

Africanos e Afrodescendentes no Cinema Português Contemporâneo: Imigrantes, Cidadãos, Humanos

RESUMO: O presente ensaio oferece uma panorâmica crítica de longas-metragens e documentários ligados às experiências de africanos e afrodescendentes no Portugal contemporâneo, visando investigar como a dita produção cultural reflete uma nação portuguesa em plena mutação, onde as fronteiras entre o Portugal pós-colonial e as ex-colônias africanas, tal como as noções acerca do que é “ser africano” ou “ser europeu,” estão a ser redefinidas. As longa-metragens e documentários que serão objeto de reflexão neste ensaio apresentam uma diversidade de abordagens estéticas e estruturas narrativas, mas, ao mesmo tempo, uma convergência ética visando trazer sujeitos afrodescendentes para o centro da representação e para o âmbito duma cidadania social e cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos de longas-metragens/documentários; diáspora português/africano; Portugal pós-colonial

ABSTRACT: This essay offers a critical overview of feature films and documentaries related to the experiences of Africans and Afro-descendants in contemporary Portugal, aiming to investigate how this form of cultural production reflects a Portuguese nation in full mutation, where the borders between post-colonial Portugal and the former African colonies, as well as the notions about what is “being African” or “being European,” are being redefined. The feature films and documentaries that will be the object of reflection in this essay present a diversity of aesthetic approaches and narrative structures, but, at the same time, an ethical convergence aiming to bring Afro-descendent subjects to the center of representation and to the sphere of a social and cultural citizenship.

KEYWORDS: Film/documentary study; Portuguese-African diaspora; post-colonial Portugal

Introdução

Os destinos de Portugal e de várias regiões do continente africano têm estado entremeados durante séculos como resultado da expansão marítimo-colonial portuguesa e o comércio transatlântico de escravos, onde o Brasil colonial e independente também desempenhou um papel fundamental, com consequências profundas de ordem histórica, geopolítica, sócio-económica e cultural para todas as partes envolvidas. Assim, a relação entre Portugal e África é absolutamente crucial para o entendimento do imaginário nacional português e a construção da sua identidade.

Apesar de haver uma enorme produção literária nos géneros historiográfico, memorialístico, ficcional, de viagens em torno da experiência portuguesa em África, tem havido uma verdadeira explosão de representações da experiência negra ou afro-descendente em Portugal no âmbito da música popular, com particular ênfase no género do rap, tanto no circuito comercial como fora dele. Em contrapartida, a produção filmica focalizada na representação de africanos e afro-descendentes em Portugal tem sido mais limitada. Contudo, esta produção cultural constitui uma plataforma fundamental para a representação simbólica e empoderamento de comunidades periféricas africanas e afroportuguesas, assim como um prisma através do qual são projetadas uma multiplicidade de formações identitárias, quer flutuantes, quer sobrepostas, assumidas ou impostas: estrangeiro, nacional, negro, branco, africano, “afro-tuga,” europeu. Ao longo do ensaio, focar-nos-emos nas estratégias de ordem estética, narrativa e ética adotadas por vários cineastas: Pedro Costa, Inês Oliveira, Leonel Vieira, Joaquim Leitão, e o coletivo composto por Kiluanje Liberdade, Inês Gonçalves Vasco Pimentel.

★

A presença de africanos e descendentes em Portugal não é um fenómeno exclusivamente moderno, como nos informa a historiadora Isabel Castro Henriques (2009; 2013). Há sinais da presença de africanos negros em Portugal, e na Península Ibérica em geral, desde os períodos romano, mouro e medieval, com base em provas iconográficas, poéticas e esculturais (Henriques 2009, 18–23). Contudo, devido aos empreendimentos comerciais-marítimos portugueses ao longo das costas do norte da África, assim como da África ocidental e central durante os períodos medieval e início do moderno, surgiu um número substancialmente maior de africanos em Portugal na forma de escravos, assim como de mulheres e homens livres (inclusive diplomatas). A população africana e

afrodescendente, que compreende negros e mulatos, começou a declinar após a proibição da importação de escravos no século XVIII, ao ponto de quase se diluir na maioria da população branca por volta do início do século XX. Entretanto, atualmente, a população africana e afro-diaspórica em Portugal cresceu a níveis que se aproximam dos números dos períodos anteriores.

A primeira chegada historicamente documentada de negros africanos escravos a Portugal deu-se em 1444, num leilão na cidade de Lagos, no Algarve (Blackmore 27).¹ Desde então, escravos africanos foram importados para uso em trabalho doméstico nas zonas urbanas, e em menor escala para trabalho agrícola em áreas rurais, a fim de substituir antigos escravos mouros (Klein 12). Vitorino Magalhães Godinho, em *Os descobrimentos e a economia mundial* (1963–65), relata que possivelmente até 300.000 escravos negros africanos tenham sido importados para Portugal ao longo do século XVI, com base na documentação histórica da época (539). Baseado nesses cálculos, José Ramos Tinhorão estima que de 10 a 20% da população total de Lisboa fosse africana durante o século XVI (1988, 102–3).² Vários viajantes, jornalistas e historiadores europeus, alguns citados por Magalhães Godinho (1963, 542), Tinhorão (1988, 79–110), Jean-Yves Loude (115–16) e Isabel Castro Henriques (37–39; 67–69), descrevem a presença africana em Portugal entre os séculos XV e XIX com palavras que variam entre sarcasmo ou pena e a condescendência, repulsa ou horror.³ O Marquês de Pombal proibiu a importação de escravos a Portugal em 1761, não necessariamente por razões humanitárias, mas a fim de redirecioná-los às minas de ouro do Brasil e para evitar a sua concorrência com mão-de-obra livre em virtude dos seus esforços para modernizar a economia portuguesa.

Apesar da escravatura não ter desaparecido por completo da paisagem portuguesa, conforme argumentado por Tinhorão (1988, 374–75), tal decisão, em última análise, funcionou como uma estratégia de engenharia social com o objetivo de diluir uma das maiores populações africanas na Europa. Existe abundante evidência imaterial e material da presença de africanos e afrodescendentes, sejam escravos ou homens/mulheres livres, entre os séculos XV e XIX em Portugal (sobretudo nas regiões de Lisboa, Alentejo e Algarve), com base na documentação encontrada em arquivos municipais e jornalísticos, assim como em igrejas e museus. A irmandade católica da Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e as festividades em comemoração de reis e rainhas congolezes (ou *congadas*) – ambas bastante difundidas no Brasil – foram algumas das mais duradouras manifestações culturais e institucionais afrocêntricas até ao final do século XIX

(Lahon 57–76). Africanos e afrodescendentes deixaram suas marcas no acervo genético português, nas origens do fado,⁴ na literatura oral, nas palavras que foram incorporadas no léxico da língua portuguesa, em topónimos, enquanto imagens de africanos são bastante comuns em antigas representações artísticas portuguesas, tais como pintura, azulejos, desenhos, cerâmica e escultura, assim como no teatro e na poesia (vide Tinhorão, Lahon, Loude e Henriques).

Não obstante a rica evidência indicando uma vigorosa presença africana nos primórdios do Portugal moderno, a sua diluição desde a abolição do comércio negreiro em 1836 e, mais tarde, a abolição da escravatura em 1869, foi acompanhada de preconceitos culturais e raciais profundamente enraizados, além de discursos hegemônicos eurocêntricos e cristãos sobre identidade nacional inseridos no imaginário coletivo português (os quais se consolidaram sob o regime de Salazar no século XX). Estamos perante um estado de “amnésia coletiva,” conforme a define Miguel Vale de Almeida (74), que tem prevalecido em torno da presença, não apenas de negros africanos em Portugal, mas também de judeus e mouros.

*

Uma das dinâmicas de maior destaque no Portugal pós-colonial é a questão da imigração. Os fluxos migratórios direcionados a Portugal estão ligados de forma inextricável à história colonial, sobretudo em relação à África e ao Brasil. Tais fluxos têm estado a mudar de forma decisiva o quadro demográfico do país, em particular a região da Grande Lisboa, assim como a própria identidade nacional. Como se sabe, ao cabo de mais de 500 anos enquanto exportador de emigrantes para o mundo, Portugal tornou-se, desde a Revolução do 25 de abril, as independências africanas entre 1974-75, e a adesão à União Europeia em 1986, receptor de imigrantes oriundos das ex-colónias e outros pontos do planeta (norte e leste europeu, continente asiático, e alguns países africanos não lusófonos, entre outros).

É ponto assente o facto de que a imigração é uma necessidade sócio-económica em grande parte do norte global. De modo semelhante aos seus parceiros europeus, o crescimento demográfico de Portugal é extremamente baixo. No entanto, tal como no resto da Europa, têm surgido em Portugal atitudes que oscilam entre a ambivalência e resistência à intolerância e ao racismo em relação aos africanos subsaarianos e os seus descendentes. Desde o final da década de 1990, numerosos estudos e sondagens nas ciências sociais e nas humanidades

têm-se debruçado sobre questões relacionadas com imigração e racismo em Portugal.⁵ Ao mesmo tempo, diversas organizações governamentais, ONGs e associações têm envidado esforços a fim de apoiarem os imigrantes, os seus direitos enquanto cidadãos, a sua integração social, assim como na luta contra o racismo.⁶ Simultaneamente, um discurso anti-racista tem-se tornado mais proeminente nos debates públicos e políticos nos *média* portugueses. Ao longo dos últimos 20 anos, tem surgido um léxico no discurso político português, assim como em debates no âmbito da antropologia e sociologia, relativo à interculturalidade, multiculturalismo, minorias étnicas, etnicidade, integração e políticas migratórias.

Desde meados da década de 1990, a legislação portuguesa evoluiu ao ponto de conceder direitos políticos e sociais aos imigrantes, incentivando a sua integração, assim como uma maior apreciação das diferenças culturais. O alto comissário para a imigração e minorias étnicas, Rui Marques, citado por Ana Paula Ferreira, estabelece uma ligação entre aquilo que seria o “modelo intercultural português” a uma identidade de “fusão” supostamente baseada na experiência colonial portuguesa. Esta terceira via “intercultural” adotada oficialmente em Portugal, encontra-se emaranhada a ideologias ligadas ao hibridismo e aos afetos tais como o Lusotropicalismo, em contraste com o “multiculturalismo” britânico e o “assimilacionismo republicano” francês, enfatizando o reconhecimento e a integração dos imigrantes no Estado-nação, onde a identidade cultural tornar-se-ia na única via de “inserção pública.” Em última instância, segundo João Oliveira, o modelo intercultural seria um obstáculo às reivindicações de carácter sócio-económico e material. Este impasse deve-se à falta de reconhecimento oficial da categoria de identidade étnica, considerada contraproducente por alguns segmentos da sociedade portuguesa que favorecem uma auto-imagem idealizada do colonialismo português como sendo mais aberta historicamente à miscigenação.

Em 2019, ainda não havia um reconhecimento oficial da distinção entre a categoria de imigrante e a noção de minoria étnica ou racial. Aliás, a questão da etnicidade constitui um tabu no discurso governamental português, assim como em outras nações europeias como a França, tal como nos informa Joana Gorjão Henriques (2012). No caso português, ainda existem impedimentos de ordem legal na coleta de dados baseados na etnicidade ou raça. Esta conjuntura tem resultado num desfasamento da parte das autoridades políticas portuguesas em lidarem com as mudanças demográficas em curso. O relatório das Nações

Unidas de 2012 sobre a questão racial em Portugal aponta para um “racismo subtil” que ainda prevalece no país. O relatório é crítico em relação à lacuna oficial de categorias raciais e étnicas a nível oficial, o que acaba por confinar os afrodescendentes nascidos em Portugal no âmbito da imigração, portanto, dificultando o seu avanço social. O relatório acrescenta que nem os currículos oficiais nem os livros de texto oferecem uma imagem exata do passado colonial português, nem o reconhecimento do contributo positivo de africanos e afrodescendentes para a formação da sociedade portuguesa.

É inquestionável o facto de que Portugal é agora uma sociedade mais multiétnica e multicultural do que no período do auge da expansão marítima dos séculos XV e XVI. Hoje em dia, ser-se português ou europeu já não significa ser exclusivamente branco. Esta realidade reflete os limites das narrativas portuguesas de homogeneidade cultural, ao mesmo tempo em que se coloca em xeque o excepcionalismo cultural português. Portanto, os imigrantes e o seus descendentes, e de uma forma particularmente dramática, os africanos e os afrodescendentes “articulam a narrativa da diferença cultural que não permite que a história nacional se enxergue narcissisticamente no olho” (palavras do crítico pós-colonial Homi Bhabha). Contudo, como aponta Inocência Mata, 40 anos após o colapso do império colonial português, a nação ainda textualiza os africanos e os seus descendentes como “os outros.” Aliás, apesar do seu estatuto legal, quer como imigrante, quer como cidadão, origem nacional ou classe social, os africanos e os seus descendentes tendem a ser diluídos ou homogeneizados nas categorias de “negros” ou “africanos.” Em ambos os casos, eles tendem a ser objetivizados como “o outro” pela população portuguesa de maioria branca.

Segundo vários estudos de âmbito sociológico (Bruno Peixe Dias e Nuno Dias, 2012; João António e Verónica Policarpo, 2011), Portugal, em última instância, não seria tão diferente face a outros países europeus em termos das atitudes racistas ou falta de hospitalidade em relação a imigrantes africanos e os seus descendentes. Essa conclusão contrasta de modo contundente com mitos nacionais de excepcionalismo cultural profundamente enraizados, tais como o Lusotropicalismo. Os mitos em questão baseiam-se na percepção ou interpretação da empreitada colonial portuguesa como tendo sido mais benigna e aberta ao convívio intercultural e à mestiçagem racial do que outras experiências coloniais europeias, devido a uma série de fatores interrelacionados de ordem climatológica, geográfica, histórica, cultural, e genética. O conceito de Lusotropicalismo é atribuído ao antropólogo brasileiro Gilberto Freyre, embora as premissas já

fizessem parte do campo intelectual português.⁷ De qualquer forma, como indica Ana Paula Ferreira, o “Lusotropicalismo genérico” (tal como é chamado pelo antropólogo Miguel Vale de Almeida), tem-se tornado uma forma de “sentido comum cultural” bastante disseminado no Portugal pós-colonial.

★

Expressões culturais tais como cinema, música popular, e literatura ficcional estão a proporcionar uma plataforma-chave para a representação simbólica e o empoderamento sócio-político das periferias africana e afroportuguesa, quer como veículos de auto-expressão, quer como projetos artísticos de cineastas e escritores brancos (e não só) em alinhamento ético com subjetividades periféricas. Os/as cineastas e escritores/as em questão (Pedro Costa, Inês Oliveira, Joaquim Leitão, Leonel Vieira, Lídia Jorge e Antonio Lobo Antunes, entre vários outros) operam, em determinados textos, como mediadores sociais no âmbito da cultura entre sujeitos negros e a sociedade hegemónica branca. No campo do cinema, filmes que oscilam entre longas metragens com influência do *mainstream* hollywoodiano e documentários de carácter etnográfico e social, assim como filmes de carácter autoral, fora do circuito comercial, compartilham uma política de empatia e equanimidade, enquanto oferecem abordagens estéticas e éticas, assim como graus de profundidade contrastantes na representação das vidas de africanos e afrodescendentes em Portugal.⁸

Nesse campo cada vez mais fecundo, o consagrado cineasta Pedro Costa oferece um dos projetos mais instigantes, documentando as vidas de africanos – mais especificamente cabo-verdianos – no Portugal pós-colonial. A filmografia de Pedro Costa complexifica as fronteiras de género ficcional e documentário. Os filmes *Ossos* (1997), *No Quarto de Vanda* (2001), *Juventude em Marcha* (2007), e *Cavalo Dinheiro* (2014) destacam personagens cabo-verdianas que, junto com portugueses ciganos e brancos pobres, dividem vidas difíceis de profunda alienação social nos bairros mais pobres de Lisboa. O olhar empático que predomina nos seus filmes pressupõe também uma ética de representação auto-consciente onde sujeitos subalternos – neste caso, homens e mulheres negros – assumem a fala, ao mesmo tempo em que surgem fisicamente em todo o seu esplendor e dignidade.

Juventude em Marcha (2007) conclui a trilogia das Fontainhas, onde Pedro Costa documenta o dismantelamento paulatino do bairro degradado na periferia de Lisboa e os seus efeitos sobre os habitantes, assim como as memórias da vida

antes da destruição. Estes moradores são representados por personagens da vida real, nomeadamente o cabo-verdiano Ventura e a portuguesa Vanda, na medida em que são transferidos para os novos prédios de habitação social do Casal da Boba. Ventura é a personagem de maior proeminência que perambula através de múltiplos planos temporais entre as ruínas de Fontainhas e os novos prédios, visitando membros da comunidade, incluindo Vanda, que ele considera como os seus filhos. Ventura tenta juntar os seus fragmentos de vida: as recordações enquanto operário de obras de construção desde 1972, a incerteza e o medo em relação ao destino dos africanos na altura da Revolução do 25 de abril, a euforia em torno da independência cabo-verdiana, e a saudade pelo seu *kretxeu* (o ser amado, em crioulo cabo-verdiano), na medida em que procura um sentimento de pertença e fixação num lar após a destruição física e simbólica da sua comunidade, como resultado de políticas urbanas do Estado-nação moderno.⁹

Juventude em Marcha é um filme exigente do ponto de vista cinematográfico e uma produção estilizada. Parco em termos de diálogo, o filme atinge um alto grau de lirismo nos registos quotidianos e poéticos do crioulo cabo-verdiano, que é, de facto, a língua dominante ao longo do filme. Entretanto, os espaços habitacionais desolados (tanto o interior das barracas em ruínas, como dos prédios novos a brilharem de tão brancos), junto com os habitantes semi-fantasmáticos, são transfigurados em planos que fazem lembrar quadros de pintura barroca. Nos planos em questão, vários tipos de luz e escuridão concedem aos sujeitos representados (principalmente sujeitos negros e pobres) um aura de humanidade, equilíbrio, e graça, que muitas vezes lhes são negados pela sociedade dominante. O crítico James Quandt afirma que “os close-ups emotivos das personagens abjetas aproximam-se do beatífico” (356).

A noção do enquadramento afetivo ou da imagem-afeto (de Gilles Deleuze) é extremamente útil para entendermos as intenções estéticas e éticas de Pedro Costa. A imagem a seguir é um *close-up* intermédio em *contre-plongée* do Ventura com as costas voltadas para os novos prédios de habitação social para os quais ele foi transferido. A sua presença física, simultaneamente majestosa e calorosa, junto com a pose contemplativa, feições escuras e as formas curvilíneas da sua figura humana, contrastam dramaticamente com a luminescência fria e impessoal das estruturas arquitetónicas brancas e modernas com as suas formas retilíneas.

A próxima imagem paradigmática tem lugar no Museu Gulbenkian, que o próprio Ventura ajudou a construir na vida real, segundo Pedro Costa. Trata-se de outra justaposição, desta vez entre Ventura e uma estátua clássica de bronze

representando uma figura masculina. Mais uma vez, observamos o protagonista através de um primeiro plano num *close-up* intermédio junto ao perfil da cabeça da estátua. Aqui, Ventura torna-se uma escultura em si próprio. Através desta justaposição, Costa deseja relativizar noções eurocêntricas canonizadas de beleza estética, enquanto traz figuras periféricas negras como Ventura ao centro da grande arte, ao mesmo tempo deitando abaixo figurativamente as paredes físicas da instituição que homens como Ventura ajudaram a construir. Podemos argumentar que a presença física de Ventura no museu representa uma dupla *mise-en-scène*: o museu enquanto instituição em si, produto do imperialismo europeu e arquivo privilegiado por excelência de obras da arte do mundo ocidental e não só, e a presença transgressiva de Ventura no próprio espaço do museu – ele, um imigrante africano de uma ex-colónia portuguesa que é transformado pelo filme de Pedro Costa num objeto de arte a título próprio.

Nos filmes de Pedro Costa, o antigo centro do império português é visto a partir das margens. Ao mesmo tempo, o mundo representado por Costa fica afastado da cultura hegemónica e é, portanto, desconhecido pela maioria dos portugueses. A política de empatia e equanimidade que se impõe em relação ao “outro” nos filmes de Pedro Costa reverbera num efeito duplo junto dos espectadores portugueses: temos o estabelecimento de um pacto de cumplicidade entre o público em relação ao outro representado no ecrã, ao mesmo tempo provocando um sentimento de estranhamento junto com uma sensação de claustrofobia, desorientação espacial, assim como uma desterritorialização cultural e linguística. Esta última dinâmica revela-se de modo particularmente impactante na cena de abertura, que tem lugar no bairro à noite. A *mise-en-scène* altamente teatral inclui um plano estático numa casa dilapidada, através do uso da técnica de *vinheta*, onde uma luz de estúdio é projetada sobre a casa enquanto os contornos ficam escurecidos. O efeito estético lembra um desenho a carvão de livros ilustrados, que, neste caso, serve como preâmbulo para a história que será imediatamente contada. Simultaneamente, ouvimos barulho diegético de vozes do bairro junto com o estrondo violento de eletrodomésticos e mobília que são atirados a partir da janela, criando uma atmosfera desconfortável.

Logo depois, surge uma figura feminina de uma mulher mais velha cabo-verdiana (Clotilde – a atriz Isabel Cardoso) empunhando uma faca no meio da escuridão, desatando num longo monólogo falado na variante *badia* da língua cabo-verdiana, no qual ela também canta. O seu monólogo de carácter alegórico trata sobre estórias da vida dela em Cabo Verde, onde Clotilde, uma moça forte

e independente, costumava nadar no mar como um peixe, a tal ponto que nem rapaz nem tubarão conseguiam trazê-la de volta à praia. Nem as mornas das serenatas dos rapazes a poderiam trazer de volta. Clotilde conta a história das dúvidas sobre ser mãe da sua criança e descreve o terror da criancinha frente à hipótese de ser abandonada pela mãe junto ao mar. Mais uma vez, no fim, de modo desafiante, Clotilde reivindica a sua independência em relação aos rapazes e, por extensão, à ordem patriarcal e às expectativas culturais impostas sobre ela enquanto mulher. Na medida em que ela se afasta para o fundo, aquilo que nós enxergamos é a faca que continua a brilhar na escuridão, como uma metáfora que condensa toda a violência que não será objeto de representação ao longo do filme. Mais tarde, descobrimos que Ventura era o seu marido e que, depois de ter sido esfaqueado por Clotilde, teria sido abandonado por ela. De tal forma, o espectador é testemunha da intimidade das personagens, tanto nas suas dimensões universais como na sua especificidade cultural e linguística cabo-verdiana no coração de Portugal.

Costa destaca uma dinâmica complexa e paradoxal de “proximidade distante,” que Derek Pardue define como “íntima e contraditória” (*Cape Verde, Let's Go* 24), entre Portugal e Cabo Verde, no que diz respeito aos laços privilegiados de ordem histórica, cultural e linguística entre ambas as nações como resultado do colonialismo, miscigenação – uma suposta afinidade cultural entre os dois países, um estatuto especial de Cabo Verde no império colonial português em África, para além da migração maciça de cabo-verdianos a Portugal e à dependência económica das Ilhas em relação à antiga metrópole. Costa tenta lidar com essa dinâmica de proximidade distante, tanto existencial como cultural, através de duas estratégias ético-estéticas: um princípio axiográfico (teorizado pelo crítico Bill Nichols 1991, 77 e 93) na construção do espaço fílmico e um princípio dialógico no processo do planeamento de guião (ou roteirização, como se diria no Brasil). No caso do princípio axiográfico, que implica uma determinada configuração espacial dum ética de representação, deparamo-nos com o uso constante de *close-ups* contemplativos, *close-ups* intermédios e *contre-plongées* que incluem formas geométricas, textura, cor, e luz contrastantes. No caso do princípio dialógico, temos uma parceria artística e amizade pessoal que o cineasta cultiva com seus atores na construção coletiva das cenas, incluindo as cenas conversacionais que povoam o filme. Este princípio dialógico aproxima-se daquilo que a teórica pós-colonial Gayatri Spivak descreve numa entrevista como “uma estrutura de responsabilidade em relação ao subalterno com

respostas fluindo em ambas as direções” (*The Spivak Reader* 293). No pensamento de Jacques Rancière, Costa oferece uma complexa poética de “trocas, correspondências e deslocamentos” (*Cem mil cigarros* 55) no que diz respeito ao relacionamento do cineasta com os sujeitos-atores representados, tentando estabelecer uma ponte entre as suas diferenças sócio-económicas, raciais e étnicas.

A longa-metragem *Bobô* (2013), de Inês Oliveira, é justamente baseada em trocas e alianças entre as duas personagens principais: Sofia (Paula Garcia), portuguesa branca, arquiteta, e Mariama (Aissato Indjai), guineense, filha de imigrantes e empregada-a-dias. Sofia sofre um profundo trauma pela perda do seu irmão num acidente 20 anos atrás, cujas sequelas continuam presentes na vida adulta ao ponto de paralisá-la emocionalmente. Aliás, Sofia passa por um processo de catexia devido à morte prematura do irmão, ao ponto de manter um quarto dum filho bebé, como se ela própria fosse a mãe que perdeu o filho. A verdadeira mãe de Sofia, a morar no Brasil, intervém nessa situação, contratando uma empregada-a-dias de confiança, Mariama, não só para os afazeres do espaço doméstico mas para acompanhar a Sofia. No início, Sofia resiste àquilo que ela vê como “uma invasão” do seu espaço íntimo. Contudo, Mariama, uma jovem mulher extrovertida e segura de si mesma, consegue ganhar paulatinamente a confiança da Sofia. Aos poucos, vai surgindo uma curiosidade mútua de uma mulher pela outra, que se manifesta através da exploração do quarto e casa de banho de cada uma e da observação do quotidiano das duas. O relacionamento muda definitivamente com a entrada em cena da irmã caçula (ou kodê) de Mariama, *Bobô* (Luana Quadé), uma menina de aproximadamente 6-7 anos, no limiar da idade para o ritual da excisão (ou mutilação genital) feminina. Sofia rende-se aos encantos da miúda cuja presença tem efeitos terapêuticos na vida dela. A amizade entre todas elas vai-se solidificar com o convite da Mariama para um típico casamento guineense de etnia fula e a chegada da avó de Mariama, interpretada pela maior atriz guineense, Bia Gomes, num feroz papel da mais velha encarregada de fazer o ritual da excisão.

O ponto climático do filme acontece quando Mariama e Sofia se unem para impedir que a pequena *Bobô* sofra as mazelas de tal prática. O filme *Bobô* estabelece uma aliança, não só feminina, mas feminista, em defesa dos direitos humanos das meninas e mulheres contra a prática da excisão feminina – prática ainda disseminada em aproximadamente 30 países em África, Médio Oriente e Ásia, mas também em comunidades diaspóricas dos países em questão (como é o caso retratado no filme). Sofia, entretanto, descobre África em Portugal,

mais particularmente a Guiné-Bissau e uma das suas principais etnias, fula (ou *Halpulaar*), predominantemente muçulmana, mostrando curiosidade pela cultura, mas, ao mesmo tempo, ultrapassando as diferenças culturais em prol de uma causa humanista e feminista comum.

Há dois filmes do circuito comercial que surgem como a antítese dos filmes da arte do Pedro Costa e da Inês Oliveira em termos narrativos e estéticos: *Zona J* (1998), de Leonel Vieira, que teve amplo sucesso de público, e *A esperança está onde menos se espera* (2009), de Joaquim Leitão. *Zona J* conta a história de filhos de imigrantes angolanos que compartilham uma vida turbulenta com jovens brancos portugueses de baixa renda nas margens da sociedade lisboeta. As tensões de raça, classe, e nacionalidade vêm à tona numa história maniqueísta, onde a exuberância juvenil e a esperança sofrem um embate de cara ao preconceito da cultura hegemónica. Isabel de Sousa Ramos afirma que a representação crua de atitudes e atos racistas neste filme ainda eram raros no cinema português até aquela altura. A maioria das personagens em *Zona J* é levada à tentação do crime devido a estruturas familiares fracas e à falta de oportunidades económicas. No meio desta existência precária, surge um caso de amor interracial do angolano-português Tô (Félix Fontoura) e a portuguesa Carla (Núria Madruga), que é destinado ao fracasso sob a enorme pressão de forças adversas. Um dos elementos mais destacados deste filme pioneiro é a banda sonora, que inclui a melhor música rap comercial do seu tempo em Portugal, interpretada mormente por artistas negros, o que, para a época, ainda constituía uma novidade junto do *mainstream* português. A música da *Zona J*, oriunda da periferia da sociedade portuguesa, deixou marcas sonoras indeléveis na paisagem cultural do país, contribuindo para o processo de assimilação e apropriação do rap, na medida em que foi incorporado ao *mainstream* musical luso.

O filme português *Zona J* participa do zeitgeist de finais do século XX, onde surgem filmes paradigmáticos em vários pontos da diáspora africana a retratar a alienação social e falta de oportunidades que afeta as vidas de jovens negros (e não só), junto com a ameaça da criminalidade e violência por parte de quadrilhas e também da polícia: *Boyz in the Hood* (John Singleton, 1991, USA), *La Haine* (Mathieu Kassovitz, 1995, França), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002, Brasil).

Dez anos mais tarde, no filme *A Esperança Está onde menos se Espera*, do realizador Joaquim Leitão, o universo privilegiado de Cascais encontra-se cara a cara com a Cova da Moura, a comunidade de baixa renda mais conhecida de Lisboa, onde

moram maioritariamente cabo-verdianos e os seus descendentes. Conta-se a história da família de um treinador rico e bem amado (Francisco Figueiredo, interpretado por Vergílio Castelo), eticamente contrário à corrupção praticada em jogos de futebol. Ao longo da história, ele perde o seu emprego e a sua fortuna, assim como a sua mulher, que emigra para Angola, enquanto o filho Lourenço (Carlos Nunes) é obrigado a abandonar a sua escola de elite bilingue para ser transferido a uma escola pública frequentada por muitos alunos negros de baixa renda da Cova da Moura. Ao mesmo tempo que o pai fica paralisado pelo trauma emocional da perda de emprego, fortuna e identidade, o seu filho consegue lutar para eventualmente recuperar um sentido de dignidade e autoestima, ao cultivar uma relação romântica com uma colega de curso cabo-verdiano-portuguesa, Kátia (Alcídia Vaz). Enquanto Lourenço é aceite, em última instância, pela família da moça e pela sua comunidade, ele resgata o seu pai do abismo onde se encontra e trá-lo à Cova da Moura para se tornar um treinador local. O final feliz hollywoodiano do filme *A Esperança Está onde menos se Espera*, no meio da terrível crise económica que assolou Portugal a partir do final de década de 2000, contrasta significativamente com o final trágico de *Zona J*, durante os tempos eufóricos do boom económico português de finais dos anos 1990, que culminaram com a Expo 98.

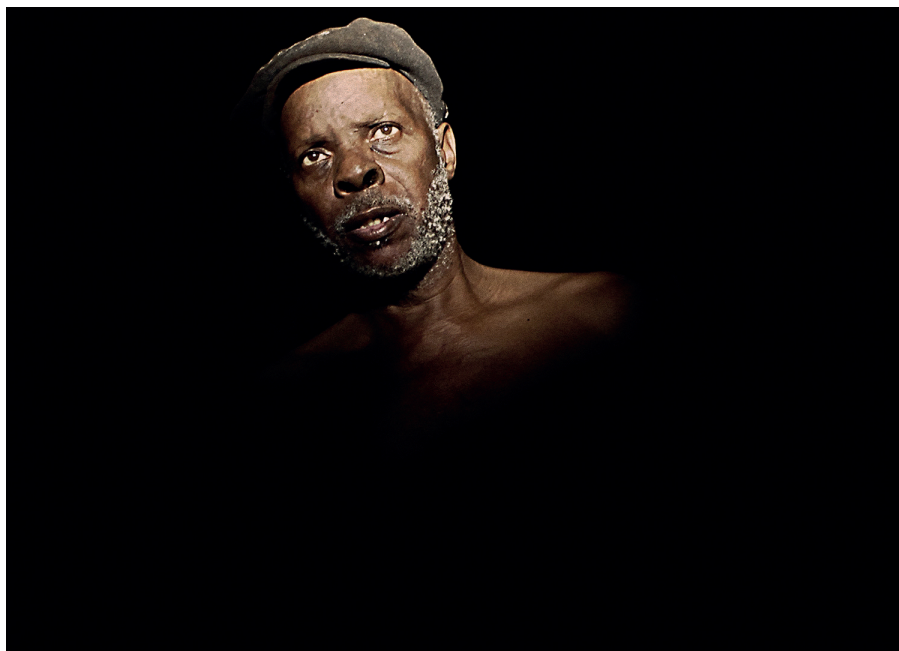
O documentário *Outros Bairros* (1999), de Kiluanje Liberdade, Inês Gonçalves e Vasco Pimentel, centra o seu olhar etnográfico em jovens afroportugueses, cabo-verdianos ou luso-caboverdianos e as novas formações identitárias que têm estado a surgir em múltiplas comunidades da periferia lisboeta: Arrentela, Santa Filomena, Almada, Pontinha, Porto Salvo – com destaque para Pedreira dos Húngaros, um dos bairros que foram demolidos e cujos habitantes foram transferidos para novos prédios de habitação social. A rodagem do filme coincidiu justamente com o período da demolição do bairro. O documentário, aliás, antecipa-se ao filme de Pedro Costa, *No Quarto de Vanda*, ao documentar a destruição física do bairro e os efeitos psíquicos e emocionais sobre os habitantes. Antes do genérico inicial, desfilam rapazes negros sozinhos e em grupo, na sua maioria olhando diretamente para a câmara, com expressões que denotam altivez, alegria e serenidade, acompanhados por sons extra-diegéticos dum comboio a passar e vozes do bairro. A seguir aparece o título do filme e, mais tarde, “Lisboa” em grandes letras, com os nomes dos bairros retratados debaixo, em letras menores. As imagens iniciais remetem-nos ao género de fotografia sócio-documental (uma estratégia também adotada por Pedro Costa no seu filme mais recente, *Cavalo Dinheiro*).

Imediatamente depois, irrompe uma cena caótica a cores num registo meta-fílmico de *cinéma vérité*, onde o camarógrafo se vê confrontado com a polícia a invadir o bairro, proibindo-o de filmar e querendo confiscar a câmara e o material gravado. O camarógrafo recusa o pedido e o filme corta para o plano seguinte com um rapaz do bairro a rir dizendo, “Que é diferente, é diferente. Disso não tenhas dúvidas, pá.” O documentário assume um compromisso ético e uma “militância da imagem em prol de uma política de representação voltada para os excluídos, pobres e oprimidos” (Teixeira 251), sem esconder a dimensão de vida periclitante face ao poder do estado nas suas várias dimensões, tanto política como policial.

A narrativa fílmica é construída principalmente a partir de interlúdios lírico-musicais de rap e reggae em crioulo badiu, português, inglês e francês, cenas conversacionais de rapazes e garotas sobre amor, relacionamentos afetivos e intimidade, assim como depoimentos em português ou crioulo badiu sobre o bairro, o destino do bairro e a impossibilidade de o mundo exterior conhecer verdadeiramente os bairros periféricos. Os rapazes também discorrem sobre a sua identidade pessoal e cultural, o sentimento de pertença ou não, quer em relação ao bairro, Lisboa, Portugal, Cabo Verde, ou à diáspora cabo-verdiana. Um dos jovens mostra uma galeria de fotos afirmando que o “bairro somos nós”; “Pedreira vai continuar onde quer que estivermos.” Outro rapaz salienta que “Esta ilha é nossa. Isto pode ser Portugal, mas a gente aceita este chão como outra ilha, outra ilha de Cabo Verde.” Os sujeitos representados neste documentário encontram-se de facto num espaço liminar entre culturas, línguas, espaços geográficos e nações, levando uma vida altamente criativa, pragmática e autónoma, onde estão a forjar uma nova cultura no coração de Portugal e da diáspora cabo-verdiana.

★

O filme de Pedro Costa, *Cavalo Dinheiro* (2014), é descrito pelo crítico James Quandt como uma “visão fantasmagórica de um purgatório psicológico.” Este filme, que foi aclamado pela crítica, aprofunda a investigação do trauma sofrido por Ventura ao ter sido espancado por oficiais revolucionários, que visavam bater em africanos em ato de vingança por terem sido derrotados na guerra contra movimentos africanos de libertação nacional. O filme tem lugar principalmente em espaços e temporalidades indefinidos; quase exclusivamente em espaços interiores (incluindo um hospital) que representam simbolicamente o estado



Cavalo Dinheiro (2014)



Cavalo Dinheiro (2014)

físico, mental e emocional do protagonista Ventura (visivelmente envelhecido e mostrando sinais da doença de Parkinson's). Surgem espaços cavernosos que produzem uma sensação de claustrofobia, incluindo escadarias e corredores, que são percorridos pelas personagens Ventura e Vitalina (Vitalina Varela), que acaba de chegar a Portugal a fim de obter a sua pensão de viúva (o marido dela era amigo do Ventura). Um dos momentos climáticos em *Cavalo Dinheiro* tem lugar num elevador preso entre andares, onde Ventura defronta os demónios interiores, representados por um soldado branco em uniforme militar com o rosto coberto de pintura de camuflagem, literalmente estático, numa pose de estátua ao pé de Ventura, falando sem mover os lábios. É uma figura fantasmática ligada ao trauma do protagonista, numa longa e excruciante cena de exorcismo psíquico-emocional.

Cavalo Dinheiro interrompe a narrativa de heroísmo ligada à Revolução do 25 de abril que pôs fim à mais longa ditadura do século XX na Europa ocidental, dando início ao fim do colonialismo português em África e Timor-Leste. Para Ventura e outros trabalhadores africanos das obras residindo em Portugal antes de 1974, a revolução adquiriu conotações sinistras. Paradoxalmente, o evento transformador que conduziu ao renascimento da moderna democracia portuguesa e a uma rutura na história do fascismo-colonialismo, passa por um processo de ressignificação no filme de Pedro Costa por conta do trauma sofrido por Ventura. Em vez de nos depararmos com uma rutura histórica, o trauma de Ventura revela uma continuidade na longa história duma ideologia racista, junto com atitudes de supremacia racial que alicerçaram o colonialismo apesar do seu colapso institucional entre 1974-75. Esta complexa dinâmica é um poderoso exemplo dos vestígios do colonialismo após o seu colapso, amplamente discutido por críticos da teoria pós-colonial, ilustrando em última instância a “colonialidade do poder” que ainda perdura e cujo fundamento reside num eixo racial hierárquico e eurocêntrico (Anibal Quijano).¹⁰

Outra sequência climática no meio do filme *Cavalo Dinheiro* constitui uma espécie de entre-ato, que inclui uma ponte musical comovente da famosa banda cabo-verdiana Os Tubarões, com a música intitulada “Altu Kutelu,” dos anos 1970, cuja letra fala sobre as tribulações dos imigrantes cabo-verdianos em Portugal, num registo de denúncia social ao ritmo do som cubano melancólico. Ao mesmo tempo, surge uma série de retratos em *close-up* de mulheres e homens cabo-verdianos (na sua maioria, idosos) nos seus humildes espaços domésticos, em alguns casos olhando diretamente para a câmara, ou vestindo a sua melhor roupa. A sequência de retratos constitui uma homenagem à experiência individual e

coletiva cabo-verdiana na diáspora, celebrando a sua luta e resiliência enquanto o mais antigo grupo de imigrantes na história do Portugal moderno.

O filme *Cavalo Dinheiro* foi em parte inspirado pela obra do fotógrafo dinamarquês-americano Jacob Riis, conhecido como um dos maiores fotógrafos numa vertente sócio-documental de finais do século XIX. Riis centrou a sua obra nas vidas dos imigrantes trabalhadores pobres em Nova Iorque, no auge da grande imigração europeia para o continente americano, mas também a grande migração afro-americana do sul do pós-guerra civil dos EUA para o norte em plena expansão industrial. De facto, o filme *Cavalo Dinheiro* abre com uma sequência de imagens fotográficas de Riis. Temos aqui uma clara convergência ético-estética entre o fotógrafo, Costa e ainda o coletivo de cineastas por trás do documentário, *Outros Bairros*, quanto à solidariedade em relação aos marginalizados nas suas respetivas sociedades e tempos, e o desejo dos artistas de inserirem imigrantes e descendentes, destituídos de direitos, num espaço simbólico de representação na luta pela cidadania social e política.¹¹

Considerações Finais

Nos gestos de equanimidade e responsabilidade ética em relação aos “outros” (neste caso, africanos e portugueses negros e mulatos), os cineastas (na sua maioria portugueses brancos) abordados ao longo deste estudo surgem, em última instância, como mediadores culturais entre uma sociedade *mainstream* predominantemente branca e os seus “outros.” Ao mesmo tempo, existem outras plataformas de expressão cultural e artística tais como a música popular, a literatura, o teatro e as artes visuais (para além do cinema), onde há uma presença não mediada de vozes africanas e afroportuguesas que têm sido, até agora, relativamente pouco estudadas no meio académico, mas que merecem toda a atenção da crítica.¹²

A produção cultural e artística que destaca as experiências de africanos e afroportugueses desempenha um papel fundamental enquanto suplemento que preenche a lacuna em termos de cidadania política plena, assim como ausência oficial de categorias raciais e étnicas na sociedade portuguesa contemporânea. No presente estudo, privilegiámos os esforços de mediação principalmente de artistas portugueses brancos na sua representação de africanos e afroportugueses, muitos dos quais ocupam um espaço liminar entre imigração e subjetividade portuguesa, afroportuguesa ou “afrotuga” em busca do alargamento do espaço para o exercício duma “cidadania social.”

NOTAS

1. O cronista Gomes Eanes de Azurara ou Zurara (1410?–1474?) oferece um dos primeiros relatos sobre a chegada e leilão de escravos africanos em Lagos (Algarve), em 1443 e 1444. Vide os capítulos 24–25 e *Crónica do Descobrimento e Conquista da Guiné*, de 1448. Para o relato mais exaustivo sobre representações portuguesas, da era medieval até o início da modernidade, da figura do “africano” e do “mouro,” as quais influenciaram de forma decisiva o imaginário ocidental, vide o estudo incisivo de Josiah Blackmore, *Moorings* (2009).

2. Isabel Castro Henriques discute a história de um bairro predominantemente negro no coração de Lisboa, chamado Mocambo (palavra umbundu que significa “pequeno vilarejo,” de acordo com Luís Kandjimbo, citado por Henriques [39]), que existiu entre o final do século XVI e meados do XIX (47–65). De acordo com ela, é mais uma prova da grande população africana e de afro-descendentes durante parte da história de Lisboa no início da era moderna, a qual, em grande parte, foi esquecida.

3. Vide, por exemplo, os relatos da viajante inglesa Marianne Baillie em *Lisbon in the Years 1821, 1822, and 1823* (Lisboa nos anos 1821, 1822 e 1823).

4. Os mais respeitados musicólogos modernos de fado, o brasileiro José Ramos Tinhorão e o português Rui Vieira Nery, concordam sobre as raízes africanas/afro-brasileiras do fado, principalmente a nível da estrutura rítmica e harmónica, além da coreografia. Acredita-se que o fado tenha suas origens em vários vieses musicais/coreográficos/poéticos: dois géneros de música afro-brasileiros do século XVIII – fofa e lundum – e o fandango espanhol (também de influência africana, de acordo com Tinhorão [16]). Estes eram todos géneros musicais muito populares, sensuais e transculturais que evoluíram até surgir o fado, ao longo do século XIX, tornando-se um género exclusivamente de canções. Portanto, a teoria das origens mouras do fado foi rejeitada em 1890 por um dos fundadores da musicologia portuguesa, Ernesto Vieira, citado por Ruy Vieira Nery em *Para uma História do Fado* (2004, 2012); ele argumenta que não há documentação, musicológica ou outra, que prove a existência do fado antes do século XIX (53). A influência árabe/moura seria um mito. Amália Rodrigues, a maior cantora de fado de todos os tempos, é considerada a responsável por introduzir elementos melismáticos com influência árabe ao seu estilo vocal, como resultado das músicas da Beira Baixa e da Andaluzia que ela ouvia. O seu estilo vocal tornou-se o padrão dentro desse género musical.

5. Vide António, João H.C. e Verónica Policarpo (2011); Batalha, Luís (2004); Dias, Bruno Peixe e Nuno Dias (2012); Fikes, Kesha (2009); Knudson-Vilaseca, Emily (2007); Machado, Fernando Luís (1994); Mata, Inocência (2006); Mendes de Gusmão, Neusa Maria (2004).

6. SOS Racismo; Afrolis; Djass (Associação de Afro-descendentes); FEMAFRO (Associação de Mulheres Negras, Africanas e Afrodescendentes); Observatório do Controlo e Repressão; Casa do Brasil; CAIPE – Coletivo de Ação Imigrante e Periférica; Consciência Negra; Socialismo Revolucionário; SOS Racismo; Plataforma Gueto; Nêga Filmes; Ass.

Cultural Moinho da Juventude; Associação Multicultural do Carregado; Khapaz – Associação Cultural de Jovens Afodescendentes; Solidariedade Imigrante – Associação para a defesa dos direitos dos imigrantes (SOLIM); Associação Passa Sabi; Associação dos Filhos e Amigos de Farim (AFAFC); APEB – Ass. de Pesquisadores e Estudantes Brasileiros de Coimbra; Organização dos Estudantes da Guiné-Bissau de Coimbra; Letras Nômadadas – Ass. de Investigação e Dinamização das Comunidades Ciganas; Em Luta; Teatro Griot; INMUNE – Instituto da Mulher Negra em Portugal; Associação Nasce e Renasce; Associação Krizo; A Gazua; Coletivo Chá das Pretas; Festival Feminista do Porto; A Coletiva; Núcleo Antifascista de Braga; UMAR – União de Mulheres Alternativa e Resposta (Braga); STCC – Sindicato dos Trabalhadores de Call Center; AIM – Alternative International Movement; Banda Exkurraçados; Hevgeniks; Kalina – Associação dos Imigrantes de Leste; Comunidade Bangladesh do Porto; União Romani Portuguesa; AMEC – Associação de Mediadores Ciganos; CIAP – Centro Incentivar a Partilha; Associação Mais Brasil; Coordenadora Antifascista Portugal; Associação Saber Compreender; GAP – Grupo Acção Palestina; GERA – Grupo Erva Rebelde Anarquista; Existimos e Resistimos; Rede Ex aequo; Porto Inclusive; Disgraça; Nu Sta Djunto; Outros Ângulos; Assembleia Feminista de Coimbra; UMAR – União de Mulheres Alternativa e Resposta (Coimbra); Txiribit; Projeto Aparte; Instituto das Comunidades Educativas (ICE); Ass. Desenvolvimento do Minho Rural (ADMIR); Coletivo Tuía de Artificios; Associação Cultural e Recreativa Estrela da Lusofonia; Sindicato dos Estudantes; Associação Atividade Motora Adaptada; ILGA – Intervenção Lésbica, Gay, Bissexual, Trans e Intersexo.

7. Ver o estudo de Pedro Schacht Pereira no presente volume, “Henry Koster, Hegel and Humane Colonialism: Unexamined Links in the Genealogies of Lusotropicalism.”

8. Devemos acrescentar aqui o documentário de caráter etnográfico do realizador Otávio Raposo sobre a cena rap não comercial da periferia lisboeta, *Nu Bai: O Rap Negro de Lisboa* (2006). Neste filme, onde predomina o enfoque observacional, o realizador dirige o seu olhar sobre os jovens afro-portugueses da cena rap, na sua maioria de origem cabo-verdiana; as suas vidas, os seus pontos de referência culturais-musicais, o seu lugar de enunciação na sociedade portuguesa e as suas reivindicações de caráter político-social e identitário.

9. Na década de 1990, foi instituído na grande Lisboa o Programa de Realojamento Urbano (PER) a fim de demolir bairros periféricos “favelizados” ou auto-construídos, que, por sua vez, seriam substituídos por prédios modernos de caráter “social.” Críticos apontam, segundo Ana Naomi de Sousa no jornal *The Guardian*, que os bairros periféricos foram substituídos por *ghettos*.

10. Ver “Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America,” *Nepantla*, 2000.

11. O documentário *Nu Bai: O Rap Negro de Lisboa*, de Otávio Raposo, tem um papel de destaque no alargamento do espaço de representação no âmbito documental de caráter etnográfico.

12. Em termos de produção literária portuguesa de autoria afro-descendente, vide *Estórias de Amor para Meninos de Cor* (Kalaf Epalanga, 2011), *O Angolano que comprou Lisboa (por Metade do Preço)* (Epalanga, 2014), *Esse Cabelo* (Djaimilia de Almeida Pereira, 2015) e *Também os Brancos Sabem Dançar* (Epalanga, 2017).

OBRAS CITADAS

- Almeida, Djaimilia Pereira de. *Esse Cabelo*. Teorema, 2015.
- António, João H.C. e Verónica Policarpo, eds. *Os Imigrantes e a Imigração aos Olhos dos Portugueses*. Fundação Gulbenkian, 2011.
- Baillie, Marianne. *Lisbon in the Years 1821, 1822, and 1823*. John Murray, 1825.
- Batalha, Luís. *The Cape Verdean Diaspora in Portugal: Colonial Subjects in a Postcolonial World*. Lexington Books, 2004.
- Blackmore, Josiah. *Moorings: Portuguese Expansion and the Writing of Africa*. University of Minnesota Press, 2009.
- Costa, Pedro, dir. *Cavalo Dinheiro*. Sociedade Óptica Técnica, 2014.
- . *Juventude em Marcha*. Contracosta Produções, L'Étranger, Unlimited, Ventura Film, RTP, RTSI, Arte France, 2006.
- . *No Quarto de Vanda*. Atalanta Filmes, 2001.
- . *Ossos*. Atalanta Filmes, 1997.
- Dias, Bruno Peixe e Nuno Dias, eds. *Imigração e Racismo em Portugal: O Lugar do Outro*. Edições 70 & Le Monde Diplomatique, 2012.
- Epalanga, Kalaf. *Histórias de Amor para Meninos de Cor*. Caminho, 2011.
- . *O Angolano que Comprou Lisboa (por Metade do Preço)*. Caminho, 2014.
- . *Também os Brancos Sabem Dançar*. *Todavia*, 2017.
- Fikes, Keshia. *Managing African Portugal: The Citizen-Migrant Distinction*. Duke University Press, 2009.
- Godinho, Vitorino Magalhães. *Os Descobrimentos e a Economia Mundial*. Arcádia, 1963-65.
- Henriques, Isabel Castro. *A Herança Africana em Portugal*. CTT Correios de Portugal, 2009.
- Henriques, Joana Gorjão. "Falar de Etnias É Tabu." *Público Online*. 18 março 2012. <http://www.publico.pt>.
- Kassovitz, Mathieu, dir. *La Haïne*. Canal+, 1995.
- Klein, Herbert. *The Atlantic Slave Trade*. Cambridge University Press, 2010.
- Knudson-Vilaseca, Emily. *Embodying the Un/Home: African Immigration in Portugal and Spain*. 2007. University of Minnesota, Dissertação de Doutoramento.
- Lahon, Didier. *O Negro no Coração do Império: Uma Memória a Resgatar – Séculos XV-XIX*. Entreculturas, 1999.
- Landry, Donna e Gerald MacLean. *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. Routledge, 1996.

- Leitão, Joaquim, dir. *A Esperança Está onde menos se Espera*. MGN Filmes, 2009.
- Loude, Jean-Ives. 2005. *Lisboa na cidade negra*. Lisboa: D. Quixote.
- Liberdade, Kiluanje, Inês Gonçalves e Vasco Pimentel, dir. *Outros Bairros*. Filmes do Tejo, 1999.
- Machado, Fernando Luís. "Luso-Africanos em Portugal: Nas Margens da Etnicidade." *Sociologia - Problemas e Práticas*, vol. 16, 1994, pp. 111-34.
- Mata, Inocência. "Estranhos em Permanência: A Negociação da Identidade Portuguesa na Pós-Colonialidade." "Portugal Não É um País Pequeno": Contar o "Império" na Pós-Colonialidade, edição de Manuela Ribeiro Sanches, Livros Cotovia, 2006, pp. 285-315.
- Meirelles, Fernando e Kátia Lund, dir. *Cidade de Deus*. O2 Filmes, Globo Filmes, Videofilmes, 2002.
- Mendes de Gusmão, Neusa Maria. *Os Filhos da África em Portugal: Antropologia, Multiculturalidade e Educação*. Imprensa de Ciências Sociais, 2004.
- Nery, Rui Vieira. *Para uma História do Fado*. Público, 2004.
- Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press, 1991.
- Oliveira, Inês, dir. *Bobô*. David & Golias, 2013.
- Pardue, Derek. *Cape Verde Let's Go: Creole Rappers and Citizenship in Portugal*. University of Illinois Press, 2015.
- Pereira, Pedro. "Henry Koster, Hegel and Humane Colonialism: Unexamined Links in the Genealogies of Lusotropicalism." *Portuguese Literary and Cultural Studies*, 2019.
- Quandt, James. "Still Lives." *Artforum*, 2006, pp. 354-359.
- Quijano, Anibal. "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America." *Nepantla: Views from South*, edição de Walter Dignolo, Duke University Press, 2000, pp. 531-580.
- Ramos, Isabel de Sousa. "A Intersecção das Categorias de Raça e Classe na Representação Cinematográfica de Jovens Afro-Descendentes." Manuscrito não publicado, 2011.
- Rancière, Jacques. "Política de Pedro Costa." *Cem Mil Cigarros: Os Filmes de Pedro Costa*, edição de Ricardo Matos Cabo, Orfeu Negro, 2009, pp. 53-63.
- Raposo, Otávio, dir. *Nu Bai: O Rap Negro de Lisboa*. Centro Audiovisual do ISCTE, 2006.
- Singleton, John, dir. *Boys in the Hood*. Columbia Pictures, 1991.
- Sousa, Ana Naomi de. "Lisbon's Bad Week: Police Brutality Reveals Portugal's Urban Reality." *The Guardian*, 31 janeiro 2019. https://www.theguardian.com/cities/2019/jan/31/lisbons-bad-week-police-brutality-reveals-portugals-urban-reality?CMP=share_btn_fb&fbclid=IwAR2YZCYtjAdeZRkGXMycJNwVeGkSKBLutQ2geJ2iqR8f9BfMKrTTKKp5-VE
- Teixeira, Francisco Elinaldo. *Cinemas não narrativos*. Alameda, 2013.
- Tinhorão, José Ramos. *Fado, Dança do Brasil Cantar de Lisboa: O Fim de um Mito*. Caminho, 1994.

———. *Os Negros em Portugal: Uma Presença Silenciosa*. Caminho, 1988.

Vieira, Leonel, dir. *Zona J*. MGN Filmes/SIC, 1998.

Zurara, Gomes Eanes de. *Crónica do Descobrimento e Conquista da Guiné*. Publicações Europa-América, 1989.

FERNANDO ARENAS (1963-2019) foi Professor de Literaturas Lusófonas e Estudos Culturais nos Departamentos de Línguas e Literaturas Românicas e Estudos Afro-Americanos e Africanos da Universidade de Michigan. Foi membro do conselho editorial de *Portuguese Literary & Cultural Studies*. O presente número da revista (PLCS 34/35) é dedicado à sua memória.