

Ana Cristina Pereira > **Conversas sobre *Yvone Kane* (2015), de Margarida Cardoso: discurso racista e favorecimento da imagem do grupo de pertença**

The eye of the stamp: amputations in the image and elsewhere

Resumo

Yvone Kane (2015), de Margarida Cardoso, é um filme que traz ao presente memórias de um período revolucionário e pós-revolucionário, que envolvem portugueses e moçambicanos e que questionam as representações sociais da história correntes. Como dialogam jovens portugueses e moçambicanos com as representações do 'outro' africano/europeu propostas pela obra? Qual a relação que se desenvolve com um filme que questiona discursos vigentes sobre a história e a identidade de ambos os países? O filme foi mostrado e discutido em universidades em Portugal e em Moçambique, com alunos de licenciatura. Apresenta-se uma leitura de *Yvone Kane*, seguida pelo resultado dessas conversas, numa análise de caráter crítico discursivo que desvela a persistência de estereótipos racistas, bem como a construção de narrativas que favorecem a imagem do grupo de pertença.

Palavras-chave: Yvone Kane. Memória social. Representações sociais. Discurso. Análise crítica discursiva.

Abstract

Yvone Kane (2015) by Margarida Cardoso is a film that brings to the present memories of a revolutionary and post-revolutionary period, involving Portuguese and Mozambicans, and which question current social representations of history. How do young Portuguese and Mozambicans dialogue with the representations of the African/European "other" proposed by the film? What relationship do they develop with a film that questions current discourses about history and identity, in both countries? The film was shown and discussed in universities in Portugal and in Mozambique, with undergraduate students. We present a reading of *Yvone Kane* and then the result of these conversations, in a critical discursive analysis, that reveals the persistence of racist stereotypes, as well as the construction of narratives that favor the image of the belonging group.

Keywords: Yvone Kane. Social memory. Social representations. Discourse. Critical discourse analysis.

> Doutora em Estudos Culturais pela Universidade do Minho, com a tese *Alteridade e identidade na ficção cinematográfica em Portugal e em Moçambique*. Licenciada em Estudos Teatrais pela Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa e pela Escola de Música e Artes do Espetáculo do Porto e mestre em Ciências da Educação pela Universidade de Aveiro. Investigadora no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho. Tem como principais interesses de investigação: cinema, identidade social, representações sociais, racismo e memória cultural.

Introdução

Quando criança, Margarida Cardoso foi com a família para Moçambique, onde o pai, piloto da força aérea, cumpriu destacamento desde 1966. A Guerra Colonial na qual o seu próprio progenitor podia perder a vida prolongou-se até 1974. Segundo a autora (CARDOSO, 2015), durante a sua infância um grande silêncio rodeava o assunto, bem como outras facetas do regime em que se vivia, fosse a existência de livros proibidos ou o desaparecimento de pessoas. Já adolescente, Margarida Cardoso voltou a Portugal e, embora, nesse momento, o país empreendesse uma revolução, Margarida Cardoso terá sentido uma continuidade no silêncio que envolvia problemáticas como a nostalgia do império, a defesa do colonialismo, a permanência de Portugal em África, a durabilidade do regime de Salazar, ou a Guerra Colonial. Esta mudez desejaria ocultar ressentimentos e afastar culpas que muitos portugueses depositavam nas pessoas como ela – os retornados – e que era preciso ultrapassar para conseguir seguir em frente. Não admira, pois, que a obra de Margarida Cardoso seja tão profundamente marcada pela necessidade de dar um corpo discursivo ao silêncio relativo a esse período da sua infância e juventude.

A autora de *Costa dos Murmúrios* (2004) e *Yvone Kane* (2014) começou a fazer cinema como assistente de câmara, anotadora, assistente de produção e de realização, em filmes portugueses e depois estrangeiros, e a sua obra pode ser lida como parte de uma tendência do Filme português do final do século XX e princípio do século XXI. Durante os anos 1990 do século XX, alguns cineastas portugueses voltaram-se para as antigas colónias à procura de “cenários” para os seus filmes. Atribui-se este movimento ao facto de terem chegado ao fim as Guerras Civas de Angola e Moçambique, e no caso cabo-verdiano à organização das estruturas de apoio ao cinema naquele país, de que é exemplo a criação do Instituto Cabo-verdiano de Cinema. Uma geração de autores com uma relação com África (porque lá nasceram ou porque lá viveram) procura agora resgatar esse património e refletir sobre ele, e um outro conjunto de autores, sem ligação aparente a África, procura olhar para Portugal de forma inclusiva e isso implica ver (e filmar) a relação histórica de Portugal com países e povos africanos. Portugal assume-se assim, cada vez mais, como um país que é hoje também o resultado de ter sido uma potência colonial e que tem problemas por resolver a esse nível.

Neste trabalho, apresenta-se uma leitura do filme *Yvone Kane* que não pretende ser exaustiva, mas evidenciar a construção identitária inscrita no filme. Depois, apresenta-se um estudo de receção sobre a obra para perceber como se relacionam com

Yvone Kane públicos não especialistas em cinema, em Portugal e em Moçambique – concretamente no que diz respeito às representações identitárias propostas, à memória do colonialismo nele inscrita e às consequências desse passado comum nas vidas de portugueses e moçambicanos, de hoje. Deste modo, a análise crítica discursiva do corpus empírico produzido nas discussões recorre a um conjunto de autores da análise crítica discursiva propriamente dita, mas também a teorias da Psicologia Social e ainda a autores dos Estudos Culturais, dos Estudos Pós-coloniais ou dos Estudos da Memória, entre outros contributos.

***Yvone Kane*: uma leitura do filme**

Figura 1 – Encontro entre Rita e Alex. Imagem do filme *Yvonne Kane* (2015), usada sem fins lucrativos. Direitos reservados a Margarida Cardoso.



No início do filme uma voz de mulher chama a criança que vemos nas margens de um rio. As águas estão agitadas e um cata-vento gira furiosamente. Ao fundo uma paisagem deserta. A criança hesita, está sozinha. A voz desesperada chama: “Clara, Clara”, mas a criança parece não ouvir. Entra na água. Nas imagens seguintes vemos Rita (Beatriz Batarda) num hospital. Foi um sonho? Um pesadelo? Perceberemos que a criança que chamava era sua filha. Morreu.

No momento seguinte Rita encontra-se com Alex (Adriano Luz), um antigo operacional (mercenário) e amigo da sua família em África, que lhe entrega um conjunto de documentos e lhe pede que descubra a verdade sobre a morte de Yvone Kane (Mina Andala), heroína e guerrilheira comprometida na luta pela independência do seu país e na construção de uma sociedade nova. Alex não esqueceu o que fez durante a guerra: “Eu fiz o que fiz, está feito, mas talvez, se você pegar nisto, quem sabe pode chegar mais perto da verdade e ainda haja alguma coisa por reparar”. Rita resiste: “Ela agora está morta, não há muita coisa para reparar”. Alex responde: “Mas nós estamos vivos”.

Algumas palavras proferidas pelo antigo operacional – ‘talvez’; ‘quem sabe’; ‘pode chegar mais perto’ – denunciam já a impossibilidade de desocultar cabalmente a verdade. No entanto, depois deste prólogo, a história que conduz o filme é a da viagem de Rita ao país onde passou a infância, na tentativa de descortinar a morte da antiga líder revolucionária. A jornalista viaja até uma geografia marcada por guerras e sobretudo pelas histórias silenciadas dos que lá têm vivido. Este lugar em África nunca é

nomeado, mas a sua história recente soa, de algum modo, familiar: luta pela libertação, independência, guerra civil, e um quotidiano atual onde marcam presença muitos edifícios em ruínas. A opção por não nomear o país concreto onde decorre a ação do filme, se por um lado, reifica representações do continente africano como um todo indivisível, um território quase mítico, marcado pela guerra e pela destruição, por outro lado, sublinha uma relação de alteridade: expressa a dificuldade de ver, esclarece a impossibilidade de aproximação, a distância ontológica entre a lente que filma e a realidade. Os espaços do filme são aliás (no interior e no exterior) filmados como se não se pudessem ver bem, como se uma verdadeira aproximação fosse impossível. Além do posicionamento da câmara, distanciada dos acontecimentos, existem muitas vezes barreiras, que podem ser vidros, portas, ruínas, etc., entre a lente que observa e os objetos observados. Margarida Cardoso filma o que separa, o que não permite a aproximação, filma as fronteiras.

Yvone Kane fala de pessoas que tentam aproximar-se de outras, mas no ecrã os primeiros encontros entre personagens acontecem, por vezes, através de reflexos e sobreposições em vidros ou espelhos, como se fosse impossível uma aproximação real entre personagens emocionalmente isoladas; Margarida Cardoso “filma a distância num só enquadramento” (LISBOA, 2015) e depois dos ‘encontros’, os planos mostram com frequência uma realidade que se divide em dois mundos que não se tocam, e a profundidade conferida aos planos através do distanciamento da câmara permite também, por exemplo, uma sequência em que ao centro do ecrã vemos Rita sentada a uma secretária escrevendo, quando João (Gonçalo Waddington) seu marido ou companheiro aparece para se sentar brevemente do lado direito em primeiro plano, para depois circular e se ir colocar ao fundo, novamente à direita, mas num outro espaço, isolado física e emocionalmente.



Figura 2 – Uma parede separa Rita da funcionária da Universidade. Imagem do filme *Yvonne Kane* (2015), usada sem fins lucrativos. Direitos reservados a Margarida Cardoso.

A investigação de Rita, como a de Margarida Cardoso, é feita em boa medida nos arquivos dos museus, fílmicos e fotográficos, que estão muito presentes no filme. Esta investigação vai dando conta, paradoxalmente, do que não se pode dizer: a verdade última sobre a morte de Yvone Kane e mais do que isso, a impossibilidade de justificar, explicar, e menos ainda compreender o mecanismo da História e as suas consequências, nas relações entre pessoas singulares. *Yvone Kane* é atravessado pelas ideias de arquivo e de memória, como dispositivo e espaço de (re)construção, mas também de ruína enquanto marca territorial que revela a

impossibilidade de reconstituir o passado e ainda de fronteira como impossibilidade de territorialização.

Deste modo e como de alguma forma já foi dito, todo o filme parece atravessado por uma impossibilidade de comunicação: entre Rita e Sara, entre Rita e João, entre João e Sara, entre estas duas mulheres e Gabriel (Samuel Malumbe), entre Sara e a Madre Superiora (Francilia Jonaze), entre Sara e Jaime (Herman Jeusse), enfim entre todas as personagens da história contada, mas também, entre brancos e negros, mulheres e homens, europeus e africanos e gerações; esta incomunicabilidade é dita em palavras (ou pela ausência delas) e sublinhada em imagens. Não há nada a fazer: não adianta tentar remediar o irremediável, justificar o injustificável e, no entanto, o filme parece também querer mostrar que todos, como Sara, fizeram o seu melhor.

Da 'raça': 'bons colonos' ou 'pós-colonos' e criados

Sara, grande amiga de Yvone Kane, foi militante política e atualmente debate-se com um cancro nos pulmões e um diálogo difícil com um passado de traições e idealismo político desfeito. Depois da morte do marido – ausência cuja falta nunca é mostrada no filme – Sara foi afastada do seu cargo como médica num hospital e trabalha num orfanato gerido por freiras. A estória de Sara, branca e marxista, salva num momento em que “ninguém a queria” por um grupo de negras religiosas constitui por si só uma interrogação profunda sobre os desmandos da História. Presente-se no filme que o ‘declínio’ da imagem de Sara junto do poder, se prende sobretudo com o facto de Sara ser branca o que a transforma numa estrangeira, na terra pela qual lutou e onde decidiu viver. Quando interrogada, a propósito da defesa de Jaime seu filho adolescente moçambicano, o polícia (Filipe António) pergunta-lhe: “Há quantos anos está cá?” Sara devolve a pergunta: “Cá aonde?” O polícia esclarece: “Cá, no nosso país” Sara responde apenas: “Há muitos anos.” Esta mulher é rejeitada pelo país onde vive e pelo qual ‘esqueceu’ os filhos biológicos; embora diga “sinto-me rejeitada pelo poder, não pelas pessoas” vamos tendo ao longo do filme momentos que indicam o contrário, pelo menos no que a uma geração mais jovem diz respeito.

A sequência que melhor ilustra a situação presente de Sara talvez seja aquela em que a médica encontra Jaime, seu filho adotivo, nas ruínas de um edifício, em cujas paredes se inscreveu o rosto de Yvone Kane e o de Che Guevara, inscrições que apenas Sara consegue ver, nunca nos é dado saber o que vê o jovem, qual a sua ‘perspetiva’ do edifício em ruína. De um lado do prédio está Jaime, do outro Sara, através de janelas das ruínas tentam comunicar, mas sem sucesso, porque a possibilidade de um encontro está dificultada por escombros de uma memória dolorosa, que afastam o passado esperançoso do presente frustrado.

Apesar de todas as barreiras nem todos os africanos fogem ao confronto com Sara; as duas conversas da médica com a Madre Superiora são um duelo violento, do ponto de vista emocional, entre duas mulheres que se dedicaram intensamente a um ideal

social, pela via política no caso de Sara e pela via religiosa no caso da Freira. No entanto, nada na relação destas duas mulheres que trabalham juntas é fácil: a Madre Superiora considera que Sara é arrogante, Sara parece sentir-se incompreendida, mas não sofre nenhuma espécie de epifania que a redima. A dureza dos diálogos é acompanhada em planos médios quando vemos as duas (sempre consideravelmente afastadas uma da outra) ou em campo/contracampo nos planos mais curtos.



Figura 3 – Sara e Madre Superiora. Imagem do filme *Yvonne Kane* (2015), usada sem fins lucrativos. Direitos reservados a Margarida Cardoso.

Deste modo, nos encontros entre brancos e negros as sobreposições especulares, referidas a propósito dos encontros iniciais, desaparecem para darem lugar a um regime de campo/contracampo. A aproximação, mesmo que apenas física, entre brancos e negros parece como tal impossível. Assim, também o reencontro entre os irmãos Rita e Jaime já não é filmado em belíssimas sobreposições de imagens, mas sim nesta opção mais seca de ora um, ora outro – não há abraços, não há beijinhos, e não há sequer uma ‘ameaça’ de alegria por parte de Jaime de rever Rita a quem ele não parece considerar como irmã: “És a filha da Sara.”

Yvonne Kane revela um mundo onde as estruturas sociais criadas durante o colonialismo aparecem intactas: os patrões e os criados vivem em mundos separados, cuja a aproximação não é possível. No entanto, os criados, sempre negros, parecem comportar-se em casa dos patrões brancos como se ali estivessem desde sempre e, portanto, como se lhes conhecessem bem as vidas e até os desejos íntimos. Um exemplo paradigmático desta relação é a sequência em que, estando Rita a dormir, entra Graça (Maria Helena), uma empregada, no quarto, abre a cortina deixando entrar a luz do dia, senta-se na cama, dá uma palmada leve na coxa da jovem patroa e pergunta-lhe sobre o que tenciona fazer em relação à sua mãe, que está a morrer, informando-a que Sara não quer sair dali. Uma forma de relacionamento muito ficcionada, talvez, contudo, todas as diferenças submergem inteiras, incontornáveis, dolorosas, quando primeiro Sara e depois Rita confrontam Gabriel com o facto de nunca terem ido a sua casa. Gabriel o empregado de longa data e amigo da família, que se comporta em casa de Sara como se estivesse em sua própria casa, parece não se querer abrir.

Sara, que parece não observar diferenças de raça, ou classe na forma como se relaciona com as outras personagens, não deixa de ser lida como uma patroa branca e por isso não entra – por

não ser convidada – em casa de Gabriel. No entanto, o desejo expresso de Sara de conhecer a casa de Gabriel é questionável – ao mesmo tempo que se torna compreensível a resistência do chofer em satisfazê-lo – quando se percebe que a médica ouve com frequência, dentro da própria casa, pessoas a falar uma língua que ela desconhece, e que continua a desconhecer, apesar de estar em África “há muitos anos”.

Gênero e silêncio: a História apaga primeiro as mulheres

Durante a investigação Rita é confrontada com a vontade de silêncio dos homens a quem a paz relativamente recente no país permite algum conforto. Elias (João Manja), um amigo de família e antigo namorado de Yvone Kane, que é professor numa universidade, diz-lhe que já há uma história escrita e aprendida sobre o desaparecimento de Yvone Kane: “morta pelos sul-africanos, em defesa dos ideais do partido e da nossa revolução. É uma verdade que nos serve, por enquanto. E é uma bela história”. O presente exige que se deixe o passado calado; continuar a viver, implica permitir que a verdade “uma coisa de uma outra vida” não submerja. Por enquanto.

Mais tarde quando Rita encontra Eduardo (Mário Mabjaia) o irmão de Sérgio (Elliot Alex) que foi aluno e namorado de Yvone, este diz-lhe: “se a sua intenção é fazer justiça com qualquer coisa que seja, desista e cale-se, deixe a vida continuar em frente e em paz”. Rita vencida, mas não resignada responde: “Paz não é silêncio”. Depois, Eduardo resolve ajudar Rita, mas lembra-a subtilmente de que a história que ela está a contar não lhe pertence, ao revelar-lhe que “esta é a história do meu irmão, não minha”. Do mesmo modo, a história de Yvone Kane, e por extensão a História do seu país e do seu povo, teria de ser contada pelos seus protagonistas; talvez também por esse motivo nada no filme é conclusivo.

Finalmente Rita encontra Sérgio e nele a mesma atitude de silêncio. Para o antigo aluno de Yvone a história da mulher que amou não interessa a ninguém, a verdade não é conveniente. A versão contada está conforme os interesses dos vivos. No entanto Sérgio guarda um segredo, talvez na esperança de um dia o poder revelar: documentos que enterrou aquando da morte de Yvone, por ter tido medo do poder daqueles papéis e da morte que podiam trazer consigo (inclusivamente a sua própria morte). Os documentos estão enterrados no espaço fronteiro deste país com um outro; esse lugar de ninguém onde potencialmente se esboçam revoluções (DELEUZE, 2004) e onde se criam novas possibilidades de pensamento e de vida. Rita leva-os e o filme não esclarece de que forma os documentos serão úteis à investigação.

Figura 4 – Rita e Sérgio na fronteira onde estão enteradas as provas. Imagem do filme *Yvonne Kane* (2015), usada sem fins lucrativos. Direitos reservados a Margarida Cardoso.



Durante toda a investigação, as mulheres parecem mais interessadas em falar, do que os homens – o poder pertence aos homens, eles são os donos da verdade oficial, essa verdade não satisfaz a todos e apaga a presença das mulheres na construção da História.

Rita faz uma visita guiada a um Museu, onde marcam presença fotografias dos grandes heróis da Independência do país, em momentos marcantes da História. Estes heróis são predominantemente homens, embora seja referida Yvonne Kane e mesmo uma fotografia da heroína com Sara Moreira (mãe de Rita) cujo nome o jovem Guia (Graciano Évora) não sabe e, portanto, tem que ler. Quando Rita pergunta “onde é que estão as coisas do destacamento feminino?” é conduzida a uma sala recôndita, onde para haver luz o rapaz tem que fazer uma ligação direta. O material fotográfico existe e parece bastante expressivo do papel que se atribuiu às mulheres durante a época da luta pela independência, mas o Guia vê-se obrigado a recorrer a uma cábula escrita – que lê com dificuldade - para poder descrever os materiais expostos à jornalista, ao contrário do que acontecera com as fotografias dos ‘heróis’ sobre as quais o discurso estava perfeitamente sabido. O jovem Guia provavelmente nunca tinha conduzido nenhum outro visitante à sala dedicada ao destacamento feminino. Por um lado, facto de a sala do destacamento feminino existir mostra que a presença das mulheres na luta pela independência foi valorizada, ainda que devidamente enquadrada moralmente, por outro lado, a falta de conhecimento sobre este aspeto da História por parte de um jovem com a idade (e profissão) do Guia, revela que, entretanto, esse papel foi apagado e que se refere apenas um nome ou outro, aqui simbolizado por Yvonne Kane. A memória institucionalizada, ou segundo Assman (2006/2016) a memória cultural serve tanto para dar a ver como para ocultar. As imagens de Yvonne Kane e dos líderes da independência moçambicana são reinterpretadas pelo filme de Cardoso desnudando o processo que as fixou, congelou, fetichizou, e simultaneamente o processo paralelo ao primeiro que apagou outras. E deste modo o passado inscreve-se no presente como a imagem clarão de que nos falava Walter Benjamin (1989).



Figura 5 – O Guia faz a ligação da luz. Imagem do filme *Yvonne Kane* (2015), usada sem fins lucrativos. Direitos reservados a Margarida Cardoso.

Yvone Kane foi vítima de uma guerra posterior à independência que envolveria conflitos internos relacionados com a luta pelo poder, mas vivem ainda no país companheiras dessa guerra anterior – pela independência do país – na qual Yvone participou. Estas mulheres, antigas guerrilheiras do destacamento feminino, trabalham em arquivos e em museus e são de algum modo também peças dos mesmos.

Polly (Ane-Kirstine Jacobsen) trabalha hoje nos arquivos de imagem em movimento, esteve em tempos apaixonada por Yvone Kane, e por ela, por esse amor, ficou dois anos no mato a lutar, no destacamento feminino. Não há fotografias de Polly no museu, segundo a própria, por ser “branca demais.” Mas há muitas fotografias do destacamento, de Polly e de Yvone no arquivo onde trabalha, tantas que, ao revê-las se revê e conclui que “estava mesmo apanhada pela Yvone,” isto confessa, numa segunda visita de Rita, quando conversam sobre a paixão que a arquivista tinha por Yvone e a discrição de que foi preciso fazer uso para não ser percebida pelo espírito revolucionário puritano e homofóbico: “matavam-me. Eu a depravar a Yvone, a guardiã da moral revolucionária? Era melhor nem pensar nisso, não fossem eles ter uma máquina de ler pensamentos, *made in URSS*”



Figura 6 – Rita e Polly no arquivo. Imagem do filme *Yvonne Kane* (2015), usada sem fins lucrativos. Direitos reservados a Margarida Cardoso.

Para obter informações sobre a vida e possíveis causas da morte da heroína, Rita visita também, no local de trabalho, Amélia Zuri, uma guarda de Museu, ex-guerrilheira, companheira e amiga de Yvone Kane. O referido museu (Museu de História Natural) é já um museu de si próprio, na medida em que permanece exposta a mesma floresta, os mesmos animais embalsamados, as mesmas composições que foram ali colocadas nos anos 30 do século passado, durante o regime colonial, quando foi edificado. Foi um museu onde, de uma forma altamente idealizada e ausente de perigo, as pessoas da cidade tomavam contacto com a fauna e a flora moçambicanas, ou pelo menos com uma parte delas, mas hoje representa sobretudo a memória de um museu, um lugar onde as pessoas podem perceber a forma como outrora se representava a floresta e se tomava conhecimento dela. Este museu atualmente, mais do que dar a conhecer a fauna e a flora moçambicanas dá a ver a forma como foram construídas no imaginário dos moçambicanos essas mesmas fauna e flora, mostra a forma como se dava a ver e se via. Esta Guarda que foi guerrilheira e que viveu, portanto, na floresta real que o museu representa, é o artigo que faltava à coleção e que veio agora juntar-se-lhe. Uma peça fundamental porque é o elemento que desconstrói a sua idealização, é o drama político e humano que o Museu de História Natural não pode exprimir sem a sua presença. Esquecida como o resto das componentes daquele museu, ali permanece sempre armada, de guarda à floresta na qual, de alguma forma, continua a esconder-se e onde estão protegidas todas as suas memórias. Voltando a Benjamin e a esse sintoma da memória coletiva que são as imagens dialéticas, que são críticas na medida em que se constituem na interpenetração 'crítica' do passado e do presente (CANTINHO, 2011): "Não é preciso dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclareça o passado. Uma imagem, pelo contrário, é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num clarão" (BENJAMIN, 1989, p. 247)¹.

Da violência

Para encontrar Sérgio, Rita e Gabriel empreendem uma longa viagem rumo ao norte do país. A viagem acaba num hotel decadente, situado em frente ao mar. Através de Andrea (Susan Danford) a proprietária sul-africana, Rita fica a saber a história do lugar. A piscina foi, nos seus tempos áureos, lugar de diversão de uma elite colonial e, depois, durante a guerra civil moçambicana, lugar de tortura e massacre de tropas inimigas do regime. Hoje, talvez por falta de verba dos seus atuais proprietários para reconstruírem o lugar, mas principalmente por causa dessa memória trágica, a piscina não consegue atrair turistas. É um lugar amaldiçoado, diz-se que os espíritos dos mortos pairam por ali. O hotel está assombrado e por isso os atuais donos não o conseguem vender e estão presos naquele lugar que não atrai hóspedes. Estes "novos colonos" foram ingénuos, ou arrogantes, como são os pescadores que ali se reúnem à noite e, bêbados, urinam e lançam garrafas de

1 A tradução que aqui se usa é a de Maria João Cantinho (2011, p. 209).

cerveja para dentro da piscina; um gesto que é uma profanação grosseira de uma memória dolorosa. Margarida Cardoso que confessa não gostar de metáforas, reconhece que os seus filmes estão cheios delas (CARDOSO; DINIZ, 2015, *vídeo*) e assim, mais tarde no filme, Rita vê homens a encher a piscina com areia da praia. O passado ficará enterrado e, portanto, não incomodará futuros hóspedes. Entretanto chegara a notícia da morte de Sara através de Gabriel.



Figura 7 – Da janela do hotel, Rita assiste ao ‘enterro’ da piscina. Imagem do filme *Yvonne Kane* (2015), usada sem fins lucrativos. Direitos reservados a Margarida Cardoso.

A investigação de Rita, que teve início com a revelação de um conjunto de documentos, termina com a recolha de um outro conjunto de provas documentais (as oferecidas por Sérgio). A ação, que em África, teve início num cemitério e termina agora num duplo enterro, da piscina e de Sara: e se na primeira vez ouvimos cânticos religiosos a acompanhar um funeral, anónimo para nós, mas muito participado, agora, no funeral de Sara apenas as freiras e algumas personalidades do partido assistem - numa distribuição cénica semelhante a um duelo de filme de cowboys, cada uma das partes dirá, nesta cerimónia, palavras de circunstância.

Ao mostrar o enterro dos símbolos de uma outra possibilidade de vida, Margarida Cardoso anuncia um cadáver que não pode, depois do filme, ser ignorado. O cadáver da memória ressurgue como um espectro no ecrã através das imagens fílmicas e fotográficas, arquivos, museus, lugares e de perguntas às quais o filme não responde. Mais do que esclarecer o passado ou denunciar, os apagamentos da História, o cadáver da memória exposto no ecrã evidencia o peso do passado que o presente carrega e talvez instigue, como sugere Derrida (2010), a fazer-lhe justiça.

O silêncio não é paz: o peso do passado nas vivências de hoje

A Memória aparece-nos viva e em permanente transformação, porque ela, a Memória, é sempre social. Mesmo a memória individual é determinada por um desejo de pertença e de atenção (ASSMANN, 2006/2016) e também pela necessidade de valorização do *ingroup* (PAÉZ; LIU, 2010) e nessa medida, a memória dos vencedores não se concilia com a memória dos vencidos, e a memória dos opressores não coincide com a memória dos oprimidos (ASSMANN, 2006/2016). Muitas vezes, vencedores e

oprimidos bem como opressores e vencidos, trocam de lugares no processo histórico o que complexifica a equação; geram-se tensões das quais brotam ideias que se vão aproximando da hegemonia (GRAMSCI, 2017) ou articulando na forma de discurso dominante (LACLAU; MOUFFE, 1985) e se manifestam em senso comum ou bom senso, que são as *representações sociais* da história, porque “uma ‘corrente de pensamento’ social é habitualmente tão invisível quanto o ar que respiramos” (HALBWACHS, 1997/2016, p. 31).

Assim sendo, perguntamo-nos: como dialogam jovens portugueses e moçambicanos com as representações do ‘outro’ africano/europeu propostas pela obra? E ainda: qual a relação que se desenvolve com um filme que questiona discursos vigentes sobre a história e a identidade de ambos os países? Mostramos *Yvone Kane* a estudantes de licenciatura em diferentes universidades em Portugal e em Moçambique e posteriormente desenvolvemos discussões sobre a obra com participantes voluntários. O filme de Margarida Cardoso foi visto e discutido na Universidade Pedagógica e na Escola de Comunicação e Arte em Maputo, Moçambique. Em Portugal, a obra foi vista e discutida na Universidade do Minho, e na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto, envolvendo um total de 91 participantes, dos quais 53 mulheres e 38 homens, com idades compreendidas entre os 18 e os 28 anos.

Em Moçambique, *Yvone Kane* foi mostrado no dia 28 de abril de 2016, na Universidade Pedagógica (UP) a 28 alunos (13 homens e 15 mulheres) do 3º ano do curso de Português e no dia 15 de maio na Escola de Comunicação e Arte (ECA) a 16 estudantes (sete homens e nove mulheres) de vários anos do curso de Teatro, com idades compreendidas entre os 18 e os 28 anos. Os grupos constituem-se inteiramente por pessoas lidas socialmente como “negras”.

Em Portugal, *Yvone Kane* foi mostrado na Universidade do Minho (UM), no dia 05 de outubro de 2015, à turma do 1º ano do curso de Psicologia Social, que foi posteriormente dividida para a realização dos debates. O Grupo UM A é constituído por dois homens e quatro mulheres entre os 18 e os 21 anos, o Grupo UM B é constituído por quatro homens e oito mulheres entre os 19 e os 34 anos de idade, finalmente o Grupo UM C é constituído por três homens e quatro mulheres, entre os 18 e os 19 anos. O filme foi também visto e discutido no dia 09 de março de 2016, na Escola de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE) do Porto, com a turma do 2º ano do curso de Teatro (Interpretação, Produção, Direção de Cena e Realização Plástica do Espetáculo), de 22 elementos, sendo 13 mulheres e nove homens, entre os 18 e os 27 anos. Todos os participantes em Portugal são lidos socialmente como “brancos”.

A análise aqui proposta trabalha com o sentido dos textos: propõe-se uma leitura dos discursos, com enfoque nas posições discursivas dos sujeitos, legitimadas pela junção dos aspetos sociais, da História e da Ideologia, produzindo sentidos a partir das imbricações destes fatores. Neste caso, o eixo temático – Memória Social – é anterior à produção do *corpus empírico*, o que não impede que a sua leitura (repetida) provoque o movimento em que o enunciado conduz ao enunciável e vice-versa, e à exploração de marcas linguísticas.

Leituras dos públicos

Em ambos os países aparece, com frequência, a ideia de que não se fala, não se estuda, não se pensa em profundidade sobre *a memória colonial e pós-independência*. Assim, *Yvone Kane* pode ser lido como um filme sobre os eventos silenciosos (PENNEBAKER; BANASIK, 1997) que cobrem e ao mesmo tempo alimentam a memória sobre um passado recente. Um *evento silencioso* é aquele sobre o qual as pessoas ativamente evitam falar, normalmente uma grande convulsão partilhada. Este silêncio pode ser imposto pelo regime, nos casos, por exemplo, de golpes de estado autoritários, ou pela vontade de uma instituição repressiva como uma religião, por exemplo. Pode também acontecer que um evento seja motivo de dor, vergonha ou de culpa a tal ponto que coletivamente os indivíduos recusem falar sobre ele. Os eventos silenciosos são propensos ao desenvolvimento de memória coletiva: quando as pessoas não podem falar ou sequer pensar sobre um assunto tendencialmente pensam mais sobre ele e até sonham com ele e têm também mais tendência a desenvolver comportamentos antissociais (PENNEBAKER; BANASIK, 1997), deste modo, ao não falar, estão a contribuir de forma muito ativa para uma memória prolongada sobre o evento.

O filme é importante porque nos faz pensar, sobre um período da nossa história que não está contado da melhor maneira. Talvez as coisas não sejam bem como nos foram contadas e talvez muitos tenham medo ou... de falar sobre isso e outros precisam de falar... (Antónia, UP, 3º ano Português, Maputo)

Em todos os grupos de discussão moçambicanos o silêncio aparece como um facto social que foi imposto superiormente. Segundo estes participantes há uma estrutura de poder que obriga ao silêncio, aliás o silêncio é quase ele próprio uma estrutura de poder. Com frequência a personagem Yvone Kane é associada a personalidades da História moçambicana, sobretudo a Josina Machel, esposa de Samora Machel, o primeiro presidente da República Popular de Moçambique.

A Yvone Kane era o mesmo que Josina Machel, uma mulher revolucionária ligada ao partido e a morte dela não estava esclarecida. Esse passado simboliza mesmo a nossa História, reflete o que nós vivemos, porque há muitas histórias que hoje estão a ser desmentidas, há muitos heróis que nos contaram que morreram numa circunstância e afinal... agora sabe-se que foi noutra. Há uma grande incredulidade relativamente ao nosso passado histórico. Naquela época o importante era salvaguardar a imagem da revolução então tudo o que o partido fazia tinha que ser visto com bons olhos, para isso inventavam-se histórias que não correspondiam à verdade. Era preciso apresentar um partido limpo. A Yvone Kane é uma metáfora sobre o que não se sabe da nossa História e depois mostra-nos a nossa condição de moçambicanos de não sabermos a nossa História verdadeira. E o

filme desperta a nossa curiosidade de querer saber o que aconteceu de facto. (Roberto, ECA, 1º ano de Teatro, Maputo)

Como se percebe do excerto acima transcrito, os Moçambicanos participantes nas discussões reivindicam o direito ao diálogo, à discussão e sobretudo ao conhecimento da verdade histórica. Tendencialmente os participantes percebem as instituições estatais e/ou sociais como a Escola, o Exército, ou os Meios de Comunicação Social, como agentes desse poder e criadores de estruturas de pensamento. Desse modo veem *Yvone Kane* como uma obra, instigante ao debate, e é esta, aliás, esta a vertente da obra mais apreciada.

Em Portugal os Grupos revelaram tendência para análises que privilegiam as vontades individuais como construtoras dos discursos hegemónicos, em detrimento das instituições sociais, mas paradoxalmente remetem os africanos, para um todo homogéneo e sem vontades individuais. Esta clara essencialização dos africanos, resulta do processo de diferenciação e permite não só estabelecer uma hierarquia, como facilita a organização mental 'nós' versus 'eles' permitindo ainda que o 'outro' seja facilmente reconhecível enquanto membro de um grupo e completamente invisível enquanto indivíduo com características próprias (TAJFEL; TURNER, 1979). O discurso sobre *Yvone Kane* foi construído, segundo os participantes portugueses, por muitos indivíduos que (sendo todos iguais) simultaneamente tiveram a tendência de romancear o passado, e do mesmo modo, esses indivíduos preferem deixar o passado no passado, porque sim, uma vez que já estão fartos de guerra, como revelam os seguintes comentários:

Nós tendemos a tornar as nossas memórias muito mais românticas do que o que elas são... principalmente quando se trata da morte de alguém, não é? Por exemplo, se... não sei se já vos aconteceu, mas a mim já... um familiar ou assim que morreu e eu lembrava-me quase só das memórias boas e se calhar muito melhores do que o que elas foram na realidade. A Yvone morreu e as pessoas ao retratar a estória dela... cada um foi acrescentando e eles acabaram por criar uma visão dela muito boa mesmo, fascinante e quando eles falam dela lembram-se dessa estória e parece que estão todos apaixonados por ela. Se calhar é por aí, que não querem remexer no passado. (Alice, UM A, 1º ano de Psicologia Social, Braga)

Eles não querem mexer no passado, porque estão fartos de guerra. Agora querem é andar para a frente, percebe-se. (Jorge, ESMAE, 1º ano de Teatro, Porto)

Se, por um lado, a estória oficial sobre Yvone Kane foi, segundo os participantes portugueses, edificada com base numa espécie de luto, por outro, a tentativa de a questionar é uma vontade "das pessoas brancas no filme"; não por via de quaisquer constrangimentos sociais ou políticos, mas porque os africanos querem "continuar com a vida".

Reconhecem que a história teve um papel importante, mas do que eu entendi... querem-ná lá no passado, querem continuar com a sua vida,

construir qualquer coisa, mas desprender-se um bocadinho do passado. Não estar a remexer como as pessoas brancas, no filme, estavam a querer fazer. (Rita, UM B, 1º ano de Psicologia Social, Braga)

Esta tendência para as análises mais estruturalistas por parte dos grupos moçambicanos, e de análises que privilegiam as vontades individuais por parte dos grupos portugueses é transversal a outros temas abordados durante as discussões, e poderá estar relacionada com as diferentes ideologias afetas aos sistemas de ensino nos dois países (CABECINHAS, MACEDO, JAMAL; SÁ, 2018). Por exemplo, as relações interculturais entre os dois países, em ambos os contextos são vistas como resultado da memória de uma História comum, mas para os moçambicanos são condicionadas pelas diferentes opções políticas dos governos, que o filme questiona:

Eu sinto que existiram realmente portugueses que estiveram a apoiar, que não eram a favor do colonialismo, sinto que também houve entre os moçambicanos uma série de situações e o filme tenta trazer... e hoje eu convivo com moçambicanos e portugueses e moçambicanos que estiveram em Portugal, mas continuam a identificar-se como moçambicanos e eu pergunto-me, onde estavam estas pessoas nos livros? Porque a imagem que eu tenho da colonização é até como se criasse um certo ódio dos portugueses, é como se a nossa formação nos buscasse a esse ódio, mas houve portugueses que estiveram do lado dos moçambicanos, logicamente. Podem não ser muitos, mas então porque é que essa realidade não aparece? E há muitos portugueses que até acabaram ficando cá... aqui perto, em vários sítios. (Samuel, ECA, 1º ano de Teatro, Maputo)

Para os portugueses, essas mesmas relações interculturais, são condicionadas por traumas que muitos africanos têm e que estão bem expressos no filme:

Carlota (UM C, 1º ano Psicologia Social, Braga): Eu acho que é mais uma espécie de rancor da comunidade negra para com a comunidade branca. Eu acho que sim porque, mesmo o amigo do Jaime... quando a Sara foi lá perguntar por ele e lhe pediu para lhe dizer que fosse para casa, ele tratou-a mal... não é?

Filipa (UM C, 1º ano Psicologia Social, Braga): Exato!

Alexandra (UM C, 1º ano Psicologia Social, Braga): Ele foi mesmo muito mal-educado com ela e notou-se um profundo desrespeito para com ela e isso era no fundo só motivado pelo facto de ela ser branca. Porque tendo em conta a História de Moçambique, que tiveram sob o domínio dos europeus durante muito tempo e foram maltratados e escravizados, nós de certa maneira se nos pusermos no lugar deles percebemos que eles devem ter um certo rancor para com os povos que os dominaram... durante muito tempo.

O comentário da participante Alexandra serve como exemplo da forma como discursivamente muitos participantes portugueses 'resolvem' a questão da 'culpa' ou da responsabilidade histórica dos portugueses, na situação atual de alguns países africanos. 'Ele' que foi muito mal-educado e 'ela' que é branca são, obviamente

personagens do filme, mas na frase seguinte, quando a participante justifica a agressividade 'dele' com a História de Moçambique (país nunca nomeado no filme), seria de esperar que no lugar dos dominadores estivessem os portugueses (que não tendo sido também nomeados, foram os colonizadores de Moçambique). Isso não acontece, porque os portugueses, nesse momento do comentário, são diluídos (projetados) nos europeus. Desse modo é possível referir que os moçambicanos foram maltratados e escravizados, sem nunca verbalizar que foram os portugueses quem maltratou e escravizou. A projeção é uma das formas mais eficazes contornar a culpa, retirando o próprio corpo (neste caso grupo) do lugar da responsabilidade (PINTO, 2014; BONILLA-SILVA, 2006) e alocando-a a outro lugar, ou neste caso a um todo indeterminável de 'os europeus'. Esta estratégia permite ainda colocar a atenção na intolerância do 'outro', porque a má educação 'dele', só acontece por 'ela' ser branca. Esta estratégia discursiva de culpabilizar o 'outro' pela intolerância, por ser ele o verdadeiro racista (VAN DIJK, 1992) aparece de forma muito explícita nos grupos de discussão portugueses:

Irene (UM B, 1º ano Psicologia Social, Braga) – Quer dizer... eu noto, por exemplo, nos meus pais e nos meus avós que há aquela coisa de: ah o preto... é depreciativo, mas não é extremista... tipo não é bom, mas se eles precisassem até ajudavam... agora nos jovens eu acho que há um grupo... OK é pequeno, não é a regra é a exceção, mas acho que há certos grupos que têm uma visão muito extremista.

Amélia (UM B, 1º ano Psicologia Social, Braga) – São muitos...

Irene (UM B, 1º ano Psicologia Social, Braga) – São muitos, mas quando comparados com a população em geral são uma minoria é o que eu quero dizer, só que eu acho que agora as pessoas que são racistas ou que têm algum tipo de preconceito...

Amélia (UM B, 1º ano Psicologia Social, Braga) – São os pretos...

Irene (UM B, 1º ano Psicologia Social, Braga) – Não é como eram, se calhar, os avós que diziam o preto ou assim é mesmo de ódio, é mesmo um sentimento de...

Mais ainda, é interessante como os participantes em Portugal, apesar de não revelarem um grande conhecimento da História, rapidamente conseguem colocar o filme ao serviço de uma narrativa sobre a relação dos portugueses com África largamente favorável aos primeiros, no que se refere a valores como respeito pelos direitos humanos e liberdade, entre outros. Nesta conceção os portugueses estavam quase todos contra o regime, que os 'obrigava' a ir para África e ajudaram os moçambicanos a libertarem-se. Ainda nesta visão da História, os moçambicanos são lidos como pessoas, de tal forma consumidas pelo ódio, que não conseguem distinguir quem lhes fez bem de quem os escravizou.

Gabriel (UM A, 1º ano Psicologia Social, Braga) – Ou seja a raça branca foi posta de parte, porque o que lhes fizeram foi feito pela raça branca... antes da independência. Havia muitas pessoas de Portugal que eram contra o que Portugal estava a fazer e esse também foi um dos motivos porque em Portugal houve a revolução que houve. Com a

ajuda dos Portugueses a revolução foi muito impulsionada lá.

Alberta (UM A, 1º ano Psicologia Social, Braga) – E é curioso porque em muitas regiões, se calhar eles nem conseguem... têm tanto rancor... que nem conseguem distinguir as pessoas que lhes fizeram bem das pessoas que lhes fizeram mal. Se calhar isso tá tão marcado que, muitas vezes, ouve-se nas notícias ou ouvem-se estórias de pessoas que foram para lá e não foram tão bem tratadas, porque eles, se calhar, ouviram... não é? Porque se nós formos a pensar bem... pessoas da nossa idade, que vivam lá não têm a realidade da guerra como têm os seus antepassados, mas se calhar ouviram de tal maneira histórias de maus tratos aos avós, aos pais e assim que têm formatado na cabeça que os brancos são pessoas más e que são pessoas que vão aproveitar-se deles.

Deste modo, é justo dizer que, Yvone Kane facilita nos Grupos de discussão em Portugal a (re)construção da memória histórica por forma transforma-la numa narrativa, ou discurso, mais favorável à imagem dos portugueses, segundo os valores vigentes na atual sociedade portuguesa. Além disso, o filme ajuda à reificação de ideias que colocam os africanos (em geral) como povos incapazes de tomar o seu destino nas próprias mãos e de fazer alguma coisa de positivo com ele.

Anabela (UM B, 1º ano Psicologia Social, Braga) – Eu acho que eles queriam a liberdade e nota-se isso, lá está, com o sentimento de ódio que nutrem pelos portugueses, mas depois também eles num ficaram bem... nós conhecemos a realidade de muitas antigas colónias portuguesas e se calhar eles têm muita riqueza, mas não a sabem aproveitar. Eu não estou a dizer que era bom nós estarmos lá e eles serem as nossas colónias, mas se calhar o processo de eles quererem ser... eles queriam que o processo fosse tão rápido, que eu acho que houve medidas que não foram aplicadas na altura certa e, portanto, ainda hoje eles continuam...

Nos Grupos universitários, em Moçambique, a forma como no filme a memória histórica se intersecciona com “questões de raça” está profundamente relacionada com a memória histórica, neste caso, com as representações sociais do colonialismo e dos brancos. Curiosamente alguns contributos vão ao encontro do que foi dito em Portugal, mas mais interessante é o facto de os participantes associarem de forma naturalizada as diferenças de raça a diferenças de classe. Chama-se a atenção, ainda, para o facto de a participante Lurdes, sendo negra, falar dos negros na terceira pessoa do plural:

Lurdes (UP, 3º ano Português, Maputo) – Os negros, por causa do colonialismo, eles quando sentem a presença de um branco, eles começam a reviver aquele sofrimento então eles reagem, eles não olham se o branco que lhes fez sofrer é aquele que está ali, ou se é outro.

Pedro (UP, 3º ano Português, Maputo) – Ele não deixava elas irem a casa dele por vergonha. Ele se calhar que a casa dele não reunia condições suficientes para recebe-las...

Susana (UP, 3º ano Português, Maputo) – Sim eu acho que é também pela raça. Se calhar a zona em

que ele vivia podiam vê-lo com as brancas, depois podiam associar a este já não faz parte da nossa cultura, já está por aí a andar com os brancos... já é rico...

Manuel (UP, 3º ano Português, Maputo) – Um exemplo disso foi aquela passagem em que a Sara intersetou um jovem, estava em busca de informações sobre o Jaime, não é? E a reação dele não foi muito afável (risos) foi muito agressiva. E ele proferiu certas palavras que de um certo modo acabavam por ser discriminação racial. Ele podia ter receio de que ao leva-las para casa dele, uma comunidade só de negros...

Rosa (UP, 3º ano Português, Maputo) – Elas pudessem não ser bem-recebidas.

Convergências e divergências

É muito importante começar por sublinhar que se entende aqui o racismo, a construção identitária e mesmo a memória social como questões de poder; desse modo as extrapolações nunca são individuais; tentamos compreender como as estruturas de poder, dominação e desigualdade dentro de uma sociedade são reproduzidas através dos discursos.

Em qualquer sociedade todos fazemos constantemente uso de um conjunto de quadros de interpretação e compreensão, amiúde de maneira muito prática e inconsciente, e essas coisas por si, permitem-nos dar sentido ao que se passa à nossa volta, perceber a nossa posição e o que é provável que façamos (HALL, 1984, p. 7).

As regras da ideologia, como as da gramática são criadas e aprendidas socialmente e, por conseguinte, as regras de “como falar” corretamente não são questionadas dentro do contexto em que foram estabelecidas, na medida e que aparecem como “naturais”. Deste modo, é quase sem surpresa que se constata a convergência com outros estudos (CABECINHAS, 2007; VALA; PEREIRA, 2012; MACEDO, 2016) que a análise das discussões em grupo revela a persistência de estereótipos negativos respeitantes a africanos 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; usa-se os quadros comunicativos que permitem expressar ideias potencialmente problemáticas sem aparecer socialmente como racista.

Apesar de se mostrarem interessados na discussão sobre o passado colonial e as suas consequências no momento presente, os participantes portugueses não estão familiarizados com este período da História, que conhecem bastante pior do que o período dos “descobrimientos”. Por outro lado, marcaram também presença ideias ligadas à excecionalidade do colonialismo português – colonos bons. Os grupos portugueses rejeitam identificar-se com um passado que os culpabiliza e do qual desejam distanciar-se,

construindo a sua identidade presente em forte oposição a esse período da História nacional.

Os participantes nas discussões sobre Yvone Kane revelaram uma grande necessidade de rever o passado histórico, ou a forma como ele é transmitido às novas gerações, sobretudo nos grupos moçambicanos. Em Moçambique, os participantes revelaram vontade de visitar, de forma crítica, a História que conhecem sobre o passado colonial e o período pós-independência. A heroicidade dos combatentes pela Independência não é propriamente questionada, mas a sua fidelidade aos princípios revolucionários depois da Independência do país, parece estar cada vez mais posta em causa. A História limpa, feita a partir de um script revolucionário perfeito, em que o colonialismo é o culpado de todas as assimetrias presentes, parece não convencer os moçambicanos.

Mais do que outros filmes portugueses, segundo indicam estudos de receção recentes produzidos sobre outras obras fílmicas (PEREIRA; MACEDO; CABECINHAS, 2019), Yvone Kane parece facilitar a (re)construção dos discursos sobre 'os bons colonos' os 'bons pós-colonos' e a 'excepcionalidade lusa' durante o colonialismo. Por outro lado, Yvone Kane instiga nos africanos um autoquestionamento e uma necessidade de desconstruir os discursos sobre o seu passado recente, ao mesmo tempo que os leva, pontualmente, a reproduzir um discurso auto-depreciativo, característico dos grupos que internalizam o pensamento do grupo dominante (TAJFEL; TURNER, 1979) reproduzindo um discurso de inferioridade.

Rosa (ECA, 1º ano de Teatro, Maputo) – Eu já ouvi história relacionadas com esses portugueses, mas conheci nenhum. Eu já ouvi que o próprio moçambicano para sobressair sempre teve alguém pelo seu lado. Alguém...

Leonel (UM C, 1º ano Psicologia Social, Braga) – E também porque Portugal logo... depois do 25 de abril retirou as tropas logo, nem sequer... praticamente deu luta... houve aquele período, mas... houve... sei lá a França e Inglaterra teve 5, 10 anos quase em guerras coloniais e houve muitas mais baixas... Portugal logo após o 25 de abril retirou-se e não deixou assim... muito ressentimento ou um ressentimento tão forte... deixou algum que se vê no filme... mas por outro lado também há algumas feridas já foram saradas como se vê na relação da Rita com o motorista. Há respeito, não há só ódio... não fomos assim tão mauzinhos pá...
o

Ficha Técnica de Yvone Kane (2015)

Realização: Margarida Cardoso; Argumento: Margarida Cardoso; Interpretação: Beatriz Batarda, Irene Ravache, Gonçalo Waddington, Francília Jonaze, Mina Andala, Samuel Malumbe, Susan Danford, Herman Jeusse, Iva Mugalela, Maria Helena, Mário Mabajia, Adriano Luz; Fotografia: João Ribeiro (A.I.P.); Montagem: João Braz; Som: Paulo Ricardo Nunes; Assistente de realização: **Ângela Sequeira**; Direção de arte: Ana Vaz; Guarda roupa: Nádía Henriques; Misturas: Elsa Ferreira; Direção de produção: João Ribeiro; Coprodutores:

Luciana Boal Marinho, Alberto Graça; Produtores: Maria João Mayer, François D'Artemare; Coprodução: Moçambique, Portugal, Brasil. Duração: 117 min; Classificação: M/12.

Referências

- ASSMANN, Jan. O que é a 'memória cultural'? In: ALVES, Fernanda Mota, SOARES, Luísa Afonso; RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos (Orgs.). Estudos de Memória – Teoria e Análise Cultural. Tradução Sofia Tavares. Vila Nova de Famalicão: Edições Humus, 2016. p. 87-116.
- BENJAMIN, Walter. *Écrits français: Sur le concept d'histoire*. Paris: Gallimard, 1989.
- BONILLA-SILVA, Eduardo. Racism without racists: colour blind racism and the persistence of racial inequality in the United States. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2006.
- CABECINHAS, Rosa. Preto e Branco: a naturalização da discriminação racial. Porto: Campo de Letras, 2007.
- CABECINHAS, Rosa; MACEDO, Isabel; JAMAL, Cassimo; SÁ, Alberto. Representations of European Colonialism, african Resistance, and Liberation Struggles in Mozambican History Curricula and Textbooks. In: VAN NIEUWENHUYSE, Karen; VALENTIM, Joaquim Pires (Eds.) *The Colonial Past in History Textbooks*. Charlotte, NC (EUA): Information Age Publishing, 2018. p. 217-237.
- CANTINHO, Maria João. O voo suspenso do tempo, estudo sobre o conceito de imagem dialética na obra de Walter Benjamin. In: MARTINS, Moisés de Lemos; MIRANDA José Bragança; OLIVEIRA, Madalena; GODINHO Jacinto (Eds.) *Imagem e Pensamento*. Coimbra: Grácio Editores, 2011. p. 305-318.
- CARDOSO, Margarida. Entrevista a Margarida Cardoso a partir de Yvone Kane. In: Rede Angola, 5 mar. 2015. Entrevista concedida a Marta Lança. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/cara-a-cara-entrevista-a-margarida-cardoso-a-partir-de-yvone-kane>>. Acesso em: 2 set. 2019.
- CARDOSO, Margarida; DINIZ, João Seabra. Conversas sobre Yvone Kane. In: Filmes do Tejo. Produção: Filmes do Tejo. Lisboa: Filmes do Tejo, 1 mar. 2015. Vídeo (39 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LnPV53UpPNg>>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2019.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI Félix. *Mil planaltos: capitalismo e esquizofrenia 1*. Tradução Joana Moraes Varela & Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *Força de Lei: O fundamento místico da autoridade*. Tradução Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.
- GRAMSCI, Antonio. *A cultura, os subalternos, a educação*. Tradução Rita Ciotta Neves. Lisboa: Edições Colibri, 2017.
- HALLBWACHS, Maurice. Memória individual e memória coletiva. In: ALVES, Fernanda Mota, SOARES, Luísa Afonso; RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos (Orgs.) *Estudos de Memória - Teoria e Análise Cultural*. Tradução Kelly Basílio. Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas, 2016. p. 17-50.
- HALL, Stuart. The Narrative construction of reality. *Southern Review*, 17, p. 3-17, 1984. Disponível em: <https://www.academia.edu/34971009/Stuart_Hall_The_Narrative_Construction_of_Reality_1984_>. Acesso em: 14 fev. 2019.
- HOWARTH, Caroline. I hope we won't have to understand racism one day: Researching or reproducing 'race' in social psychological research? *British Journal of Social Psychology*, v. 48, n. 3, p. 407-426, 2009. Disponível em: <[10.1348/014466608X360727](https://doi.org/10.1348/014466608X360727)>. Acesso em: 14 fev. 2019.
- HOWARTH, Caroline. Representations, identity and resistance in communication. In: HOOK, Derek; FRANKS, Bradley; BAUER, Martin (Eds.), *The Social Psychology of Communication*. Londres: Palgrave, 2011. p. 153-168. Disponível em: <<http://eprints.lse.ac.uk>>. Acesso em: 14 fev. 2019.
- LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Hegemony and Socialist Strategy*. Londres/Nova Iorque: Verso, 2010.
- LISBOA, Ricardo Vieira. Yvone Kane (2014) de Margarida Cardoso. A pala de Walsh, 25 fev. 2015. Disponível em: <<http://www.apaladewalsh.com/2015/02/yvone-kane-2014-de-margarida-cardoso>>. Acesso em: 14 fev. 2019.
- MACEDO, Isabel. Youth and portuguese cinema: the (de)colonisation of the imaginary? *Comunicação e Sociedade*, Braga, v. 29, p. 291-309, 2016. Disponível em: <[https://doi.org/10.17231/comsoc.29\(2016\).2421](https://doi.org/10.17231/comsoc.29(2016).2421)>. Acesso em: 14 fev. 2019.
- PAÉZ, Dario; LIU, James H. Collective Memory of Conflict. In: BAR-TAL, Daniel (Ed.), *Intergroup conflicts and their resolution: A social psychological perspective*.

- Londres: Psychology Press, 2010.
- PENNEBAKER, James W.; BANASIK, Becky. L. On the creation and maintenance of collective memories: History as Social Psychology. In: PENNEBAKER, James; PAEZ, Dário; RIMÉ, Bernard (Eds.) *Collective Memory of Political Events: Social Psychological Perspectives*. Nova Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1997. p. 10-24.
- PEREIRA, Ana Cristina; MACEDO, Isabel; CABECINHAS, Rosa. Lisboa africana no cinema: Conversas sobre Li Ké Terra e Cavalinho em sala de aula. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*. Braga: CECS, v. 6, n. 1, p. 115-134, 2019.
- PINTO, Elza Rocha. Conceitos Fundamentais dos métodos projetivos. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, jan.-jun. 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982014000100009>>. Acesso em: 14 fev. 2019.
- TAJFEL, Henri; TURNER, John. An integrative theory of intergroup conflict. In: AUSTIN, W. G.; WORCHEL, S. (Eds.) *The social psychology of intergroup relations*. Monterey, CA, EUA: Brooks/Cole, 1979. p. 33-48.
- VALA, Jorge; PEREIRA, Cícero. Racism: an evolving virus. In: BETHENCOURT, Francisco; PEARCE, Adrian J (Eds.) *Racism and Ethnic Relations in the Portuguese-Speaking World*. Nova York: Oxford University Press, 2012. p. 49-70.
- VAN DIJK, Teun A. Text, talk, elites and racism. *Discours Social/Social Discourse*, Montreal, v. 1, n. 2, p. 37-62, 1992.