

MARGARIDA CARDOSO E AS MULHERES DA CASA-GRANDE: reconfigurar a memória (pós)colonial a partir da branquitude

MARGARIDA CARDOSO AND THE WOMEN OF CASA-GRANDE: reconfiguring (post)colonial memory from whiteness

Ana Pereira ¹ 

RESUMO

Compreendo a obra de Margarida Cardoso como parte de um movimento global da arte portuguesa contemporânea que visa refletir sobre o presente à luz de um passado recente. Defendo que a investigação da autora parte da necessidade de ultrapassar um evento silencioso e silenciado que marcou a sociedade portuguesa desde os anos 1970 até à década de 1990 e situo a sua perspetiva partindo das ideias de branquitude e de fragilidade branca. Proponho uma reflexão discursiva e crítica em torno de *A Costa dos Murmúrios* (2006) e *Yvone Kane* (2015) que visa problematizar a forma como Margarida Cardoso organiza a sua subjetividade feminina, branca e burguesa por forma a construir uma memória insustentável sobre as mulheres brancas, em África, que as desculpabiliza de toda a violência colonial e que as coloca numa posição de fragilidade relativamente às mulheres negras, colonizadas e pobres.

Palavras-chave: Costa dos Murmúrios. Yvone Kane. Margarida Cardoso. Memória. Branquitude.

ABSTRACT

I understand Margarida Cardoso's work as part of a global movement of contemporary Portuguese art that aims to reflect on the present in the light of a recent past. I argue that the author's research starts from the need to overcome a silent event that marked Portuguese society from the 1970s until the 1990s and I place her perspective based on the ideas of whiteness and white fragility. I propose a discursive and critical reflection around *A Costa dos Murmúrios* (2006) and *Yvone Kane* (2015) by Margarida Cardoso, which aims to problematize how the author, starting from a white and bourgeois female subjectivity, builds an unsustainable memory about Portuguese white women, in Africa, that excuses them from all colonial violence and that puts them in a position of fragility in concerning, colonized and poor women.

Keywords: Costa dos Murmúrios. Yvone Kane. Margarida Cardoso. Memory. Whiteness.

¹ CES- Universidade de Coimbra

Este trabalho foi financiado por FEDER- Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional através do COMPETE 2020- Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI) e por fundos nacionais através da FCT- Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto 029997.

Autor Correspondente: Ana Pereira
E-mail: kitty.furtado@gmail.com

Recebido em 30 de Março de 2021 | Aceito em 07 de Julho de 2021.

Introdução

Neste ensaio, penso sobre as representações e as relações estabelecidas entre personagens em *A Costa dos Murmúrios* (2006) e *Yvone Kane* (2015) para perceber como Margarida Cardoso constrói uma representação das mulheres, brancas, europeias, intelectualizadas, de classe média – categorias a que a autora pertence – que as desculpabiliza de toda a violência histórica, colocando-as na posição de vítimas sem agência, e, mais do que isso, atribui às mulheres negras africanas o papel de herdeiras vencedoras da história e, por vezes, de agressoras. Antes disso, porém, tratarei de contextualizar o trajeto e a obra de Margarida Cardoso, e de esclarecer as ideias de evento silencioso/silenciado e fragilidade branca, que associo à história e à construção da identidade portuguesas, pretendendo desse modo compreender a origem das fragilidades destes filmes, que ficam ainda aquém do trabalho descolonizador das mentes, que urge fazer em Portugal.

E o Mundo vai finalmente reconhecer-nos, senhor capitão?¹

Em Portugal, durante a década de 1980, estrearam apenas cinco filmes realizados por mulheres (Pereira, 2016), mas a década de 1990 é marcada pelo aparecimento de algumas cineastas influentes como Ana Luísa Guimarães, Teresa Villaverde ou Margarida Gil, entre outras. É nesta altura que Margarida Cardoso decide começar a desenvolver os seus próprios projetos. A autora de *A Costa dos Murmúrios* (2006) e *Yvone Kane* (2015) começou a fazer cinema como assistente de câmara, anotadora, assistente de produção e de realização em filmes portugueses e depois estrangeiros. Margarida Cardoso não frequentou a Escola Superior de Teatro e Cinema e refere que, talvez por esse motivo, sente que não pertence a nenhuma família cinematográfica (Branco, 2013). No entanto, a sua obra pode ser lida como parte de um movimento abrangente da arte portuguesa do final do século XX e princípio do século XXI.

Nos últimos anos, a memória da relação entre Portugal e África tem sido alvo de revisitação e (re)

significação. Proliferam formas de dar visibilidade às memórias da opressão, da resistência e dos modos de vida durante o período ditatorial, e também dos acontecimentos subsequentes ao 25 de abril de 1974, momento que com frequência se entende como uma revolução falhada (e.g. Pedro Costa, 2014). Partindo de testemunhos diretos, orais e escritos, constroem-se discursos artísticos que pretendem dar corpo e consistência a essa memória de dupla face. São exemplo deste movimento o Teatro do Vestido, de Joana Craveiro, as instalações de Filipa Cesar, ou ainda as narrativas literárias autobiográficas de Dulce Maria Cardoso (2012), ou Isabela Figueiredo (2009). Questiona-se o colonialismo e a presença de estruturas de pensamento coloniais nas linhas com que tecemos a sociedade atual, por exemplo, nas performances de Melissa Rodrigues (2020), na poesia de Raquel Lima (2019), ou ainda na obra literária de Djaimilia Ribeiro (2015), de Tvon (2017) ou de Yara Monteiro (2018). Do mesmo modo, o cinema em Portugal tem procurado resgatar traumas, relativos ao regime autoritário de Oliveira Salazar e ao colonialismo, mas também dar conta da permanente resistência que lhe foi feita, praticamente desde os seus primeiros passos (e.g. Sérgio Tréfaut, 2018). A par destes, um conjunto de outros filmes procuram (re)construir memória a partir das suas ruínas materiais; é o caso, por exemplo, de *O canto do ossobó* (2017) de Silas Tiny, ou *Tradição e imaginação* (2019), filme experimental de Vanessa Fernandes. Podemos, assim, compreender o cinema de Margarida Cardoso como um gesto singular, dentro de um movimento abrangente da arte em Portugal que ensaia pensar o presente à luz um passado não muito distante.

Silêncio não é paz - Memória e esquecimento

Aos três anos, Margarida Cardoso foi levada para Moçambique onde Adelino Cardoso, piloto da força aérea, cumpriu destacamento desde 1966. A Guerra Colonial na qual o seu próprio pai podia perder a vida prolongou-se até 1974, contudo, segundo a realizadora (Lança, 2015) durante a sua infância, um grande silêncio rodeava o assunto, bem como outras facetas do regime em que se vivia, como por exemplo a existência de livros proibidos, ou o desaparecimento de pessoas. Na sequência do final da guerra, a família voltou a Portugal e, embora fosse uma época em

¹ Frase de *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge (1995, p. 114)

que “os adultos discutiam política de manhã à noite” (Marques, 2015 *rádio*), a adolescente Margarida Cardoso terá sentido uma continuidade no silêncio que envolvia determinadas problemáticas, como a nostalgia do império, a defesa do colonialismo, o prolongamento da 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 esta família – 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 insistência em manter o Império Colonial, reformulado discursivamente na ideia de Nação Ultramarina, conduziu Portugal à Guerra Colonial, com graves consequências económicas e sociais para o país. O esforço de guerra foi acompanhado por uma propaganda extremamente eficaz que, baseada em ideias simplificadas da teoria lusotropicalista² de Gilberto Freyre (Castelo, 1998) defendia a exceção portuguesa, a indivisibilidade do território e também o desejo de independência dos povos africanos como um crime de uma minoria terrorista. Deste modo, o prolongamento da Guerra Colonial foi corroendo as certezas instituídas. O fim do conflito decretado pela via política, a Independência dos países africanos e o consequente regresso de meio milhão de portugueses a uma pátria pequena e pobre e que não os queria receber, foram acontecimentos vividos por muitos como eventos traumáticos, sobre os quais se remeteram ao silêncio.

Um *evento silencioso* é um acontecimento sobre o qual as pessoas ativamente evitam falar, normalmente uma grande convulsão partilhada. Este silêncio pode ser imposto pelo regime, nos casos de golpes de estado autoritários, ou pela vontade de uma instituição repressiva, como uma igreja, por exemplo.

2 Gilberto Freyre, Casa-Grande e Senzala (1933) - defende a importância da interação entre a casa-grande e a senzala na formação sociocultural brasileira. A casa-grande, era a casa da família dos grandes proprietários rurais do Brasil colonial, a senzala era o lugar que alojava a população escravizada, nas referidas propriedades. A ideia de casa-grande é usada, no título do presente trabalho, como metáfora para o espaço ocupado pelas mulheres com privilégio social.

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 conseguem falar sobre um assunto tendencialmente pensam mais nele 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 ativa para uma memória prolongada sobre o evento.

Quando um acontecimento é discutido, a percepção que se tem dele é afetada pelos “outros” na discussão; falar sobre um acontecimento – traduzir acontecimentos para uma linguagem - é uma forma de ensaio que influencia a maneira como o acontecimento vai ser organizado e lembrado (Pennebaker & Banasik, 1997). A criação e manutenção de uma memória histórica coletiva é um processo social e psicológico dinâmico, o que significa que alguns eventos podem assumir maior ou menor presença na memória coletiva ou até, com o tempo, serem excluídos dela (Schwartz, 1991). É preciso, claro, ter um lugar à mesa da conversa, para que se possa intervir na forma como é organizada a memória.

Os estudos de memória autobiográfica indicam que os eventos revolucionários marcam mais as pessoas na infância e na adolescência, dito de outro modo, numa fase da vida em que a construção da sua identidade é afetada pelo acontecimento (Páez, Basabe & González, 1997). O grupo mais marcado pelo acontecimento traumático irá fundar a sua história; os monumentos são construídos, os filmes feitos, etc. quando a geração que foi mais afetada na sua identidade pelo acontecimento chega ao Poder. Além disso, o tempo vai removendo gradualmente a dor e favorecendo o distanciamento psicológico que permite lembrar os eventos negativos. Deste modo, o já referido *evento silencioso* (quando decorre de uma espécie de pacto social não escrito) é interrompido quando a geração que era criança/adolescente durante o acontecimento traumático chega à vida adulta e aos lugares de Poder - onde se produzem, discutem, validam e difundem os discursos. No entanto, uma geração é constituída por variadíssimos grupos sociais; apenas o grupo que acede ao Poder consegue fazer ouvir a sua versão da história.

Perceber que a memória coletiva é construída a partir de lugares de Poder, significa entender também que o Estado tem um papel preponderante nessa construção. O trauma que marcou a geração que fez a Guerra Colonial e que viveu as Independências Africanas e o retorno a Portugal, foi alimentado e organizado pelas instituições portuguesas – escola, polícias, exército, igrejas, governos, parlamento, comunicação social, etc. - através de uma criteriosa seleção do que se silencia, do que se torna audível e como. Sendo a memória um combate pelos sentidos do presente e do futuro legitimados retrospectivamente no passado (Rosas, 2016) o resultado desse trauma mais do que um *evento silencioso* foi também um *evento silenciado*.

Fragilidade branca

Acontece que os grupos humanos têm tendência a favorecer a imagem do seu próprio grupo (Tajfel, 1982/83) e a memória, longe de ser neutra, é já condicionada, entre outros aspetos, por essa espécie de exigência do ego, ou instinto de sobrevivência. Por vezes, os grupos subalternizados estão mais motivados para contrariar a ameaça à autoestima que ser minoria implica, e, por isso, os seus membros revelam-se mais incisivos no esforço de combater este constrangimento (Pereira, 2019). Para isso, podem acentuar a sua identidade social positiva e/ou projetar a culpa nos outros grupos sociais. Além disso, as mulheres partilham com os homens do seu grupo interesses de classe, o que dificulta desde sempre a emancipação feminina (Beauvoir, 1949/2016; Phipps, 2020). A par desses interesses, as mulheres brancas comungam entre si privilégios de raça, o que as torna tendencialmente insensíveis à opressão racista que outras mulheres sofrem (hooks, 1981/2018). A branquitude permite e estimula essa “insensibilidade”.

A identidade racial branca é diversa, mas podemos definir genericamente a branquitude “como um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê os outros e a si mesmo; uma posição de Poder, um lugar confortável do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não se atribui a si mesmo” (Frankenberg, 1999, p. 71). Segundo Lourenço Cardoso (2010) a branquitude pode ser acrítica e aparecer organizada em partidos políticos de extrema direita, por exemplo, mas a

maior parte das vezes – arrisco - é crítica. Esta última desaprova o racismo e está na base da síndrome de fragilidade branca; “encaramos qualquer tentativa de nos ligarmos a um sistema de racismo como uma ofensa moral perturbadora e injusta. O mais pequeno stress racial é intolerável a mera sugestão de que ser branco tem um significado é muitas vezes suficiente para desencadear uma panóplia de reações defensivas” (Diangelo, 2020, p. 25-26). Esta falsa fragilidade - uma vez que resulta de uma posição de Poder - alimenta não só a negação do racismo enquanto fenómeno estrutural, mas também uma série de projeções e reformulações dos processos sociais e históricos que têm como objetivo desvalorizar o racismo, ou simplesmente isentar-se e ao seu grupo social de culpas.

1 Iluminar o silêncio I

Antes de ir para Moçambique³, Margarida Cardoso escreveu um guião para um filme baseado na obra de Lídia Jorge *A Costa dos Murmúrios*, que lhe tinha causado grande impressão por ser tão próximo da sua memória: “Reconheci; foi isso que me fez querer adaptar o livro” (Cardoso em Dias, 2005, *televisão*).

A Costa dos Murmúrios tem 105 minutos, filmados em 35mm, foi coproduzido por Portugal, França e Alemanha e rodado em Portugal e em Moçambique. Estreou em Lisboa, a 25 de novembro de 2004. O filme é construído a partir da importância que a autora atribui à memória e ao enquadramento num contexto mais alargado das histórias íntimas. *A Costa dos Murmúrios* é o primeiro filme português que apresenta uma perspetiva feminina da guerra colonial: conta a história de Evita (Beatriz Batarda), uma mulher que, no final dos anos 60, chega a Moçambique para casar com Luís (Filipe Duarte), um estudante de matemática que aí cumpre o serviço militar. Evita percebe que Luís está muito modificado pela violência da guerra ao mesmo tempo que se vê parte de um grupo de mulheres que, como ela, aguardam. O conflito armado propriamente dito não é filmado, mas sim a angústia provocada pela espera – dos homens, do fim da guerra e da liberdade.

³ Margarida Cardoso realizou os documentários *Natal 71* (1999); *Kux-akanema – O Nascimento do Cinema* (2003) e mais tarde *Licínio Azevedo: Crónicas de Moçambique* (2010).

Além da transformação na personalidade de Luís, há um crime público a ser cometido; garrafas com álcool metílico aparecem esquecidas nos mais variados locais levando a que a população beba e morra. Evita debate-se com os dois enigmas, acabando por se envolver com um jornalista (Luis Sarmento) em quem vê, inicialmente, um potencial aliado de investigação e denúncia do crime.

Em *A Costa dos Murmúrios* a interioridade perturbada das personagens e os espaços envolventes dialogam transformando-se reciprocamente. Uma atmosfera elegante, glamorosa e de uma sensualidade *blasé*, conseguida através de planos onde sobressaem cortinas de tecido esvoaçantes, o suor dos corpos, a presença frequente de ventoinhas, e a individualização dos figurantes, que aparecem vestidos e penteados a rigor e com adereços de época, transforma-se progressivamente num ambiente mais escuro e claustrofóbico. Simultaneamente percebemos a forma como a natureza africana agride a recém-chegada (e as outras personagens europeias). O esforço de elegância europeu mostra-se incapaz de debelar o calor ameaçador e contínuo, o vento que ruge e violenta os corpos e as sensibilidades, a praga de gafanhotos, que torna o mundo inóspito. A música de Bernardo Sasseti e o trabalho de som sublinham o drama; por exemplo, num episódio de caça, tornar audíveis os tiros, ao mesmo tempo que os planos vão para Evita e Helena (Mónica Calle) seguidos de música extra-diegética, faz com que seja possível circunscrever o momento em que a protagonista toma consciência da face oculta do marido.

1.1 A Costa dos Murmúrios

Lídia Jorge viveu na cidade da Beira, no mesmo prédio que a família de Margarida Cardoso e foi professora da sua irmã mais velha. Embora a cineasta não tenha memória da escritora em África (Dias, 2005; Dias & Cipriano, 2013; Marques, 2015), este facto biográfico justifica a proximidade entre as memórias de ambas as autoras, ao mesmo tempo que questiona os seus pontos de divergência⁴.

4 A presente leitura não pretende ser um estudo comparativo, nem na metodologia, nem no alcance da comparação entre as duas narrativas – literária e fílmica – apenas se invoca momentaneamente o romance de Lídia Jorge para reforçar a ideia de que há uma opção deliberada por parte

No romance de Lídia Jorge, as mulheres portuguesas, além de vítimas de uma sociedade patriarcal e ditatorial, são também parte opressora. Lídia Jorge parece assumir culpa, pelo silêncio em primeiro lugar, depois pela instigação de violência nos homens, pela reprodução de um discurso sexista e classista, e finalmente, mas muito importante, pelo racismo. No filme de Margarida Cardoso essa culpa é apagada. Evita surge como vítima contrariada da guerra e da transformação de Luís, e mesmo como uma mulher com convicções anticolonialistas. Um exemplo paradigmático do que aqui se defende é a conversa que acontece entre Evita e o Capitão Forza Leal (Adriano Luz) em que Evita confronta claramente as convicções políticas do superior hierárquico do seu marido. Os dois casais (Evita/Luís e Helena/Forza Leal) estão sentados à mesa. Evita defende a solução do conflito armado pela via política. Com Forza Leal no plano e Evita em contracampo:

Forza Leal - Não seja ingénua. A solução política que nos querem obrigar a aceitar é a entrega desta terra ao inimigo. Acha isso justo?

Evita - Se a terra for do inimigo, acho que sim.

Este diálogo tenso não acontece no livro. Na leitura da autora do romance, em conversa com Camila Doval: “O filme *A Costa dos Murmúrios* não condiz com o romance *A Costa dos Murmúrios* num ponto crucial: as mulheres não foram inocentes observadoras” (2013, p. 77). Acrescentaríamos que, no filme, perante mulheres que são colocadas como observadoras ignorantes, Evita é quase uma revolucionária. Sobretudo por oposição a Helena, que aparece em várias cenas completamente perdida no espaço, num desacordo entre gestos e frases, que dá a ideia de estar à beira de perder a razão.

No livro de Lídia Jorge, as mulheres são significativamente mais violentas, ao mesmo tempo que são muito submissas aos homens. Margarida Cardoso explica a diferença com as suas próprias referências que se reportam a um olhar infantil e filtrado pela mãe, que a protegia (Dias, 2005; Viveiros, 2012). Segundo Paula Jordão (1999), o comportamento de Evita, no

de Margarida Cardoso de suavizar o papel das mulheres portuguesas em África, durante a Guerra Colonial.

romance de Lídia Jorge, revela não só a sua dependência do marido e da ordem hegemónica patriarcal que essa relação encerra, como a interiorização dessa mesma ordem patriarcal; quer na forma como se comporta perante o marido e os outros homens, quer na forma, por exemplo, como se refere a Helena. No filme, esse comportamento é limado de maneira a construir uma Evita lutando num espaço social que não é o dela e em que o desejo de denunciar o crime em curso a caracterizam como uma mulher não conformada com a realidade. A relação de Evita com Helena, entre o desejo e a rejeição, parece resultar por um lado da beleza da segunda e por outro do facto de Evita não conseguir suportar a submissão de Helena a Forza Leal. A incapacidade de Evita de denunciar o crime do álcool metílico remete-a para um papel sem agência no sistema.

Paradoxalmente, Margarida Cardoso reconhece agência às mulheres negras. É verdade que são mostradas em papéis de subalternidade; são prostitutas, carregam lenha, lavam roupa, ou dedicam-se a tarefas domésticas, mas aparentam sempre um grande domínio do espaço e do seu próprio corpo. Por exemplo, em várias cenas, Helena acentua verticalizações e abismos sociais reproduzindo a relação entre colonizador e colonizado, dominador e dominado com Odília (Bia Gomes) - a “mainata” que a serve de luvas brancas calçadas e a quem diz a determinada altura “Vai-te embora, pareces uma sombra!”. Contudo, é-nos dada a ver a expressão condescendente de Odília quando Helena lhe diz que pode ir dormir para a cozinha. Outro momento particularmente significativo é aquele em que a “mainata”, em pé, sempre com a farda de servente que inclui as luvas, observa Helena, nua, caída no chão, em posição fetal. Todas as mulheres são oprimidas, mas as mulheres negras parecem conservar algum controle sobre a situação.

Ao longo da narrativa percebemos que Helena não suporta tão bem como parece as humilhações a que permanentemente Forza Leal a submete. Quando os homens vão para a guerra, numa das visitas de Evita a sua casa, Helena abre um cofre com segredos de Estado. As fotografias que acompanham relatórios de missões dão a ver um lado muito violento e cruel dos homens que fazem a guerra, mas mostram também mulheres. Mulheres negras que participam na Luta pela Independência do seu país. Destaca-se a fotografia de uma “velha” que sozinha representou um grande perigo para as forças portuguesas e cuja coragem o capitão Forza Leal resolveu distinguir, fazendo-a coroar, com um adorno manufaturado com folhas de vegetação. Vemos na fotografia a mulher que entrava em Mueda “como uma rainha”. É incontornável que o filme deixa perceber, particularmente na cena aqui invocada, a violência a que foram sujeitas as mulheres negras durante a Guerra Colonial, principalmente nas zonas rurais e que é contada inclusivamente a história do assassinato de um recém-nascido e da sua mãe. No entanto, esta diferença entre as mulheres brancas, portuguesas, presas em casa, contrasta de forma clara com a situação das mulheres negras que são guerreiras da sua própria causa.

Álvaro, o jornalista com quem Evita se envolve tem, pelo menos, duas mulheres. A primeira é apresentada pelo homem, como a “maior puta”. Vive num bairro muito pobre e degradado, parecido com as imagens dos bairros onde vivia a população negra, no tempo colonial. Surpreendentemente, esta mulher é branca e fala espanhol. Tem quatro filhos andrajosos com ela, pergunta a Álvaro quem é a mulher que está com ele – Evita - e discute com o amante por só lhe deixar três quilos de arroz. O par retira-se em fuga, a mulher fica a gritar no meio da rua. Quando Evita pede ao jornalista que volte para trás, ele diz-lhe que agora tem que ir ter com a sua “negra”.



Imagem 1: A mulher fica a protestar na rua, junto à casa. Os filhos observam. ©Margarida Cardoso

Álvaro tem outros tantos filhos com esta segunda mulher, a quem leva mantimentos (mais do que três quilos de arroz), e que vive num prédio classe

média. Evita não entra, mas a mulher negra vem à varanda com o companheiro e a prole, visivelmente feliz e cumprimenta-a ao longe e de cima.



Imagem 2: Álvaro, a sua “negra” e os filhos acenam a Evita que os observa dentro do carro ©Margarida Cardoso

Como já foi referido, todas as mulheres em *A Costa dos Murmúrios* de Margarida Cardoso são oprimidas. No entanto, as mulheres brancas são colocadas numa situação de maior fragilidade; as

mulheres negras parecem conseguir reverter a situação a seu favor e/ou lutar contra ela. Margarida Cardoso inverte os termos da realidade e apresenta as colonas mais aprisionadas do que as colonizadas.



Imagem 3: Casa no Bairro (negro) da Mafalala, em Maputo

housesofmaputo.blogspot.com

2 Iluminar o silêncio II

Dez anos depois⁵ de *A Costa dos Murmúrios*, Margarida Cardoso filma, *Yvone Kane*; novamente em Moçambique e em Portugal. Esta segunda longa-metragem é uma coprodução entre Portugal e o Brasil, e conta com a participação de atores portugueses, brasileiros e moçambicanos. O filme estreou em setembro de 2014 no Festival de Cinema do Rio, em fevereiro de 2015 pôde ser visto nas salas de cinema em Portugal, e em setembro, do mesmo ano, em Moçambique.

A ação de *Yvone Kane* decorre num país africano não identificado; a opção por não nomear o país onde decorre a ação do filme é uma tradição do cinema ocidental, que o cinema português reproduz amíúde - por exemplo *Tabu* (2012) de Miguel Gomes - e remete para uma construção discursiva sobre África como um todo homogéneo e “outro” e, portanto, para as representações hegemónicas e estereotipadas do continente. Contudo, nada em *Yvone Kane* tende para a simplificação; como veremos, Margarida Cardoso filma o entre-lugar que resulta de uma realidade profundamente complexa.

5 Além dos filmes referidos, Margarida Cardoso realizou outros, que se afastam da temática aqui abordada, entre os quais: *Com quase nada* (2000), com Carlos Barroco; *Era preciso fazer as coisas* (2007); *O código da vida* de A. Montrand (2008); *Aljubarrota* (2008); *Atlas* (2013); *A Tua Voz* (pelo fim da excisão) (2017) e *Understory* (2019).

Há um motivo que se repete em *Yvone Kane*, relativamente a *A Costa dos Murmúrios* - uma mulher jovem chega a África. Depois de uma tragédia familiar, Rita (Beatriz Batarda – que também interpretou Evita) vai para África a pretexto de fazer uma investigação sobre a morte de Yvone Kane, uma heroína revolucionária, que foi amiga da sua mãe. Em África, Rita irá reencontrar-se com a mãe, Sara (Irene Ravache), que sofre de cancro nos pulmões e sonhos desfeitos. Yvone Kane circula entre o universo doméstico e privado de Rita e Sara, no interior da casa, e a paisagem exterior, às vezes caótica, às vezes, melancólica (Sales & Pereira, 2020). Deste modo, o filme relaciona a história íntima destas duas mulheres com a história contemporânea de um país africano onde se fala português (entre outras línguas).

Yvone Kane resulta de muitos anos de investigação e as referências são apenas exemplos metafóricos: “Claro que houve muitas Yvones Kanes e a própria Yvone Kane é uma mistura de muitas Yvone Kanes” (Cardoso em Marques, 2015, *rádio*). A autora utiliza partes do filme *Behind the Lines* (1971) de Margaret Dinkinson – filme feito com a FRELIMO durante a Luta pela Independência - para criar registos da época em que Yvone Kane era uma guerrilheira. A bandeira que é hasteada - no filme que vemos dentro do filme *Yvone Kane* - é uma mistura das bandeiras de Moçambique e Angola e, de facto, Margarida Cardo-

so fez também uma investigação, em Angola, sobre Sita Valles, tendo em vista a realização de um documentário. Sita Valles não lutou pela independência, não pertenceu a um destacamento feminino, mas foi um membro eminente da juventude política pós-independente, em Angola, e teve um desaparecimento metaforicamente próximo ao de Yvone Kane, despoletado por uma sequência de traições políticas – Yvone Kane foi traída três vezes: pelo partido, pela amiga e pelo namorado/aluno (Cardoso e Diniz, 2015, *vídeo*). Além de Sita Valles, Margarida Cardoso refere, por vezes, em entrevistas (Cardoso e Pinto, 2015, *vídeo*) Josina Machel, a mulher de Samora Machel, ou Dulcie September a jovem revolucionária *anti-apartheid* sul-africana, que como Yvone Kane, foi morta no seu apartamento em Londres. Aliás, não é despidendo o facto de África do Sul ser o único país claramente identificado e como terra de origem dos novos donos de um hotel colonial, cujo sucesso futuro depende do total apagamento da memória que dele faz parte.

2.1 Yvone Kane

A opção por não nomear o país concreto onde decorre a ação do filme, 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, mas neste caso também entre personagens e entre as personagens e a realidade. Os espaços do filme são (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 amiúde 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.



Imagem 4: Uma parede separa Rita da funcionária da Universidade ©Margarida Cardoso

Deste modo, o filme parece atravessado por uma impossibilidade de comunicação entre todas as personagens da história contada, ou seja, 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.

2.2 Da raça: pós-colonos, *white saviours* e criados

Yvone Kane também fala de desencanto. Rita encontra em África personagens que lutaram por causas concretas, por um futuro diferente e mais feliz: “Pessoas que transportam essas marcas dessas coisas que hoje já não existem e que, por vezes, até são

ridicularizadas. Há esse desencanto de nunca se ter conseguido criar um Homem Novo, uma sociedade sem classes” (Cardoso em Marques, 2015, *rádio*), e esse desencanto parece ser vivido de forma mais dramática pelos “bons colonizadores” diz Margarida Cardoso citando o escritor sul-africano J. J. Coetzee (Cardoso & Tavares, 2015). A autora serve-se do conceito de pós-colonizador para descrever as personagens (e pessoas) a quem se refere, em entrevista concedida a Marta Lança (2015, *online*).

O conceito pós-colonizador aplica-se às pessoas que já lá estavam e às que foram depois para ajudar. Acabam por nunca se integrar naquelas sociedades, portam em si o estigma do pós-colonizador. “Tiraram-me do museu porque eu era muito branca”, diz uma personagem. Falas a língua e portas a cor do colonizador, mesmo que rejeites as ideologias, não há como escapar a esse estigma.

Sara, grande amiga de Yvone Kane, foi militante política e atualmente debate-se com a proximidade da morte e um diálogo difícil com um passado de traições e idealismo político desfeito. Depois da morte do marido Sara foi afastada do seu cargo como médica num hospital e trabalha num orfanato gerido por freiras. A história 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 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 (Herman Jeusse) seu filho adotivo, 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 abandonou os filhos biológicos; diz “sinto-me rejeitada pelo poder, não pelas pessoas”, mas vamos tendo ao longo do filme momentos que indicam o contrário.

A sequência que melhor ilustra a situação presente de Sara talvez seja aquela em que a médica encontra Jaime nas ruínas de um edifício, em cujas paredes se inscreveu o rosto de Yvone Kane e o de Che Guevara,

inscrições que apenas Sara consegue ver; nunca nos é dado saber o que vê o jovem, qual a sua ‘perspetiva’ do edifício em ruína. De um lado do prédio está Jaime, do outro Sara; através de janelas das ruínas Sara tenta comunicar com o jovem, mas sem sucesso, porque a possibilidade de um encontro está dificultada por escombros de uma memória dolorosa.

Apesar de todas as barreiras nem todos os africanos fogem ao confronto com Sara; as duas conversas da médica com a Madre Superiora (Francilia Jonaze) são duelos violentos, 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. Contudo, nada na relação destas duas mulheres que trabalham juntas é fácil; a Madre Superiora considera Sara 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) ou em campo/contracampo nos planos mais curtos.

Nos encontros entre brancos e negros, as sobreposições especulares, dos encontros do início do filme entre personagens brancas, desaparecem para darem lugar a um regime de campo/contracampo; deste modo, a aproximação, mesmo que apenas física, entre brancos e negros é representada como impossível. Assim, também o reencontro entre Rita e Jaime é filmado nesta opção mais seca de ora um, ora outro – não há abraços, não há beijinhos, e não há sequer um esboço de alegria por parte de Jaime ao rever Rita, que mostra muita vontade de o reencontrar, e a quem ele não parece considerar como irmã: “És a filha da Sara.”

Yvone Kane revela um mundo onde as estruturas sociais criadas durante o colonialismo aparecem intactas: os negros e os brancos vivem em mundos separados, cuja aproximação não é possível. Porém, vai-se tornando claro, ao longo da narrativa, que o encontro não é possível porque os negros (não apenas as mulheres) não querem – não deixam entrar Sara nem Rita na sua intimidade. No entanto, os criados negros parecem comportar-se em casa das patroas brancas (Sara e Rita) como se ali estivessem

desde sempre e, portanto, como em casa. Mostram, com naturalidade, que lhes conhecem 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 para a acordar, e pergunta-lhe sem demoras 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 – arrisco - em que Rita parece obedecer às ordens da empregada.

Contudo, todas as diferenças submergem inteiras e incontornáveis, quando primeiro Sara e depois Rita, confrontam Gabriel com o facto de nunca terem ido a sua casa. Gabriel, o chofer, empregado de longa data e amigo da família parece não se querer abrir. O homem que sabe da doença de Sara e dos seus planos relativamente à morte (o filme começa com Sara e Gabriel no cemitério) não se esforça sequer por arranjar uma explicação para o facto de nunca as ter convidado a visitá-lo. Sara - que parece não observar diferenças de raça, ou classe na forma como se relaciona com Gabriel - não deixa de ser lida como uma patroa branca e por isso não é convidada para a casa dele.

À revelia das intenções da autora do filme, podemos questionar o desejo expresso de Sara de conhecer a casa de Gabriel quando percebemos que a médica ouve com frequência, dentro da própria casa, pessoas a falar uma língua que ela nunca fala, e que talvez continue a desconhecer, apesar de estar em África “há muitos anos”. Sara é apresentada por Margarida Cardoso, dentro e fora do filme, como uma pós-colona, mas na perspectiva de Gabriel, por exemplo, a médica é talvez uma *white saviour*. O complexo de *white saviour* refere-se a pessoas brancas que tentam resolver os problemas de nações em dificuldades (ou de pessoas negras em particular), sem “falarem a sua língua”, melhor dito, sem compreen-

derem, nem acharem importante tentar compreender a sua história, a forma como percebem as suas necessidades e muito menos as propostas que têm para a resolução dos problemas (Aronson, 2017). É talvez também por este motivo que a Madre Superiora considera Sara arrogante e não apenas por não acreditar em Deus.

A determinada altura a médica é chamada pelo grupo de freiras para atender duas jovens violadas, alegadamente por Jaime. Primeiro a câmara adota o ponto de vista de Sara - as freiras, sentadas à mesa, com olhar desconfiado. Depois, o ponto de vista das freiras – Sara sozinha, junto à porta, de pé. Entre o grupo e a mulher, uma mesa, na qual ela não é convidada a sentar-se. A sequência reifica uma nítida oposição entre o mundo africano colonizado-cristão e o mundo europeu cético; o discurso religioso versus o discurso científico (Sales & Pereira 2020). Muito importante, o grupo de freiras é poderoso e Sara está sozinha.

A relação que Jaime estabelece com Sara pode, se quisermos, simbolizar a frustração da *white saviour* com África. Sara adotou a criança, para a salvar, mas não a conseguiu “libertar da sua africanidade”. A criança cresce, e já adolescente liberta-se da proteção da mãe. Jaime sente que não pertence à casa de Sara, à sua família e considera que Sara o deve compreender, porque também não pertence ali. Durante o desaparecimento do rapaz, Sara tenta sem sucesso abrir a porta do quarto dele. Procura chaves que não encontra. No pátio, as empregadas esclarecem-na, com muita condescendência, que se trata de um espaço de privacidade e que por esse motivo nunca lhe dariam a chave. Este grupo de empregadas fala português com Sara e uma língua africana entre si, mesmo na presença da patroa. Finalmente, Sara tenta abrir a porta pela força (com um machado tenta destruir a fechadura) sempre sem sucesso. Esta cena ganha particular acutilância se comparada com a cena descrita anteriormente em que a empregada “invade” o quarto da patroa que dorme.



Imagem 5: Sara tenta, sem sucesso, comunicar com as empregadas ©Margarida Cardoso

2.3 Género e silêncio: a História apaga primeiro as mulheres brancas

Durante a investigação sobre a misteriosa morte de Yvone Kane, Rita frequenta vários arquivos, que marcam presença no filme. Também Margarida Cardoso chegou a este filme depois de vários anos de investigação em arquivos, e quando questionada sobre o possível desconforto causado por ser uma mulher branca, portuguesa, revolvendo o passado pós-independência em África, a autora declara: “eu sinto que tenho legitimidade para tudo o que não seja insultar as pessoas” (Cardoso, Santos & Costa, 2015, *vídeo*). Como Margarida Cardoso, Rita regressa à terra da sua infância para fazer uma investigação sobre o passado, e talvez também como Rita, Margarida Car-

doso se tenha deparado com a vontade de silêncio por parte do poder, e com o alheamento da população, simbolizado na imagem em que o funcionário do museu dorme na secretária debaixo da placa que diz “rumo ao socialismo científico”.

Num destes museus, a exposição relativa ao des-tacamento feminino está num compartimento recôndito e mal iluminado e percebe-se que o guia do museu não tem o hábito de mostrar aquela divisão aos visitantes. Nesta exposição as mulheres brancas praticamente desapareceram das imagens; Polly (Ane-Kirstine Jacobsen) antiga guerrilheira e amiga de Yvone Kane, que trabalha hoje nos arquivos de imagem, considera que a sua presença desapareceu precisamente por ser “branca demais”.



Imagem 6: Rita e Polly no arquivo ©Margarida Cardoso

Rita visita também Amélia Zuri (Rosa Vasco), guarda do Museu de História Natural, antiga companheira e amiga de Yvone Kane. Esta mulher foi guerrilheira e viveu, portanto, na floresta real que o museu representa; é uma peça que faltava à coleção e que veio agora juntar-se-lhe. Uma peça fundamental porque é o elemento que desconstrói a idealização museológica, é o drama político e humano que o Museu de História Natural não pode exprimir sem a sua presença. Amélia permanece armada, de guarda à floresta, na qual, de alguma forma, continua a esconder-se e onde estão protegidas todas as suas memórias. A guarda parece ter um quotidiano confortável e estar em paz com o passado. Partilha as suas memórias sobre Yvone Kane e sobre o decorrer dos acontecimentos políticos no país, lembrando que levou um tiro que quase a conduziu à morte, mas que afinal sobreviveu. Sorrindo, bate no peito para dizer que quem viveu foi ela e não Yvone Kane, que era a mais forte. O gesto de Amélia, mais do que uma traição à memória de Yvone Kane, é uma declaração de vitória. O idealismo morreu com Yvone Kane, Sara também está a morrer e Polly, de algum modo, é já um fantasma. Somente a guerrilheira negra a única que lutou apenas pela sua própria vida pode verdadeiramente sobreviver.

As mulheres da Casa-Grande de Margarida Cardoso, apesar do conforto em que vivem, são remetidas para uma subalternidade sem agência contra a qual se debatem em vão, porque aparentemente a própria História atua contra elas. Ao contrário, as mulheres negras parecem ter a seu favor, formas de organização e resistência mais eficazes, além de estarem protegidas por uma espécie de justiça do Tempo.

Considerações Finais

A meio da década de 1970, a Guerra Colonial (1961-1974), a Independência dos países africanos e o “regresso” de meio milhão de pessoas a Portugal, transformou-se num evento silêncio, que a democracia portuguesa constituiu enquanto evento silenciado. Margarida Cardoso faz parte de uma geração que era criança ou adolescente à altura dos acontecimentos enunciados e do movimento artístico que dá corpo a um discurso crítico sobre a História do final do

Império português e as suas consequências. Porém, no seu caso, a reconstrução dessa memória é marcada pela benevolência com que retrata o grupo social a que pertence - mulheres, brancas, de classe média, intelectualizadas - sendo essa benignidade tornada evidente também pela acutilância crítica que revela relativamente aos outros grupos sociais.

Em *A Costa dos Murmúrios* e *Yvone Kane* de Margarida Cardoso há uma inversão radical e talvez insustentável das lógicas de Poder raciais e de classe instituídas. Nestes filmes, as mulheres brancas aparecem deslocadas, desenraizadas e apagadas pela História num espaço que as mulheres negras habitam com um profundo à vontade e com um evidente sentido de propósito. Em *A Costa dos Murmúrios* a autora parece escolher cirurgicamente os aspetos em que é fiel ao livro de Lídia Jorge – as mulheres do jornalista, ou a guerrilheira que foi coroada – e aqueles em que não é, como por exemplo, a relação entre Evita e o casal Helena/Forza Leal. A escritora - que não se remove da história contada; “Evita era eu” - culpabiliza as mulheres portuguesas, pelo silêncio, por instigarem violência nos homens e pelo racismo. Quando Margarida Cardoso limpa a faceta menos favorável do retrato das mulheres portuguesas brancas em África, não só beneficia a imagem do grupo ao qual pertence, como subverte a sua relação de forças com as mulheres colonizadas. Ao retirar Poder ao elemento mais forte de uma relação, obviamente, o elemento mais frágil ganha predominância. Na lente de Margarida Cardoso as mulheres portuguesas são apenas vítimas, ao passo que as mulheres negras, sendo vítimas, são também contrapoder.

Em *Yvone Kane* as mesmas lógicas vão reformular-se e adensar-se. A continuidade temporal, temática e mesmo estética, entre as histórias contadas permite inclusivamente imaginar a possibilidade de ser Sara quem diz “Evita era eu”. Nesta leitura extra-diagética, depois da morte de Luís, Evita ficou em África (ou regressou), aderiu à Luta pela Independência e foi amiga de Yvone Kane. No fim da vida, Evita é Sara.

Yvone Kane revela uma África pós-independência marcada ainda pelas estruturas de opressão colonial, mas onde curiosamente essas mesmas estruturas outrificam as mulheres brancas. Margarida Cardo-

so dá a ver uma realidade em que todas as mulheres brancas são boas, generosas e incompreendidas, num mundo negro inóspito e que as maltrata. O extremo desamparo em que Margarida Cardoso coloca as mulheres brancas em África, por oposição à forma como representa as mulheres negras em quotidianos gregários, elide lógicas de Poder e representações sociais de classe e de raça. Como paga Sara a tantos empregados? Porque dorme o funcionário do museu na hora de expediente? *Yvone Kane* nunca associa o desinteresse pelo passado histórico, ou a aceitação do silêncio imposto pelo Poder, às dificuldades quotidianas da população. Deste modo, o discurso fílmico de Margarida Cardoso parece reificar a construção discursiva da branquitude, que envolve uma vontade de Poder. No caso das mulheres brancas, especialmente em contexto colonial, o Poder foi e geralmente alcançado através de performances de impotência (Phipps, 2020); ao mesmo tempo as mulheres negras foram remetidas para a incapacidade desenvolverem sentimentos complexos.

É inevitável concluir que a ficção moçambicana de Margarida Cardoso subverte as relações de poder entre mulheres brancas e negras através de duas vias concomitantes; por um lado atenua os processos de opressão presentes relações sociais entre classes e raças diferentes, por outro ilide aspetos da história e da sociedade que marcam as referidas relações de forma indelével. Deste modo, os trabalhos complexos e de evidente esforço reflexivo de Margarida Cardoso representam ainda apenas um pálido contributo para a urgente descolonização mental que urge fazer em Portugal.

Referências

- Aronson, B. (2017). The White Savior Industrial Complex: A Cultural Studies Analysis of a Teacher Educator, Savior Film, and Future Teachers. *Journal of Critical Thought and Praxis*, Vol. 6, No. 3, 36-54.
- Beauvoir, S. (1949/2016). *Le deuxième sexe*. [O Segundo Sexo] (S. Milliet, Trad.). Lisboa: Quetzal.
- Branco, C. (2013). Margarida Cardoso, Apesar dos Tropeços. *Doc On-line*, n. 14, 283 – 302. Recuperado de: http://doc.ubi.pt/14/entrevista_barbara_branco.pdf
- Cardoso, D. M. (2012). *O Retorno*. Lisboa: Tinta da China.
- Cardoso, L. (2010). Branquitude acrílica e crítica: A supremacia racial e o branco anti-racista. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, vol.8, n.1, 607-630. ISSN 1692-715X.
- Cardoso, M., & Diniz J. S. (2015). *Conversas sobre Yvone Kane*. Filmes do Tejo. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=LnPV53UpPNg>
- Cardoso, M.; & Tavares, G. M. (2015). *Conversas sobre Yvone Kane 2*. Filmes do Tejo. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=vaYWDkuBxGg>
- Cardoso, M.; Golgona, A. & Ferreira, Â. (2015). *Conversas sobre Yvone Kane 3*. Filmes do Tejo. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=WON3XtDUQOI>
- Cardoso, M., & Pinto, C. (2015). *Conversas sobre Yvone Kane 5*. Filmes do Tejo. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=foS7iWBDN94>
- Cardoso, M.; Santos N. & Costa, M. L. (2015). *Conversas sobre Yvone Kane 6*. Filmes do Tejo. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=9hwt4uCd780>
- Castelo, C. (1998). *“O modo português de estar no Mundo”, o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*. Porto: Edições Afrontamento.
- Chaves, A. R. (Produtor) & Costa, P. (Diretor). (2014). *Cavalo Dinheiro*. [Filme]. Portugal: Optec.
- Dias, A. S. (2005). *Por Outro Lado: Margarida Cardoso*. RTP Arquivos. Recuperado de: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/margarida-cardoso/>
- Dias, V. S. & Cipriano, M. (2011). Margarida Cardoso: ‘Em Portugal pagas à equipa e abdicas do que querias filmar’. In Mendes, M. J. (Cord.), *Novas e velhas tendências no cinema português contemporâneo*. Lisboa: Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC). Recuperado de: <http://repositorio.ipl>.
- Dinkinson, M. (Diretora). (1971). *Behind the Lines*. [Filme]. UK; Moçambique.
- Doval, C. C. (2013). De Evita a Eva Lopo, do romance de Lídia Jorge ao cinema de Margarida Cardoso: a transposição de uma personagem intransponível. *Anuário de Literatura*, V. 18, n. 2 (69-83). doi: <https://doi.org/10.5007/2175-7917.2013v18n2p69>
- Fernandes, V. (Produtora & Diretora) (2019). *Tradição e imaginação*. [vídeo dança]. Portugal: Agit-Lab.
- Figueiredo, I. (2009). *Caderno de Memórias Coloniais*. Coimbra: Angelus Novus.
- Filmes do Tejo (Produtor) & Margarida Cardoso (Diretora). (2003). *Kuxa Kanema – O nascimento do cinema*. [Filme].

Portugal: Filmes do Tejo.

Filmes do Tejo (Produtor) & Margarida Cardoso (Diretora). (1999). *Natal 71*. [Filme]. Portugal: Filmes do Tejo.

Frankenberg, R. (1999). *White women, race masters: The social construction of whiteness*. Minneapolis: University of Minnesota.

Freyre, G. (1933/1998). *Casa-grande & senzala. Formação de família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Editora Record.

hooks, b. (1982/1990). *Ain't I a Woman. Black Women and Feminism*. London: Pluto Press.

Jordão, P. (1999). A costa dos murmúrios: uma ambiguidade inesperada. *Portuguese Literary & Cultural Studies 2: Lídia Jorge in other words*, Spring. Recuperado de: <http://www.plcs.umassd.edu/docs/plcs02/plcs2-pt2.pdf>

Lança, M. (2015). Entrevista a Margarida Cardoso, a partir de Yvone Kane. *Rede Angola*. 5 de março. Recuperado de: <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/entrevista-a-margarida-cardoso-a-partir-de-yvone-kane>

Lima, R. (2019). *Ingenuidade, inocência, ignorância*. Lisboa: Boca de Incêndio.

LX Filmes/Ardèche Images/Ebano Multimedia (Produtores) & Margarida Cardoso (Diretora). (2011). *Licínio de Azevedo – Crônicas de Moçambique*. [Filme]. Portugal; Moçambique: LX Filmes.

Marques, C. V. (2015). *Pessoal e Transmissível: Margarida Cardoso*. TSF, 3 de março. Recuperado de: <https://player.fm/series/tsf-pessoal-e-transmissivel-podcast>

Montalverne, J. (Produtor) & Cardoso, M. (Diretora). (2004). *A Costa dos Murmúrios*. [Filme]. Portugal: Filmes do Tejo.

Monteiro, Y. (2018). *Essa dama bate bué*. Lisboa: Guerra & Paz.

Páez, D.; Basabe, N. & González, J. L. (1997). Social Processes and Collective Memory: a cross-cultural approach to remembering political events. In Pennebaker, J.; Paez, D., & Rimé, B. (Eds.), *Collective Memory of Political Events*. Hillsdale (147-174). New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates. ISBN 0-8058-2182-1 LC.

Pennebaker, J. W., & Banasik, B. L. (1997). On the Creation and Maintenance of Collective Memories: History as Social Psychology. In Pennebaker, J.; Paez, D., & Rimé, B. (Eds.), *Collective Memory of Political Events: Social Psychological Perspectives* (pp.10-24). New Jersey: Lawrence Erlbaum. ISBN 0-8058-2182-1 LC.

Pereira, A. C. (2016). *A mulher-cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. Covilhã: LABCOM

Pereira, A. C. (2019). *Alteridade e Identidade na ficção cinematográfica em Portugal e em Moçambique*. [Dissertação de Doutoramento, Universidade do Minho, Braga, Portugal].

Phipps, A. (2020). White tears, white rage: Victimhood and (as) violence in mainstream feminism. *European Journal of Culture Studies* 00(0) 1-13. doi: 10.1177/1367549420985852

Refinaria Filmes; Faux; Les Films d'Ici (Produtores) & Tréfaut, S. (Diretor). (2018). *Raiva*. [Filme]. Portugal: Refinaria Filmes.

Ribeiro, D. (2015). *Esse cabelo*. Lisboa: Teorema.

Ribeiro, J. (Produtor) & Cardoso, M. (Diretora). (2015). *Yvone Kane*. [Filme]. Portugal: Filmes do Tejo.

Rodrigues, M. (2020). *De submisso a político – o lugar do corpo negro na cultura visual*. Visual art/performance. ZK/U. Berlin – Center of Art and Urbanistics.

Rosas, F. (2016). *História e Memória*. Lisboa: Tinta da China.

Sales, M., & Pereira, A. C. (2020). Contracinema: mulher e território nos filmes Yvone Kane (2015) de Margarida Cardoso e Praça Paris (2017), de Lucia Murat. *TransVersos* 19, 139-159. doi: 10.12957/transversos.2020.52461

Simões, R. (Produtor) & Tiny, S. (Diretor). (2017). *O canto do ossobó* [Filme]. Portugal: Divina Comédia.

Schwartz, B. (1991). Mourning and the making of a sacred symbol: Durkheim and the Lincoln assassination. *Social Forces*, 70, 342-364.

Tajfel, H. (1982-1983). *Grupos Humanos e Categorias Sociais*. 2 Volumes. Lisboa: Livros Horizonte.

Tvon. (2017). *Um preto muito português*. Lisboa: Chiado.

Urbano, L. & Aguilar, S. (Produtores) & Gomes, M. (Diretor). (2012). *Tabu*. [Filme]. Portugal: O Som e a Fúria.

Viveiros, P. (2012). *Paulo Viveiros entrevista Margarida Cardoso para a Coleção Lessons in Film, Art and Multimedia da Universidade Lusófona*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=kF562Y84nVw&t=63s>