
ALTERIDADE E IDENTIDADE EM *TABU* DE MIGUEL GOMES

Ana Cristina Pereira

Resumo

A identidade nacional portuguesa foi construída, ao longo do tempo, por vários meios e no cinema também, em relação com a identidade de um “outro” africano, próximo e distante, herdeiro e desafiador, objeto de sedução e de repulsa. Estas dualidades estão patentes no filme *Tabu* (2012), de Miguel Gomes, que reifica e questiona representações. Filme pós-colonial, no sentido em que reflete sobre a forma como estereótipos e representações sociais e “raciais” criados durante o colonialismo se repercutem na sociedade portuguesa de hoje, oferece um olhar crítico sobre uma certa elite portuguesa em África e sobre a forma como esse mesmo grupo viveu o período da Guerra pela Independência, confrontando esse momento da história portuguesa com o tempo atual. Analisa-se o discurso fílmico do autor, através de uma abordagem semiótica multimodal do filme: uma análise de *Tabu* tendo em conta os processos de categorização, quer por exclusão, quer por inclusão. Apresenta-se uma leitura dialógica de recursos semiológicos como ritmo, composição, conexões informais e diálogos, sendo que a finalidade desta análise multimodal é perceber a representação do “outro” africano no filme e a forma como a identidade portuguesa se constrói na relação com essa alteridade africana.

Palavras-chave

Filme *Tabu*; representações “raciais”; alteridade; identidade; semiótica multimodal

INTRODUÇÃO

O filme *Tabu* (2012), assinado pelo cineasta Miguel Gomes, apresenta uma construção da identidade portuguesa a partir da sua relação com África, podendo ser “lido” como uma reflexão crítica sobre a presença, na sociedade portuguesa atual, de dinâmicas criadas durante o colonialismo. No entanto esta leitura não é, como se verá, isenta de interrogações, na medida em que a obra questiona alguns estereótipos, mas parece pretender sublinhar outros.

Propõe-se uma análise de *Tabu* tendo em conta os processos de categorização por *exclusão* e por *inclusão*. Algumas sequências específicas serão alvo de uma análise mais detalhada, apresentando-se uma leitura dialógica de recursos semiológicos como ritmo, composição, conexões informais e diálogos, procurando com esta análise multimodal (van Leeuwen, 2005) perceber a forma como o filme representa o “outro” africano e como edifica a identidade portuguesa na relação com esse *alter*.

A identidade e alteridade não são naturais nem intrínsecas aos indivíduos; transformam-se com a cultura porque dela fazem parte e são aqui pensadas como construções fluídas, móveis, e sobretudo, não como representações criadas de modo necessariamente inocente, nem como apropriações inconscientes (Pereira & Cabecinhas, 2014). Um estudo recente (Piçarra, 2015) mostra que o cinema tem sido, ao longo da sua

história, um importante meio na (re)construção e de identidades/alteridades e que os filmes não são impermeáveis ao momento histórico em que são produzidos.

A crítica pós-colonial problematiza o processo histórico da colonização europeia e leva a cabo leituras que procuram desconstruir o discurso colonialista a vários níveis: na literatura, na arte, na ciência, na filosofia, na política, na justiça, na religião, entre outros. Nestes estudos, analisa-se a forma como durante o colonialismo foram representados os povos colonizados, ao mesmo tempo que se pretende “identificar em que medida o colonialismo está presente como relação social nas sociedades colonizadoras do norte, ainda que ideologicamente ocultado pela descrição que estas fazem de si próprias” (Santos, 2004, p. 23). Assim, o pós-colonialismo enquanto campo de estudo é mais uma lente com que se observa a realidade do que uma área específica de trabalho.

Tal como o pós-colonialismo em geral não é uma condição fixa, nem é específico de um lugar ou tempo, o cinema pós-colonial não pode ser definido como um género ou categoria (Ponzanesi & Waller, 2012). Assim, podemos entender por cinema pós-colonial um relativamente vasto (e diverso entre si) conjunto de filmes, que abraça a preocupação de refletir sobre as características e consequências do colonialismo e da descolonização nas pessoas e nas sociedades.

Neste ensaio apresenta-se primeiro, de forma breve, a proposta de análise multimodal de Theo van Leeuwen (2005), na qual se baseia a reflexão que é feita sobre *Tabu*, pese embora a importância de outros contributos. Numa segunda parte, é concretizada a análise do filme, tendo em conta a relação entre alteridade e identidade e as conceções de cinema e de estudos pós-coloniais referidas. Estamos, portanto, na presença de um trabalho de lente pós-colonial, condição que permite observar na obra analisada uma intensão crítica do colonialismo.

PROPOSTA DE ANÁLISE TEÓRICO-PRÁTICA

Qualquer construção discursiva recebe vários contributos, sejam da imprensa, da arte, da investigação académica, ou de outras fontes por vezes dificilmente identificáveis, donde se conclui que os discursos possuem uma distribuição social e também que estes mesmos discursos podem ser ativados de diferentes formas: ações, estilos de vida, atitudes, entre outros (van Leeuwen, 2005, p. 98). A análise multimodal proposta por van Leeuwen (2005) tem como objetivo constituir uma teoria prática de análise semiótica social, que permita uma aproximação a várias formas de comunicação em simultâneo: imagem, texto, discurso oral, objetos, etc. Na análise multimodal de um evento comunicativo como um filme, os elementos ou grupos de elementos a considerar são: o ritmo, a composição, as conexões informais e os diálogos. Estes são examinados separadamente embora funcionem em conjunto.

O RITMO E A COMPOSIÇÃO

O ritmo oferece coerência e uma estrutura de significado aos eventos comunicativos que se desenrolam no tempo, representando um papel crucial em qualquer filme.

Por sua vez, a composição oferece coerência e uma estrutura de significado aos arranjos espaciais. O ritmo e a composição são fontes de coesão em textos multimodais. O ritmo relaciona-se com o tempo, resulta da alternância entre movimentos lentos e rápidos, da duração das falas e dos planos, bem como da gestão dos silêncios. A composição relaciona-se com o espaço ou seja *layout*. O ritmo atua sobre eventos com uma duração temporal: conversas, música, ação, dança, entre outros, e o *layout* oferece coesão em textos espacialmente organizados: páginas, ecrãs, quadros, exposições museológicas, etc. Nos filmes temos a combinação permanente de ambos os elementos, uma vez que a ação, os diálogos, etc. se desenrolam no tempo, mas estão organizados espacialmente e refletem-se num ecrã.

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

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

CONEXÕES INFORMAIS

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

ligações temporais são a principal forma de junção, porque o tempo nos filmes não é linear - existem *flashbacks* e *flash forwards*, além de ações que decorrem simultaneamente. A forma como é feita a montagem pode permitir, no filme, a inserção de material que, não se integrando diretamente na narrativa, serve para a sua interpretação. Para isso criam-se ligações lógicas de *contraste* ou de *similitude* (van Leeuwen, 2005, pp. 220-248).

DIÁLOGOS

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

ANÁLISE CRÍTICA DOS DISCURSOS

A partir do trabalho de Foucault (1997), Theo van Leeuwen (2005) define discursos como formas de conhecimento socialmente construídas sobre determinado aspeto da realidade. Esclarece que entende, por socialmente construídas, que estas formas de conhecimento foram desenvolvidas em contextos sociais específicos e de modo a servir interesses de determinados atores sociais desses contextos específicos (2005, p. 94). Assim, os discursos são recursos de representação sobre algum aspeto da realidade, ativados quando esse determinado aspeto da realidade é representado. Os discursos não determinam como podemos representar nenhum aspeto específico da realidade. No entanto, não conseguimos dizer nada sem eles. Precisamos de discursos como frameworks para dar sentido às coisas (2005, p. 95). Além disso, são sempre plurais, podendo haver vários discursos sobre o mesmo aspeto da realidade, sendo que todos incluem e excluem coisas diferentes consoante os interesses que os originaram (2005, p. 95).

As evidências da existência de um dado discurso encontram-se nos textos, no que foi dito, escrito ou expresso por outros meios semióticos. Mais especificamente, um discurso resulta da semelhança entre as coisas que foram expressas, em textos diferentes, sobre o mesmo aspeto da realidade: é na base da semelhança entre declarações, repetidas ou parafraseadas em textos diferentes e dispersa entre estes textos de formas diversas, que podemos reconstruir o discurso sobre determinado aspeto da realidade e perceber qual é o conhecimento que esse discurso representa (van Leeuwen, 2005, p. 95; 2008, p. 98).

A análise crítica do discurso problematiza a linguagem entendendo-a como uma prática social, portanto determinada e restringida socialmente, ao mesmo tempo que produz efeitos sobre a sociedade e a transforma. Assim, na perspetiva desta prática de

análise, linguagem e sociedade são simultaneamente geradoras e devedoras uma da outra. A linguagem não é apenas um reflexo das estruturas sociais, mas uma componente intrínseca das mesmas e, deste modo, um fenómeno complexo, um processo de interação e produção social não transparente, em que colaboram os sujeitos sociais, os objetos e a sociedade (Fairclough, 2001, pp. 130-131).

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

REPRESENTAÇÕES NA LÍNGUA

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

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

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

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

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

Os estereótipos são necessários à organização mental da informação, mas “se por um lado, os estereótipos são instrumentos que ajudam o indivíduo na simplificação, organização e previsão de um mundo de outro modo excessivamente complexo, por outro, os estereótipos podem ter consequências nefastas a nível das relações intergrupais” (Cabecinhas, 2002, p. 410) na medida em que são simplificações abusivas e por vezes falsas da realidade.

UMA LEITURA DE *TABU*

Estruturalmente dividido em *Prólogo*, 1ª parte (*Paraíso Perdido*), e 2ª parte (*Paraíso*), *Tabu* conta, na primeira parte, a história de três mulheres em Lisboa, nos dias de hoje, e, na segunda parte, o passado de uma delas em África. Este filme, de Miguel Gomes, foi feito a preto e branco, no formato 4/3, em película da Kodak, sendo em grande parte mudo, embora com narração por uma *voice over*. A obra tem sido amiúde lida como uma homenagem à história do cinema e a alguns dos seus autores mais incontornáveis (Mendes, 2013), e o próprio cineasta confessou o seu desejo de celebrar Friedrich Wilhelm Murnau, entre outras influências.

Miguel Gomes valoriza, no entanto, as escolhas dos espectadores. Em entrevista a Elliot Kotek (2012) sublinha:

O ponto de vista mais importante é o ponto de vista do espectador, o que eu tento oferecer no filme é uma espécie de espaço onde se podem fazer escolhas. Há muitas ambiguidades no filme, e dessa forma é dada às pessoas que o veem a oportunidade de se posicionarem.

Independentemente das intenções expressas pelos seus autores, os filmes não são imunes ao tempo e ao contexto sociopolítico em que são produzidos e lidos. Como qualquer evento comunicativo, não têm uma leitura única e intrínseca, que o crítico vai arrancar à obra para revelar ao mundo. Pelo contrário. As leituras são múltiplas (tantas

quanto o número de leitores) e não são necessariamente excludentes. Muitas vezes, as várias aproximações a um evento comunicativo tornam-se complementares.

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

PRÓLOGO



Figura 1: O Intrépido Explorador deambulando na selva indomada
©Miguel Gomes

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

Vemos, neste prólogo, um explorador que enverga um chapéu “tropical” e um cantil. O plano, a pose e todo o enquadramento fazem-nos lembrar fotografias coloniais do século XIX ou princípio do século XX e realmente esta personagem que está parada na imagem (e no tempo), em todas as componentes do seu discurso, representa o colono português tal como foi concebido e reproduzido: protegido pela lei e vontade divina e ao serviço de um projeto humanista e científico e não de interesses económicos (Baptista, 2013; Matos, 2006). A imagem ganha movimento quando entram no plano grupos de carregadores negros, que a atravessam, aparecendo primeiro pela direita em direção ao fundo e depois pela esquerda, rumo ao mesmo ponto, dando a ideia de grande azáfama,

sem nunca adquirirem protagonismo e sem nunca se destacar nenhuma personagem. Os africanos são *categorizados*, logo de início, como um grupo *homogéneo*, que se distingue pela *diferenciação biológica e cultural* relativamente ao protagonista da cena; e assim serão mostrados os negros em África durante todo o filme. Esta sucessão de primeiros planos, que parece reproduzir representações da época, revela a estrutura da construção identitária do colono, baseada no trabalho e na subserviência dos povos colonizados, mas adornada e encapotada num discurso de altos valores humanitários e religiosos (Ferreira, 2014). A referida construção identitária do colono dificilmente sobreviveria sem o seu lado “negativo”, ou seja “o outro” africano, selvagem e carenciado da ação civilizadora do europeu. O filme retrata a forma como o sujeito que representa “a norma”, “o idêntico”, “o eu” o “superior” é definido por oposição ao “fora da norma”, “diferente”, “outro”, “inferior”. A ideia de que as imagens que temos de uma determinada realidade não são inocentes, a par do imaginário colonialista e a sua artificialidade, atravessam toda a história contada em *Tabu*. A origem deste imaginário é fotográfica, cinematográfica e literária. “a referência central é, no entanto, a mistura predileta do cinema dominante, sobretudo de Hollywood, entre história de amor e aventura” (Ferreira, 2014, p. 286). O discurso colonialista foi edificado em vários suportes e usando diversos textos e meios semióticos (literatura, fotografia, cinema, religião, ciência, etc.) onde se repetem/complementam determinadas ideias que vão ser o corpo constituinte desse discurso ou representação (van Leeuvan, 2005, p. 95) e Gomes promete neste *Prólogo* ajudar-nos a desconstruir esse processo.

Depois de algumas deambulações pela selva, o Explorador, avisado pelo fantasma da esposa de que não conseguirá fugir à dor, resolve atirar-se ao rio e morre, alimentando um crocodilo. Nesta altura, os carregadores negros, que tinham assistido a tudo sem intervir nem mostrar espanto, desatam a fazer uma dança tradicional. Alguns deles olham diretamente para a câmara, como se estivessem a participar numa dramatização. O tom e o recorte da narrativa produzida em *voice over* remetem para o documentário, embora o conteúdo do texto seja relativo aos sentimentos amorosos do protagonista. Gomes hibridiza documentário e ficção - tudo o que vemos é ficção, mas o cineasta mistura elementos de construção fílmica tradicionalmente afetos à ficção, com outros do documentário. Ao fazer isto direciona-nos para documentários e filmes etnográficos bastante “ficcionalizados” – ou seja, orientados ideologicamente - feitos durante o Estado Novo¹ e para ficções que foram, também nessa altura, fonte de realidades imaginadas e recriadas: “O filme é um meio privilegiado de construção da perceção do real. Neste contexto (Estado Novo), serve para concretizar o desejo de registar o que se vê, mas também o que se quer dar a ver” (Matos, 2006, p. 94).

Assim descrito, o *Prólogo* de *Tabu* parece um número de comédia burlesca. Porém, a seriedade com que as personagens vivem o momento e com que o narrador o descreve remetem-no para o registo da alta comédia, que se caracteriza pelo forte contraste entre o ridículo de um comportamento ou ação e a seriedade com que é desenvolvido ou

¹ Entre outros, por exemplo: *A Acção Civilizadora dos Portugueses* (1932) de António Antunes da Mata, produzido pela Agência Geral do Ultramar – documentário visionável em <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Video.aspx>.

praticado. No final desta experiência inicial, é difícil considerar que os discursos vigentes, ou seja representações (van Leeuwen, 2008) sobre colonialismo, África ou a relação dos portugueses com os africanos possam ser inocentes.

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

O PARAÍSO PERDIDO

Ao sair do cinema - onde acabou de ver o *Prólogo*, filme dentro do filme *Tabu* - Pilar (Teresa Madruga) “entra” no *Paraíso Perdido*, a primeira parte deste díptico e que acontece em Lisboa na atualidade (2010/11). Pilar é uma mulher “comum” de “meia-idade”, que vive sozinha, mas com um amigo que é pintor (Cândido Ferreira) e parece desejar uma relação mais íntima com ela. Católica, membro de uma Organização Não Governamental (ONG), Pilar é solidária com a vizinha Aurora (Laura Soveral) e cordial com a criada desta, Santa (Isabel Muñoz Cardoso). Também ela de meia-idade, aparentemente só, Santa é negra e frequenta um curso de alfabetização.

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

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



Figura 2: A primeira vez que vemos Pilar
©Miguel Gomes



Figura 3: A primeira vez que vemos Santa
©Miguel Gomes

Além deste jogo de *contrastos*, que se constitui também como aquilo a que van Leeuwen (2005) chamaria *alternância rítmica*, esta relação por oposição ajuda a definir cada uma das personagens. Este método de construção de personagens é também uma forma de construir identidade e alteridade dentro e fora do filme. Santa não expressa opiniões nem desejos. As falas desta personagem relacionam-se sempre com as suas funções de criada e enfermeira de Aurora. Fica assim sublinhada a ideia de que “o outro” africano não tem voz no Portugal contemporâneo que, por sua vez, não sabe quem aquele é, nem o que sente ou pensa. Deste modo, Pilar desconfia de Santa como se desconfia de tudo o que não se conhece e que se define por oposição e, talvez pelas mesmas razões, Santa também não pode confiar em Pilar: “O pensamento moderno não é apenas binário é uma forma particular de máquina de produção-binária onde os binómios se tornam diferenças constitutivas em que o outro é definido pela sua negatividade”

(Grossberg, 1996, p. 94). Apesar de coexistirem lado a lado, Pilar e Santa vivem em mundos radicalmente separados. São elas, proponho, as verdadeiras protagonistas do drama humano que o filme apresenta, sendo as únicas que pouco ou nada podem fazer para alterar o curso dos acontecimentos. Independentemente da fé, dos valores morais ou mesmo da história íntima de cada uma, Santa e Pilar estão condenadas a viver num paraíso perdido por pecados alheios.



Figura 4: Pilar reza numa vigília
© Miguel Gomes



Figura 5: Santa fuma
© Miguel Gomes

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

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

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

Santa permite-se pequenas vinganças da patroa. Este comportamento está magistralmente representado na cena muda em que, sentada na sala de Aurora, Santa saboreia gambas que Pilar ofereceu, fumando um cigarro no final do repasto e deitando-se no sofá a ler uma versão juvenil de *Robinson Crusoe*. Este livro é talvez o primeiro que Santa lê e *Tabu* não revela nenhuma reação de Santa à leitura. O filme não revela nenhuma emoção de Santa, mesmo quando a professora lhe faz um elogio muito condescendente. Como já foi referido, sendo Santa uma personagem sempre presente na ação é *incluída* como *agente passivo* durante quase toda esta primeira parte do filme, mas é também *excluída* por *supressão* do discurso emocional.

Esta primeira parte do filme acontece numa Lisboa fascista e colonial: a ação decorre em lugares de Lisboa construídos durante o Estado Novo (alguns com ajuda de mão-de-obra imigrante africana). São eles o Aeroporto da Portela, construído para servir a Exposição do Mundo Português, em 1940, mas que só foi inaugurado em 1942; o Casino do Estoril, erigido nos anos 10 e objeto de forte intervenção arquitetónica nos anos 60; as Avenidas Novas; e os Olivais, zona habitacional que surge em contraponto, como erigida para os mais desfavorecidos. São manifestações arquitetónicas do regime da época, preservadas e habitadas até à atualidade, mas esvaziadas da sua potência de sonho, de império. Esta cartografia da cidade ilustra também o título desta primeira parte. Lisboa é-nos apresentada como um paraíso perdido, memória de uma construção discursiva interrompida, cerceada ou simplesmente esvaziada. Mesmo a Fundação Calouste Gulbenkian, uma instituição privada com uma importância vital para a arte portuguesa, configurando-se como espaço de liberdade, só aparentemente aparece aqui deslocada. Construída nos anos 60, esta Fundação adquire a importância que tem, pelo contexto político, económico e social em que é erigida e em que subsiste. Em *Tabu*, os seus jardins representam ainda um espaço de liberdade numa Lisboa opressiva: o de Maia, a jovem polaca que desiste de ficar em casa de Pilar.

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

A morte de Aurora, que poderia constituir-se como uma oportunidade de aproximação entre Pilar e Santa, não funcionará como tal. Podemos pensar que, com a morte de Aurora, simbolicamente morreu o que restava do colonialismo. Porém, ele perdura como herança coletiva e as suas consequências fazem sentir-se na vida quotidiana e na forma como se constroem a identidade, a alteridade e, portanto, as relações sociais. Pilar e Santa continuarão a não conseguir confiar uma na outra. Manter-se-ão lado a lado como duas perfeitas estranhas, o que ilustra a forma como muitos negros e tantos brancos se mantêm na Lisboa e Portugal contemporâneos.

Esta morte será, sim, pretexto para o aparecimento de Gian Lucca Ventura (Henrique Espírito Santo) antigo amante de Aurora, que conta a Pilar e Santa a sua história em

África, no sopé do (imaginário) monte *Tabu*, onde Aurora viveu e era herdeira de uma considerável fortuna.

PARAÍSO

Um *flashback* transporta-nos para África – *Paraíso*. Nesta segunda parte do filme, o comportamento das personagens brancas (as únicas personagens pois os negros são figurantes) é completamente diferente. As relações das personagens entre si e com o espaço que habitam é de uma liberdade profundamente contrastante com o formalismo do *Paraíso Perdido*. A rigidez das maneiras, a formalidade das relações que caracterizam a sociedade portuguesa atual como uma sociedade que perdura ainda na sobriedade fria dos edifícios do Estado Novo - e onde se manifestam ainda as relações de poder do colonialismo, o isolamento da ditadura, e o sofrimento cristão - dão agora lugar a um mundo onde aparentemente só uma fronteira existe: aquela que separa brancos de negros. Desta forma, é transversalmente questionada toda uma herança discursiva, assente na simplificação das ideias de Gilberto Freyre (1998) que faz do colonialismo português um fenómeno de intensa confraternização inter-racial (Castelo, 1999).

O luso-tropicalismo, de Gilberto Freire, foi usado durante o Estado Novo para ajudar a construir a ideia de que os portugueses não são racistas e a sua forma particular de colonialismo é, portanto, muito melhor que todas as outras:

Apesar de ser um conceito desenvolvido por um sociólogo – que poderia encontrar resistência na adesão pelo mundo não académico – o luso-tropicalismo, ou antes uma vulgata simplificada do mesmo, foi rapidamente incorporado no discurso político, mas também no discurso identitário comum. (Piçarra, 2015, p. 125)

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

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

Gian Lucca (agora Carloto Cotta)², um dos protagonistas do drama, foi amante de Aurora. É através da narração deste antigo aventureiro italiano que conhecemos um grupo de jovens colonos e a vida que tinham. Embora a narrativa não emita juízos, a não ser contra si próprio, tanto ele como os amigos parecem pessoas alienadas politicamente,

² A voz é sempre de Henrique Espírito Santo.

socialmente insensíveis, ociosas, praticantes da mais despudorada falsa moral, cívica e religiosa. Atente-se, por exemplo, na forma como Gian Lucca descreve Mário (Manuel Mesquita), ex-seminarista e líder da banda musical em que os homens do grupo tocavam:

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

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

É, no entanto, através da relação entre texto e imagens que o realizador sublinha toda a problemática política; enquanto uma história amorosa de contornos patéticos acontece, não se coíbe de mostrar, invariavelmente, negros a trabalhar. Tal sucede, por exemplo, quando, pela voz dos próprios, se ouvem as cartas trocadas pelos amantes:

Minha querida Aurora,

É a Senhora que me deve esquecer, porque eu não passo, nem nunca passarei de um desprezível mal feitor. Nunca pensei porém, que no meio de tantas vilezas, o meu maior crime seria o de me apaixonar [sempre negros a trabalhar nos campos]. Mentiria se lhe negasse o quanto ainda penso em si. Se lhe contasse alguns dos pensamentos que me atravessam a cabeça [imagem de negro vestido de branco, tipo marinheiro, que vigia o trabalho dos outros, ao fundo enquanto um trabalha em primeiro plano] arrebatamentos infantis, loucos e sem qualquer espécie de futuro...

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

A diferença entre um sofrimento emocional, consequência de uma vida aventureira e ociosa, permeada pela falsa moral e pelo vício, e um outro sofrimento provocado pela exploração, pelo trabalho árduo e pela negação de humanidade, é sublinhada no filme através deste tipo de *contraste* entre imagens e texto, neste caso, entre a narrativa consciente de Gian Lucca e o que supostamente ele diz sem querer³. Nas imagens aparecem

³ Este *contraste* entre imagens e texto também pode ser lido como o *contraste* entre o que Gian Lucca diz e aquilo que Santa e Pilar imaginam. Esta leitura aproximaria, ainda mais, o imaginário destas duas personagens e dotá-las-ia de uma forte consciência crítica perante o que ouvem.

de facto negros, mas como se fossem elementos da paisagem, como as árvores ou os montes, sendo que estão sempre a trabalhar.



Figura 6: *Travelling* final: campos a perder de vista onde negros trabalham enquanto os protagonistas trocam cartas de amor
© Miguel Gomes

Os negros são quase sempre *excluídos por supressão* no discurso de Gian Lucca, ou seja estão muitas vezes presentes nas ações, mas não são referidos e, como que sublinhando a mentalidade da época que está a ser retratada, são mostrados nas imagens que os envolvem na ação apenas como *agentes passivos*, sendo também *categorizados cultural e biologicamente*, de forma indireta através do discurso de Gian Lucca e de forma direta através das imagens mostradas.

Na única cena em que um negro se destaca - e em que Aurora revela uma grande crueldade - não chega a ter uma personalidade. É referido como uma propriedade e aparece como representante da cultura “deles”, dos hábitos “deles”, das feitiçarias “deles”, e faz parte de um “outro” perigoso e mesmo repugnante, que Aurora não podia permitir em sua casa.

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

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

As palavras de Ventura revelam, neste momento, uma certa desconsideração de Aurora pelo marido (Ivo Müller) e pela família deste. Seguidamente, Gomes procura caracterizar a personalidade do marido de Aurora, um pouco por oposição à dela e seus amigos, mostrando, por exemplo, a confraternização entre o patrão e os criados quando se sabe que este vai ser pai. Porém, uma vez mais, são as imagens que esclarecem o que o texto não diz: se as diferenças de tratamento neste caso são grandes, as diferenças estruturais da relação explorador/explorado parecem quase inexistentes, na medida em que aqueles trabalhadores que festejam a alegria do patrão aparecem também bastante subservientes e andrajosos.



Figura 7: Crianças correm em liberdade enquanto Gian Lucca vai ficando para trás
© Miguel Gomes

O *Paraíso* termina com uma cena em que Gian Lucca, ao centro na imagem, vai ficando para trás, tapado por um grande grupo de crianças negras sorridentes, correndo em direção à câmara – atente-se que, mais uma vez, trata-se de um grande grupo de crianças negras e não se particulariza uma criança. Podemos pensar que Gomes não resiste a representar os africanos como eternas crianças alegres e inconscientes, incapazes de tomarem conta de si próprias, ideias bastante presentes no discurso do senso comum (Cabecinhas, 2007), mas esta imagem pode também remeter para a esperança no futuro de países que davam passos decisivos para a sua libertação. Aliás, não voltam a ver-se senão negros e agora, sim, pela primeira vez, nas suas aldeias, em tarefas próprias da sua cultura (idênticas, mais uma vez, às representadas em documentários coloniais), ao mesmo tempo que se ouvem notícias falsas⁴ sobre a luta pela independência na rádio. É a primeira vez que ouvimos a voz do “outro” africano no filme e soa-nos, por

⁴ As autoproclamadas forças revolucionárias reivindicam o assassinato de Mário, mas quem o matou foi Aurora.

um lado, a mentira, por outro, a ridículo, dado o exagero ideológico da construção do discurso noticioso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tabu é caracterizado por uma atitude estética e política que procura criar “dissenso em relação a ideias, percepções e conceitos fixos, sobretudo relacionados com a história, as expressões simbólicas e a identidade de um país” (Ferreira, 2014, p. 284). É um filme pós-colonial, no sentido em que representa uma reflexão contemporânea sobre o período colonial e sobre as consequências da “mentalidade colonialista” na sociedade portuguesa atual. Porque sentimos então que este filme, mais do que outros talvez, exige ser “visto com atenção e uma mente aberta” (Ferreira, 2014, p. 293)?

Tabu apresenta-nos uma espécie de *mise en abyme* temporal, em que no tempo presente está contido (mentalmente) um tempo passado que, por sua vez, contém outro passado mais remoto. A estes três tempos correspondem três espaços: ao presente, a Lisboa contemporânea; ao passado, o espaço da África Portuguesa e ao passado mais remoto (*Prólogo*) ainda, a selva africana, ainda não “domada” pelos colonos. Nestes tempos e espaços coexistem sempre negros e brancos; europeus e africanos; civilizados (cultos) e selvagens (analfabetos); patrões e criados. Numa primeira leitura, percebemos que o autor filmou os negros como foram filmados muitas vezes ao longo do colonialismo, período durante o qual “o outro” africano foi para os portugueses e, para o cinema português, primeiro o “indígena”; depois, o “preto”; mais tarde, também “mestiço” ou “assimilado”, perante quem se foi edificando a identidade do português do Império Colonial e por fim das Províncias Ultramarinas (Baptista, 2013, p. 147).

Através de uma abordagem multimodal do filme podemos identificar, no entanto, os recursos semiológicos a que o autor recorre de forma a construir um discurso sobre o(s) discurso(s); quer através da *alternância rítmica*, quer da *composição* cénica, quer de uma observância permanente de *conexões informais*, quer ainda através da relação que se estabelece entre os *diálogos/som* e as ações que os acompanham. Gomes presenteia-nos com uma reflexão sobre o discurso da exclusão e sobre a *diferenciação* que é responsável por (re)construir e por (re)produzir a alteridade, desenhando de forma clara “o outro” de maneira a que este surja identificável e paradoxalmente (in)visível. Surge rapidamente identificável porque pertence a um grupo ao qual foram atribuídas características que homogeneizam todos os elementos que dele fazem parte e que o separam radicalmente da sociedade “normal”; e, por outro lado, surge invisível enquanto pessoa, enquanto indivíduo singular (Cabecinhas, 2007; Lewin, 1997).

O filme parece aceitar a existência de uma relação dialética entre identidade e alteridade (Silva et al., 2000) que, assim sendo, se definem mutuamente. Estas nascem nas relações sociais, o que significa que a sua definição - discursiva e linguística - está sujeita a vetores de força, a relações de poder: “a identidade e a diferença não são, nunca, inocentes” (Silva et al., 2000, p. 81) porque onde existe diferenciação, existem relações de poder. *Tabu* mostra ainda que “as ‘unidades’ que as identidades proclamam são, de

facto, construídas dentro do jogo de poder e exclusão, e representam o resultado, não de uma totalidade natural e inevitável ou primordial, mas do naturalizado e sobre determinado processo de ‘fechamento’” (Hall et al., 1996, p. 5). Através das imagens, dos jogos de *contraste* entre imagem e palavras, das memórias que as imagens convocam e na relação entre as duas partes (tempos) do filme, Gomes enfatiza o processo de comparação social que dá origem à alteridade: a *diferenciação*.

A *diferenciação* divide, separa, classifica e normaliza, ao mesmo tempo que hierarquiza. Hierarquizar consiste, muitas vezes, em fixar uma determinada identidade como norma, atribuindo-lhe características consideradas positivas, em relação às quais todas as outras identidades serão avaliadas de forma negativa (Silva et al., 2000). Deste modo a *diferença* constitui-se como um elemento fundador de todo o sistema de classificação que procure definir quem é “identidade” e quem é “outro”, sendo indispensável a negatividade da *diferença* para que se possa afirmar a positividade da identidade: “a imposição de diferenças significa mais a afirmação da única identidade legítima, a do grupo dominante, do que o reconhecimento das especificidades culturais” (Cucho, 1999, p. 187). Tendo como função construir e reconstruir, produzir e reproduzir a alteridade, a *diferenciação* define quem é “o outro” tornando-o identificável, previsível, mas invisível.

A opção por filmar *Tabu* a preto e branco acrescenta, sobretudo na segunda parte, um efeito de nostalgia. No entanto, este *Paraíso* revelado como as fotografias antigas cujos contornos aparecem já pouco definidos, é uma colónia fictícia que sucede a uma primeira parte passada na Lisboa dos dias de hoje (2011) que aparece no filme congelada no tempo: ainda colonialista, ainda fascista, ainda atravessada pela moral católica, quer pela forma como as personagens se comportam, quer pelos lugares (espaços arquitetónicos e simbólicos) de filmagem escolhidos.

É possível ler *Tabu* como um filme pós-colonial, mas no que se refere às representações “raciais”, mais do que um objeto pós-colonial, estamos na presença de um filme que exige uma lente pós-colonial para ser compreendido. É que se tradicionalmente o silenciamento do “outro” serviu para construir a positividade e a superioridade do “eu”, da “norma”, do “idêntico”, em *Tabu* esse mesmo silenciamento surge como parte do crime, parte do pecado que primeiramente originou a expulsão do *Paraíso* e que hoje impossibilita o sonho de uma sociedade mais livre, mais paritária, mais feliz.

Durante o filme várias representações vão sendo questionadas. É questionada a representação do colono como trabalhador altamente responsável, empreendedor, civilizador, generoso, “amigo dos pretos”, mas também é questionada a representação do povo colonizado, ao mostrar-se a forma como esta foi sendo construída, ou seja sem a participação dos representados. Em *Tabu*, as personagens do *Paraíso Perdido*, que é uma certa Lisboa de hoje, aparecem condenadas, ainda não se sabe por quanto tempo, a viver a expiação de “crimes que por lá [se] cometeu” de forma demasiado persistente, consistente e durante demasiado tempo. //

FINANCIAMENTO

Artigo resultante de uma investigação doutoral em Estudos Culturais, sobre “Alte-ridade e Identidade no cinema pós-colonial em Portugal e em Moçambique”, financiada pela Fundação da Ciência e Tecnologia, no domínio das Ciências da Comunicação, com a referência SFRH/BD/110044/2015-

VÍDEO/FILMOGRAFIA

Kotek, E. (2012). Miguel Gomes talks “Tabu” At TIFF. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=OApKuDY6Dw8>

Zona 2 (Produtor) & Gomes, M. (Realizador). (2013). *Tabu*. Portugal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baptista, M. M. (2013). The works of Sísifo: memories and identities of the Portuguese in Africa according to fiction films of the twentieth century. In R. Cabecinhas & L. Abadia (Eds.), *Narratives and Social Memory: Theoretical and methodological approaches* (pp. 146-58). Braga: CECS. Retirado de <http://www.comunicacao.uminho.pt/cecs/>
- Bhabha, H. K. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG.
- Cabecinhas, R. (2002). Media, etnocentrismo e estereótipos sociais. In J. A. B. de Miranda & J. F. da Silveira (Eds.), *As Ciências da Comunicação na viragem do século - Livro de Atas do I Congresso de Ciências Da Comunicação* (pp. 407-418). Lisboa: Veja.
- Cabecinhas, R. (2007). *Preto e branco: A naturalização da discriminação racial*. Porto: Campo de Letras.
- Castelo, C. (1999). *O modo português de estar no mundo*. Porto: Afrontamento.
- Cuche, D. (1999). *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC.
- Fairclough, N. (2001). *Discurso e mudança social*. Brasília: Universidade de Brasília.
- Ferreira, C. O. (Ed.) (2014). *O cinema português através dos seus filmes*. Lisboa: Edições 70.
- Foucault, M. (1997). *A ordem do discurso*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Freyre, G. (1998). *Casa grande & senzala*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Grossberg, L. (1996). Identity and cultural studies: Is that all there is? In S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 86-105). Londres: Sage.
- Hall, S. & Gay, P. (Eds.) (1996). *Questions of cultural identity*. London: Sage.
- Lewin, K. (1997). *Resolving social conflicts & field theory in social science*. Washington: APA.
- Matos, P. F. (2006). *As cores do império: Representações raciais no império colonial português*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.

- Mendes, M. M. (2013). Sobre dois filmes: *Tabu* de Miguel Gomes e *Deste lado da Ressurreição* de Joaquim Sapinho. In Escola Superior de Teatro e Cinema (Ed.), *Sobre dois filmes: Tabu de Miguel Gomes e deste lado da ressurreição de Joaquim Sapinho; Entrevista com António Reis e Margarida Cordeiro (1985)* (pp. 5-43). Amadora: ESTC. Retirado de <http://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/2719>
- Pereira, A. C. & Cabecinhas, R. (2014). Alteridade e ficção: Representações “raciais” no cinema pós-colonial em Portugal e em Moçambique. In Z. Pinto-Coelho & N. Zagalo (Eds.), *Comunicação e cultura. III Jornadas doutorais, Ciências da Comunicação e Estudos Culturais* (pp. 105-22) Braga: CECS. Retirado de http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/article/view/1952
- Piçarra, M. C. (2015). *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
- Ponzanesi, S. & Waller M. (2012). *Postcolonial cinema studies*. Nova Iorque: Routledge.
- Santos, B. S. (2004). *Do pós-moderno ao pós-colonial: E para além de um e outro*. Conferência de abertura do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. Coimbra. Retirado de http://www.ces.uc.pt/misc/Do_pos-moderno_ao_pos-colonial.pdf
- Silva, T. T. (Ed.) (2000). A produção social da identidade e da diferença. In *Identidade e diferença - a perspectiva dos Estudos Culturais* (pp. 74-101). Petrópolis: Vozes.
- van Leeuwen, T. (1997). A Representação dos Atores Sociais. In E. Pedro (Ed.), *Análise crítica do discurso: Uma perspectiva sociopolítica e funcional* (pp. 169-222). Lisboa: Caminho.
- van Leeuwen, T. (2005). *Introducing social semiotics*. Londres: Routledge.
- van Leeuwen, T. (2008). *Discourse and practice: New tools for critical discourse analysis*. Nova Iorque: Oxford University Press.

NOTA BIOGRÁFICA

Licenciada em teatro pelas escolas de Teatro e Cinema de Lisboa e de Música e Artes do Espetáculo do Porto. Atriz e encenadora desde 1996 tem exercido atividade docente no ensino secundário e superior desde 2001. Mestre em Ciências da Educação pela Universidade de Aveiro e doutoranda em Estudos Culturais na Universidade do Minho, tendo como principais interesses de investigação identidade/alteridade “raça”, género e ficção cinematográfica.

E-mail: kitty.furtado@gmail.com

CECS - Universidade do Minho

Campus de Gualtar, 4710-057 Braga - Portugal

* **Submetido: 09-01-2016**

* **Aceite: 02-03-2016**