos grupos etários (opondo jovens e velhos), dos ritos de iniciação e da poligamia (remetendo a mulher à submissão). O segundo sistema é o da educação colonial, que gerava moçambicanos para serem instrumentos dóceis do colonialismo, ao mesmo tempo que condenava o mais ambicioso entre eles a ser, na melhor das hipóteses, um “pequeno português de pele preta”, cuja ambição máxima seria precisamente viver como o colono à imagem de quem fora criado (1978, p. 10). Embora após a abolição do Estatuto do Indigenato em 1961, a categoria de “assimilado” tenha desaparecido legalmente, ela continua presente como facto social, e neste último ponto Samora teria em mente justamente a figura do assimilado, o africano que, como vimos, com muito esforço, se tinha emancipado dos seus “usos e costumes” adquirindo os valores da cultura portuguesa. O risível, para Samora Machel, “pequeno português de pele preta” é o melhor estatuto a que um moçambicano podia ascender na educação colonial.

O terceiro sistema de educação descrito por Machel é a “educação revolucionária para a criação do Homem Novo”: este sistema educativo, orientado para o futuro, pretende desenvolver a solidariedade entre os Homens em prol de um trabalho coletivo. Para a eficácia futura deste sistema, seria imprescindível implantar as bases de uma economia próspera e avançada e fazer com que a “ciência vença a superstição”. O tribalismo, a superstição, e a tradição seriam agora os principais inimigos da “nação moçambicana” na medida em que são forças que operam no sentido de uma fragmentação, assim “Unir todos os moçambicanos, para além das tradições e línguas diversas, requer que na nossa consciência morra a tribo para que nasça a Nação” (1978, p. 11). Esse processo de construção da união moçambicana foi levado a cabo pela FRELIMO, que se serviu dos aparelhos ideológicos, das estruturas ou meios discursivos, consoante a terminologia que queiramos adotar - entre os quais o cinema - para difundir, promover e hegemonizar a sua mensagem primeiro emancipatória e nacionalista e por fim totalitarista e autocrática.

8.2.1. Gabriel Mondlane

No dia em que a comissão multidisciplinar apareceu na escola Gabriel Mondlane¹²⁸ estava nervoso. Não por causa da comissão - que essa apareceu sem aviso, não dando, ao jovem, oportunidade de se enervar - mas porque o teste do dia anterior tinha corrido mal. Quem não fosse bom aluno arriscava-se a ir parar a um mau posto de trabalho ou, pior do que isso, à tropa. Estávamos em 1977, Moçambique estava em guerra e além disso, eram precisos jovens para todas as coisas, porque os portugueses tinham “desertado” deixando vários setores produtivos ao abandono e sem gente preparada para levar por diante as tarefas. O governo da FRELIMO tentava distribuir a população da forma mais adequada. Os mais brilhantes iam estudar. Os outros, era conforme.

Eu hoje penso que era uma comissão multidisciplinar, porque tinha também umas senhoras. Eles chegaram ali e verificaram os livros de ponto e tal... mandaram levantar algumas pessoas; e das pessoas que mandaram levantar eu estava junto também e criou-me um problema, de pensar: olha se calhar é tempo de ir para a tropa.

¹²⁸ Todas as informações e citações, do presente ponto, relativas à estória de vida de Gabriel Mondlane, que se entrecruza com a História de Moçambique e do cinema moçambicano, foram fornecidas pelo próprio em entrevista, não publicada, a 08 de abril de 2016, em Maputo. Procurou-se respeitar não só a informação dada, mas também a qualificação da mesma, feita pelo autor.

Gabriel não queria ir para a tropa, na realidade não queria ir para lado nenhum. Tinha nascido no norte de Gaza, em Pafur, que dista mais ou menos 300 quilómetros de Maputo, junto ao rio Limpopo, perto do Zimbabwe. Depois da instrução primária foi estudar para o Chókwè e quando estava no Chókwè nunca pensou em ser cineasta: “Sonhava ser um bom agricultor”. Naquela zona toda a criança almejava ser agricultor. Os que não tinham pais com poder económico ou com “certa visão”, acabavam por ir para África do Sul, trabalhar nas minas. Para chegar a África do Sul basta atravessar o Rio Limpopo, assim, a maior parte dos amigos de Gabriel, gente que cresceu com ele, foi para as minas.

Tinham começado a ouvir falar de Cuba, RDA e outros países longínquos, para onde Gabriel não se importava de ser enviado, mas era pouco provável que se lembrassem deles, para tão gloriosas aventuras. Foram dias complicados de incerteza e ansiedade. Mais de uma semana depois, a comissão disciplinar voltou a aparecer na Escola e foram nomeadas as mesmas pessoas que prontamente se levantaram, para serem informados de que no dia seguinte deveriam comparecer nos Serviços de Emprego.

Então levantámo-nos e disseram-nos: amanhã vocês não vêm aqui. Levem uma caneta e vão lá no... tinham um departamento de trabalho, chamava-se Serviços de Emprego. Então eu pensava, se calhar vamos ter um empregozinho, e tal, mas não era de confiar porque a gente nunca podia saber.

Naquele tempo não se podia falar muito. Tinha que se obedecer às orientações governamentais ou então fugir. Foi isso que fizeram alguns dos colegas de Gabriel. Fugiram, porque “eles” só pediram para levar uma caneta, era de desconfiar. Os que não fugiram foram ao sítio designado e encontraram-se com alunos de outras escolas a quem nunca tinham visto. Eram um bom grupo de jovens, Gabriel Mondlane já não sabe dizer quantos.

Fizeram a chamada. Sentámos cada um numa carteira separada. Começaram a distribuir papéis. Foi a primeira vez que eu fiz essas provas chamadas provas psicotécnicas. Eu nunca tinha visto como é que era, mas eles explicaram, olha faz assim, tens que fazer assim, assim, assim... orientaram como é que devíamos fazer. E lá fizemos, mas sem saber para que fim. A boa coisa foi que logo no dia seguinte já estavam os resultados.

Gabriel passou no teste. Ter passado era bom, porque mesmo que fosse para a tropa já não ia para um escalão muito baixo, pensava ele. Ficou motivado. Todos os que não passaram voltaram

para as escolas, para os que passaram, dois ou três dias depois, houve nova prova psicotécnica, com outra configuração. Gabriel conseguiu passar novamente e, desta vez, o grupo de aprovados ficou bastante reduzido. Depois de saberem os resultados tiveram uma reunião, onde foram informados de que iriam trabalhar para o cinema.

Gabriel conhecia bem o cinema. Nessa altura havia muitas salas, iam sempre ao cinema a pé. O que ele não gostava no cinema era daquele Senhor que fiscalizava as idades das pessoas, e se não apresentassem um documento, ele mandava-os embora. Essa função fiscalizadora e a do arrumador da sala, que entrava com “aquela lanterninha para mostrar o lugar”, eram os únicos trabalhos que o futuro cineasta conhecia no cinema.

Para mim serviço de cinema era aquilo. Então fiquei um pouco... eh pá será que vamos trabalhar nessa coisa de andar aí a arrumar pessoas? Eh pá isso aí, não gostei, e não gostei (...) disse eh pá, se calhar vou ter que andar a correr atrás dos miúdos!

No dia combinado foram conduzidos ao Instituto Nacional de Cinema, onde foram recebidos por uma antiga diretora chamada Paule Gaister que também lhes fez pequenas entrevistas. Gabriel que por um lado pensava que nunca iria compreender o que é “a técnica”, por outro, julgava que estava a responder muito bem.

Quando lembro isso... foi realmente uma vergonha. Porque ela perguntou se eu conhecia alguma coisa de cinema. E eu enchi a boca que conhecia, porque conhecia os filmes do *Kung Fu*, conhecia os atores todos, conhecia *Mama Lígia*, muitos outros...

Ele contava coisas e a diretora ria. Foram seleccionados 28. Depois ficaram 27. Foram divididos em setores e a ele, Gabriel “calhou” a área do som.

Aquilo foi arbitrado: tu, tu, tu, tu... [com o dedo indicador aponta lugares diferentes no espaço] vão para não sei onde! Nós não sabíamos o que era aquilo...

O curso de cinema começou, o professor era um canadiano chamado Glenn Oldgen. Quando chegaram ao estúdio as máquinas cheias de botões coloridos assustaram-no, mas os dias foram passando:

Então fui andando no curso, foi bom porque o professor, de uma certa maneira... ele começou a gostar de mim, e eu comecei a pouco e pouco a gostar da coisa e a

perceber que esse sector que nós estávamos a fazer, também tinha a ver com o tal de cinema que eu costumava assistir. Afinal o cinema é feito, há um ser humano que faz isso, há pessoas que trabalham para isso, comecei a perceber isso no curso. Comecei a perceber que afinal o Homem intervém nessa imagem fictícia que acontece na tela. Então assisti a muitos filmes, começamos a discutir muitos filmes. *Então começamos a viver cinema. E é aí onde a minha vida começa.*

Gabriel Mondlane e Valente de Mate foram os melhores alunos do curso e ficaram apurados para fazer trabalhos de grande responsabilidade. Sempre que houvesse um trabalho na presidência, ou em sítios um pouco mais sérios, lá iam eles fazer o som. Os colegas considerados menos aptos faziam coisas mais sociais: nos hospitais, ou nos mercados, para “ganharem um pouco mais de prática”. Os meses foram passando e atrás deles os anos e em 1979, ou finais de 78, Gabriel Mondlane foi enviado para trabalhar naquela “guerra que houve entre Tanzânia e Uganda, que culminou com a expulsão de Idi Amin”¹²⁹. Foi fazer esse trabalho importante, no meio da guerra, e ficou lá com o exército, conheceu a guerra e as armas e depois voltou a Maputo: “Eram momentos difíceis, mas como ainda era jovem tudo me encantava”. Ainda em 1979 volta a Maputo e encontra uma situação social e económica muito difícil na cidade.

Era um momento em que não havia nada. Havia dificuldades de tudo. As lojas não tinham nada e às vezes esses nossos colegas quando fossem fazer uma reportagem que fosse num armazém iam conseguir voltar com dois ou três pacotes de arroz, ou açúcar e tal. Isso sempre foi uma mais-valia.

Gabriel Mondlane sempre foi um bom contador de histórias e através daquilo que contava da sua experiência com as armas na guerra entre a Tanzânia e o Uganda foi percebido como alguém com muito à vontade com armas, o resultado foi ser enviado para trabalhar com os guerrilheiros apoiantes de Robert Mugabe, onde ficou até à independência do Zimbabwe, em 1980.

Foi exatamente em abril de 80 que houve a independência do Zimbabwe. Nós trabalhamos com eles, ficámos lá na Rodésia, mas começámos pelo mato, até terminar na cidade. É uma história muito complicada, leva muito tempo a contar.

¹²⁹ A guerra que pôs fim ao regime de Idi Amin começou com a invasão do Uganda em maio de 1978 e terminou com a queda de Kampala na primavera seguinte (11 de outubro de 1978 a abril de 1979).

Depois de 1980 fez-se muito trabalho com imagem e movimento, em Moçambique e com outros realizadores da região. Trabalharam muito com os tanzanianos que eram considerados muito desenvolvidos na área de cinema. Os tanzanianos levavam o material deles a Moçambique, e os moçambicanos editavam a imagem e o som. A Moçambique, chegaram também alunos de São Tomé e Príncipe, porque o governo São-tomense enviou alguns alunos a Maputo para aprenderem. Ficaram muito tempo. Até ficou um que não chegou a voltar para a terra, está em Moçambique ainda hoje.

Moçambique (o INC) recebeu muitas pessoas ligadas ao cinema. Pessoas como Jean Rouch, Jean Luc Godard, Ruy Guerra, “Rodrigo Gonçalves¹³⁰ que era um chileno” e por via deles os moçambicanos começaram a conhecer o mundo do cinema.

Porque nós tínhamos todas essas cabeças à volta do cinema. Nós fazíamos seminários quase todas as semanas. Víamos os filmes e discutíamos com diferentes realizadores, diferentes filmes. Recebíamos gente conhecedora dessa área cinema que viessem, tínhamos sempre uma palestra. Isso foi muito bom para a criação de mentalidade cinematográfica. Foi muito bom para nós. Então nós estávamos aqui com chilenos, estávamos com franceses, estávamos com ingleses, estávamos com cubanos, estávamos com brasileiros... então era muita nação aqui junta, muita nação aqui junta...

Com o tempo começaram a participar em “grandes festivais”, em “grandes fóruns sobre cinema” e a Instituição já se sentia mais confortável com o desempenho dos seus cineastas. A memória de Gabriel Mondlane sobre aquele tempo não ludibria o facto de que “o Instituto de Cinema nasce dentro de uma política”, uma política aceite pelos cineastas, mas que fora desenhada pelo regime, com o cunho de Samora Machel que gostava muito de cinema: “Vinha sempre aqui. Não ficava dois meses sem aparecer aqui”.

Ele vinha para assistir antes de a gente lançar. Para a gente discutir... ‘olha aquilo ali, aquela cena não funciona muito bem’... ele vinha ver e também vinha

¹³⁰ Rodrigo Gonçalves, um chileno com familiares portugueses que viveu muitos anos em Moçambique como exilado político, tendo realizado um conjunto de documentários sobre os primeiros anos a seguir à independência do país. Os seus filmes encontram-se na Cineteca Virtual da Universidade do Chile: http://www.cinetecavirtual.cl/ficharealizador.php?cod_re=378 Em 2011 foi-lhe prestada uma homenagem em Moçambique no festival Dokanema.

controlar... porque ele participava no debate. Ele tomava certas decisões aqui. E também tinha razão porque...

Segundo Gabriel Mondlane, os cineastas que faziam o *Kuxa Kanema* eram *naïves* politicamente e às vezes engraçavam-se com uma imagem bonita e, às vezes, não faziam a “devida filtragem” do que a pessoa dizia e, por vezes, aquilo que a pessoa estava a dizer “saía daquilo que eram as balizas políticas do país”. Então, tiveram momentos maus - montavam uma coisa e ficavam todos contentes a pensar que tinham feito uma maravilha – mas, todas as quintas-feiras aparecia alguém do trabalho ideológico, para apreciar o trabalho do ponto de vista político.

Havia momentos que nós levávamos porrada. Porque tínhamos editado uma coisa completamente errada (...). O que as pessoas estavam a dizer não estava dentro do que... da ideologia do país. Então levávamos muita porrada... é... mandava desmanchar isso e quando mandavam desmanchar era um grande sofrimento. Porque às vezes nos diziam ‘essa imagem aqui não pode’, ou ‘tem que se trocar’, mas a imagem tem que dizer isto ou isto e tal... isso seria fácil. Outras vezes era... ‘quem é que fez isso? Eu venho aqui amanhã quero ver de novo isso’ e ia embora. Então aí tu não sabes exatamente qual é a parte que o chefe não gostou. Ficávamos ali a debater a fazer pequenas reuniões, à rasca. (...) Então, a gente, com os montadores, todos nós eramos um grupo muito unido e começávamos a tentar mudar de acordo com a perceção de cada um. E no dia seguinte estava ali o chefe, outra vez. Sentado. Nós todos com medo. Com os coraçõezinhos tum, tum, tum... o que é que vai dar? Ele olhava, via, corria, até ao fim... e às vezes ele levantava dizia: ‘Parabéns’ e ia embora. Não falava muito essa pessoa. Não falava muito. Dizia: ‘parabéns’. E ia embora. Estou a falar de Jorge Rebelo. Às vezes levantava e dizia: ‘olha... vocês costumam brincar?... costumam brincar... é isto que vocês me chamaram para ver?’ Ninguém respondia, claro! ‘Quero isto arranjado. Amanhã estou aqui! Amanhã às 14 estou aqui!’.

Então não se dormia. Desmanchar o filme. Transferir sons. Revelar novos pedaços de filme, outros materiais. Ir para o laboratório e verificar tudo, fazer as provas sensitométricas dos filmes. Ninguém dormia, o laboratório não parava. Por esse motivo, lembra Gabriel Mondlane, é que o laboratório trabalhava 24 sobre 24 horas, trabalhava em turnos. Muitas vezes os cineastas dormiam no local de trabalho, estavam muito habituados.

Morreu Samora Machel. Rapidamente os cineastas perceberam que o cinema deixou de representar uma prioridade para o governo. O sistema começou a degradar-se. O *Kuxa Kanema* parou, para se repensar, porque era uma atividade cultural sim, mas era informativa e também era onerosa. Foi uma pena, lamenta Gabriel Mondlane, porque já se havia começado com uma nova etapa que era a de fazer documentários sem ser só o *Kuxa Kanema*. Os novos estagiários que entravam ocupavam-se com o jornal da atualidade, os mais experientes já andavam a idealizar documentários um pouco mais longos e exigentes, com uma certa profundidade de pesquisa. Também já estavam a produzir alguma ficção. As coisas estavam a “animar de um outro jeito” - já podiam ser eles a idealizar as coisas. Infelizmente, para Gabriel Mondlane, foi exatamente nesse período – em 1987/1988 - que as coisas começaram a andar para trás. A televisão já estava no ar e a televisão era uma atividade que acontecia na hora e era diferente do cinema, que era analógico, ou arcaico. Na televisão já vinha tudo sincronizado.

Quando chega 91 o INC pega fogo, foi um momento [pausa] foi mesmo uma situação muito triste para todos... porque nós já não nos estávamos a ver desvinculados disto. Porque já estávamos dentro do sistema. Apesar desses grandes debates que estavam à volta da economia, à volta do cinema, à volta de parar ou não o *Kuxa Kanema*, ou de outras atividades, nós sempre tínhamos alguma esperança de que alguma coisa iria acontecer. Porque nós já tínhamos muita ligação com o mundo, e tínhamos muitas pessoas que nos ajudavam. Por exemplo, mesmo com aquelas dificuldades, nós trabalhávamos com fita magnética recuperada do cinema sueco. Os suecos usavam a fita magnética uma vez e mandavam para nós e nós... e para nós a qualidade estava lá... nós usávamos. E tudo aquilo que os outros não queriam mandavam para nós. Então quando o INC pega fogo já não fazia sentido eles mandarem. Estavam à espera que se reconstruísse. Porque nós perdemos as câmaras todas, os estúdios todos foram embora... quer dizer tudo o que é o espaço de produção morreu.

Deixou de fazer sentido que a Suécia e a Alemanha (RDA) enviassem material e eram principalmente esses dois países que enviavam. Segundo Gabriel Mondlane “A Rússia também, mas muito pouco, muito pouco”; trabalhou-se mais com material inglês, francês, alemão e sueco. Não vieram equipamentos do Brasil, técnicos sim. Os brasileiros estavam muito mais na área de formação. Havia formação permanente: “Sempre que tínhamos oportunidade de uma capacitação,

sempre que chegasse alguém com outros conhecedores, nós estávamos sempre lá. Então isso é que foi a grande sorte”.

Instituto de Cinema não dava sinal de reabilitação, motivo de grande frustração para muitos, mas o Sonoplasta foi selecionado para voltar a estudar. Enquanto os seus colegas entravam no desespero, Gabriel Mondlane foi para o Zimbabwe com uma bolsa de estudos da UNESCO. Quando voltava a Moçambique, nas férias, via que não estava a acontecer nada, o INC continuava a não funcionar.

Quando chegou ao Zimbabwe esperava continuar a aprofundar estudos na área de Som. Tinha um colega que ia para aprender Produção. Aquela Escola era a materialização de um sonho de uma Escola de Cinema para toda uma região, envolvia Angola e outros países. Foi uma batalha grande, porque Gabriel Mondlane não dominava bem o idioma inglês. Tinham, entre outros, um professor que vinha da Escola de Cinema da Dinamarca e outro da Inglaterra. Enfim, tinham bons professores e uma boa Escola.

Eu na verdade fui para lá a pensar que ia fazer Som. Eu participei na aula de Som, talvez duas semanas. Duas semanas. Eu por causa do meu percurso, já tinha passado aquilo que estavam a dar. Já tinha sido aluno de Bonfanti, o grande sonoplasta do mundo... eu conhecia muita coisa, até hoje eu me sinto honrado por ter sido aluno de Bonfanti, porque há coisas que até hoje e hoje já sou professor, há coisas que recordo aquilo que aprendi com Bonfanti, mesmo hoje. E que são ensinamentos muito especiais.

Não fazia sentido continuar naquela turma. A direção da Escola fez-lhe uma nova proposta e o sonoplasta foi estudar *Script Writing and Directing – Guionismo e Realização*. Foi uma experiência boa, eram poucos alunos e foi muito intenso: “Tivemos também muitos bons professores ali, alguns vinham só fazer pequenos seminários sobre diferentes assuntos, tudo à volta da história do cinema mundial”. E antes de voltar a Moçambique foi contratado pela agência *Reuters* para fazer um trabalho de correspondência.

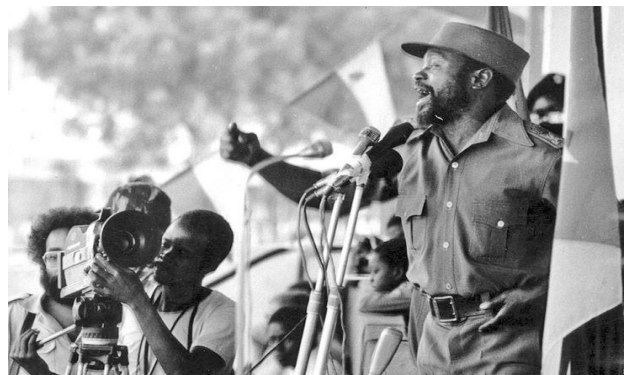
Quando acabou a Guerra Civil, em 1992, Gabriel Mondlane tentou voltar a Moçambique e ficou durante algum tempo, mas depois voltou para o Zimbabwe, porque estava a fazer o filme de defesa final de licenciatura. Quando regressou definitivamente, em 1997, não se estava a fazer nada no INC, muitos dos seus colegas já não estavam a trabalhar no Instituto, que estava deserto.

Estavam a trabalhar nas televisões. Por seu turno Gabriel Mondlane estava ocupado com a agência de informação, que enviou uma outra pessoa para trabalhar com ele, já com os equipamentos, que até ficavam em sua casa. E iam fazendo noticiários. Uns anos depois passou para a *Society Press* onde desenvolveu o mesmo trabalho. Foi uma proposta que teve através da África do Sul.

Foi bom. Só não consegui continuar lá porque aqui as notícias já não eram de guerra e esses que vendem a informação, começaram a avaliar... já estava tudo linear. Estava tudo *cool*, não há confusão aqui... era difícil conseguir informações bombásticas. Então fizeram-me uma proposta: “porque não passa para Burundi?” A minha família achou que não funcionava. E pelas notícias que estavam a ver, Burundi era um caos total. E não dava para fazer aquelas coisas de guerra, porque realmente era só ir fazer guerras a Alá! Então, não fui. Fiquei, mas estamos ligados. Se há uma coisa qualquer... chamam, ainda faço. Só que não faço com a regularidade que era.

Autor de alguns filmes, entre os quais *A História de um Mineiro* (2006) realizado com Nic Hojmeyr, ou *O Silêncio da Mulher* (2009), Gabriel Mondlane dedicou os últimos anos ao ensino e à promoção do cinema em Moçambique, dentro e fora de portas. É o “eterno” presidente da AMOCINE (a associação de cineastas moçambicanos) e seja na participação em festivais de cinema, ou na divulgação do cinema moçambicano a níveis mais humildes, como o contributo para a presente tese, por exemplo, a missão deste *homem novo*, mais crítico talvez do que o projetavam os criadores da filosofia, não estará cumprida até que o cinema em Moçambique volte a ter um futuro no horizonte.

8.3. Kuxa Kanema – o nascimento do cinema



Fotograma 28 - Samora Machel no *Kuxa Kanema* em 1982, INC

Segundo Ruy Guerra, numa primeira fase, devido à falta de técnicos e inclusivamente à forma como as pessoas eram recrutadas “como se fossem para uma fábrica de salsichas. (...) O importante era fazer” (Guerra em Cardoso, 2003); o INC ainda não estava muito preocupado com a qualidade, a prioridade era desenvolver e estabelecer a capacidade de produção nacional e desconstruir a ideia de que não era possível produzir cinema em Moçambique. De acordo com José Cardoso, “era um cinema sem qualquer preparação, um cinema totalmente improvisado. Para responder às necessidades políticas do momento” (Cardoso em Cardoso, 2003). Os anos foram passando e em 1981, com Samuel Matola na direção do INC e Pedro Pimenta como subdiretor e responsável pela produção, o INC foi alvo de uma reestruturação, pensada em concomitância com o lançamento da Televisão Experimental, e que se baseava em quadros formados pelo INC, pelo projeto *Super 8* e pelo Gabinete de Comunicação Social.

O projeto cinematográfico moçambicano adquirira alguma consistência, mas faltava uma estruturação mais profissional da produção para poder avançar e crescer. José Luís Cabaço tinha substituído Jorge Rebelo no Ministério da Informação, e promoveu a grande reestruturação do INC. Segundo Sol de Carvalho, que fez parte do grupo convocado pelo Ministro para dar corpo à almejada reestruturação, as primeiras tentativas de fazer o *Kuxa Kanema* não foram muito bem-sucedidas. O jornal cinematográfico foi considerado o eixo central do esforço de profissionalização que era necessário fazer, e foi repensado de forma pragmática: “sacrificou-se sua componente interlocutória e investigativa, que foi remetida à produção dos documentários de curta e média metragem” (Cabaço, s.d./s.p.). O *Kuxa Kanema* passaria a ser uma produção semanal com duração entre 10 e 12 minutos, para ser estreada nas capitais provinciais todos os sábados e para tal dispunha de uma equipa fixa de produção.

Criaram-se assim ritmos e compromissos diferentes na planificação do trabalho, na captação de imagens, na edição, no laboratório de revelação e cópias, assim como no sistema de distribuição. Para que o *Kuxa Kanema* se tornasse momento de formação de todo o pessoal do INC, foi planificada uma lenta rotação do realizador e dos técnicos encarregados da sua produção (Cabaço, s.d./s.p.).

Segundo Sol de Carvalho (Carvalho a Pereira, 2017) as linhas orientadoras do projeto eram três: em primeiro lugar tudo tinha que ser produzido em Moçambique, nos laboratórios montados para o efeito e em equipe. Em segundo lugar o *Kuxa Kanema* tinha que ser a Escola, e assim sendo, toda a gente que entrava para o cinema tinha que começar por participar na produção deste jornal

semanal. Porque fazer cerca de 11 minutos todas as semanas, em cinema representa muito trabalho. Era Filme em película, a preto e branco. Faziam-se nos laboratórios do INC “16 cópias de 35 e 3 cópias de 16, que depois iam ser passadas no cinema móvel. Estás a imaginar o que era a loucura... cheguei a trabalhar fins-de-semana seguidos... 14, 15 horas por dia... uma loucura” (Carvalho a Pereira, 2017). Finalmente, em terceiro lugar o *Kuxa Kanema*, para Sol de Carvalho, consistia numa forma rápida que a FRELIMO tinha de chegar junto das massas: “aqui estamos a falar de política, estamos a falar das coisas que nunca foram devidamente discutidas. Abertamente” (Carvalho a Pereira, 2017).

Nas *Orientações do Ministro da Informação para o estabelecimento de uma estratégia de produção de imagem em Moçambique*, José Luís Cabaço revela uma estratégia política clara, um entendimento das obrigações das “vanguardas” transparente, e também um entendimento da função do *Kuxa Kanema*, que não deixa grandes margens para dúvidas. Animado por uma ideologia marxista-leninista, o Ministro considera importante, acima de tudo, manter o cinema como um dispositivo ao serviço do povo Moçambicano, afinal, o *Kuxa Kanema* foi criado para “filmar a imagem do povo e devolve-la ao povo” (Cardoso, 2003):

E todas as semanas temos que lhe levar o filme, neste caso o *kuxa kanema*. Levar-lhe, através da imagem, assuntos que ele ouviu falar na radio, por exemplo. Começa aqui a sua transformação, ao ver no *kuxa kanema* assuntos que ouviu e decidiu, discutiu uma ou duas semanas antes (...). Definimos, portanto, que o *kuxa kanema* é uma prioridade. O *kuxa kanema* deve sair em cima do acontecimento e, para isso, deve ser semanal. É preciso criar no INC essa capacidade de produção (...). Depois, o *kuxa kanema* deve ser extremamente simples. Não deve ter problemas técnicos nenhuns ou, pelo menos, o mínimo de problemas técnicos. Se não há possibilidades de fazer som directo isso não deve impedir que se capte a imagem porque alguém poderá sempre explicá-la a seguir. Ao camponês não lhe interessa saber se há som directo ou indirecto. Ele nem sequer percebe português. Porque o povo vai perguntar assim: "se tinha máquina fotográfica então porque é que não fotografou?" (...). O fundamental é transmitir imagem nem que durante a projecção alguém tenha que pegar no megafone e explicá-la. Nós temos de ser capazes de fazer isto (Cabaço, 1980, s.p.).

A filosofia adotada para produzir o *Kuxa Kanema* viu-se progressivamente alargada a toda a produção, no que diz respeito ao rigor orçamental, aos prazos a cumprir, à definição das equipas de trabalho, à discussão dos parâmetros de qualidade e responsabilização perante a direção do INC. Começaram a produzir-se, no âmbito do mesmo trabalho, curtas e longas-metragens documentais. Além disso, todos os materiais filmados passaram a ser arquivados em internegativo sincronizado (Cabaço, 2017). A reestruturação foi muito bem-sucedida e, no final de 1982, o número de horas de filmes do INC projetados nas telas do país era de quase vinte e três horas, contra as quatro horas e meia de 1980. O INC entrou numa fase de grande produção e chegou a mobilizar mais de 250¹³¹ trabalhadores (Cardoso, 2003).

Segundo Gariel Mondlane, na altura já considerado um cineasta experiente, foi um momento muito bom, porque se produziu muito. O *Kuxa Kanema* foi uma escola enorme para a classe de cineastas. Mesmo para as pessoas que já tinham conhecimentos na área foi uma experiência importante, porque a forma como o *Kuxa Kanema* era produzido obrigava a aprender muitas coisas rapidamente. Imprimiu muita dinâmica, o país é muito extenso, e era importante ter material das províncias todas e produzir episódios que ao mesmo tempo eram curtos, mas tinham que ter informação relevante.

Lembro que às vezes, havia momentos que eu voltava de Cabo Delgado e chegava a Maputo já tinha que voltar para o aeroporto, voltar para Manica... e às vezes lá em Manica recebo uma missão, tenho que voltar para Cabo Delgado – para Nampula. E o processo que nós fazíamos de gravar, empacotar, meter no avião... em baixo ia um sincronizando, ia um transferindo os sons... etc. e tal... havia um problema qualquer ligavam a ver lá se conseguem um som ambiente disto... então deu uma dinâmica de trabalho muito, muito linda (Mondlane a Pereira, 2016).

O empreendedorismo e o vigor que animavam o INC estendeu-se a outros projetos e em 1981 foi realizada, com Angola, a primeira coprodução dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, com a realização conjunta do moçambicano João Costa (Funcho) e do angolano Carlos Henriques, de um filme a cores, 35 mm, sobre a independência do Zimbabwe: *Pamberi ne*

¹³¹ É impossível, no presente trabalho, dar conta do contributo individual de cada um dos cenógrafos, guionistas, fazedores de cartazes, etc. e as lógicas autorais acabam por reproduzir-se mesmo estando longe de serem ideais. Segundo a cineasta Diana Manhiça em entrevista concedida a 17 de junho de 2016, o projeto Museu do Cinema, procura combater estas mesmas lógicas dando visibilidade ao trabalho de pessoas que foram completamente apagadas pela História.

*Zimbabwe*¹³². No Sul de Angola, Camilo de Sousa e João Costa (Funcho), também em 1981, filmam nas trincheiras dos combates contra a invasão sul-africana, “um vivo e emocionante testemunho de guerra a que chamaram *Cinco Tiros de Mauser*” (Cabaço, s.d./s.p.). No ano seguinte, José Cardoso realizou *Canta, meu irmão, ajuda-me a cantar*, também em 35 mm, um documentário de 120 minutos que acompanha as diversas fases de seleção, em todo o país, dos artistas que participaram, em Maputo, no Festival Nacional de Dança e Música Popular. Este Festival também foi objeto de um outro documentário de 1981, em 16 mm, do realizador português José Fonseca e Costa: *Música, Moçambique*, de 91 minutos. Coproduzido pelo INC e pela Filmform, com textos de Paulo Soares e Moira Forjaz na assistência à realização. O documentário de Fonseca e Costa parece ter caído no esquecimento de quem fala sobre a história do cinema moçambicano desta época.

A meio da década de 1980 o cinema moçambicano atravessava uma fase pujante em termos de produção e prestigiada internacionalmente. Nas infraestruturas do INC terminaram filmes cineastas angolanos, formam-se quadros de cinema de São Tomé e Príncipe, trocam-se informações e projetos com dirigentes do setor da República de Cabo Verde, delegações da Guiné-Bissau, Benim, Gana e Lesotho foram, naqueles anos, conhecer a experiência de Moçambique. Ainda durante a primeira metade dos anos 1980 uma nova geração de cineastas engrossara as fileiras do INC e assim, aos mais experientes - José Cardoso, Camilo de Sousa, João Costa (Funcho), Pedro Pimenta e Luís Simão – juntam-se nomes como Sol de Carvalho, Ismael Vuvo, Gabriel Mondlane, José Passe, Josué Chabela, José Batista, Enoque Mata, José Caldeira, Fernando Mavele (segundo Gabriel Mondlane, muitos tinham começado a trabalhar no INC ao mesmo tempo, precisamente a 19 de janeiro de 1977) que começam a assinar a direção de novas produções. Moira Forjaz foi a primeira mulher a dirigir um filme no INC: *Um dia na aldeia comunal* e *Um Mineiro macambicano* ambos em 1981, a segunda foi Fátima Albuquerque *O Abc da nova vida* (1985) e *As Nossas Flores* (1986), mais tarde, Isabel Noronha assinou *Manjakaze* (1987) e depois *Assim na cidade* (1992). O brasileiro Mário Borgneth, da Kanemo, realizou, em 1985, o documentário de 90 minutos, *Fronteiras de Sangue*, sobre a política de desestabilização regional

¹³² Pamberi ne Zimbabwe significa: viva o Zimbabwe em xona. Xona é o nome dado a um grupo de línguas faladas nas províncias de Manica, Tete e Sofala de Moçambique, no norte do Zimbabwe e no leste da Zâmbia. A xona pertence à família das línguas bantu e é falada por cerca de dez milhões de pessoas (como primeira ou segunda língua). Este grupo de línguas é aparentado aos grupos das línguas angunes: chope, tsuana, ronga e venda, importantes línguas na sub-região. A língua xona propriamente dita é dominante no Zimbabwe e é ensinada nas escolas, embora não seja uma língua oficial. Há ainda variantes de xona, como é o caso do manica, a principal língua das províncias de Manica, em Moçambique, e de Manicaland, no Zimbabwe, e da língua ndau, uma das línguas da província de Sofala (Lopes, 2004).

da África do Sul com entrevistas feitas pelo jornalista moçambicano José Mota Lopes, a Chefes de Estado e personalidades de vários países da região bem como do deposto regime da Rodésia do Sul, agora Zimbabwe.

Segundo Lydie Diakhaté (2009) o nascimento, expansão e a forma como se foi caracterizando ao longo do tempo o cinema documentário em África é marcado por uma conceção etnográfica, intimista e globalizante. Para a autora, o olhar etnográfico inaugurado por realizadores ocidentais, como Robert Flaherty, Dziga Vertov e Jean Rouch, entre outros, constitui o primeiro olhar documental sobre o continente. É, ainda segundo a mesma autora, a partir deste olhar que os primeiros cineastas africanos se vão iniciar na leitura e na produção de imagens. As formas de representação inovadoras propostas por este olhar etnográfico, têm um impacto expressivo nos projetos dos cineastas africanos da época, quer se posicionem contra, como o cineasta senegalês Ousmane Sembène, que considerava que os filmes etnográficos só atendiam aos interesses dos europeus; ou favoravelmente como os cineastas nigerianos Oumarou Ganda e Mustapha Alassane, que sancionam o modelo de Jean Rouch (Diakhaté, 2009, p. 97). No caso específico do cinema moçambicano do pós-independência, parece ser plausível que a primeira produção de documentários se tenha feito sob a influência de imagens de África e dos negros realizadas por cineastas ocidentais, sendo que alguns dos realizadores citados estiveram diretamente envolvidos no cinema produzido em Moçambique nesse período, mas uma agenda própria e uma forma particular de tomar conta do processo e de misturar e recriar influências fazem também parte do ADN do cinema moçambicano, a partir de determinada altura.

Nos primeiros 15 anos da independência moçambicana o INC produziu 395 edições do jornal cinematográfico *Kuxa Kanema*: “Há em muitos deles uma tensão do não-dito. A pulsão de um dirigismo de sentido único, as palavras-alavanca do discurso revolucionário, conflituam com a ‘evidência’ de uma realidade só sugerida, ou desvelada e logo submergida na retórica de então” (Ptraquim, 2013). No mesmo movimento foram produzidos 119 documentários de curta-metragem e 13 documentários de longa-metragem (Schefer, 2012, p. 269; Watkins, 1995, p. 141; Lopes, 2016, p. 7). Tal como em Cuba, Angola e Brasil, por exemplo, o movimento cinematográfico moçambicano, desta época, foi inspirado por *Rumo a um Terceiro Cinema*, o manifesto escrito por Octavio Gettino e Fernando Solanas em 1969, que significou uma nova esperança cinematográfica. No caso do cinema moçambicano, essa influência misturou-se com

outras – de todo o mundo cinematográfico que passou por Moçambique na época - e desenvolveu-se numa sempre presente discussão pela descoberta da imagem que mais genuinamente pudesse responder às necessidades específicas do povo moçambicano. Essa discussão persiste até aos nossos dias.

8.4. Ficção

A produção de ficção nunca foi uma prioridade para o INC. No entanto com o crescimento da atividade cinematográfica e também com desenvolvimento das capacidades técnicas e das ambições artísticas de alguns dos realizadores, durante os anos 1980 surgiram projetos ficcionais.

A primeira longa metragem de ficção começou a planificar-se no final de 1983 e foi uma coprodução com a então Jugoslávia, país que já tinha uma relação com Moçambique, de que é exemplo o filme já citado *Do Rovuma ao Maputo* de Dragutin Popovic. Com base num guião de Luís Patraquim e Licínio de Azevedo, e sob a direção de Zdravko Velimirovic, uma equipa mista do INC e da Jugoslávia, lançou-se na rodagem de *O Tempo dos leopardos*, em 35 mm, a cores e exclusivamente interpretado por atores moçambicanos, que foi posteriormente processado em laboratório na Jugoslávia. O filme de 91 minutos conta o caso de uma amizade entre dois moçambicanos, um branco e um negro, que durante a Luta pela Independência se encontram em lados opostos do campo de batalha. A perspetiva “serôdia” segundo Luís Patraquim (Patraquim em Cardoso, 2003) ou seja, as lógicas binárias (preto/branco; colono/colonizado; bons/maus) não satisfaziam a parte moçambicana da equipa. Licínio Azevedo tinha publicado o livro *Relatos do povo armado*, que serviria de base ao guião do filme, sobre episódios da Luta pela Independência contados por guerrilheiros e, portanto, tinha uma opinião clara sobre como deveriam ser contados: “Guionistas e realizador encontraram-se em Belgrado e iniciaram a escrita do guião com bastantes dificuldades a princípio, pois partiam de diferentes pontos de vista” (Sousa, 2013, p. 5).

Camilo de Sousa recorda como foi difícil todo o prosseguimento do trabalho: os moçambicanos não sabiam ainda fazer ficção, não existiam atores profissionais, nem figurinistas, por exemplo, e assim o contributo dos grupos de teatro que começavam a emergir foi, nesta altura, importante. Porém, além disso, o país estava em guerra e não era fácil encontrar locações, e havia restrições a todos os níveis (água, comida, fornecimento de energia elétrica, transportes, combustíveis, etc.). Por via da dificuldade de encontrar locações fora da cidade as filmagens decorreram na Ilha de Inhaka (três meses), e na Ilha da Xefina (um mês), que se situam mesmo em

frente a cidade de Maputo, e têm acesso por via marítima. Apesar de todas as contingências inumeradas, fazer *O Tempo dos leopardos*, foi, para Camilo de Sousa (assistente de realização) uma oportunidade muito boa:

Foi um processo interessante de formação e aprendizagem pois íamos descobrindo que nós, moçambicanos, afinal tínhamos muito mais a dizer na produção cinematográfica, do que nós próprios imaginávamos. Lembro-me que a Engenheira de som de origem polaca que tinha como assistente um moçambicano [Gabriel Mondlane], se despediu do filme dez dias depois, por considerar que o seu assistente era melhor conhecedor do que ela dos equipamentos que estavam a ser utilizados e que, portanto, ela não traria qualquer mais-valia ao filme (2013, p.6).

No filme *O Tempo dos leopardos* o “povo moçambicano” antes da independência aparece como um todo homogéneo, oprimido e resistente anticolonialista, contra precisamente um colono também homogeneamente mau, frio e opressor. O filme estreou a 24 de setembro de 1984, data em que se celebravam os vinte anos do início da Luta de Libertação, *O Tempo dos leopardos* percorreu as salas de cinema do país com sucesso e por isso o retorno do investimento era muito encorajador para novos projetos de longas-metragens de ficção.

José Cardoso que no INC realizara: *Que venham* (1981), *O Papagaio* (1981), *Canta meu irmão, ajuda-me a cantar* (1982); *Buzi as duas margens de um rio* (1983) e *Frutos da nossa colheita* (1984), sempre desejou fazer ficção e em 1985 apresenta a proposta para *O Vento sopra do Norte*, cuja ação decorre na sociedade colonial urbana dos anos sessenta. O filme foi rodado em 35mm, a preto e branco e pode ser entendido como a primeira longa metragem de ficção do cinema moçambicano, inteiramente concebida, realizada e interpretada por moçambicanos. *O Vento sopra do Norte* estreou em 1986 e conta uma estória sobre a repressão do regime colonialista à afirmação do sentimento nacionalista nas cidades, quando no norte do país se combatia de armas na mão. Segundo Camilo de Sousa, o projeto parte da sensação de independência, que ganharam ao fazer *O Tempo dos leopardos*:

É então que José Cardoso, aparece com a sua proposta, já em guião de fazermos um filme sobre a resistência ao sistema colonial, na perspectiva dos jovens nacionalistas vivendo nas cidades colonizadas. Sugerimos então, o envolvimento de todos os técnicos que haviam trabalhado no filme *O Tempo dos Leopardos*,

para fazermos com o José Cardoso o seu primeiro filme, a primeira longametragem de ficção moçambicana. E juntos, conseguimos um bonito filme, um filme de que até hoje nos orgulhamos, o primeiro filme totalmente moçambicano:

O Vento Sopra do Norte (s.d./p. 3)

O vento sopra do Norte, acabava de entrar no circuito local de exibição quando aconteceu a “tragédia de Mbuzini” que vitimou Samora Machel. A tragédia de Mbuzini é a forma como muitos Moçambicanos se referem à queda do avião onde viajava o Presidente da República Popular de Moçambique, a 19 de outubro de 1986. Dizer “a tragédia” indica sem explicitar que o acontecimento inscreve uma marca abissal que ultrapassa a da morte de um homem, mesmo tratando-se do Presidente da República. Carinhosamente invocado em Moçambique apenas pelo seu primeiro nome, Samora fundara toda a sua aura mística na relação com o povo, seu “patrão” e fora, também por essa via, o grande arquiteto da *moçambicanidade*; por conseguinte, deixava simbolicamente a nação “órfã de pai”. A tragédia de Mbuzini institui o fim de uma época e representa o epílogo de um sonho. Por outro lado, dizer “a tragédia” e não “o acidente” ou “o desastre” por exemplo, sublinha o aspeto velado do acontecimento, os seus indizíveis, e a descrença generalizada de que o avião possa ter-se desviado da rota acidentalmente e possa ter caído sem ninguém querer. Durante os primeiros anos da Independência moçambicana a consciência de que se viviam tempos históricos aparece estampada nas expressões *Kuxa Kanema*, que como já foi referido significa: nascimento do cinema, ou na formulação de Godard *Naissance (d'une image) d'une Nation*, e quando morre Samora Machel, que pedira semanas antes ajuda internacional para ultrapassar o grave problema económico e social que o país atravessava, a sensação de marco histórico, ou de viragem, aparece com igual nitidez:

Não fazia sentido nenhum nesse dia, alguém estar num outro sítio que não fosse atrás de uma câmara. E a filmar aquilo que estava a acontecer. Porque todos nós tínhamos a sensação de que era uma coisa completamente... era, era de facto o fim de uma etapa. (Isabel Noronha, em Cardoso, 2003)

Depois da morte de Samora Machel, a guerra continuou, cada vez mais incompreensível até 1992, o cinema por seu turno parecia a olhos vistos, pela falta do seu principal aliado (o Presidente), por falta de verbas devido ao esforço de guerra, pela dificuldade real de filmar devido à guerra, por falta de liberdade (que também se agudizara devido à guerra) e finalmente pelo

crescimento da televisão, um meio incomparavelmente mais barato e mais rápido para o regime difundir as suas mensagens.

8.5. Cinema Independente

Tlanganani M'África Hitahlula, Hitahlula!
Samora Machel

A exortação final¹³³ do discurso proferido por Samora Machel a 20 de junho de 1975, em reunião do comité central da FRELIMO no Tofo: “Tlanganani M'África Hitahlula, Hitahlula!” que serve de epígrafe a este ponto significa, num português talvez demasiado literal: Une-te África Queremos paz, Queremos paz! O desejo de união do líder não se realizaria.

A guerra teve consequências dramáticas para o país e influenciou também o curso temático do cinema, como revela o realizador Licínio Azevedo: “o nosso programa que tinha um cariz educativo no começo, começou a abordar a situação social no país de uma maneira mais ampla, fazendo documentários sobre a guerra” (Pereira & Cabecinhas, 2015, p. 1033). Com o avanço da guerra a discussão sobre o que se podia, ou não, dizer tornou-se cada vez mais fechada e o discurso do *Kuxa Kanema*, segundo Isabel Noronha, foi ficando cada vez “mais repetitivo e mais sem sentido” (Noronha em Cardoso, 2003). Era o discurso de um tempo de guerra, em que ou se está de um lado, ou do outro; o discurso de uma lógica binária, que no caso dos cineastas do INC só podia defender um dos lados do binómio. Segundo Luís Carlos Patraquim não existia propriamente uma comissão de censura, “nem sequer nenhum comissário político ia objetivamente lá dizer: olhe isso não pode... era todo um clima que se criava, toda uma linguagem subliminar, gestos, semióticas, valores, enfim, um caldo ideológico que levava a que as pessoas se auto censurassem” (Cardoso, 2003). Mesmo antes da morte de Samora Machel e segundo José Luís Cabaço:

O país estava em guerra e era então demasiado fácil acusar os cineastas (e jornalistas) de, com suas críticas e denúncias, favorecerem a «propaganda inimiga». O dilema entre o dever revolucionário da verdade e a sensibilidade política dos temas denunciados implicava que os cineastas (e aos profissionais da informação em geral) necessitassem de uma formação integral que ia para além do mero treino técnico da profissão (s.d./s.p.).

¹³³ Esta mesma exortação final foi usada noutros discursos do mesmo líder, por exemplo, ainda em 1973, quando falava sobre a necessidade de incluir “a Mulher” na revolução.

Com o desenvolvimento da guerra, fazer reportagens tornou-se quase impossível, por razões de segurança pessoal e porque: “A situação era tão violeta que não te davas conta de que aquilo que estavas a ver era real. Era quase como se aquilo que nós víamos fosse o filme e não a realidade, porque, doutra maneira, não era possível suportar” (Noronha, em Cardoso, 2003). Como já foi referido, a morte de Samora Machel, o alargamento da guerra e as transformações políticas ocorridas no governo refletiram-se no cinema, porque a conjuntura política começa, efetivamente, a sofrer transformações consideráveis. A guerra de agressão transformara-se em Guerra Civil, o governo moçambicano faz um acordo com as instituições de Bretton Woods (FMI e Banco Mundial) para a introdução da economia de mercado e a privatização de áreas de atividade estatizadas.

Na medida em que as atividades de distribuição e exibição de cinema constituíam a principal fonte de financiamento da atividade de produção, embora as pressões para que o cinema deixasse de ser protegido pelo estado fossem cada vez mais audíveis, houve algumas resistências que só conseguiram ser quebradas depois do “duvidoso incêndio” (Cabaço, s.d./s.p.) que segundo Gabriel Mondlane (Mondlane a Pereira, 2016) é um acontecimento de veras “estranho, porque só destruiu o setor produtivo”. Destruiu também a área da distribuidora estatal e nunca mais se pensou em “repor nada”. A televisão satisfazia agora os projetos do poder político pós-samoriano e a responsabilidade pública com o projeto cultural do cinema foi abandonada. O património do INC – por exemplo, salas de cinema - foi vendido ou cedido e a instituição transformada em INAC, órgão responsável pela normatização e licenciamento da produção e exibição de cinema e vídeo. A produtora Kanemo sofreu igualmente os efeitos desta desestruturação deixando de produzir e os técnicos brasileiros que aí trabalhavam regressaram ao seu país.

O grupo de profissionais do INC dispersou-se: uma grande maioria abandona a atividade. Não é frequente lembrar estas pessoas, nos autores consultados sobre cinema moçambicano, mas nas conversas com Gabriel Mondlane foram lembrados os colegas que entraram em depressão profunda e que não tiveram oportunidade de trabalho fora do INC, aqueles que não eram das áreas mais técnicas, como os *cameraman* e algumas pessoas de som. Mondlane refere-se aos técnicos de laboratório, aos assistentes de som, aos de fotografia, ao pintor dos cartazes, enfim, a todos os que não fazem falta na televisão. A verdade é que muitos outros foram trabalhar para as televisões e outros ainda permaneceram no cinema em regime de *free lancer* o que foi possível porque, um quarto grupo, se associou em pequenas produtoras privadas, ou cooperativas. Surgiram, assim,

primeiro a Copimagem depois a Ébano Multimédia que foram as duas primeiras cooperativas de produção do pós-independência. Mais tarde, outras produtoras de cinema sucederam a estas, como por exemplo a Promarte, a Digital e a Cool. Estas (e/ou outras que lhes sucederam) pequenas empresas de produção cinematográfica são, até aos nossos dias, a coluna dorsal do cinema que se faz em Moçambique. No entanto, na ausência de uma política governamental de apoio financeiro à atividade cinematográfica, as novas produtoras, com um mercado muito restrito e escassos meios financeiros, dependem demasiado do mercado de filmes institucionais, patrocinados por projetos e organizações internacionais, ou por empresas.

Os cineastas deixaram de estar protegidos por uma estrutura de produção e distribuição, mas ao mesmo tempo também passaram a estar menos condicionados politicamente. Contudo, aparentemente, a autocensura é uma condicionante que se prolongou no tempo, porque a ameaça de guerra continua presente. Em entrevista concedida por Licínio Azevedo (Pereira & Cabecinhas, 2016) conversámos do seguinte modo:

Quando um país está em guerra... olha a Segunda Guerra Mundial, para dar um exemplo, os jornalistas se autocensuravam... havia censura militar, claro... os jornalistas americanos não podiam passar informações para o inimigo, mas eram os próprios jornalistas no dever patriótico deles que se autocensuravam, não é? Estavam contra o Nazismo, então eles próprios tinham o cuidado de não passar, de fazer uma autocensura.

A mesma coisa durante a guerra em Moçambique (...) nós os jornalistas que trabalhávamos no Instituto de Cinema e nos jornais tínhamos esse cuidado, não é? O cinema era utilizado como uma propaganda, estávamos em guerra! Então criou-se um espírito de autocensura. Isso prolongou-se bastante tempo. Foram exceções os jornalistas que conseguiram furar essa lógica. Estou falando do jornalismo de uma forma geral, o cinema no começo fazia parte da informação; e criou-se uma coisa que se prolonga ainda, algumas pessoas ainda não se libertaram, não é?

ACP - Também há medo de abrir feridas e de despoletar novas guerras? Há medo da guerra ainda em Moçambique?

L A - Oh pá completamente! É uma coisa diária que está como alguma coisa que está aí a cair na tua cabeça a qualquer momento... o estado de guerra não acabou

desde o... o acordo de paz foi mais ou menos há 20 anos, 25 anos... em 92... e a guerra nunca se desarmou, sempre houve coisas esporádicas, ameaças, que não param... atitudes agressivas de um lado e do outro... (Pereira & Cabecinhas, 2016, p. 1035).

De qualquer modo, os realizadores que integraram as novas produtoras souberam aproveitar as vantagens da liberdade criativa que, apesar de tudo, pela primeira vez tinham e aos poucos foram desenvolvendo a sua própria linguagem cinematográfica, que nunca deixou de incluir as preocupações de cunho social que deram corpo à cinematografia moçambicana. A opção técnica pela produção em vídeo - mais acessível e menos exigente em termos de tamanho das equipas - permitiu trabalhar com orçamentos reduzidos. Nos últimos anos da década de 1990 e nos primeiros anos do século XXI a produção de filmes financiados por televisões europeias ganha um novo folego através do “género” docudrama. O novo contexto, permite a reafirmação interna e até a internacionalização de realizadores e produtores da “velha geração” e ao lado destes surgem novos autores e autoras. Segundo Isabel Noronha (Noronha & Sousa a Pereira, 2016)¹³⁴ entre curtas-metragens, médias e algumas longas, de ficção, mas sobretudo de documentário e docudrama, foram feitos centenas de filmes em Moçambique desde o fim do INC até ao final da primeira década do século XXI, a maior parte deles em vídeo. Este, que aqui se considera, *o cinema independente moçambicano* deverá ser merecedor de estudos futuros aprofundados.

As novas fontes de financiamento têm, contudo também as suas demandas e, por exemplo, Licínio de Azevedo revela que passou a ter muitas dificuldades em conseguir obter financiamento para fazer documentário. O país está em paz, e, portanto, já não interessam documentários sobre a guerra, ou pós-guerra: “Em documentário fico trabalhando para televisões fora... eu fiz muitos documentários, principalmente durante a guerra... agora é difícil conseguir financiamento, quando há guerra é mais fácil” (Azevedo a Pereira & Cabecinhas, 2016, p. 1031). Neste momento é mais fácil para Licínio Azevedo conseguir financiamento para ficção, mas as regras e os circuitos de financiamento internacionais para ficção não são “acessíveis” a todos e os cineastas moçambicanos insistem na necessidade de políticas internas para a proteção do cinema em Moçambique. A recente Lei do Audiovisual e Cinema (2017), aprovada depois de oito anos de acalorada discussão,

¹³⁴ Entrevista, não publicada, concedida por Isabel Noronha e Camilo de Sousa, a 19 de abril de 2016, em Maputo.

não parece satisfazer todas as necessidades diagnosticadas e é motivo de alguma preocupação por parte de autores que temem ver nesta nova Lei uma possibilidade de repressão.

8.6. A luta continua

Depois do virar do século, segundo testemunham Gabriel Mondlane, na entrevista já referida, e João Ribeiro (Ribeiro a Duarte, 2012) havia dificuldade em reconstruir a rede de cinema, os cineastas estavam todos espalhados, e não tinham nenhum interlocutor e era preciso contruir uma rede também com o exterior, com a África austral. Alguém que falasse por eles, dentro e fora de portas. Foi assim que resolveram, em 2003, criar a Associação Moçambicana de Cineastas: a AMOCIN.

A AMOCIN procura criar gosto pelo cinema, apesar das muitas dificuldades que o país está a atravessar. Segundo o Presidente da associação, Gabriel Mondlane, “Esta associação funciona em *self run*, não tem fundos, o estado não mete dinheiro nenhum. Sobrevive-se da entrega de trabalho” (Mondlane a Pereira, 2016). Uma das vertentes do trabalho da associação consiste em contrariar a ausência de investimento na área de cinema, por parte do estado, também na formação de novos quadros técnicos. Alguns cineastas moçambicanos da “velha guarda” procuram, desta forma, devolver à sociedade o que lhes foi dado décadas atrás.

Nós formamos jovens, apesar de termos a consciência de que não têm muito mercado e não há espaço para esses jovens estarem inseridos a não ser nas televisões e até também as televisões são poucas, para o número de jovens que nós estamos a formar. Mas porque eles acreditam, e querem, eles estão aqui, nós estamos a formar jovens e as instituições que estão a trabalhar na área de audiovisual, têm vindo aqui para pedir profissionais, porque sabem que os jovens daqui são mais aptos para trabalhar em diferentes áreas do audiovisual. Isso é que nos deixa um pouco mais satisfeitos e confiantes que amanhã um ou outro jovem vai ter oportunidade de trazer mais temas cinematográficos para a nossa sociedade (Mondlane a Pereira, 2016).

A dificuldade de aceder a fundos faz com que algumas pessoas acabem por desistir. Internamente não existe uma política para o cinema com continuidade e o único fundo existente, além de muito pequeno, não se destina especificamente ao cinema. Sobre o FUNDAC declara João Ribeiro:

O FUNDAC é uma organização do estado que apoia a produção artística, mas mais virada para a produção literária, e para a pintura, escultura, teatro. Contam-se poucos apoios ao cinema. E são muito pequenos 10.000 dólares, 20.000 dólares. Dentro do mercado local consegue financiar-se uma produção que vá até 30.000 dólares, mas para uma produção maior, de um milhão e 200 mil euros, só com apoios europeus: ACP, Euroimagem, Ibermedia, que têm regras muito exigentes para a nossa capacidade, não conseguimos ir sozinhos, temos de ter um coprodutor francês, um coprodutor português, brasileiro, etc. (Ribeiro a Duarte, 2012).

Os mais persistentes continuam a tentar e a AMOCINE continua a providenciar o pouco que tem. Além de funcionar como repositório dos filmes que se vão fazendo, promove alguns programas anuais para a divulgação do cinema moçambicano, e também uma unidade que se chama o cinema Ren, que mostra filmes nas comunidades. Para Gabriel Mondlane, esta “É uma vertente muito importante sobretudo para aqueles que enveredam pela educação e sensibilização das comunidades para diferentes coisas. Para questões de saúde, de higiene... HIV, etc.” (Mondlane a Pereira, 2016). Para conseguirem fazer essas coisas têm que desenhar projetos e que os vender e quando conseguem é com esse dinheiro que fazem outras coisas, por exemplo “comprar uns computadores para ficarmos um pouco mais fortificados a nível do espaço de trabalho” (Mondlane a Pereira, 2016).

O “cinema mundo” ou *accented cinema* (Naficy, 2001) produzido em Moçambique - rótulos que são atribuídos pelos centros decisórios, ou seja, o norte do continente americano e a Europa - encontra-se hoje – mais do que outros - dependente dos circuitos internacionais de financiamento e do conceito de coprodução. Nas palavras do realizador e produtor João Ribeiro:

Infelizmente em Moçambique, e dentro do nosso horizonte, não há formas de financiamento, não há formas de produção, não há formas de exibição que não sejam essas de ir buscar dinheiro lá fora e de estar dependente dessas agendas, das agendas de quem dá. De quem dá o dinheiro; portanto que tipo de filme é que estão à procura de ver na tela, que tipo de países é que vão apoiar, isso também faz parte do processo de decisão... porque se apoiaram muitos filmes de Moçambique o ano passado, não vão apoiar mais este ano. Quer dizer há todo um conjunto de coisas... não é só um projeto bom. Teoricamente é: passa o melhor projeto, mas o júri é constituído por muitas pessoas, essas pessoas, cada uma

dessas pessoas, tem a sua agenda, tem o seu objetivo e essas dependências existem (Ribeiro a Pereira, 2016, p. 367-368).

Sol de Carvalho, também produtor e realizador, coloca as relações com alguns dos financiadores em termos bastante duros, sobretudo no que se refere ao cinema feito por encomenda. Este cinema é muitas vezes financiado por organizações de solidariedade social, não governamentais:

Certo cinema de encomenda traz consigo a arrogância do interlocutor que, por ser o portador do dinheiro, se arroga no direito de saber como fazer o filme. Esse tem sido um dos maiores cancros dum cinema que se pretende pedagógico, educativo, etc. Mas, que, na verdade, não é mais do que um palco, onde meninos e meninas estúpidos, atrás da mentira, da ajuda aos pobrezinhos, dizem às pessoas pobres como se devem comportar... E todas elas têm o desejo secreto de dizer, no seu círculo de amigos, que foram elas que “dirigiram” aqueles filmes. E, apesar do meu ódio a esses burguesinhos de pacotilha armados em artistas, acho fundamental que a indústria dos países pobres consiga dialogar com algumas organizações e seus líderes para, em vez de se tentarem substituir aos técnicos e artistas, aceitem um espaço de diálogo construtivo, em que ambas as partes saem a ganhar. É uma luta titânica, porque esse setor financia grande parte do nosso cinema, mas por vezes não deixa de ser desesperante... (Carvalho a Miranda, 2015, p. 27).

Uma fonte de financiamento do cinema moçambicano tem sido Portugal, através do ICA, que começou nos anos 1990 e dirigir o seu olhar para África (além da América Latina) no que diz respeito à sua política de expansão cinematográfica. Acordos bilaterais foram assinados e quando chegou o século XXI, concretamente logo a partir de 2001, o ICA passou a atribuir 15% do orçamento português a projetos de coprodução (Cunha, 2018). Assim foi possível em 2004, Sol de Carvalho ver o seu projeto *O Jardim do outro homem* aprovado e receber do ICA o montante de 450.000 euros, em 2005 foi a vez de João Ribeiro com *O Último voo do flamingo*, e em 2008 é Licínio Azevedo quem recebe (apenas) 250.000 euros, para fazer *Virgem Margarida*, autor que veio a receber novamente o apoio de 400.000 euros, em 2013, para *O Comboio de sal e açúcar*. Em 2015 João Ribeiro voltou a ser financiado estando atualmente em fase de pós-produção o seu próximo filme, *Avô Dezanove e o segredo do soviético*. Desta forma, o apoio necessariamente curto, mas sistemático de Portugal, através do ICA, tem sido fundamental para a consolidação das

carreiras de alguns cineastas, bem como para a sobrevivência do cinema moçambicano de uma maneira geral. Portugal tem sido, nas últimas duas décadas um dos financiadores mais constantes do cinema moçambicano, tendo sido criado inclusivamente em 2004, um concurso anual de projetos de cinema dirigido aos Países Africanos de Língua Portuguesa.

As relações entre realizadores e produtores portugueses e moçambicanos têm sido, com frequência, tensas, e os cineastas moçambicanos entrevistados, se por um lado agradecem a existência deste concurso anual, do qual depende a continuação da produção de cinema em Moçambique, por outro queixam-se que para os produtores portugueses este concurso, por vezes, tem tido uma motivação estritamente financeira e que estes não respeitam convenientemente as regras ditadas. Sol de Carvalho coloca o problema nos seguintes termos:

Os produtores portugueses olharam para isso sempre do ponto de vista de mais uma *chance* que eles têm, OK? (...) Podes citar! É mesmo uma mentira que alguém pensou em fazer cinema luso-africano, desse ponto de vista. Se a proposta do financiamento era para esse objetivo da culturalidade: é treta! Porque a motivação principal não é uma motivação cultural, é uma motivação financeira! Mais, uma segunda coisa que nós os africanos pensamos: é que nós éramos todos muito inocentes nesta brincadeira. E, portanto, quando nos diziam é assim, é assim e é assim, a malta dizia ya, ya, ya... e vamos fazendo... entende-me bem, há filmes que foram feitos, sem que os realizadores africanos e os correspondentes produtores africanos, soubessem quanto do dinheiro que tinha sido dado, foi gasto lá. Isso é verdade. O cinema produzido nas ex-colónias portuguesas era objetivamente um bom aperitivo para as produtoras que ganhassem se ajudarem a sustentar (...). Eu posso-te dizer que conheço um produtor que não gastou em Moçambique nem 30% do orçamento que ele tem... ou seja vai viver nos próximos três anos de um dinheiro que ganhou para fazer um filme em África... o que é mais grave é que toda a gente vai condenar, e toda a gente, quando tiver oportunidade, vai fazer igual (Carvalho a Pereira, 2017).

Moçambique não constitui atualmente um centro de produção cinematográfica com a importância (enquanto alternativa discursiva) que teve nas décadas de 1970 e 1980, quando representou uma aproximação diferente à História: “Essas percepções divergentes entre os europeus, por um lado, e africanos, por outro lado, também destacaram a luta, mais ampla, da autonomia indígena pós-colonial africana, cultural e política contra o controlo económico e

neocolonial” (Watkins, 1995, p. 116). No entanto, o cinema em Moçambique permanece, nos nossos dias, comprometido com questões sociais e políticas, até pela continuidade do grupo autoral que o informa. Voltando às palavras de Licínio Azevedo: “eu acho que o grande problema é que a nossa geração, que é a geração de resistência ainda, somos os últimos” (Pereira & Cabecinhas, 2016, p. 1036). Porém, uma geração de jovens realizadores parece não interpretar a realidade da mesma maneira. Nas palavras de João Graça¹³⁵ corealizador, com Fábio Ribeiro, do filme *Maputo etnografia de uma cidade dividida* (2015) e produtor na Anima:

Há uma geração que está agora a começar a fazer cinema: tens o Mara Filmes, o Pipas [Forjaz] e o Mikey [Fonseca], tens nós também a tentarmos começar a fazer cinema de autor, mas o problema principal que apontamos é que não existem financiamentos para cinema de autor (Graça a Pereira, 2016).

Sobre as relações entre as duas gerações que identifica, João Graça revela:

Nós temos muito a aprender com eles e não sei se essa transmissão de conhecimentos está a acontecer, pelo menos intencionalmente, não sei se está a acontecer... de uma maneira sistematizada em que nos vão transmitindo o que sabem, até porque têm um conhecimento não só técnico e criativo, como também dos mecanismos todos de produção e de todas essas... caminhos que só quem já passou por lá é que os sabe. Então existem sempre muitos lóbis e essa questão dos fundos que estávamos a falar inicialmente, existe muito, existem muitos lóbis existe muita coisa que tem que ser feita para se conseguir ter acesso a esses fundos (Graça a Pereira, 2016).

Doravante será necessário (re)questionar os limites do dizível e as lógicas de inclusão e exclusão (Foucault, 1997) subjacentes ao cinema feito em Moçambique. As contingências com que se debate a produção cinematográfica moçambicana limitam severamente a quantidade de filmes realizados, mas também a sua diversidade. A evidente tendência para a reprodução social que caracteriza o grupo de realizadores moçambicanos não contraria esta orientação, pelo contrário. Os realizadores moçambicanos são, regra geral, tanto os menos, como os mais jovens, pessoas filiadas numa tradição filosófica, política e até artística de esquerda, anticolonialista e com preocupações políticas e sociais declaradas, e são também, quase sempre, homens, de classe média-alta, com formação europeia/ocidental, percecionados como heterossexuais e como brancos. Esta

¹³⁵ Entrevista, não publicada, concedida por João Graça, a 15 de junho de 2016, em Maputo, Moçambique.

reprodução social acontece pela via direta – de pais para filhos - por exemplo, nos casos de Karl Sousa, e Lara Sousa, filhos de Camilo de Sousa, ou de Miguel Forjaz filho de Moira Forjaz, ou por via da proximidade económica e cultural, portanto, de classe. Alguns realizadores e cineastas moçambicanos negam categoricamente a existência de “privilégio branco” em Moçambique. Sol de Carvalho (Carvalho a Pereira, 2017) menciona o facto de se sentir, por vezes, pouco à vontade para expressar a sua opinião sobre a sua terra (Moçambique) por ser branco e refere ainda, que uma determinada geração que se “sacrificou” depois da independência, em nome do desenvolvimento do país, não recebe hoje o reconhecimento devido, “talvez por ser muito branca e mulata” e Camilo de Sousa e Isabel Noronha falam sobre discriminação profissional a pessoas não negras (Noronha & Sousa a Pereira, 2016). No entanto, e apesar destas situações de discriminação serem com certeza graves, não podemos ignorar o fator *herança* (McNamee & Miller, 2004). Mais do que a herança dos bens materiais, que também é relevante, a herança do capital social, cultural e relacional (conhecimentos) faz com que em Moçambique se reproduzam atualmente, e nos mesmos moldes, as estruturas sociais criadas durante o colonialismo, e faz com que, em determinados meios - como o meio cinematográfico, por exemplo - quase não se encontrem pessoas negras (a não ser nas funções subalternas) apesar do país ser habitado maioritariamente por pessoas percebidas como negras.

A atual Lei do Audiovisual e do Cinema, publicada a 6 de janeiro de 2017, tem como objetivo exposto, na alínea a) do Artigo 4 utilização dos meios audiovisuais “enquanto instrumentos de afirmação da identidade nacional, de expressão de diversidade cultural e promoção de Moçambique no mundo” e na alínea c) do mesmo Artigo é reiterada a intenção de proteger “a identidade nacional e as línguas nacionais, em particular”, mesmo assim, na opinião de Sol de Carvalho (2017), o uso do cinema como um instrumento ao serviço da construção da identidade nacional, não assume forma suficientemente destacada na Lei, na medida em que, para o autor:

Num País com tantas diversidades étnicas, sociais e políticas, com o território tão grande e, essencialmente, ainda tão jovem, a prioridade continua a ser a nossa identidade como Nação. E é na cultura que se pode encontrar o cimento para essa identidade. É na construção de uma identidade nacional, em que todos os moçambicanos se reconheçam independente da sua origem, religião, região, raça, pensamento político etc. que tem de estar o foco. Ter uma cultura que nos

identifique como Moçambique é tão importante como ter um Estado, uma polícia, um exército, como ter estradas, água, hospitais, etc. (2017, p. 2).

A memória coletiva, tornada visível no cinema, sobre a luta pela independência e sobre a 1ª República moçambicana obedeceu aos critérios de um rigoroso *script* (Coelho, 2012) cinematográfico que permitiu edificar a ideia de uma nação do Rovuma ao Maputo, unida na luta contra o colonialismo e imperialismo portugueses. Hoje, um novo *script* ou talvez a continuação “natural” do mesmo, parece estar na ordem do dia. Segundo Gabriel Mondlane a experiência levada a cabo pela Amocine de fazer uma “mostra reflexiva” dos *kuxa kanema*, com participação de autoridades políticas, de representantes dos vários partidos e também de académicos, correu muito mal e deu lugar a “muita confusão” e ainda segundo o mesmo cineasta, a escolha de filmes a recuperar e a preservar, tem obedecido a critérios que obrigam ao esquecimento de uma parte substancial das imagens produzidas pelo INC. Há, diz ainda o referido cineasta, muitas imagens “hibernadas”. Luís Carlos Patraquim, o poeta e guionista mais prestigiado do cinema moçambicano, refere, no prefácio à edição restaurada de alguns filmes do INC: “Esquecido nas prateleiras, censurado *ipso facto*, continuaria a ficar a curta-metragem de José Baptista, *Madrugada Suburbana*, talvez um dos únicos e autênticos docs que o INC produziu entre 1977 e 1978” (2013, p. 5). A frase de Patraquim oferece um exemplo concreto da censura que os cineastas acusam e que o tempo e investigações futuras se podem dedicar a desvelar.

Cada um dos próximos três capítulos do presente trabalho se debruça sobre um realizador moçambicano concreto: Sol de Carvalho, João Ribeiro e Licínio Azevedo, respetivamente.

Capítulo 9 - Sol de Carvalho

Eu... eu vomitava no intervalo dos filmes... vivia no aeroporto, o cinema era o cinema Tofo de Inhambane, eu comia à hora de almoço, tinha uma hora mais ou menos e depois corria para ir ver o cinema. O cinema começava às duas e meia e a minha digestão parava, eu só percebi mais tarde que a minha digestão parava porque eu entrava na tela, eu entrava e ficava tão preso na tela... eh pá imagino... não há outra explicação (Carvalho a Pereira, 2017).

Filho de portugueses, Sol de Carvalho nasceu em 1953, na cidade da Beira e cresceu em Inhambane. As sucessivas paragens digestivas, referidas pelo autor e aqui transcritas, podem ter

uma justificação mais orgânica, relacionada com a pressa com que o jovem comia e corria para chegar ao cinema Tofo a tempo do filme, mas a verdade é que o interesse pelas imagens em movimento não parou de se intensificar e em 1973, Carvalho parte para Lisboa para ingressar na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), que abria nesse mesmo ano.

Estudei com o primeiro grupo que abriu o conservatório [ESTC]. Portanto, na altura com o Seixas Santos, com o Mário... o Mário que era do Teatro... os meus professores eram o Cunha Telles, o Seixas Santos, o Fernando Lopes, o Paulo Rocha, o Eduardo Prado Coelho... lembro-me do Alexandre Gonçalves (...). Entretanto foi o 25 de abril, a malta andou ali na política eu já não entrei no segundo ano, fui lá ao conservatório dois ou três dias, mas pronto fui logo para Moçambique (Carvalho a Pereira, 2017).

Regressou a Moçambique para se juntar ao projeto independentista da FRELIMO. Curiosamente, Sol de Carvalho funda a sua adesão intelectual e emocional ao marxismo, na sua experiência durante nove anos num colégio de freiras católicas. O realizador diz ter colocado os postulados católicos em causa desde muito cedo, no entanto, observa que pode ter ficado refém de uma estrutura mental que cria uma facilidade para aceitar poderes centralizados: “não é por acaso que eu estou na extrema-esquerda, onde os poderes são muito centralizados. (...) porque na verdade nós estamos a tentar substituir Deus”. Concretamente sobre a sua relação com o período pós-independência em Moçambique Sol de Carvalho revela:

Eu pertenço a essa geração escondida.... Fez-se o 8 de março¹³⁶ e houve 800 alunos a quem foram entregues tarefas e ficou a ideia de que o pessoal da geração do 8 de março é que foi a geração sacrificada e não é verdade, porque até ao 8 de março que foi em 77, aqueles dois anos, houve muita gente que desistiu de estudar, que teve que tomar decisões muito fortes de vida (...). Houve uma mudança muito grande em que malta muito jovem, com 20 anos... foram chamados a responsabilidades para as quais não tinham experiência, não tinham capacidade, não tinham sequer conhecimento, mas que deram o seu melhor... e

¹³⁶ 8 de março de 1977 é a data (que nomeia também o espaço – pavilhão) em que o governo de Samora Machel chamou à reunião (e à formação) centenas de jovens moçambicanos. Estes jovens, que deveriam prosseguir para o ensino secundário, ou concluí-lo, foram ocupar postos de trabalho nos mais diversos setores – saúde, educação, agricultura, forças armadas, etc. – em virtude da falta de profissionais qualificados. Esta geração tinha a missão, atribuída pelo governo, de: “criar os alicerces da reconstrução de Moçambique após a independência. Para alguns, talvez muitos, foi um processo violento porque contrariava a sua vocação e anseios” (Rebello, 2016, p. 4).

essa geração não foi muito reconhecida até hoje. Talvez porque era muito mulata e branca, se calhar um bocado por isso (Carvalho a Pereira, 2017).

Sol de Carvalho foi destacado como “um dos chefes da redação nacional da *Rádio Moçambique*”, onde permaneceu até ser transferido para a revista *Tempo* em 1979: “Foram cinco anos a escrever estórias com som e num espaço onde deveria colocar as imagens de uma certa forma e eu acho que isso foi uma boa base para eu me sentir preparado a entrar no cinema” (Carvalho a Pereira, 2017). A experiência da rádio foi muito importante, mas Sol de Carvalho nunca desistiu da ideia de fazer cinema. Em 1979 foi convocado para participar na reestruturação do *Kuxa Kanema*.

E eu fiz o projeto e fiz 13 números, fiz o número ‘0’ que foi discutido, amplamente discutido, e fiz 13 pequeninos filmes ao longo de todo o País e que foram utilizados depois. Então depois fui punido. Fui castigado por uma pessoa que é agora minha amiga, que foi o José Luís Cabaço (risos), então tive que voltar à *Revista Tempo* (Carvalho a Pereira, 2017).

Durante o período em que estive castigado pelo INC Sol de Carvalho, além de escrever semanalmente para a *Tempo*, editou a coleção *Cadernos Tempo* com sobras de papel da Revista, numa altura em que não havia material para editar livros.

Eu teria a obrigação de entregar um artigo por semana na revista e o resto do tempo podia dedicar a tentar ver se conseguia aproveitar as sobras de papel da revista para editar livros. É que não havia papel para os editores em Moçambique. Eu adorei o desafio e iniciei a *Cadernos Tempo* (Carvalho a Pereira, 2017).

Em 1984 foi chamado para 3º assistente de realização em *O Tempo dos leopardos* (1984) de Zdravko Velimorovic, que como já referido, foi a primeira longa-metragem moçambicana, coproduzida por Moçambique e Jugoslávia.

Foi uma aventura louca na produção, era o primeiro longa metragem de ficção a cores, com uma equipe da antiga Jugoslávia. Eles já eram profissionais e nós estávamos a começar e obviamente não tínhamos conhecimento técnico ainda. Trabalhamos na Inhaca, havia guerra no resto do País, com condições logísticas e de equipamento difíceis e comíamos entre galinha e tubarão. Lembro-me que ajudei a fazer o primeiro plano de rodagem da minha vida, numa folha mais ou menos de um 1 metro quadrado e a lápis, não havia computadores. (...) E então

no fim do filme, o mesmo José Luís Cabaço disse-me: pronto OK agora já podes voltar para o cinema, mas como não fizeste os *Kuxa Kanema* tens que fazer, pelo menos um ano, antes de começares a trabalhar nos documentários e na ficção (Carvalho a Pereira, 2017).

Finalmente retornado às boas graças dos dirigentes do INC, Sol de Carvalho participou ativamente na produção do *Kuxa Kanema* durante um ano.

Aí eu fiz um ano direitinho de *Kuxa kanema*, um ano certinho. Um ano tem 52 semanas, não é? Foram 52 semanas, foram 52 *Kuxa kanemas* e quando acabou eu pedi para sair do Instituto. Saí do Instituto fiquei *freelancer*. E também aproveitei esse momento para, ao mesmo tempo fazer os primeiros documentários da minha vida (Carvalho a Pereira, 2017).

Durante a conversa, Sol de Carvalho procura, em vários momentos, transmitir a ideia de que as razões que o afastaram do INC se prendem com choques de personalidade entre ele e os colegas, mas sobretudo com um mau estar político e com conflitos estéticos. Por um lado, revela o autor, crescia o desconforto por estar ao serviço da máquina propagandística do poder e esse era um sentimento generalizado: “estávamos de acordo com a teoria e com os objetivos, mas não estávamos de acordo com os métodos. E muito menos estaríamos completamente confortáveis com a ideia de que teríamos que fazer um cinema de propaganda”, por outro lado, sentia que as regras de trabalho eram demasiado apertadas, e a sua vocação de jovem cineasta era a de procurar novas maneiras de fazer cinema, ou melhor dito, a sua própria maneira de fazer, a sua escrita pessoal, a sua assinatura.

Eu tentava de uma forma atabalhoada, fugir ao modelo do *Pathé Magazine*¹³⁷, ou se tu quiseres, do *Mundo em Notícias*¹³⁸. E isto até formalmente... os modos de produção determinam muitas vezes a estética. Eh pá tens a câmara parada vem o dirigente com o carro, o gajo pára, ali do lado esquerdo tens uma manifestação cultural, o gajo eventualmente se tiver tempo troca a lente ou faz o *zoom* para trás para abrir o espaço e o dirigente vê 10 pessoas a dançar: antigamente eram os Chopes a cantar o hino nacional português e passado não sei quanto tempo passou a ser não sei quem a cantar o hino nacional moçambicano, mas estamos no mesmo

¹³⁷ *Pathé Magazine*: embora em Moçambique tivessem sido vistos jornais cinematográficos com origem noutros pontos do globo, é provável que Sol de Carvalho se refira aqui a *Pathé-Rivus* um jornal cinematográfico português, de Perdigão Queiroga.

¹³⁸ *Mundo em Notícias*: o autor refere-se a um jornal cinematográfico que via quando jovem.

formato (...) três ou quatro movimentos de câmara, que são típicos, finalmente outra vez o *zoom* e vai o dirigente embora e as populações dizem adeus. Acontecia uma diferença: antes era o governador colonial e agora era o governador moçambicano (Carvalho a Pereira, 2017).

Ainda que o Poder fosse diferente, as representações do Poder eram similares, porque as imagens construídas sobre os poderosos e sobre a sua relação com o povo eram reproduções da mesma linha de imagens.

Devo dizer que, salvo algumas pequenas exceções, eu nunca consegui resolver esta questão¹³⁹. Acho que nem nos noticiários que eu vejo hoje se consegue resolver isso. Acontece de vez em quando uma novidade na maneira como se filma, uma novidade na maneira como se apresenta, mas o modelo é um bocado o mesmo, com algumas variações das 3 câmaras essas coisas assim, mas acaba por ser sempre a mesma coisa e isso é um modelo de representação do Poder... (Carvalho a Pereira, 2017).

Sol de Carvalho confessa que não pensava exatamente desta forma na altura: “Elaborei depois, mais tarde”; além disso com o passar dos anos alguns aspetos da história do INC tomaram uma importância diferente (maior ou menor) da que lhe era atribuída na altura dos acontecimentos. Por exemplo, a relevância que hoje é atribuída, na academia e fora dela, ao projeto *Kuxa Kanema*, não corresponde ao que na altura as pessoas do INC sentiam relativamente ao jornal cinematográfico. O *Kuxa Kanema* era um noticiário e esteticamente era entendido como uma “coisa menor”, porque “a malta gostava era dos outros filmes que íamos fazer” quer em documentário quer em ficção. Segundo o realizador, isso impediu o crescimento do *Kuxa Kanema* tal como ele o entendeu a princípio.

Por volta de 1986 Ruy Guerra parte para o Brasil e “nós ficamos um bocado abandonados” e nesta altura “o Patraquim também entra um pouco em rutura com o país”, Licínio Azevedo começa a procurar os seus caminhos, “fazer os seus filmes... e eu começo a procurar também” (Carvalho a Pereira, 2017). Sol de Carvalho, Licínio Azevedo, José Luís Cabaço e Pedro Pimenta, formam a *Ébano Multimédia* que foi a segunda produtora de cinema Moçambicana seguida à

¹³⁹ Também em Portugal a estrutura formal dos jornais cinematográficos se mantém idêntica depois do 25 de abril de 1974 e da democratização do país. Os Jornais cinematográficos passaram, nesta altura, a servir uma ideologia oposta à que serviam durante o Estado Novo, mas à semelhança do que aconteceu noutras latitudes, mantiveram as características formais e estéticas anteriores, o que contribui para a sua compreensão enquanto género cinematográfico (Martins, 2013).

cooperativa Copimagem e foi fundada por Licínio Azevedo, com Pedro Pimenta, o produtor que dirigiu o INC no início dos anos 1980, o realizador Sol de Carvalho e o ex-Ministro da Informação José Luís Cabaço, que seria um nome, com a dupla função de “sossegar” o poder político e garantir contactos, sempre indispensáveis. No entanto, Licínio Azevedo viria a revelar-se a escolha primeira do produtor Pedro Pimenta e Sol de Carvalho sentiu-se preterido e sobretudo percebeu que nunca teria oportunidade de realizar os filmes mais importantes na produtora: “Ficava sempre a produção com o Pedro e o filme com o Licínio, portanto estamos a falar dos primeiros filmes do Licínio, eu ficava entre os institucionais e algumas obras de produção que eu quisesse fazer” (Carvalho a Pereira, 2017).

Ainda antes de fundar a Promarte, Sol de Carvalho com Jorge Almeida criam a cooperativa de fotografia *Alfa* e é nessa primeira cooperativa de fotografia que Carvalho realiza “um dos que eu considero um dos meus melhores filmes, que foi o *Labirintos da alma* (1992) o filme sobre os muros exteriores de Malangatana” (Carvalho a Pereira, 2017). Depois com a digitalização da imagem fotográfica a *Alfa* “infelizmente montou um negócio de clicar num botão para fazer fotocópias” e nesta altura entre os turnos que fazia nas fotocópias Sol de Carvalho faz um filme com Albie Sachs, depois da explosão do carro deste, sobre a forma como a guerra influencia a arte.

Eles armadilharam o carro, eu estava para ir com ele para a praia nesse dia; estávamos a fazer um filme e eu estava precisamente a carregar botões, porque era a minha parte do turno e eu disse-lhe, olha pá vai que eu depois vou lá ter contigo à praia, para discutirmos a parte final do filme. (...) E a bomba explode. Ele salva-se miraculosamente e depois eu escrevi-lhe e disse-lhe: olha tu és o exemplo perfeito do que nós queremos falar no nosso filme, então eu quero-te filmar a ti, nós somos grandes amigos até hoje, e ele com grande esforço, chama-me para a Inglaterra e nós fizemos esse filme, *Die Primas: A imagem interior*, que é ele a escrever uma carta a um amigo a dizer que tinha sido atacado. É um filme premiado, eu recebi três ou quatro prémios com esse filme, tenho uma versão muito antiga, é um filme muito importante, como autor, na minha carreira (Carvalho a Pereira, 2017).

Em 1993 Sol de Carvalho funda a *Promarte* juntamente com Chico Carneiro (realizador), Luís Zambujo (engenheiro de som), Carlos Vieira, e João Vieira câmara e marido da pintora Fátima Fernandes. Foi com um quadro de Fátima Fernandes que a *Promarte* começou.

Acontece que nesse período eu estava a fazer cinema ligado aos artistas, eu fiz uma série para a televisão de cinco artistas plásticos, portanto dois escultores e três pintores e tinha feito uma coisa com o Malangatana que eu tinha achado absolutamente fantástica que era a desconstrução de um quadro dele, que se chamava *O Rio* (...). Na verdade, o quadro que inicia a Promarte chama-se *África Renascida*, um quadro que era um tríptico, um quadro enorme que era a África tradicional, África atual e a África do futuro, que ia para a bienal do Japão. E nós filmámos aquilo para mandar o filme (Carvalho a Pereira, 2017).

A Promarte tem vivido, desde então, na procura do equilíbrio entre a sustentabilidade financeira da empresa e dos seus membros e fazer trabalhos mais ambiciosos artisticamente: “uma mistura entre sustentar uma empresa e fazer os filmes de autor” (Carvalho a Pereira, 2017). Sol de Carvalho apresenta a Promarte como um projeto com um funcionamento democrático, pouco ou nada hierarquizado: “Cada um de nós tinha direito a fazer um projeto por ano, seu. E o resto trabalharia para a empresa, para sobreviver” (Carvalho a Pereira, 2017).

Em meados dos anos 1990 a cooperação suíça teve um papel extremamente relevante no cinema moçambicano, Carvalho fizera um trabalho com esta organização sobre desmobilização de soldados e Licínio Azevedo “já trabalhava com eles”. A referida cooperação ofereceu à Promarte uma verba de 200.000 dólares o que para a produtora significava a possibilidade de fazer vários filmes. Foi assim que Sol de Carvalho fez *A Herança da viúva* (1997) de 54 minutos, *Muhipiti Alima* (1997) de 35 minutos e mais tarde *O Jardim do outro homem* (2006) juntando a este, outros apoios, inclusivamente do ICA, como já foi referido. Não é claro que os outros realizadores da Promarte tenham beneficiado de uma parte desta verba.

A Herança da viúva é o primeiro filme em que o cineasta vai usar a metodologia “pesquisa versus história” que - tal como com outros cineastas em Moçambique - decorre da relação de profunda intimidade entre jornalismo e cinema durante os primeiros 15 anos de independência, materializada no percurso profissional dos jornalistas-cineastas. Neste caso, o realizador e a sua equipa empreendem uma investigação em Inhambane para perceber o que se passa com as viúvas que são abandonadas debaixo de uma árvore – cajueiro - e que depois são reunidas num centro estatal. Estas mulheres sofrem aparentemente de distúrbios mentais, além de viverem na mais absoluta indigência. Durante a investigação descobrem um problema de Poder e um conflito entre a tradição local e as leis da República. Fizerem várias entrevistas e o guião do filme foi escrito, por Joana Smith, a partir desses dados.

De acordo com a lei a viúva herda, mas de acordo com a tradição a mulher não herda. Ela foi lobolada, ela pertence à família do marido e se pertence à família do marido a terra pertence à família do marido. Pronto começa toda uma confusão que tem a ver com cerimónias tradicionais com um monte de coisas por aí adiante até que a viúva é colocada perante uma situação de ser acusada de estar a criar um profundo mal-estar junto da aldeia o que cria as condições para ela ser posta debaixo do cajueiro (Carvalho a Pereira, 2017).

Ainda no mesmo ano estreia *Muhipiti Alima* (1997) um filme de 35 minutos que fala do desejo de estudar de uma mulher adulta e casada, que vive na Ilha de Moçambique, no norte do país, e dos seus esforços nesse sentido. Sol de Carvalho não sabe porque razão tem feito tantos filmes sobre mulheres. Reconhece, no entanto, que as escolhas por trabalhar “temáticas femininas” podem estar relacionadas com o facto de ter que “resolver” algumas questões consigo próprio devido à forma como foi educado.

Confronta-me muito a educação que eu tive em relação à mulher e aquilo que eu tenho que fazer em relação a ela... isto demorou muitos anos, inclusive na minha própria vida, a ultrapassar. Não há essa estória de que ou somos machistas ou não somos machistas, há sempre gestos machistas que nos perseguem até ao final da vida... e persegue-nos durante toda a vida isso, porque nós não somos pessoas que nasceram numa época de igualdade e especialmente de igualdade de género. Nós somos pessoas que crescemos numa geração em que nós homens eramos comandantes (...). Se eu sou uma pessoa que consigo dominar os meus impulsos machistas e consigo tentar ser solidário e justo então eu não sou machista, mas não quer dizer que eu não tenha gestos machistas (Carvalho a Pereira, 2017).

Para o autor, as relações de Poder e os problemas de género colocam-se de forma particular na sociedade em que vive, por ser uma “sociedade espiritualizada”:

E depois eu estou numa sociedade africana que está espiritualizada – que se tu quiseres tem um mundo mágico que sustenta essa relação de Poder. E o mundo mágico não é só consequência do nosso mundo material. É, mas não é só. Já dizia o Marx, a economia é que depois manda as coisas, é. Mas no caso africano o mundo mágico comanda muito, comanda muito o comportamento da economia (Carvalho a Pereira, 2017).

A obra de Sol de Carvalho questiona profundamente a persistência de determinadas crenças na sociedade moçambicana e, por vezes, procura demonstrar as consequências de tradições ancestrais na vida das pessoas de hoje, sobretudo das mais frágeis socialmente, precisamente as mulheres e as crianças: “nós trabalhamos muito com HIV e eu percebi claramente que toda a estratégia do HIV era uma estratégia assassina (...) porque é uma estratégia que não resolve e não resolve, porque precisamente não trata da questão da cultura”. Durante a entrevista o cineasta deixa transparecer um conflito pessoal entre o fascínio que sente pela diversidade cultural moçambicana e pela sua diferença relativamente à cultura europeia, e um repúdio quer pelo aproveitamento que é feito dessas mesmas tradições, quer pela inexistência de infraestruturas de educação, saúde, etc. a nível nacional que possam coexistir com essa tradição e mesmo substituí-la, em alguns aspetos. Segundo Sol de Carvalho é importante perceber a forma como a “cultura moçambicana” está relacionada com os acontecimentos sociais e políticos do país, e perceber que o elemento de união entre todas as culturas moçambicanas é a ligação com o espiritual e com a ancestralidade: “E se nós não conseguirmos fazer isso, nós nunca vamos perceber o mundo onde nós estamos. Eu não consigo questionar um mundo que eu não entendo” (Carvalho a Pereira, 2017).

Ao longo do seu percurso como cineasta Sol de Carvalho tem procurado conjugar a faceta de investigação jornalística e a ambição de ajudar a construir uma linguagem própria para o cinema moçambicano. Depois de estrear, em 2017, *O Dia em que explodiu Mabata Bata*, uma longa-metragem de ficção, baseada no conto de Mia Couto, Sol de Carvalho prossegue a sua já longa investigação sobre a história moçambicana recente.

Nós estamos a ver que muitas coisas que aconteceram na guerra têm a ver com este mundo espiritual, dos combates que existiam, dos rituais de integração. As nações unidas fizeram montes e montes de projetos, mas na verdade o que funcionou foram os rituais de reintegração: foram as cerimónias tradicionais que conseguiram juntar as pessoas. Acho que no dia em que nós conseguirmos compreender isto – voltando à questão da cultura – se nós conseguirmos compreender isto e entendermos este elemento como elemento identitário, nós também podemos procurar a forma. Porque aí é que nós começamos a descobrir se há um cinema africano ou não (Carvalho a Pereira, 2017).

Sol de Carvalho¹⁴⁰ revela-se hoje um cineasta crítico do período político e cinematográfico do pós-independência em Moçambique. O realizador que teve problemas concretos com o INC nos anos 1980, chegando a ser expulso do Instituto diz abertamente que não acredita na existência de sociedades livres: “Não há nenhum país no mundo onde haja total liberdade, estabelece-se um contrato social através do voto ou da ditadura e as pessoas concordam ou lutam contra ele” (Carvalho a Pereira C., 2011, s.p.), mas é também um cineasta que se mantém ao lado de alguns dos princípios que fundaram o cinema em Moçambique: a investigação da realidade e a realidade como a sua base cinematográfica, a construção da identidade moçambicana no cinema, e ainda, apoiada nas duas anteriores – acredita o autor - a edificação de uma estética cinematográfica moçambicana/africana.

9.1. Sol de Carvalho e *O Jardim do outro homem*



Fotograma 29 - Sofia, *O Jardim do outro homem* (2006) de Sol de Carvalho

O Jardim do outro homem (2006), de Sol de Carvalho, é uma longa-metragem (80 minutos) de ficção e é coproduzida por Portugal, França, União Europeia, Suíça, Suécia e Moçambique. O filme foi financiado com o objetivo explícito de informar sobre e prevenir o flagelo do VIH e é uma “resposta de cinema de autor a filmes de encomenda” (Carvalho a TDM, 2013) habilidade que o autor atribui aos cineastas moçambicanos. Não foi a primeira vez que Sol de Carvalho trabalhou sobre este assunto, tão difícil na sociedade moçambicana e dadas as relações de absoluta dependência do cinema moçambicano relativamente ao financiamento estrangeiro, questionar a natureza do interesse do cineasta sobre o problema, parece natural e mesmo incontornável.

¹⁴⁰ Entre *O Jardim do outro homem* de 2006 e *O dia em que explodiu Babata Bata* de 2017, Sol de Carvalho fez ainda várias curtas e média-metragens de ficção e documentários: 2007 - *As Teias da aranha* (média-metragem de ficção); 2009 - *O Búzio* (curta-metragem de ficção); 2011 - *Impunidades criminosas* (curta-metragem de ficção); 2012 - *Caminhos da paz* (documentário); 2013- *O Ladrão e a bailarina* (curta-metragem de ficção); 2013 - *Laura* (curta-metragem ficção).

Cristina Pereira perguntou ao realizador se ele faz filmes sobre o VIH/SIDA por gostar ou a mando dos doadores e a resposta foi clara:

É onde está a oportunidade e eu sou profissional. O que não quer dizer que faça filmes maus, isso é que faz a diferença. Os jornalistas na Europa também estão todos a escrever sobre a mesma coisa, a tal crise económica internacional e isso é normal. O que interessa é se escrevem bem. Não posso ser uma avestruz, eu vejo a partir do Sul. Supõe que, num país europeu, do Norte, o Serviço Nacional de Saúde diz que tem 16% de pessoas infetadas pela «doença P». O que aconteceria? Todos se mobilizavam para lidar com isso! O que acontece em Moçambique é que temos 1,6 milhões de pessoas a morrer da «doença S» (Carvalho a Pereira C., 2011).

Mais de 40 anos depois da Independência de Moçambique e da instituição do INC e cerca de 25 anos depois da fundação da Promarte - produtora independente - a relação íntima entre jornalismo e cinema permanece intocada no discurso de Sol de Carvalho. Deste modo, se para um europeu a comparação seria entre a percentagem de filmes que se fazem na Europa sobre a crise e a dos que se fazem em Moçambique sobre o HIV, para o Sol de Carvalho a comparação surge “natural” entre os realizadores de cinema moçambicanos e os agentes europeus como jornalistas, políticos a todos os que hipoteticamente “se mobilizavam para lidar com isso”.

Como já vimos Sol de Carvalho recebeu, através da Promarte, dinheiro da cooperação suíça que lhe permitiu fazer alguns filmes. O realizador pediu à referida cooperação para fazer um filme grande, e, portanto, mais demorado, pedido que foi aceite. Depois disso a Promarte tentou conseguir mais financiamento em vários sítios, o que se revelou trabalhoso, mas profícuo.

A forma como o guião ganhou corpo não é novidade no percurso de Sol de Carvalho: repete-se o método que realizador denomina “pesquisa *versus* estória” que consiste em proceder a uma investigação de caráter jornalístico sobre uma situação social constatada, e desenvolver paralelamente um guião ficcional partindo dos dados recolhidos durante a investigação.

A Joana disse-me: “olha eu sou professora e o problema principal que está a acontecer em Moçambique é que as meninas estão a fazer sexo com os professores, isto é gravíssimo!”. E ela começou a entrevistar as miúdas, entrevistou as miúdas, depois eu entrevistei as miúdas também, depois veio o guionista, falámos outra vez com as miúdas, fomos andando sempre com esse

processo de apanhar essas coisas da estória. Portanto a estória que nós construímos é evidentemente escrita por um guionista, que nem sequer conhecia Moçambique, foi chamado para lá, foi lá, passou um tempo connosco, visitámos as escolas, falamos com as pessoas, pusemos as meninas a falar com ele (Carvalho a Pereira, 2017).

Deste modo, embora não se evite o caráter técnico do trabalho, feito por um guionista profissional e estrangeiro, funda-se o argumento nos dados recolhidos diretamente da realidade moçambicana e não apenas no que a experiência teórica diria sobre o que “deve ser” um filme para prevenir a transmissão do vírus. Naturalmente, os financiadores assumiram posturas diferentes perante a produção do filme. A este assunto, sensível, Sol de Carvalho responde da seguinte forma, numa entrevista de 2010:

(...) quando fazemos um filme sobre HIV/SIDA, a primeira coisa que temos de fazer é um filme. As pessoas dizem que já que têm lá a mensagem sobre SIDA, está bom. Mas, não está! As tendências dos doadores são as de que tem que se fazer o filme politicamente correto, mas, por vezes, o politicamente correto não é um bom filme. Já conseguimos convencer os doadores que o dinheiro, além de apoiar as campanhas sociais, permite falar de desenganos, de amor e das tradições. Convencê-los que pôr dinheiro no orçamento do Estado, na balança de pagamentos, no Ministério das Finanças e no Ministério da Educação não chega, porque se não resolve o problema da cultura, não resolve o problema do país (Carvalho a Mapengo, 2010).

Em 2015 numa entrevista, já citada, em que fala de forma bastante livre sobre este assunto delicado, Sol de Carvalho revela algumas dificuldades que teve durante produções de filmes educativos, embora não possamos dizer que se refere exatamente a *O Jardim do outro homem*:

Já tive uma encomenda de filmes de ficção em que a *expert* dirigia filmes sobre o combate ao HIV/SIDA, a partir do Peru, numa organização que enviou outro *expert* de Nova York para decidir como os atores deveriam estar vestidos. Tudo num filme feito por técnicos moçambicanos com larguíssima experiência de trabalho nesta área... E mesmo de discussão dos filmes sobre essa matéria com as comunidades. Enfim, a iniciativa presidencial americana contra a SIDA encobriu alguns dos maiores crimes educacionais que se fizeram em África. É uma história que ainda está por se contar... (Carvalho a Miranda, 2015, p. 27).

Como veremos, durante a análise dos grupos focais sobre o filme, a proposta de se mostrar o filme no contexto do ensino secundário, é, muitas vezes, sugerida pelos participantes. Para o autor *O Jardim do outro homem* quase cumpriu totalmente a função para que foi criado, mas infelizmente o poder político (moçambicano) não permitiu que o filme passasse nas escolas secundárias de todo o país, que era onde, na compreensível opinião do realizador, faria mais falta e, por conseguinte, mais sentido ser passado.

O Jardim esteve em festivais, ganhou prêmios, estreou em salas, mas percorreu o país num projeto chamado *Cinema Arena*. Foi aí que atingiu inúmeros espectadores. Foi aí que foi discutido. Pena que o poder político *tenha tido medo* de passá-lo nas escolas. Estivemos em negociação durante meses, mas perdi essa *batalha*. Passou depois em escolas, mas por iniciativa de ONG ou privadas, e não de uma forma que poderia ter contribuído realmente para uma mudança (Carvalho a Miranda, 2015, grifos nossos).

Analisando o conjunto do testemunho que Sol de Carvalho foi deixando nas entrevistas ao longo dos anos, o realizador projeta-se como uma espécie de guerreiro – repare-se na palavra “batalha” do excerto anterior – que luta contra várias frentes: o governo moçambicano que não compreende a necessidade de apoiar o cinema, e que no caso de *O Jardim do outro homem*, teve medo das consequências sociais do filme; os produtores que não percebem (e por vezes não respeitam) o trabalho cinematográfico e educativo que é preciso fazer; e finalmente as dificuldades propriamente ditas da sociedade (e cultura) moçambicana. Numa perspetiva mais artística do que social ou política o realizador lamenta que os seus filmes não sejam vistos como ele os vê, e no que se refere especificamente a *O Jardim do outro homem* Sol de Carvalho comenta:

O que eu acho é que eu tenho tentado e pouca gente tem reagido, acho que ninguém vê os meus filmes dessa maneira... tenho tentado trabalhar sobre as volumetrias, no *Jardim do outro homem* quando ela está no subúrbio os planos são todos redondos, quando ela entra na cidade os planos começam a ser todos em linhas. É uma brincadeira. Funcionou? Não funcionou tão bem. Mas foi uma tentativa. Tentei (Carvalho a Pereira, 2017).

9.2. *O Jardim do outro homem: uma leitura do filme*¹⁴¹

Procurando responder ao “problema da cultura” *O Jardim do outro homem* de Sol de Carvalho não é um panfleto sobre práticas sexuais politicamente corretas. O filme procura contextualizar a transmissão do HIV na cultura moçambicana, através de uma estória que toca em vários aspetos sensíveis da realidade urbana do país. A ação de *O Jardim do outro homem* decorre em Maputo, na primeira década do século XXI. São representadas várias gerações de mulheres, de diferentes classes sociais, que sofrem de diversas formas de opressão, opressões essas, que tendo origens distintas, se manifestam de forma cumulativa. Nesta análise do filme procura compreender-se precisamente a forma como questões de género, classe, raça e tradição/religião, se interseccionam (e. g. Crenshaw, 1991; hooks, 1990) e se potenciam criando um sistema de opressão complexo na estória contada pelo filme *O Jardim do outro homem* de Sol de Carvalho.



Fotograma 30 - Chapas, *O Jardim do outro homem* (2006) de Sol de Carvalho

A tensão dramática explicita-se desde os primeiros instantes do filme - uma barata percorre o colo de Sofia (Gigliola Zacara) enquanto a jovem sonha que assiste a um parto na qualidade de médica; o choro do bebé que nasce no sonho é afinal o choro do sobrinho de Sofia, que na realidade está doente. A presença do inseto anuncia o ambiente em que a personagem se insere socialmente: a casa da família está localizada na periferia de Maputo onde convivem, lado a lado, lixo depositado ao ar livre e produtos alimentares que se vendem na rua; onde os acessos são difíceis e não existem infraestruturas; onde residem os moçambicanos pobres do pós-guerra¹⁴². A câmara de Carvalho segue Sofia desde o seu sonho interrompido pela realidade de madrugada, em casa,

¹⁴¹ A análise de *O Jardim do outro homem* que aqui se apresenta é o desenvolvimento de um texto publicado na revista *Ex aequo*, nº 35, p. 83-100, como parte do artigo “Das Margens para o Ecrã” (Pereira, 2017b).

¹⁴² Durante a guerra civil, muitos moçambicanos originários das zonas rurais refugiaram-se na periferia de Maputo, onde a guerra não chegou e onde vivem até hoje.

distante da escola, até à “outra” cidade, a que tem que ser conquistada, que está distante de Sofia, e que só se vê através dos vidros do transporte coletivo¹⁴³.

Ainda antes de sair de casa Sofia terá que se confrontar com a resistência das restantes mulheres da família em levar a criança doente ao médico. Numa casa em que sentimos que o espaço é exíguo vivem, além de Sofia, a sua mãe, o seu irmão mais novo, a sua irmã e o bebé seu sobrinho e a avó. Sofia atarefada acaba por deixar queimar a camisa do uniforme escolar, que teria que passar a ferro antes de sair. Parte para a escola, com o seu irmão, envergando uma camisa diferente da que as regras escolares permitem.

Maputo é retratada como espaço onde se coexistem as realidades culturais do mundo tradicional da cultura milenar, representado pela avó de Sofia (Ana Magaia), conhecedora dos costumes e remédios ancestrais, e do mundo moderno que coloca problemas que os saberes tradicionais não resolvem. Como dirá Sofia, “É preciso saber, é preciso saber”, mostrando claramente que, para ela, a sabedoria tradicional não é suficiente, é preciso dominar o conhecimento científico. É preciso também questionar os valores de um mundo patriarcal, poligâmico e de assédio sexual, onde usar preservativo nas relações sexuais representa uma afronta para os homens. Sofia encontra apoio nas mulheres da sua família, pois estas, mesmo pobres e provavelmente analfabetas, sustentam-na e vão-lhe pagando os estudos; a avó é, curiosamente, a sua principal aliada. Fora de casa, ela encontra apoio também em mulheres: a médica, que pode ser lida como um espelho de Sofia, pois, como ela, foi assediada e lutou para entrar na faculdade de medicina; Jéssica (Amélia Muate), a sua amiga e companheira de infortúnio e também uma professora estrangeira.

Sublinha-se que em *O Jardim do outro homem* as mulheres não são representadas como objetos sexuais ainda que o filme apresente uma realidade em que são entendidas desse modo. A sequência de um lenço que voa sobre um vale, ou a paisagem moçambicana vista através da janela de um comboio, constituem os raros momentos em que o filme se torna contemplativo. Quando Jéssica desfila em bikini - a câmara desloca-se para se colocar no lugar do homem que a observa, mas paradoxalmente cria-se assim um distanciamento. Deste modo, apesar de se tratar de um filme feito para chegar ao maior número de pessoas possível, não segue as lógicas patriarcais de

¹⁴³ Chapa: carrinhas de 9 lugares habitualmente usadas como transporte coletivo em Maputo.

representação da mulher apontadas, por exemplo, por Laura Mulvey (1999) ao cinema ocidental *mainstream*.

O pai de Sofia emigrou para África do Sul, de onde nunca mais voltou, porque lá constituiu uma nova família. As mulheres da família da protagonista sobrevivem do trabalho numa pedreira. Para alcançar o sonho de ser médica Sofia vai ter que lutar contra preconceitos da sociedade, que estão presentes na sua própria família: pagar os estudos a uma jovem mulher é plantar o jardim de outro homem, porque tradicionalmente, depois de formada ela vai trabalhar e ganhar dinheiro, não para a família de origem, mas para a do marido. De uma forma bastante transversal, nas culturas tradicionais moçambicanas, as mulheres são loboladas pelo noivo. O lobolo¹⁴⁴ é o nome do casamento tradicional, mas hoje em dia, o lobolo convive com o casamento moderno sendo frequente que o primeiro preceda o segundo. No lobolo, o homem (ou a sua família) pagam à família da mulher pela perda que esta sofrerá ao ficar sem um dos seus elementos. Os homens mais prósperos terão acesso às mulheres mais desejadas, na medida em que essas, ou por serem mais bonitas, ou mais fortes para o trabalho, entre outros motivos, podem ver as suas famílias exigir um lobolo maior. A mulher depois de lobolada passa a ser um elemento da família do marido. A única maneira de desfazer este vínculo é a família da mulher devolver o lobolo. O lobolo é, portanto, um contrato social celebrado entre famílias. No século XXI, no contexto urbano, a herança tradicional e a influência ocidental romântica do casamento “por amor” ou por escolha dos noivos misturam-se. Em *O Jardim do outro homem* o impaciente namorado (Timóteo Maposse) de Sofia sonha ser futebolista e jogar em Portugal e sonha também lobolar a namorada. Para o rapaz, Sofia está a perder tempo na escola, porque (no seu sonho) ele vai ganhar muito dinheiro e nessa altura ela não terá que trabalhar.

As batalhas que Sofia tem que travar não acabam por aqui: Sofia tem que lidar com a chantagem do Professor Mangureira (Evaristo Abreu) que só a passa de ano se ela se envolver sexualmente com ele. Sofia foi apanhada a copiar – mais precisamente a ajudar um amigo, que não se acusou – e agora o professor, na posse da borracha onde a aluna tinha escrito a cábula, não lhe dá a nota de que ela precisa para ir para a universidade a não ser que ela ceda aos seus caprichos sexuais.

¹⁴⁴ As informações sobre o lobolo foram obtidas por meio de conversas informais com moçambicanos e moçambicanas durante os meses de abril e junho de 2016, em Maputo, onde se presenciou um lobolo e os seus preparativos, bem como o posterior casamento ‘moderno’ de um jovem casal. Segundo estas testemunhas, continua a prestar-se respeito às famílias e às tradições, embora as ofertas do lobolo sejam, muitas vezes, apenas simbólicas, e as escolhas de com quem partilhar a vida sejam hoje feitas pelos noivos, mais do que pelas famílias.

O filme denuncia também uma realidade em que os professores da escola pública não auferem ordenados que lhes permitam viver condignamente - estes funcionários, além de explorarem monetariamente alunos, obrigando-os a pagar para passarem de ano, abusam sexualmente de alunas. No início do filme é noticiada a morte de um professor vítima de “doença prolongada” e os estudantes percebem que ele tinha contraído SIDA; Jéssica, fica com medo de estar contaminada, uma vez que já tinha sido abusada sexualmente por esse professor. Deste modo, os homens negros do filme são também vítimas de opressão de classe, mas não se inibem de oprimir os que estão numa posição mais frágil: as mulheres e as crianças.



Fotograma 31 - Sofia e Jessica, *O Jardim do outro homem* (2006) de Sol de Carvalho

A mesma jovem, Jéssica sofre também assédio por parte de um estrangeiro que lhe promete um contrato de trabalho como modelo, em troca de sexo. No filme, os “brancos” são um grupo à parte dos moçambicanos, como Sofia e os seus amigos. Não há comunicação. Uma professora branca (cooperante) tenta aproximar-se, mas está muito condicionada por todo o contexto; Sofia diz-lhe “a Senhora Professora está aqui este ano, mas para o próximo ano já não estará”. E há também homens brancos representados pelo empresário de moda abusador e pelo caçador de uma impala; nos momentos de maior tensão, há uma alternância de planos para mostrar cenas de uma impala, sempre vigilante aos predadores.

A escolha da caçada à impala para dialogar com a tensão dramática vivida pela personagem principal, sublinha a necessidade de Sofia de estar com os sentidos alerta; preparada para lutar e despistar os seus predadores: a pobreza, a saudade do pai ausente, o assédio do professor, o machismo do namorado e o VIH. A impala é também símbolo de Moçambique, constrói-se, portanto, uma relação metafórica entre a personagem, o animal e a nação; esta última precisa, como a impala e como Sofia, de se livrar das ameaças ao seu futuro – o desenvolvimento da

narrativa, com pouquíssimas digressões e alguns apontamentos subjetivos (surrealismo dos sonhos de Sofia), vai “encurralando” a protagonista e também a impala, obrigando-as a reagir.

Devido à falta de poder das mulheres, a todos os níveis, os hábitos e discursos opressivos, provenientes de uma tradição patriarcal são aparentemente invencíveis. Percebemos no fim do filme, contudo, que Sofia ultrapassará todos os problemas, com a ajuda das suas amigas e da avó. A solução para as dificuldades de Sofia, que como já foi referido, se confundem com as do país, passa pela união de todas as mulheres. Uma das opções mais interessantes do filme, no que se refere à interseccionalidade, é o facto de a avó de Sofia, representante, como já foi sublinhado da cultura ancestral, ser também a sua principal aliada. Deste modo, a narrativa de *O Jardim do outro homem* mostra que a rejeição de determinados discursos, não implica a rejeição da ancestralidade no seu todo, e que a hibridização cultural contempla o contributo das culturas tradicionais. Não existe no filme uma personagem que defenda abertamente um discurso contra a modernização, ou contra a ciência. O filme revela comportamentos, ou hábitos que as personagens não interrompem, por exemplo: todas as personagens estão informadas sobre o perigo de não usar preservativo, mas os homens resistem, ainda que não desenvolvam uma “teoria” sobre a sua resistência.

Capítulo 10 - João Ribeiro

Filho de pais cabo-verdianos, João Ribeiro nasceu em 1962, em Mocuba, uma pequena cidade da província moçambicana Zambézia, e cresceu em Quelimane, a capital provincial. João Ribeiro tinha 13 anos, na altura da independência de Moçambique, quando foi instituída uma política cinematográfica para todo o país, incluída na estratégia governamental para os meios de comunicação social. Nessa altura viu muito cinema: “O melhor do mundo. Íamos ao cinema e discutíamos os filmes, os atores, os temas. Discutíamos a sério. Defendíamos pontos de vista e formas” (Ribeiro a Verdade, 2010, *online*). Longe do meio cinematográfico profissional, João Ribeiro veio a ser professor de Educação Física, no entanto, hoje compreende na imagem a origem do seu interesse pelo cinema, mesmo antes de fazer fotografia.

Dantes tu ias ao cinema tinhas os cartazes cá fora, aquelas fotografias de cena e nós, putos, imaginávamos a estória que víamos nos cartazes, porque não podíamos entrar. Inventávamos a estória vendo cartazes. Parece-me que foi essa

a forma de começar a fazer cinema; ver, discuti-lo, conversar e depois então a fotografia (Ribeiro a Pereira, 2017a, p. 364).

Desde muito jovem João Ribeiro começou a editar vídeo em casa, de forma amadora: cortava a fita magnética VHS e colava.

Comecei a fazer imagens em câmaras fotográficas a preto e branco e a revelá-las desde os 14 anos. Tinha um laboratório no quintal de casa. Via filmes todos os dias na minha cidade. Na altura, logo após a independência, passámos em Moçambique o melhor que se fazia de cinema no mundo. Cinema francês, italiano, jugoslavo, soviético, sueco e alemão (Ribeiro a Verdade, 2010, *online*).

Ainda em Quelimane foi Delegado Provincial do INC gerindo um conjunto de cinco salas de cinema espalhadas pela província, mas o *hobby* da fotografia e depois as reportagens para a televisão foram ganhando protagonismo na vida do futuro realizador.

Comecei a fazer fotografia cedo, tinha 15 anos ou 14 anos quando comecei a fazer fotografia, mas comecei a trabalhar na televisão em 85. No início em televisão fazia matérias, na minha cidade em Quelimane, que eram depois usadas pela TVM na altura, quando dava reportagens daquilo que acontecia lá na província, mas mais do ponto de vista da imagem, não do ponto de vista jornalístico (Ribeiro a Pereira, 2017a, p. 365).

Fiz reportagens sobre as cheias, sobre a visita da Princesa Diana e do Cardeal Itchegary, por exemplo. Foi o princípio da imagem (Ribeiro a Verdade, 2010, *online*).

Em 1987 João Ribeiro é transferido para a cidade de Maputo onde, como trabalhador do INC, exerce a função de chefe do arquivo de filmes e depois coordenador de produção. Parte para Cuba em 1989 para se formar em Realização e Produção de Cinema e Televisão, na prestigiada Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños, onde Ruy Guerra é professor, desde 1988 (Borges, 2011, 2012). Esta instituição de ensino tinha sido inaugurada a 15 de dezembro de 1986, por iniciativa da Fundação do Novo Cinema Latino-americano (FNCL) com o apoio do presidente cubano Fidel Castro (Sputnik, 2016). Na liderança do projeto estavam o jornalista e escritor colombiano Gabriel García Márquez (que através da FNCL, articulou a matriz institucional do projeto), o poeta e cineasta argentino Fernando Birri

(que foi o primeiro diretor), o cineasta e argumentista cubano Julio Garcia Espinosa (diretor do Instituto Cubano de Cinema) e também o cineasta e publicitário brasileiro Sergio Muniz (Martin, 2006). Alunos no Centro Experimental de Roma, onde se conheceram, os mentores deste projeto foram formados pelo neorrealismo italiano do qual herdaram uma forma de contar, que foi uma das primeiras influências da *Escuela* (Sputnik, 2016). A esta influência neorrealista juntam-se ideias políticas do Terceiro Cinema e do Novo Cinema (brasileiro), e assim o projeto assentou na “utopia” da construção de um cinema de todo o “terceiro mundo”, como alternativa não só artística, mas também política, ao mundo e ao cinema capitalista ocidental. Conhecida como “Escola de três mundos”¹⁴⁵, a EICTV tem como missão proporcionar a estudantes da América Latina, África e Ásia formação teórica, prática e debate sobre as artes audiovisuais.

Fiz de tudo, exibi filmes, distribuí filmes, geri salas de cinema, trabalhei no arquivo de filmes, fui assistente de produção, coordenador de produção, estudei mais tarde numa das melhores escolas de cinema do mundo. Muito me orgulho de ter um diploma assinado por Gabriel Garcia Marques, meu professor de guião (Ribeiro a Verdade, 2010, *online*).

Como projeto de fim de curso João Ribeiro realiza *Fogata* (1992), um filme de 18 minutos, adaptado do conto *A Fogueira* de Mia Couto. Em *Fogata*, um homem idoso declara, de forma inequívoca, o desejo de preparar uma sepultura para a esposa. Este homem está com medo do momento em que pode não ter força suficiente para levar a cabo a tarefa. À medida que a estória avança, o velho adoece, mas permanece totalmente focado no seu objetivo e a mulher não parece questiona-lo, submetendo-se à vontade do marido. Ele é obviamente mais velho e mais frágil que a mulher, desse modo, a sua postura revela uma certa negação da realidade. A estória deste casal propõe uma reflexão sobre o amor, a abnegação, e eventualmente, sobre a morte. O subtexto, porém, remete-nos para uma dimensão oral com sinais e simbolismos específicos - não fugindo da temática transversal à obra de Mia Couto da procura de si mesmo, a estória funciona no sentido de imaginar, mais do que recuperar qualquer identidade segura, ao estabelecer uma relação entre o cinema e a tradição oral de contar estórias. Essa forma de expressão cultural esteve na base das

¹⁴⁵ Já no século XXI a Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños abriu portas a alunos de todo o planeta e transformou-se na ‘Escola de Todos os Mundos’, embora privilegie a entrada de alunos de países do Sul (Sputnik, 2016).

proposições de cineastas como Ousmane Sembène¹⁴⁶ ou Dany Kouyaté¹⁴⁷, que reivindicaram os papéis de professor e de historiador, ligando-os às funções históricas do *griot*¹⁴⁸ (Mhando, 2000; Pará, 2012). O filme segue a lógica formal destes contos africanos, que subordinam os recursos visuais a uma oralidade essencial, ao mesmo tempo que se aproximam da poesia. Projeto final de licenciatura e, portanto, feito ainda enquanto aluno da EICTV, este primeiro filme, é muito importante para uma leitura da ficção de João Ribeiro, na medida em que lança as bases do seu trabalho futuro e pode inclusivamente ser lido como uma espécie de preâmbulo de *O Último voo do flamingo* (2011) também baseado numa obra de Mia Couto.

Finalizado o curso, quando regressa a Moçambique o jovem cineasta encontra uma situação, ao nível da produção cinematográfica, bastante mais frágil do que a que deixara, no entanto, algumas pessoas haviam encetado já a criação das suas próprias produtoras de cinema.

Quando cheguei a Moçambique o Instituto de Cinema estava parado. Tinha havido aquele incêndio... fazia um ano... quase um ano... aquilo era um marasmo total. Não havia atividade nenhuma no Instituto de Cinema. As pessoas encontravam-se lá fora, mas também ao mesmo tempo essas mesmas pessoas já tinham começado a fazer algumas coisas de forma individual. Tinham aberto uma cooperativa que na altura era a *Copymagem*; tinham feito uma cooperativa onde já estavam a fazer algum trabalho. Havia a *Ébano Multimédia* que já tinha sido constituída pelo Pedro Pimenta, Sol de Carvalho, o José Luís Cabaço e o Licínio Azevedo (Ribeiro a Pereira, 2017a, p. 365).

João Ribeiro tinha feito *Fogata* (1992) em coprodução entre o INC, a Kanemo e a EICTV, e ficara bastante próximo de Pedro Pimenta produtor e diretor da Kanemo e agora sócio da *Ébano Multimédia*. Assim, ao regressar definitivamente a Moçambique juntou-se à *Ébano Multimédia*, embora não como sócio.

¹⁴⁶ Com Sembène, a narrativa do *griot* é mais uma função do que uma estrutura, embora às vezes, como em *Borom Sarret*, vejamos a estrutura do filme de Sembène, inscrever-se no dispositivo estilista dos métodos orais de contar histórias.

¹⁴⁷ No filme *Keïta! L'éritage du griot (Keïta! O legado do Griot)* de 1996 sobre as tensões entre saber tradicional e saber moderno (académico), Kouyaté esclarece através do velho griot Djéliba, uma das suas personagens: "Meu filho, o saber tem muitos sentidos. O saber é inesgotável, é complexo. Pode estar no sopro dos ancestrais, no milho e na areia. É transmitido dos espíritos aos homens, e dos homens aos espíritos".

¹⁴⁸ *Griot* - responsáveis por transmitir a tradição e a cultura, os *griots* são os indivíduos que preservam e contam histórias, factos históricos, os conhecimentos e as canções de seu povo. Existem *griots* músicos e *griots* contadores de histórias - ensinam a arte, o conhecimento de plantas, tradições, histórias e dão conselhos aos jovens. Vivem hoje em muitos lugares na África ocidental (Mali, Gâmbia, Guiné e Senegal) estando presentes entre os mandês ou manfingas, fulas, haucás, songais, tuculores, uolofes, sererês, mossis, dagombas, árabes da Mauritânia entre outros pequenos grupos. A palavra *Griot* poderá derivar da transliteração para o francês 'guiriot' da palavra portuguesa 'criado' (Hale, 1998).

Então nessa altura pedi ao Instituto de Cinema férias sem vencimento – havia pessoas a receber, na altura. Sem fazer nada. Havia muitos. Todos os trabalhadores do INC, não tinham trabalho, mas recebiam. Eram profissionais do cinema. Na altura, eu pedi, também com mais uma ou duas pessoas, provavelmente, pedi férias sem vencimento e, portanto, até hoje estou de férias sem vencimento [risos]. Pedi uma licença ilimitada, digamos assim... e comecei a produzir um documentário, na altura, um documentário que tinha montado em projeto e fui trabalhar na Ébano. Não *com* a Ébano, *na* Ébano, portanto eles já tinham o espaço, fiz lá uma... aluguei uma sala e montei uma espécie de uma pequena produtora, mas trabalhando dentro da Ébano. Fiz esse projeto, demorei algum tempo, durante esse processo de produção aproximei-me ainda mais do Pedro, do Licínio, do Cabaço, do Sol... e começamos a trabalhar em conjunto, portanto eu comecei a fazer projetos deles (Ribeiro a Pereira, 2017a, p. 365, grifos nossos).

Quando Sol de Carvalho sai da Ébano para fundar a Promarte, João Ribeiro fica com a cota do realizador mais velho. Enquanto realizador de cinema João Ribeiro não se considera documentarista, pelo contrário, é talvez um dos poucos cineastas em Moçambique que declara preferência por trabalhar em ficção: “encontro-me melhor na ficção, embora já tenha produzido e também realizado documentários” (Ribeiro a Duarte, 2012). Entre os documentários em que trabalhou destacam-se *Eleições Moçambique* (1994) - trabalho a que se refere no excerto anteriormente transcrito - ou *O Desenhador de palavras*, sobre Mia Couto (2006). No entanto, sempre com a mente na ficção, o projeto *A Fogata* fazia parte de um plano maior: João Ribeiro ambicionava fazer cinco curtas metragens baseadas em obras de Mia Couto: “Apaixonei-me pelos livros do Mia, pela forma como ele escrevia e optei por fazer cinco estórias dele” (Ribeiro a TIM, 2014). O objetivo foi cumprido, embora de forma diferente da prevista.

O autor realizou três curtas metragens baseadas em estórias de Mia Couto, que foram, além de *Fogata* (1992), *O Olhar das estrelas* (1997) e *Tatana* (2005). A ação de *O Olhar das estrelas* decorre numa periferia urbana, e *Tatana*, uma estória baseada num conto maconde, acontece numa zona rural. Ambos os filmes falam sobre a transmissão de conhecimento entre gerações e sobre o conflito geracional presente nessa passagem. São estórias sobre as complexas relações entre tradição e modernidade, que refletem sobre formas de integrar heranças culturais ancestrais, em formas de vida modernas, criando assim novas balizas identitárias.

Depois “surgiu a oportunidade”¹⁴⁹ de realizar uma longa metragem que viria a ser *O Último voo do flamingo*, já em de 2010, filme a que se dedicam os próximos pontos. Ao fazer uma longa metragem João Ribeiro considera “mais ou menos ter completado esta fase” (Ribeiro a TIM, 2014) e dá, portanto, por concluído o seu projeto relativamente ao escritor Mia Couto. Muito antes disso, porém, saíra da Ébano Multimédia. Uma das autocríticas que João Ribeiro faz ao cinema moçambicano é a de uma visível dificuldade de entendimento entre cineastas: “não trabalhamos bem juntos, cada um faz as suas coisas isoladamente, não nos organizamos para objetivos comuns” (Ribeiro a TIM, 2014). Apesar desta crítica às relações entre cineastas em Moçambique, João Ribeiro faz questão de mostrar orgulho de ter feito parte do projeto Ébano Multimédia e de ter trabalhado com os grandes nomes do cinema moçambicano:

Regressado da escola tive o privilégio de trabalhar com Licínio Azevedo e Pedro Pimenta, de formar equipa com Orlando Mesquita, com Sol de Carvalho. Todos eles professores com quem aprendi um pouco. E depois, de novo uma escala, apoiando o desenvolvimento de projetos, trabalhando neles como chefe de produção, produtor e realizador (Ribeiro a Verdade, 2010, *online*).

Em 2000 João Ribeiro cria a produtora independente COOL onde atua várias vezes como *Line Producer* para longas-metragens e produz o documentário *A Miner's tale* para a série *Steps for the future*, uma coprodução entre mais de 15 estações de televisão de diferentes continentes sobre o HIV/SIDA. O cineteleasta, como gosta de se definir (Duarte, 2012) passou por três dos mais importantes canais nacionais moçambicanos de televisão (TVM, STV e TIM) onde foi responsável pelo processo de instalação, modernização, criação de conteúdos nacionais, produção de programas e eventos (Pereira, 2017a). Em virtude deste percurso, João Ribeiro apresenta-se como “uma pessoa que cruza esses aspetos no sentido da televisão negócio, exploração, distribuição de sinal, produção de conteúdos, criação da grelha, e também o cinema na sua forma clássica” (Ribeiro a Duarte, 2012, *vídeo*).

Ao epíteto “cineteleasta” João Ribeiro junta o adjetivo “africano”. Explica que trouxe a palavra “cineteleasta” da escola cubana e com ela pretende descrever a atividade de “uma pessoa

¹⁴⁹ “Surgiu a oportunidade” é a expressão utilizada por João Ribeiro em entrevista à Televisão Independente de Moçambique (TIM) em 2012. Na realidade esta “oportunidade” é consubstanciada nos concursos específicos para os PALOP promovidos pelo ICA a partir de 2004, que permite aos projetos apoiados obterem mais facilmente “o resto” do financiamento.

que faz cinema, mas também televisão – utilizando tecnologias diferentes, todas as possíveis, para comunicar através de imagem” (Ribeiro a Duarte, 2012, *vídeo*). O adjetivo “africano” é inseparável do seu trabalho, porque segundo o autor, os seus filmes compreendem “os temas e as formas e as cores todas elas relacionadas com o continente africano” (Ribeiro a Duarte, 2012, *vídeo*). No discurso de João Ribeiro transparece uma “insistência” num projeto pan-africano de cinema. O autor que multiplica os seus esforços em três grandes vertentes: cinema, televisão e produção, parece não acreditar na possibilidade de Moçambique vir a ter uma indústria da imagem a não ser em aliança com os países da África Austral, como aconteceu durante algum tempo, nos anos 2000, porque além da produção ser escassa os meios de distribuição e de exibição não existem: “em Moçambique não há cinema, não se faz cinema, não há uma quantidade suficiente... e embora haja uma produção de qualidade (...) não há continuidade” (Ribeiro a Duarte, 2012, *vídeo*).

Na sua atividade de produtor e de construtor de novas possibilidades de cinema, João Ribeiro esteve diretamente envolvido na criação de duas associações a SACOD - Southern Africa Communications for Development - (regional) e a AMOCINE - Associação Moçambicana da Cineastas - (local) através das quais se criou uma *rede* com África do Sul, Namíbia, Zimbabwe, e outros países da África Austral, o que permitiu o aparecimento de alguns projetos, entre os quais *Africa dreaming* que contemplou seis filmes de ficção, sobre o amor, de 30 minutos cada um, feitos por seis cineastas africanos. Também se produziu *Landscape of memories* que engloba quatro filmes sobre processos de reconciliação na África Austral, uma vez que, na altura, esses países estavam a sair de guerras civis e de guerras contra regimes autoritários, muito violentas. Além destes, foi produzido o já referido *Steps for the future*, um projeto com mais de 100 filmes de todos os géneros (ficção, documentário, experimental, musical, etc.) e com durações diferentes (alguns filmes de minutos e outros de mais de uma hora). Todos os filmes deste projeto são sobre o HIV/SIDA e foram feitos em diversas partes do continente.

O trabalho produzido por esta *rede* não seria possível de outra maneira e mais do que isso, segundo João Ribeiro, as pessoas foram aprendendo com os contributos uns dos outros - em coprodução Moçambique/Zimbabwe; Moçambique/Namíbia; Moçambique/África do Sul, ou outros países, faziam-se filmes que, para João Ribeiro:

Não era cinema de autor, mas também não era um cinema comercial, portanto era um cinema que pretendia lutar, pretendia mostrar as dificuldades que as pessoas

passavam, de como alterar os comportamentos e também como mostrar as coisas boas que aconteciam à nossa volta (Ribeiro a Duarte, 2012).

É muito clara a forma como discursivamente João Ribeiro distingue cinema comercial de cinema de autor (remetendo o primeiro para o puro entretenimento), mas também cinema de autor do cinema que “pretende lutar”. A frase transcrita resume toda a divergência existente entre o “terceiro mundo” e o “mundo desenvolvido”, no que se refere ao cinema e que foi expressa no *Manifesto por um terceiro cinema* de Fernando Solanas e Octávio Getino, em 1969. As críticas de autores como Ruy Guerra, a correntes cinematográficas como a *Nouveau Vague*, por exemplo, que nunca produziu um filme sobre a guerra franco-argelina (Borges, 2017) cabem integralmente na divisão de João Ribeiro entre cinema de autor e cinema que pretende lutar. O cinema, para este cineasta, não pode deixar de estar comprometido com os povos que representa, quer do ponto de vista social e histórico, quer do ponto de vista político e ideológico.

No entanto, João Ribeiro tem desenvolvido uma prática profissional no sentido de promover uma indústria cinematográfica em Moçambique, o que implica quantidade de produção e continuidade, o que por sua vez exige relações de trabalho com outros “cinemas”. Uma das possibilidades reais de criação de uma indústria cinematográfica moçambicana, a determinada altura, foi a produção de filmes estrangeiros. Ao serem “obrigados” a colaborar com um coprodutor moçambicano para fazerem filmes em Moçambique, as produções estrangeiras alimentam as empresas, que por sua vez vão investir na formação de quadros, que mais tarde podem criar os seus próprios projetos, ou participar noutros, criando assim um ciclo produtivo. João Ribeiro foi produtor executivo e/ou diretor de produção em filmes angolanos, norte-americanos (EUA), ingleses, suíços e portugueses. Entre estes torna-se imperativo destacar que foi consultor de produção e diretor de produção de três produções americanas de grande orçamento: *Ali* (2001) de Michael Mann, *The Interpreter* (2005) de Sidney Pollack e *Blood Diamond* (2006) de Edward Zwick.

Atualmente João Ribeiro mostra-se muito pessimista relativamente ao futuro do cinema em Moçambique, mas não é por falta de consciência do que é preciso fazer, nem por falta de uma visão para o futuro, antes por falta de vontade política. O cineteleasta sustenta:

É preciso criar a economia do cinema e das artes. Uma indústria pressupõe uma cadeia de valor – temos de ter capacidade de produção, que temos alguma,

bastante, inclusivamente alguns filmes foram feitos só com as condições de produção que temos, mas é preciso criar o espaço de exibição e de distribuição. É preciso dar a continuidade, o filme precisa de continuar depois disto. É preciso criar um *star system*. Temos que criar estrelas nacionais, atores. E promover o trabalho que é feito, criar todo um ciclo que permite a continuidade da indústria e que é a indústria. Porque agora estamos aos solavancos, não há continuidade (Ribeiro a Duarte, 2012, *vídeo*).

A já referida Lei do cinema aprovada em 2017, deixou João Ribeiro bastante apreensivo por desconfiar das verdadeiras intenções das autoridades políticas (Ribeiro a Guambe, 2017, *online*). A nova Lei de cinema, mais concretamente o Capítulo III, Artigo 19, b), inscreve a obrigatoriedade de submissão do guião completo da obra a produzir, como uma das condições para uma possível atribuição de autorização de rodagem. Na ótica de João Ribeiro, esta particularidade da Lei pode significar um interesse por parte do estado em manipular e limitar as criações artísticas dos cineastas. É efetivamente difícil imaginar a necessidade por parte do Estado de ter acesso aos guiões completos dos filmes, antes de autorizar a sua rodagem, com motivações que não sejam vigiar e controlar os conteúdos dos mesmos.

10.1. João Ribeiro e *O Último voo do flamingo*

Baseado na obra homónima de Mia Couto, *O Último voo do flamingo* (2011) é a primeira longa-metragem (90 minutos) de João Ribeiro e foi coproduzida por Portugal, França, Brasil, Itália, África do Sul e Espanha. Teve a sua estreia em 2010 no Pavilhão do Mundo, no Festival de Cinema de Cannes e foi selecionado para os maiores festivais de cinema do mundo, tornando-se no primeiro filme moçambicano a ter estreia comercial além-fronteiras.

Realmente este filme é um marco na minha carreira. Obviamente. É a primeira longa-metragem que eu faço, foi uma longa-metragem que envolveu seis países como coprodutores. Uma longa-metragem com um orçamento considerável para a produção africana, para a produção moçambicana principalmente – africana no geral e moçambicana em particular – o filme foi feito com recursos, com bons recursos, e me orgulha muito, portanto é de facto um aspeto importante. O filme estreou em Cannes, é Cannes que escolhe. Quer dizer o festival de cinema de Cannes é uma coisa grande tem vários eventos dentro dele. Há competição, o filme não foi em competição, este filme passou em mostras paralelas ao festival

de Cannes todas elas importantes, e esta mostra em que passou o filme se chama *Cinema du Monde* (Ribeiro a TIM, 2014).

Durante as entrevistas que concedeu por ocasião da estreia, e mais tarde lançamento no mercado do DVD de *O Último voo do flamingo*, João Ribeiro parece ter dividido as suas preocupações discursivas entre três grupos de possíveis ouvintes. Em primeiro lugar quis passar uma mensagem ao poder político moçambicano, sobre a necessidade e a importância de apoiar o cinema e sobre o retorno, não necessariamente financeiro, que o cinema pode dar ao país. Em segundo lugar, a promoção do filme propriamente dita junto do público, desvelando aspetos que o poderiam tornar interessante, ao mesmo tempo que promovia um certo orgulho nacional pela fita e pela projeção que esta conseguiu no exterior – esta vertente, ou camada discursiva, foi sempre acompanhada de uma postura pedagógica. Por exemplo, João Ribeiro explicou ao público moçambicano, sempre que foi entrevistado, o que são os festivais de cinema, as suas hierarquias, a complexidade das suas organizações, a diferença entre estar numa mostra e estar em competição, entre muitos outros aspetos do “mundo do cinema”. Por último, mas não menos importante, João Ribeiro tentou comunicar com ouvintes, eventualmente mais esclarecidos, sobre a real posição do filme no referido “mundo do cinema” e, nesta medida, também sobre as suas limitações. Em todos as vertentes do seu discurso o autor parecia estar a “trabalhar” não só para a promoção deste seu filme em particular, mas também para a instituição de uma indústria de cinema em Moçambique.

O ministério dos negócios estrangeiros de França participa afetivamente muito na organização do festival, esta mostra é uma das mostras principais do festival de Cannes, nos fazemos parte de um grupo especial, nós fomos recebidos pelo presidente do festival, fomos almoçar com o presidente do festival, chamaram-nos, chamam o nosso nome, o nome do país, subimos as escadas com o tapete vermelho, como os outros cineastas do mundo inteiro que estão ali presentes, delegações especiais que são chamadas a subir. Foi uma grande honra poder estar ali, fazer parte por um dia, não é, fazer parte por um momento, desse momento especial, dessa ocasião tão especial. Essa ocasião em que as pessoas vão todas, com aquelas praxes todas de limousine. Limousine à espera, vai para aqui, vai para ali, faz fotografia. Todo esse mundo da fama do show bizz que a nós nos passa assim muito ao lado e que pronto, é muito importante fazer parte. Foi para mim efetivamente muito especial (Ribeiro a TIM, 2014).

Estrear em Cannes, onde o filme seria visto numa sala relativamente pequena (de 46 lugares), mas por um público especialista, que procura filmes para exhibir noutros contextos (festivais, mostras, etc.) foi muito importante, no entanto, esse facto não coloca o cinema moçambicano ou João Ribeiro na “liga dos campeões” do cinema de autor, pelo menos não a médio prazo. A experiência é passageira, o realizador sabe disso e apressa-se a colocar as expectativas num outro lugar, mais adiante.

A dimensão do meu trabalho não é esta nem estou à espera de que este momento transforme a minha vida. É muito controverso estar ali, subir aquelas escadas e receber centenas de *flashes* sabendo que a sua atenção não está voltada para ti, mas para quem está a teu lado ou à tua frente e que amanhã não estarás em nenhuma das fotos.

(...)

Essa não é a minha dimensão. Claro que gostava muito que isso acontecesse, mas não é isso que me move. Para já contentava-me em fazer uma segunda longa-metragem com uma estória bem nossa, onde pudesse explorar outras coisas, pois agora com esta experiência que consegui acumular, posso ser mais arriscado e ousar um pouco mais (Verdade, 2010, *online*).

As características de *O Último voo do flamingo*, colocam o filme num lugar difícil perante a crítica: obedece a padrões narrativos bastante estandardizados, muito próximos do cinema comercial, para poder ser considerado cinema de autor, mas é ainda uma produção bastante singela comparada com o cinema *mainstream*. Deste modo, o filme arrisca-se a não agradar a “gregos nem a troianos” e João Ribeiro é o primeiro a dar conta desta dificuldade. Em 2010, durante a estreia do filme em Cannes, o autor diagnostica fragilidades de *O Último voo do flamingo* relativamente a grandes produções, com “outra dinâmica” – que neste contexto não se percebe o que é – e estranhamente, também, o facto de esses filmes “grandes” serem feitos com “outros atores”. O mais curioso é que, nesta altura, o cineasta distanciou-se e ao seu filme, do que considera ser a percepção comum sobre um filme africano e sobre uma linguagem africana, dando a entender que esse ritmo, essa perceção lenta, não lhe interessam.

O filme é um pouco ousado. As pessoas estão à espera de ver um filme africano [arrasta o segundo ‘a’], uma linguagem poética [arrasta o ‘é’]. O filme é feito com parâmetros de indústria, muito bem definidos, com ritmo, com música, com ação.

Talvez por isso tudo não possa competir com os filmes desse nível que são feitos lá fora. Que têm uma outra dinâmica, outros atores, quer dizer, este é aquele nível de filme que está no meio termo: não é aquele filminho, mas também não é aquele filme grande, então é muito, muito, difícil de ser percebido. Eu tenho consciência dessas coisas, não tenho muitas pretensões gostava que as pessoas vissem e que gostassem dele, que ele comunicasse a estória principal. É uma denuncia é uma sátira ao estilo do Mia Couto, tem muito jogo de palavras, muito poético, mas ao mesmo tempo é um realismo fantástico. Tem um pouco desta África, daqueles sonhos e mistérios, mas também é muito realista, é muito pragmático (Brandão, 2010).

Quatro anos depois, por altura do lançamento do DVD do filme, João Ribeiro justifica o “barroco” dos seus efeitos com falta de acesso a mais “meios” e a mais “condições” e, portanto, as fragilidades percecionadas pelo autor deixam de estar ao nível dos atores e dos tempos:

O filme não é 100%, o efeito do filme chinês ou do filme americano em que as pessoas parecem mesmo voar ou flutuar. O meu efeito é um pouco barroco, nota-se que podia ter sido melhor, se tivéssemos tido mais meios, mais condições, mas acho que passa o que se pretende, no fundo eles são transportados pelo amor, sobrepõem-se às vicissitudes da vida às minas, ao perigo da morte, ao perigo que eles enfrentam nesse momento... através do amor que eles têm eles levantam voo. É uma metáfora e essa metáfora é importante ser representada de forma visual no filme (Ribeiro a TIM, 2014).

As relações de poder no cinema entre financiadores e financiados são complexas – cada uma das partes defende os interesses da sua equipa, da sua empresa (produtora ou outra), do seu potencial público, e em última instância do seu país, ou dos seus próprios financiadores. O equilíbrio é instável e no caso dos cineastas moçambicanos essa fragilidade aumenta, porque o governo moçambicano não está incluído como uma das partes financiadoras. Produzir um filme com mais cinco coprodutores implica uma grande capacidade de negociação, trabalho do qual João Ribeiro afirma gostar.

(...) neste jogo de produção, neste conjunto de fatores que implica lidar com vários produtores de todos os países financiadores, cada um com a sua participação, tens que fazer compromissos, tens que saber gerir todo esse processo, do qual tu fazes parte, se calhar, em posição menos importante. Do

ponto de vista criativo sim, do ponto de vista estético sim, mas do ponto de vista do financiamento e do dinheiro não. Portanto essa liberdade não existe, não é? E acho que é assim que tem que ser, porque profissionalmente tem que se trabalhar em coordenação e tem que haver dependências de decisões de todas as partes, porque as decisões custam dinheiro, não é? As opções custam dinheiro e é preciso chegar ao fim do projeto e é preciso, às vezes, comprometer um pouco: isto é o ideal, mas não conseguimos chegar lá. Temos de trabalhar assim porque se não, não vamos acabar. Ou temos que pôr... as pressões vêm de todo o lado, é o tipo de ênfase que dá a uma frase, é o tipo de imagem que mostras numa cena, é no tipo de ator que vais escolher... tudo isso é um jogo complexo... (Ribeiro a Pereira, 2017a, p. 368).

A equipa técnica e também o casting obedeceu a critérios artísticos, mas também de articulação da produção e comerciais. O realizador, procura dizer claramente aos moçambicanos que o ouvem, que os atores moçambicanos foram escolhidos pela qualidade do seu trabalho e adequação ao papel e que os estrangeiros foram escolhidos por razões comerciais.

Foi fácil em Moçambique, porque temos bons atores, atores já com alguma experiência cinematográfica, com muita experiência teatral e fui buscar aqueles que eu considerava melhores para este papel. A escolha baseou-se na relação que tenho com essas pessoas, na qualidade do trabalho que eles têm. Também tem objetivos comerciais, obviamente, trazer uma atriz brasileira de telenovela, uma pessoa que é conhecida no Brasil é importante para ter bilheteira. Os atores têm esse papel de serem cartaz. A Cláudia Semedo que é uma atriz que representa em televisão bastante conhecida do público português. Portanto, isto é importante, juntamente com estes grandes atores moçambicanos é muito importante para o filme (Ribeiro a TIM, 2014).

A ação de *O Último voo do flamingo* decorre em Tizangara, uma pequena vila fictícia no interior norte de Moçambique, em 1994, pouco depois do final da Guerra Civil. A pequena vila luta para encontrar um sentido para a vida depois da “brutalidade da luta fratricida”, mas os corações dos homens endurecidos pela violência da guerra, pela sede de poder e pela ganância, tornam esta tarefa extremamente difícil. A situação descrita não diverge grandemente da realidade moçambicana quando o livro foi publicado e João Ribeiro pensou fazer o filme; dez anos antes da sua estreia.

Na altura em que eu decidi fazer o filme a realidade de Moçambique era quase essa. Tínhamos acabado de sair de uma Guerra Civil, com muito mais vítimas que a guerra contra o estado português, em termos de Guerra de Libertação Nacional. Que provocou muito mais mortes, e muito mais massacres e muito mais estragos económicos e psicológicos e humanos do que as guerras anteriores e as Nações Unidas a chegarem lá e a estabelecerem a paz. Porque o filme é sobre isto é sobre os poderes, o poder religioso, o poder político, o poder militar, o poder do homem. E no fundo, o poder que está acima deles todos que é o poder da pessoa decidir e de fazer aquilo que ela acha que é mais importante fazer. Onde é que está a verdade? Quer dizer no fundo o filme é sobre estas coisas todas. E a escolha do filme é por isso, porque o país vivia aquele momento, foi um momento muito importante. A expectativa do que é que vai acontecer a seguir, mas ao mesmo tempo a tristeza de ser um país corrupto, um país onde os valores se estão a perder. Tudo isso junto e a partir de uma coisa que é um facto, quer dizer, há ali um crime que é preciso descobrir o porquê, portanto, é um ponto de partida (Brandão, 2010).

Na Tizangara de *O Último voo do flamingo*, Moçambique aparece dividida entre um desejo de autonomia e a necessidade de obedecer às autoridades internacionais (NU) que também podem ser lidas como potências neocoloniais. Ao entrevistar João Ribeiro, indagou-se o autor sobre esta possível abordagem ao filme, com uma lente pós-colonial:

Sim. Essa abordagem... se olharmos para o tempo em que ele foi feito, para o momento em que ele foi feito e a temática que ele aborda, obviamente que ele está numa fronteira, não é? Numa passagem de tempo, nós estamos ali num momento em que viemos das lutas de libertação para uma independência, passamos de uma independência para uma outra luta interna, uma luta fratricida. Uma luta... uma Guerra Civil! Posteriormente a essa guerra há todo um novo renascimento, digamos assim, há uma paz. E há a entrada de novos poderes; desta força das Nações Unidas, desse poder mundial que vem estabilizar, ou estabelecer uma nova nomenclatura, um novo estado, uma nova ordem. Portanto obviamente que tem essa leitura, essa é a leitura política, esse é o posicionamento. Sim concordo. (...) E fala de uma nova espécie de colonialismo, de uma nova espécie de poder dominante e do papel desse poder perante a sociedade, obviamente e

questiona esse poder. Portanto: quem são vocês, quem são esses que veem com NU na testa? (Ribeiro a Pereira, 2017a, p. 366-367)

No entanto, o filme de João Ribeiro é também um filme sobre o conflito entre tradição e a modernidade no Moçambique do pós-guerra. Essa tradição sustenta a grande capacidade de resistência dos povos moçambicanos, e não representa necessariamente algo imutável podendo ser ‘corrigida’, mas não sem respeito, sob pena de se criarem problemas maiores.

Eu tenho várias mensagens, mas a principal é o respeito pela tradição, todo o passado, toda uma história, um conjunto de coisas que vamos aprendendo ao longo da vida, que tem de ser respeitado e que muitas vezes é posto de lado. Às vezes não se respeita esse conhecimento e há muitos mal-entendidos. Um dos maiores problemas em Moçambique é não se ter sabido respeitar aquelas pessoas que foram classificadas como ‘gente do colonialismo’ e que foram substituídas por personalidades que não falavam a língua da zona, não sabem quem é quem, e em vez de aproveitarem o conhecimento, fizeram uma mudança radical, quebrando a relação entre as pessoas e o governo, o que criou problemas. Outro problema é o da globalização que, se tem vantagens, tem desvantagens, como a falta de respeito pelos problemas ancestrais. Podem estar errados, devem ser corrigidos, mas não se deve perder o poder destas potências, temos que saber analisá-las e ver até que ponto esse poder tem o direito de mudar, de comandar (Ribeiro a Santos, 2014, p. 168).

10.2. O *Último voo do flamingo*: uma leitura do filme



Fotograma 32 - *O Último voo do flamingo* (2011) de João Ribeiro

Para dizer também que há quem acredita que um homem é como se fosse uma árvore, então se a gente corta a raiz que são os nossos antepassados praticamente morremos, então há que ainda ter essa crença para continuarmos homens.

Filipe¹⁵⁰, Mafalala, 2016

¹⁵⁰ De modo idêntico ao de Filipe declara Mia Couto “Os mortos não morrem, não se ausentam, nunca se poderia dizer de um morto como se diz aqui, “fulano já não está presente entre nós, não está entre nós”, está vivo de outra maneira, simplesmente mudou de presença, e não é só isso, os

O Último voo do flamingo (2011) de João Ribeiro conta a estória da investigação levada a cabo pelo Major Massimo Risi (Carlo D'Ursi) sobre um conjunto de explosões das quais apenas restam os falos e os capacetes dos militares das Nações Unidas vitimados. Isto acontece na imaginária Tizangara, uma vila do interior norte de Moçambique, depois do final da Guerra Civil e durante a presença dessa força internacional, para garantir a paz no país. Confrontado com uma realidade que não consegue compreender e que Joaquim (Elliot Alex) não consegue traduzir inteiramente, Risi acaba por se ver enredado numa trama onde, além das relações de Poder, está em causa também uma querela identitária.

Como já foi referido o filme *O Último voo do flamingo* é baseado na obra de Mia Couto com o mesmo título. A análise que aqui se desenvolve da obra cinematográfica, contudo, não compreende esse aspeto da sua origem. As obras cinematográfica e literária são distintas e embora os estudos comparativos sejam relevantes e apelativos não se segue esse caminho, já anteriormente trilhado (e.g. Reis & Reis, 2016; Santiago, 2011; Santos, 2014). Este trabalho propõe uma leitura multimodal (van Leeuwen, 2005), não exaustiva, do filme de João Ribeiro, nessa medida, juntamente com *ritmo, composição e conexões informais*, os *diálogos* são um dos elementos analisados, partindo do filme e não da obra literária que o fundou.

10.1.1. Tizangara, Moçambique, 1994

O genérico de *O Último voo do flamingo* estabelece o tom de forte *contraste*, que atravessa toda da obra, ao juntar às imagens *pop* de desenhos de flamingos pintados em vários tons de rosa a música de Omar Sosa cujo ambiente nos remete para sons próximos da natureza. Depois, a panorâmica realista de um rio e de flamingos que a custo levantam voo. A imagem seguinte é a de um falo decepado.

O povo de Tizangara vai-se reunindo em volta do pénis abandonado em cima de um pequeno montículo de terra, sem saber muito bem o que fazer perante tão extraordinário acontecimento. Desta personagem coletiva - a primeira que aparece no filme - destaca-se, através de grandes planos do seu rosto, Joaquim, que virá a ser o tradutor interprete, pedalando a grande velocidade a sua bicicleta e quase atropelando o Padre Muhando (Gilberto Mendes) que atravessa

mortos comandam a vida e no conjunto, connosco. Partilhamos essa governação das coisas vivas” (Mia Couto em entrevista a Santos, 2014, p. 163).

o seu caminho a correr desvairado. Entretanto, o humor reina na conversa que se estabelece dentro do grupo de populares:

Homem do povo 1 - Chega. Não quero ouvir mais discussões. Vou chamar as autoridades competentes!

Homem do povo 2 - Chama as incompetentes primeiro, são as mais fáceis de se encontrar [risos de todos].

Quando o olhar dos elementos deste grupo de populares encontra um capacete de militar das Nações Unidas pendurado num ramo alto da árvore que lhes faz sombra, começamos a ouvir o som de um helicóptero e um texto técnico com instruções de voo. Vemos alternadamente imagens do helicóptero no céu, e de dentro do helicóptero para a paisagem. Novamente em terra (no mesmo local) um ângulo picado mostra um grupo grande de populares, entre os quais se incluem músicos e dançarinos. O plano mostra todo um aparato que se montara para receber as autoridades. Uma parelha de bois atravessa o plano, traçando uma diagonal imperfeita no ecrã desde o canto inferior direito e passando pelas pessoas. Ouve-se música (timbila), a câmara aproxima-se dos acontecimentos e um grupo de raparigas envergando trajes tradicionais dançam, ou ensaiam dança. Aparece a legenda: “Tizangara, Moçambique, 1994”. Dois populares erguem uma facha que diz: “viva o proletariado internacional”. O helicóptero aproxima-se a grande velocidade. Corte para um plano de uma viatura que avança por terra. Dentro da cabine de dois lugares, Estevão Jonas (Alberto Magassela), o administrador local e Chupanga (Eduardo Gravata), o seu chofer e capanga. Atrás, na caixa aberta, D. Ermelinda (Cândida Bila) a esposa de Estevão Jonas e Joaquim, de quem se depreende que tinha ido, de bicicleta, chamar a autoridade local.

Estevão Jonas - Mais rápido seu cagado, os outros veem da capital e vão chegar primeiro.

Chupanga – Calma, isto não é helicóptero, Senhor Administrador.

A viagem é muito acidentada, percebe-se que a estrada está em muito mau estado. As personagens não estão bem-dispostas, mas a conversa prossegue com a mesma lógica do humor que tínhamos visto antes entre o povo, os mesmos “trocadilhos” e o mesmo sentido crítico. Quando finalmente chegam ao destino, os populares que os esperavam sentados, levantam-se e D. Ermelinda é ajudada a descer do jipe. Há música e dança. Estevão Jonas manda Chupanga retirar o cartaz sobre o proletariado internacional. Todas as atenções estão viradas para os visitantes e D. Ermelinda cumprimenta os presentes, com trejeitos de Primeira Dama. No entanto, quando se ouve o motor do helicóptero todas as cabeças se voltam para o céu. Grande plano de Massimo Risi ainda

dentro do helicóptero. Em terra, Zeca Andorinha (Mário Mabjala) pergunta a Estevão Jonas se pode evocar os espíritos e este responde-lhe que os estrangeiros não conhecem espíritos; o feiticeiro postula que os espíritos não têm nação. Quando o helicóptero aterriza, Estevão Jonas e a sua pequena comitiva aproximam-se para receber calorosamente os estrangeiros e são cumprimentados com frieza, pelo oficial das Nações Unidas, que não quer perder tempo com o protocolo. Quando todos se dirigem ao local onde o falo se encontra abandonado, Risi e Joaquim passam pelo feiticeiro – que, entretanto, se dedicara ao seu mister - e o italiano mostra curiosidade. Depois de ser informado por Joaquim, de que o feiticeiro pergunta aos espíritos sobre como agir, o Major quer saber o que dizem os espíritos. Joaquim esclarece que os espíritos não falam, “nós” é que os ouvimos. Estevão Jonas não retribui o aperto de mão que Massimo Risi lhe dirige, mas o jovem Major é o responsável pela investigação do que ali se passou, e não se deixa intimidar. Quanto ao capacete das Nações Unidas pendurado na árvore Risi diz apenas: “qualquer um pode ter colocado o capacete ali. É necessária prova absoluta de que se trata de um militar das Nações Unidas. Há testemunhas?” Estevão Jonas chama Ana Deusqueira (Adriana Alves), a prostituta local.

Com esta descrição dos primeiros planos pretende-se tornar clara a forma como no filme é estabelecida, desde do início, uma forte relação de *contraste* entre “nós”, os moçambicanos, e “os outros”, estrangeiros. Através da *composição* da imagem, do *ritmo*, das *conexões informais* que a obra propõe desde o seu início, e também através dos *diálogos*, *O Último voo do flamingo* é um filme que questiona as relações de Poder entre o mundo desenvolvido e um país em vias de desenvolvimento, recorrendo a estereótipos identitários vigentes, em ambas as latitudes. Ribeiro parece recorrer ao *essencialismo estratégico*, proposto por Spivak (1996), que consiste na utilização tática e intencional do *essencialismo* para fins políticos criteriosamente definidos, neste caso, a denúncia dos abusos neocoloniais das instituições internacionais. Deste modo, a narrativa fílmica reifica de muitas maneiras representações hegemónicas do africano, bem como do europeu, num regime claro de *diferenciação* “nós” *versus* “eles”: “nós” as autoridades locais chegamos por terra e aos solavancos, “eles” as autoridades internacionais chegam pelo ar, num meio de transporte altamente sofisticado. A presença do helicóptero, o espanto e o temor que provoca, permite também estabelecer *informalmente uma conexão* com as caravelas, que chegaram no século XVI. E as oposições continuam: “nós” os moçambicanos recebemos com pompa e circunstância, “eles” os estrangeiros chegam em trabalho e preferem “saltar” o protocolo. “Nós” falamos com os

espíritos, “eles” pretendem produzir prova absoluta. “Nós” temos um sentido de humor sofisticado, “eles” são frios e racionais - científicos. Finalmente, “nós” somos pobres, “eles” têm muitos meios, “nós” somos humildes, “eles” não nos respeitam, não nos consideram. Esta última ideia é sublinhada na frase de Ana Deusqueira, chamada para identificar o “dono” do falo, que conclui a primeira parte da obra: “morreram milhares de moçambicanos e vocês não se preocuparam e agora morrem cinco estrangeiros e já é o fim do mundo?”

Esta primeira parte do filme apresenta as personagens e a situação, define as relações e institui o mundo que vai ser revelado e questionado no desenrolar da acção. *O Último voo do flamingo* pode ser lido como uma estória sobre o Poder e a sua circulação dentro de Tizangara, uma metáfora de Moçambique. Massimo Risi representa o poder estrangeiro, ou neocolonial, Estevão Jonas as corruptas autoridades locais, o feiticeiro Zeca Andorinha e o Padre Muhando são autoridades religiosas ou espirituais; Sulplício, pai de Joaquim – que aparecerá mais tarde - transporta consigo o poder ancestral dos antepassados, da cultura e da resistência; e finalmente Joaquim o tradutor interprete terá o poder e a responsabilidade de estabelecer comunicação entre dois mundos – África e Europa, mas também tradicional e moderno, espiritual e científico.

10.1.2. *Eternos femininos*



Fotograma 33 - Massimo e Joaquim, *O Último voo do flamingo* (2011) de João Ribeiro

No segundo momento do filme Massimo e Joaquim chegam ao centro da vila. O *ritmo* é quebrado e o ambiente parece parado no tempo. Contrastando com a pequena multidão que se juntara no primeiro conjunto de sequências, agora apenas um artesão trabalha o ferro e uma vendedeira guarda a sua pequena banca de víveres, numa rua onde não há ninguém para comprar. Além de deserta, a vila está muito destruída pela guerra. Passa um homem de muletas. Joaquim pergunta a Massimo se ele tem medo. Risi, que não tem medo, acaba por desculpar-se a Joaquim

com a “força do habito” por tê-lo deixado carregar as malas sozinho. Para o Tradutor Interprete é o “habito da força” que o fez carregar as malas do estrangeiro. Ao entrarem na humilde pensão, Risi vê-se surpreendido pelo humor do rececionista, que anda de muletas e que se ri sozinho das próprias piadas. Já um pouco impaciente o Major informa:

Risi - Vou precisar tomar um banho e descansar um pouco.

Rececionista - Banho só de manhã, Senhor.

Risi - Por quê, também não há água?

Rececionista - Água tem, mas é o miúdo que vai buscar e ele à tarde está na escola.

Uma vez no quarto, Risi encontra uma louva-a-deus que, no filme, parece estabelecer a ponte entre o mundo natural e o sobrenatural. Batem à porta e quando Risi abre, acontece o primeiro encontro entre Massimo e Temporina (Cláudia Semedo). Com a chegada de Temporina à trama, fica completo o grupo de personagens femininas do filme, que são três. Além desta última, as já referidas, mulher do administrador D. Ermelinda e a prostituta Ana Deusqueira. Cada uma das personagens femininas de *O Último voo do flamingo* representa um grupo, uma ideia de mulher.

D. Ermelinda, Primeira Dama que não dispensa as mordomias afetas à sua posição, na forma como se veste, concilia elementos tradicionais moçambicanos (como o tecido da saia e o lenço africano na caçeca) com outros ocidentais (a blusa, os óculos a maquilhagem). É ao mesmo tempo a esposa digna e até ativa e um elemento decorativo que vem receber os funcionários das UN, é ela que indica o caminho aos estrangeiros: “É por aqui. Faça o favor de me seguir Comandante General”. Ermelinda que não exerce qualquer influência sobre as decisões de Estevão Jonas - não é, portanto, uma Lady Machbeth africana - não tem nenhuma função na trama além de ser a mulher do administrador local. Tolerante e generosa D. Ermelinda acaba por socorrer Ana Deusqueira depois desta ter sido espancada por Estevão Jonas, e nessa altura descobrimos também que Ermelinda seria a segunda mulher do administrador. Cândida Bila que faz o papel de Ermelinda é a única atriz moçambicana no filme e representa o papel da mulher-esposa: digna, respeitável, ao serviço do Poder, que pertence ao homem. *O Último voo do flamingo* não contraria a tendência constatada por Sophie Dulucq (1997) que, numa análise a 500 obras fílmicas (300

documentários e 200 filmes de ficção) do cinema africano subsariano¹⁵¹, conclui que neste cinema a mulher-esposa parece ter a sua presença assegurada, tal como a tem na vida dos homens (poderosos e não poderosos), mas nunca no papel de protagonista. No caso de D. Ermelinda, podemos mesmo dizer, que esta personagem representa a mulher esposa como *elemento passivo* (van Leeuwen, 2008) relativamente à ação ou trama do filme, apesar de presente no discurso fílmico.



Fotograma 34 - Temporina, *O Último voo do flamingo* (2011) de João Ribeiro

Ana Deusqueira é a primeira e única¹⁵² prostituta de Tizangara e por conseguinte é chamada para confirmar que o falo não pertence a nenhum homem da terra. A prostituta é também, como já vimos, a primeira a questionar a autoridade estrangeira. Deusqueira, como o próprio nome indica, está completamente afastada do acesso ao poder e nas suas próprias palavras “as mulheres apenas precisam de sobreviver. E nesse capítulo...”. As reticências aqui colocadas, são, no texto da atriz, uma pausa relativamente longa acompanhada de um sorriso languido. Pausa essa e sorriso esse que, pelo tom em que é dita a frase que os precede, significam que não há ninguém tão avisado na arte de sobreviver como as mulheres. É significativo que o filme sugira esta ideia e na boca de uma mulher, desta mulher que representa a capacidade de sobreviver, em circunstâncias adversas. Se o discurso é lacónico em termos de palavras, as conotações dos silêncios que as permeiam são bastante claras: fazem alusão aos talentos sub-reptícios da mulher, à sua falta de caráter, à sua capacidade de manipulação e à sua desqualificação moral – para sobreviver ela sabe tudo e é capaz de tudo. Deusqueira que se apresenta de forma ocidentalizada é muito sedutora e também conhecedora de feitiços. Essas são as suas armas. A estória não acaba sem a prostituta levar uma

¹⁵¹ A análise de Dulucq (1997) exclui o cinema de expressão anglófona, portanto a Nigéria não está aqui incluída.

¹⁵² Embora seja apresentada como a única prostituta de Tizangara, durante o seu depoimento a Risi, Ana Deusqueira faz referência a um lugar – boíte - frequentado por militares e mulheres e diz que seriam elas o motivo das explosões.

tarefa do seu amante Estevão Jonas, o que permite uma leitura dupla: por um lado mostra a brutalidade e o preconceito do macho poderoso e mau “uma vez puta, sempre puta”, mas por outro também avisa que não há vida fácil e que esta mulher fez as suas próprias escolhas (que a sociedade não aprova) e, portanto, tem que pagar por elas. Ana Deusqueira representa uma liberdade proibida, e também o ancestral poder do sexo chamado fraco “eu sou de todo o lado” diz. Não é uma prostituta sofredora e marginalizada, e apenas na última parte do filme se percebe que talvez Deusqueira alimente sonhos de sair da profissão, mas esse aspeto não é posto em evidência e talvez apenas exista, no filme, para facilitar o diálogo com a liberdade sexual desta personagem, única no cinema moçambicano e segundo Dulucq (2013) muito pouco comum no cinema africano em geral.

As mulheres atraentes e desejáveis existem, todavia, mas são usualmente estigmatizadas: esposas adúlteras, mulheres demasiado ocidentalizadas e alienadas, mulheres levianas. Não temos muitos retratos de mulheres “livres” em assumir os seus desejos, incluindo os sexuais. Em contrapartida, algumas belas figuras com vista a serem conquistadas – a serem desposadas – sobressaem de um conjunto bastante assexual: muitas mães e poucas putas... (Dulucq, 2013, *online*).

Temporina a menina velha ou velha menina representa a África Eterna, ao mesmo tempo velha e jovem. Enverga vestidos africanos e o seu cabelo está apenas apanhado. É uma criatura que existe à parte da realidade, à qual oferece tons misteriosos e complexos desde o seu primeiro aparecimento. Embora não ajude a esclarecer a questão dos soldados explodidos Temporina é, juntamente com Joaquim, a personagem que exerce sobre o estrangeiro uma espécie de colonização ao contrário: através deles, o europeu africaniza a sua forma de estar. Temporina é uma mulher castigada, porque não quis escolher um homem e afinal o seu maior desejo é ser mãe. A mulher que “caminha sem deixar sombra”, como a descreve Joaquim, e que paira (literalmente por vezes) sobre os acontecimentos, é também como uma espécie de alegoria trágica, a África enigmática que os estrangeiros desejam e querem conquistar, mas por quem acabam por ficar enfeitiçados e conquistados, sem que essa relação se revele solução ou benefício para ela. Esta personagem que aqui aparece estéril, talvez porque a época não seja fértil, não é estranha ao cinema africano, sendo, segundo Dulucq (2013) uma das mais presentes realizações dos *eternos femininos* do cinema feito neste continente:

Em alguns casos limites, podemos mesmo dizer que a mulher encarna a África eterna. As personagens femininas lendárias apresentadas em cena são numerosas, e este género cinematográfico floresce desde os anos sessenta: estas simbolizam a resistência à colonização, são princesas heroicas, intercedem junto dos espíritos, etc. (Dulucq, 2013, *online*).

Em *O Último voo do flamingo* o “feitiço de África” confunde-se com a ideia de mulher africana. A primeira personagem feminina a aparecer na tela é D. Ermelinda a mulher-esposa, no entanto, a ideia de feminino que se impõem no filme é sobretudo a da mulher que põe “likaus”, que vence a força da gravidade, que fala com os mortos, que pode fazer ou ser vítima de feitiços e que é irresistível. As mulheres sobrevivem como podem, fazendo valer os grandes e sempre pouco transparentes poderes do “sexo fraco”. *O Último voo do flamingo* não é um filme sobre mulheres é um filme sobre Poder e Cultura, mas é também um filme onde as questões de género são centrais. O sexismo no filme é evidente: as personagens femininas sobrevivem, num mundo onde os homens mandam. Ermelinda e Temporina inscrevem-se numa já relativamente longa tradição de representação das mulheres no cinema africano, e embora Temporina apareça algumas vezes nua e protagonize momentos sensuais, ela não é exatamente uma sedutora, na medida em que é movida pelo interesse de “quebrar o feitiço” e poder ter um filho. Ana Deusqueira, por outro lado, é uma personagem menos presente no cinema africano, onde não abundam mulheres sexualmente livres. De notar que a prostituta representa uma mulher “de todo o lado”. João Ribeiro não fugiu à polémica, mas contornou-a escolhendo uma atriz brasileira para protagonizar esta personagem, o que levanta obviamente questões sobre as representações moçambicanas das “suas próprias” mulheres, e também sobre as diferenças percecionadas entre estas e as estrangeiras.

10.1.3. Tradição e modernidade

A primeira vez que Joaquim se aproxima da ribeirinha aldeia tradicional, não entra, apenas espreita. Vemos Sulplício na fogueira, sentado numa cadeira. A imagem da aldeia intacta estabelece uma forte relação de *contraste* com a imagem que temos da vila destruída pela guerra. A música de Omar Sosa nas cenas passadas na aldeia remete claramente para a natureza, ajudando também a criar um ambiente mágico. Mais tarde haverá um corte para Sulplício cantando, chega Joaquim e senta-se em contra plano a falar com o pai. É noite. Perto da fogueira o *griot* Sulplício conta uma estória da própria História ao filho, sobre o tempo em que ele e a mãe de Joaquim cantavam aos flamingos para que “trouxessem o sol para este lado do mundo”. Canta. Esta é a

primeira cena de aproximação entre o velho patriarca e o seu filho Joaquim. Sulplício tinha sido expulso e agora regressou à aldeia, Joaquim não conhecia bem os motivos do afastamento, nem os do regresso. O discurso do velho é lacónico apesar de parecer gostar de ter o filho por perto. Quando, já mais no fim do filme, Joaquim leva Risi à aldeia tradicional para lhe apresentar o pai, Sulplício diz ao estrangeiro:

Senhores eram os portugueses antes de os enxotarmos daqui a ferro e fogo. Quando nos livrámos deles vieram os senhores africanos a digladiarem-se entre eles. E quando se livraram uns dos outros vieram os estrangeiros, com NU gravado na testa. Somos sempre a mesma coisa: escravos. Só muda é o patrão.

No diálogo entre Sulplício e Risi, ambos de frente para a câmara, o velho conta ao major a sua estória de sofrimento depois da independência, às mãos dos militares do regime. Sulplício não está otimista com o futuro. Os flamingos que observam vão voltar a partir. O filme não explica cabalmente o papel do pai de Joaquim na história de Tizangara, percebemos, no entanto, que o exército moçambicano o torturou (e percebemos também que Estevão Jonas o odeia e teme). Nova explosão. Risi que tinha decidido partir, muda de ideias. O patriarca não acredita no poder moderno e defende que o poder dos ancestrais está de volta. Sulplício juntamente com todo o Conselho dos Anciãos será consultado por Joaquim e Massimo antes de enfrentarem Estevão Jonas. Os poderes modernos vão passando, o poder tradicional resiste e é preciso respeitá-lo, sob pena de falharem todas as tentativas de criação de novas possibilidades de vida. O novo, o futuro, estará como deve estar, ancorado no passado, na tradição, ou na cultura local, como lhe queiramos chamar.

No final, já depois de consumada a reconciliação entre pai e filho (sempre perto da fogueira que arde continuamente) chega Risi que está de partida, mas que ainda lamenta não ter compreendido o que ali se passara. Sulplício sustenta que não se pode compreender tudo e brinca com a frustração do estrangeiro: “Uma vez branco, sempre branco”. A identidade moçambicana é definida, no filme, pela impossibilidade de ser “investigada e resolvida” cientificamente, uma vez que as características que fazem a *moçambicanidade* pertencem ao domínio da metafísica. Uma imagem da fogueira e um som de explosão, mas agora diferente. O mundo acabou. Moçambique desaparece. Escreveu-se bem: não é Tizangara que desaparece, mas sim o país que desaparece. Vemos uma ilha – completamente produzida em estúdio através de efeitos especiais - onde estão Massimo, Joaquim e Sulplício. O ancião parte em direção à luz, numa barca que se transforma em flamingo, Massimo e Joaquim ficam à espera de um novo país, onde serão responsáveis por contar

o que se passou. Eles serão os *griots* do futuro. Curiosamente, mas não por acaso, os primeiros habitantes desse novo país e transmissores da História às futuras gerações são o moçambicano Joaquim e o italiano Massimo Risi. Nenhuma mulher. Massimo escreve o seu último relatório para as NU “escrevo da margem desse mundo desaparecido, junto do último sobrevivente desta nação”.

10.1.4. Entre lentes

O Último voo do flamingo pode ser lido como um filme de lente pós-colonial, no sentido em que propõe uma reflexão crítica sobre as relações de poder entre o Norte Global (aqui representado pelo militar italiano) e o Sul Global, um país africano acabado de sair de uma Guerra Civil, com um passado colonial ainda muito presente. Além disso o filme põe em evidência as tensões relativas ao binómio tradição/modernidade e revela uma estória de resistência aos poderes “modernos”, tal como ela poderá ser percebida pelos seus protagonistas - o povo moçambicano.

Por outro lado, o filme corre o risco de reificar estereótipos sobre africanos e sobre europeus que nascem precisamente dessas relações coloniais e que atribuem aos povos características não só homogeneizadoras, mas também imutáveis no tempo. Como já foi referido, a *moçambicanidade* aparece no filme de Ribeiro como um conjunto de pertenças do povo de Moçambique (de Tizangara) que se encontram nos domínios do humor e da fácil sociabilidade, mas sobretudo da mística, da magia, numa palavra, do sobrenatural. No filme, a “moçambicanidade” é assim, algo que não pode ser compreendido, e quase nem faz sentido tentar compreender (a não ser para os brancos) porque ela não pertence à ordem das coisas racionais ou racionalizáveis. Por outro lado, a alteridade estrangeira é, também de forma homogênea e desde sempre, fria, racional e científica.

Há um outro perigo escondido na construção identitária de *O Último voo do flamingo*: as características identitárias de cada povo não parecem poder misturar-se, como se a cada povo competisse apenas a capacidade para um tipo de operação mental e não para o outro: os africanos não precisam (não conseguem?) pensar cientificamente e os europeus não têm espiritualidade. Risi diz a Joaquim “É que eu e tu somos diferentes. As nossas terras são diferentes. As culturas são diferentes. Até as línguas são diferentes” e mesmo depois de o italiano ter passado por toda uma experiência “africanizante” – sonhos premonitórios, voar com Temporina, “likau” de Ana Deusqueira, etc. - ele não perde a sua necessidade de compreender, de racionalizar. Essa necessidade não é partilhada por nenhuma das personagens moçambicanas, nem mesmo por Joaquim que dissera antes “A verdade é sempre verdade, seja onde for”.

No entanto, o filme no seu aspeto de ensaio sobre a resistência à mudança, alude ao poder de integração de costumes, tradições, história e eventos reinventando balizas geoculturais. Em *O*

Último Voo do Flamingo a tensão do pensamento único, a arrogância da militância intransigente que caracterizou o período da vida política pós-independência moçambicana, e depois a experiência dolorosa da Guerra Civil, são postas em diálogo – em sublimação - com uma tradição de estórias orais e simbolismo. Se em Mia Couto o fantástico é uma resposta ao que o autor percebe como a morte da imaginação provocada pela violência da vida no Moçambique contemporâneo (Mhando, 2000), João Ribeiro procura no fantástico um dispositivo para compreender o caminho até ao atual estado de coisas. Assim como para o velho de *Fogata*, o seu primeiro filme, para o realizador, a história imaginada oferece um meio de aceitar a realidade e um caminho para encontrar um sentido para a vida pós-Guerra-Civil.

Capítulo 11 - Licínio Azevedo

Nascido em 1951, no seio de uma família conservadora de Porto Alegre, no Estado do Rio Grande do Sul, no Brasil, Licínio Azevedo vive em Moçambique desde a segunda metade da década de 1970, onde criou uma obra cinematográfica constituída por alguns filmes de ficção, mas fortemente ancorada no documentário, um pouco à semelhança, nesse aspeto, do cinema moçambicano em geral, como temos visto. Foi jornalista de formação e profissão até à sua chegada ao INC, a convite de Ruy Guerra. Aqui, trabalhou essencialmente como escritor, mas na década de 1980 começou a fazer cinema de cariz educativo e depois, a guerra que assolou o país entre 1977 e 1992, acabou por se transformar na “personagem” central dos seus filmes. No início dos anos de 1990, Azevedo fundou a Ébano Multimédia, juntamente com Pedro Pimenta, Sol de Carvalho e José Luís Cabaço, e de lá para cá, com esta estrutura, realizou mais de uma vintena de filmes entre ficção e documentário. *Virgem Margarida* (2012) é a primeira longa- metragem (90 minutos) de ficção, do autor mais premiado e reconhecido internacionalmente do cinema feito em Moçambique e precede *O Comboio de sal e açúcar* que teve a sua estreia em 2017.

Conversar com o Licínio Azevedo implica perdermo-nos num rizoma de tempos e espaços em que cada momento parece conectar-se com muitos outros de uma forma imprevisível e delicada confluindo num eterno presente, do qual ainda tudo faz parte e no qual nos sentimos também envolvidos. Da sua infância pode trazer uma tia avó que namorava com o romancista Eurico Veríssimo, que vivia “ao lado de casa, em Cruz Alta”, ou um prostíbulo onde ficou “abandonado” durante semanas, e que lhe valeu até hoje uma relação “especial” com a profissão dita mais velha do mundo.

Na minha família nunca houve comunistas... antes pelo contrário o meu bisavô, foi o ideólogo do golpe militar do Brasil. Ele não era fascista, era anticomunista... foi o General Canrobert Costa, que era um chefe da Escola de Altos Estudos Militares. A minha família tinha um lado de bandidos, contrabandistas e tinha o lado da minha mãe que eram generais e tal... família de generais desde a Guerra do Paraguai... (Azevedo a Pereira & Cabecinhas, 2016, p. 1040-1041)

Não foi, no entanto, o do lado militarista e conservador da família que exerceu maior influência no jovem Licínio, que ainda adolescente se envolveu no movimento estudantil dos anos 1960, contra a ditadura militar e desde muito cedo revelou particular interesse pela aventura e pelas viagens. As suas grandes influências literárias foram Vargas Llosa e Garcia Marques, e depois, alguma literatura dos Estados Unidos sendo que de entre todas as referências se distingue a de John Steinbeck, não só pela presença repetida no discurso do autor, mas também pela influência direta que veio a ter em filmes, como por exemplo em *A Árvore dos antepassados* (1994), que sofre a influência direta do romance *A um Deus desconhecido* (e.g. Pereira & Cabecinhas, 2016).

Licínio Azevedo estudou jornalismo e interessou-se pelo jornalismo de investigação de tradição americana, foi repórter policial, escreveu no jornal *Folha da Manhã* e em vários jornais brasileiros da imprensa independente de oposição à ditadura militar no Brasil, como o *Coorjornal*, *Movimento* e o *Versus*, tendo sido editor de uma secção policial que "Era uma das secções mais fortes, porque era ali que fazíamos passar as notícias sobre a tortura e outros abusos da polícia" (Halpern, 2013, *online*). Em 1980, foi-lhe atribuído o *Vladimir Herzog* - o prémio mais prestigiado do jornalismo brasileiro, para trabalhos relacionadas com os Direitos Humanos - com a reportagem intitulada *O amargo regresso - valeu a pena voltar?* publicada no *Coorjornal*, de Porto Alegre.

Eu acho que o facto de a minha formação ser de jornalista influencia muito, porque é uma profissão que eu adoro... no sentido em como eu fazia jornalismo. Era um instrumento político, na época da ditadura militar, de oposição à ditadura e que me levou a fazer inúmeras viagens por conta própria, nas férias, pela América Latina, acompanhar greve de mineiros na Bolívia, golpes de Estado, terremotos na Nicarágua, na Guatemala. Ao terremoto da Nicarágua cheguei depois... mas processos políticos e... é isso, o jornalismo é que me deu, eu acho, uma vivência ideológica. O jornalismo, naquela altura... e o jornalismo lá era muito diferente, baseado num novo jornalismo norte-americano, Gay Talese e todos os outros... mesmo o Hemingway foi jornalista, num certo momento, não

é? E o Steinbeck também... o Garcia Marques foi jornalista antes de ser escritor, trabalhava em jornais da Venezuela, e estudávamos muito esses textos diferentes de jornalismo, como os textos do Garcia Marques, por exemplo. Eram peças literárias, então o jornalismo para mim foi sempre uma maneira de contar histórias também, nunca um jornalismo objetivo. E também um instrumento político, como o cinema (Azevedo a Pereira & Cabecinhas, 2016, p. 1041).

Ainda jornalista e depois de ser despedido da *Folha da Manhã*, como grande parte dos seus colegas que faziam notícias que o regime não aprovava, passou por Portugal, com o objetivo de chegar a Angola, que tinha acabado de sofrer a segunda invasão sul-africana. No entanto, não foi tão fácil como Licínio Azevedo esperava conseguir o visto (Halpern, 2013; Pereira & Cabecinhas, 2016). Acabou por ir, nessa altura, para a Guiné-Bissau, com a sua companheira, dar formação a jornalistas no *Nô Pintcha* e por lá ficou dois anos (e.g. TDM). A passagem pela Guiné foi importante, porque ali fez investigação junto de ex-guerrilheiros e depois escreveu, juntamente com Maria da Paz Rodrigues, *Diário da Libertação* (1977) a sua primeira incursão jornalística/literária nas guerras de libertação africanas.

Na Guiné escrevemos esse livro que foi publicado no Brasil... *Diário da Libertação*. Aí o Ruy Guerra conheceu o livro. Eu fiz uma entrevista com ele. Trabalhava lá na época para jornais de oposição ao regime militar... *Imprensa Alternativa* chamava-se... então ele foi convidado para ir para Moçambique para ajudar na criação do Instituto Nacional de Cinema e convidou-me para ir. Coincidiu que eu estava-me divorciando, estava no meu terceiro divórcio... divorciei-me, separei-me e fui sozinho. E aí fui e fiquei. O começo da minha relação com Moçambique foi através da escrita. Passa por Portugal, passa pela Guiné Bissau e acaba em Moçambique (Azevedo a Pereira & Cabecinhas, 2016, p. 1041).

Licínio Azevedo chega a Moçambique em 1977 para trabalhar como jornalista e escritor e nunca trabalhou no INC como realizador. Inicialmente dedicou-se a um trabalho de pesquisa que deu origem à obra *Relatos do Povo Armado* (1983)¹⁵³ que veio mais tarde a ser a base do argumento do filme *O Tempo dos leopardos*, a primeira longa-metragem moçambicana, de que já se falou.

¹⁵³ Publicado a primeira vez pela *Cadernos Tempo*, anteriormente referidos por Sol de Carvalho.

Filme de que o autor não gosta, e cujo guião, escrito por ele e por Luís Patraquim, considera completamente desvirtuado, por falta de conhecimento e sensibilidade por parte do realizador jugoslavo Zdravko Velimirović e da sua equipa (e.g. Cardoso, 2003). Se nos primeiros anos apenas trabalhou como jornalista e escritor, a situação profissional muda, já no início dos anos 1980, com o advento da televisão e depois de ter conhecido através de Jean Luc Godard o vídeo e as novas tecnologias (e.g. Luz, 2017).

Azevedo foi convidado para trabalhar no Instituto de Comunicação Social, no período experimental da televisão. Começou num programa de rádio intitulado *Programa das aldeias comunais* e criou o jornal *Campo*, distribuído em áreas rurais e posteriormente assumiu a direção do programa televisivo semanal *Canal Zero*, na TVM, que durou cinco anos e recebeu vários prémios internacionais. Foi nesta altura que Licínio Azevedo realizou os seus primeiros filmes:

Já nos anos 80, no Instituto de Comunicação Social que era uma entidade do Estado, onde se fazia comunicação para as zonas rurais... na época a Guerra Civil ainda não tinha se espalhado... havia as aldeias comunais, que eram aldeias... bom, aquele sistema socialista da época... dividiu os camponeses em aldeias para a produção coletiva e tal... e nós produzíamos informação para o campo, para essas aldeias. Inicialmente em Jornal e Rádio... depois aí é que eu fui envolvido no trabalho de *vídeo*... a televisão estava a começar em Moçambique na época; tive de criar um programa de televisão *Canal Zero*, que seria mostrado também nessas aldeias, além de na televisão... então foram pequenos documentários, filmes (Azevedo a Pereira & Cabecinhas, 2016, p. 1029).

Transparece a ideia de que, nesta altura, pela primeira vez o autor assumiu uma posição clara de liderança de um projeto em Moçambique: teve que fazer um trabalho de raiz, formar a equipe e envolver-se na realização (Pereira & Cabecinhas, 2016). O trabalho de Licínio Azevedo está nesta altura muito ligado ao do Gabinete de Comunicação Social e por essa via também aos projetos da Universidade Eduardo Mondlane que deram nesta altura um importante contributo aos estudos de Antropologia.

Como eu tinha experiência em cinema e como escritor, fui encarregado de formar jovens que não tinham experiência nenhuma de trabalhar com vídeo. Foi nesse processo que fiz minha transição natural. Comecei a fazer filmes. Fazia filmes experimentais. Foi através do *Canal Zero* que comecei a fazer filmes. Lembro-

me do primeiro videoclipe do país. Fui eu que fiz. Foi o *Melancólico*. Foi lá no Instituto de Comunicação Social, com a música de Mucavele. Passou centenas de vezes na televisão. No Instituto de Comunicação, saí como realizador independente (Azevedo a Debate, 2015, p. 6).

Neste contexto, foram produzidos filmes educativos para “o campo”, sobre cuidados da água, por exemplo. É desta fase *O Poço* (1986), depois Azevedo faz filmes que envolvem o país e que são falados em dezenas de línguas diferentes (Pereira & Cabecinhas, 2016). Esta experiência é muito importante, porque aprofunda o trabalho de conhecimento do país real que Licínio Azevedo vinha fazendo desde que chegara a Moçambique.

E pronto depois disso... evoluímos com a situação da guerra, a evolução da Guerra Civil... o nosso programa que tinha um cariz educativo no começo, começou a abordar a situação social no país de uma maneira mais ampla, fazendo documentários sobre a guerra. E pronto, a partir desse momento, através dos meus filmes, eu comecei a acompanhar a situação do país (Azevedo a Pereira & Cabecinhas, 2016, p. 1029).

Cinco anos depois, quando o projeto televisivo acabou, Licínio Azevedo acumulara a experiência de fazer dezenas de pequenos filmes, de sensivelmente dez minutos, filmados por todo o país. Como já foi referido, no início dos anos 1990 o projeto de cinema do INC estava moribundo. Fora atacado pela Guerra Civil, em primeiro lugar, e depois pelo desinteresse do governo, que está também ligado ao aparecimento da televisão. A liberalização da economia moçambicana permitiu o aparecimento de pequenas empresas produtoras de cinema que continuaram a produção de imagens em movimento e que são ainda hoje agentes determinantes do cinema que se faz no país, na medida em que mesmo as produtoras que apareceram posteriormente, são baseadas no mesmo modelo e sobrevivem sem o apoio do Estado. Como também já foi referido, a segunda produtora de cinema que se estabeleceu em Maputo foi a Ébano Multimédia.

É importante referir que uma das características fundamentais destas produtoras em geral e da Ébano Multimédia em particular é a ideia de complementaridade e rotatividade das funções entre os seus elementos. Esta forma de funcionamento está na base da sobrevivência de uma classe profissional de cineastas e do próprio cinema moçambicano, pelo menos até ao final da primeira década do século XXI - um pequeno grupo de pessoas organiza-se no sentido de se realizar, produzir, filmar, montar, etc. os projetos uns dos outros. Ao longo dos anos, como de alguma

forma já foi dito, passaram várias pessoas pela Ébano Multimédia, e um dos cineastas que caminhou junto com Licínio Azevedo, depois da extinção da Coopimagem, em 2001, foi Camilo Sousa, produtor de vários filmes de Azevedo e vice-versa.

Embora os seus filmes televisivos tenham atraído, desde o primeiro momento, as atenções internacionais, é a partir dos anos 1990 que Licínio Azevedo se afirma enquanto realizador de cinema, tanto em Moçambique como internacionalmente e logo em 1999 é-lhe entregue o prémio FUNDAC, pelo Fundo Nacional da Cultura de Moçambique, relativo ao conjunto da sua obra cinematográfica. Atualmente, mais de duas dezenas de filmes testemunham uma cinematografia cujo “compromisso é com as pessoas, e não com o cinema” (Azevedo na folha de sala da Cinemateca, 2015) - esta ideia, várias vezes enfatizada nas entrevistas que o autor foi concedendo ao longo do tempo (e.g. Pereira & Cabecinhas, 2016) procura revelar o seu entendimento do cinema e a sua prática. Tanto o documentário como a ficção de Azevedo se encontram profundamente enraizados na realidade moçambicana e nas guerras que há várias gerações veem assolando o país. Primeiro a Guerra pela Independência até 1975, depois desta, a Guerra Civil até 1992 que, segundo o autor, ameaça a consciência coletiva moçambicana como um fantasma, sempre pronto a ressurgir, ou uma espada de Dâmocles sobre a cabeça de quem tem uma voz pública (Azevedo a Pereira & Cabecinhas, 2016, p. 1029).

Na obra, escrita e filmada, de Licínio Azevedo predomina desde sempre uma preocupação estética mais engajada socialmente do que ideologicamente. No que diz respeito ao Filme, se observarmos atentamente, verificamos que, pelo menos desde *A Colheita do Diabo* (1988) e *Marracuene* (1990)¹⁵⁴, a sensibilidade ao drama humano que os filmes retratam vai ao encontro das preocupações de *Diário da libertação* (1977) ou de *Relatos do povo armado* (1978) que Azevedo tinha escrito a partir de entrevistas a guerrilheiros, primeiro na Guiné e depois em Moçambique. Não se observa, portanto, nenhuma alteração ideológica no curso que o cinema de Azevedo seguiu, depois dos anos de 1990. Por outro lado, o “desencantamento pós-colonial do cineasta e o fim das grandes utopias nacionalistas que acompanharam os primeiros anos da independência moçambicana” (Meleiro, 2011) não justificam, a opção por formar a Ébano Multimédia, juntamente com alguns dos seus companheiros. Esta resulta de circunstâncias pessoais, sociais e políticas da época – fim do *Canal Zero*, fim do INC e do apoio ao cinema, e

¹⁵⁴ Não foi possível aceder aos pequenos filmes feitos anteriormente para televisão.

além disso a liberalização da economia - e também de uma vontade de continuar a trabalhar em cinema, que não se compatibiliza com a ideia de “desencantamento pós-colonial”. Os cineastas não foram subitamente acometidos por um raio de lucidez e pragmatismo, nascente da grande desilusão, que os levou a administrar as suas carreiras de forma diferente, apenas procuraram encontrar a solução eficaz - a (re)organização adequada - para poderem continuar a trabalhar em circunstâncias diversas.

A forma como o autor imbrica influências e técnicas cria efetivamente uma linguagem cinematográfica própria – “cronista” ou “contador de estórias” em que a realidade nunca deixa de ser o elemento chave, mas se contemporiza com o delírio, e a sua própria ficcionalização. Esta coexistência de documentário e ficção nos filmes de Licínio Azevedo decorre, em boa medida da importância que o autor atribui ao olhar das pessoas, sobre as suas próprias estórias e movimentos individuais dando-lhes, a elas, a voz e com alguma frequência levando-as a ficcionar as suas próprias experiências, interpretando-se como “personagens”, num processo que, ao convocar a memória, oferece uma possibilidade de catarse, como em *Desobediência* (2002), por exemplo. A obra de Licínio Azevedo é, deste modo, marcada por uma relação particularmente pronunciada entre realidade e imaginação, entre documentário e ficção. Aos seus filmes é frequentemente atribuída a designação docuficção ou docudrama, expressão anglófona da tradição iniciada pelo cinema *verrité*, embora o processo criativo de Azevedo tenha sido criado por ele mesmo e em resultado de um percurso pessoal e, portanto, dificilmente “caiba” em categorias pré-existentes.

Filmado em vídeo e com um elenco composto por atores profissionais e por amadores, *A Colheita do Diabo* (1988) representa segundo o autor “O primeiro filme grande que fiz, uma produção independente, foi uma ficção” (Azevedo a Luz, 2017, *online*) e retrata um drama de uma aldeia - que metaforicamente representa Moçambique - ameaçada pela seca e por um grupo de bandidos. Esta povoação é defendida por um grupo de guerrilheiros, veteranos da Guerra pela Independência, que representam ficcionalmente as suas próprias vidas. Com este filme o autor posiciona-se relativamente às propostas existentes sobre o melhor meio para fazer cinema em Moçambique: o 16 mm e 35 mm, defendido por Ruy Guerra; o Super 8, defendido por Jean Rouch; e o vídeo que foi divulgado por Jean Luc Godard (Watkins, 1995; Arenas, 2012). Azevedo percebe que a terceira é a forma mais interessante para produzir filmes dada a ausência de financiamento público para filmar. Além desta proposta de adaptação às novas tecnologias Licínio Azevedo afirma ter aprendido com Godard a filmar o mínimo possível, “filmar um minuto e

montar dois” (e.g. Luz, 2017, *online*) e prefere um estilo de montagem com planos curtos, com ação e dinamismo.

Não tenho nada contra a poesia, mas cinema não é exatamente poesia... poesia é poesia, teatro é teatro, cinema é cinema... e quando querem, hoje, fazer filmes com planos fixos e tal... Charlie Chaplin já fazia e muito melhor... e fazia tão bem que ninguém vai chegar nem perto dele... naquela época que não havia tecnologia que lhe permitisse fazer coisas diferentes... agora vou dizer que isso é cinema moderno? Você tem que utilizar os instrumentos e a câmera é um deles... a câmera sozinha pode fazer um filme. Mesmo que você não tenha guião, você uma câmera, na mão e uma ideia na cabeça... diziam no *Cinema Novo Brasileiro*... isso eu acho que é uma coisa até bonita... a câmera e você conta uma estória com a câmera... não é o que eu faço, claro, digo que acho mais positivo isso do que a câmera não ter função, ser uma máquina fotográfica (Azevedo a Pereira & Cabecinhas, 2016, p. 1039).

Seguidamente o seu lado jornalista ganhou preponderância novamente e passou muitos anos a fazer só documentários (Luz, 2017, *online*). O autor realizou *Marracuene* (1990), um filme sobre uma aldeia que se esconde em buracos debaixo da terra, para sobreviver à passagem de tropas inimigas, uma imagem de um país destruído pela Guerra Civil. O autor considera esta segunda obra muito importante, na medida em que foi com este filme que começou a desenvolver a sua própria forma de contar, ou a sua própria linguagem. Em *Marracuene*, as personagens/atores ganham maior protagonismo ao ser-lhes dado tempo e espaço para falarem nos seus próprios problemas, sonhos, quotidianos sem muita interferência do diretor, e vivendo em frente à câmara: “Estou mais interessado naquilo que as pessoas são no momento em que estão a ser filmadas do que naquilo que podem ser como personagens” (Azevedo em folha de sala da Cinemateca, 2015). De facto, esta opção por dar aos interpretas a decisão de como e o que mostrar das suas vidas, não mais deixará de estar presente nos docudramas de Azevedo.

Segundo Arenas (2012), Azevedo aprendeu algumas das ferramentas do *cinema vérité* com Jean Rouch, às quais tem permanecido fiel, concretamente a distância não intrusiva entre a câmara e os sujeitos, a natureza da performance aparentemente pouco ensaiada por parte dos atores, o foco em pessoas comuns, ou a utilização de câmara portátil. Nesta abordagem fílmica o realizador procura remeter-se ao papel de observador, interferindo o mínimo possível com a ação das personagens. Esta tentativa de dar a voz (ação, protagonismo) aos representados, fazendo com que

estes sejam em grande medida autorrepresentados, resulta também na quase ausência de *voice over* nos docudramas, de Licínio Azevedo. Nestes filmes a realidade social moçambicana é abordada de maneira a que o “outro”, neste caso os moçambicanos pobres e rurais, fale e se revele, com a interferência menor possível do realizador e decorre de uma práxis cinematográfica que revela uma grande afinidade com o “modo observacional” (*observational mode*) (Arenas, 2012; Nichols, 2005). No entanto, os documentários de Azevedo constituem, como quaisquer outros, representações da realidade; partem de uma interpretação ou olhar sobre o real que começa a edificar-se antes da decisão do lugar da câmara e se estende até depois ao corte e edição, sabendo que os comportamentos dos atores (que passam a ser atores-sociais) são condicionados pelas necessidades do realizador. É preciso sublinhar também, que a construção do guião – e é de uma construção que se trata - resulta de uma prática negociada, em que a vontade do realizador é, naturalmente, muito importante.

Nos anos seguintes a *Marracuene*, filme de 1990, e sensivelmente até ao final da primeira década do século XXI, Licínio Azevedo realizou cerca de duas dezenas de filmes em que desenvolveu e consolidou os seus argumentos narrativos. A guerra não deixará de ser central, mas uma atenção à mulher, aos seus dramas específicos e aos papéis sociais que lhe são atribuídos nas culturas moçambicanas, assume grande importância na sua obra. Apenas a título de exemplo podemos referir *A Guerra da água* (1996) que cruza quatro histórias de mulheres e acompanha a mãe de três crianças, na penosa tarefa de procurar água, e cuja ação tem início quando a mulher sai da sua palhota com o balde vazio e acaba, três noites mais tarde, quando ela consegue finalmente regressar a casa com o balde cheio de água, ou *Desobediência* (2002), um filme sobre um drama familiar, que Azevedo resolveu investigar a partir de um artigo de jornal, que noticiava o suicídio de um homem, por motivo da desobediência da mulher. Durante o processo de construção do filme foram confrontadas as versões das duas famílias e “descoberta” a verdade: o homem suicidou-se por ter quebrado uma lei moral comunitária que proíbe dois irmãos gémeos de dormir com a mesma mulher, embora a família do falecido não tenha aceitado, nem o veredito tradicional (curandeiro) nem o moderno (tribunal) e insista na necessidade de fazer justiça à sua maneira. Licínio Azevedo considera *Desobediência* uma espécie de transição para a ficção (Luz, 2017). Depois de alguns anos a fazer só documentários, este filme reaproxima o autor da ficção, pela forma como o guião e as improvisações dos atores do filme/atores sociais foram sendo construídos misturando largas doses de ficção a uma realidade inicial.

Os filmes de Licínio Azevedo concatenam vários níveis de preocupações e problemáticas, que passam pela relação dos humanos entre si, mas também com a natureza e com o sobrenatural. Aliás, o diálogo da humanidade com o transcendente é um tema transversal ao documentário e à ficção de Licínio Azevedo, concretizado na revelação de aspetos místicos, ou mágicos das culturas moçambicanas. Para o autor foi o facto de se ter rendido a essa realidade mágica “que apesar de ser mágica, não deixa de ser real” (Azevedo, 2015, p. 36) que lhe permitiu fazer cinema em Moçambique.

Quem não acredita que o crocodilo que ataca uma pessoa na beira de um rio foi enviado por alguém, não mergulhou nesta realidade e não pode fazer filmes em Moçambique. Quem não acredita que os crocodilos raptam pessoas e as levam para ilhas para trabalharem para eles em machambas secretas, não pode fazer filmes em Moçambique. Quem não acredita que os feiticeiros à noite cavalgam hipopótamos no meio dos rios, também não, porque não conhece a terceira margem desses rios. Num outro episódio, num céu completamente azul, surgiu uma nuvenzinha escura e dela saiu um raio que matou duas irmãs numa aldeia. O raio foi enviado, obviamente (Azevedo, 2015, p. 37).

A Árvore dos antepassados (1994) testemunha o doloroso, perigoso e, às vezes, divertido, regresso a casa, na província de Tete, depois da Guerra Civil, de uma família que esteve refugiada no Maláui.

A estória tem como centro a necessidade dos refugiados de guerra moçambicanos que estiveram dez anos no Malawi de, ao regressarem, se reconciliarem com os seus antepassados, através das cerimónias próprias. Quando uma pessoa viaja tem que se despedir dos antepassados, junto à árvore que os representa. Durante a guerra, ao fugirem, não tiveram hipótese alguma de fazê-lo. (...). O filme acaba exatamente debaixo de uma árvore, no reencontro da família com os seus antepassados, para apresentar os filhos e netos que nasceram longe de casa. É um filme muito emotivo, as pessoas geralmente choram no final, e eu também (Azevedo, 2015, p. 38).

Alguns anos depois, em *Mariana e a lua* (1999), o autor acompanha Mariana Mpande, curandeira e chefe da Reserva de Tchuma Tchato aos Estados Unidos, onde o líder dá a conhecer a Reserva. A troca de experiências com curandeiros americanos estimulou o “contato do espírito”

que rege a atividade curandeira de Mariana, com os espíritos dos Nativos Americanos de uma reserva na Califórnia, reforçando a dimensão espiritual da sua viagem. O filme foi feito dois anos depois de *Tchuma Tchato* (1997), sobre a experiência de gestão comunitária dos recursos naturais na fronteira entre Moçambique, Zâmbia e Zimbábue, que alterou o modo de vida dos habitantes da região.

A vasta e diversificada obra documental de Azevedo podia facilmente constituir, por si só, objeto de uma investigação doutoral. Apenas como exemplo dessa diversidade refere-se a trilogia biográfica em que intrinsecamente são abordadas questões relacionadas com o contexto histórico-político moçambicano pós-independência: *Massassani afela kwhatini* (1998) baseado no provérbio “o homem bom morre longe de casa”, sobre René Gagnaux, médico suíço assassinado em Moçambique em 1990; *Mãos de barro* (2003), em que o autor acompanha a escultora e ex-combatente, Renata Sadimba, numa viagem de retorno ao Planalto de Mueda, onde nascera em 1945; e finalmente *Ricardo Rangel, ferro em brasa* (2006), sobre o fotógrafo e símbolo da geração que no fim dos anos 1940 iniciou as denúncias contra a situação colonial, que fotografou 60 anos da História de Moçambique e que no filme de Azevedo nos conduz pela sua vida e obra, onde a cidade de Maputo, a boémia e o jazz têm um lugar especial. Embora deixando na obscuridade outros tantos filmes, nomeia-se em último lugar o maravilhoso *Hóspedes da noite* (2007) sobre os vários tempos do Grande Hotel da Beira, o hotel de luxo fundado em 1955, convertido depois em prisão, mais tarde em casa de refugiados e deslocados e atualmente tomado pela população pobre em geral. Recorremos a formulação de Fernando Arenas (2012) para sintetizar uma reflexão sobre a “docudramagrafia” de Licínio Azevedo:

Os documentários de Azevedo são, em grande parte, estruturados ao redor de um “princípio axiográfico” (Nichols, 1991, p. 77-95) onde uma ética de representação é conhecida e vivenciada através da relação espacial entre a câmara e os sujeitos, refletida na proximidade física conforme deduzida pelo uso de *closes* de grande ângulo, assim como uma aceitação tácita, mútua, entre o cineasta e os sujeitos, a qual prevalece em todos os seus filmes. Pode-se argumentar que o papel de Azevedo em seus documentários é simultaneamente o de outsider/insider, portanto descentralizando, até certo grau, sua perspectiva de um brasileiro branco de classe média em relação aos sujeitos retratados (p. 82).

Nos últimos anos, e contrariamente a todas as expectativas, Licínio Azevedo tem tido mais facilidade em conseguir financiamento para fazer filmes de ficção do que para fazer documentários

(Luz, 2017). Apesar de subestimada pelo autor (Pereira & Cabecinhas, 2016) a influência das agendas dos financiadores europeus nas decisões que os autores moçambicanos podem tomar é evidente. Com uma certa estabilização social e política em Moçambique, as televisões e outros patrocinadores europeus deixaram de estar interessados em documentários sobre o país. Além disso, “há a Síria, o Iraque, a Líbia e as Primaveras que se transformam em Invernos” (Luz, 2017, s.p.) a que se acrescentam as crises migratórias, que absorvem naturalmente as verbas disponíveis para documentário. Na ausência de financiamento interno, a produção de documentários em Moçambique encontra-se bastante dificultada.

É que estranhamente, nesse momento para mim é mais fácil conseguir financiamentos internacionais para ficção do que para documentário... o documentário ficou bastante difícil de repente, não sei porquê, porque antes era a BBC era a ZDF, Chanel 4 que financiavam, e esses três mudaram a linha editorial. Já não têm aquelas séries dos anos 90, seriados... séries de televisão dedicados para países do Sul... faziam concursos entre os países ou só África, ou África/ América Latina e Ásia... havia muito essas coisas... isso desapareceu nas televisões... (Azevedo a Pereira & Cabecinhas, 2016, p. 1031).

No caso de Licínio Azevedo que, entretanto, angariou um grande prestígio a nível internacional, além de experiência enquanto produtor, através dos seus documentários, torna-se relativamente fácil trilhar um caminho no circuito de financiamento internacional para ficção. Nas palavras do autor: “Como os documentários foram bastante difundidos, ficou mais fácil eu começar a concorrer a fundos para ficção” (Azevedo a Pereira & Cabecinhas, 2016, p. 1031). Na obra de Licínio Azevedo os documentários são, como já vimos, atravessados pela ficção. Não é menos verdade, contudo, que a ficção é ancorada na realidade e na investigação jornalística. Deste modo, as fronteiras entre realidade e imaginação, entre documento e ficção expandem-se em ambos os sentidos independentemente do carimbo que os filmes recebam. De qualquer modo, para o autor parece ser claro quando a um filme deve chamar documentário ou ficção.

Do jornalismo para o documentário, do documentário para a ficção, mas tudo bastante ligado; o documentário tem a ver com a pesquisa sempre, é um trabalho jornalístico, escrevo uma estória que reproduzo... o documentário para mim é uma pesquisa muito mais complexa do que a da ficção. Porque você realmente tem que pesquisar profundamente para fazer um bom documentário... na ficção

tem uma base lá em que tu te inseres, o contexto, mas depois é aquilo que tu crias, está na tua cabeça. Já o documentário não... então as coisas para mim estão completamente ligadas. Ficção, todos os filmes que eu fiz de ficção, os poucos que eu fiz, estão sempre relacionados com uma estória real, que está por trás, com alguma coisa e sobre a qual eu pesquisei. Não fiz o filme assim... quer dizer não sou um escritor de ficção convencional. Não sou um escritor de ficção sequer... escrevo estórias! Mais relacionadas com a realidade, mais ficcionais, sempre está um mundo assim no meio (Azevedo a Pereira & Cabecinhas, 2016, p. 1042).

A média-metragem de ficção *O Grande bazar* (2006) é talvez a estória mais feliz que Licínio Azevedo nos contou até hoje. Foi o primeiro filme a ser lançado em DVD em Moçambique, e resulta de um contexto em que o país parece reerguer-se da guerra e a economia se mostra, aos olhos internacionais, como uma das mais promissoras de África, atraindo investimentos, sobretudo nos setores mineral e turístico. Foram poucas as vezes que Azevedo filmou na cidade e menos ainda as que filmou em Maputo, *O Grande bazar* é uma delas, mas o filme, como a maior parte da obra deste autor, prioriza as experiências dos mais humildes e exhibe uma multiplicidade de particularidades sobre a vida quotidiana, neste caso, num mercado tradicional em Maputo. Combinando técnicas e convenções do documentário e da ficção, o filme evidencia questões sociais através de uma narrativa influenciada por uma “sensibilidade etnográfica” (Arenas, 2012, p. 90), que permite dar visibilidade às perspectivas dos sujeitos representados. O filme é enriquecido com sequências tomadas da vida diária, que retratam práticas culturais e transmitem conhecimento local, proporcionando uma melhor compreensão das questões sociais em debate.

O bazar – mercado tradicional - é um aglomerado diversificado e extenso de pessoas, de diferentes etnias e proveniências sociais, que representam a maioria da população. O mercado é o palco da amizade entre Paíto e Xano e pode ser lido também como uma metáfora de Moçambique no pós-guerra civil. Aqui a imaginação reina e todos os produtos são reciclados, reinventados e reutilizados, sem ser necessário fazer campanhas de sensibilização: vendem-se sapatos desiguais, guarda-chuvas “com poucos furos”, óleo de cozinha distribuído em pequenos sacos de plástico, dentes de alho à unidade, etc. Paíto é pobre e vive afastado do centro de Maputo. Apanha o comboio para ir comprar farinha para a mãe, como a loja não tem farinha, acaba por comprar um maço de cigarros que tenciona vender avulso, para fazer mais dinheiro, mas outros, mais experientes que ele em “golpes comerciais”, acabam por lhe roubar os cigarros. Xano vive dentro

da cidade e a sua mãe é dona de um pequeno salão cabeleireiro. Xano que não gosta do violento namorado da mãe resolve apropriar-se de algum dinheiro e vai viver no mercado, ele é um miúdo da rua mais “espertalhão” que Paíto, que representa uma personagem proveniente de um ambiente familiar suave, apesar de mais pobre. Juntos vão sobreviver como podem e ainda neutralizar o “perigoso gangue” que tinha roubado os cigarros a Paíto. Durante a aventura Paíto e Xano relacionam-se com os comerciantes do mercado, ou *Grande bazar*, estes são os sobreviventes de acontecimentos históricos à escala nacional e internacional. O fotógrafo Magerman, dono do espaço comercial “Buraco na unha”, é um retratista cuja técnica consiste em utilizar um orifício na sua longa unha do polegar como visor. Magerman viveu na Alemanha Oriental antes da queda do muro de Berlim e despede-se dos seus clientes com um sonante “Tschüss”. Kadapé conserta e vende sapatos, ou mesmo sapato, permitindo-se combinações particularmente criativas. Os adolescentes contactam ainda com um grupo de “empresários” sem abrigo, que passam a noite na rua juntos - o Lenhador que tem um machado com os nomes da mulher e da filha, que perdeu na guerra, gravados; um refugiado que nunca voltou à terra natal; um outro que perdeu toda a família. Estas figuras encontram-se e constroem novos laços à medida que lutam pela sobrevivência e os adolescentes Xano e Paíto recebem deles conselhos e lições de vida.

A primeira longa-metragem de ficção (90 minutos) de Licínio Azevedo *Virgem Margarida* (2012) é a estória de um grupo de mulheres levado para um campo de reeducação socialista, em 1975. O filme foi coproduzido por Portugal, França e Moçambique e é baseado no documentário *A Última prostituta* (1999) que o autor tinha feito sobre o mesmo tema. *Virgem Margarida* é uma obra de ficção sobre os desmandos de uma cadeia de Poder, mas é também uma estória de coragem e de solidariedade entre os elos mais fragilizados dessa mesma corrente de Poder: as mulheres. O filme levanta questões profundas sobre a relação entre tradição e modernidade, e sobre a própria constituição da “moçambicanidade”, no período posterior à independência do país.

O sucesso de *Virgem Margarida* nos vários festivais internacionais em que marcou presença permitiu o desenvolvimento de uma dinâmica de produção e logo em 2014 o autor já tinha financiamento assegurado para uma nova longa metragem que estreou em 2017. No entanto, *O Comboio de sal e açúcar* não era um projeto recente, nem foi fácil para o autor leva-lo a cabo. A estória vem de longe, de um tempo em que, ainda durante a guerra, Azevedo queria fazer um documentário sobre o comboio que arriscava o inviável projeto de atravessar o país.

(...) as mulheres do norte, compravam sal no litoral e atravessavam o norte do país para ir ao Malawi vender e comprar açúcar... as mulheres levavam os sacos de sal e depois com a venda do açúcar sustentavam a família... só que essa viagem era uma viagem que podia não ter fim... o comboio fazia 700 quilómetros... podia levar um mês, dois meses... era atacado, havia sabotagens na linha... e muitas dessas mulheres e outros passageiros e o pessoal dos caminhos-de-ferro morriam... como é que se deslocavam durante a guerra? Então durante a guerra eu tentei conseguir dinheiro para fazer um documentário, mas não consegui (Azevedo a Pereira & Cabecinhas, 2016, p. 1030).

O autor não conseguiu fazer o documentário pretendido, porque não conseguiu convencer nenhum financiador a apoiar um projeto que podia ser inviabilizado por uma emboscada, uma mina rebentada ou outra “surpresa” da Guerra a qualquer momento, mas não desistiu da sua estória e no final do conflito armado decidiu dedicar uma parte do seu tempo a investigar, algumas das aventuras que se teriam passado no referido comboio.

Quando a guerra acabou fiz essa viagem várias vezes, recolhendo estórias, ouvindo, fui entrevistando... trabalho mais de jornalismo, não é? Para me documentar... e baseado nesse contexto, escrevi um livro, uma estória de amor, entre uma jovem enfermeira, Rosa, que é recém-formada, idealista e que viaja nesse comboio para ir para o hospital onde foi colocada. Durante o trajeto, de vários dias, no meio da guerra, ela apaixona-se... surge uma estória de amor entre ela e um tenente, militar da guarnição do comboio, e tudo acaba muito mal no meio da guerra e tal... (Azevedo a Pereira & Cabecinhas, 2016, p. 1030).

O discurso de Licínio Azevedo é frequentemente atravessado por questões relacionadas com a memória e a sua importância. Uma das preocupações mais pungentes do autor relativamente à falta de apoio ao cinema em Moçambique decorre do facto de considerar que “Um país sem imagem é um país sem memória” (Azevedo a Pereira & Cabecinhas, 2016, p. 1040) e se o cinema se constitui, para o autor, como uma espécie de arquivo de memória, o seu cinema em particular - sobretudo o documentário, mas também a ficção - é prova documental, na medida em que resulta de testemunhos, seus e de sujeitos de quem ele se aproximou, numa reflexão sobre memória e arquivo que parece aproximar-se de Ricoeur (2007). No caso de *O Comboio de sal e açúcar* Azevedo começa por escrever um livro, onde regista os resultados da sua investigação, esse livro foi publicado em Moçambique, África do Sul e nos EUA, onde foi escolhido como livro do mês

pelo Essence Book Club de Nova Iorque. Mais tarde, partindo dessa obra o autor realizou um filme de ficção.

A mesma coisa, mais ou menos, como o processo da *Virgem Margarida* que era uma fotografia, foi um documentário, no caso foi um documentário e depois transformou-se num filme de ficção (Azevedo a Pereira & Cabecinhas, 2016, p. 1030).

Para Ricoeur (2007) a *prova documental* é o culminar de um percurso que tem origem justamente no *testemunho* que parte da *memória declarada*, passando pelo *arquivo* e pelos *documentos* (p. 170) permitindo-nos o acesso ao conteúdo das “coisas do passado”. Assim o *testemunho* não se fica pela constituição dos arquivos, reaparecendo no final do processo epistemológico representando o passado através de narrativas, artifícios retóricos ou construção de imagens. Isto acontece porque o *testemunho* é, segundo Ricoeur, uma narrativa autobiográfica autenticada de um acontecimento passado, seja ela formal ou informal, e a validade é-lhe concedida pela auto-designação do sujeito que testemunha (p.172), por outras palavras, o estatuto de *testemunho* é atribuído a um relato quando é indivisível a realidade da coisa passada e a presença do narrador no lugar em que aconteceu. Considera, ainda Ricoeur, que se torna um documento tudo o que pode ser interrogado por um investigador (historiador) com a ideia de nele encontrar uma informação sobre o passado.

Contudo, os depoimentos, as trocas e as narrativas constituídas no diálogo entre documentarista e sujeitos narrativos são compreendidos apenas enquanto construções imaginadas a partir de realidades mais ou menos próximas. Como qualquer outro, o discurso cinematográfico de Licínio Azevedo é invenção de mundo ainda que, por sua vez, constitua efeitos de verdade. Assim, não parece ser a faceta documental, ou de registo histórico, por si só, a característica mais diferenciadora do cinema de Licínio Azevedo, mas sim a forma como o autor imbrica realidade e ficção, e mostra ao mesmo tempo respeito pela evidência jornalística e pela magia, em filmes que contrapõem uma leveza da narrativa ao “peso” dos temas.

11.1. Licínio Azevedo e *Virgem Margarida*



Figura 2 - *A última prostituta*, Ricardo Rangel, 1975

Ao falar sobre a sua obra *Licínio* de Azevedo cria uma narrativa em que, por um lado, vida quotidiana e trabalho aparecem como uma vivência única e, por outro, as histórias surgem de dentro de outras como matrioskas que crescem ao serem libertadas da matrioska mãe. Como referido no ponto anterior, *Virgem Margarida* conta a história de um grupo de mulheres que foi levado para um campo de reeducação socialista depois da independência de Moçambique. Tal como outros filmes do autor, *Virgem Margarida* tem início muito tempo antes de si próprio:

Há muitos anos atrás o Ricardo Rangel mostrou-me uma fotografia, uma fotografia feita logo a seguir à independência. Dois militares escoltavam uma prostituta, para que ela fosse levada para um centro de reeducação. E o Ricardo Rangel deu como título a essa fotografia, *A Última prostituta*. Então, inspirado por essa fotografia, eu, também há muitos anos atrás, fiz um documentário. Um documentário muito clássico, ao contrário do tipo de documentários que eu faço, baseado em entrevistas com senhoras que estiveram lá nos centros de reeducação. Tanto reeducadas, prostitutas, como as militares, comandantes (Azevedo a Verdade, 2015, vídeo).

Talvez precisamente por ser “um documentário muito clássico” contrário ao “tipo de documentários” de Licínio Azevedo – nos quais se inclui o já referido documentário sobre o fotógrafo Ricardo Rangel autor da fotografia *A Última prostituta* - o realizador não deu o trabalho sobre o assunto por terminado. No final da década de 1990 o tema era ainda muito sensível e muito provavelmente Azevedo fez o documentário possível, não o que desejava ter feito.

Quando eu fiz *A Última prostituta*, que deu origem à *Virgem Margarida*, era um filme que era um tema tabu, não é? Eu tinha feito esse filme há 10 anos, era tabu porque era sobre esse processo de reeducação que foi muito violento. Muitas mulheres morreram nos centros de reeducação... pode chamar de centros de concentração se você quiser... uma maneira doce de dizer campos de concentração é centros de reeducação... porque era suposto saírem dali mulheres novas, não é? Para serem mães de família e tal, não é? Queriam salvar... aquela coisa quase cristã de recuperar as prostitutas. Transformar em mulheres úteis à revolução e tal, ao socialismo vigente na época... (Azevedo a Pereira & Cabecinhas 2015, p. 1034).

É curioso que o autor associe os centros de (re)educação marxista-leninista da FRELIMO a uma tentativa de salvamento cristã, que é um discurso oposto ideologicamente. Os princípios que regiam a educação que as mulheres recebiam nos referidos centros diferiam, nesta perspectiva, dos de um convento apenas do ponto de vista semântico, na medida em que o papel a dar às mulheres na nova sociedade é o mesmo: serem boas mães de família. Foi durante as filmagens de *A Última prostituta* que Licínio Azevedo tomou conhecimento da estória que veio a dar origem a *Virgem Margarida*. No entanto, o autor repete com frequência (e.g. Coelho, 2008; Pereira & Cabecinhas, 2016; Verdade, 2015) que só gosta de fazer documentários sobre coisas que estão a acontecer no momento, não sobre coisas que já aconteceram, portanto: se Margarida já não estava viva, não se poderia fazer um documentário.

Nesse documentário [*A Última prostituta*] é que eu fiquei conhecendo a estória da Margarida. Que diziam que era uma jovem adolescente, camponesa, que diziam era virgem, e que veio a Maputo comprar o enxoval para o seu casamento. Veio junto com uma tia, então ela estava no momento errado, no local errado, e não tinha bilhete de identidade e foi levada junto com aquelas mulheres, que estavam sendo levadas para fora de Maputo. Então é a estória dessa virgem, que estava sempre dizendo ‘eu sou virgem, não sei porque é que eu estou aqui...’ no meio de 700 senhoras assim... com uma vida da cidade, com uma vivência completamente diferente. E ela morreu nesse processo. É a estória da tragédia da jovem camponesa (Verdade, 2015, *vídeo*).

A realizadora portuguesa Margarida Cardoso acompanhou as filmagens de *Virgem Margarida*, altura em que fez o documentário *Licínio de Azevedo – crónicas de Moçambique*

(2011). No filme de Cardoso podemos confirmar que a Azevedo "Não interessa o filme político, mas sim o drama humano" (Halpern, 2013, s.p.), no entanto foi sempre com uma grande consciência política e de domínio dos campos de Poder a nível discursivo que o autor geriu o seu percurso profissional. Transparece no discurso de Azevedo, que as suas relações com o Poder político foram sempre pontuadas por algum receio mutuo e muita prudência. No que diz respeito ao processo de *Virgem Margarida*, desde o seu início com *A Última prostituta* não é diferente.

Quando o filme ficou pronto [*A Última prostituta*] coincidiu com processo de eleições, como eu fui sempre simpatizante do partido FRELIMO... foi o partido que fez a libertação e tal... pediram que não passasse o filme, naquele momento... que não passasse na televisão, pronto aceitei, porque era um momento em que iria parecer provocação (Azevedo a Pereira & Cabecinhas 2015, p. 1034).

É relevante notar que Licínio Azevedo não esquece de dizer que foi sempre simpatizante da FRELIMO e que, muitas vezes, procure honrar as razões da sua simpatia (e.g. Coelho, 2008; Pereira & Cabecinhas, 2015; TDK, 2013). Mais de uma década depois de *A Última prostituta*, quando estreou *Virgem Margarida*, perdurava o receio de que o filme causasse incómodos ao Poder político. Contudo, as dúvidas que persistiam desvaneceram-se com a experiência prática de mostrar o filme em Moçambique "Tudo isto já se passou há muito tempo, e há interesse em contar estas histórias" (Azevedo a Halpern, 2013, s.p.) dizia Azevedo na altura da estreia do filme em Maputo.

Quando a *Virgem Margarida* saiu, agora há 4 ou 5 anos, o meu produtor estava com um pouco de receio, nunca se fez um filme sobre isso... ficção que tem muito mais impacto de que um pequeno documentário. O filme passou primeiro fora, e teve repercussão; esteve em vários festivais, depois fez-se a estreia em Moçambique: absolutamente normal, não ouvi nenhuma... ninguém ficou melindrado... no poder... o filme ficou lá normalmente. Então eu acho que não há esse tipo de imposição (Azevedo a Pereira & Cabecinhas 2015, p. 1034).

No entanto as cautelas discursivas de Azevedo em relação a *Virgem Margarida* mantiveram-se. O autor desvia-se da questão política propriamente dita, que é evidente no filme, dizendo que se trata de uma estória sobre a libertação da mulher: "É um filme muito simbólico sobre a libertação da mulher, porque elas acabam se libertando a elas próprias" (Azevedo a

Verdade, 2015, vídeo). O drama político é enquadrado num drama humano, não apenas para “driblar o poder”, mas sobretudo, percebe-se, para que seja mais interessante e mais universal.

No filme, as militares queriam libertar as prostitutas, mas são as prostitutas que libertam as militares. Cai o Muro de Berlim quando Maria João se refere ao comandante dizendo: 'Reacionário' e de seguida 'Filho da Puta', passa do insulto político para a linguagem de rua (Halpern, 2013, *online*).

Ainda sobre as questões relativas ao Poder e à sua circulação: no que concerne diretamente à produção da obra, Licínio Azevedo, não perde oportunidade de referir que o mais difícil realmente é conseguir começar a fazer o filme (TDM, 2015) por via das dificuldades em obter financiamento. Ainda que para Azevedo “seja mais fácil do que para a maioria” (Azevedo a Pereira & Cabecinhas 2015, p. 1036).

O mais difícil não é rodar um filme. É conseguir condições para rodar. Esse primeiro longa de ficção foram muitos anos a escrever e a rescrever versões do *script* até serem reunidas as condições de produção para fazer o filme (Azevedo a Verdade, 2013, *vídeo*).

A promoção do filme em Moçambique que é sempre feita por um lado para o público em geral e por outro para as autoridades políticas e *opinion makers* em geral, passa por explicar a relevância que tem um filme como *Virgem Margarida* ser mostrado no exterior, mas no caso de Licínio Azevedo a tónica é colocada no público e na “alegria” que o autor sente nessa relação com o público evitando, a importância política do filme no exterior e a sua relevância enquanto difusor da “cultura moçambicana”.

A estreia internacional do filme foi no festival mais importante da América que é o festival de Toronto. Eu acho que só o facto do filme ter participado em vários festivais em vários países do mundo, na França, na Espanha, Dubai, Burkina Faso, Tunísia, agora no México... só o facto de ter participado nesses festivais já é importante. Porque o meu maior objetivo quando faço um filme é que o filme seja visto, que haja público, então isso é importante porque um dos prémios que ganhou, foi no festival de Amã e ganhou o prémio do público, o público vota na melhor longa-metragem em competição no festival. Quer dizer, esse é um aspeto que me interessa mais (Verdade, 2013).

“A luta continua”, lema com que Eduardo Mondlane assinava as suas cartas, é a frase que dá início a *Virgem Margarida* através de um cartaz ostentado por um grupo de populares, numa carrinha de caixa aberta, que passa por uma estrada esburacada, e “a luta continua” é ainda a frase que finaliza *O Comboio de sal e açúcar* cinco anos depois, gritada na voz do comandante Sete Maneiras (Mário Mabjaia), em frente a um comboio semidestruído.

11.3. *Virgem Margarida*: uma leitura do filme

Para cortar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, Perseu apoia-se no que há de mais leve, o vento e as nuvens.

Italo Calvino, *Seis propostas para o próximo milénio* – Leveza – 1990, p. 18

No final, *Virgem Margarida* deixa-nos com uma perplexidade: Margarida (Sumeia Maculuva) morre e o Camarada Comandante Felisberto (Elliot Alex) vive. As mulheres libertam-se da situação que as oprimia, mas essa batalha – apenas uma batalha – é ganha à custa do sacrifício de muitas vidas. Além disso, ao vilão e representante do Poder do Estado não é aplicada qualquer tipo de sanção. Deste modo, *Virgem Margarida* traz a lume uma memória pesada do período pós-independência em Moçambique, e transforma essa memória numa herança ao indicar a continuidade no Poder do jovem Camarada Comandante. Prevalece, relativamente a *Virgem Margarida* um sentimento de que o filme deixa uma parte da sua narrativa velada, como se esta estória reverberasse para fora de si própria. Esse efeito é conseguido pela forma muitas vezes poética, em alguns momentos humorística e sem nunca chegar a ser violenta, mesmo nas cenas de maior dureza, com que Azevedo nos vai conduzindo através de dramas humanos difíceis de suportar. Um exemplo poderá ser a imagem da tortura de Luísa (Ana Maria Albino), com o corpo submerso num bidão cheio de água, acompanhada já noite pelos sons da natureza luxuriante; outro exemplo, desta feita referente ao humor, pode ser o momento em que Rosa (Iva Mugalela), esfomeada, inventa uma refeição fausta, de “bacalhau e vinho verde”, que estaria na origem da presente flatulência, aliás Rosa não deixa de brindar o grupo com as suas “anedotas” mesmo nos momentos de maior desespero. Tudo isto se desenrola num contexto que faz parte da História moçambicana recente, mas que permanece ausente do debate público.



Fotograma 35 - O castigo de Luísa, *Virgem Margarida* (2012) de Licínio Azevedo

A obra de Licínio Azevedo, especialmente a ficção, é atravessada por princípios de “leveza” que nos ajudam a dialogar com temas, de outro modo, demasiado pesados ou dolorosos. À semelhança de Calvino (1990) cuja imagem de Perseu, apoiado nas nuvens, corta a cabeça da Medusa é usada como epígrafe deste ponto, não se pretende sobrevalorizar a “leveza” relativamente ao “peso”, apenas dizer que, neste caso, é através do recurso ao humor e a uma certa relação da câmara, do som e das personagens com a natureza, que o autor aborda temas complexos e violentos, da história moçambicana. Segue-se, conforme anunciado, a proposta de análise poética (Gomes, 2004), em que depois de se clarificar os sentimentos que a obra provoca se tenta descortinar a forma como o autor construiu o filme para conseguir, justamente garantir esse efeito nos espectadores.

11.3.1. Uma viagem em quatro tempos

Estruturalmente dividido em quatro partes *Virgem Margarida* conta-nos a estória de um grupo de mulheres que foi levado para um campo de reeducação da FRELIMO, no norte do país, logo depois da independência. O filme de Licínio Azevedo é marcado pelo uso de uma lógica clássica da narrativa nas relações entre imagens. Os planos do filme obedecem, assim, a uma estrutura coerente e racional, que proporciona a sensação de um presente contínuo ao assentar no uso do esquema sensorio motor, que conduz ao prolongamento da percepção humana: imagens-percepção, imagens-ação, imagens-afeção, sendo que o fim de uma imagem se prolonga na seguinte. Uma imagem é sempre uma consequência da anterior e o filme participa, portanto, do regime de imagens que Deleuze (2015) nomeou Imagens-Movimento.



Fotograma 36 - Margarida, *Virgem Margarida* (2012) de Licínio Azevedo

Na primeira parte são-nos apresentadas as personagens principais; cada uma por motivos diferentes vai ser “apanhada” na rua, pelos militares da FRELIMO. Ainda que Susana (Rosa Mário), mãe solteira de duas crianças, se considere bailarina e Margarida informe que está na cidade, onde nunca tinha estado antes, apenas para comprar “roupa para o casamento”, estas raparigas são percecionadas como prostitutas, tanto pelos militares, como umas pelas outras. As mulheres são reunidas num pavilhão desportivo e depois são conduzidas para parte incerta em autocarros escoltadas pelo exército. Elas não são informadas do que lhes está a acontecer, nem conseguem fazer valer as suas razões a nenhum dos militares envolvidos no processo. Durante a viagem, além de Margarida e Susana acompanhamos a reivindicativa Rosa e ainda Luisa “sempre prevenida” com produtos de beleza, que se vão conhecendo melhor à medida que se acumulam as peripécias. A determinada altura, a viagem passa a ser feita em camionetas de caixa aberta. Este grupo fica mais unido quando a elas se junta um outro grupo de mulheres macua, que passam a ser “as outras” perante as quais o grupo se fecha.

Se observarmos as personagens principais, percebemos que são representantes de grupos sociais: Margarida, a camponesa virgem, adolescente, lobolada (noiva) e analfabeta que representa o povo mais humilde, arreigado a tradições ancestrais, profundamente conhecedor do trabalho na terra, da natureza e dos seus perigos; Susana sonhadora, pequeno- burguesa, mãe de duas crianças, que recusa a sua condição de mulher objeto, assumindo- se como bailarina e que sucumbirá às provações da experiência “educativa”; Luísa, que “namora” um soldado português e alimenta a esperança de vir a ter uma vida melhor do que as mulheres da classe a que pertence, que se vestem com pudor e apenas “acarretam água para os maridos”; Rosa a prostituta livre que está a pagar a sua própria casa, é talvez a mais literária das personagens de Azevedo, é uma heroína revolucionária, que acaba por ajudar o grupo a manter- se unido e finalmente a libertar- se. Por último, a Camarada Comandante Maria João, que também fora camponesa como Margarida, mas

que tendo nascido noutra zona do país, foi educada pela FRELIMO e participou na Guerra de Libertação, hoje está transformada em opressora oprimida.

Em *Virgem Margarida* são colocadas em evidência algumas questões relativas às assimetrias regionais, em Moçambique, pela presença de personagens de etnias diferentes e através da representação das dificuldades de relacionamento entre estas. A identidade nacional moçambicana foi construída depois da independência, como já vimos, através do cinema, mas não só. Este filme mostra a construção da “moçambicanidade” nos chamados campos de reeducação, através do exército. O país que é muito vasto e diversificado, é constituído por vários povos com línguas e culturas diferentes, que, em muitos casos, não tinham, na época a que se reporta o filme, qualquer conhecimento mútuo e a quem foi preciso transmitir uma ideia de unidade.

Durante toda esta primeira parte o som (Gita Cerveira) da natureza é intercalado com música (Moreira Chonguica) feita com instrumento de cordas e percussão suave, sobretudo quando as imagens mostram a caravana a avançar rumo ao norte de Moçambique, atravessando paisagens belíssimas, que vão ficando cada vez mais despovoadas e tomadas pela vegetação. O que poderia ser um acontecimento dramático e mesmo desesperante é ainda mostrado como uma contrariedade. Uma grande contrariedade talvez, sobretudo para Susana que deixa os filhos e para Margarida que está noiva, mas não mais do que isso.

Na segunda parte as mulheres chegam ao destino que lhes foi imposto: o meio do mato. Conhecem os rigores disciplinares da Camarada Comandante Maria João (Ermelinda Cimela), que tem a missão de as converter em mulheres novas, ao serviço da revolução. Maria João é uma camponesa que, como muitas outras, participou na Luta pela Libertação e que agora tinha como prioridade casar e “gozar a independência” conquistada. No entanto, o partido, através do Camarada Comandante Felisberto, requisita-a ainda para mais esta missão e ela obedece, em nome dos ideais revolucionários e porque, na realidade, não parece poder deixar de obedecer. O filme mostra, sem explicitar, um contexto em que os militares se propõem estender a todo o país, as experiências educativas levadas a cabo nas Zonas Libertadas antes da Independência. A população urbana que não presenciou a Luta pela Independência, não percebe o que está a acontecer. É na dureza deste fim de viagem que as mulheres se adaptam a uma filosofia de vida e disciplina novas, ao mesmo tempo que constroem todas as infraestruturas – camaratas, latrinas, etc. - que lhes permitirão viver no meio do mato. Vão formando grupos, onde as diferenças entre cada uma, mas

também, aspetos culturais que marcam a diferença de cada grupo entram em discussão. Margarida tem muito a ensinar às mulheres da cidade, uma vez que está num ambiente mais parecido ao da sua realidade; ela sabe quais os frutos venenosos, assim como sabe construir a palhota ou usar o machado. Uma primeira mulher morre vítima de um “feitiço”, porque a Camarada Comandante Maria João diz “não admitimos obscurantismo aqui, os homens-novos são científicos”. Note-se que a expressão “homens-novos” entra claramente em rutura com uma realidade constituída apenas por mulheres, no entanto a internalização da ideia de “homem-novo”, como uma totalidade que engloba, homens, mulheres e crianças, e que representa um futuro radiante, não permite à Comandante perceber a crueldade – a jovem “enfeitiçada” não teve direito a assistência que, acreditando ou não em “feitiços” merecia.

Como já foi dito *Virgem Margarida* revela um aspeto da construção de unidade nacional, precisamente a dos campos de reeducação para mulheres, que se configura na opressão generalizada de todas as mulheres, na humilhação das práticas culturais consideradas menos urbanas (obscurantismo, o regionalismo e o tribalismo) e na uniformização dos usos e costumes. Diz a camarada comandante Maria João:

No nosso país nós não aceitamos regionalismo. Não aceitamos tribalismo. Estão a ouvir? Vocês todas aqui são do Sul, na caserna do lado, são do Norte. Mentas colonizadas! Vocês todas vão aprender, vão aprender que são mulheres da mesma pátria. Estão a ouvir? Não há sul, não há centro, não há norte.

A revolução tem princípios claros e universais que são mais difíceis de atingir (e praticamente incompreensíveis) para umas mulheres do que para outras. Se além de ser mulher, pobre e prostituta, for culturalmente ligada a tradições consideradas antirrevolucionárias, ou simplesmente atávicas, a opressão fazer-se-á sentir de forma ainda mais intensa, tanto mais que não poderá contar com a solidariedade das outras mulheres.

É curioso observar que num filme onde quase todas as personagens são mulheres e prostitutas não existem cenas de sexo, nem sequer de particular sensualidade - no início do filme Luísa beija o seu “namorado” numa *boîte*, estão sentados numa mesa enquanto Susana no palco com um colega bailarino executa um número de dança africana. Já durante a segunda parte uma mulher, seduz o Camarada Comandante Felisberto deixando à mostra uma parte do peito. As cenas mais sensuais retratam momentos em que as raparigas seminuas tomam banho num rio. Estas imagens das “ninfas do rio” são de uma singeleza infantil, não chegam, portanto, a ser eróticas.

Sublinhe-se que mesmo para tomar banho as raparigas não tiram a roupa interior, que é sempre branca e muito pudica. Um estudo, já anteriormente referido, de Sophie Duluq (2013) a autora conclui que as concepções sobre a mulher nas sociedades africanas, estão na base de uma constatada ausência de sexo no cinema. As mulheres são vistas como raparigas ou como esposas e enquadradas pelo seu grupo social de origem, e são esses os papéis que são chamadas a representar no ecrã. Ainda segundo Duluq, no cinema subsariano, “a mulher enquanto objeto sexual e as suas variações infinitas (‘mulher fatal’, ‘mulher- criança’, ‘mulher- objeto’, ‘galdéria’, ‘vamp’, etc.) é pouco representada, ainda que seja uma figura central no cinema ocidental” (Duluq, 2013, p. 19). As heroínas dos filmes de Azevedo e concretamente de *Virgem Margarida* seguem aparentemente a mesma tradição.

Ao contrário do que algumas leituras clássicas do cinema ocidental revelam (e. g. Mulvey 1999), em *Virgem Margarida* a lógica narrativa não segue a lógica heteronormativa (ativo/passivo) da divisão do trabalho. A condução da ação, não é dada a personagens masculinas, nem a possibilidade, por parte do público, de identificação com “o homem”, que aparece em *Virgem Margarida*, sim, mas como pano de fundo. Ele é o próprio Sistema que as oprime e que delas abusa, mas contra o qual se vão impondo. Assim, a ação e o protagonismo são dados às mulheres, embora o Sistema representado pelo Camarada Comandante, e que o filme denuncia, seja patriarcal.

Nesta segunda parte do filme o trabalho é muito intenso, mas todas as cenas mais duras são seguidas de outras com humor, ou amenizadas com banhos no rio e gargalhadas entre mulheres, mais importante: durante a tormenta as mulheres parecem “evoluir” de facto, e revelam uma disciplina que parece funcionar a favor delas. Num grupo de mulheres uniformizado a cinzento, Susana pergunta à Camarada Comandante Maria João se quando a machamba estiver pronta poderá trazer os filhos. A superior não sabe, aguarda “ordens superiores”. A esperança mantém-se.



Fotograma 37 - Castigo ao sol, *Virgem Margarida* (2012) de Lício Azevedo

A terceira parte do filme começa por mostrar um grupo de mulheres transformado em “mulheres novas”. A disciplina e o rigor moral e ético da Camarada Comandante Maria João surtem os seus efeitos e Rosa, a mais difícil e empenhada antirrevolucionária (aqui é ela a revolucionária) aparece submetida à lógica coletivista-leninista. O filme nunca mostra o fim do “tribalismo” e a disputa entre as mulheres do centro e as do sul do país estará na base de acusações e brigas que darão azo a punições severas. As mulheres sofrem com a dureza das condições de vida, mas sobretudo com a disciplina e com a diarreia, e curiosamente é nesta altura que o filme se torna mais duro. A constância e a violência dos castigos “não merecidos” – mesmo aceitando a ideia de que alguns castigos seriam merecidos – conduz o grupo das protagonistas a uma tentativa de fuga, que apesar de frustrada, permite um alívio emocional ao espectador. O filme assume neste momento um tom de aventura, a música percutida e os sons da natureza que acompanham a fuga das raparigas sublinham a emoção do momento. A câmara por vezes em contrapicado parece acompanhar com planos curtos um percurso feito com pressa. A música acaba. Apenas natureza e sons do mato enquanto as jovens são reconduzidas ao campo de reeducação, por um camponês que afinal pertencia “ao aparelho”. As fugitivas são castigadas com 50 chicotadas cada uma, mas a tortura não é mostrada. Seria talvez demasiado. Corte para Margarida que, pela primeira vez, chora desesperada.

É preciso acentuar que as mulheres não estão a ser ensinadas a ler ou a escrever, mas sim, a fazer machambas (hortas), a cozinhar, lavar, etc. para serem boas esposas e mães e, dessa forma, úteis à construção da nova sociedade. A ordem burguesa instalou um sistema que exclui através da sexualidade – os direitos das mulheres e das crianças estão dependentes dos seus contratos conjugais com os homens. A família fornece as fundações naturais da vida civil e a maternidade é entendida como um “serviço nacional”, sendo que a ela se restringem os direitos das mulheres (Stoler, 1995). Deste modo, assistimos em *Virgem Margarida* à imposição de uma ordem social burguesa, ainda que a filiação político-partidária que a instiga seja marxista-leninista. A perversão maior é que Margarida estaria inteiramente alinhada com a ordem que Maria João está incumbida de instalar, mas ao ser percebida como prostituta sofre duplamente os horrores do castigo e sobre ela se abatem, mais do que sobre as restantes companheiras de infortúnio, preconceitos regionalistas e culturais.

Na quarta parte toda a esperança parece desmoronar-se e Rosa diz à Comandante Maria João que “somos piores do que escravas, somos escravas sem dono”. Depois de finalmente receberem a correspondência que lhes andava a ser enviada há meses a Camarada Comandante Maria João percebe que o seu noivo casou com outra mulher e Susana enlouquece ao ser informada

que o seu filho mais novo morrera seis meses antes –Susana será devorada por leões, depois de sair, a meio da noite, para o mato. Rosa, com o apoio das suas colegas de infortúnio, decide salvar Margarida, de quem agora já ninguém duvida que é virgem. Deste modo, as mulheres “portam-se bem” durante a presença do Camarada Comandante Felisberto e em troca Margarida poderá voltar para casa. Durante a sua estada no campo, o Camarada Comandante tenta obter “serviços de má vida” de Rosa que não cede e faz queixa à Camarada Comandante Maria João. Como se precisasse de algum tempo para digerir a gravidade da informação que acabara de receber, Maria João, com as mãos atrás do tronco, aproxima-se lentamente da câmara, e com os olhos marejados diz: “Reacionário. Filho da puta!”

É interessante que a militar profira primeiro o insulto político, mas depois, como se este não fosse suficiente, como se uma acusação de cariz ideológico não pudesse exprimir tudo o que ele é, ou tudo o que ela sente, recorra ao calão, à linguagem da rua que não esperaríamos ver na boca desta personagem. A surpresa na “terminologia” escolhida por Maria João para classificar o seu superior hierárquico, marca a viragem radical na postura da personagem. Contrariando a estratégia que Maria João tinha proposto, Margarida parte com o Camarada Comandante que a viola no caminho de regresso e a deixa no mato para ser comida pelas feras. Mais uma vez, o abuso não é filmado, apenas se ouve Margarida a chorar. O abusador parte e Margarida reencontra o grupo de mulheres no mato a trabalhar. Depois disto as mulheres abandonam o acampamento e durante a sua caminhada de regresso à vila, por meio do mato, volta a música inicial de cordas e percussão suave. No entanto para Margarida é tarde, a menina come os frutos que antes tinha ensinado as companheiras a não comer por serem venenosos e enquanto vemos o grupo avançar por entre a floresta, aos sons da natureza, dos passos, das cordas e da percussão junta-se agora um instrumento de sopro, metálico.

11.3.2. O colono, o camarada e o patriarcado

A camarada comandante Maria João defende (a par com o regime) que a vida que as mulheres levavam antes de serem enclausuradas no campo de reeducação era fruto dos “vícios do capitalismo” e vê todas as dificuldades de aceitação das novas regras como reflexo das “mentes sujas do colonialismo”. Por esse motivo é particularmente forte no filme o momento em que Rosa diz a Maria João “o camarada foi pior que o colono”. *Virgem Margarida* revela o fracasso da mente colonizada em se emancipar – o poder político rejeita categoricamente toda a herança colonial portuguesa, mas, talvez sem se aperceber, segue códigos de conduta moral burgueses e “importa”, ainda que noutras latitudes, estratégias políticas e novos modelos, que são também estranhos às culturas moçambicanas e que a elas dificilmente se adaptam. Mais do que a substituição de um

modelo de opressão por outro, o que vemos em *Virgem Margarida* é a reformulação do modelo de opressão patriarcal, em que as principais vítimas continuam a ser as mulheres.

Através de um jogo cuidado entre o que diz e o que insinua, entre o que mostra e o que apenas indica *Virgem Margarida* permite um diálogo sensível, mas não demasiado emocional com um passado recente da vida moçambicana. A forma como a música e o som são usados no filme ajudam a manter uma certa leveza e as pontuações humorísticas permitem “aliviar a tensão” que uma história de violência e abuso sobre todo um grupo populacional contem, independentemente das boas intenções que lhe estejam na base. Azevedo deixa, contudo, algumas sementes de incomodo: Margarida a virgem inocente morre, o Camarada Comandante segue livre e a juventude desta personagem obriga-nos a perguntar onde estaria ele hoje.

É uma história que mostra como o indivíduo, no meio das grandes movimentações de massas não tem força para se opor, vai levado, não consegue. Basicamente a Margarida é como se fosse a folha seca de uma árvore levada pela correnteza de um rio (Licínio Azevedo a Verdade, 2015, vídeo)

Capítulo 12 - Leituras e discursos de públicos moçambicanos e portugueses sobre filmes moçambicanos

As páginas seguintes são dedicadas à apresentação do estudo de receção das obras *O Jardim do outro homem*, *O Último voo do flamingo* e *Virgem Margarida* em Moçambique e em Portugal. Em Moçambique, entre março e maio de 2016, foram realizadas um total de 12 discussões em grupo, e em Portugal, entre outubro de 2016 e junho de 2017, cumpriram-se sete discussões.

Estudos de receção recentes sobre representações sociais no cinema (Macedo, 2016) indicam a persistência de estereótipos por parte dos públicos na leitura de filmes, mas também uma forte capacidade, por parte das imagens em movimento, de levar os públicos a questionar ideias e preconceitos (Bamba, 2013). Como dialogam com os públicos, moçambicano e português, com as representações identitárias propostas por estas obras? Será que os moçambicanos de hoje, concretamente os de Maputo, se compreendem nos discursos identitários sugeridos pelos filmes? E será que concordam com as representações veiculadas, nas obras, sobre um “outro” europeu? E em Portugal, como se relacionam jovens universitários do norte do país com as representações identitárias (auto e hétero) destes filmes moçambicanos? Estas perguntas nortearam as discussões

com grupos focais. Perceber estas relações permite também analisar a forma como se inscreve a memória colonial nas relações entre pessoas e entre sociedades hoje.

Quanto ao recrutamento e seleção dos participantes, nas universidades foram contactados professores que propuseram as turmas participantes. No Bairro da Mafalala, no Instituto Nacional do Audiovisual e Cinema e na Escola Comunicação e Arte a atividade foi divulgada através de cartazes e participaram as pessoas que, pertencendo a estas comunidades (educativa, profissional, social) assim entenderam. No Bairro Polana, mediante a descrição do público alvo que se procurava, os anfitriões da casa onde se realizou a mostra/discussão convidaram os participantes.

Em Portugal a maioria dos participantes são lidos socialmente como brancos e em Moçambique a maioria dos Grupos são constituídos por pessoas percebidas como negras. A exceção em Moçambique é o Grupo do Bairro Polana, para *Virgem Margarida* do qual fazem parte duas pessoas lidas como brancas, e três lidas como mulatas. Em Portugal, no Grupo UM A para *O Último voo do flamingo* conta-se um participante lido como negro, e o grupo UL A para *Virgem Margarida* compreende dois participantes percebidos como negros, bem como um grupo UL para *O Jardim do outro homem* onde uma das participantes é percebida como negra.

As discussões sobre *O Jardim do outro homem* envolveram um total de 133 participantes, (97 em Moçambique e 36 em Portugal) dos quais 61 mulheres e 72 homens, com idades compreendidas entre os 18 e 49 anos. Em Maputo, foram feitas quatro mostras do filme, seguidas de discussões, durante os meses de abril e maio de 2016. Três dessas mostras aconteceram em instituições de ensino superior, a estudantes de licenciatura: Universidade Eduardo Mondlane (UEM), Universidade Pedagógica (EP) e Escola de Comunicação e Arte (ECA). Foi também feita uma mostra no bairro da Mafalala (BM). Os grupos de estudantes têm entre 19 e 35 anos e a percentagem de mulheres e homens é equiparada. O grupo da Mafalala tem entre 35 e 49 anos e é constituído apenas por homens. Em Portugal o filme foi mostrado em duas instituições de ensino superior, na cidade do Porto: a Escola Superior de Teatro e Cinema (ESMAE) e a Universidade Lusófona (UL). O grupo ESMAE é constituído por 17 mulheres e 13 homens. O grupo UL é exclusivamente constituído por mulheres.

O Quadro 7, representa o resumo da informação sobre as mostras e as discussões relativas ao *O Jardim do outro homem* de Sol de Carvalho.

	País	Local da mostra	Nome Grupo	Data	Espaço etário	Ocupação	Género	Total
<i>O Jardim do outro homem</i> 2006 Sol de Carvalho	Moçambique	Bairro da Mafalala	BM	02.05.16	35 - 49	Trabalhadores não qualificados	20 H	20
		Escola de Comunicação e Arte	ECA	11.05.16	19 - 27	Estudantes de Teatro e Comunicação (vários anos)	10 M 10 H	20
		Universidade Pedagógica	UP	28.05.16	20 - 28	Estudantes de Português (2º ano)	14 M 16 H	30
		Universidade de Eduardo Mondlane	UEM	02.06.16	25 - 35	Estudantes de Literatura e Outras Artes (3º ano – noite)	14 M 13 H	27
	Portugal	Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo	ESMAE	14.11.16	18 – 23	Estudantes de Teatro (2º ano)	17 M 13 H	30
		Universidade de Lusófona	UL	08.06.17	18 - 21	Estudantes de Comunicação (1º ano)	6 M	6

Quadro 6 - Grupos de discussão sobre *O Jardim do outro homem* de Sol de Carvalho

Em Maputo, foram feitas quatro mostras do filme, seguidas de discussões, durante os meses de abril e maio de 2016. Três dessas mostras aconteceram em instituições de ensino superior a estudantes de licenciatura: Universidade Eduardo Mondlane (UEM), com um grupo composto por 17 mulheres e 13 homens, entre os 20 e os 30 anos de idade; na Faculdade de Ciências da Terra da Universidade Pedagógica (UP), com um grupo de 25 elementos entre os 20 e os 33 anos, sendo 11 mulheres e 16 homens; e na Escola de Comunicação e Arte (ECA) com um grupo de 15 elementos entre os entre os 20 e os 27 anos, dos quais nove são mulheres e seis homens. Foi também feita uma mostra no Bairro da Mafalala (BM). Neste último debate participaram 25 homens, entre os 16 e os 49 anos.

Em Portugal o filme foi mostrado à turma do 1º ano do curso de Teatro da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE), com a qual se realizou uma discussão, em novembro de 2016, no Porto. O Grupo ESMAE teve 30 participantes entre os 18 e os 23 anos, sendo constituído por 18 mulheres e 12 homens. Em abril de 2017 o filme foi mostrado à turma do 1ª ano do curso de Arquitetura, precisamente na Faculdade de Arquitetura, no polo de Guimarães da Universidade do Minho (UM-FA). A turma foi posteriormente dividida em dois grupos: o Grupo

Arquitetura A teve 14 participantes, sendo oito homens e seis mulheres. No Grupo Arquitetura B participaram 15 pessoas, sendo sete elementos homens e oito mulheres.

O Último voo do flamingo de João Ribeiro foi visto e discutido por um total de 156 participantes (95 em Moçambique e 59 em Portugal) dos quais 69 mulheres e 87 homens, com idades compreendidas entre os 18 e 49 anos.

O Quadro 8 representa o resumo da informação sobre as mostras e as discussões relativas ao *O Último voo do flamingo* de João Ribeiro.

	País	Local da mostra	Nome Grupo	Data	Espaço etário	Ocupação	Género	Total
<i>O Último voo do flamingo</i> (2011) João Ribeiro	Moçambique	Universidade Pedagógica: Faculdade de Ciências da Terra	UP - FCT	20.04.16	20-33	Estudantes de Gestão ambiental (2º ano)	11 M 16 H	27
		Bairro da Mafalala	BM	28.04.16	16 - 49	Trabalhadores não qualificados	25 H	25
		Escola de Comunicação e Arte	ECA	04.05.16	20 - 27	Estudantes de Teatro (vários anos)	9 M 6 H	15
		Universidade Eduardo Mondlane	UEM	18.05.16	20 - 30	Estudantes de Português e Inglês (3º ano)	17 M 13 H	30
	Portugal	Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo	ESM AE	7.11.16	18 – 23	Estudantes de Teatro (1º ano)	18 M 12 H	30
		Universidade do Minho: Faculdade de Arquitetura	UM A	28.04.07	18-28	Estudantes de Arquitetura (1º ano)	6 M 8 H	14
			UM B	28.04.07	18-20		8 M 7 H	15

Quadro 7 - Grupos de discussão sobre *O Último voo do flamingo* de João Ribeiro

O *Quadro 9* resume a informação relativa às mostras e discussões do filme de Licínio Azevedo, *Virgem Margarida*.

	País	Local da mostra	Nome grupo	Data	Espaço etário	Ocupação	Género	Total
<i>Virgem Margarida</i> (2012) Licínio Azevedo	Moçambique	Escola de Comunicação e Arte	ECA	20.04.16	18 - 28	Estudantes de teatro e Música (vários anos)	12 M 18 H	30
		Bairro da Mafalala	BM	25.04.16	23 - 49	Trabalhadores não qualificados	5 M 10 H	15
		Universidade Eduardo Mondlane	UEM	11.05.16	20 - 30	Estudantes de Literatura e Outras Artes (3º ano)	20 M 17 H	37
		Bairro Polana		05.06.16	30 - 50	Quadros qualificados e prof. liberais	5 M 5 H	10
	Portugal	Universidade Lusófona	UL A	27.10.16	18 - 24	Estudantes de Comunicação (1º ano)	8 M 7 H	15
			UL B	27.10.16	18 - 27		10 M 7 H	17

Quadro 8 - Grupos de discussão sobre *Virgem Margarida* de Licínio Azevedo

Vimos e discutimos *Virgem Margarida* com um total de 124 participantes (92 em Moçambique e 32 em Portugal) dos quais 64 homens e 60 mulheres, com idades compreendidas entre os 18 e 50 anos. Em Moçambique, *Virgem Margarida* foi visto e discutido, na Universidade Eduardo Mondlane (UEM) por 37 alunos, entre os 20 e os 30 anos, do terceiro ano do Curso de Literatura e Outras Artes, sendo que 20 destes elementos são mulheres e 17 são homens; e também na Escola de Comunicação e Artes (ECA) com estudantes dos cursos de Teatro e de Música entre os 18 e os 28 anos, sendo 18 homens e 12 mulheres. O filme foi ainda mostrado e discutido com um grupo de 15 de trabalhadores não qualificados do Bairro da Mafalala (BM), sendo este grupo constituído por cinco mulheres e 10 homens e, por último, com um grupo de cinco mulheres e cinco homens, profissionais liberais do Bairro Polana (BP) entre os 30 e os 50 anos. Em Portugal *Virgem Margarida* foi mostrado e discutido com estudantes do 1º ano do curso de Comunicação na Universidade Lusófona (UL) na cidade do Porto. O Grupo UL Comunicação A é constituído por oito mulheres e sete homens, entre os 18 e os 24 anos. E o Grupo UL Comunicação B é constituído por 10 mulheres e sete homens.

A análise crítica discursiva do *corpus* empírico, ou seja, dos diálogos dos públicos com o *corpus* fílmico deste trabalho, apresenta-se dividida em quatro pontos, que correspondem a quatro eixos temáticos: um primeiro ponto intitulado Aproximação ao(s) filme(s) é conduzido através de

excertos de discussões relativas às três obras; segue-se o ponto Leituras interseccionais: género, raça e classe em *O Jardim do outro homem*; e logo depois, Colonialismos percebidos: “nós” e os “outros” em *O Último voo do flamingo*; finalmente, aglutinando aspetos focados, nos dois pontos anteriores, Diálogos sobre identidade e memória com *Virgem Margarida*.

À semelhança da análise dos discursos dos públicos sobre os filmes portugueses, também aqui, se propõe uma análise dos discursos, focada nas posições discursivas dos sujeitos, validada pela congregação de aspetos sociais, históricos e ideológicos e inferindo sentidos nas imbricações destes fatores. Dito de outro modo, ainda que os eixos temáticos sejam anteriores à produção do *corpus* empírico a leitura que aqui se faz é discursiva, portanto, os exemplos escolhidos representam tendências discursivas, ou seja, ideias ou formulações que se repetem nas várias discussões, sobre as quais se produz um discurso.

12.1. Aproximação ao(s) filme(s)

Os filmes moçambicanos foram muitíssimo elogiados em Moçambique, o que indica uma comunicação fácil e transversal socialmente, entre os cineastas e o público a quem dedicam os seus filmes. *O Jardim do outro homem* foi sempre muito bem-recebido, e a atenção dos participantes ao filme, normalmente, manteve-se constante durante os 80 minutos. Alguns participantes já tinham visto *O Último voo do flamingo* e/ou *Virgem Margarida*, a grande maioria, contudo, tinha ouvido falar, mas não tinha visto. Em todas as mostras, foi verbalizada alegria por poder ver um filme moçambicano “tão bem feito”.

Alicia (UP, Português, Maputo, *O Jardim do outro homem*) - De uma maneira geral, eu particularmente gostei, porque o filme reflete aquilo que é a realidade que nós vivemos todos os dias e no caso da pedofilia são casos que estão a acontecer todos os dias. Principalmente com estudantes deste nível social mais baixo, porque eles têm passado muito... imensas dificuldades.

Rogério (UP-FCT, Gestão Ambiental, Maputo, *O Último voo do flamingo*) - Gostei do realizador, ou o realizador ou as pessoas que fizeram o filme. Eu acho que não acreditava que em Moçambique poderia se fazer filmes que poderíamos assistir e gostar. Pelo menos eu gostei do filme, e é louvável, se continuássemos a fazer filmes desse género acho que poderíamos ir avante.

Laura (BP, modelo, 27 anos, Maputo, *Virgem Margarida*) - Eu achei um filme bom, gostei do filme. Eu por acaso já tinha visto o filme e gostei. É a segunda vez que vejo. E achei interessante. Vi coisas diferentes desta vez... achei o filme muito bom e interessante.

Numa primeira aproximação a *Virgem Margarida* destaca-se a importância de falar sobre um período histórico desconhecido, além do orgulho num filme moçambicano de qualidade. Os estudantes de teatro, mostram-se exigentes com o trabalho dos “colegas”, e no caso do Grupo Polana, são feitas considerações sobre aspetos de produção que, segundo alguns elementos do grupo, podiam ter sido mais felizes.

Gonçalo (BP, designer gráfico e fotógrafo, 47 anos, Maputo, *Virgem Margarida*) - Há algumas falhas que podiam ser melhoradas. Eu sou crítico dos filmes... noto essas coisinhas pequeninas...

João (ECA, Música, Maputo, *Virgem Margarida*) - O filme foi excelente para dar a conhecer às pessoas da minha idade uma realidade que para nós é desconhecida. Para mim em particular, há uma ou outra parte como diz a minha colega em que poderiam ter dado mais.

Luís (BM, trabalhador, 34 anos, Maputo, *Virgem Margarida*,) - Não, mas é um filme bom. Até quando estava a começar o filme para mim eu pensei que não fosse moçambicano, mas quando já fui ver as personagens, são moçambicanos!

Em Moçambique, o desinvestimento estatal nas estruturas cinematográficas desembocou no desaparecimento das redes de distribuição e exibição de cinema. A maior parte dos jovens moçambicanos participantes nas discussões referiu que vê filmes sobretudo na televisão ou nos computadores pessoais, mas estes últimos não são acessíveis a todos. Apesar dos esforços que as produtoras fazem para mostrar os seus filmes, através do cinema móvel, o cinema feito em Moçambique é largamente desconhecido do público para quem é concebido. Os jovens moçambicanos, de hoje, não veem cinema nacional e assim transparece também, em vários comentários, prazer por ter acabado de ver um filme, que retrata a realidade moçambicana, porque é feito no próprio país. Tanto nas universidades como no Bairro da Mafalala os participantes foram bastante acríticos aos aspetos formais de *O Jardim do outro homem* bem como de *O Último voo do flamingo* que foram lidos como “retratos fieis” da vida em Moçambique, da identidade e cultura moçambicanas e também, como críticas assertivas aos problemas que dizem respeito a todos.

Cassilda (UEM, Literatura e Outras Artes, Maputo, *O Jardim do outro homem*) - É um filme que traça mais ou menos o assédio sexual, o assédio sexual escolar, a própria corrupção e

também o tradicionalismo. É um filme que toca a nossa cultura. Não foge muito daquilo que é a nossa cultura moçambicana.

Mariano (BM, operário, 39 anos, Maputo, *O Jardim do outro homem*) - A estória retrata certas coisas que acontecem aqui na nossa sociedade. Aquela moça tinha um sonho de ser médica, mas acabou enfrentando barreiras. Como por exemplo teve que se deixar assediar pelo seu professor.

Ana (UEM, Português Inglês, Maputo, *O Último voo do flamingo*) - Eu até agora só vi o filme, não tive oportunidade de ler a obra... então eu penso que a identidade moçambicana é representada da melhor forma possível. Porque através do poder tradicional que é o curandeirismo, a prática do animismo, evocação dos antepassados – temos ali o poder tradicional. A nossa moçambicanidade! Gostei muito de ver, nunca pensei ver isso num filme. Nunca pensei ver um filme moçambicano e gostar!

Em Portugal, a receção dos filmes moçambicanos foi diversa entre si. Os estudantes portugueses nem sempre se mostraram muito recetivos à ideia de ver um filme moçambicano e quando se disponibilizaram, as críticas estiveram longe da unanimidade. O Grupo ESMAE mostrou-se muito atento durante a projeção de *O Jardim do outro homem* e participou vivamente na discussão. Reproduzem-se algumas das primeiras impressões:

João (ESMAE, Teatro, Porto, *O Jardim do outro homem*) - Eu gostei do filme e das temáticas que abordava. Creio que não foi muito bem executado, em termos de interpretação e em alguns detalhes técnicos, mas achei bastante interessante, porque nós estamos a abordar certos temas, que foram abordados no filme, noutras disciplinas, então foi bom a equivalência nas disciplinas. Achei isso bastante interessante.

Madalena (ESMAE, Teatro, Porto, *O Jardim do outro homem*) – Gostei do filme... E ver um outro tipo de realidade... que nós não temos aquele tipo de realidade no dia a dia.

Uma grande parte da turma do 1º ano do curso de Comunicação da Universidade Lusófona claramente rejeitou *O Jardim do outro homem*. Alguns elementos estiveram desatentos e outros abandonaram a sala. A maior parte dos alunos saíram discretamente, outros procuraram mostrar que a atividade proposta os desagradava. Registaram-se expressões como “o que é isto?”, ou “tenho mais que fazer...”. Ficaram apenas seis raparigas para participar no debate. As participantes que ficaram, e que constituem o Grupo UL, foram muito generosas na participação e verbalizaram apreço pelo filme.

Lúcia (UL, Comunicação, Porto, *O Jardim do outro homem*) – O facto de ser um filme tão diferente do que nós vivemos... penso que há muita gente que começa a ver e pensa “o que é que eu tenho a ver com isto?” e desliga. Porque a nossa realidade é muito... é diferente e isto até faz um bocado de nojo, porque ele além de ser professor, era mais velho do que ela...

A participante Lúcia do Grupo UL considera que os seus colegas não quiseram ver o filme pelo “facto de ser um filme tão diferente do que nós vivemos” e também porque “ até faz um bocado de nojo”, mas o contributo da participante Maria do grupo ESMAE, anteriormente transcrito, revela que gostou de “ver um outro tipo de realidade...”, e assim, é curioso que a percecionada “diferença” de *O Jardim do outro homem* relativamente à realidade portuguesa, possa ser motivo de interesse para alguns participantes e de desinteresse para outros.

O Último voo do flamingo não era conhecido dos participantes portugueses, nos grupos focais. Tendo estreado no circuito comercial em 2011, esta obra não fez parte do conjunto de filmes que estes adolescentes e jovens - na altura crianças e adolescentes - viram. Os jovens participantes referiram que veem cinema com frequência, mas tiveram extrema dificuldade em perceber *O Último voo do flamingo* e as três conversas tiveram início com comentários sobre a dificuldade sentida em perceber o filme e sobre a sua “incoerência” narrativa e “imaturidade” cinematográfica. O filme foi frequentemente associado às produções televisivas portuguesas.

Gaspar (ESMAE, Teatro, Porto, *O Último voo do flamingo*) - Eu achei o filme extremamente confuso. Deu-me vontade de ler o livro, porque não percebi o filme.

Benedita (ESMAE, Teatro, Porto, *O Último voo do flamingo*) - Foi mais a parte final que eu acho que não percebi muito bem. Parecia que ia acabar e não acabava, parecia que ia acabar e não acabou... então acho que isso deixa um pouco confuso e depois aquela realidade... fora do contexto.

Asdrúbal (UM A, Arquitetura, Braga, *O Último voo do flamingo*) - Uma coisa que eu notei foi que nas elevações, eu conseguia ver os fios... nota-se uma produção amadora, mas é à portuguesa, que eu acho que há do mesmo género até nas novelas. Às vezes vejo um episódio ou outro em casa da minha avó e é mais ou menos do género.

Maria da Luz (UM B, Arquitetura, Braga, *O Último voo do flamingo*) - Eu acho que lhe falta maturidade, tem um bom argumento, mas é um bocado imaturo.

Para alguns participantes, no entanto, a mensagem do filme foi clara. Sem surpresa, o único participante nascido em África revela uma leitura da obra distinta dos seus colegas portugueses.

Adilson (UM A, Arquitetura - participante guineense, Braga, *O Último voo do flamingo*) - Eu acho que o que sobressai no filme é a tentativa de transmitir uma realidade mágica, mas aí é que se notam certas falhas em relação aos filmes que nós estamos habituados a ver. De uma maneira geral, acho que a imagem está bem passada, porque nota-se realmente que está baseado numa estória de África e que o filme foi feliz na tradução dessa estória.

Eduardo (ESMAE, Teatro, Porto, *O Último voo do flamingo*) - Eu acho que o simbolismo deste filme foi claro. Principalmente a parte final, foi muito direta, mesmo ao amago, o país todo destruído, percebeu-se uma ligação com a situação real de Moçambique, e uma mensagem de esperança, a possibilidade de um novo começo. Acho que era essa a ideia.

Embora alguns elementos tentem estabelecer um paralelo entre o filme e as produções televisivas portuguesas impõe-se a ideia de que as fragilidades da obra se devem ao facto de ser um filme africano. Os grupos mostraram-se contentes por poderem ver um filme feito em África, uma curiosidade cultural, um produto raro. Alguns participantes associaram algumas representações propostas no filme a imagens de África que veem na televisão.

Josefina (ESMAE, Teatro, Porto, *O Último voo do flamingo*) - Receberam-nos tal como se vê na televisão eles a receberem. Fazem as danças tradicionais... música também, as pessoas ali para recebe-los... é um bocado formal.

Solange (UM A, Arquitetura, Braga, *O Último voo do flamingo*) - Mesmo a imagem é muito diferente daqueles que nós estamos habituados a ver agora.

António (UM A, Arquitetura, Braga, *O Último voo do flamingo*) - Oh não acho. A televisão portuguesa é igual.

Solange (UM A, Arquitetura, Braga, *O Último voo do flamingo*) - Mesmo a televisão portuguesa é mais desenvolvida. Acho que sim que é visível, o cinema em si, a forma de se fazer cinema em Portugal é muito mais desenvolvida, do que o filme que vimos hoje.

Lígia (UM A, Arquitetura, Braga, *O Último voo do flamingo*) - É a tecnologia. Tal como o americano é mais desenvolvido do que o nosso.

Nas duas discussões realizados em Portugal sobre *Virgem Margarida*, foi muito perceptível uma reação grupal ao filme, na medida em que cada Grupo teve uma resposta muito homogénea

internamente e diferenciada, embora não conflituante, com o outro Grupo. No Grupo UL A os participantes gostaram do filme, que consideraram “chocante” e que provoca reflexão sobre a História e sobre as ideologias.

Mafalda (UL A, Comunicação, Porto, *Virgem Margarida*) - Interessante. Um pouco chocante. Gostei de ver.

Filomena (UL A, Comunicação, Porto, *Virgem Margarida*) - Chocou, mas esse também era o objetivo...

Serena (UL A, Comunicação, Porto, *Virgem Margarida*) - Eu também gostei de ver o filme. Gosto deste tipo de filmes. De chocar, de abrir um bocado os olhos à população do que se passou antes...

Norberto (UL A, Comunicação – participante angolano, Porto, *Virgem Margarida*) - É um grande filme... o autor está a denunciar o regime militar depois da independência, porque muita gente tinha isso como algo histórico que eles fizeram, mas eles chegaram e pegaram em mulheres que nem sequer eles sabiam, nem o nome, nem sabiam se eram casadas... se eram da vida, e pegavam todo o mundo para a tropa, com fins de transformar essas mulheres em mulheres prontas para servir a nação. Mas eles próprios é que promoviam mais a prostituição, de outras maneiras... parecia que eles fizeram algo heroico, segurar as mulheres da vida má e transforma-las em grandes mulheres, não foi bem isso que aconteceu...

No Grupo UL B o filme foi recebido com alguma reserva relativamente à sua “qualidade” técnica. Os participantes procuraram integrar a estória contada em *Virgem Margarida* num cenário alargado de guerra, relações de poder e relações de género.

Patrícia (UL B, Comunicação, Porto, *Virgem Margarida*) - Eu achei que em termos de filmagem notava-se que era um trabalho que... pareceu-me que não tinha tido um produtor, ou que não tinha ainda muita experiência, contudo notava-se ali um trabalho e na estória acho que, embora as personagens não tenham... não se tenha percebido muito de onde elas veem, da estória delas consegue-se perceber como elas se relacionam ao longo da estória e como se encaixam no tempo que o filme relata.

João (UL B, Comunicação, Porto, *Virgem Margarida*) - Só gostaria de acrescentar que, uma coisa que saltou muito à vista foi o facto de haver um treino, uma preparação militar com uma certa ideologia, porém não são dadas respostas nenhuma: com que fim, com quem é que se luta, pelo quê... são dadas respostas muito vagas e quando uma pessoa tem

esse direito, de procurar saber mais, perceber melhor, não lhe é dada essa oportunidade e em vez disso é punida por essa curiosidade natural. E creio que muitas vezes, em tempos de guerra, esse é o grande problema, as pessoas são forçadas, ou cegadas com propaganda, ou algo forçado... uma ideologia forçada.

12.2. Leituras interseccionais: género, raça e classe em *O Jardim do outro homem*

Os 97 participantes nos debates sobre *O Jardim do outro homem*, em Maputo, parecem conscientes de que existe abuso sexual sobre alunas, na escola, por parte de professores (e na sociedade em geral, de mulheres, por parte de homens) e o conhecimento desta realidade foi pronunciado sempre, sem exceção, de forma muito enfática. Embora ninguém se tenha colocado concretamente como pessoa vítima de abuso, todos os grupos estiveram de acordo, ainda que com aproximações discursivas diferentes, de que este é um grave problema da sociedade moçambicana.

Josete (ECA, Teatro, Maputo) - Eu quero dizer que é realmente real. Acontece! E eu acho que a pessoa que pegou nisto realmente esteve perto. São factos que até hoje têm contribuído para muitos problemas, tem aumentado... tem contribuído, essa situação tem contribuído muito, tanto para um número de mortes, como para esse problema de pessoas que têm um potencial e no fim são barradas, por esse tipo de situações e tudo mais. É!

Josefina (UEM, Literatura e Outras Artes, Maputo) - E outra coisa, quanto ao abuso sexual ou assédio sexual, é algo que tem acontecido! Eu por exemplo na minha experiência, desde o ensino primário eu tenho notado esse tipo de coisa.

Dino (BM, músico e proprietário de um bar, 47 anos, Maputo) - Aquilo é verdade e não existe só nas escolas. Até dentro das empresas aquilo acontece. As mulheres sempre têm que se deixar assediar para conseguir um cargo melhor.

Em Moçambique, no ano 2016, uns dias antes das mostras do filme, o comprimento das saias dos uniformes escolares desceu obrigatoriamente, por ordem do Ministro da Educação. Esta opção governativa, que levou inclusivamente à expulsão de uma cidadã estrangeira por se manifestar contra, é vista pelos estudantes do ensino superior que participaram nos debates, como um abuso e como uma forma de culpabilização das vítimas, e esteve presente nas discussões sobre *O Jardim do outro homem*.

Joaquim (ECA, Teatro, Maputo) - É por isso que o ministério mandou as meninas porem saias compridas, por causa desse problema. O problema está nas meninas, ou nos

professores? Essa é a questão! Porque se são as meninas, os professores estão lá a fazer o quê? Para apreciar, ou para ensinar? Então, eu acho que tem que se discutir muito mais. Porque eles culparam muito mais a elas, mas...

Curiosamente, mesmo confirmando a existência de abuso, e colocando-se contra uma lei atual que claramente penaliza a liberdade das alunas, algumas vezes, os participantes remeterem a realidade apresentada no filme para um tempo passado, em que o país não estava tão desenvolvido e em que as mulheres não eram tão informadas. Para alguns participantes em 10 anos (diferença entre a data do filme e a data da discussão) a sociedade maputense transformou-se enormemente. Nestes casos, os participantes recorrem à argumentação em ziguezague (van Dijk, 1993), em que se diz ao mesmo tempo, que não, que sim e que talvez, procedendo a guinadas sucessivas no discurso:

Jesualdo (ECA, Teatro, Maputo) - Este filme é um pouco antigo. As meninas agora têm essa decisão, podem decidir: olha isto eu não quero, isto eu quero. Embora essa situação ainda aconteça até ao dia de hoje, mas as mulheres agora são diferentes. Elas já estão um bocadinho esclarecidas das coisas e elas sabem dizer que este caminho eu não quero, aquele eu quero... embora nem sempre consigam.

Outras vezes, o abuso sobre as mulheres e a sua submissão são remetidos discursivamente para as zonas rurais, como se não existissem, e já não fossem possíveis, na Maputo desenvolvida do século XXI. Note-se que os alunos da UEM, do curso de Literatura e Outras Artes, são alunos do horário pós-laboral, que têm entre 25 e 35 anos, ou seja, muito provavelmente frequentavam uma escola secundária na altura a que se reporta a narrativa fílmica. Mesmo assim, alguns participantes têm tendência a afastar os factos narrados no filme, do quotidiano urbano atual, ou a associar as práticas patriarcais ao subdesenvolvimento de regiões longínquas do país.

Ermelinda (UEM, Literatura e Outras Artes, Maputo) - O facto de o nosso país ainda não ser desenvolvido dificulta a igualdade... em algumas províncias as pessoas ainda levam aquela cultura antiga, que a mulher tem que se ajoelhar ao homem. É por isso que muitos homens têm aquele abuso de falar muito mal com as mulheres, não respeitam as suas mulheres. Dentro de casa ele é que é o dito, ele é que tem chifres, ele é que tem que cantar, ele é o galo! E quando o galo canta a mulher tem que ser submissa. Então, para muitos que vivemos hoje, isso é um absurdo.

Cesar (BM, trabalhador, 37 anos, Maputo) - Eu pelo menos já ouvi falar. Eu já ouvi falar. Que possa apontar alguém pelo dedo? Não. Mas acontece, especialmente no Norte, não é? No Norte que há depois aqueles casamentos prematuros, que são obrigatórios... isso já vi até na televisão a falarem, a contarem: fulano fez isso e depois teve que casar-se com ela, ou juntar-se com ela... professores mesmo.

Todo o consenso gerado em torno não só da existência de assédio/abuso às meninas/mulheres, mas também da necessidade de acabar com esse problema social, esconde diferentes interesses e perspetivas de género na sociedade moçambicana. O filme questiona tradições muito arraigadas e provoca sensibilidades, apanhando com frequência os participantes desprevenidos no seu próprio conservadorismo. Sobretudo nas universidades, as discussões sobre *O Jardim do outro homem* foram violentas e, por vezes, quase caíram no descontrole. As conversas de estudantes universitários moçambicanos sobre *O Jardim do ouro homem*, foram marcadas pela presença de estratégias discursivas conhecidas, que passam pela culpabilização das vítimas (van Dijk, 1993):

Mariana (ECA, Teatro, Maputo) - não é só a pessoa que assedia, também a pessoa que é assediada tem alguma culpa, porque pode escolher, sim.

Rosa (UP, Português, Maputo) - Eu consegui perceber também um pouco do mau carácter de algumas meninas, porque no caso da Jéssica, diferentemente da Sofia, ela não se preocupa em estudar, ela se preocupa mais com coisas banais, por exemplo ela quando dormiu com o professor, ela pode ter sido sim abusada e foi, mas também se deixou abusar de uma forma fácil...

Ou pela negação e projeção (van Dijk, 1993):

Mateus (ECA, Teatro, Maputo) - Eu não concordo, mas a sociedade é muito machista. Ele esperava que a namorada se submetesse a ele. É normal.

Guilherme (BM, guarda, 45 anos, Maputo) – Eu acho repugnante a atitude do professor que assedia e do outro estrangeiro. Só que aqui nós vivemos um país do 3º mundo. As pessoas quando têm um bocadinho de alguma coisa, usam essa coisa para poder encontrar a outra. Por exemplo no caso das mulheres nota-se muita prostituição infantil, muitas coisas más. Porque elas não têm condições de vida então... se fores a ver há pessoas mais velhas que se metem com elas, porque sabem que podem pagar, então...

Não é possível dar testemunho, por escrito, de toda a intensidade e variedade dos debates. Reproduz-se, no entanto, um pequeno diálogo na Universidade Eduardo Mondlane, com a turma do 3º ano do Curso de Literatura e Outras Artes, para tornar um pouco mais claro o quanto as questões de gênero e concretamente as relações de Poder entre homens e mulheres são prementes em Maputo e a forma como o filme atinge o público. Ao encontro de pesquisas anteriores (e.g. Bonilla-Silva, 2008), neste grupo sobressai claramente a tendência dos elementos do gênero masculino para defenderem posições que visam a manutenção do *status quo* e nos elementos femininos e tendência expressa de o questionarem. O que é talvez surpreendente é o envolvimento apaixonado de muitas mulheres na discussão. Contudo, há também mulheres que optam pelo silêncio, ou por apresentar um discurso “razoável” adotando, neste caso, uma postura mista de “sim”, mas também “não”. Sobressai ainda a tendência dos homens de justificarem a presença de discriminação de gênero na sociedade, com base em argumentos culturais e identitários – elevando aparentemente a discussão - e a tendência das mulheres de questionarem o relativismo cultural que está na base deste tipo de argumentos e que segundo estas, “dá muito jeito” porque serve de escudo a quem pretende continuar a oprimir.

Cristiano (UEM, Literatura e Outras Artes, Maputo) - Realmente essa questão é uma utopia. Não se atinge, aqui no nosso país se formos a ver a nossa lei, ela é correta, mas não se atinge. Tenho as minhas dúvidas, duvido que se atinja...

Bernardo (UEM, Literatura e Outras Artes, Maputo) - A questão que eu ia levantar era: será que vocês mulheres querem mesmo ser iguais aos homens? Porque realmente o que a colega estava a dizer... isso é uma questão de cultura, e não existe uma cultura superior à outra... cada sociedade tem a sua forma de ser, os seus hábitos e costumes, aqui é assim...

Vitalina (UEM, Literatura e Outras Artes, Maputo) - Isso dá tanto jeito... isso dá tanto, tanto jeito... pensar assim!

Bernardo (UEM, de Literatura e Outras Artes, Maputo) [sem perceber] - Exatamente!

Elizabete (UEM, Literatura e Outras Artes, Maputo) - Uuuuuuh temos que respeitar tudo, porque é cultura...

Bernardo (UEM, de Literatura e Outras Artes, Maputo) - Não, não, não estou nesse sentido, não nesse sentido...

Quando o argumento “da cultura” se revela frágil, os defensores e também algumas defensoras do *status quo* recorrem ao argumento “da natureza”, que é prontamente rechaçado pela visão feminista crítica das relações sociais.

Bernardo (UEM, Literatura e Outras Artes, Maputo) - Realmente há necessidade de haver igualdade de género, mas conforme se dizia há certas coisas que pela natureza... pela natureza...

Venância (UEM, Literatura e Outras Artes, Maputo) - Homem é homem, mulher é mulher... há coisas que foram mandadas pela natureza... Mesmo o próprio trabalho, este é para mulher o outro é para homem...

Rosana (UEM, Literatura e Outras Artes, Maputo) [impondo-se] - Eu não aceito isso... foi a sociedade que criou estas regras e que se organizou desta forma, temos que ser nós, enquanto sociedade, a mudar o que não está bem. Não venham com essa da natureza...

Na ECA, um grupo de futuras atrizes considera que os realizadores – que curiosamente são remetidos para o papel de homens estrangeiros - escolhem sempre atrizes mais magras e mais altas do que elas próprias e do que a maior parte das mulheres moçambicanas (pelo menos no Sul do país), porque preferem “caras bonitas” em detrimento dos “corpos bonitos”. Na opinião destas mulheres, os homens moçambicanos olham ostensivamente quando uma mulher passa, porque “os moçambicanos são assim” e preferem corpos com “mais atributos” mesmo que os rostos não sejam “tão bonitos”. O grupo concorda com esta análise, e inclusivamente um dos participantes sente-se à vontade para fazer declarações sobre os corpos das mulheres como “um moçambicano gosta”. Para este grupo, as mulheres moçambicanas são “boas”, porque têm “mais atributos”, mas os rostos das mulheres moçambicanas não são bonitos, porque não têm feições parecidas com as europeias. No final deste tópico, a hipótese de serem escolhidas mulheres altas e magras, porque são essas as normas de beleza do mundo rico e do cinema, acaba por se “impor”. Um participante sugere que os financiadores (estrangeiros) “exigem” atrizes com um determinado tipo físico.

Fernando (ECA, Comunicação, Maputo) – [acompanhado por vários colegas]. As mulheres moçambicanas têm mais atributos. Eu acho que depende daquilo que os diretores querem. Se forem diretores estrangeiros querem sempre magras e altas...

Cremilde (ECA, Teatro, Maputo) - Nós em Moçambique podemos olhar não para a beleza facial, mas a beleza corporal e ser aquilo que é belo para mim. O homem aqui olha para ti e depois vira [faz movimento de quem cruza com outra pessoa e olha para trás para observar a pessoa por quem passou] cruza e vira ele quer ver como é que é a estrutura do corpo da própria mulher. Agora os realizadores podem estar influenciados, por vários motivos, e eles olharem para a beleza facial como a primeira coisa que é vista. Está-se a gravar um filme, estamos a falar de... o fulano apaixona-se, a primeira paixão é a cara, porque é que não

podia ser a primeira paixão o jeito como ela é? Podia ser assim, então deve ser por causa dessas influências que existem.

Karl (ECA, Teatro, Maputo) - Mas isso, acabou acontecendo no filme, precisamos de ver melhor. Acabou acontecendo, porque aquele estrangeiro... nas meninas que estavam ali a desfilar, existiam aquelas boazudas que no nosso entender, para mim aquilo era mulher, não é? Mas existia aquela magra. Aquela que ele escolheu é a magra. Ele deu-se mais com ela e escolheu. Se ali houvesse um *Kossa*, um homem da nossa terra a escolher, a indicação era outra, mais ancuda, mais cuzuda, mais prontos...

Josete (ECA, Teatro, Maputo) - Eles caem no europadrão... porque é o que todo o cinema, o cinema universal, quer... o que eles consideram o belo, a mulher magra, com o rosto bonito, então acho que isso é uma coisa padrão, que acho que os realizadores também estão a cair na mesma tendência, algo assim...

Vasco (ECA, Teatro, Maputo) - Eu estava na mesma situação da Josete. Talvez isso que a miúda, eu que... talvez ele sofre a influência do estrangeiro... “na nossa produção, nós queremos isto” ... e eles acabam esquecendo que este país é diferente, este país é moçambicano. Nós precisamos de ver aquela moçambicanidade lá dentro do filme. Isso acaba criando um contraste com aquilo que nós queremos ver num filme moçambicano.

Ainda sobre o complexo excerto acima transcrito: por um lado, os participantes parecem ter internalizado a ideia de que o rosto da mulher negra (moçambicana) não é bonito. O ideal de beleza que prevalece é o europeu e os moçambicanos, deste grupo, não mostraram coloca-lo em causa. Este fenómeno é reconhecido em muitos estudos (e.g. Cabecinhas, 2002): os grupos minoritários podem internalizar estereótipos, ou mesmo uma visão negativa de si próprios, perante um grupo dominante. Para Fanon (2008), o negro deseja ser como o Homem branco. A posição neurótica que decorre dessa negação de si, conduz o colonizado a um confronto psíquico consigo próprio, que resulta num "complexo de inferioridade". No entanto, este mesmo Grupo, não aceita a imposição de um ideal de corpo perfeito, que tem a mesma origem. Os percecionados “atributos” físicos da mulher moçambicana são confundidos, no Grupo ECA, com a própria moçambicanidade, e os estrangeiros aparecem como os principais culpados pela desvalorização da sua beleza (ou seja, da moçambicanidade), ou porque os realizadores têm um gosto que é igual ao dos europeus, ou porque, como são os europeus que pagam, podem escolher o tipo de atriz que querem. Perante esta realidade, os participantes moçambicanos manifestam que sentem falta de ver “aquela moçambicanidade” nos filmes. A “mulher moçambicana tem mais atributos” que as

outras, concretamente neste caso, as europeias e americanas que se veem nos filmes, porque essas seriam (todas) magras e com rostos bonitos.

Uma ideia que surgiu transversalmente nos grupos de discussão é a de que, em Moçambique, são os homens que sustentam as mulheres e que, mesmo quando estas trabalham, não participam nas despesas com a família. Esta ideia, defendida por quase todos os homens, divide profundamente as mulheres e articula-se com as várias ideias sobre a identidade da mulher moçambicana. Mesmo ao visionar um filme que fala de uma família constituída exclusivamente por mulheres, prevalece o discurso sobre “a mulher como o pilar da sociedade moçambicana” expressão que traduz a ideia de mulher como responsável pelo domínio doméstico.

Goreti (UP, Português, Maputo) - Eu podia ligar isso, por exemplo, ao facto de as mulheres pensarem que quem deve pagar sempre as contas é o homem. Nós podemos estar numa família em que os dois trabalham e, no entanto, quando é para dividir as contas há um constrangimento a mulher sempre acha que não, porque ele é homem então tem que pagar... (...). Podemos até ter o caso de que ele ganha o mesmo, simplesmente o homem é quem deve pagar. A mulher... aquele valor tem que ser para os seus caprichos...

Elisa (UP, Português, Maputo) - Não é taxativo. Nós, na nossa tradição claro que há sempre constrangimentos...

Os argumentos para um lado e para o outro foram esgrimidos de formas mais ou menos felizes consoante os grupos. O grau de “consciência feminista” não é homogéneo nos diferentes grupos: as mulheres, um pouco mais velhas e com experiência enquanto trabalhadoras, do grupo do curso noturno da UEM oferecem maior resistência aos argumentos sexistas do que as mulheres do curso de Português da UP, ou mesmo de Teatro da ECA, mais jovens e eventualmente mais protegidas, do ponto de vista social. Os participantes universitários pertencem, muitas vezes, embora não sempre, a um grupo social privilegiado e deste modo, ainda que, na sociedade moçambicana e no filme de Carvalho, sejam facilmente observáveis mulheres a trabalhar (na venda de produtos, nos mercados, nas ruas, nas limpezas, no cultivo do solo, na pedreira e nos hospitais, nas escolas, etc.) não sendo credível que todas estas mulheres trabalhem para “satisfazer caprichos”, é esse o discurso que prevalece entre os participantes.

Nelson (UP, Português, Maputo) - Queria acrescentar que é um fator cultural. Pela tradição sempre quem assume o sustento familiar é o homem. Então, há mulheres que ainda continuam com essa mentalidade, apesar de haver muita mudança, há uma tendência de

mudança, mas ainda pressionam... e sobretudo nas zonas rurais onde mais as mulheres são caseiras... em momentos em que elas conseguem recursos financeiros, mesmo que sejam rendimentos não muito formais... há sempre essa tendência de que quem deve custear as despesas de casa é o homem. Tem que ser o homem.

Na discussão no Bairro da Mafalala as questões de género não foram tão problematizadas, porque as mulheres não participaram no debate. Assim que o filme acabou, as mulheres abandonaram a sala para “tratar das crianças”. Este facto, embora aparentemente ultrapasse a análise aqui pretendida que é sobre a relação do público com o filme, revela a profunda divisão nos papéis de género que existe em Maputo, neste caso concretamente no Bairro da Mafalala. O papel social que a mulher desempenha, neste contexto, impede-a de participar na reflexão, de desenvolver um discurso face à obra e de ter uma voz no debate sobre o filme, e provavelmente em outros debates onde não é esperada a sua participação. No entanto, também no Bairro da Mafalala, o diálogo entre *O Jardim do outro homem* e o público parece fácil e intenso. O filme traz a debate problemas sensíveis da realidade moçambicana e foi frequentemente avaliado como importante para o esclarecimento das populações:

Alberto (BM, operário, 35 anos, Maputo) - ... a realidade da própria vida, o quotidiano. Aquilo que o pessoal vê que tem que sofrer. O que temos vivenciado, as dificuldades que as pessoas estão enfrentando na vida. Aquilo que acontece, que tem acontecido com as pessoas... este filme devia passar em todas as escolas do país, lá no norte do país. Devia ser mostrado e discutido... mesmo assim informalmente como estamos a fazer aqui, mas com os mais jovens.

Ainda que com aproximações discursivas diferentes, motivadas por diferenças de classe, de género e de idade dos participantes, a forma como a medicina tradicional é abordada no filme, foi, transversalmente rejeitada nos debates. Algumas vezes, os participantes parecem tender a concordar que a medicina tradicional “não chega”, mas nunca, em nenhum dos debates, a medicina tradicional foi claramente condenada por um participante. Pelo contrário, o curandeirismo aparece como um elemento identitário forte, um motivo de orgulho, o produto de uma sabedoria e uma herança inalienável. Por ser considerada expressão de moçambicanidade, a medicina tradicional, ou curandeirismo (as duas palavras foram usadas pelos participantes, e às vezes o mesmo participante usa as duas expressões) aparece também como elemento de resistência face a um “outro científico” com meios materiais poderosos para “impor” a sua cultura (ciência). Ainda que

a referida ciência seja também percebida como algo que pode trazer benefícios, ela só é aceite se conseguir conviver com a tradição.

Alberto (BM, operário, 40 anos, Maputo) - Houve uma coisa que eu não gostei muito... desvaloriza a cultura tradicional. A sabedoria dos ancestrais.

Perpétua (UP, Português, Maputo) - O filme, (...) busca também o lado tradicional e o lado da medicina convencional, que é uma questão muito importante. Com relação ao HIV – SIDA, deu para perceber que por vezes a questão da medicina tradicional pode levar a que, como é que eu posso dizer?... pode por em causa a questão do HIV-SIDA, na medicina tradicional a pessoa nunca vai saber que é seropositiva.

Tiago (ECA, Comunicação, Maputo) - Há um momento em que a criança fica doente e depois leva-se ao hospital e ela melhora, mas isso também desvaloriza aquilo que é a cultura tradicional moçambicana, porque a cultura tradicional também tem essa parte boa que de facto há essa cura das pessoas... e o filme desvaloriza isso: diz que só o hospital é que cura e ponto, então eu acho que essa parte não ficou bem clara...

Nesta disputa identitária em que aos africanos cabe sempre e só o pensamento tradicional e mágico há um “outro europeu” a quem pertence o poder financeiro, a distinção social positiva e o pensamento moderno e científico. O relativismo cultural aparece nos vários grupos, sempre com a função de legitimar a cultura tradicional.

Elisa (UP, Português) - Não é isso de discriminar a medicina tradicional... é que estamos em tempos em que não podemos somente recorrer à medicina tradicional, estamos em tempos em que a tecnologia está avançada e há coisas que não podemos *somente* fazer na tradição e temos que recorrer a um hospital. Há algo que a colega mencionou sobre cultura, porque ela disse que os brancos têm mais cultura que os negros: cultura é o que faz uma sociedade. Se tu estás inserida numa sociedade tu tens a cultura daquela sociedade, não existe que uns têm mais cultura em relação a outros. Cada um domina a cultura da sociedade em que está inserido.

Em Portugal, no Grupo ESMAE, registou-se um grande cuidado com a forma como se representa discursivamente “o outro”, durante praticamente todo o debate sobre *O Jardim do outro homem*. Esta preocupação - que poderá estar relacionada com o *currículum* do curso de Teatro - promove ao longo de toda a discussão uma tendência nos participantes de explicar e de reformular qualquer opinião que possa soar desrespeitosa, ou insensível para com os africanos. Variados

estudos revelam que os grupos que se percebem como hegemônicos, ou, pelo menos, como mais poderosos, têm tendência a ser muito vigilantes relativamente à forma como representam “o outro” minoritário. Essas explicações já foram avançadas a propósito da leitura de *Tabu* de Miguel Gomes, por exemplo, na medida em que esta tendência foi muito presente, em todas as discussões de Grupo realizadas em Portugal. Mesmo assim, na discussão sobre *O Jardim do outro homem*, no grupo ESMAE, marcaram presença expressões de racismo. Os participantes consideram possuir informações que têm como fonte pessoas conhecidas, que estão ou estiveram “em África”. Nenhum dos participantes do Grupo ESMAE esteve pessoalmente em África, ou revelou experiências/interações pessoais com africanos.

Ana (ESMAE, Teatro, Porto) – Eu acho que faz parte da cultura deles, não sei. A raça negra vê-nos como pessoas que têm dinheiro e depois... e depois... tentam-se aproveitar, porque é uma questão de sobrevivência. Acho que eles já são mesmo assim. Eu tenho um familiar que vive em Moçambique. Não sei se é em Moçambique se é em Angola. Sei que é lá... perto de África. E sei que há pre... sei que há afrodescendentes que têm muito medo de brancos. E há outros que não têm que são capazes de assaltar e isso. A minha prima que está lá a morar e a trabalhar tem que andar sempre com um guarda-costas atrás.

Verónica (ESMAE, Teatro, Porto) - Sim eu também conheço um caso assim. Tem que sair de carro da garagem e até entrar noutra garagem, sempre de carro. Não pode sequer abrir uma janela se estiver calor. Mesmo no colégio do filho é segurança máxima. Guarda-costas em toda a volta... em toda a volta...

Ana (ESMAE, Teatro, Porto) - Exato

Verónica (ESMAE, Teatro, Porto) - Não conseguem confiar em ninguém de cor. Porque sabem que muitas vezes são assaltados por eles. Ela não consegue confiar em ninguém.

Segundo alguns estudos (e.g. Cabecinhas, 2007) os portugueses não estabelecem diferenciação entre os vários grupos nacionais africanos que homogeneizam nas categorias de “pretos” ou “africanos”. Este fenómeno não é exclusivamente português, a imagem essencializada do negro colonizado, sem capacidade de agência, encontra-se enraizada no padrão psíquico do Ocidente que teve o racismo como elemento fundador do seu processo histórico de construção (Bhabha, 1998). Entre os participantes portugueses de ambos os grupos impera o desconhecimento sobre África, sobre a História recente de Moçambique e mesmo sobre a história das relações entre Portugal e Moçambique e, claro, também é quase total o desconhecimento sobre a realidade que o filme retrata. Uma participante do Grupo ESMAE considerou que o filme se refere a uma época

bastante antiga. Uma outra participante nega, para poder afirmar, que atribui a realidade que o filme revela ao “subdesenvolvimento”. O suborno e o machismo são, segundo a participante, muito presentes nas sociedades “em vias de desenvolvimento”, no entanto, reformula a participante: “em qualquer sociedade atual está presente o machismo”, para logo ser chamada à atenção, por um colega, de que “o suborno” também.

Joana (ESMAE, Teatro, Porto) – E claro que provavelmente este acontecimento, decorre noutra época... decorre há 50 anos atrás...

Artur (ESMAE, Teatro, Porto) - Não... é atual.

Cármén (ESMAE, Teatro, Porto) - Acho que não é tão antigo assim, mesmo não sendo atual.

Joana (ESMAE, Teatro, Porto) - Mas parece que o tipo de coisas abordadas ali é uma cena que agora está “desatual”.

Amélia (ESMAE, Teatro, Porto) - Eu acho que é atual. Lá está, não digo que é por causa de ser um país subdesenvolvido, ou em vias de desenvolvimento, mas isso também é uma... um dos pontos, não é? Viver um bocado ainda sob o suborno... eu vou subornar-te, e para tu conseguires fazer algo tens que aceitar... e também o machismo ainda está muito presente. Acho que em qualquer sociedade atual está presente o machismo...

Artur (ESMAE, Teatro, Porto) – E o suborno?

Amélia (ESMAE, Teatro, Porto) – Também.

Apenas uma participante do Grupo UL revelou ter conhecimento, através de pessoas próximas, de que o abuso de alunas perpetrado por professores “em África” é muito comum. Esta participante tem origem santomense e a sua presença no Grupo UL marcou o debate, quer pela forma como a participante em causa contribuiu mostrando-se conhecedora da “realidade africana”, quer pelo facto de ser perçecionada, pelos outros elementos do grupo, como alguém mais informado e cuja opinião deve, portanto, prevalecer. No momento que aqui se transcreve, a participante fala muito pausadamente e parece estar a fazer um esforço para revelar uma realidade difícil, sublinhe-se as expressões “aparentemente assediadas” e “tive a sorte” de estudar em Portugal.

Carlota (UL, Comunicação, Porto) - A estória retrata uma situação que, infelizmente para mim, que venho de um país africano, São Tomé, não é novidade. Esta situação das alunas serem *aparentemente* assediadas pelos professores infelizmente é uma coisa que acontece muito nos países africanos. Eu tive a *sorte* de fazer o meu percurso todo aqui, mas sei, através de contactos próximos, que isso que aconteceu com a personagem, é uma coisa que

acontece muito. (...). Esses obstáculos, se calhar aqui, no contexto português, até é difícil alguém entender como é que um professor faz isso, mas é verdade.

Surpreendentemente e apesar das distâncias culturais e sociais, os participantes nos Grupos em Portugal não revelaram dificuldades de interpretação do filme. A expressão “regar o jardim do outro homem”, por exemplo, foi percebida pelos Grupos com relativa facilidade:

Vítor (ESMAE, Teatro, Porto) – Eu acho que é mais no sentido de... eu tou a regar no sentido de cuidar de um jardim para outro ir colher os frutos disso.

Maria (ESMAE, Teatro, Porto) – O homem aqui vai ganhar lucro com a educação da mulher, na medida em que o dinheiro que a mulher ganhar será para o homem e não para a família dela.

Também a associação entre a impala e Sofia foi evidente para os Grupos de discussão em Portugal apesar de não saberem que se trata de um símbolo moçambicano:

Paula (UL, Comunicação, Porto) - Aquele caçador que só se vê a mão e que é branco, faz-me pensar na nossa relação, e dos europeus, com África. Eu acho que sempre os perseguimos e acho que aquela gazela [impala] tem muitos sentidos. Porque a ela é como a Sofia, só que a Sofia escapa ao Mangureira e ela escapa ao caçador.

As “rezas” da avó foram também facilmente compreendidas e apenas a prática do lobolo, desconhecida em Portugal, exigiu explicação por parte da moderadora. Além da esperada rejeição do lobolo, nos dois grupos de portugueses, a relação entre Mangureira (nome que provoca sempre muitas gargalhadas devido à sua óbvia conotação sexual) e Sofia é lida como uma relação de abuso impensável e “nojenta” e a relação entre Sofia e o namorado é considerada abusiva. Perpassa nas discussões de ambos os grupos em Portugal a ideia de que a realidade portuguesa é muito diferente da realidade moçambicana e, apesar de não ter sido claramente verbalizada, perpassa também a ideia de que a sociedade portuguesa não é só diferente: é melhor. No entanto, sublinha-se que este aspeto além de não ter sido explicitado foi tratado discursivamente por forma a ser apagado, como se fosse menos próprio socialmente. Quase sempre que alguém rejeita de forma mais enfática o abuso denunciado em *O Jardim do outro homem*, um outro participante lembra que “em Portugal também existe abuso”, ou que “cá também há muita pobreza”, ou ainda que “em todas as sociedades há corrupção”. Socialmente é muito difícil criticar a realidade moçambicana, sem estar implícita uma comparação que a inferioriza, portanto, um participante que arrisque uma

observação “menos polida” tem tendência a concordar com a “correção”, ou mesmo a reformular o que disse, como se ilustra em:

Carlota (UL, Comunicação, Porto, participante guineense) - A relação dela com o namorado é abusiva, mas infelizmente é uma coisa que não me surpreende. Não vou fazer generalizações, mas variando com o contexto há sempre aquela ideia de que ele não consegue abdicar de uma mulher, e, portanto, ele não tem qualquer interesse nos estudos dela. Ele quer uma mulher para reproduzir os exemplos que ele teve em casa... dona de casa etc. é uma coisa que assusta muito os homens africanos é aquela mulher que sabe muito.

Paula (UL, Comunicação, Porto) - Só os africanos?... Ele tenta persuadi-la a oferecer-lhe uma camisola, uns sapatos etc. para tentar compra-la, para tentar passar a imagem de que ela não precisa de trabalhar para ter tudo, que com o seu trabalho a jogar futebol ela poderia viver bem, uma ideia completamente machista e que está muito incutida na sociedade.

Manuela (ESMAE, Teatro, Porto) – Nós estamos numa sociedade onde, cada vez mais, temos o assunto sexualidade a ser abordado mais livremente, mas lá... se a educação é tão conservadora e não se fala sobre a sexualidade, como é que eles vão chegar ao ponto de dizer: olha tens que usar preservativo...

Goreti (ESMAE, Teatro, Porto) – Mas também acontece aqui a questão do macho não querer usar o preservativo!

Vários, incluindo Manuela: ah pois, sim, sim...

Álvaro (ESMAE, Teatro, Porto) – Parece-me bastante atual essa mensagem, porque há muita gente que não usa... há muita ignorância...

Ivone (ESMAE, Teatro, Porto) – A desculpa é que não dá tanto prazer...

A facilidade, referida, com que os participantes acederam às digressões poéticas, ou às referências culturais (estranhas aos portugueses) do filme contrasta com a incapacidade que revelaram de perceber as questões levantadas pela obra, ao nível da pobreza. Os problemas das personagens do filme em lidar com uma falta de dinheiro permanente, são entendidos pelos participantes portugueses como questões culturais. Nesta interpretação, uma parte das dificuldades de Sofia, como já vimos num excerto transcrito “faz parte da cultura deles”, tanto que “lá” nem se “consegue confiar em ninguém”, ou então é imputável à “cultura antiquada”, “à falta de fé”, ou mesmo à incapacidade de acreditar num futuro melhor. No filme, as mulheres da família de Sofia trabalham duramente numa pedreira (literalmente a partir pedra) para conseguir sobreviver, e apesar disso, mantêm dois jovens na escola (Sofia e o irmão). No entanto, são lidas, por estudantes

universitários portugueses, como pessoas que em vez de ajudarem Sofia “obrigam-na é a trabalhar para conseguir ir à escola”.

Alice (ESMAE, Teatro, Porto) – E a família também acha que estudar é um desperdício de tempo e de dinheiro.

Carla (ESMAE, Teatro, Porto) – Em vez de a ajudarem, obrigam-na é a trabalhar para conseguir ir para a escola.

Ricardo (ESMAE, Teatro, Porto) – O problema daquela família é que é um pouco antiquada...

Maria (ESMAE, Teatro, Porto) – O problema daquela família é não acreditar...

Margarida (ESMAE, Teatro, Porto) – O problema daquela família é a ausência do pai.

Maria (ESMAE, Teatro, Porto) – ... não acreditar que seja possível ela estudar e ter um futuro diferente.

Amélia (ESMAE, Teatro, Porto) – A própria comunidade, não só a família dela, eles têm a ideia de que as mulheres não têm futuro, não devem estudar, que é uma coisa que se calhar é mais para os homens, mesmo que a mulher tentasse estudar não teria futuro depois disso, pelo menos foi o que eu percebi ao longo do filme [todos concordam].

Estudos sobre imigrantes africanos e afrodescendentes em Portugal (e.g. Cabecinhas, 2002; Machado, 2001) indicam a persistência de uma visão homogeneizante do “outro”, mostrando que se adota um tratamento automático de informações sobre minorias, apagando-se desse modo a diversidade de trajetórias sociais dos seus membros. O passado colonial e os discursos herdados desse período fazem com que, os imigrantes de origem africana e os seus descendentes, mais do que outras minorias, sejam alvo de discriminação racial (e.g. António & Policarpo, 2011). Esta visão do “outro” como um todo homogêneo ou com poucas diferenças entre si, é transposta para África. Um aspeto focado em ambos os grupos foi o facto do filme desconstruir a percepção de que o fosso social é enorme “nesses países”, ou de tornar claro que existe uma “classe média”.

Andreia (UP, Comunicação, Porto) – O filme é mais classe média. A ideia que eu tenho é que existem muitos contrastes, que há poucos muito ricos e muitos, muito pobres. Não sei.

Jorge (ESMAE, Teatro, Porto) – Não é exatamente como nós pensamos. Quando nós pensamos nesses países imaginamos as mansões dos ricalhaços e os bairros de lata dos pobres, mas aqui vê-se uma classe média, por exemplo o namorado da Sofia é pobre, mas vê-se que é menos pobre e a médica... é classe média...

12.3. Colonialismos percebidos: “nós” e os “outros” em *O Último voo do flamingo*

Em Maputo, a ideia de que *O Último voo do flamingo* retrata a cultura moçambicana foi bastante transversal aos grupos de discussão. Não são feitos comentários estéticos ou qualitativos: não é dito, por exemplo, se a cultura é representada de uma forma bonita. O facto de o filme dar visibilidade a algumas práticas que são percecionadas como elementos fundadores da “moçambicanidade”, por si só, conduz a uma forte empatia entre os públicos e a obra. Em todos os grupos, a leitura de que o filme valoriza a herança cultural constitui motivo de orgulho.

Rogério (FCT-UP, Gestão Ambiental, Maputo) - Eu gostei do filme porque o filme espelha a nossa realidade. Os filmes que estamos habituados a ver são filmes de outros países, têm muita tecnologia. Então, neste filme espelha-se a nossa realidade, ou digamos, a nossa cultura. Foi o que mais me impressionou no filme. O nosso vestuário, a nossa dança... os espíritos... podemos dizer que não existem, entre aspas, né? Existe para quem acredita! E para quem não acredita aposto que não existem, mas só de ver que o filme mostrava, dá para ver que vai de acordo com aquilo que é a nossa realidade.

Firmino (BM, operário, 30 anos, Maputo) - Lógico que sim. Sentimo-nos representados. Lógico que sim... porque fala-se de tradição. Que prevalece até hoje aqui no nosso país. Então não há como não acreditar sempre temos que acreditar, oh pá... e que sempre continue, ou por outra se for sempre para fazer bem, eu acho que o curandeiro não é o verdadeiro que dizem o próprio feitiço, não! O curandeiro é quem cura. Curou muitos, muitos dos nossos irmãos que talvez estivessem doentes, antes de existirem os hospitais, então já tinham os medicamentos tradicionais que nós de cá chamamos de curandeiros.

Assim se percebe que, um motivo consensual de orgulho no filme é a forma como a identidade moçambicana se define na sua relação com uma ancestralidade, e com forças sobrenaturais. Esta forma como é entendida a “moçambicanidade” conflitua, no filme e fora dele, com a forma como os moçambicanos percecionam a (não) espiritualidade europeia.

Amílcar (ECA, Teatro, Maputo) - Pelas discussões das personagens deu para ver aquela discussão clássica entre o Mito africano e depois em contraposição a conceção europeia ou ocidental da vida. Então nós, para nós a vida começa antes de nós nascermos e não depende só de nós os vivos, mas acima de tudo depende dos mortos. Os mortos para nós influenciam muito a nossa vida, é como se a morte não existisse, é como se fosse uma continuidade da vida. As pessoas morrem e viram nossos anjos, e elas determinam tudo, tudo o que acontece

é por causa dos mortos (...). Mas há esse conflito, porquê, por causa do cristianismo e de outras religiões que entraram em África... nós ficámos com esse conflito: o que é que será que é verdade, será que as nossas crenças são verdadeiras ou será que as crenças que os estrangeiros estão a trazer é que são verdadeiras. Esse conflito ainda existe e está patente no filme.

Leandro (BM, operário, 34 anos, Maputo) - Falam de... percebi mais de África e seus mitos e mitologias, não é? Que com a chegada de por exemplo dessa... com a chegada do homem branco ele quis atropelar a tradição que por vezes... alguns acreditam, os antepassados não gostam desses atropelos, não é? E cada casa tem a sua regra e é preciso respeitar a regra de cada casa. É mais ou menos isso que eu vejo.

E deste modo, talvez porque um aspeto esteja relacionado com o outro, transparece em algumas observações dos participantes a ideia de que o filme é fiel à realidade no que diz respeito, também, às representações dos europeus. Para os participantes nas discussões e em concordância com estudos anteriores (e.g. Cabecinhas, 2007; FisKe, Cuddy, Glick, & Xu, 2002), os europeus são frios e arrogantes e, portanto, o filme retrata-os bem. Para Fiske e companheiros (2002) os estereótipos contêm duas dimensões (calor e competência) e podem ser subjetivamente positivos numa dessas duas dimensões, que funciona em consistência com o preconceito negativo implícito na outra. Além disso, para estes autores, há duas variáveis identificadas como importantes nas relações intergrupais – status e competição – que nos ajudam a prever as dimensões dos estereótipos. Para grupos subordinados e não competitivos o estereótipo de calor age em conjunto com o estereótipo negativo de baixa competência. Quando o *outgroup* é competitivo e de alto status (neste caso, os europeus), o estereótipo positivo da sua competência age em conjunto com o estereótipo negativo de baixo calor, para justificar o ressentimento do grupo por eles.

Andreia (FCT-UP, Gestão Ambiental, Maputo) - Ele não respeitou a cultura local. Chegou já mandando nas coisas... ele era arrogante chegou já sabendo o que ia fazer, então foi por causa disso eu não gostei dele. E o pai do Joaquim disse “uma vez branco, sempre branco” é verdade isso! Ele não entende, não procura perceber, só age por cima das coisas.

Manuel (BM, operário, 37 anos, Maputo) - O neocolonialismo é uma nova forma de colonização, sem nos fazer trabalhar na chibata, na escravatura, mas a partir do momento que trazem as suas... o seu pensar, os seus capacetes para nos encasquetarem... nós já temos os nossos, então há que respeitar o capacete de

cada um, não é? (...). Quando eles trazem o seu pensar e atropelam tudo o que é nosso e o que a gente pensa não serve, só o que eles trazem é que é cultura, é vivência, não é? Mas não é bem assim, cada povo é uma cultura.

A ideia de que as representações identitárias e as relações sociais criadas durante o colonialismo persistem na sociedade moçambicana esteve muito presente nas discussões sobre *O Último voo do flamingo* e a relação entre a identidade moçambicana e uma alteridade europeia foi geralmente lida como muito bem representada no filme.

Julieta (UEM, Português Inglês, Maputo) - Houve uma outra passagem que ele disse “uma vez escravo, sempre escravo... só muda de patrão” é essa passagem que me chamou a atenção... e quero dizer que nós os negros também temos esse caráter de... de... como é que posso explicar... de respeitar sempre o homem branco... porque se for branco, aqui em Moçambique já tem logo mais respeito, mesmo que não seja rico...

Nicolau (FCT-UP, Gestão Ambiental, Maputo) - Eu acho que tem coisas que ficam recalcadas em nós. Por causa do sistema colonial, a relação que nós temos com o estrangeiro, agora indo em raças, apesar de dizerem que não existem raças, a relação que o negro tem com o branco acabou ficando condicionada desde aquela época até hoje. E é um dos maiores conflitos também que nós vivemos. (...) é por isso que até hoje em algumas línguas o branco, o mulungo é Deus! Porquê, porque o branco trouxe a bíblia. Então o branco acabou assumindo essa posição nas nossas vidas e acabou... acho que acaba se repetindo e está refletido aí no filme.

Pedro (BM, operário, 27 anos, Maputo) - O branco tanto tentou inculcar a sua superioridade que até hoje assistes quando chega um branco há uma receção calorosa para o europeu branco e para o africano até praticamente não existe. Passa-se por cima e dá-se mais prioridade ao branco, mas não, devia se dar mais prioridade ao Homem. Logo no princípio a puta diz, morreram centenas de africanos, mas só por terem morrido cinco europeus parece que o mundo acabou... então... infelizmente isso é verdade. Há quem pensa que Homem é branco. O africano é africano, não é homem.

Nos grupos de discussão em Portugal, a análise das relações interculturais presentes no filme é por vezes colocada como um confronto entre a cultura africana, como um todo e Massimo Risi, um homem. Os participantes veem as representações da identidade ou da cultura moçambicana propostas pelo filme como imagens de uma cultura inferior, e de subalternidade.

Problemas como a corrupção ou o sexismo são lidos como características de um universo africano onde “as coisas são assim”.

Madalena (ESMAE, Teatro, Porto) - Ele é muito ligado à realidade científica enquanto que em países africanos eles são mais ligados à terra e aos espíritos. Ao sensorial, ele é mais técnico, vá... outra vez essa barreira.

João Afonso (UM A, Arquitetura, Braga) - Eles estão habituados a isso. Eles são ensinados a que o pouco que eles conseguirem é muito, porque a própria atriz a prostituta vai tentar o máximo para si. O que eles conseguirem é para si, porque nunca tiveram nada, são antigos escravos, sem nada praticamente, então quando conseguem alguma coisa é para proveito próprio, não partilham com os outros.

Embora alguns participantes pareçam suspeitar de que a forma como as outras personagens se relacionam com Massimo Risi possa simplificar em demasia as relações na sociedade moçambicana, prevalece a tendência de considerar que os europeus são representados segundo um estereótipo, enquanto os africanos, são representados como “eles” são. Seguindo a proposta do filme, a ironia e o sarcasmo, são valorizados como formas de inteligência próprias das personagens moçambicanas, para responder a leituras que as colocam como menos inteligentes, ou menos capazes.

Vasco (ESMAE, Teatro, Porto) - Isso da parte do povo moçambicano do filme, de achar que os brancos querem sempre compreender tudo. E é um bocado a crença de que são os brancos, ou seja, todos os brancos.

Mauro (ESMAE, Teatro, Porto) - E todos os moçambicanos muito ligados às tradições à terra... aos espíritos.

Elisa (ESMAE, Teatro, Porto) - Isto é uma palavra um bocadinho forte, mas parecem “burros” tipo com pouca inteligência em algumas partes. É tipo: a inteligência deles não vai além de. Não é o facto de eles terem falta de inteligência, mas eles não conseguem ir além de.

Agostinha (ESMAE, Teatro, Porto) - Eu acho que não tem a ver com serem burros, tem a ver com uma maneira diferente de verem o mundo. Tal como nós temos uma maneira de ver e é representada ali por um estereótipo, eles também têm uma maneira diferente de ver a sua própria sociedade. Eu não acho que eles sejam burros, até porque quem usa ironia e sarcasmo não pode ser uma pessoa burra.

Em Portugal, de uma maneira geral a estrutura de pensamento colonialista e eurocêntrica prevalece nos comentários dos participantes. A ideia de que os povos “mais evoluídos” chegam e “conquistam” outro povo, e de que “o problema” começa quando esse povo mais evoluído não se esforça por elevar os “selvagens” ao seu nível, perdura no pensamento comum. Os africanos são representados nestes comentários como as vítimas subdesenvolvidas de europeus, por vezes cruéis, mas sempre “evoluídos” e capazes de estabelecer as relações interculturais nos seus próprios termos, e sem reveses. Após o visionamento de *O Último voo do flamingo* esta leitura das relações interculturais, não parece minimamente abalada. Sublinha-se que, nos comentários abaixo transcritos, as referências ao colonialismo surgiram espontaneamente. Os participantes associam “naturalmente” considerações sobre o colonialismo ao refletir sobre o filme, cuja ação decorre em Moçambique independente.

Cesar (UM A, Arquitetura, Braga) - O problema do colonialismo é que há um povo que está mais evoluído do que outro, chega lá e ao invés de tentar igualar-se, ou de por as outras pessoas que são menos desenvolvidas iguais, chega lá e toma posse, porque sabe mais e então só por saber já...

Júlio (UM B, Arquitetura, Braga) - Eu acho que eles se mostram um bocado resistentes a serem colonizados, mas mostram-se um bocado primitivos, porque é aquela ideia de andar logo a matar. Eu acho que também falta-lhes um bocado de cultura e de informação. Eu acho um bocado primitivo... eles, refiro-me à tribo... que mata os estrangeiros.

Alguns dos participantes portugueses referem que no filme além de serem “primitivos” os africanos têm receio de se desenvolverem, porque já têm outra maneira de pensar, que é a deles, e os europeus é que estão a “obriga-los” a olhar para o futuro. Segundo estes participantes esta desejável “evolução” das mentalidades é muito difícil porque há pessoas que não querem aprender.

Orlando (UM B, Arquitetura, Braga) - Os estrangeiros também estão um pouco a obrigar a olhar para o futuro, há uma parte em que o italiano diz ao Joaquim para deixar de olhar para o chão, para os antepassados e para olhar para o futuro. Eles preferem estar com aquela ignorância de não querer olhar para os avanços. Não querem desenvolver.

Marina (UM B, Arquitetura, Braga) - Podem querer desenvolver, mas se calhar ter receio de desenvolver. Eles acreditam naquilo, nós temos uma e eles têm outra.

Eles acreditam naquilo. Eles também podem ter um ponto de vista de tu estares a ser ignorante também por acreditares em Deus.

Antero (UM B, Arquitetura, Braga) - Os moçambicanos, mesmo não querendo, tratam os europeus, de certa forma, como se eles fossem superiores. Eles sentem-se inferiores aos europeus, eles tratam-nos de uma forma diferente. Eu acho que da mesma maneira que os brancos rebaixam os negros, os negros sentem-se rebaixados e querem rebaixar os brancos também (...). Isso não consegue ser mudado tanto de uma parte como de outra. Torna-se mais difícil de mudar as pessoas porque também as pessoas, algumas, não querem ser mudadas.

É importante sublinhar que toda a reprodução de pensamento eurocêntrico, colonialista e mesmo racista feita pelos participantes é efetuada de modo inconsciente. Ao encontro de estudos anteriores sobre racismo em Portugal (e.g. Macedo, 2016), os jovens universitários portugueses participantes nos debates sobre *O Último voo do flamingo* revelam repulsa pelo racismo, consideram que a sociedade portuguesa evoluiu muito nos últimos anos, sendo hoje mais educada, e que, portanto, o racismo diminuiu consideravelmente. O participante guineense, estudante do primeiro ano do curso de arquitetura na Universidade do Minho refere, inclusivamente: “Eu noto uma grande evolução na sociedade portuguesa. Quando eu cá cheguei era uma sociedade muito mais racista do que hoje”¹⁵⁵. A perceção de que o racismo em Portugal tem diminuído muito, embora persista, marcou presença nos debates sobre *O Último voo do flamingo* embora contrarie, aproximações muito recentes ao fenómeno (e.g. Henriques, 2018) que indicam uma forte persistência de racismo estrutural na sociedade portuguesa. No entanto, para os grupos participantes no presente estudo, a realidade apresentada no filme seria semelhante à realidade portuguesa há 50 anos atrás, ou na época da descolonização, como refere, entre outros, um participante do Grupo Arquitetura B, da Universidade do Minho: “No contexto português se fossemos há 50 anos atrás não seria muito diferente. Porque atualmente não faz sentido nenhum compararmos”. No entender dos Grupos, o aumento do desequilíbrio entre países deve-se não só aos fatores anteriormente transcritos, que se prendem com a incapacidade (e falta de vontade) dos indivíduos de ultrapassarem as suas próprias dificuldades, mas também por condicionantes

¹⁵⁵ A opinião deste participante é particularmente relevante neste aspeto, na medida em que se trata de uma pessoa percecionada como negra, que veio para Portugal já adolescente, que viveu em Lisboa e que trabalhou na construção civil e noutros empregos não qualificados, até entrar na universidade.

estruturais, como é magistralmente explicado por um participante através de uma metáfora futebolística.

Alexandre (UM B, Arquitetura, Braga) - Posso voltar ao futebol? Porque é que em Portugal são sempre os mesmos três grandes? Os clubes pequenos não conseguem fazer nada contra os grandes, porque eles próprios fazem parte da corrupção aceitando dinheiro dos grandes, para tentar fazer alguma coisa. E o problema do mundo é esse, é que os que tem mais poder conseguem, com pouca coisa, manipular os que têm pouco, porque os que têm pouco poder aceitam, porque com alguma coisa já conseguem fazer algo que não fariam, mas se eles se juntassem todos, os clubes pequenos, se se organizassem, podiam mais que os grandes, ou pelo menos fazer-lhes frente de outra maneira. Mas nos dias de hoje, não é possível, por causa da corrupção... a guerra é a mesma coisa ela é formada pelos países que supostamente defendem a paz. E, no entanto, continua e quem morre são os pobres e acho que quem tem poder vai se manter no poder...

Relativamente às personagens mulheres, alguns participantes consideraram que “não havia necessidade” de tantas cenas de sexo e que é exagerada a facilidade com que Risi consegue relacionar-se intimamente com as mulheres do filme e mesmo ser alvo do genuíno afeto destas. Esta aproximação, decorre de uma rejeição pela forma como são representadas, de uma maneira geral, nos discursos vigentes, as mulheres africanas e brasileiras, e traz à discussão uma memória ainda presente na sociedade portuguesa, sobre o relacionamento dos militares portugueses com as mulheres africanas, durante a Guerra Colonial.

António (ESMAE, Teatro, Porto) - Não havia necessidade. Eu não sei até que ponto é que essas coisas são assim ou não, mas acho que não havia necessidade. O meu pai esteve na Guerra Colonial e eu não sei na realidade quantos irmãos tenho por causa disso, mas... porque ele também conta, já contou... que lá conhecia mulheres e ia para a cama com elas, esse tipo de coisas, mas não sei até que ponto ainda é uma realidade e não sei até que ponto poderia ser retratada de outra maneira no filme. Acho que foi exagerado.

12.4. Diálogos sobre identidade e memória com *Virgem Margarida*.

Em *Virgem Margarida*, o Vilão, Camarada Comandante não é castigado, seguirá a sua carreira dentro do esquema de poder, quem morre é precisamente Margarida, a virgem levada para o campo de reeducação de mulheres, por engano. Embora durante as discussões nunca tenha sido associada aos atuais governantes e a culpas nunca espíadas que possam ter, a dureza desta tragédia,

deixa um sabor amargo e um desejo de reposição de justiça, principalmente porque Margarida é uma personagem que representa uma pureza que os moçambicanos participantes parecem querer ver preservada. Por outro lado, em todos os grupos é acolhida com muita alegria a forma como o filme aborda o lado “mágico” da cultura moçambicana. Sublinhe-se que a tendência geral é confirmar que essas experiências existem e funcionam, embora alguns participantes assumam uma postura irónica, sobretudo no Grupo Polana.

Laura (BP, modelo, 27 anos, Maputo) - Em relação aos feitiços é o que mais se ouve...

Diogo (BP, engenheiro informático, 45 anos, Maputo) - Mulheres voadoras, que voam de noite... temos muitas! (Irónico – o comentário provoca muitos risos no Grupo)

Laura (BP, modelo, 27 anos, Maputo) - Aqui em Moçambique é o que tem mais é feitiços. Ver uma galinha e estar amarrada, como vimos, comer e a barriga inchar... ou porque pegou o cabrito de alguém e depois de comer fica méééééé... a falar mesmo à cabrito... aqui existe muito, feitiço aqui em Moçambique existe. E funciona!

Uma outra abordagem a este aspeto da “cultura moçambicana” coloca estas narrativas como um discurso educativo; estórias como a da “galinha enfeitizada”, por exemplo ensinariam as pessoas, desde crianças, a não roubar. A moralização da sociedade fazer-se-ia, assim, tradicionalmente, através do recurso ao “pensamento mágico”.

Jessé (BM, trabalhador, 24 anos, Maputo) - Gostámos da forma como o filme conta certas coisas que acontecem. É espetacular. Eu já ouvi a estória da galinha, quem comer a galinha do vizinho... já sabe, se estiver enfeitizada, claro. Eu lembro dessa estória. São estórias que acontecem. Pessoas que entram nas machambas, tiram qualquer coisa para comer, come na machamba, depois quer sair e não vê o caminho para sair, fica presa na machamba. Se deixar as coisas pode sair.

Manuela (ECA, Teatro, Maputo) - Para mim aquela situação da galinha... isso aí já na altura bem aqui nas comunidades acontecia. Quantas vezes ouvimos alguém dizer que saiu uma borbulha aqui [indica a testa] porque roubou uma mota e sempre que pegasse aquilo tocava piiiinii. Porque o outro comeu o pato do vizinho e toda a hora vai ficar [faz gesto de afrontamento em forma de pato]. São coisas que nós já ouvíamos e que eram reais. Foi isso que na altura diziam-nos: não pode levar coisas de alguém, não se pode arrancar não sei quê... tem uma fruta ali, entra vai pedir... não tira. Então foi uma regra que nós crescemos a saber: olha tu tens que pedir, não tens que roubar. Acho que foi bom ele ter trazido isso, também levantou aquela questão de saber e de levantar a tradição.

A ideia de que o filme “levanta a tradição” agrada muito, como já vimos, aos moçambicanos participantes de todas as classes sociais, porquanto muitas vezes o “pensamento mágico” e a “identidade moçambicana”, são percebidos como uma e a mesma coisa. No Grupo UEM a camarada comandante Maria João foi lida como uma pessoa alienada, por privilegiar uma forma de pensar estrangeira:

Leila (UEM, Literatura e Outras Artes, Maputo) - Pensava-se que tudo o que era africano era obscuro, o que era científico havia-se aprendido do estrangeiro. O nosso governo já era formado de pessoas estudiosas... que queriam ser contra o colonialismo, mas queriam incutir o científico e negar o africanismo.

Ondina (UEM, Literatura e Outras Artes, Maputo) - O que a comandante Maria João apresentou foi uma alienação cultural. Porque ela deu mais valor à cultura de fora que é a cultura portuguesa, aliás a identidade colonizadora, do que à nossa cultura, a cultura africana. (...) Então falando da guerra, a guerra... no livro *Ualalapi*¹⁵⁶, encontramos no último discurso de Gungunhana em que ele dizia que, mesmo depois de termos vencido a guerra, nós ainda íamos continuar com uma nova guerra (...).

Para o Grupo UEM, os discursos colonial e pós-independência confundem-se, na semelhança de querer impor aos moçambicanos formas de entender o mundo, e de ser, que não são as deles e também, porque ambos valorizam o discurso científico, que não é entendido como um discurso moçambicano. Em todos os Grupos o filme foi considerado muito importante por trazer a lume um período importante da História moçambicana, do qual pouco se fala. Vários participantes consideraram relativamente aceitável reeducar mulheres. Nesta conceção, a ideia de reeducar as mulheres prostitutas é boa, só os abusos do Camarada Comandante é que eram escusados.

Joana (UEM, Literatura e Outras Artes, Maputo) - Claro que vale a pena! Nós temos que saber educar as pessoas. Não podemos tirar as pessoas como foram tiradas ali, simplesmente sem saber para onde vão para um lugar incerto é... um pouco desastroso. Agora... reeducação, uma mulher saber ser, estar dentro da sociedade, eu acho que isso é bem-vindo, para toda a sociedade.

As posições mais tolerantes em relação aos campos de reeducação geraram muita controvérsia nos grupos não sendo, portanto, nada consensuais. Assinala-se, no entanto, a presença

¹⁵⁶ *Ualalapi* de Ungulani Ba Ka Khosa, 1998.

transversal de um discurso que aplaude a necessidade de educar as mulheres para serem boas mães e donas do lar:

Carlos (BM, operário, 32 anos, Maputo) - Eu acho que não. Eh pá, não é possível! O que está a acontecer ali, aquilo não foi unânime. Não foi uma coisa que foram convidadas para fazer aquela coisa... aquilo foi um recrutamento. Aquilo era obrigatório. Foram apanhadas na rua. Então elas têm toda a razão em querer fugir, porque já não estavam a aguentar com o sufocamento daquilo que estava a acontecer naquele terreno. Naquele, como é?... campo de concentração, então elas pensaram em fugir para libertarem-se, para que se libertassem daquilo. Daquela opressão.

Apesar de não se lembrarem do acontecido, os participantes mais jovens não deixam de relacionar o filme com realidade deles, embora de forma um pouco mais imprevisível, mas extraordinariamente assertiva. Como referido anteriormente, um episódio que marcou a vida pública moçambicana durante a realização destas discussões foi a obrigatoriedade lançada pelo Ministro da Educação de que as estudantes entrassem nas escolas com saias bastante compridas. Essa Lei foi muito questionada pela população (não só estudantil), os argumentos do governante e dos seus defensores fizeram com que os participantes do grupo ECA os associassem ao filme.

Julieta (ECA, Teatro, Maputo) - É engraçado que nós estamos a assistir a esse filme logo após o episódio das saias. Eu pego neste filme e neste caso que aconteceu agora das saias curtas e até acabo por dizer que tem pontos iguais, porque o que está a acontecer atualmente... o governo, pode não dizer claramente, mas o estado está a dizer que: meninas se vocês são violadas é por vossa culpa! Eles não vão direto ao problema, mas sim, sempre tentam acusar nós, as mulheres! Os grandes culpados estão dentro do sistema, mas eles procuram outra pessoa para levar a culpa. E mais uma vez, uma das coisas que eles dizem é que é por causa do colonialismo: eles trouxeram a moda ocidental, por isso é que as meninas andam de saias curtas e tal... o filme é bem atual.

Os participantes mais jovens mostraram-se surpreendidos pelo facto de os campos de reeducação serem defendidos – através da Camarada Comandante Maria João - como um processo de descolonização do pensamento. De uma maneira geral os participantes parecem concordar com a necessidade de descolonizar as mentes, mas muitas vezes veem os campos de reeducação como uma nova forma de colonização, ou como uma continuidade do colonialismo ainda que com novas roupagens.

Adalberto (ECA, Música, Maputo) - Estamos a dizer que se desfez o colonialismo, a escravatura e se implantou um novo tipo de colonização. Então para mim a provocação é: qual das duas é melhor? Qual das duas colonizações é melhor? Então é mais uma reflexão individual que fica em aberto para cada um.

Gilberto (BM, músico e proprietário de um bar, 49 anos) - Não é justo. Porque depois da independência, nós criámos a independência e depois de uma independência nós não precisávamos mais do sofrimento do nosso povo. E aquilo implementou muito sofrimento. Eram campos de concentração praticamente, criamos campos de concentração para reabilitar as pessoas... isso não é reabilitação, é continuar a fazer o que o colonizador fazia.

Pese embora as críticas aos campos de reeducação, os participantes mais velhos foram sensíveis ao tema “unidade nacional” defendendo que ter conseguido unir o país foi uma conquista importante do governo moçambicano no período pós-independência. Nos discursos dos participantes, a necessidade de construir a unidade nacional pode ajudar a justificar a necessidade da brutalidade dos campos de reeducação.

Diogo (BP, engenheiro informático, 45 anos, Maputo) - Quando se pensou em fazer aquilo era para educar a população: uma população que veio duma guerra, que veio do mato... (...) O Samora quando acabou a guerra a ideia dele não era mandar os portugueses embora de debandada, mas os portugueses foram-se todos. Então foi aquele pessoal que veio do mato e que tornou isso... parece brutal, mas se não fosse repressão, tinha sido a total anarquia. Mesmo assim aconteceram coisas que não tens noção... nem imaginas...

Gilberto (BM, músico e proprietário de um bar, 49 anos, Maputo) - Essa da unidade nacional foi a melhor coisa que o estado moçambicano conseguiu! Essa foi boa, tiro o chapéu para essa! Sim! Conseguiram unir o país, parece fácil, mas não é... eles têm um mérito muito grande nisso, e eu agradeço.

Em Portugal o filme só foi discutido duas vezes, mas a conversa sobre identidade e memória foi intensa. No Grupo Comunicação A uma expressão utilizada pelo participante Norberto: “transformar essas mulheres, em mulheres prontas para servir a nação” resultou numa troca de argumentos sobre papéis e relações de género. O que parecia inicialmente uma discussão entre africanos e europeias, transformou-se num debate entre homens e mulheres: os homens consideram que elas não estão a perceber o contexto, por sua vez, as mulheres acusam-nos de não estar a focar no mais importante.

Norberto (UL A, Comunicação – participante angolano, Porto) - Não foi bem assim, aquilo lá das mulheres... eles levaram as mulheres das cidades... eles queriam transformar as mulheres em pessoas que estariam prontas para servir a nação.

Maria (UL A, Comunicação, Porto) - Servir a nação é servir os homens... servir a nação é servir os homens?

Norberto (UL A, Comunicação – participante angolano, Porto) - Não é... não foi isso... porque eles quando tiraram as mulheres, tiraram as mulheres da vida má, que era para aprenderem a cozinhar, algo que muitas mulheres não sabiam...

(...)

Júlio (UL A, Comunicação, Porto) - Aquilo não era para standardizar ninguém, os homens estavam em guerra, aquelas mulheres estavam na rua, que não tinham por onde pegar entre aspas, e era uma forma de as fixar de as utilizar, de fazer delas úteis para a guerra que estava a acontecer. Não era para standardizar, era em vez de irem para a guerra lutar com armas, ajudavam os soldados de outra maneira, isso sempre aconteceu em todas as guerras.

Elisa (UL A, Comunicação, Porto) - Não era para a guerra! A guerra já tinha acabado! Não viste o filme? Era para aquilo que ELES entendiam que é uma boa mulher: cozinhar, lavar e fazer lá a machamba? Não percebi bem a palavra, acho que era machamba, deve ser tipo quintal... mas isso está errado, porque têm que ser elas a escolher querer cozinhar, querer limpar, ou querer cuidar dos maridos.

Nataniel (UL A, Comunicação – participante moçambicano, Porto) - É mais aquilo que eles entendiam que era uma boa mulher... exatamente...

Também no Grupo B alguns participantes homens bipolarizaram a reflexão sobre o campo de reeducação entre “as que mereciam” e “as que não mereciam”. Neste grupo as mulheres não responderam, optando por conduzir a discussão noutra direção.

Eleutério (UL B, Comunicação, Porto) - Algumas... pronto... põem-se a jeito... [Várias participantes protestam com a expressão “põem-se a jeito”]. Eu reformulo a minha resposta. É que umas eram prostitutas, e a Rosa até andava na rua, não é? Viu-se no início... e mesmo depois ela disse que era...

Asdrúbal (UL B, Comunicação, Porto) - Aqui a situação ainda vai a pontos mais extremos. Havia lá uma que dizia que era dançarina, não sei se era, se era stripper ou de cabaret, ou assim... e dirigiam-se a elas como às outras o que é um bocado mais...

Eleutério (UL B, Comunicação, Porto) - Eram todas postas no mesmo saco, basicamente... e poderiam ser ou não... aí está...

Sónia (UL B, Comunicação, Porto) - Ainda hoje há muita estigmatização... e violência. Prostitutas que são mortas e coisas a fim... A pergunta pode estender-se aos dias de hoje e a mais preconceitos para além do preconceito com a prostituição... há preconceitos com a cor de pele, religião, sexualidade...

Talvez pela presença de participantes africanos em ambos os Grupos, expressões como “eles”, “lá”, ou “no contexto africano” nunca foram usadas nas discussões sobre *Virgem Margarida*. No Porto, em Portugal, *Virgem Margarida* foi analisado como uma estória no mundo do qual fazemos parte. Todos, inclusivamente “nós” e deste modo, as oposições binárias que surgiram no debate foram: homens/mulheres; ontem/hoje. O colonialismo, seus efeitos e o período pós-independência também não foram debatidos, porque os participantes colocaram a questão em termos de ditadura/democracia. Contudo a sequência do ‘tiu, tiu’ na barriga e a morte por “feitiço” de uma das educandas do campo de reeducação, causou algumas divergências e quase deixou a conversa cair numa polarização entre africanos místicos e portugueses anti misticismo. Um participante fez corresponder essa diferença ao nível de educação: a mais ou maior nível educacional corresponde menos misticismo, e a menos educação corresponde maior grau de misticismo.

Maria (UL A, Comunicação, Porto) - As feitiçarias são reais?!?? Estás a dizer isso? É isso que estás a dizer? O bruxedo não existe! Ai oh pá... o bruxedo não existe. Eu não acredito que estou a ter que dizer isto.

Nataniel (UL A, Comunicação, – participante moçambicano, Porto)) - Em África existe.

Helena (UL A, Comunicação, Porto) - Não é só em África que existe! Em qualquer lugar... (...)

Afonso (UL A, Comunicação, Porto) - Eu acho que isso tem a ver com a pouca educação que as pessoas tinham na altura. Quando as pessoas não sabem explicar as coisas, quando são menos educadas tendem a acreditar que o espetacular, o incrível é que é a resposta para os problemas. Por isso é que numa sociedade em que somos todos educados, ou quase todos, e somos muito mais evoluídos, as pessoas se calhar tendem a desacreditar um bocado nessas coisas. Feitiçarias e essas tangas deles e essas coisas...

Maria (UL A, Comunicação Porto) – Concordo plenamente! [para Nataniel] Então eu vou lançar-te um bruxedo e tu ficas com má sorte para o resto da vida?

Nataniel (UL A, Comunicação – participante moçambicano, Porto) - Tens razão. Estou a dizer que tens razão, mas isso existe. Até hoje existe. Até a estória da galinha que foi

amarrada na perna... um fio vermelho... é um sinal de que tem dono... e lá pelo menos sabem, se tem uma coisa na perna a marcar, ninguém deve comer...

Maria (UL A, Comunicação, Porto) - Pronto ela comeu...

Nataniel (UL A, Comunicação – participante moçambicano, Porto) - Comeu e ouviu o tiu-tiu...

(risos)

Esta divisão entre sociedades “educadas” a que o participante faz também corresponder o adjetivo “evoluídas”, e “não educadas” é feita entre “a educação que as pessoas tinham na altura” e a educação que as pessoas têm hoje. Sem discordar desta leitura um dos participantes africanos fez uma intervenção sobre a diversidade cultural em África, durante o qual diluí a percecionada diferença entre maior misticismo em África e menor em Portugal, lembrando algumas formas de relação com o transcendente que existem em Portugal, e mesmo no final introduz a questão do Poder que, na sua opinião, os curandeiros detêm e que não querem perder. Inspirado pelo participante anterior um outro participante intervém, sobre várias crenças e sobre as lógicas comerciais do misticismo em Portugal.

Norberto (UL A, Comunicação – participante angolano, Porto) - África é conhecida pelo continente das mil culturas... nessas mil culturas que África tem, cada uma tem a sua crença... nos tempos passados não havia presidente e não havia reis, havia apenas o chefe da tribo que lá [Angola] chamamos de soba. Nesses sítios eles acreditam no seu Deus, eles têm as suas crenças, e ninguém pode julgar dessas crenças deles, porque cada um tem a sua crença... Seja Deus, Alá... uma árvore... o que for. Cada um tem a sua crença e temos que respeitar. Isso é típico de África existe sim, existe sim. É uma coisa que é muito visível, não é preciso sair da cidade... cada dia que passa está mais visível, porque virou uma coisa natural, agora as pessoas já não têm vergonha das suas crenças. E virou uma coisa comercial. Eu digo isso, porque aqui na Europa as pessoas têm as ciganas, e têm outras coisas, lá é a mesma coisa, mas só que de maneira diferente: pisam umas ervas e tudo mais, mas é o mesmo... é uma coisa que temos que respeitar. Cada dia que passa torna-se mais comercial... eles não querem que as pessoas vão ao médico, porque lá está... já falamos nisso aqui mesmo hoje... é o Poder...

Agostinho (UL A, Comunicação, Porto) - Mas isso acontece em todas as coisas que têm a ver com religião e com crenças. Como as pessoas que vão ao cigano ou à bruxa ver a sorte e ela diz uma cambada de coisas aleatórias, e a pessoa como é crente acha que acontece, como naquelas igrejas de autoajuda, que se vê na televisão que é um gajo a fazer um anúncio

de uma hora a dizer que tem problemas... e venham para cá que nós ajudamos. Tentam comprar as pessoas com a religião de uma forma mesmo ridícula.

12.5. Convergências e divergências

As leituras desenvolvidas em Portugal e em Moçambique têm poucos pontos de convergência. Para os primeiros os filmes retratam realidades que têm dificuldades em enquadrar, já para os últimos os filmes são fieis à realidade que vivenciam. Na verdade, além do repúdio pelo sexismo, pelo suborno e pela pobreza, o único aspeto em que leituras portuguesas e moçambicanas coincidiram foi ao considerarem que se trata de filmes antigos, ou que retratam realidades ultrapassadas. Estas aproximações aos filmes estiveram, contudo, longe de poderem ser consideradas consensuais.

Segundo Spivak (2010) todo o intelectual está desinvestido da capacidade de dar voz ao subalterno. A autora sugere, como método para superar esta limitação de qualquer projeto de representação de um sujeito subalternizado - sujeito heterogéneo e que não pode, portanto, ocupar uma categoria monolítica - procurar incluir a voz do sujeito representado no corpo do discurso, uma vez que as escolhas relativas ao domínio do dizível e os regimes de desejo, são determinados por relações de Poder. *O Jardim do outro homem* parece conseguir trazer à discussão pública temas como o classismo, o sexismo, o abuso de poder e a etnicidade, aproximando-se, nessa medida, de uma abordagem Interseccional (e.g. Crenshaw, 1991; Collins, 2000) e isto talvez aconteça, porque o guião desta ficção se ancora nos testemunhos das vítimas/sobreviventes reais que procura representar – as estudantes do ensino secundário moçambicanas e as mulheres moçambicanas em geral.

Sofia, a heroína de *O Jardim do outro homem* representa a possibilidade de um país novo, e as suas reivindicações pessoais confundem-se com ambições, mais alargadas, para toda a sociedade: esta idealização da mulher “heroína revolucionária”, que não deixa de ser excludente de todas as mulheres que não se enquadram neste arquétipo, está, apesar disso, ao serviço do combate a formas de opressão múltiplas e imbricadas (Pereira, 2017b) e é, portanto, também um símbolo de resistência política e social.

Portugal é um país com uma longa tradição católica, e foi durante grande parte do século XX, um país onde a Igreja e o Estado se apoiavam mutuamente, num projeto político do interesse de ambas as instituições (Madureira, 2006). O catolicismo não será hoje tão presente na sociedade Portuguesa como foi durante o Estado Novo. Em todo o caso, e independentemente das crenças e

práticas religiosas de cada grupo, ou de cada indivíduo, o imaginário católico está presente na cultura portuguesa e preside a opções discursivas, transversalmente. Por exemplo, a ideia expressa no Evangelho segundo João de que “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o verbo era Deus” (A Bíblia – João 1: 1) marca indelevelmente grande parte da sociedade portuguesa, com a crença de que as palavras são fundadoras da realidade. Socialmente, todo o cuidado é pouco ao pronunciar determinados termos, uma vez que eles são tidos como perigosos porque, acredita-se, têm a capacidade de fazer brotar o mal, que não existe ou morre à mingua, se essas palavras forem evitadas. Dizer que as palavras são fundadoras não é, como seria de esperar, uma imagem sobre o efeito bola de neve de um determinado boato, ou *fake new*. Para muitos portugueses, a noção de que as palavras têm vida, não é uma metáfora. Elas têm realmente vida, na medida em que propõem novas possibilidades de drama, arrancam às entranhas adormecidas da morte um novo movimento. Raça, racismo e pretos formam um conjunto de termos particularmente perigoso, para os adeptos da crença no poder criador das palavras, porque são elas, as palavras raça, racismo e pretos que criam justamente o racismo, a exclusão social, a diferenciação e a dor.

Carlota (UL, Comunicação, Porto) - Eu não gosto muito da palavra raça. Eu pessoalmente não gosto muito de fazer a diferenciação entre raça, preta e raça branca.

Andreia (UL, Comunicação, Porto) - É o que cria o preconceito...

Carlota (UL, Comunicação, Porto) - Eu acho que devíamos falar como um todo, seres humanos e depois diferenciar etnias. Porque usar o termo raça para mim... é como... é como... dá-me uma ideia... da...da...da... (incoerência discursiva ao absurdo)

Andreia (UL, Comunicação, Porto) - Parece muito radical é isso

Carlota (UL, Comunicação, Porto) - Não. Não tem a ver com radicalismo. Não sei me explicar, mas passa essa mensagem de divisão. De grupos e a minha visão, não é tanto como grupos é mais a humanidade e dentro da humanidade essa diversidade, que se expressa nas etnias. Por isso é que eu, eu, pessoalmente, eu, eu...

Depois do horror da Segunda Guerra Mundial e do Holocausto Nazi, na tentativa de compreensão desses fenómenos de intolerância racial e genocídio intensificaram-se os estudos sobre relações étnico-raciais e interculturais. Estes trabalhos visavam “desmascarar o mito da raça” e nas décadas de 1950 e 1960 a UNESCO promoveu investigações interdisciplinares sobre a questão racial cujos resultados deram origem a quatro declarações (1950, 1951, 1964 e 1967). Estas declarações foram coletadas na obra *Le Racisme Devant la Science* (UNESCO, 1973) que

consiste numa desconstrução do carácter falacioso da superioridade branca levada a cabo por vários domínios científicos. A segunda (1951) destas declarações sublinha o uso abusivo da palavra “raça” e os mitos a ela associados, mas a declaração de 1967 postula que “as doutrinas racistas são destituídas de base científica sendo a noção de ‘raça’ convencional ou arbitrária” (UNESCO, 1973, p. 379) e recomenda, portanto, o abandono da palavra “raça” e a sua substituição por “grupo étnico”. De lá para cá “grupo étnico” tem sido usado para referir grupos socialmente minoritários, substituindo de forma progressiva a palavra “raça” no pensamento leigo (Cabecinhas, 2008). Deste modo deixa de ser “raça” – características físicas, biológicas, etc. – a ideia que explica a diferenciação a que determinados grupos estão sujeitos, e essa diferenciação passa a ser vista como resultado da cultura, da religião, e das origens nacionais ou étnicas das características comportamentais e culturais. Ao processo de racialização segue-se um processo de etnização (e.g. Cabecinhas, 2008; Vala, Lopes e Brito, 1999) e as ideias racistas passaram a ser expressas sem evocar a palavra raça, o que a relega para o limbo das palavras que não se podem pronunciar. Esta aproximação apenas se acrescenta, a outras explicações (da psicologia social, da análise crítica discursiva, da antropologia) já avançadas noutros momentos deste trabalho, relativamente à tendência revelada pelos Grupos de discussão em Portugal, de corrigir expressões que possam ser consideradas racistas, ou de tentar contrabalançar uma crítica menos favorável a Moçambique com uma outra (ou a mesma) crítica a Portugal.

Por outro lado, em Moçambique as expressões de repúdio perante “um outro” europeu, ou que muito abertamente exprimem uma preferência pelo endogrupo, foram proferidas com muito mais à vontade. Combinada com as declarações dos participantes de que persistem na sociedade moçambicana estruturas mentais colonialistas, que os levam por exemplo a receber melhor os estrangeiros brancos, ou a considerar sempre “superiores” os brancos “mesmo que não sejam ricos” infere-se que há um sentimento de que é impossível ser “politicamente incorreto” com um grupo mais poderoso e de que, nessa medida, as descrições altamente desfavoráveis feitas dos estrangeiros – e dos portugueses em particular – são vividas como desabafos, ou protestos.

A narrativa fílmica de *O Último voo do flamingo* reifica de muitas maneiras representações hegemónicas do africano bem como do europeu e precisamente por serem hegemónicas essas representações parecem ir ao encontro do que o público moçambicano espera ver e compreende como a sua própria identidade e também como a alteridade que a esta se opõe. Em Moçambique, as discussões sobre o filme revelaram o desejo de superar, através de uma identificação com as

heranças culturais, o sentimento de subserviência face a um outro “branco”, “rico”, “frio” e “científico”, não só porque Risi sucumbe ao “feitiço” de Temporina, mas principalmente porque o filme é moçambicano, feito por moçambicanos e testemunha a *Cultura* proclamada como nacional.

Em Portugal as características da “moçambicanidade” não foram de fácil perceção para os grupos e foram, portanto, embrulhadas num todo de misticismo e credence de povos que apesar de terem desenvolvido uma grande capacidade de ironia e mesmo de sarcasmo, relevam alguma dificuldade em “ir mais além” quando se trata de pensamento científico ou racional, na medida em que ainda revelam um grande “primitivismo”.

Em ambos os contextos, e ao encontro da teoria da identidade social (Tajfel, 1982/1983), os grupos sobrevalorizaram as características positivas que consideram pertencer ao endogrupo relativamente às características negativas, tendo quase ignorado esses aspetos. Por outro lado, ambos os grupos parecem ser muito sensíveis às características consideradas negativas no exogrupo e menos aos aspetos positivos que possam ser atribuídos aos “estrangeiros”. Além disso, uma mesma característica pode ser descrita de maneiras diferentes: este é um aspeto de extrema importância, porque algumas características consideradas positivas por um dos grupos, recebem uma valoração extremamente negativa no outro. Por exemplo: o que para os moçambicanos é sinónimo de espiritualidade, e, portanto, de superioridade espiritual, para os portugueses é percebido como primitivismo e credence. Ao contrário, o que para os portugueses pode ser percebido como espírito prático, para os moçambicanos é frieza.

Tanto em Moçambique como em Portugal alguns participantes estabeleceram uma dicotomia entre as mulheres que “mereciam ser punidas” ou “reeducadas” e as que “não mereciam” por serem “inocentes”. Estes participantes têm tendência a mostrar mais “compaixão” pelas mulheres que estão a sofrer – no filme – sem terem feito nada contra a lei, ou contra a moral vigente, do que pelas outras que “se puseram a jeito”. Alguns participantes, em ambas as latitudes, defendem que seria preciso educar as mulheres porque “não sabiam cozinhar”, ou “não sabiam estar em sociedade”. Também, nos dois países, esta aproximação ao filme, e a moral que ela comporta, foi veementemente repudiada, por participantes que consideram que não há diferença nenhuma entre as mulheres que foram levadas para o campo de reeducação, todas sofreram por igual e nada justifica o seu sofrimento, por boas que fossem as intenções.

Os argumentos de quem defende que as mulheres devem saber cozinhar, e “cuidar da família”, em Portugal não assumem uma vocação patriótica, nacionalista e muito menos identitária, e circunscrevem-se, portanto, à atribuição de papéis de género. Já em Moçambique – e mesmo em Portugal na voz de um participante moçambicano – a razão desta necessidade pode ser nacionalista: “servir a nação” ou mesmo identitária/cultural: “em moçambique é assim”; “esta é a nossa cultura”; “a mulher é o pilar da sociedade moçambicana”. Em Moçambique nos grupos participados por elementos mais velhos, a estória de *Virgem Margarida* traz à discussão um período pouco discutido da História do país e leva os participantes a questionarem o poder instituído depois da independência como uma continuação do poder opressivo colonial.

A presença de participantes africanos marcou de forma indelével o debate sobre *Virgem Margarida* em Portugal. De acordo com estudos anteriores (e.g. Bonilla-Silva, 2006), o facto de se estabelecerem relações quotidianas com membros de outras “raças” (neste caso nas aulas) faz com que mais facilmente este “outro”, seja percecionado como “um de nós” e o filme possa ser debatido como um “drama de pessoas” e não como “um drama deles”. No entanto, o “pensamento mágico”, um aspeto considerado identitário para os participantes africanos e por isso digno de todo o respeito, é inicialmente rejeitado de forma violenta, por participantes portugueses. A evolução do acalorado diálogo, faz com que tanto as práticas “mágicas”, como a forma como elas são enquadradas na cultura, possam ser esclarecidas e, portanto, lidas de outro modo. Se dúvidas houvessem, ficou bem patente nestas discussões a importância e o valor positivo do diálogo intercultural efetivo.

Um enorme passado à nossa frente

O anjo da História deve ter este aspeto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de factos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstruir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas e é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Este vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até ao céu. Aquilo a que chamamos progresso é este vendaval.

Walter Benjamin *O Anjo da História* (2010, p. 13-14)

O Anjo da História - que Walter Benjamin (2010) convocou para descrever o esforço de compreensão do movimento da História – aparece-nos, ainda de costas voltadas para o futuro, como metáfora da reflexão que se quer dar por concluída. Através do estudo das cinematografias contemporâneas portuguesa e moçambicana, procurámos compreender a construção dos discursos sobre “nós” e o “outro” nos dois países, e a forma como a memória do período colonial, influencia essas narrativas. Deste modo, o presente trabalho propõe-se como contributo para a continuação dos estudos sobre alteridade/identidade e memória. O cinema confirmou-se como uma fonte poderosa para alimentar a reflexão e para instigar o debate, sobre temas tradicionalmente evitados, como ilustra o seguinte excerto de um Grupo de discussão.

Cármén (ESMAE, Teatro, Porto) - Em História das Artes eu lembro-me da minha professora mostrar uma pintura do outro lado dos descobrimentos... porque para nós foram descobrimentos, mas para eles foram invasões e eu acho que isso não se perdoa. E o que se via na pintura era pessoas brancas, por assim dizer, a usar escravas sexuais lá, as mulheres negras. Era isso... e depois tinha uma abertura que podia ser um olho ou outra coisa qualquer, eu lembro-me que quando olhei para aquilo fiquei mesmo incomodada. Porque, sempre vi os descobrimentos como uma coisa tão positiva, mas tão positiva, que aquilo fez-me mudar logo o pensamento perante os descobrimentos, que na realidade não foram.

Durante a Lição, intitulada *Memórias (des)alinhadas*, proferida a 23, de outubro de 2018, na Universidade do Minho, Rosa Cabecinhas reformulava a pergunta que tem acompanhado uma parte substancial do seu trabalho: de que modo os povos “lusófonos” recordam a sua História comum? Vários estudos sublinham a relação íntima entre memória social e identidade: a memória

contribui para a (re)construção da identidade (e.g. Cabecinhas, Lima & Chaves, 2006; Licata & Klein, 2005) e esta, por sua vez, participa da reconfiguração da primeira pelo processo de inclusão e exclusão do que é lembrado, gerido em função das necessidades presentes (e.g. Liu *et al.*, 2005, 2009). Como já foi referido, a memória “alinha-se” no que se refere à centralidade da guerra/conflito no conjunto de factos históricos considerados mais relevantes. Além disso a memória sofre um efeito de recência, é geralmente sociocêntrica, eurocêntrica (ocidentalismo) e androcêntrica.

Porém, a memória é desalinhada em muitos aspectos. As pesquisas de Cabecinhas e colegas (e.g. Cabecinhas, Lima & Chaves) revelam que, apesar das divergências entre o padrão de resultados observados nos diferentes países de língua oficial portuguesa, as maiores clivagens ocorrem entre a memória de jovens africanos e jovens portugueses: o que para uns é descoberta, para outros é invasão; para uns, Guerra Colonial, para outros, Guerra de Libertação; descolonização versus independência. A estes exemplos poderíamos acrescentar: para uns miscigenação, para outros violação; para uns civilizar, para os outros oprimir e daí também que, a memória do “paraíso perdido” pode ter no seu reverso a memória dos “horrores do colonialismo”. No presente estudo, transparece a forma como essa memória (des)alinhada influencia a forma como moçambicanos e portugueses se percebem e se relacionam, nos dias de hoje, através da leitura de filmes contemporâneos, feitos em ambos os países.

O cinema pode representar um papel central na desconstrução de representações hegemónicas que ajudou a criar e difundir. Apesar da extraordinária inércia (Wagner, Holtz & Kashima, 2009) dos sistemas de significação culturais, as identidades dos grupos e os estereótipos sobre eles, não são constantes, e a sua mudança depende do interesse político que é a base da dinâmica social, central na formação dos grupos e das suas relações. Num entendimento do cinema enquanto resultado de um circuito de cultura (du Gay *et al.*, 1997), e das componentes desse circuito enquanto estruturas discursivas, foi levada a cabo uma aproximação ao estudo do Filme, em Portugal e em Moçambique, em três fases: analisámos a construção das cinematografias e, mais especificamente, as formas de representação do “nós” na relação com um “outro”, sobretudo depois de 1975, porém considerando a herança histórica. Depois, analisamos o percurso e o discurso de seis autores específicos, sobre o cinema, os meios de produção, os regimes políticos e contextos internacionais, privilegiando o contributo dos cineastas, mas também o da crítica especializada, e a legislação, entre outros. Nesta fase além de considerada globalmente a obra de

cada autor, foi aprofundada a reflexão sobre um filme particular: *Tabu* (2012) de Miguel Gomes; *Cavalo Dinheiro* (2014) de Pedro Costa; *Yvone Kane* (2015) de Margarida Cardoso; *O Jardim do outro homem* (2006) de Sol de Carvalho; *O Último voo do flamingo* (2011) de João Ribeiro; *Virgem Margarida* (2012) de Licínio Azevedo. Por fim, analisámos também o discurso de públicos não especializados, em ambos os países, sobre o corpo fílmico selecionado. Pese embora o facto das conversas com os públicos e a sua análise terem sido apresentadas simultaneamente em ambos os países e de forma comparada, as “panorâmicas” sobre os cinemas português e moçambicano foram traçadas de modo independente, bem como a análise do corpo fílmico referido. Destarte, no desenho da presente tese este momento final coloca em diálogo as Partes constituintes do trabalho e articula, portanto, os seus resultados.

Pensar sobre a forma como se relaciona a construção da identidade e alteridade é também pensar sobre a estruturação e institucionalização do racismo, da xenofobia e da discriminação de género, entre outros aspetos da edificação da norma *versus* diferença. O colonialismo, a memória colonial e pós-independência, assim como a história do(s) cinema(s) e mais especificamente as histórias veiculadas pelos filmes, são narrativas que contribuem precisamente para o *discurso* (Foucault, 1997; 2008; van Leeuwen, 2008) que constitui as identidades e alteridades. Deste modo, para tornar esta reflexão final não só exequível, mas também legível, recuperemos as questões que nortearam a pesquisa.

Como é regulada e como circula a produção cinematográfica nos dois países?

A consulta de arquivos, da legislação e também o testemunho de atores do meio cinematográfico, tornam evidente que a circulação de poder entre financiadores, produtores, artistas e crítica, nas redes cinematográficas portuguesa e moçambicana é muito complexa, nem sempre tem sido bem-sucedida e, sobretudo, reproduz amiúde relações de poder assimétricas, herdadas do colonialismo.

No período imediatamente posterior ao 25 de abril de 1974 e à independência de Moçambique, o cinema esteve, em ambos os países, intimamente ligado aos desenvolvimentos políticos, além de comprometido ideologicamente com as “revoluções em curso”. Em Portugal o fim da censura e a criação de cooperativas foi essencial para o desenvolvimento do Filme, e em Moçambique a criação do INC estruturou toda a produção e distribuição de cinema. A relação entre os dois países é, nesta altura, pouco intensa - a independência recente e a falta de estruturação

institucional das relações, entre os dois países, não permitiu o desenvolvimento de uma linha comum a ambos os projetos cinematográficos. De sublinhar, porém, que a continuidade do cinema na República Popular de Moçambique é assegurada por uma elite de origem colonial, muitas vezes nascida ainda em Portugal, outras, filha de colonos portugueses.

No início dos anos 1990, as alterações no sistema político moçambicano e com elas a viragem para uma economia de mercado, são acompanhadas por uma perda de interesse pelo cinema por parte do Poder político, o que conduz ao desaparecimento dos já moribundos INC e Kanemo. Por outro lado, a sempre tumultuosa, mas efetiva (re)organização das estruturas que apoiam o cinema em Portugal, sobretudo a partir dos anos 1990 constitui-se numa oportunidade de financiamento para cineastas moçambicanos, que tinham sido formados precisamente no INC e na Kanemo e que estavam agora sem apoio financeiro em Moçambique, mas já reorganizados em produtoras independentes. Ao mesmo tempo, a forma como as políticas para o cinema (em Portugal e na Europa) apostavam numa ideia de interculturalidade foi também muito apelativa para um conjunto de cineastas e de produtoras portuguesas que viram em África um palco interessante para cenário dos seus filmes. A CPLP forma-se em 1997 e Portugal parece abraçar a partir desta altura uma política cinematográfica de expansão para o “espaço Lusófono”.

O cinema em Moçambique tem sobrevivido, pelo menos desde do início dos anos 1990, do apoio quase exclusivo de fundos internacionais. Mesmo com a nova Lei do Cinema de 2017 ainda não foi possível reestabelecer internamente um ciclo normal de financiamento e produção para o cinema. O apoio do ICA à Coprodução com Países de Língua Portuguesa continua (até 2018) a permitir a projetos moçambicanos concorrer e obter um financiamento de 450.000 €, no caso de longas-metragens de ficção (ICA, 2018), o que permite fazer um filme, ainda que posteriormente as produtoras tenham de conseguir outros financiamentos. Embora os realizadores destes filmes não possam ser portugueses, o concurso tem obrigado a que um dos produtores seja português. Esta exigência torna estes concursos atrativos para produtoras lusas, que são, por vezes, acusadas pelos cineastas moçambicanos de perseguirem objetivos meramente comerciais e/ou de não compreenderem, ou respeitarem o cinema e os seus fazedores em Moçambique.

Por outro lado, a apetência de uma parte dos públicos europeus por estórias, mais ou menos exóticas, que extrapolem e questionem a realidade em que vivem, vai alimentando o interesse cinematográfico pelo continente africano. Aliadas do cinema têm sido também, as políticas

européias de incentivo à multiculturalidade e à interculturalidade, decorrentes de uma necessidade de manter influência nos territórios africanos, compatibilizada com a uma outra, aparentemente antagónica, de superar discursivamente uma culpa colonial e claro, de controlar a escalada do racismo e da xenofobia em solo europeu. A combinação destes fatores tem permitido a alguns cineastas, concorrer a fundos destinados a projetos em África (e.g. Fundo de apoio aos cinemas do mundo - *Aide aux cinémas du monde*) e fazer filmes em Moçambique. A produção de filmes estrangeiros em Moçambique é quase tão importante como a produção interna de filmes, uma vez que a primeira pode ajudar a estabelecer e a desenvolver estruturas cinematográficas no país. Consciente deste facto a Lei moçambicana protege os profissionais moçambicanos, e desse modo, todos os filmes feitos em Moçambique devem, segundo a Lei, ter um produtor local. Alguns cineastas em Moçambique acusam a “arrogância” de cineastas portugueses que fazem os seus filmes à revelia dos moçambicanos e da sua Lei.

Quanto à circulação dos filmes a realidade em ambos os países é muito difícil. Os filmes portugueses e moçambicanos não conseguem competir em atratividade com o cinema *mainstream* dos EUA e veem-se com frequência remetidos ao circuito dos festivais internacionais, não chegando a ter estreias comerciais, ou tendo uma circulação comercial muito diminuta. Em Moçambique, esta realidade é ainda agravada pelo facto de praticamente não existirem salas de cinema. Consequentemente, o cinema moçambicano não é visto em Portugal que, por sua vez, não consegue mostrar filmes em Moçambique. Acontecem, no entanto, oportunidades excepcionais de ver alguns destes filmes, entre as quais podemos destacar, além dos festivais, mostras de cinema específicas, ou realizadas no âmbito das atividades do Instituto Camões, ou do Instituto Franco Moçambicano em Maputo, bem como na Cinemateca de Lisboa, ou mostras universitárias em Portugal e Moçambique. Deste modo os cinemas português e moçambicano são, cada vez mais, produtos acessíveis apenas a uma elite, de classe média.

Qual tem sido o papel do cinema português e moçambicano na construção de representações identitárias ‘recíprocas’?

Sensivelmente até ao início dos anos 1960 em Portugal e em Moçambique, o Filme foi um forte aliado do colonialismo e um poderoso meio ao serviço da hierarquização das “raças” - especialmente a partir dos anos 1930, quando o cinema foi colocado de forma estratégica ao serviço da ideia de império (e.g. *No País das laurentinas-colonos*, 1934) e também depois da

Segunda Guerra Mundial quando, por via das pressões internacionais, foi necessário esquecer o império e (re)imaginar províncias ultramarinas (e.g. *Chaimite*, 1953). A alteração discursiva não evitou, contudo, que se continuasse a difundir através do cinema a ideia de “superioridade” cultural, moral e religiosa dos portugueses/brancos, bem como a naturalização das relações explorador/explorado entre brancos e negros e de subserviência dos últimos. Na década de 1960 surge o Cinema Novo em Portugal, com um discurso avesso ao regime, mas que ignorou largamente a questão africana e a representação de africanos nas telas, ainda que a Guerra Colonial tenha sido o pano de fundo de alguns filmes, nesta altura (e.g. *Mudar de vida*, 1966). Com a Primavera Marcelista e o desejo cada vez mais abertamente expresso do fim da Guerra Colonial e do Colonialismo surgem filmes anticoloniais tanto em Portugal (e.g. *O Mal-amado*, 1973) como em Moçambique (e.g. *Deixem-me ao menos subir as palmeiras*, 1972). Nestes filmes, sobretudo os realizados em Moçambique, as representações hegemónicas do branco/português como civilizador, evangelizador, bom e benéfico para os africanos são colocadas em causa e substituídas por outras que o mostram como cruel opressor. Reciprocamente, as representações do negro/moçambicano como bom ou mau selvagem, carenciado da ação civilizadora do europeu, são rechaçadas para se imporem representações dos moçambicanos como vítimas que resistem aos abusos do Poder. O Filme é também usado pela FRELIMO, e nestes filmes a organização é mostrada como grupo altamente coordenado, com uma estratégia política, cultural e social rigorosamente delineada, que resiste à opressão e luta pela libertação do país. Estes filmes sobre a Guerra de Libertação (e.g. *A Luta continua*, 1971) tiveram uma divulgação considerável nos meios progressistas internacionais e contribuíram de forma decisiva para questionar visões hegemónicas dos brancos em África, dos africanos negros e das lutas de libertação, tendo concorrido também para o isolamento regime colonial português e finalmente para o seu colapso.

Depois da Revolução dos Cravos em Portugal (em 1974) e da Independência de Moçambique (em 1975), os países e o cinema neles produzido seguiram caminhos separados, mas o peso da memória histórica comum não deixou de estar presente em ambas as filmografias, ainda que de forma distinta. Depois da independência o cinema foi usado como meio para imaginar e construir o estado-nação moçambicano e, deste modo, também para legitimar o poder do novo governo FRELIMO. Nos poucos filmes de ficção produzidos nesta altura em Moçambique, os portugueses foram representados como colonos usurpadores da liberdade, da História e da dignidade dos moçambicanos e estes últimos como heróis guerreiros que lutaram e morreram pela

liberdade do povo oprimido (e.g. *Tempo dos leopardos*, 1984). Depois desta primeira fase, os portugueses foram largamente esquecidos pelas câmaras de cinema em Moçambique, a braços com uma Guerra Civil e com problemas internos difíceis de ignorar pelo cinema que, entretanto, se tornava mais independente do regime e mais dependente dos circuitos de financiamento internacionais. Com o tempo, em Moçambique, os portugueses foram substituídos, no imaginário cinematográfico, pelos europeus, que são caracterizados como arrogantes, frios, científicos, rigorosos e ricos, por oposição aos moçambicanos que são retratadas como espirituais, calorosos, com forte sentido de humor, humildes e pobres (e.g. *O Último voo do flamingo*, 2011).

Moçambique praticamente desaparece das representações cinematográficas lusas até aos anos 1990, altura em que atingiu a maturidade (e teve acesso a lugares de Poder) uma geração que era criança aquando da Guerra Colonial, da Revolução dos Cravos e da Independência dos países africanos. Esta geração logrou desocultar a memória dolorosa implicada na relação entre Portugal e Moçambique¹⁵⁷ que nos anos anteriores fora evitada na discussão pública. Fizeram-se filmes onde o protagonismo dado a negros é, por norma, muito reduzido e que são caracterizados por uma problematização da culpa, através de histórias em que as personagens estão presas em circunstâncias que não podem alterar, e são também- os portugueses retratados nestes filmes – vítimas de um regime opressor, fascista e racista (e.g. *Gotejar da Luz*, 2002). Filmadas em Portugal surgem também, ainda nos anos 1990, histórias que mostram um Portugal contemporâneo de que fazem parte imigrantes ou portugueses não brancos, regra geral sem grande capacidade de agência ou de intervenção sobre a realidade. Nestes filmes os “negros” são amiúde elementos da paisagem urbana como outrora o foram da paisagem natural (e.g. *Corte de cabelo*, 1995). Aparecem contudo, também na última década do século XX, filmes cujos protagonistas são negros, moradores de bairros periféricos da cidade de Lisboa¹⁵⁸(e.g. *Zona J*, 1998). Representações de “negros” e “negras” multiplicaram-se timidamente no século XXI, sem que, contudo, consigam descolar-se substancialmente dessa representação hegemónica do “outro africano” como letárgico, passivo, paradoxalmente propenso à violência e ao crime - eterna vítima sem agência de um sistema que o rejeita, mas sobretudo de si próprio.

¹⁵⁷ E também entre Portugal e Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe.

¹⁵⁸ Não necessariamente moçambicanos, uma vez que a comunidade moçambicana negra em Portugal é bastante mais pequena que outras como a cabo-verdiana ou mesmo angolana, por exemplo.

Uma nota ainda, para dar conta de um ponto comum a ambas as cinematografias: na representação “do outro” as mulheres são as últimas a chegar ao ecrã e as primeiras a desaparecer. Dito de outro modo, são raríssimos os filmes portugueses em que é atribuído um papel a uma mulher negra e mais raros ainda aqueles em que esta mulher desempenha um papel central ou de cuja agência dependa o desenrolar da estória. Também na ficção cinematográfica feita em Moçambique, depois da independência a mulher branca desapareceu (mesmo quando apareciam homens portugueses) e depois desta fase, a presença de mulheres brancas nas telas tem sido ainda mais esporádica (e secundária) do que a de homens brancos.

O cinema, nestes países, tem ajudado a desconstruir as representações hegemónicas sobre “nós” e o “outro”, como?

Defendemos que o cinema tem sido usado para veicular e ajudar a tornar hegemónicos os discursos convenientes ao Poder, e que, no entanto, o cinema também pode, à semelhança dos outros meios de comunicação e formas de arte, tentar contrapor um discurso alternativo, ou representações polémicas, a esse discurso hegemónico. Estas duas posturas coexistem nas cinematografias dos países e no mesmo tempo histórico, mas no caso de produções cinematográficas pequenas como a moçambicana (sobretudo no que se refere à ficção) essa diversidade é mais difícil de alimentar. Em Portugal, podemos assistir a várias tendencias discursivas distintas, algumas das quais questionam estereótipos vigentes. No entanto, é importante sublinhar que a mesma obra, pode propor por um lado representações polémicas e por outro veicular estereótipos, e que essa validação do senso comum pode não ser intencional. Como qualquer outro agente social, o cineasta “está sujeito ao jogo dialógico do discurso do conhecimento em geral, repetindo ordens quando supõe apenas afirmar a liberdade” (Martins, 2017, p. 19). As imagens, reproduzem a dificuldade humana de “pensar fora da caixa”, na medida em que a ideologia vigente, ou senso comum, não surge como tal nas consciências dos indivíduos, no exercício das suas práticas discursivas, mas sim como a forma “natural” e “lógica” de ver e pensar.

Hoje, em Moçambique, a forma como se constrói a Identidade nacional no cinema está quase sempre muito ligada a uma ideia de sociedade espiritualizada, com uma forte relação com os antepassados, onde prevalecem práticas de medicina tradicional (curandeirismo), entre outras manifestações do “pensamento mágico”. Esta espiritualidade moçambicana (africana) parece

resistir no tempo a todos os abusos, primeiro dos colonos e depois, num momento pós-independência, do projeto político marxista-leninista, que tentou expurgar a sociedade moçambicana do “obscurantismo” e criar o *homem novo*. Nos filmes, essa proposta de substituir radicalmente uma ordem social antiga, enfrenta a silenciosa resistência popular, que abafa esse esforço. Deste modo, ao encontro das propostas de Paul Connerton (1993), a aspiração do regime vê-se confrontada com a ideia que o povo tem de si próprio e que se institui num conjunto de práticas diárias continuadas - memória performativa. Numa palavra, no cinema moçambicano, o “pensamento mágico” aparece como a argamassa que junta os diferentes grupos, ou etnias do território, num só povo moçambicano, diferente de todos os outros, sobretudo diferente dos europeus.

Segundo os filmes estudados, além do “pensamento mágico” as características comuns aos moçambicanos, são um enorme sentido de humor e a humildade. Em oposição ao estereótipo *happy go lucky*, que faz acreditar num “outro” africano ou afrodescendente, como uma eterna criança sem preocupações e sem profundidade psicológica, o sentido de humor dos moçambicanos surge, nestes filmes, como uma característica do desenvolvimento da inteligência do povo, para conseguir lidar com as dificuldades. É claro que os filmes também retratam moçambicanos corruptos (elite política/militar), que abusam dos mais fracos, e que impedem o povo moçambicano de se cumprir, ou de ser o que “verdadeiramente” é – espiritual, generoso e feliz. Assim sendo, filmes tão diferentes como *O Último voo do flamingo* (2011) ou *Virgem Margarida* (2012) têm em comum o facto de retratarem “o povo moçambicano” em resistência para manter as suas tradições, a sua espiritualidade e a sua forma de pensamento (mágico), contra a intervenção estrangeira (direta ou indireta) que pretende impor uma outra forma de pensar, racional, científica e não espiritual. Não encontramos filmes que coloquem abertamente estas representações em causa, ou que questionem o seu enraizamento mesmo junto das classes ditas “educadas”. No entanto, embora não fugindo a esta representação hegemónica dos moçambicanos *O Jardim do outro homem* (2006) apresenta dois dados novos para a reflexão, sobre a relação dos moçambicanos com o curandeirismo: por um lado a família retratada não tem dinheiro para ir ao médico, daí recorrer à sabedoria tradicional da avó, e por outro, há um desejo de acesso ao conhecimento científico, por parte da jovem protagonista, que é muito dificultado pelas condições materiais em que vive. Concretamente no que se refere à representação de um “outro”, não moçambicano, como já foi dito o português desapareceu, mas quando não são excluídos por

supressão do discurso fílmico, os europeus são representados como racionais, frios, científicos, e, por vezes, desonestos.

Uma das linhas discursivas do cinema português é a relação com África e especificamente com Moçambique. O final da Guerra Civil em Moçambique, em 1992, permitiu a entrada a equipas de cinema portuguesas para a realização de filmes, alguns precisamente sobre a referida guerra, onde sobretudo crianças lutam pela sobrevivência e pela (re)construção de um país e de uma identidade (*Comédia infantil*, 1997; *Terra sonâmbula*, 2006). No entanto, o Filme português tem privilegiado uma reflexão sobre o passado colonial que incide sobretudo nos últimos anos do “império” (e.g. *Costa dos murmúrios*, 2008). Um outro significativo conjunto de filmes, aponta para uma reflexão sobre o presente à luz de um passado colonial; nestes parece estar contido um passado – edílico, revolucionário, opressivo ou esperançoso – que é causa de um presente invariavelmente desesperado. É o caso dos filmes abordados por este estudo.

Tabu (2012) que se divide entre uma Lisboa contemporânea e a memória de uma África precisamente no início da Guerra Colonial, reconstitui as representações hegemónicas do “outro” africano. Na segunda parte, a perspetiva é a de um português que conta uma história (que contém História), deste modo, o filme revela a forma como os portugueses/europeus “viam” e representavam (também no cinema) os africanos. Antes disso, na primeira parte, a forma como as restantes personagens se relacionam com Santa, a empregada negra que vive em Lisboa, mostra a forma como se reproduzem as estruturas coloniais nas relações entre negros e brancos, patrões e criados, no Portugal de hoje. Defendemos que para ser devidamente compreendido (e amado) *Tabu* exige uma leitura de lente pós-colonial, contudo, é inquestionável que o autor recorreu às representações hegemónicas do “outro africano”, mesmo que através destas, questione as representações lusotropicalistas (ainda) hegemónicas dos portugueses em África. Assim os portugueses de *Tabu* são, na primeira parte, tristes, culposos, condescendentes, por vezes ridículos e racistas, como consequência de um tempo, retratado na segunda parte, em que foram ociosos, abusadores, inconscientes, levianos, criminosos e racistas. Em ambas as partes do filme o “outro” africano não tem voz, trabalha ao serviço do português, é misterioso e (talvez por isso mesmo) representa um perigo.

Cavalo Dinheiro (2014) revela a perspetiva de um grupo de imigrantes sobre a história recente de Portugal, mas também a sua autorrepresentação. É um filme que assenta, portanto, numa

memória ignorada pela História: o ponto de vista dos que não escreveram livros. No entanto, esta memória é mediada pelo cinema – toda uma tradição discursiva da qual Pedro Costa é herdeiro - facto que conduz à pergunta: podem os subalternos falar, melhor, conseguem os subalternizados fazer-se ouvir, no filme de Pedro Costa? Antes de considerar o que públicos não cinéfilos dizem a esta questão, é forçoso sublinhar que *Cavalo Dinheiro* contém também um retrato dos portugueses. Ventura e os seus camaradas revelam estórias, que guardam na memória, em que portugueses foram, muitas vezes, exploradores, abusadores e mentirosos. Deste modo, através do testemunho de pessoas subalternizadas, *Cavalo Dinheiro* fala também de um país de imigração e que aparece como país de patrões exploradores, de autoridades abusadoras e de instituições incompetentes na relação com um “outro”, imigrante, pobre, explorado, racializado e adoecido.

Yvone Kane (2015) cuja ação decorre nos dias de hoje, em Lisboa e Moçambique (embora não seja referida a localização) e em que é convocada a memória de um passado colonial e pós-independência, questiona representações hegemónicas sobre os portugueses em África e também sobre “o outro” africano. Os africanos negros deixam de ser mostrados como crianças transparentes e alegres, ou como figuras secundárias de um “mundo de brancos” onde apenas podem desempenhar funções subalternas e passam a ser representados como defensores de barreiras intransponíveis para as portuguesas protagonistas do filme. Por outro lado, as mulheres portuguesas (e europeias) de *Yvone Kane* são pessoas que abraçaram causas políticas e sociais africanas, que lutaram por elas contra o regime colonial e sofreram depois com a moral e as traições do Poder pós-independência. O filme revela intactas as lógicas de Poder patriarcal e também revela a inversão da exclusão racial e deste modo as protagonistas brancas da obra aparecem incapazes de tomar o futuro em suas mãos e apagadas de uma história da qual fariam parte.

De que maneira dialogam, os públicos, com as representações veiculadas pelos filmes analisados?

Os estudos de receção no cinema continuam a ser muito raros e pouco exaustivos, sobretudo os estudos com uma componente etnográfica. Este fenómeno não é especificamente português: quando a receção conseguiu tornar-se uma área de estudo pertinente, a televisão tomou quase todo o espaço deste campo de trabalho. Nos anos 1980, impõem-se perspectivas teóricas que emancipam o espetador, mostrando que o espetador “real” é muito diferente do teorizado, e também muito diferente entre si, questionando, deste modo, as teorias que nos anos 1970 o tinham

encarcerado numa ótica determinista, promotora da homogeneização da instância textual e também espetatorial (Mayne, 1993). Com e/ou por influência do trabalho desenvolvido no CCCS, desenvolvem-se estudos que analisam as relações entre textos fílmicos e audiências, contemplando as suas expressões pontuais, contextuais, e a diversidade presente extratexto, nos momentos de produção e recepção. Desta nova postura nasce a ideia de “audiência ativa” e com ela o respeito pela possibilidade de diferentes interpretações, usos e prazeres associados ao Filme. Curiosamente nesta altura são os espetadores televisivos que atraem maior atenção da academia, fenómeno que se tem repetido à escala mundial (Mascarello, 2006).

Depois de empreendido o esforço deste pequeno estudo exploratório, percebemos que esta marginalização dos estudos de recepção nos estudos sobre o Filme, terá uma causa que não aparece mencionada nos trabalhos que lemos sobre o assunto (e.g. Mascarello, 2006): estudar audiências de cinema é um trabalho extremamente exigente, física, material e intelectualmente. Um estudante de doutoramento, não reúne os meios, não tem o tempo, nem as redes, que o capacitam para criar os grupos, fazer as mostras, promover as discussões, observar, gravar, filmar, transcrever dados e ainda fazer a análise de tudo isto, com a profundidade exigida. Idealmente seria trabalho para um grupo, não de um investigador isolado. Além disso, o ideal seria ver e discutir os mesmos filmes, com os mesmos grupos, uma segunda vez, para perceber a evolução do discurso e o próprio efeito da discussão entre pares. Apesar de todas as limitações, este empreendimento particularmente difícil, revelou-se muito pertinente.

Os seis filmes – três portugueses e três moçambicanos – que fazem parte do corpo fílmico deste estudo, foram mostrados e discutidos com públicos não especializados em cinema e em diferentes contextos sociais e culturais, e também abrangendo um leque etário alargado, tanto em Portugal como em Moçambique. Colaboraram neste estudo de recepção um total de 753 participantes; 273 em Portugal e 480 em Moçambique. Esta diferença entre países, no número de participantes, é compensada pelo facto da percentagem de contribuições verbalizadas ser maior, nos grupos mais pequenos. A aproximação aos resultados das discussões é discursiva e, assim, a própria análise se constitui em discurso sobre o discurso, sendo que os aspetos diferenciadores entre os participantes, tais como raça, género, classe social, idade ou outros são introduzidos discursivamente, ou seja, os eixos de análise não são criados a partir das categorias atribuíveis aos participantes, mas estas são aspetos importantes a considerar na análise crítica do seu discurso. Os últimos capítulos das partes II e III desta tese foram dedicados à análise das discussões sobre os

filmes portugueses e moçambicanos respetivamente. Nesta reflexão final cabe uma comparação entre estes dois grupos de filmes, ou melhor entre estes dois grupos de discussões.

Na *Aproximação ao(s) filme(s)* os portugueses mostraram-se mais disponíveis para ver e discutir filmes portugueses do que filmes moçambicanos e os moçambicanos revelaram-se muito mais interessados em ver e discutir filmes moçambicanos do que portugueses. Os filmes não foram propostos simultaneamente e sim em dias separados e a grupos diferentes, portanto, a tendência generalizada para preferir os filmes nacionais não surge por comparação a um filme moçambicano, ou a um filme português. Contudo, regista-se maior disponibilidade, e mesmo alegria, perante a possibilidade de ver um filme nacional, por oposição a alguma renitência em face da proposta de ver um filme do outro país em causa. Paradoxalmente, em ambos os países, grande parte dos participantes revelaram que veem sobretudo cinema feito nos EUA, e confessaram também que não estão muito habituados a ver cinema nacional, do qual não gostam particularmente. Em alguns casos, também em ambos os países, os participantes mostraram-se surpreendidos por poderem gostar de um filme nacional. Se a diferença de interesse não radica numa relação forte com o cinema nacional, qual a razão este desinteresse (mútuo) pela cinematografia estrangeira proposta?

Tanto Portugal como Moçambique constituem centros de produção periféricos no contexto de produção cinematográfica mundial, este facto pode ajudar a explicar que sejam vistos como “incompetentes” e incapazes reciprocamente, e também que os públicos internalizem uma visão negativa das cinematografias nacionais. Os participantes portugueses parecem não acreditar que em Moçambique se possa fazer cinema que os interesse, por falta de acesso aos meios de produção neste país e por falta de conhecimento. Há, no entanto, alguns participantes que demonstram curiosidade, por um cinema de uma realidade “diferente”. Depois do visionamento das obras acusam-nas, com alguma frequência, de falta de profissionalismo, produção amadora, ou falta de maturidade. Suspeita-se, que a forma crítica, como se olha para as produções moçambicanas decorre de uma “ideia” partilhada sobre África e sobre a falta de conhecimento técnico no continente, que é anterior e independente das obras. Por outro lado, os participantes moçambicanos, parecem partir do princípio que os filmes portugueses serão, chatos, lentos, muito intelectualizados e sem ação. Os filmes feitos pelos antigos colonizadores, não despertam a curiosidade do público moçambicano, que imagina que não se irá rever nas estórias dos filmes e curiosamente, alguns participantes, consideram também que os portugueses não terão conhecimento técnico para fazer “bons” filmes.

Depois dos visionamentos, a expectativa inicial foi confirmada: os moçambicanos gostaram mais dos filmes moçambicanos e os portugueses dos portugueses. É interessante verificar que, mesmo audiências não cinéfilas, e não particularmente entusiasmadas com os cinemas nacionais, comunicam incomparavelmente melhor com os filmes feitos por cineastas dos países em que vivem, do que com os do outro país comparado. Talvez também porque quando veem um filme do seu próprio país, conheçam melhor os contextos abordados, a linguagem usada, bem como outro tipo de referências culturais.

A convergência entre leituras moçambicanas e leituras portuguesas das obras propostas à discussão encontra-se não nas leituras declaradas, mas na semelhança das posturas relativamente aos filmes; não no que se lê, mas na lente que se escolhe para poder ler. Em Moçambique e em Portugal, os participantes nas discussões resolveram as questões (sociais, políticas, económicas) levantadas pelos diferentes filmes como questões identitárias e em ambos os casos os participantes se colocaram face a “um outro”, perante o qual se definem por oposição. É importante sublinhar que as assimetrias sociais e as diferenças entre Portugal e Moçambique, bem como entre Norte/Sul globais, têm consequências visíveis não só nos filmes, mas também na forma como os diferentes públicos se posicionam perante estes. Em termos práticos, os participantes moçambicanos sustentam que desenvolvem uma fraca relação com os filmes portugueses por diferenças de “raça” e de identidade. Mais cuidadosos na forma como verbalizam as opiniões, alguns participantes portugueses fazem o mesmo tipo de comentário relativamente aos filmes moçambicanos, considerando, por exemplo, que é a “realidade” moçambicana que impede os filmes de serem bons.

Em Portugal, independentemente de se tratarem de discussões sobre obras portuguesas ou moçambicanas, a par com uma grande dificuldade em conversar sobre temas como o colonialismo ou o racismo - indicando que são assuntos delicados e mesmo fraturantes na sociedade - regista-se um enorme cuidado, por parte dos participantes, para não reproduzirem um discurso que possa ser considerado “racista” ou “colonialista”. Esta dificuldade não desaparece nos grupos com grau académico mais elevado e decorre da difícil convivência de um discurso crítico, com expressões de influência luso-tropicalista e outras abertamente racistas, que reproduzem e respeitam lógicas colonialistas, sobre as relações branco/negro, explorador/explorado, bem como as desconfianças e os absurdos por elas instituídos. “Na ordem do discurso encenamos a verdade para exercer o poder” (Martins, 2017, p. 11) e nesta encenação da verdade, que com frequência tomamos por verdade, os estereótipos assumem uma função estruturadora do real, simplificando-o e tornando-o acessível

e negociável. Deste modo, numa polifasia discursiva (Moscovici, 1984) combinam-se nos discursos vigentes (por vezes na mesma pessoa) ideias aparentemente irreconciliáveis. Não é demais lembrar que, a colonização não foi um fenómeno externo às metrópoles imperiais e sim um processo subjacente tanto às sociedades colonizadoras como às colonizadas, transformando-as de forma indelével pelo processo de *transculturação* (Hall, 2009) que impossibilita hoje um retorno às imaginadas “culturas originais”. Deste modo, sublinha-se a necessidade de superação das explicações binárias que têm como efeito a manutenção da *diferença*: a oposição das categorias como metrópole/colónia; colonizador/colonizado não consegue compreender a diversidade e a complexidade cultural da realidade pós-colonial contemporânea. A descolonização é um processo longo, gradual e diferenciado e a persistência dos efeitos internalizados da colonização, origina uma forma difusa de *hegemonia colonial* que através de novos arranjos, ajudados pelas crises dos Estados nas sociedades pós-coloniais, vão resultar na continuidade dos processos de Poder e dominação.

Em Moçambique, englobando as discussões sobre filmes portugueses e moçambicanos, os participantes, sem medo das palavras, colocaram-se perante um “outro” branco, português, racista, colonialista, ou simplesmente mau, e lado a lado dos outros povos colonizados por Portugal. Foi transversalmente defendido pelos participantes, o facto de vivermos numa sociedade que é herdeira das estruturas de pensamento e de relacionamento interpessoal do colonialismo. Os participantes moçambicanos parecem acreditar numa divisão da realidade em que os brancos (portugueses e europeus em geral) são frios, racionais, organizados, arrogantes, não-espirituais, ambiciosos, etc. e os moçambicanos são, espirituais, alegres, generosos, calorosos, humorísticos, criativos, etc. Recorde-se que lembrar envolve aspectos normativos, devem, portanto, seguir-se as regras de como lembrar e do que lembrar. Desse modo, ainda que a oposição das categorias como metrópole/colónia; colonizador/colonizado não consiga compreender a diversidade e a complexidade cultural da realidade pós-colonial contemporânea (Hall, 2009), os novos Estados-nação surgidos a partir de 1945 (pós-colonial) e de 1989 (pós-União Soviética) não se constituem em torno do triunfo, mas do trauma gerado por eventos passados (A. Assmann, 2016 a, p. 78). Assim, no momento em que ex-colónias são elevadas à condição de nações livres e definem uma identidade própria, começa a vigorar uma memória marcada pelo histórico de violência, escravidão e genocídios. As nações rememoram essas feridas na tentativa de obter, no presente, um reconhecimento do sofrimento e dos abusos pelos quais passaram.

A expressão feliz de Millôr Fernandes “Temos um enorme passado pela frente”¹⁵⁹ (1994, p. 30), significa que somos herdeiros de um imenso futuro, no sentido em que este último não se constrói, ausente do legado que o passado nos deixa - o futuro é sempre edificado sobre e com as ruínas de um passado, mais ou menos glorioso, mais ou menos feliz, sofrido ou auspicioso. Partindo dos filmes estudados e da análise das discussões em grupo, percebemos a *diferença* como parte do *mesmo* na forma como portugueses e moçambicanos constroem, hoje, as suas identidades.

O presente estudo indica que os portugueses participantes nos debates e também os filmes analisados, se constroem partindo (com rejeição, culpa, negação ou aceitação) de um “outro português” explorador, colonialista, racista, etc. Como foi referido, aceita-se, por exemplo, que existe racismo em Portugal, mas sem que ser racista seja assumido por alguém. O racismo é geralmente remetido para um “outro português”, ainda presente na sociedade. Os moçambicanos bem como os seus filmes partem, por sua vez, de “um outro” moçambicano (a que se querem opor, mas que sentem condiciona-lo) colonizado, escravizado e sem agência sobre o seu futuro. Na base destes “outros nacionais” (portugueses e moçambicanos), com os quais não se querem identificar hoje, está, obviamente, uma oposição colonizador/colonizado que aparece, portanto, reproduzida nas construções atuais, constituindo uma espécie de núcleo duro, desta relação dialética entre as duas nações. Como resultado desta relação com os “outros nacionais”, os participantes de ambos os países convergem na necessidade de rever a história: em Moçambique porque a história revolucionária “limpa” não oferece conforto e em Portugal a heroicidade dos descobrimentos e a singularidade da colonização lusa também não. Deste modo, no desenvolvimento desta investigação tornou-se também clara a necessidade de diálogo entre os dois países. Este projeto deu um contributo humilde para uma discussão que nunca foi travada sobre um passado que se imagina comum, sobre colonialismo, sobre resistência e sobre feridas que ao serem ignoradas não se curam.

É forçoso sublinhar que apesar da tendência para a reprodutibilidade dos estereótipos sociais, esta investigação confirma o Filme como um meio particularmente eficaz na (re)elaboração das formas como nos pensamos e no questionamento de discursos instituídos, e demonstra o esforço de cineastas dos dois países nesse sentido. Ao realizar um estudo comparativo sobre cinema entre Portugal e Moçambique tornou-se também evidente que a memória do

¹⁵⁹ A frase completa de Millôr Fernandes é: “No momento em que aumentam as nossas descobertas arqueológicas fica evidente que o Brasil tem um enorme passado pela frente. Ou um enorme futuro por detrás, se preferem” (1994, p. 30).

colonialismo e as assimetrias presentes nas relações Norte/Sul e concretamente entre os dois países, condicionam as cinematografias, as leituras que públicos não especializados fazem delas e as relações entre os povos. O estudo torna ainda clara a importância do diálogo intercultural efetivo. De tudo isto se conclui a necessidade de políticas públicas fortes, reguladas no sentido do fortalecimento das relações cinematográficas entre os dois países e, muito importante, da educação para o cinema (e para a imagem em geral), dentro e fora do ensino da História.

Quando se ilumina um determinado aspeto da realidade, produz-se obscuridade sobre outros aspetos dessa mesma realidade. Este trabalho representa um esforço de compreensão do circuito cultural do cinema, desde os seus contextos pré-produção até à receção, o que significa que os diferentes momentos, (ou estações) do referido circuito, possam não ter sido estudados com a profundidade desejada. Além disso, o presente estudo deixa em quase completa obscuridade muitos filmes, os trabalhos muito relevantes feitos no domínio das curtas-metragens e do documentário e o trabalho produzido por autores e autoras pertencentes a minorias étnicas em Portugal, bem como uma geração de cineastas emergente em Moçambique. Espera-se que estudos comparativos futuros, como o projeto que agora se inicia *Memories, cultures and identities: how the past weights on the present-day intercultural relations in Mozambique and Portugal?* possam contribuir para preencher essas lacunas.

Referências

- Adams, W. (1989). War stories: Movies, memory, and the Vietnam War. *Comparative Social Research*, 11, 165-189.
- Ade M. & Köhler U. (2012). Entrevista (perguntas rápidas por Maren Ade e Ulrich Köhler, respostas semirrápidas de Miguel Gomes). *Dossier de Imprensa de Tabu* (s.p.). Lisboa: O Som e a Fúria.
- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (1985). *Dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Águas mil: filme sobre o período pós-revolução estreia a 25 de Abril no Indie (2009, 20 de abril). *Público*. Retirado de <https://www.publico.pt/2009/04/20/culturaipsilon/noticia/aguas-mil-filme-sobre-o-periodo-posrevolucao-estreira-a-25-de-abril-no-indie-1375372>
- Akomfrah, J. (1989). Introduction to the Morning Session. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, (36), 5-6. Retirado de <http://www.jstor.org/stable/44111658>
- Alberto, A. M. & Lourenço, D. L. F. (2009). *INAC. Passado, presente e perspectivas de intervenção*. Maputo: INAC.
- Althusser, L. (1980). *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Lisboa: Presença.
- Althusser, L. (2010). Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado. Notas para uma investigação. In Slavoj Zizek (Org.), *Um mapa da ideologia* (pp. 105-142). Lisboa: Contraponto.
- Anderson, B. (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.
- Antunes, J. (2008, 20 de agosto). Entrevista. *Jornal de Notícias (Cultura)*, p. 42.
- Anthias, F. & Yuval-Davis N. (1992). *Racialized boundaries. Race, nation, gender, colour and class and the anti - racist struggle*. Londres: Routledge.
- Appiah, K. A. (1994). Identity, authenticity, survival: multicultural societies and social reproduction. In A. Gutman (Ed.) *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition* (pp. 149-164). New Jersey: Princetown University Press.
- Appiah, K. A. (1997). *Na casa de meu pai: A África na filosofia e na cultura*. São Paulo: Contraponto.
- Araújo, R. B. (1994). *Guerra e paz. Casa grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Areal, L. (2011). *Cinema português um país imaginado, Vol. II - Após 1974*. Lisboa: Edições 70.
- Arenas, F. (2012). Retratos de Moçambique pós-Guerra Civil: a filmografia de Licínio de Azevedo. In: M. Bamba; A. Meleiro (orgs.) *Filmes da África e da Diáspora: objetos de discursos* (pp. 75-98). Salvador: EDUFBA,

- Arenas, F. (2016). África lusófona nas telas: Depois da utopia e antes do fim da esperança. *África(s). Cinema e revolução* (pp. 20 -33). São Paulo: Caixa Cultural.
- Armas, M. (2014). Murmures dans un corridor lointain: Entretien avec Pedro Costa sur *Cavalo Dinheiro*. *Lumière 9*. Retirado de www.elumiere.net
- Aromando, S. (2017). Passagem de imagens, imagens de passagem em *Mueda, memória e massacre* de Ruy Guerra: contos anti-coloniais de uma imagem reconstruída. *Cinema em Português X Jornadas*, 51-64. Covilhã: LABCOM.IFP.
- Ashcroft, B. (1998). *Key concepts in post-colonial studies*. New York: Routledge.
- Assmann, A. (2016a). Cânone e arquivo. In F. M. Alves, L. A. Soares & C. V. Rodrigues (Orgs.), *Estudos de Memória. Teoria e Análise Cultural* (pp. 75-86). Vila Nova de Famalicão: Edições Humus.
- Assmann, A. (2016b). Espaços de recordação. Formas e mutações da memória cultural. In F. M. Alves, L. A. Soares & C. V. Rodrigues (Orgs.), *Estudos de Memória. Teoria e Análise Cultural* (pp. 129-160). Vila Nova de Famalicão: Edições Humus.
- Assmann, J. (2016a). O que é a 'memória cultural'? In F. M. Alves, L. A. Soares & C. V. Rodrigues (Orgs.), *Estudos de Memória. Teoria e Análise Cultural* (pp. 87-116). Vila Nova de Famalicão: Edições Humus.
- Assmann, J. (2016b). Memória comunicativa e memória cultural. In F. M. Alves, L. A. Soares & C. V. Rodrigues (Orgs.), *Estudos de Memória. Teoria e Análise Cultural* (pp. 117-127). Vila Nova de Famalicão: Edições Humus.
- Assoum, P-L. (1991). *A Escola de Frankfurt*. São Paulo: Ática.
- Azevedo, L. & Rodrigues, M. P. (1977). *Diário da libertação*. São Paulo: Versus.
- Azevedo, L. (1983). *Relatos do povo armado*. Maputo: Tempo.
- Azevedo, L. (2015). Moçambique cinematográfico: A terceira margem. In J. Seabra (Org.) *Cinemas em Português: Moçambique auto e heterorepresentações* (pp. 35-40). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Azoury, P. (2009). Órfãos. In R. M. Cabo (Org.), *Cem Mil Cigarros: os filmes de Pedro Costa* (82-85). Lisboa: Orfeu Negro.
- Ballestrin, L. (2013). América Latina e o giro decolonial. *Revista brasileira de ciência política*, 11, 89-117. DOI: 10.1590/S0103-33522013000200004
- Bamba, M. (2012). In the name of 'cinema action' and Third World: The intervention of foreign film-makers in Mozambican cinema in the 1970s and 1980s. *Journal of African Cinemas*, 3 (2,1), 173-185. DOI: [10.1386/jac.3.2.173_1](https://doi.org/10.1386/jac.3.2.173_1)
- Bamba, M. (Org.) (2013). *A Recepção cinematográfica. Teoria e estudos de caso*. Salvador: EDUFBA.
- Banks, M., & Morphy, H. (1997). Introduction: rethinking visual anthropology. In M. Banks & H. Morphy, (Eds.), *Rethinking Visual Anthropology* (pp. 1–35). London: Yale University Press.
- Banton, M. (2010). *A ideia de raça*. Lisboa: Edições 70.

- Baptista, M. M. (2013). The Works of Sísifo: Memories and identities of the Portuguese in Africa according to fiction films of the twentieth century. *CECS - Publicações/eBooks*, 146–158.
- Baptista, T. (2008). *A invenção do cinema português* (Vol. XLI), Lisboa: Tinta da China.
- Baptista, T. (2009). Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português. *Estudos do Século XX*, 9, 305-323. DOI: 10.14195/1647-8622_9_17
- Baptista, T. (2011). Depois do cinema português. In F. Lopes (org.) *Cinema em Português: Atas das II Jornadas* (pp. 4-20). Covilhã: Livros LabCom.
- Barbour, R. (2009). *Grupos focais*. Bookman. ISBN: 9788536320540
- Barker, C. (2004). *The SAGE dictionary of cultural studies*. London: SAGE Publications.
- Barreto, A. (2002). *Mudança social em Portugal, 1960/2000*. Working Papers do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Retirado de <http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2002/WP6-2002.pdf>.
- Barros, E. (2012, 14 de fevereiro). Entrevista: Miguel Gomes – A minha relação com África é completamente mediada pelo cinema. *Diário de Notícias (Artes)*, p. 48
- Barthes, R. (2004). *A morte do autor. O Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes.
- Batalha, L. (2004). *The Cape Verdean Diaspora in Portugal: Colonial subjects in a postcolonial world*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Baudry, J-L. (1974-75). The ideological effects of the basic cinematic apparatus. *Film Quarterly*, 27(2), (1975-75), 39-47.
- Bauman, Z. (1998). *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Bauman, Z. (1999). *Globalização: as consequências humanas. Acolhendo a alfabetização nos países de língua portuguesa* (Vol. 2). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Bauman, Z. (2001). *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Bauman, Z. (2003). *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Bauman, Z. (2004). *Identity conversations with Benedetto Vecchi/Zygmunt Bauman*. Cambridge: Polity Press.
- Benjamin, W. (1989). *Écrits françaises : Sur le concept d'histoire*. Paris : Gallimard.
- Benjamin, W. (2010). *O anjo da História*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Bergson, H. (1988). *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70 .
- Bertens, H. (2014). *Literary theory: the basics*. London & New York: Routledge
- Bethencourt, F. (2015). *Racismos. Das cruzadas ao século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Bhabha, H. K. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG.
- Bonilla-Silva, E. (1994). *Rethinking racism: towards a structural interpretation*. Centre for Research on Social Organization Working Paper Series: University of Michigan. Retirado de <https://www.elon.edu/u/intersect-conference/wp-content/uploads/sites/553/2017/09/526.pdf>

- Bonilla-Silva, E. (2006). *Racism without racists: colour blind racism and the persistence of racial inequality in the United States*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.
- Borges, V. P. (2011). Ruy Guerra: uma vida medida do sonho. *Festival do Cine Documentário, Maputo, Moçambique*.
- Borges, V. P. (2012). Nas pegadas de um leão. In A. S. Avelar & B. Bissio (Orgs.), *Grafia da Vida, Reflexões e Experiências com a Escrita Biográfica* (pp. 83-104). São Paulo: Letra e Voz.
- Borges, V. P. (2017). *Ruy Guerra: paixão escancarada*. São Paulo: Boitempo. ISBN: 9788575595565
- Bourdieu, P. (1980), Le racisme de l'intelligence. *Questions de Sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Branco, B. C. (2013). Margarida Cardoso, apesar dos tropeços. *Doc On-line*, 14, agosto, (283 – 302). Retirado de www.doc.ubi.pt
- Brasil, J. A. (2017). *América Latina em foco: processos identitários e representações sociais entre latino-americanos migrantes e não migrantes*. Tese de doutoramento, Universidade do Minho, Braga. Retirado de <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/48720>
- Brito, B. G. (1735). *História trágico-marítima*. Tomo Primeiro. Lisboa Occidental: Na officina da Congregação do Oratorio. Retirado de <https://archive.org/details/historiatragicom01brituoft>
- Brito, B. G. (1736). *História Trágico-Marítima*. Tomo Segundo. Lisboa Occidental: Na officina da Congregação do Oratorio. Retirado de <https://archive.org/details/historiatragicom02brituoft>
- Brody, R. (2009, 23 de junho). Pauline Kael in the news. *The New Yorker*. Retirado de <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/pauline-kael-in-the-news>
- Brody, R. (2012, 19 de junho). Andrew Sarris and the “A” word. *The New Yorker*. Retirado de <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/andrew-sarris-and-the-a-word>
- Cabaço, J. L. (2010). *Moçambique, identidades, colonialismo e libertação*. Maputo: Marimbique.
- Cabaço, J. L. (2017). Ruy Guerra no nascimento do cinema moçambicano (um depoimento). *La Furia Humana*. Retirado de <http://www.lafuriaumana.it/index.php/63-archive/lfu-30/662-jose-luis-cabaco-ruy-guerra-num-breve-panorama-do-cinema-mocambicano-no-seculo-xx>
- Cabaço, J. L. (2017b). Notas para uma contextualização do cinema moçambicano. *Mulemba* 9(17), 90-98. Retirado de <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/11942/9765>
- Cabecinhas, R. (2002). *Racismo e etnicidade em Portugal: uma análise psicossociológica da homogeneização das minorias*. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, Braga, Portugal. Retirado de <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/25>.
- Cabecinhas, R. (2007). *Preto e branco: a naturalização da discriminação racial*. Porto: Campo de Letras.
- Cabecinhas, R. (2008). Racismo e xenofobia. *Comunicación e Cidadanía*, 2, 163-182. ISSN 1886-8975

- Cabecinhas, R. (2009). Investigar representações sociais: metodologias e níveis de análise. In M. Manu (Ed.), *Cultura: Metodologias e Investigação* (pp. 51–66). Lisboa: Ver o Verso.
- Cabecinhas, R. (2018). Quem quer ser apagada? In J. M. de Oliveira & C. Nogueira (Orgs.) *Lígia Amâncio: O Género como Ação sobre o Mundo* (pp. 111-134). Lisboa: CIS-IUL. ISBN 978-989-781-058-9
- Cabecinhas, R. & Cunha, L. (2003). Colonialismo, identidade nacional e representações do “negro”. *Estudos do Século XX*, 3, 157-184. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/1791>.
- Cabecinhas, R., & Évora, S. (2008). Visões do mundo e da nação: jovens cabo-verdianos face à história. *Comunicação e Cidadania - Actas Do 5º Congresso Da Associação Portuguesa de Ciências Da Comunicação 6 - 8 setembro 2007, Braga: CECS - Universidade Do Minho*, 2608–2704.
- Cabecinhas, R. & Feijó J. (2010). Collective memories of Portuguese colonial action in Africa: Representations of the colonial past among Mozambicans and Portuguese youths. *International Journal of Conflict and Violence*, 4(1), 28-44. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/11738>
- Cabecinhas, R., Lima, M. & Chaves, A. (2006). Identidades nacionais e memória social: Hegemonia e polémica nas representações sociais da história. In J. Miranda & M. I. João (Eds.), *Identidades Nacionais em Debate*, (pp. 67-92), Oeiras: Celta. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/6165>
- Cabecinhas, R.; Jamal, C.; Macedo, I. & Sá, A. (2018). Representations of European colonialism, African resistance, and liberation struggles in Mozambican history curricula and textbooks. In K. van Nieuwenhuyse & J. P. Valentm (Eds.) *The Colonial Pasts in History Textbooks. Historical and Social Psychological Perspectives* (pp. 217-237). Charlotte, NC: Information Age Publishing
- Cabecinhas, R. & Nhaga, N. (2008). Memórias coloniais e diálogos pós-coloniais: Guiné-Bissau e Portugal. In R. Cabecinhas & L. Cunha (Eds.), *Comunicação Intercultural: Perspectivas Dilemas e Desafios* (pp. 109-132). Porto: Campo das Letras. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/9320>
- Cabral, J. P. (2005). Crises de fraternidade: Literatura e etnicidade. *Horizontes Antropológicos*, 229-253.
- Cahen, M. (1999). *La nationalisation du monde. Europe, Afrique: l'identité dans la démocratie*. Paris, L'Harmattan.
- Camões, L. V. (1975). *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora.
- Cantinho, M. J. (2011). O voo suspenso do tempo, estudo sobre o conceito de imagem dialética na obra de Walter Benjamin. In Moisés de Lemos Martins, José Bragança de Miranda, Madalena Oliveira e Jacinto Godinho (Eds.) *Imagem e Pensamento*, (pp. 305-317). Coimbra: Grácio Editores.
- Cardoso, D. M. (2012). *O retorno*. Lisboa: Tinta da China.
- Carrier, J. G. (1992). Occidentalism: the world turn upside down. *American Ethnologist*, 19(2), 195-212. Retirado de <http://links.jstor.org/sici?sici=0094-0496%28199205%2919%3A2%3C195%3AOTWTU%3E2.0.CO%3B2-D>

- Cashmore, E. (1996a), *Dictionary of race and ethnic relations*. Londres: Routledge.
- Cashmore, E. (1996b). Institutional racism. In E. Cashmore (Ed.), *Dictionary of Race and Ethnic Relations* (pp. 169-172). Londres: Routledge.
- Castelo, C. (1998). “*O Modo português de estar no mundo*”, *o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*. Porto: Edições Afrontamento.
- Câmara, V. (2009, 25 de novembro). Em Portugal estamos a um passo deste abismo: faz-nos falta o cinema..., *Ípsilon-Expresso*. Retirado de <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=241370>
- Câmara, V. (2014, 4 de dezembro). Ventura unchained, *Público*. Retirado de <https://www.publico.pt/2014/12/04/culturaipsilon/noticia/ventura-unchained-1678283>
- Cerqueira, C. & Magalhães, S. I. (2017). Ensaio sobre cegueiras: cruzamentos interseccionais e (in)visibilidades nos *media. ex aequo*, 35, 9-20. DOI: 10.22355/exaequo.2017.35.01
- Césaire, A. (2010). *Discurso sobre o colonialismo*. Blumenau: Letras Contemporâneas.
- Cevasco, M.E. (2001). *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra.
- Chanan, M. (1997). The changing geography of Third Cinema. *Screen*. 38(4) (winter), 372-388.
- Chapman, J. (2003) *Cinemas of the world: Film and society from 1895 to the present*. London: Reaktion.
- Coelho, A. L. (2008). Licínio Azevedo: o contador de Moçambique. *docs.pt – Revista de Cinema*. 7 (4-17), outubro. Lisboa: Apordoc.
- Coelho, J. P. B. (2004). A “*literatura quantitativa*” e a interpretação do conflito armado em Moçambique 1976-1992. Maputo. Universidade Eduardo Mondlane. Retirado de [http://www.ces.uc.pt/estilhacos_do_imperio/comprometidos/media/Mo%C3%A7ambique%20e%20a%20LQ%20pdf%20\(2\).pdf](http://www.ces.uc.pt/estilhacos_do_imperio/comprometidos/media/Mo%C3%A7ambique%20e%20a%20LQ%20pdf%20(2).pdf)
- Coelho, J. P. B. (2013). Politics and contemporary history in Mozambique: a set of epistemological notes, *Kronos: Southern African Histories*, 39, Vol. Especial. R. Assubuji; P. Israel & D. Thompson (Eds.), *The liberation script in Mozambican History*, (20-31).
- Cohan, S. & Hark, I. R. (eds.) (1993). *Screening the male: exploring masculinities in Hollywood cinema*. Nova Iorque/Londres: Routledge.
- Cox, O. C. (1948). *Caste, class, and race*. New York: Doubleday & Company.
- Collins, P. H. (2000). *Black feminist thought. Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. Nova Iorque/Londres: Routledge
- Connerton, P. (1993). *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta Editora.
- Convents, G. (2011). *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual*. Maputo: Dockanema.
- Corseuil, A. R. (1997). Estudos culturais e a redefinição do cinema pós-moderno. *Fragmentos*, 7(1), 105-114.
- Costa, J. B. (2009). O negro é uma cor. In R. M. Cabo (Org.), *Cem Mil Cigarros: os filmes de Pedro Costa* (pp. 15-27). Lisboa: Orfeu Negro.
- Costa, P. (2005). Un cinéaste punk [sobre Ozu], *Cahiers du Cinéma*, 603, julho-agosto, p. 85.

- Covaleski, R. L. (2012). Artes e comunicação: a construção de imagens e imaginários híbridos. *Galaxia* (São Paulo), 24, 89-101.
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the margins: intersectionality, identity, politics and violence against women of color. *Stanford Law Review*, 43, 1241-99.
- Cuche, D. (1999). *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC.
- Cunha, L. & Cabecinhas, R. (2006). A estética e o sentido: Modos de representar o negro na banda desenhada portuguesa contemporânea. In M. C. Silva (Org.), *Nação e Estado: entre o global e o local* (pp. 73-91). Porto: Afrontamento. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/4675>
- Cunha, P. (2003). Guerra Colonial e colonialismo no cinema português. *Estudos do Séc. XX – Colonialismo, Anticolonialismo e Identidades Nacionais*, 3, 185-208. Retirado de https://www.academia.edu/2240762/Guerra_Colonial_e_Colonialismo_no_Cinema_Português_2003
- Cunha, P. (2018). Portugal e Moçambique: cooperação e co-produção cinematográfica no pós-independência. In J. Seabra (Org.), *Cinemas em português: Moçambique auto e heteropercepções*, (pp. 81-100). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra DOI: 10.14195/978-989-26-1395-6_10
- Cunha, P. & Sales, M. (eds.). (2013). *Cinema português: um guia essencial*. São Paulo: SESI-SP.
- Cunha, P. & Laranjeiro, C. (2016). Guiné-Bissau: do cinema de Estado ao cinema fora do Estado. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 5(2), 1-23. DOI: [10.22475/rebeca.v5n2.373](https://doi.org/10.22475/rebeca.v5n2.373).
- Cunha, M. I. (2002). *Entre o bairro e a prisão: tráfico e trajectos*. Lisboa: Fim de Século.
- Cunha, M. I. (2016). *Cultura, diversidade, diferenciação. Um guia elementar*. Braga: Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade do Minho. Retirado de http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cics_ebooks/issue/view/213
- Cunha, S. S. & Silva, G. R. (2012, 5 de abril). “Africa a duas vozes”. *Visão*, pp. 92-97.
- Davis, A. (1982). *Women, race and class*. London: The Women's Press.
- Davis, K. (2014). Intersectionality as critical methodology. In N. Lykke (Ed.) *Writing Academic Texts Differently: Intersectional Feminist Methodologies and the Playful Art of Writing*, (pp. 17- 29). Londres: Routledge.
- De Lauretis, T. (1984). *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Indiana USA: University Press & UK: The Macmillan Press London and Basingstoke.
- Deleuze, G.; Guattari F. (2004). *Mil planaltos: capitalismo e esquizofrenia 1*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2008). *Mil Planaltos: capitalismo e esquizofrenia 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, G. (2003). *Conversações*. Lisboa: Fim de Século.
- Deleuze, G. (2015). *A Imagem-tempo, cinema 2*. Lisboa: Documenta.
- Derrida, J. (1973). *Gramatologia*. São Paulo: Editora Perspectivas.

- Derrida, J. (2010). *Força de lei: O fundamento místico da autoridade*. São Paulo: Ed. Martins Fontes.
- Diakhaté, L. (2011). O documentário em África e na sua diáspora: uma emancipação pela imagem. In M. Diawara & L. Diakhaté (Orgs.), *Cinema africano: novas formas estéticas e políticas* (83-125). Lisboa: Sextante. p. 83-125.
- Diawara, M. (1986). Technological paternalism. *Jump Cut*, 32, 61-65. Retirado de <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC32folder/SubsaharanFilmDiawara.html>
- Diawara, M. (1988). Popular culture and oral traditions in African film. *Film Quarterly*, 41(3), 6-14. DOI:10.2307/1212516
- Diawara, M. (1992). *African Cinema*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Diawara, M. (1993). New York and Ouagadougou: The homes of African cinema. *Sight and Sound*, 3(11), 24-27.
- Diawara, M. (2012). Sonimage en Mozambique, in *Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, 2, 216-233. (Disertación en el Instituto Suizo, Nueva York, 4 de octubre de 1999).
- Diawara, M. & Diakhaté, L. (2011). *Cinema africano: novas formas estéticas e políticas*. Lisboa: Sextante Editora.
- Dias V. S. & Cipriano M. (2011). Margarida Cardoso: ‘Em Portugal pagas à equipa e abdicas do que querias filmar’. In Maria João Mendes (Cord.), *Novas e Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*. Universidade do Algarve: Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC). Retirado de <http://repositorio.ipl>.
- Doise, W. (1982). *L'Explication en psychologie sociale*. Paris: Presses Universitaire de France.
- Doval, C. C. (2013). De Evita a Eva Lopo, do romance de Lídia Jorge ao cinema de Margarida Cardoso: a transposição de uma personagem intransponível. *Anuário de Literatura*, 18(2), 69-83. DOI: [10.5007/2175-7917.2013v18n2p69](https://doi.org/10.5007/2175-7917.2013v18n2p69)
- Du Gay, P. (1997). *Production of culture/cultures of production*. London: Sage.
- Dulucq, S. (2013). ‘Visages des femmes’ au miroir du cinéma d’Afrique noire (des années 1960 aux années 1990). *Clio : Histoire, Femmes et Sociétés* [online], 6. DOI: 10.400/clio.380.
- Dumont, L. (1966) *Homo Hierarchicus. Le système des castes et ses implications*. Paris: Gallimard.
- Durkheim, É. (1960). *De la division du travail social*: Paris. P.U.F.
- Ekwe-Ekwe, H. (2014, 29 de setembro). A história escondida: a participação dos soldados das colônias africanas nas grandes guerras. *África e sua Diáspora*, s.p.
- Ennes N. A. & Marcon, F. M. (2014). Das identidades aos processos identitários: repensando conexões entre cultura e poder. *Sociologias*, 16(35), 274-305.
- Erl, A. (2008). Literature, film, and the mediality of cultural memory. In A. Erl & A. Nünning (Eds.) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, (pp. 389-398). Berlin: Walter de Gruyter.
- Escosteguy, A. C. D. (2001). *Cartografias dos estudos culturais*. Belo Horizonte: Autêntica.

- Escosteguy, A. C. D. (2003). Os estudos culturais e a constituição de sua identidade. In N. M. F. Guareschi, & M. E. Bruschi (Orgs.), *Psicologia Social nos Estudos Culturais: Perspectivas e Desafios para uma Nova Psicologia Social* (pp. 51-74). Petrópolis: Vozes.
- Essed, P. (1991). *Understanding everyday racism: An interdisciplinary theory*. Londres: Sage Publications.
- Fanon, F. (1968). *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Fanon, F. (2008). *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA.
- Fairclough, N. (2001). *Discurso e mudança social*. Brasília: Universidade de Brasília.
- Ferin, I. (2009). Viagens ao outro lado da grande Lisboa, *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*, 11(1), 3-13, janeiro/abril. Unisinos. DOI: 10.4013/fem.2009.111.01
- Fernandes, M. (1994). *Millôr definitivo: a bíblia do caos*. Porto Alegre: L&PM Editores. [ISBN 8525404349](https://doi.org/10.1590/9788525404349)
- Ferreira, F. & Lima J. (2015, s.d.). Entrevista Miguel Gomes - Receio que esta crise dure mais que mil e uma noites. E – Expresso (pp. 45-51).
- Ferro, M. (1996). *História das colonizações: das conquistas às independências, séculos XIII a XX*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ferreira, C. O. (Ed.) (2014). *O Cinema português através dos seus filmes*. Lisboa: Edições 70.
- Fiant, A. (2011). Pedro Costa, cinéaste de la lisière, *Trafic 77*, Printemps, Paris: POL, p.85.
- Figueiredo, A. (2015, 5 de setembro). Entrevista a Margarida Cardoso - a propósito de 'Yvone Kane'. *Agenda Cultural de Lisboa*. Retirado de http://www.agendalx.pt/artigo/entrevista-margarida-cardoso#.VbaYUS_bLIV
- Figueiredo, I. (2009). *Caderno de memórias coloniais*. Coimbra: Angelus Novus.
- Fiske, J. (1995). *Television culture*. London: Routledge.
- Fiske, S. T.; Cuddy, A.; Glick P.; Xu, J. (2002). A Model of (often mixed) stereotype content: competence and warmth respectively follow from perceived status and competition. *Journal of Personality and Social Psychology*, 82(6), 878–902.
- Fivush, R. (2008). Remembering and reminiscing: How individual lives are constructed in family narratives. *Memory Studies* 1(1) (49-58).
- Foucault, M. (2008). *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Foucault, M. (1997). *A ordem do discurso*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Foucault, M. (2013). *Vigiar e punir*. Lisboa: Edições 70.
- Freixo, A. (2007). *As pressões internacionais e a crise do último império: A política colonial portuguesa nas décadas de 1950 e 1960* (p. 1- 8) XXIV Simpósio Nacional de História: Associação Nacional de História – ANPUH: São Leopoldo. Retirado de <http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S24.0568.pdf>
- FRELIMO (1982). Revolutionary education. In A. Bragança & I. Wallerstein (Orgs.), *The African Liberation Reader. Vol. 3: The Strategy of Liberation*, (pp. 194-196). London: Zed Press.

- Freyre, G. (1998). *Casa grande & senzala. Formação de família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Freyre, G. (1951). *O mundo que o português criou*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Freyre, G. (1961). *O luso e o trópico. Sugestões em torno dos métodos portugueses de introdução dos povos autóctones e de culturas diferentes da europeia num contexto novo de civilização: o luso-tropical*. Lisboa: Comissão executiva das comemorações do V Aniversário da morte do Infante D. Henrique.
- Freyre, G. (2001). *Aventura e rotina*. Rio de Janeiro: UniverCidade.
- Fry, P. (2005). *A persistência da raça: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África austral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Fusco, C. (1989). About locating ourselves and our representations. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 36, 7-14. Retirado de <http://www.jstor.org/stable/44111659>
- Galeano, E. (1994). *As palavras andantes*. Porto Alegre: L&PM Editores.
- Galeano, E. (2005). *O livro dos abraços*. Porto Alegre: L&PM Editores. ISBN: 9788525403063
- Gavilanes, M. P. (2012). Pedro Costa: un cine de barrio. *8choymedio, el Cine de La Floresta*. Retirado de <http://www.ochoymedio.net/mas-alla-del-mall/>
- Gardnier, R. (2006). Juventude em marcha. *Contracampo: revista de cinema*, 82. Rio de Janeiro. Retirado de <http://www.contracampo.com.br/82/festjuventudeemmarcha.htm>
- Gil, J. (2007). *Portugal, hoje o medo de existir*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Goffman, E. (1993). *A apresentação do eu na vida de todos os dias*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Gomes, A. (2006, 9 de junho). O "pseudo-arrastão" de Carcavelos considerado exemplo de má cobertura jornalística, *Público*. Retirado de <https://www.publico.pt/2006/06/09/portugal/noticia/o-pseudoarrastao-de-carcavelos-considerado-exemplo-de-ma-cobertura-jornalistica-1260403#gs.F6FzLKd0>
- Gomes, H. (2015, 16 de março). Entrevista a Margarida Cardoso, realizadora de Yvone Kane. *C7Nema*. Retirado de <http://www.c7nema.net/entrevista/item/43326-entrevista-a-margarida-cardoso-realizadora-de-yvone-kane.html>
- Gomes, S. (2013). Criminalidade, etnicidade e desigualdades: análise comparativa entre os grupos nacionais dos PALOP e Leste Europeu e o grupo étnico cigano. Tese de doutoramento, Universidade do Minho, Braga. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/25413>
- Gomes, W. (2004). La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico, *Significação Revista de Cultura Audiovisual*, 31(21), 85-105. Retirado de <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65584>
- Godard, J-L. (1979). Le dernier reve d'un producteur. *Cahiers du Cinema*, 300, 70–129.
- Gramsci, A. (2001). *Cadernos do cárcere*, Vol. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Gramsci, A. (2017). *A cultura, os subalternos, a educação*. Lisboa: Edições Colibri.
- Gray, R. (2012). Cinema on the cultural front: Film-making and the Mozambican revolution. *Journal of African Cinemas*, 3 (2), 139-160.

- Gray, R. (2016). Já ouviu falar de Internacionalismo? As amizades socialistas do cinema africano. *África(s). Cinema e Revolução*, 36-65.
- Grossberg, L. (1996). Identity and cultural studies: Is that all there is? In S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Questions of Cultural Identity* (pp. 86–105). London: Sage.
- Grossman, A. & O'Brien A. (Eds.) (2007). *Projecting migration: Transcultural documentary practice*. London: Wallflower.
- Guambe, P. (2017, dezembro). A nova longa metragem de João Ribeiro é uma sátira política, mas não vai roda-lo em Moçambique enquanto a lei exigir depósito do roteiro no INAC. *Cara Cultura*. Retirado de <http://caracultura.co.mz/nova-longa-metragem-joao-ribeiro-satira-politica-nao-vai-roda-lo-mocambique-lei-exigir-deposito-do-roteiro-no-inac/>
- Guneratne, A. R. & Dissanayake, W. (2003). *Rethinking third cinema*. Londres/Nova Iorque: Routledge.
- Guerreiro, A. (2014, 4 de dezembro). Uma história de fantasmas, *Público*. Retirado de <https://www.publico.pt/2014/12/04/culturaipsilon/noticia/uma-historia-de-fantasmas-1678020>
- Halbwachs, M. (2016) Memória individual e memória coletiva. In F. M. Alves, L. A. Soares & C. V. Rodrigues (Orgs.) *Estudos de Memória. Teoria e Análise Cultural* (pp. 17-50). Vila Nova de Famalicão: Edições Humus.
- Halbwachs, M. (2006). *Memórias coletivas*. São Paulo: Centauro.
- Hale, T. A. (1998). *Griots and Griottes: masters of words and music*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Hall, S. (1984). The narrative construction of reality. *Southern Review*, 17, 3-17.
- Hall, S. (1989). Cultural identity and cinematic representation. *Framework*, 36, 68-82.
- Hall, S. (1993). Cultural identity and diaspora. *Framework*, 36, 222-237.
- Hall, S. (1997). A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções de nosso tempo. *Educação e Realidade*, 22(2), 15-46.
- Hall, S. (1999). Encoding/Decoding. In S. During (Ed.) *The Culture Studies Reader* (pp. 90 – 103). Londres/ Nova Iorque: Routledge.
- Hall, S. (2000). Quem precisa de identidade. In T. T. Silva (Ed.), *Identidade e Diferença - a perspectiva dos estudos culturais* (pp. 105–130). Petrópolis: Vozes.
- Hall, S. (2003). Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In L. Sovik (Org.), *Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais* (pp. 101-130). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Hall, S. (2005). *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- Hall, S. (2016) A ideologia e a teoria da comunicação, *Matrizes*, 10(3), 33-46.
- Hall, S., & du Gay, P. (1996). *Questions of cultural identity*. S. Hall & P. du Gay (Eds.). London: Sage.

- Halpern, M. (2013, 9 de dezembro). Licínio Azevedo o pai do cinema moçambicano. *Jornal de Letras Artes e Ideias*. Retirado de <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/cinema/licinio-de-azevedo-o-pai-do-cinema-mocambicano=f760886>
- Halpern, M. (2014, 5 de dezembro). Cavalo Dinheiro, de Pedro Costa - Alto Cutelo. *Jornal de Letras*. Retirado de <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/cinema/cavalo-dinheiro-de-pedro-costa-alto-cutelo=f803245>
- Hansen, M. (1991). *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film*. Cambridge: Harvard University Press.
- Harding, S. (2004). *The Feminist standpoint theory reader: intellectual and political controversies*. New York/London: Routledge.
- Hayward, S. (2006). *Cinema studies: the key concepts*. New York: Routledge.
- Hegel, G. W. F. (2016). *Ciência da lógica: 1. A doutrina do ser*. Petrópolis: Editora Vozes Limitada.
- Henriques, I. C. (2015). *Colonialismo e história. Working paper 132*. Centro de Estudos sobre África, Ásia e América Latina. Retirado de https://pascal.iseg.utl.pt/~cesa/files/Doc_trabalho/WP132.pdf
- Henriques, J. G. (2016). *Racismo em português*. Lisboa: Tinta da China.
- Henriques, J. G. (2018). *Racismo no país dos brancos costumes*. Lisboa: Tinta da China. ISBN: 9789896714321
- Henriques, J. G. (2018 b, 13 de abril). Há um cinema negro em Portugal?, *Público*. Retirado de <https://www.publico.pt/2018/04/13/culturaipsilon/noticia/temos-esta-sede-de-nos-ver-como-protagonistas-e-autores-das-nossas-historias-1809502>
- Hirsch, M. (1997). Mourning and postmemory. In *Family Frames – photography, narrative and postmemory*, (17-25). Cambridge, Massachusetts/Londres: Harvard University Press.
- Hoggart, R. (2017). *The uses of literacy*. London & New York: Routledge. ISBN-13: 978-0765804211
- hooks, b. (1990). *Ain't I a Woman. Black women and feminism*. London: Pluto Press.
- hooks, b. (1992). *Black look: race and representation*. Boston, MA: South End Press.
- hooks, b. (2000). *Feminism is for everybody. Passionate politics*. Cambridge: South End Press.
- Howarth, C. (2009). 'I hope we won't have to understand racism one day': Researching or reproducing 'race' in social psychological research? *British Journal of Social Psychology*, 48(3): 407-426. DOI: 10.1348/014466608X360727.
- Howarth, C. (2011). Representations, identity and resistance in communication. In D. Hook; B. Franks & M. Bauer (Eds.), *The Social Psychology of Communication* (pp.153-168). Londres: Palgrave.
- Ingold, T. (ed.) (1994). *The companion encyclopedia of anthropology*. London/New York: Routledge.

- Jafar, J. S. (2014). Análise sócio-histórica sobre a Guerra Civil em Moçambique 1976-1992: uma abordagem holística. *ICS Working Papers*. Montepuez: Universidade Pedagógica. Retirado de http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2014/wp2014_6.pdf.
- Jancovich, M.; Faire L. & Stubbings S. (2003). *The place of the audience: Cultural geographies of film consumption*. London: British Film Institute.
- Jenkins, D. (2012, 7 de setembro). Tabu review by David Jenkins. *Little White Lies*. Retirado de <http://lwlies.com/reviews/tabu/>
- Jodelet, D. (1989). Les représentations sociales: un domain en expansion. In D. Jodelet (Ed.), *Les Representations Sociales* (pp. 31–61). Paris: PUF.
- Jodelet, D. (1999). A alteridade como produto e processo psicossocial. In A. Arruda (Org.), *Representando a Alteridade* (pp. 47-67). Petrópolis: Vozes.
- Johnston, C., (1973). Women’s cinema as counter–cinema. *Notes on Women’s Cinema, Screen Pamphlet 2*. London: SEFT.
- Johnson, R.; Chambers, D.; Raghuram, P. & Tincknell, E. (2004). *The practice of cultural studies*. London: Sage.
- Jordão, P. (1999). A costa dos murmúrios: uma ambiguidade inesperada. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 2, 49-98. Retirado de <http://www.plcs.umassd.edu/docs/plcs02/plcs2-pt2.pdf>
- Junior, A. F. B. & Junior, N. F. (2011). A Utilização da técnica da entrevista em trabalhos científicos. *Evidência*, 7(7), 237-250.
- Junior, W. M. & Michaello, J. (2018, maio). *Cinema Sul-Sul: modos de dizer e ver em trânsito*. Comunicação apresentada no VIII Encontro Anual da AIM, Universidade de Aveiro.
- Kaganski, S. (2012, 4 de setembro). 'Tabou', un film vaudou d'une suprême liberte, *Les Inrocktibles*. Retirado de <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/tabou-3/>
- Kanter, M.M. (2015). *A política externa e integração na África Oriental: um estudo sobre Uganda, Tanzânia e Quênia*. Tese de mestrado, Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil. Retirado de <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/132967>
- Karenga, R. (2011). *Panafricanismo: William Edward Burghardt Du Bois, Frantz Fanon, Kwame Nkrumah, Thomas Sankara, Negro*. Londres: Books LLC ISBN: 9781231426708,
- Karlins, M.; Coffman T. L. & Walters G. (1969). On the fading of social stereotypes: Studies in three generations of college students. *Journal of Personality and Social Psychology*, 13, 1-16.
- Kellner, D. (2001). *A cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. São Paulo: EDUSC.
- Kesteloot, L. (1991) *Black writers in french: a literary history of negritude*. Washington D.C.: Howard University Press.
- Khosa, U. B. K. (1998). *Ualalapi*. Lisboa: Caminho.

- Kitzinger, J. & Barbour, R. (1999). Introduction: the challenge and promise of focus groups. In R. Barbour & J. Kitzinger (Eds), *Developing Focus Group Research: Politics, Theory and Practice*. London: Sage.
- Lacan, J. (1949). O Estádio do espelho como formatador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. *XVI Congresso Internacional de Psicanálise*, (comunicação). Zurique, 17 de julho. Retirado de <http://www.bsfreud.com/jlestadioespelho.html>
- Laclau, E. & Mouffe, C. (2010). *Hegemony and socialist strategy*. Londres/Nova Iorque: Verso.
- Lages, M.; Policarpo, V.; Marques, J.; Matos, P. & António, J. (2006). *Os imigrantes e a população portuguesa imagens recíprocas. Análise de duas sondagens*. Lisboa: ACIME.
- Lança, M. (2015, 5 de março). Entrevista a Margarida Cardoso a partir de Yvone Kane. *Rede Angola*. Retirado de <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/entrevista-a-margarida-cardoso-a-partir-de-yvone-kane>
- Larraín, J. (1979). *The concept of ideology*. London: Hutchinson.
- Lawrence, K. & Keleher, T. (2004). Chronic Disparity: Strong and pervasive evidence of racial inequalities poverty outcomes - Structural Racism. *Race and Public Policy Conference*.
- Le Goff, J. (2003). *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp.
- Lehman, P. (Ed.) (2001). *Masculinity: bodies, movies, culture*. New York: Routledge.
- Lemière, J. (1995, janeiro). *De um lado para o outro: entrevista a Pedro Costa*. Publicada online por José Oliveira. Retirado de <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/02/de-um-lado-para-o-outro.html>
- Lemière, J. (2006). «Um centro na margem»: o caso do cinema português. *Análise Social* XLI(180) 731–765.
- Lemière, J. (2007). “Entretien avec Pedro Costa”, Le cinéma documentaire portugais, Images documentaires, *Images Documentaires*, 61/62, 2e et 3e trimestres, p.76.
- Lemière, J. (2009). Terra a terra. O Portugal e o Cabo Verde de Pedro Costa. In Ricardo Matos Cabo (org.) *Cem Mil Cigarros: Os Filmes de Pedro Costa*, 99-111. Lisboa : Orfeu Negro.
- Levinas, E. (2001). *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Paris : Le Livre de poche.
- Lewin, K. (1997). *Resolving social conflicts & field theory in social science*. Washington: APA.
- Lewis, G. (1994). Magic, religion and the rationality of belief. In T. Ingold (Ed.), *The Companion Encyclopedia of Anthropology* (pp. 564-590). London/New York : Routledge.
- Licata, L. & Klein, O. (2005). Regards croisés sur un passé commun : anciens colonisés et anciens coloniaux face à l'action belge au Congo. In M. Sanchez-Mazas & L. Licata (Eds.), *L'Autre : Regards Psychosociaux* (pp.241-277). Saint-Martin d'Hères : Presses Universitaires de Grenoble.
- Licata, L. & Mercy A. (2015). Collective memory, (Social Psychology of). In J. D. Wright (Ed.) *International Encyclopaedia of the Social & Behavioural Sciences*, 2ª ed., Vol. 4, (194-199). Oxford: Elsevier.
- Lima, M. E. O. & Vala, J. (2004). As novas formas de expressão do preconceito e do racismo. *Estudos de Psicologia*, 9(3), 401-411. DOI:10.1590/S1413-294X2004000300002.

- Lisboa, R. V. (2015, 25 de fevereiro). Yvone Kane (2014) de Margarida Cardoso. *A Pala de Walsh*. Retirado de <http://www.apaladewalsh.com/2015/02/yvone-kane-2014-de-margarida-cardoso>
- Liu, J. H. & Hilton, D. (2005). How the past weighs on the present: Towards a social psychology of histories. *British Journal of Social Psychology*, 44, 537–556. DOI: 10.1348/014466605X27162
- Liu, J. H., Goldstein-Hawes, R., Hilton, D. J., Huang, L. L., Gastardo--Conaco, C., Dresler-Hawke, E., *et al.* (2005). Social representations of events and people in world history across twelve cultures. *Journal of Cross Cultural Psychology*, 36, 171–191.
- Liu, J. H., Páez, D., Slawuta, P., Cabecinhas, R., Techio, E., Kokdemir, D., *et al.* (2009). Representing world history in the 21st Century: The impact of 9-11, the Iraq War, and the nation-state on dynamics of collective remembering. *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 40, 667–692.
- Lopes, A. J. (2015). Política linguística: Terra de ninguém, terra de todos. Notas a partir de um posto de observação moçambicano. In M. L. Martins (cord.) *Lusofonia e Interculturalidade. Promessa e travessia*. Famalicão: Humus.
- Lopes, A. J. (2004). *A batalha das Línguas: Perspectivas sobre linguística aplicada em Moçambique*. Maputo: Imprensa Universitária.
- Lopes, F. (Org.) (2011). *Cinema em português: Atas das II Jornadas*, Covilhã: Livros LabCom
- Lopes, J. S. M. (2016). Cinema de Moçambique no pós-independência: uma trajetória, *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 5(2), 1-30. Retirado de <https://rebeca.socine.org.br/1/article/viewFile/223/228>
- Lopez, L. C. (2012). El concepto de racismo institucional: aplicaciones en el campo de la salud. *Interface - Comunicação, Saúde, Educação*. 16(40), 121-34. Retirado de <http://www.scielo.br/pdf/icse/v16n40/aop0412.pdf>
- Lorde, A. (1984). *Sister outsider*. Trumansberg: The Crossing Press.
- Lourenço, E. (1988). *O labirinto da saudade*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Luz, J. (2017, 27 de janeiro). Licínio de Azevedo, realizador. Uma vida a contar estórias. *hojemacau*. Retirado de <https://hojemacau.com.mo/2017/01/25/licinio-de-azevedo-realizador-uma-vida-a-contar-estorias/>
- Maalouf, A. (2003). *In the name of identity: Violence and the need to belong*. Nova Iorque: Penguin.
- Macedo, I. (2016). Youth and portuguese cinema: the (de)colonisation of the imaginary? *Comunicação e Sociedade*, 29, 291 – 309.
- Macedo, I. (2017). *Migrações, memória e representações identitárias: a literacia fílmica na promoção do diálogo intercultural*. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, Braga, Portugal. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/48712>
- Machado, F. L. (2001). Contextos e percepções do racismo no quotidiano. *Sociologia – Problemas e Práticas*, 36, 53-80. Retirado de <http://hdl.handle.net/10071/408>

- Machel, S. (1977). *Estudemos e façamos dos nossos conhecimentos um instrumento de libertação do povo*. Coleção Palavras de Ordem. Maputo: Departamento de Trabalho Ideológico FRELIMO.
- Machel, S. (1978). *Educar o homem para vencer a guerra, criar uma sociedade nova e desenvolver a pátria*. Coleção Palavras de Ordem. Maputo: Departamento de Trabalho ideológico FRELIMO.
- Madon, S.; Guyll, M.; Aboufadel, K.; Montiel, E.; Smith, A.; Palumbo, P. & Jussin, L. (2001). Ethnic and national stereotypes: The Princeton trilogy revisited and revised. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 27(8), 996-1010. DOI: 10.1177/0146167201278007.
- Malheiros, J. M.; Mendes, M.; Barbosa, C.; Silva, S. B.; Schiltz, A. & Vala, F. (2007). Espaços e expressões de conflito e tensão entre autóctones, minorias migrantes e não migrantes na área metropolitana de Lisboa. *Observatório da Imigração*, 22.
- Mapengo, P. (2010, 27 de dezembro). Uma história de desencanto - Entrevista com Sol de Carvalho. *O País*. Retirado de <http://www.opais.co.mz/index.php/entrevistas/76-entrevistas/11178-uma-historia-de-desencanto.html>.
- Maraire, J. N. (1996). *Zenzele*. New York: Dell Publishing.
- Marks, L. (2000). *The skin of the Film: Intercultural Cinema, embodiment, and the senses*. Durham: Duke University Press.
- Marques, A. H. O. (1986). *História de Portugal, vol. III, das revoluções liberais aos nossos dias*. Lisboa: Palas Editores.
- Marques, J. P. (2006). Racismo na sociedade portuguesa contemporânea: «flagrante» ou «subtil»? *Imigração em Portugal e na União Europeia (actas do I Congresso Internacional)* Centro Cultural António Aleixo (Vila Real de Santo António) 9 e 10 de dezembro de 2005. Associação para a Investigação e o Desenvolvimento Sócio-cultural. Retirado de <http://hdl.handle.net/10400.1/4287>
- Marques, J. F. (2007). *Do “não racismo” português aos dois racismos dos portugueses*. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural (ACIDI).
- Martins, F. C. (2013). Jornal cinematográfico nacional: da recuperação dos materiais ao repensar de um género. In T. Baptista e A. Martins (Eds.), *Atas do II Encontro Anual da AIM*, (pp. 615-624). Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-0-7.
- Martins, M. L. (2011). *Crise no castelo da cultura: das estrelas para os ecrãs*. Coimbra: Grácio Editor. ISBN: 978-989-8377-14-2
- Martins, M. L. (2006). A Lusofonia como promessa e o seu equívoco lusocêntrico. In M. L. Martins, H. Sousa & R. Cabecinhas (eds.) *Comunicação e Lusofonia: para uma abordagem crítica da cultura e dos media* (pp. 79-87), Porto: Campo das Letras.
- Martins, O. (2004). *História de Portugal*. Guimarães: Guimarães Editores. ISBN: 9789726654902.
- Martínez, N. R. (2007). *Poesía y memoria "Histoire(s) du cinéma" de Jean-Luc Godard*. Tese de Doutoramento, Universidad Complutense, Madrid. Retirado de <http://eprints.ucm.es/tesis/bba/ucm-t29349.pdf>.

- Marx, K. H. & Engels, F. (1999). *A ideologia alemã*. Edição eletrônica: Ed. Ridendo Castigat Mores. Retirado de <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/ideologiaalema.pdf>
- Marzano, N. (2009). Third Cinema today. *Off Screen*, 3(I), 6. Retirado de http://offscreen.com/view/third_cinema_today
- Mascarello, F. (2006). Procura-se a audiência cinematográfica brasileira desesperadamente, ou como e por que os estudos brasileiros de cinema seguem textualistas. In R. M. Junior, R. L. Soares, L. C. Araújo (Orgs.) *Estudos de Cinema Socine* (127-134). São Paulo: Annablume
- Matos-Cruz, J. (1999). *Cais do olhar. O Cinema português de longa metragem e a ficção muda*. Lisboa: Bulhosa Livresiros.
- Matos, P. F. (2006). *As cores do império: representações raciais no império colonial português*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- Matos, P. F. (2016). Images of Africa? Portuguese films and documentaries related to the former colonies in Africa (first half of the 20th century)." *Comunicação e Sociedade*, 29, 153-174
- Maurício, C. (2011). A Guerra colonial e a descolonização vistas pelas Sondagens de Opinião (1973 -2004), *Nação e Defesa*. N.º 130 – 5.ª Série: 267- 295. Retirado de <https://repositorio.iscteul.pt>
- Maurício, C. (2013). Um longo degelo: a guerra colonial e a descolonização nos ecrãs portugueses (1974-1994), *Ler História*, 65 (159-177). DOI:10.4000/lerhistoria.512
- Mayne, J. (1993). *Cinema and spectatorship*. London: Routledge.
- McCall, L. (2005). The complexity of intersectionality. *Signs*, 30(3), 1771–1800. DOI: 10.1086/426800
- McMahon, R. (2003). *The Cold War: a very short introduction*. Oxford: University Press. [ISBN 0-19-280178-3](https://doi.org/10.1017/9780192801783)
- McNamee, S. J. & Miller Jr., R. K. (2004). The meritocracy myth. *Sociation Today*, 2(1) Spring. The North Carolina Sociological Association ISSN 1542-6300. Retirado de <http://www.ncsociology.org/sociationtoday/v21/merit.htm>
- Mead L. M. (1986). *Beyond entitlement: the social obligations of citizenship*. New York: Free Press.
- Memmi, A. (2007). *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Memmi, A. (1993). *O racismo*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Mendes, M. M. (2013). *Sobre dois filmes: Tabu de Miguel Gomes e Deste lado da ressurreição de Joaquim Sapinho; Entrevista com António Reis e Margarida Cordeiro (1985)*, (pp. 5 – 43). Amadora: ESTC. Retirado de <http://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/2719>
- Meneses, F. R. (2009). *Salazar: a political biography*. New York: Enigma Books.
- Mesquitela, C. (2014). *Moçambique 7 de setembro - memórias da revolução*. Cascais: Edições Branco.

- Mhando, M. (2000). Fogata - Joao Ribeiro, 1992, *Film and film-making in Africa*. Retirado de <http://cls.sites.mtu.edu/hungwe/making-films-in-africa/martin-mhando/fogata.html>
- Milmo, C. (2007, 16 de outubro). Fury at DNA pioneer's theory: Africans are less intelligent than Westerners. *The Independent*. Retirado de <http://www.independent.co.uk/news/science/fury-at-dna-pioneers-theory-africans-are-less-intelligent-than-westerners-394898.html>
- Miles, R. (1989). *Racism*. Londres: Routledge.
- Mignolo, W. (2005). A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In E. Lander (Org.) *A Colonialidade do Saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais* (pp.71-103). Buenos Aires: Clacso Livros
- Minter, W. (2004). No easy victories interview: Robert Van Lierop. In W. Minter, G. Hovey & C. Cobb Jr. (Eds.), *No Easy Victories: African Liberation and American Activists over a Half Century, 1950-2000*. Africa World Press. Retirado de http://www.noeasyvictories.org/interviews/int07_vanlierop.php
- Miranda, M. G. (2015). Cinema africano em foco: entrevista com Sol de Carvalho. *Mulemba*, 12(1), 21- 28. ISSN: 2176-381X
- Monteiro, P. F. (2001). Uma margem no centro: a arte e o poder do “novo cinema”. In L. R. Torgal (Coord.), *O Cinema Sob o Olhar de Salazar* (pp. 306-338). Lisboa: Círculo dos Leitores.
- Moreira, A. (1956). *Política ultramarina*. Lisboa: Ministério do Ultramar.
- Morgan, L. (1877). *A Sociedade primitiva*, Lisboa, Presença.
- Moscovici, S. (2004). *La psychanalyse son image et son public*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Moscovici, S. (1981). On social representations. In J. P. Forgas (org.), *Social Cognition - Perspectives on Everyday understanding*. London: Academic Press.
- Moscovici, S. (1984). The phenomenon of social representations. In R. Farr & S. Moscovici (Eds.), *Social Representations* (pp. 3-69). Cambridge: Cambridge University Press.
- Moscovici, S. (1988). Notes towards a description of social representations. *European Journal of Social Psychology*, 18: 211–250. DOI: 10.1002/ejsp.2420180303
- Moscovici, S. (2003). *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Moscovici, S. (2007). *Natureza: para pensar a ecologia*. Rio de Janeiro: Mauad.
- Moura, H. (1931, 15 de agosto). O Cinema nas colónias. O que se passa em Lourenço Marques. *O Cinéfilo*, 22-31.
- Mourão, M. F.V.G. (2018). A Primeira Guerra Mundial em África. *O Espaço da História*. Retirado de <http://www.azpmedia.com/espacohistoria/index.php/primeira-guerra-mundial/a-primeira-guerra-mundial-em-africa>
- Mota, L. E. & Serra, C. H. A. (2014). A Ideologia em Althusser e Laclau: diálogos (im)pertinentes. *Revista de Sociologia e Política*, 22(50), 125-147. DOI: 10.1590/0104-447814225009

- Mudaukane, R. (2014, 27 de junho). A Língua portuguesa é factor de exclusão em Moçambique, *Ípsilon* – *Público*. Retirado de <https://www.publico.pt/2014/07/27/culturaipilon/entrevista/a-lingua-portuguesa-e-factor-de-exclusao-em-mocambique--considera-linguista-eliseu-mabasso-1664319>
- Mulvey, L. (1999). Visual pleasure and narrative cinema. In L. Braudy & M. Cohen (Eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, (pp. 833-844). New York: Oxford UP.
- Murray, C. A. (1984). *Losing ground: american social policy, 1950-1980*. New York: Basic.
- Müller, H. (2017). *A missão*. Lisboa: Livros Cotovia. ISBN: 978-972-8972-95-0
- Nader, L. (1989). Orientalism occidentalism and the control of women. *Sage Journals*, 2 I (3), 323-355. DOI: [10.1177/092137408900200304](https://doi.org/10.1177/092137408900200304)
- Nancy, J. L. (2004). *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois.
- Naficy, H. (2001) *An accented Cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Naficy, H. (Ed.) (1999). *Home, exile, homeland: film, media and the politics of place*. London: Routledge.
- Nagib, L. (1997, 1 de junho) A anatomia das atitudes raciais. O filósofo ganês Kwame Appiah critica as idéias de negritude e pan-africanismo. *Mais*. São Paulo. Retirado de <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs010615.htm>
- Neves, A. L. (1990, julho). É preciso aceitar uma certa morte e renascer um bocado: Mia Couto em entrevista. *Jornal de Africa*. Angola, pp. 21-22.
- Neves, R. C. (2009). Os estudos pós-coloniais: um paradigma de globalização. *Babilónia – Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*, 6/7, 231-239. Retirado de <http://hdl.handle.net/10437/2111>
- Neyrat, C. (2012). *Au pied du mont Tabu: Le Cinema de Miguel Gomes. Entretiens avec Cyril Neyrat*. Paris: Independencia éditions. ISBN: 979-10-90683-03-7
- Neyrat, C. & Rector, A. (2013). *Um melro dourado, um ramo de fores, uma colher de prata. No Quarto de Vanda: conversa com Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Nichols, B. (2005). A voz do documentário. In F. P. Ramos (Org.), *Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e Narratividade Ficcional*, (pp.47-47). São Paulo: SENAC.
- Nogueira, C. (2011). Introdução à teoria da interseccionalidade nos estudos de género. In S. Neves (Ed.) *Género e Ciências Sociais*, (pp. 67-78). Maia: Edições ISMAI.
- Nogueira, T. S. (1986). Cinema moçambicano VII: Kanemo um projecto de cinema *Tempo*, 841, 44-45.
- Nora P. (2016). Entre a memória e a história. A problemática dos lugares. In F. M. Alves, L. A. Soares & C. V. Rodrigues (Orgs.) *Estudos de Memória. Teoria e Análise Cultural* (pp. 51-73). Vila Nova de Famalicão: Edições Humus.
- O filme é sobre Passos, Merkel, Sarkozy e Berlusconi (2013, 1 de setembro). *Diário de Notícias*. Retirado de <https://www.dn.pt/artes/cinema/interior/filme-e-sobre-passos-merkel-sarkozy-e-berlusconi-3398436.html>

- Oliveira, A. L.; Avelar K. & Miranda, M. G. (2013). O pedagógico em o jardim do outro homem de Sol de Carvalho. *Mulemba*. 1(9), 9-21. ISSN 2176381X
- Oliveira, J. (2014, 27 de março). Entrevista a Pedro Costa: hoje é tudo muito inseguro, há pouca convicção e ousadia. *Jornal do Fundão*, p. 18
- Oliveira, J. M. (2010). Os feminismos habitam espaços hifenizados - A localização e interseccionalidade dos saberes feministas. *Ex aequo*, 22, 25-39.
- Oliveira, L. M. (2012, 14 de fevereiro). Entrevista Miguel Gomes – ‘Senti-me livre para não fazer uma ficção exemplar’. *Público*, p. 6.
- Oliveira, L. M. (2014). Pedro Costa: cada filme é melhor que o anterior. *Público*. Retirado de <https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/preso-neste-elevador-1678267>
- Orwell, G. (2014). *Diários*. Lisboa: D. Quixote.
- Paradelo, M. & Arias X. (2012). Entrevista a Pedro Costa: eu acho que há cineastas que não têm a coragem de não fazer filmes. *Folhas de Sala de Cineclube de Compostela*. Novembro. Retirado de <http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/files/2012/12/entrevista-Costa.pdf>
- Paré, J. (2012). *Keïta! L'héritage du griot : l'esthétique de la parole au service de l'image, Cinémas : revue d'études cinématographiques*, 11(1) 2000, 45-59. Retirado de <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2000-v11-n1-cine1882/024833ar/>
- Patraquim, L. C. (2013). Nova série do Kuxa Kanema: o discurso revolucionário institucionalizado. *O Mundo em Imagens – Filmes do Arquivo do INAC*. Maputo: INAC.
- Páez, D. & Liu, J.H. (2010). Collective memory of conflict. In D. Bar-Tal (Ed.), *Intergroup Conflicts and Their Resolution: A Social Psychological Perspective*. Psychology Press: Frontiers of Social Psychology Series. ISBN-13 9781841697833
- Pedro, E. A. (2011). *Impacto da independência do Brasil na política externa portuguesa sobre África, 1822-1872*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Pélissier, R. (1997). *História das campanhas de Angola. Resistência e revoltas 1845-1941*. Lisboa: Edições Estampa.
- Pennebaker, J. W. & Banasik, B. L. (1997). On the creation and maintenance of collective memories: History as Social Psychology. In J. W. Pennebaker, D. Paez & B. Rimé (Eds.) *Collective Memory of Political Events: Social Psychological Perspectives* (10-24). New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- Pennebaker, J. W., Páez, D., Deschamps, J. C., Rentfrow, J., Davis, M., Techio, E. M., et al. (2006). The social psychology of history: Defining the most important events of world history. *Psicología Política*, 32, 15-32.
- Peranson, M. (2006). Entrevista a Pedro Costa, *Cinémascope*, 22, p.11
- Pereira, A. C. (2016). *A mulher-cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. Covilhã: LABCOM.IFP ISBN: 978-989-654-278-8
- Pereira, A. C. (2014). A Invenção pós-abissal no percurso cinematográfico de Pedro Costa. *Avanca Cinema 2014*, 554 - 561.

- Pereira, A. C. (2016). Alteridade e Identidade em *Tabu* de Miguel Gomes. *Comunicação e Sociedade*, 29, 311–330.
- Pereira, A. C. (2017a). Cada um caminha por onde pode, por onde lhe é possível caminhar: entrevista a João Ribeiro. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 3(2), 363–372. Retirado de <http://www.rlec.pt/index.php/rlec/article/view/201/163>
- Pereira, A. C. (2017b). Das Margens para o ecrã: mulheres na ficção cinematográfica moçambicana, *ex aequo*, 35, 83-100. DOI: [10.22355/exaequo.2017.35.06](https://doi.org/10.22355/exaequo.2017.35.06)
- Pereira, A. C. (2018, 13 de abril). Dos 'selvagens' às primeiras protagonistas negras, *O Público*. Retirado de <https://www.publico.pt/2018/04/13>
- Pereira, A. C. & Cabecinhas, R. (2015). Alteridade e ficção: representações “raciais” no cinema pós-colonial em Portugal e em Moçambique. In Z. Pinto-Coelho, N. Zagalo (Eds.) *Comunicação e Cultura. III Jornadas Doutorais, Ciências da Comunicação e Estudos Culturais* (105-122). Universidade do Minho: CECS. Retirado de http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/issue/view/152/showToc
- Pereira, A. C. & Cabecinhas R. (2016). 'Um país sem imagem é um país sem memória' – entrevista com Licínio de Azevedo. *Estudos Ibero-Americanos*. 42(3), 1026-1047. DOI: [10.15448/1980-864X.2016.3.22989](https://doi.org/10.15448/1980-864X.2016.3.22989).
- Pereira, C. (2011). A função provocadora do artista, entrevista a Sol de Carvalho. *Buala*. Retirado de <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-funcao-provocadora-do-artista-entrevista-a-sol-de-carvalho>
- Pereira, C. C. (2008). Moçambicanidade em processo ou estar desiludido não é desistir. *Letras de Hoje*, 43(4), 11-17.
- Pessoa, F. (1926). Palavras iniciais. *Revista de Comércio e Contabilidade*, 1.
- Pettigrew, T. F. & Meertens R. W. (1993). Le racisme voilé : dimensions et mesure. In M. Wieviorka (Org.), *Racisme et Modernité* (pp. 209-226). Paris: Éditions la Découverte.
- Pickering, M. (1998). *Research methods for cultural studies*. Edinburg: University Press.
- Piçarra, M. C. (2011). *Salazar vai ao cinema. A política do espírito no Jornal Português*. Lisboa: DrellaDesign, Lda.
- Piçarra, M. C. (2015). *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
- Pina, L. (1960). Do cinema Português. O cinema português não pode desconhecer o Ultramar. *Filme*. Dezembro, p. 42.
- Pina, L. (1961). O cinema no ultramar. *Filme*. Março, p. 7.
- Pinto, E. R. (2014). Conceitos fundamentais dos métodos projetivos. *Ágora* Vol 17 (1) Rio de Janeiro, Janeiro/Junho. DOI: [10.1590/S1516-14982014000100009](https://doi.org/10.1590/S1516-14982014000100009)
- Pinto, F. M. (1983). *Peregrinação*. (Transcrição Adolfo Casais Monteiro). Lisboa, INCM.
- Pollak, M. (1992). *Memória e identidade social*. Estudos Históricos, vol. 5, n. 10, Rio de Janeiro.
- Ponzanesi, S. & Waller, M. (2012). *Postcolonial cinema studies*. New York: Routledge.

- Preto, A. (2015, 30 de janeiro). Portugal visto do tapete voador de Miguel Gomes. *Público (Ípsilon)*, pp. 6-10.
- Prins, B. (2006). Narrative accounts of origins. A blind spot in the intersectional approach? *European Journal of Women's Studies* 13 (3):277- 290. DOI: 10.1177/1350506806065757
- Prysthon, A. (2016). Stuart Hall, os estudos fílmicos e o cinema. *Matrizes*. 10(3), 77-88
- Raimundo, O. (2015). *António Ferro o inventor do salazarismo*. Lisboa: D. Quixote.
- Ramos, J. L. (1989). *Dicionário do cinema português 1962-1988*. Lisboa: Caminho. ISBN: 9789722104463
- Rancière, J. (2007). La lettre de Ventura, *Trafic 61*, printemps, POL, p.5.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique.
- Rancière, J. (2009). Política de Pedro Costa. In R. M. Cabo (Org.) *Cem Mil Cigarros: os filmes de Pedro Costa*, (pp. 53-63). Lisboa: Orfeu Negro.
- Rebelo, J. (2016, 27 de maio). Se a rutura acontecer, que venha. *Savana*, pp. 4-5.
- Reis, A. P. R. & Reis, M. S. C. (2016). *O Último voo do flamingo: para além da poesia*. III Semana Universitária. Ética na Formação Académica. UNILAB.
- Ribas, D. (2015). Algumas tendências do Cinema Português, *Actas das VIII Jornadas do Cinema Português* (87-102). Covilhã: Livros Labcom
- Ribeiro, A. M. (2015, 15 de fevereiro). Falar de um filme para falar da vida. *Público*. Retirado de <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/falar-de-um-filme-para-falar-da-vida-1686008>
- Ricouer, P. (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona: Ediciones. Paidós.
- Ricoeur, P. (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp.
- Riss, J. (1890). *How the other half lives: Studies among the tenements of New York*. Boston: Bedford/St.Martin's.
- Rodrigues, F. C. (2013). A desmobilização dos combatentes africanos das Forças Armadas Portuguesas da Guerra Colonial (1961-1974), *Ler História* 65 (113-128). Retirado de <https://journals.openedition.org/lerhistoria/484>
- Roldão, C. (2015). *Fatores e perfis de sucesso escolar "inesperado". Trajetos de contratendência de jovens das classes populares e de origem africana*. Tese de Doutoramento, ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa. Retirado de <http://hdl.handle.net/10071/9342>
- Robey, T. (2012, 6 de setembro). "Tabu, review". *Daily Telegraph*. Retirado de <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/9526240/Tabu-review.html>
- Romney, J. (2012, 8 de setembro). Tabu, Miguel Gomes, 118 mins (15). *Independent*. Retirado de <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/tabu-miguel-gomes-118-mins-15-8119932.html>
- Romney, J. (2015, 16 de julho). Film of the Week: 'Horse Money'. *Filmcomment*.. Retirado de <http://www.filmcomment.com/blog/film-of-the-week-horse-money>

- Rosário, E.; Santos, T. & Lima S. (2011). *Discurso do racismo em Portugal: essencialismo e inferiorização nas trocas coloquiais sobre categorias minoritárias*. Lisboa: ACIDI.
- Rosas, F. (1995). Estado novo, império e ideologia imperial. *Revista de História das Ideias*, 17, 19-32. DOI:10.14195/2183-8925_17_2
- Said, E. (2013). *Orientalismo*. Lisboa: Livros Cotovia.
- Sanches, M. R. (2017). *Recensão 'Margot Dias. Filmes etnográficos. 1958-1961.'* Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema/Direcção-Geral do Património Cultural e Museu Nacional de Etnologia, 3 dvd, 2016”. *Análise Social*, 224, lii (3.º), 714-718.
- Santiago, L. (2011). Crítica: O último voo do flamingo. *Plano Crítico*. Retirado de <http://www.planocritico.com/critica-o-ultimo-voo-do-flamingo/>
- Santos, A. M. C. J. R. (2014). *O voo de João Ribeiro sobre o último voo do flamingo de Mia Couto*. Dissertação de mestrado, Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro. Retirado de <http://hdl.handle.net/10773/13880>
- Santos, B. S. (2008). Do pós-moderno ao pós-colonial e para além de um e outro. *Travessias 6/7, Revista de Ciências Sociais e Humanas em Língua Portuguesa*, 15-36. Retirado de <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/43227/1/Do%20pos-moderno%20ao%20pos-colonial.pdf>
- Santos, B. S. & Meneses, M. P. (Orgs.). (2009). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina.
- Santos, E. & Schor P. (2013). Brasil, estudos pós-coloniais e contracorrentes análogas: entrevista com Ella Shohat e Robert Stam. *Revista de Estudos Feministas*, 21(2). DOI: 10.1590/S0104-026X2013000200020
- Schatz, T. (2014). Film studies, cultural studies, and media industries Studies. *Media Industries*, 1(1). DOI: 10.3998/mij.15031809.0001.108
- Schefer, R. (2012). O nascimento da ficção. *Poiésis*, 5(9), 260-279. Retirado de <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Poiesis/article/view/976/855>
- Schefer, R. (2016a). Mueda, memória e massacre, de Ruy Guerra, o projeto cinematográfico moçambicano e as formas culturais do Planalto de Mueda. *Comunicação e Sociedade*. 29, 27-51. DOI: 10.17231/comsoc.29(2016).240
- Schefer, R. (2016b). O cinema revolucionário moçambicano: I visível, o invisível e o translúcido. *A Quarta parede #36*. Retirado de <http://www.acuartaparede.com/wp-content/uploads/2017/06/Artigo-Cinema-Revolucion%C3%A1rio-Mo%C3%A7ambicano-Pt.pdf>
- Schwartz, B. (1991). Mourning and the making of a sacred symbol: Durkheim and the Lincoln assassination. *Social Forces*, 70, 342-364.
- Scruton, R. (1982). *A dictionary of political thought*. Londres: Macmillan Press.
- Seabra, A. M. (2000). Hipóteses, modos de ser. In F. Ferreira & L. Urbano (Eds.) *Geração Curtas - 10 Anos de Curtas-Metragens Portuguesas (1991-2000)*, 12-15. Vila do Conde: Curtas Metragens, CRL.
- Shohat, E. (1992). Notes on the 'post-colonial', *Social Text: Third World and Post-Colonial Issues*, 31/32, 99-113. Retirado de <http://www.jstor.org/stable/466220>

- Shohat, E. (1995). The struggle over representation: casting, coalitions, and the politics of identification. In Roman de la Campa, E. Ann Kaplan and Michael Sprinkler (Eds.), *Late Imperial Culture* (pp. 166-178). New York: Verso.
- Shohat, E. & Stam R. (1994). *Unthinking eurocentrism: multiculturalism and the media*. London: Routledge.
- Shohat, E. & Stam R. (Eds.) (2003). *Multiculturalism, postcolonialism, and transnational media*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Silva, M. C., Sobral, J. M. (Eds.) (2014). *Etnicidade, nacionalismo e racismo: migrações, minorias étnicas e contextos escolares*. Porto: Edições Afrontamento.
- Silva, T. T. (org.) (2000). A produção social da identidade e da diferença. In T. T. da Silva, Woodward, K., & Hall, S. (Eds.), *Identidade e Diferença - a Perspectiva dos Estudos Culturais* (pp. 74–101). Petrópolis: Vozes.
- Silva, T. T., Woodward, K. & Hall, S. (Orgs.) (2000). *Identidade e diferença - a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes.
- Simmel, G. (1983). *Sociologia*. São Paulo: Ática.
- Simpson, D. (2014). *A igreja católica e o Estado Novo salazarista*. Lisboa: Edições 70
- Skeggs, B. (1997). *Formations of class and gender: becoming respectable*. London: Sage.
- Sousa, C. (2013). O Tempo dos leopardos. *Filmes do Arquivo do Instituto Nacional de Cinema* (4-6), Maputo: INAC.
- Sousa, G. (2013, 7 de setembro). Operação produção forçou milhares de pessoas às “machambas” em Moçambique. *Notícias*. Retirado de <http://www.dw.com/pt-002/operação-produção-forçou-milhares-de-pessoas-às-machambas-em-moçambique/a-16948906>
- Souza, H. J. (1991). *Como se faz análise de conjuntura*. Petrópolis: Vozes.
- Spencer, H. (1865/2002). *Do progresso sua lei e sua causa*. E-book. Retirado de <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/progresso.html>
- Spivak, G. C. (1987). *In other worlds: essays in cultural politics*. New York & London: Methuen.
- Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak. In C. N. L. Grossberg (Ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271–313). Basingstoke: Macmillan Education.
- Spivak, G. C. (1990). *The post-colonial critic: interviews, strategies, dialogues*. Edited by S. Harasym. New York: Routledge.
- Spivak, G. C. (1996). *The Spivak reader*. Edited by D. Landry & G. MacLean. New York: Routledge.
- Spivac, G. C. (2010). *Pode o subalterno falar?* São Paulo: Aufmg .
- Stacey, J. (1994). *Star Gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. London/ New York: Routledge.
- Staiger, J. (1992). *Interpreting films: studies in the historical reception of American cinema*. Princeton: University Press.

- Staiger, J. (2000). *Perverse spectators: the practices of Film reception*. New York: University Press.
- Stephenie, M., et al. (2001). Ethnic and national stereotypes: The Princeton trilogy revisited and revised, *Personality and Social Psychology Bulletin*, 27(8), 996-1010.
- Stokes, M. & Maltby R. (2001). *Hollywood spectatorship: Changing perceptions of cinema audiences*. London: British Film Institute.
- Tajfel, H. (1982/1983). *Grupos humanos e categorias sociais*. 2 Volumes. Lisboa: Livros Horizonte.
- Tajfel, H. & Turner, J. C. (1979). An integrative theory of intergroup conflict. In W. G. Austin & S. Worchel (Eds.), *The Social Psychology of Intergroup Relations* (pp. 33-48). Monterey, CA, USA: Brooks/Cole.
- Taguieff, P-A. (1987). *La force du préjugé : essai sur le racisme et ses doubles*. Paris, Éditions la Découverte.
- Tatranský, T. (2008). A reciprocal asymmetry? Levinas's ethics reconsidered. *Ethical Perspectives* 15, 3, 293-307. DOI: 10.2143/EP.15.3.2033153
- Thompson, E. (1963/1991). *The making of the English working class*. London: Pinguin.
- Torgal, L. R. & Paulo, H. (Orgs.) (2008). *Estados autoritários e totalitários e suas representações*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Tönnies, F. (1889/1947). *Comunidad y sociedad*. Buenos Aires: Losada.
- Tracy, D. (1817-1818). *Éléments d'idéologie*. Paris: Hachete.
- Truth, S. (1851). *Ain't I a woman*. Retirado de <http://www.blackpast.org/1851-sojourner-truth-arnt-i-woman>
- UNESCO (1973). *Le racisme devant la science*. Paris: Gallimard.
- Vala, J. (Org.) (1999). *Novos racismos: perspectivas comparativas*, Oeiras, Celta.
- Vala, J., Brito R. & Lopes D. (1999). O Racismo subtil e o racismo flagrante em Portugal. In J. Vala (Org.), *Novos Racismos. Perspetivas Comparativas*, (pp. 31-59). Oeiras: Celta.
- Vala, J., Brito, R. & Lopes, D. (1999). *Expressões dos racismos em Portugal*, Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.
- Vala, J., Lopes, D. & Lima, M. (2008). Black immigrants in Portugal: luso-tropicalism and prejudice. *Journal of Social Issues*, 64 (2), 287–302.
- Vala, J. & Pereira, C. (2012). Racism: an evolving virus. In F. Bethencourt & A. Pearce, *Racism and Ethnic Relations in the Portuguese-speaking World* (pp. 49-70). New York: Oxford University Press.
- Valentim, J. P. (2005). Sobre Gilberto Freyre e a 'adversidade ao mestiçamento', 2º Congresso Hispano-Português de Psicologia, Lisboa. *Iber Psicologia* 10.5.7 ISSN: 1579-4113
Retirado de https://www.researchgate.net/publication/28083222_Sobre_Gilberto_Freyre_e_a_adversidade_ao_mesticamento

- Valentim, J. P. & Miguel, I. (2018). Colonialism in Portuguese History textbooks: A diachronic psychosocial study. In K. van Nieuwenhuysen & J. P. Valentim (Eds.). *Representations of colonial Pasts in (Post)colonial Presents. Historical and Social Psychological Perspectives Through Textbook Analysis* (pp. 133-154). Charlotte, North Carolina: Information Age Publishing.
- van Dijk, T. (1984). *Prejudice in discourse: an analysis of ethnic prejudice in cognition and conversation*. Amsterdam: Benjamins.
- van Dijk, T. (1987). *Communicating racism: ethnic prejudice in thought and talk*. Londres: Sage.
- van Dijk, T. (1992). Text, talk, elites and racism. *Discours social/social discourse* (Montreal): 37-62.
- van Dijk, T. (1993). *Elite discourse and racism*. Londres: Sage.
- Van Dijk, T. (1993). Analysing racism through discourse analysis: some methodological reflections. In J. Stanfield (Ed.) *Race and Ethnicity in Research Methods* (pp. 92-134). Newbury Park, CA: Sage.
- van Dijk, T. (2008). *Discourse and context. A sociocognitive approach*. Cambridge: Cambridge University Press.
- van Dijk, T. (Ed.) (2005-2008). Critical discourse analysis. In *Handbook of Discourse Analysis*, 4. Londres: Blackwell Publishers Ltd. DOI: 10.1002/9780470753460.ch19
- van Leeuwen, T. (1997). A representação dos atores sociais. In E. Pedro (Ed.), *Análise Crítica do Discurso: uma Perspectiva Sociopolítica e Funcional* (pp. 169-222). Lisboa: Caminho.
- 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.
- Vieira, S. (1978). O Homem Novo é um processo. *Tempo* 398: 27-38.
- Wagner, W, Holtz, P. & Kashima, Y. (2009). Construction and deconstruction of essence in representing social groups: identity projects, stereotyping and racism. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 39(3), 363-383. DOI: 10.1111/j.1468-5914.2009.00408.x
- Wallerstein, I. (1988). Universalisme, racisme, sexisme: les tensions ideologiques du capitalisme. In É. Balibar & I. Wallerstein (Eds.), *Race, Nation, Classe : Les Identités Ambiguës*, Paris, Éditions La Découverte.
- Watkins, C. A. (1995). Portuguese African cinema: historical and contemporary perspectives—1969 to 1993. *Research in African Literatures*, 26, 137-139.
- Watkins, C. A. (1995). Le cinema africain lusophone: perspectives historiques et contemporaines de 1969 à 1993. *Ecran d’Afrique*, 13/14, 109–124.
- Weber, M. (1978). *Economy and society. An outline of interpretative sociology*. Berkeley: The University of California Press.
- Weber, M. (1981). *Il metodo delle scienze storico-sociali*. Torino: Einaudi.
- Werbner, P. (1997). Essentializing essentialisms, essentializing silence: ambivalence and multiplicity in the constructions of racism and ethnicity. In P. Werbner & T. Modood (Eds.)

Debating Cultural Hybridity, Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism (pp. 226-254). London: Zed.

West, C. (1993). *Race matters*. Boston: Beacon.

Willemsen P. (1989). The third cinema question: notes and reflections. In J. Pines & P. Willemsen (Eds.) *Questions of Third Cinema* (pp. 1-29). London: British Film Institute.

Williams, R. (1958). *Culture is ordinary*. PDF source: Williams Raymond (1989) *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism, London*, (pp. 3-14) London: Verso. Retirado de <http://artsites.ucsc.edu/faculty/gustafson/film%20162.w10/readings/williams.ordinary.pdf>

Williams, R. (1960). *Culture and society*. Garden City, New York: Anchor Books, Doubleday & Company, Inc. Retirado de <https://archive.org/details/culturesociety17001850mbp>

Wilson, W. J. (1987). *The truly disadvantaged: the inner city, the underclass, and public policy*. Chicago: Chicago Press.

Woodward, K. (2000). Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceptual. In T. T. Silva (Ed.), *Identidade e Diferença - a Perspectiva dos Estudos Culturais* (pp. 7-72). Petrópolis: Vozes.

Zurara. G. E. (1453/1989). *Crónica dos feitos da Guiné*. Lisboa: Alfa. ISBN: 9789726261186.

Outras referências

Brandão, A. (2010). *Interviú with João Ribeiro on the Last flight of the flamingo*. Radio France Internationale. Extras do DVD de *O Último voo do flamingo*.

Butcher, P. (2012). Documentar uma sensibilidade humana: entrevista a Pedro Costa, *Cinética*. Retirado de <http://www.revistacinetica.com.br/entpedrocosta.htm>

Canal180. (2015). Yvone Kane, de Margarida Cardoso. *Cinema Now*. Retirado de https://www.youtube.com/watch?v=MX2_cWEQaRY

Cardoso, M. (2014). Nota de Intenções. *Dossier de Imprensa*. Retirado de <https://yvonekane.files.wordpress.com/2014/11/dossier-de-imprensa-novo.pdf>

Cardoso, M.; Diniz J. S. (2015). *Conversas sobre Yvone Kane*. Filmes do Tejo. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=LnPV53UpPNg>

Cardoso, M.; Tavares, G. M. (2015). *Conversas sobre Yvone Kane 2*. Filmes do Tejo. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=vaYWDkuBxGg>

Cardoso, M.; Anghel, G.; Ferreira, A. (2015). *Conversas sobre Yvone Kane 3*. Filmes do Tejo. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=WON3XtDUQ0I>

Cardoso, M.; Pinto C. (2015). *Conversas sobre Yvone Kane 5*. Filmes do Tejo. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=foS7iWBDN94>

Cardoso, M.; Santos N.; Costa, M. L. (2015). *Conversas sobre Yvone Kane 6*. Filmes do Tejo. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=9hwt4uCd780>

Censi R. & Marelli M. (2014). Pedro Costa, Cavalo Dinheiro. *Registi Fuori dagli Sche(r)mi V*. Apulia Film Commission. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=gX516F5qqkM>

- Cinemateca. (2015). *O Espírito do lugar*: Licínio de Azevedo, cineasta de Moçambique. Folha de sala do ciclo de cinema dedicado a Licínio Azevedo de 01 a 30 de dezembro.
- Costa, P. (2006). Seminário na Escola de Cinema de Tóquio, *Doc's Kingdom Seminário Internacional sobre Cinema Documental - textos de apoio*. Serpa (18-30).
- Costa, P. (2007, junho). Entrevista a Pedro Costa. *Blogsanddocs*. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=7fkPvTCXADY>
- Costa, P. (2009, 26 de junho). O cinema é um ofício é como ser pedreiro. *PhotoEspanña*. Retirado de http://www.snpcultura.org/vol_o_cinema_e_um_oficio_como_ser_pedreiro.html
- Decreto n.º 52/90, de 11 de dezembro. República Portuguesa.
- Decreto n.º 12/92, de 20 de fevereiro. República Portuguesa.
- Decreto n.º 33/89, de 13 junho de 1989. República Portuguesa.
- Dias, A. (2008, 3 de março). Aquela é a minha terra. *Visão* 416. Retirado de <http://pedrocosta-heroi.blogspot.pt/2008/03/aquela-minha-terra.html>
- Duarte, C. M. (2012). Entrevista: João Ribeiro – cinema africano, televisão e mercado. Beyreuth - Iwalewa Haus, novembro. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=Kcwo5u8LDdw>
- Festival del Film Locarno (2014, 13 de agosto). *Horse Money, Q&A with Pedro Costa at Locarno*. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=quEkZp3x1Qw>
- Film Society of Lincoln Center (2014). *Directors dialogues at NYFF: Pedro Costa*, HBO. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=GfLKOJ0oXr0>
- Gorin, J. P. (2010). Ossos, conversation between Pedro Costa and Jean Pierre Gorin, *Criterion DVD edition of Ossos*. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=1h2zBBaSfO0>
- Henriques, A. C. (2015). Biografia de Luís filipe Costa: a voz de ouro da Rádio Portuguesa, *Colorize Media - Biografias*. Retirado de http://www.colorizemedialearning.com/detalhe_biografia.php?pag=22
- Henriques, C. (2014). Entrevista a Pedro Costa: Casa de lava Caderno. *ArteCapital – Magazine de Arte*. Retirado de <http://www.artecapital.net/entrevista-158-pedro-costa>
- Lei n.º 1/2017, de 6 de janeiro, República de Moçambique.
- Lounas, T.; Burdeau, E.; Costa, P.; Costa, J. M. (2000, 14 de outubro). Seminário internacional sobre cinema documental - Quarto debate a partir do filme de Pedro Costa - O Quarto de Vanda, *Doc's kingdom*. Retirado de http://www.docskingdom.org/pt/arquivo/anoaano/debates/debates2000_4.html
- Marques, C. V. (2015, 3 de março). *Pessoal e transmissível: Margarida Cardoso*. TSF. Rádio. Retirado de <https://player.fm/series/tsf-pessoal-e-transmissivel-podcast>
- Martin, P. (2006). Uma utopia realizada. *CUBAcursos. Sítio oficial da EICTV*. Retirado de <http://www.cuba-cursos.org/escola/um-pouco-de-historia/>

- Milheiro, A. (Produtora) (2005, 24 de janeiro). *Por outro lado: Margarida Cardoso* [Programa de Televisão]. Retirado de <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/margarida-cardoso/>
- Mulvey, L.; Modi M.; Costa P. (2014). *Horse Money: Q&A with Pedro Costa hosted by Laura Mulvey*, ICA. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=ygSIKWpOUBo>
- Oliveira, J. (2014). The Shock of each moment os still being alive. Cavalo Dinheiro de Pedro Costa. *Foco Revista de Cinema*. Retirado de <http://www.focorevistadecinema.com.br/indice.htm>
- Oliveira, R. & Palhares, J. (2012). Entrevista a Pedro Costa, *Cinergia: Revista de cinema*. Retirado de <http://cinergia-revista.tumblr.com/post/27327023741/entrevista-a-pedro-costa>
- O Som e a Fúria (2004). *Dossier de imprensa de A Cara que mereces*.
- O Som e a Fúria (2008). *Dossier de imprensa de Aquele querido mês de agosto*.
- O Som e a Fúria (2012). *Dossier de imprensa de Tabu*.
- Phelps, D. (2012, 28 de dezembro). Anything goes: Miguel Gomes (An Interview). *mubi.com*. Retirado de <https://mubi.com/notebook/posts/anything-goes-miguel-gomes-an-interview>
- Sítio oficial de Ruy Guerra: http://www.ruyguerra.com.br/ruy_guerra.php
- Smith, D. (2013, 3 de abril). A House of games, Damon Smith on The face that you deserve. *Reverse Shot. Museum of the Moving Image*. Retirado de http://reverseshot.org/archive/entry/1677/face_you_deserve
- Sputnik. (2016). La semilla cubana del cine latinoamericano. Retirado de <https://mundo.sputniknews.com/cultura/201612231065769693-escuela-cine-television-cuba/>
- Verdade. (2010). Filme do moçambicano João Ribeiro estreia no Festival de Cannes. Retirado de <http://www.verdade.co.mz/eleicoes/35-themadefundo/11443-filme-do-mocambicano-joao-ribeiro-estreia-no-festival-de-cannes>
- Verdade. (2015). Entrevista com Licínio Azevedo, na 1ª Semana de Cinema Africano de Maputo. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=13NoKxKgCPM>
- TDM (Produtor) (2015, janeiro). *Entrevista Licínio Azevedo, Sol de Carvalho e Iva Mugalela* [Programa de televisão]. Maputo: TDM. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=CXQbcgxDdmw>
- TIM (Produtor) (2014, setembro). *João Ribeiro em entrevista à TIM* [Programa de televisão]. Maputo: TIM. Retirado de <https://vimeo.com/107792689>
- Universidade Lusófona (2012). *Paulo Viveiros entrevista Margarida Cardoso para a Coleção Lessons in Film, Art and Multimedia*. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=kF562Y84nVw&t=63s>

Filmes estudados

- Azevedo, L. (Realizador). (2012). *Virgem Margarida* [Filme]. Moçambique: Ukbar Filmes/Ébano Multimédia.

Cardoso, M. (Realizadora). (2015). *Yvone Kane* [Filme]. Portugal: Filmes do Tejo.

Carvalho, S. (Realizador). (2006). *O Jardim do outro homem* [Filme]. Moçambique: Promarte.

Costa, P. (Realizador). (2014). *Cavalo Dinheiro* [Filme]. Portugal: Optec.

Gomes, M. (Realizador). (2012). *Tabu* [Filme]. Portugal: O Som e a Fúria.

Ribeiro, J. (Realizador). (2011). *O Último voo do flamingo* [Filme]. Moçambique: Fado Filmes.

Fontes não publicadas

Cabaço, J. L. (s.d.). Percurso do cinema Moçambicano.

Cabaço, J. L. (1980). Uma arma que aliena ou que liberta: Orientações do Ministro da Informação para o estabelecimento de uma estratégia de produção de imagem em Moçambique. Discurso.

Carvalho, S. (2017). Lei do cinema em Moçambique: finalmente! Mas é preciso falar de alguns mitos...

Carvalho, S. a Pereira, A. C. (2017). Entrevista a Sol de Carvalho. Porto, 27 de maio, no Porto, Portugal.

Graça, J. a Pereira, A. C. (2016). Entrevista a João Graça a 15 de junho de 2016, em Maputo, Moçambique.

Manhiça, D. a Pereira, A. C. (2016). Entrevista a Diana Manhiça. Maputo, 16 de junho, em Maputo, Moçambique.

Mondlane, G. a Pereira, A. C. (2016). Entrevista a Gabriel Mondlane. Maputo, Amocine, 8 de abril, em Maputo, Moçambique.

Patraquim, L. C. & Azevedo, L. (1978). Entrevista com Godard.

Ribeiro, J. a Pereira, A. C. (2017). Conversas com João Ribeiro. Aveiro-Maputo.

Sousa, C. & Noronha, I. a Pereira, A. C. (2016). Entrevista a Camilo de Sousa & Isabel Noronha, a 19 de abril e 15 de maio de 2016, em Maputo, Moçambique.