

O Peso do Passado em Conversas sobre *Cavalo Dinheiro* (2014), de Pedro Costa: (Re)Formulação e (Re)Produção do Discurso Racista e Colonialista através de “Novas” Estratégias Discursivas

RESUMO: A longa-metragem *Cavalo Dinheiro* (2014) de Pedro Costa mergulha nas lembranças, delírios e pesadelos de Ventura, para falar de uma geração de cabo-verdianos que deixou a sua terra natal e imigrou para Lisboa em perseguição de uma vida melhor, e que perdeu a juventude, a saúde e por vezes morreu, tentando atingir esse sonho. Como dialogam jovens portugueses brancos com as representações identitárias do “Outro” africano propostas pela obra? Qual a relação que se desenvolve com um filme que questiona discursos vigentes sobre a história, as expressões simbólicas e a identidade portuguesa? O filme foi mostrado e discutido em universidades do norte de Portugal, com alunos de licenciatura em Teatro e Comunicação. Apresenta-se uma leitura do filme seguida do resultado dessas conversas, numa análise de carácter crítico discursivo, que desvela a persistência de estereótipos racistas e a reprodução de discurso colonialista.

PALAVRAS-CHAVE: Cavalo Dinheiro; Pedro Costa; Ventura; Análise Crítica do Discurso;

ABSTRACT: Pedro Costa's feature film *Horse Money* (2014) delves into Ventura's memories, delusions and nightmares, to speak about a generation of Cape Verdeans who left their homeland and emigrated to Lisbon in the pursuit of a better life, and lost their youth, their health and sometimes died, trying to achieve that dream. How do young Portuguese dialogue with the identity representations of the African “Other” proposed by the Film? What is the relationship that they develop with a film that questions current discourses about history, symbolic expressions, and Portuguese identity? The film was shown and discussed in central and northern universities in Portugal, with undergraduate students in Theater and Communication. We present a reading of the film and then the result of these conversations, in a critical discursive analysis, that reveals the persistence of racist stereotypes, as well the reproduction of colonialist discourse.

KEYWORDS: Horse Money; Pedro Costa; Ventura; Critical Discourse Analysis

Uma Leitura de *Cavalo Dinheiro* (2014)

Há fotografias de nitidez, estas são obscuras.
São feitas por mim, segundo a minha vontade.
Jaime (1974), de António Reis



Figura 1. Imigrantes em Nova Iorque fotografados por Jacob Riis (1890)



Figura 2. Imigrantes em Nova Iorque fotografados por Jacob Riis (1890)

A abrir *Cavalo Dinheiro*, vemos 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 ruidosos que o tempo cobriu de silêncio; 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.

Além de universalizarem a estória que *Cavalo Dinheiro* vai contar, 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* a *Juventude em Marcha*, o filme que Costa, Ventura e os restantes



Figura 3. Busto de negro de Gericault em *Cavalo Dinheiro* (2014), de Pedro Costa

companheiros estrearam em 2006. Porque, se é verdade que *Cavalo Dinheiro* conta uma parte da história universal, também é verdade que o filme se alimenta da memória dos filmes feitos por esta mesma equipa e que o precederam, bem como das circunstâncias particulares destes imigrantes, desta comunidade específica e deste país que é Portugal. Mais tarde, sensivel-

mente 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, 165), as pessoas que habitam estas imagens não são necessariamente personagens do filme, mas são parte essencial da sua estória que contém história. O poema cantado e escrito por Ildo Lobo 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)



Figura 4. Homem jovem, *Cavalo Dinheiro* (2014), de Pedro Costa



Figura 5 - Mulher sentada, *Cavalo Dinheiro* (2014), de Pedro Costa



Figura 6. Homem sentado, *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 dos túneis subterrâneos da memória será um *continuum* de imagem “direta no tempo” e culminará na sua salvação, ou na sua morte. Coragem.

Memória e Fantasma

Cavalo Dinheiro pode ser descrito como um manifesto poético que nos confronta com as lembranças, os sonhos, alucinações e os pesadelos do cabo-verdiano Ventura, que imigrou para Portugal no início da década de 1970, onde, desprevenido, se sobressaltou com a Revolução dos Cravos (1974), 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 para perseguir uma vida melhor em Portugal, e que perdeu a juventude, a saúde e por vezes morreu, tentando atingir esse sonho. Existe, porém, um caso banal que serve de rede aos voos aparentemente desamparados do filme. Uma zanga entre irmãos/companheiros acaba numa briga de facas que conduz à hospitalização de Ventura e ao encarceramento do outro homem. Uma mulher e uma família ficam em Cabo Verde sem



Figura 7. Ventura, *Cavalo Dinheiro* (2014), de Pedro Costa

ninguém para ajudar ao seu sustento. De camisa vermelha e por vezes brincando com uma faca, Tito – esse antigo companheiro – 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 se culpe por não ter feito tudo o que devia.

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, no hospital, Ventura 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 odisseia 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.

À visita dos seus segue-se 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, mas acaba 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, daquela noite de abril de 1974. Todos procuram Ventura sem sucesso, inclusivamente crianças e 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. Um 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 que por aqui vivem desde os filmes de Tourneur ou de Lang, estão prontos a alimentar a imaginação expressionista de Pedro Costa. Ao longo das ruínas que habita, o cabo-verdiano passará ainda pela fábrica onde trabalhou. Na fábrica encontra-se 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
 Senhor 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 Lopi

Benvindo: Não, Tio!
 Ventura: Foi assim que eu aprendi.
 Benvindo: Não!



Figura 8. Vitalina, *Cavalo Dinheiro* (2014), de Pedro Costa

Figura 9. Vitalina prostrada, *Cavalo Dinheiro* (2014), de Pedro Costa

Ventura: É assim que as pessoas cantam.

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 estórias 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, cristalizá-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.

Vitalina Varela

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 trânsito 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. 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 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 a 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 regressa-

ram. A vida de Vitalina tabelada-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



Figura 10. Sorriso final, enigmático de Vitalina, *Cavalo Dinheiro* (2014), de Pedro Costa

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.

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 histórias 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.

O Elevador

A revolução é a máscara da morte. A morte é a máscara da revolução.

Heiner Muller, *A Missão* (2017, 17)

O já referido deslocamento do tempo e do espaço culmina com a cena do elevador em que Ventura, 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



Figura 11. Ventura no elevador, *Cavalo Dinheiro* (2014), de Pedro Costa

Figura 12. O Soldado Estátua, *Cavalo Dinheiro* (2014), de Pedro Costa

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 *Alto Cutelo dos Tubarões*. Na viagem de elevador, Ventura ouve carpir a sua própria morte em crioulo de Cabo Verde e fala com o Soldado Estátua e também com Zulmira, sua esposa.

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 e 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), sentado a um canto, o protagonista 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 estória 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 sofreremos. Saberemos tudo. Tudo.

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 e 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 – uma *Imagem-cristal*, “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, 429).

O Peso do Passado em Conversas sobre *Cavalo Dinheiro* (2014) de Pedro Costa

Cavalo Dinheiro é a quarta longa-metragem que Pedro Costa faz com a comunidade das Fontainhas/Casal da Boba. *Casa de Lava* (1994) foi filmado em Cabo Verde, onde o autor teve contacto com a língua e com a cultura do arquipélago. É através de conhecimentos que fez, nesta altura, que chega ao bairro das Fontainhas, na periferia de Lisboa, onde depois continua a trabalhar.

Fiz um filme em Cabo Verde: *Casa de Lava* 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. Fui uma espécie de correio, Pai Natal – trouxe tabaco, café (sorriso) cartas, e tinha que encontrar este lugar 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)

Desta relação nascem, até à presente data, as seguintes longas metragens: *Ossos* (1997), *o Quarto de Vanda* (2000), *Juventude em Marcha* (2006); *Cavalo Dinheiro* (2014), e *Vitalina Varela* (2019). A câmara de Pedro Costa acompanhou ao longo dos anos primeiro a vida dos jovens nas Fontainhas, depois a demolição do bairro, seguida do realojamento dos seus habitantes nos novos prédios asséti-cos do Casal da Boba; e, à medida que cresce a intimidade com os moradores desta periferia de Lisboa, cresce também o afastamento do mundo da produção de cinema tradicional. Os filmes fazem-se cada vez com menos pessoas e com menos dinheiro. Quando já não há dinheiro e quando já não há sequer o bairro das Fontainhas onde esta comunidade imigrante se instituiu e onde a relação com o cineasta nasceu, resta a memória. *Cavalo Dinheiro* é o filme da memória de Ventura sobre a história recente de Portugal, que é também a história da construção desta comunidade, da qual foi pioneiro. O filme é proposto pelo realizador como uma autorrepresentação, na medida em que é Ventura quem fala e quem escreve o texto, é a memória dele que serve de mote ao filme. Afirma Costa que:

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. (Mulvey, Modi e Costa 2014, vídeo)

Herdeiro orgulhoso de uma tradição de cinema de autor, eclética e purista, o projeto cinematográfico de Costa conduz, de forma quase inevitável, a uma reformulação da pergunta de Gayatri Spivak (1988): podem os subalternizados falar através do cinema de Pedro Costa? Serão capazes de se fazer ouvir? Empreendemos um estudo/exercício exploratório de receção, no qual mostrámos o filme em duas universidades do norte de Portugal a alunos dos cursos de Sociologia (Braga) e Teatro (Porto), para perceber como dialogam públicos jovens e não especializados em cinema com as representações (auto e hétero) propostas pela obra. Realizaram-se um total de duas mostras e quatro discussões sobre a obra, em que participaram 49 estudantes, 22 homens e 27 mulheres. À exceção de uma participante brasileira, todos são de nacionalidade portuguesa. Todos os participantes são percebidos socialmente como brancos.

A análise aqui proposta trabalha com o sentido dos textos: apresenta-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. Nesta análise crítica do discurso (van Dijk 1984; 1992; 1993; van Leeuwen 2008), a leitura (repetida) do *corpus empírico* provoca o movimento em que o enunciado conduz ao enunciável e vice-versa, e à exploração de marcas linguísticas.

ESMAE, 3º ano de Teatro, Porto

António – 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 – A seca é maravilhosa... [risos]

António – E todos os povos que têm muito calor... usa-se pouca roupa e... são povos muito quentes, muito...

Mário – Muito quentes... é isso... António – Os cabo-verdes pronto é isso... são muito sexuais pronto...

Mário – É isso...

António – 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 – 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 associam as pessoas negras, ou os cabo-verdianos em particular, com agressividade são trazidos para a discussão. 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, 1º ano 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 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 vizinhos. Notícias como a do falso arrastão de 2006, 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 agosto 2018), deixam na memória coletiva as imagens de corpos negros em “atividade agressiva” e ajudam a sustentar a suspeita de que a comunicação social portuguesa tem sido parte ativa do racismo estrutural (Lawrence e Keleher 2004) 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.

UM A, 1º ano de Sociologia, Braga

Ricardo – Há uma situação que se fala... pronto, associar a raça negra a problemas. Dentro da raça negra há nacionalidades, por norma, com culturas diferentes, dão origem a mais problemas... não sei se por acaso fomos buscar a cabo-verdiana que é aquela talvez que mais se assemelha à nossa sociedade: conceito de família, 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 – 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 – 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 – Sim... em relação à comunidade angolana ou moçambicana já é muito diferente.

Moderadora – Acham que é muito diferente?

Josefina – 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.

Esta noção tem raízes na forma como o colonialismo se desenvolveu no arquipélago (Henriques 2016; Torgal e 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”: os processos de diferenciação (por exemplo, Silva 2000) entre “nós” e “eles” e de essencialização (Wagner, Holtz e Kashima 2009) fazem 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 indivisível constituído por “eles, os cabo-verdianos.”

UM A, 1º ano Sociologia, Braga

Vasco – 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 eramos muito organizados... muito metódicos e eles não... um bocadinho viver assim mesmo por viver, com objetivo nenhum na vida.

Cristiano – 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 estiveram 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...

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 lusotropicalista dos portugueses (e. g. Castelo, 1998; Piçarra, 2015), 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 (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 desleixados, imaturos, preguiçosos e violentos/agressivos, mas, por outro lado, não se consideram intolerantes e frios como os restantes europeus.

UM A, 1º ano de Sociologia, Braga

Gaspar – 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 – Mas há sempre aqueles vestígios...

Gaspar – 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...

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, 1º ano, Sociologia) – Também há muitos imigrantes que trabalham, mas a maioria acaba por viver de esquemas...

Augusto (ESMAE, 3º ano de 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.

Ideias raciais muito fortes tendencialmente são expressas numa lógica de “sim,” mas também “não” (por exemplo, Bonilla-Silva 2006) – incorporar no discurso ideias opostas às que se pretende defender permite sustentar ideias controversas e expressá-las em termos raciais, sem ser socialmente percebido como racista.

Diana (UM B, 1º ano Sociologia, Braga, *Cavalo Dinheiro*) – 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.

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.

UM B, 1º ano de Sociologia, Braga

Filomena – 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 – 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 (por exemplo, Pinto 2014) e é também um dispositivo eficaz para criar identidade corporativa: “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, 64). *Cavalo Dinheiro* parece dificultar 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, claro, e culpabilização das pessoas segregadas pela sua própria condição.

UM B, 1º ano de Sociologia, Braga

Alice – Ele vê o lado negativo da revolução e não o lado positivo...

Luísa – 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.

Ao encontro de estudos de receção recentes (por exemplo, Macedo 2016), prevalecem nos discursos de jovens portugueses estereótipos racistas, e também a reprodução de ideias que naturalizam as relações de dominação colonialista, mesmo na leitura de uma obra fílmica que pretende questionar esses mesmos discursos e lógicas. De acordo com inúmeros estudos, embora o racismo perdure nas sociedades contemporâneas de forma estrutural, institucional e quotidiana, a assunção de uma postura racista é socialmente malvista (e frequentemente inaceitável) na atualidade. Por conseguinte, quando o debate visa direta ou indiretamente a exposição de pensamento sobre “raça,” os indivíduos e os grupos adotam uma série de estratégias discursivas para poderem ser aceites socialmente.

As regras da ideologia, como as da gramática, são criadas e aprendidas socialmente e, portanto, os princípios de “como falar” corretamente não são questionados dentro do contexto em que foram estabelecidos, na medida e que aparecem como “naturais.” Deste modo, é quase sem surpresa que se constata a convergência com outros estudos (Cabecinhas 2007; Vala e Pereira 2012) na análise das discussões em grupo: a persistência de estereótipos negativos respeitantes a africanos e afrodescendentes, indicando que o passado colonial influencia significativamente o imaginário e a identidade social das novas gerações. Como em outros estudos portugueses e internacionais (Bonilla-Silva 2006; Howarth 2009; 2011), constata-se a reprodução de códigos comunicativos da ideologia hegemónica sobre “raça,” dito de outro modo: usa-se os quadros comunicativos que permitem expressar ideias potencialmente problemáticas sem aparecer socialmente como racista.

Podem os subalternizados fazer-se ouvir através do cinema de Pedro Costa? Segundo este pequeno estudo exploratório de receção, a resposta a esta reformulação da pergunta de Spivak parece continuar a mesma que a autora deu em

1982. A tia de Spivak planeou rigorosamente o seu suicídio de forma a que não fosse possível pensar-se que se matara por estar grávida; no entanto, a estória da sua morte perdurou na memória familiar como a do suicídio de uma mulher solteira grávida. Também a voz de Ventura, coautor, segundo Costa, de *Cavalo Dinheiro*, não é percebida pelos públicos não especialistas escutados, como a voz de um pioneiro fundador de uma comunidade, mas sim como o eco da tragédia de mais um desses “Outros” africanos, vítimas de um mundo que os rejeita, mas sobretudo de si próprios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Batalha, Luís. 2004. *The Cape Verdean Diaspora in Portugal: Colonial Subjects in a Postcolonial World*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Bonilla-Silva, Eduardo. 2006. *Racism without Racists: Colour Blind Racism and the Persistence of Racial Inequality in the United States*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.
- Cabecinhas, Rosa. 2007. *Preto e Branco: A Naturalização da Discriminação Racial*. Porto: Campo de Letras.
- Castelo, Cláudia. 1998. "O Modo Português de Estar no Mundo," o Luso-Tropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa (1933-1961). Porto: Edições Afrontamento.
- Deleuze, Gilles. 2015. *A Imagem-Tempo, Cinema 2*. Lisboa: Documenta.
- Gomes, Adelino. 2006. "O 'Pseudo-Arrastão' de Carcavelos Considerado Exemplo de Má Cobertura Jornalística." *Público*, 9 de junho, 2006. <https://www.publico.pt/2006/06/09/portugal/noticia/o-pseudoarrastao-de-carcavelos-considerado-exemplo-de-ma-cobertura-jornalistica-1260403#gs.F6FzLKdo>. Acedido a 20 fevereiro 2019.
- Gorin, Jean Pierre. 2010. "Ossos, Conversation between Pedro Costa and Jean Pierre Gorin." *Criterion DVD edition of Ossos*. <https://www.youtube.com/watch?v=1h2zBBaSF0o>. Acedido a 20 fevereiro de 2019.
- Guerreiro, António. 2014. "Uma História de Fantasmas." *Público*, 4 de dezembro, 2014. <https://www.publico.pt/2014/12/04/culturaipsilon/noticia/uma-historia-de-fantasmas-1678020>. Acedido a 10 fevereiro 2019.
- Henriques, Joana Gorjão. 2016. *Racismo em Português*. Lisboa: Tinta da China.
- Howarth, Caroline. 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, Caroline. 2011. "Representations, Identity and Resistance in Communication." In *The Social Psychology of Communication*, edição de Derek Hook, Bradley Franks e M. Bauer, 153-168. Londres: Palgrave, DOI: 10.1057/9780230297616_8.
- Lawrence, Keith, e Terry Keleher. 2004. "Chronic Disparity: Strong and Pervasive Evidence of Racial Inequalities Poverty Outcomes – Structural Racism." Artigo apresentado na Race and Public Policy Conference, Berkeley, CA.
- Lewin, Kurt. 1997. *Resolving Social Conflicts & Field Theory in Social Science*. Washington: APA.
- Macedo, Isabel. 2016. "Youth and Portuguese Cinema: The (De)Colonisation of the Imaginary?" *Comunicação e Sociedade* 29: 291-309.
- Müller, Heiner. 2017. *A Missão*. Lisboa: Livros Cotovia.
- Mulvey, Laura, Mehelli Modi e Pedro Costa. 2014. *Horse Money: Q&A with Pedro Costa hosted by Laura Mulvey*. ICA. <https://www.youtube.com/watch?v=ygSIKWpOUBo>. Acedido a 15 fevereiro 2019.

- Piçarra, Maria do Carmo. 2015. *Azuis Ultramarinos. Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
- Pinto, Elza Rocha. 2014. "Conceitos Fundamentais dos Métodos Projetivos." *Ágora* 17, n° 1 (jan./jun.): 135-53. <http://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982014000100009>. Acedido a 20 fevereiro 2019.
- Riss, Jacob. 1890. *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York*. Boston: Bedford/St.Martin's.
- Romney, Jonathan. 2015. "Film of the Week: Horse Money." *Filmcomment*, 16 julho, 2015. <http://www.filmcomment.com/blog/film-of-the-week-horse-money>. Acedido a 26 janeiro 2019.
- Silva, Tomaz Tadeu. 2000. "A Produção Social da Identidade e da Diferença." In *Identidade e Diferença – A Perspectiva dos Estudos Culturais*, edição de Tomaz Tadeu da Silva, Kathryn Woodward e Stuart Hall, 74-101. Petrópolis: Vozes.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. "Can the Subaltern Speak?" In *Marxism and the Interpretation of Culture*, edição de Cary Nelson e Lawrence Grossberg, 271-313. Basingstoke: Macmillan Education.
- Tajfel, Henry. 1982/1983. *Grupos Humanos e Categorias Sociais*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Torgal, Luís Reis e Heloísa Paulo, org. 2008. *Estados Autoritários e Totalitários e suas Representações*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Vala, Jorge e **Cícero Pereira**. 2012. "Racism: An Evolving Virus". In *Racism and Ethnic Relations in the Portuguese-Speaking World*, edição de Francisco Bethencourt e Adrian J. Pearce, 49-70. Nova Iorque: Oxford University Press.
- van Dijk, Teun A. 1984. *Prejudice in Discourse: An Analysis of Ethnic Prejudice in Cognition and Conversation*. Amsterdão: Benjamins.
- van Dijk, Teun A. 1992. "Text, Talk, Elites and Racism." *Discours Social/Social Discourse (Montreal)*: 37-62.
- van Dijk, Teun A. 1993. "Analysing Racism through Discourse Analysis: Some Methodological Reflections." In *Race and Ethnicity in Research Methods*, edição de John Stanfield, 92-134. Newbury Park, CA: Sage.
- van Leeuwen, Theo. 2008. *Discourse and Practice: New Tools for Critical Discourse Analysis*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Wagner, Wolfgang, Peter Holtz e Yoshihisa Kashima. 2009. "Construction and Deconstruction of Essence in Representing Social Groups: Identity Projects, Stereotyping, and Racism." *Journal for the Theory of Social Behaviour* 39 (3): 363-93.

FILMOGRAFIA

- Costa, Pedro, dir. 1994. *Casa de Lava*. Portugal: Madragoa Filmes. DVD.
- Costa, Pedro, dir. 1997. *Ossos*. Portugal: Madragoa Filmes. DVD.
- Costa, Pedro, dir. 2000. *O Quarto de Vanda*. Portugal: Contracosta Produções; Pandora Film. DVD.
- Costa, Pedro, dir. 2006. *Juventude em Marcha*. Portugal: Optec. DVD.
- Costa, Pedro, dir. 2014. *Cavalo Dinheiro*. Portugal: Optec. DVD.
- Costa, Pedro, dir. 2019. *Vitalina Varela*. Portugal: Optec. Filme.
- Reis, António, dir. 1974. *Jaime*. Portugal: CPC. Filme.

ANA CRISTINA PEREIRA é doutorada em Estudos Culturais, pela Universidade do Minho, com a tese “Alteridade e Identidade na Ficção Cinematográfica em Portugal e em Moçambique.” Tem como principais interesses de investigação: racismo, identidade social, representações sociais e memória cultural no cinema, numa perspetiva pós-colonial e interseccional, sobre os quais tem editados vários artigos científicos em publicações nacionais e internacionais. Vem fazendo parte da equipa de projetos científicos sendo, no presente momento, investigadora do projeto (THE)OTHERING. É membro do NARP – Núcleo Antirracista do Porto. Pereira é também investigadora no Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra, membro do projeto (De)Othering. Este trabalho foi financiado por FEDER – Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional, através do COMPETE 2020 – Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI) e por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto 029997.