

Repensar a nostalgia colonial portuguesa e os seus silêncios: um contributo da arte contemporânea para a descolonização do pensamento

Sara Filipa Oliveira Duarte

Dissertação em História da Arte Contemporânea

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Nota: Sara Filipa Oliveira Duarte, Repensar a nostalgia colonial portuguesa e os seus silêncios: um contributo da arte contemporânea para a descolonização do pensamento, 2019
- encadernação térmica -

Novembro, 2019

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte Contemporânea, realizada sob a orientação científica da Doutora Ana Balona de Oliveira e com coorientação da Professora Doutora Margarida Brito Alves.

Agradecimentos

A realização desta dissertação não teria sido possível sem o importante contributo de algumas pessoas:

À Ana Balona de Oliveira, minha orientadora, agradeço as suas investigações e conhecimentos, que tanto me ajudaram a iniciar-me nestas problemáticas. Não posso ainda deixar de agradecer a sua disponibilidade, compreensão, incentivo e tão presente orientação.

Os meus agradecimentos vão também para a professora Margarida Brito Alves pelos seus importantes conselhos e sugestões.

Não poderia concluir sem agradecer ainda ao meu pai e ao meu irmão e, em particular, à minha mãe, pela sua preocupação e pelo apoio constante. Por fim, agradeço ao Pedro, à Sara e ao Sebastião, que nunca me deixaram sentir sozinha e que acompanharam esta investigação dando-me sempre o apoio de que precisava.

Repensar a nostalgia colonial portuguesa e os seus silêncios: um contributo da arte contemporânea para a descolonização do pensamento

Sara Filipa Oliveira Duarte

Resumo

Nesta dissertação procuramos indagar como, no seio da arte contemporânea, se tem vindo a refletir sobre o legado colonial português, e, em particular, sobre as memórias construídas em torno deste passado. O passado colonial manifesta-se, na contemporaneidade, em narrativas romantizadas e nostálgicas, que implicam um silenciamento do caráter violento do colonialismo. A manutenção deste tipo de discurso evidencia a persistência de estruturas coloniais e, logo, a necessidade de uma descolonização epistémica. O objetivo central desta reflexão é pensar como, ao propor reflexões sobre a memória colonial, a arte contemporânea tem contribuído para uma descolonização do pensamento. Partindo de obras de Daniel Barroca, Maria Lusitano, Ângela Ferreira, Vasco Araújo e Grada Kilomba, concentramo-nos em três temas fulcrais: o fantasma da guerra colonial como reflexo da amnésia generalizada em torno da violência colonial; a ausência de uma reflexão crítica sobre a narrativa glorificadora e romantizada do passado colonial veiculada através de monumentos e construções de índole recreativa edificados pelo Estado Novo (1932-1974), que perpetuam ideais coloniais no presente; e, por fim, as implicações da herança colonial para a condição dos sujeitos da diáspora africana e a necessidade de um processo de descolonização do pensamento que desconstrua as estruturas racistas que persistem do período colonial.

Palavras-Chave: arte, arquivo, memória, pós-memória, pós-colonialismo

Rethinking the Portuguese colonial nostalgia and its silences: a contribution of contemporary art to the decolonization of the thought

Sara Filipa Oliveira Duarte

Abstract

This dissertation aims to inquire how contemporary artists have sought to reflect on the Portuguese colonial legacy and the memories regarding that past. In today's postcolonial context, the colonial history manifests itself in romanticized and nostalgic narratives that imply the silencing of colonial violence. The spreading of such a discourse reveals the persistence of colonial structures and, therefore, the need for an epistemic decolonization. The aim of this study is to analyse how contemporary art has been contributing to such a decolonization by proposing critical reflections on the issue of colonial memory. Through the works of Daniel Barroca, Maria Lusitano, Ângela Ferreira, Vasco Araújo and Grada Kilomba, we aim to reflect on three main issues: the spectre of the colonial war as a reflection of the generalized amnesia surrounding colonial violence; the absence of a critical reflection on the glorifying and romanticized narrative of the colonial past conveyed by monuments and recreational buildings built by the Estado Novo (1932-1974); and, finally, the impact of colonialism's legacies on the condition of the individual of the African diaspora, and the urgency of an epistemic decolonization to deconstruct the racist structures that persist from the colonial period.

Keywords: art, archive, memory, postmemory, postcolonialism

Índice	
Introdução	1
A herança do colonialismo tardio na contemporaneidade: o lusotropicalismo e a “nostalgia amnésica” do passado colonial	9
1 Estado Novo: A importância dos territórios coloniais e a instrumentalização do lusotropicalismo	10
1.2 Guerra Colonial :a tentativa de manutenção das colónias	13
1.2.1 Da criação do Movimento das Forças Armadas (MFA) ao desmantelamento do colonialismo	17
1.3 Processo de descolonização do pensamento: “memórias amnésicas” e nostalgia colonial	20
1.3.1 A memória da guerra colonial: a guerra como tabu e o silenciamento da violência colonial	21
1.3.2 A importância da pós-memória	25
1.3.3 A reconfiguração do discurso lusotropicalista e a negação do racismo: a experiência do sujeito negro no Portugal pós-colonial	26
1.4 Considerações finais	30
Uma reflexão teórica sobre a construção de memórias coletivas: narrativas hegemónicas e subalternas, lugares de memória e a arte contemporânea como forma de subversão	32
2.1 A nação como uma “comunidade imaginada” e o processo de construção de uma memória coletiva	33
2.1.1 A memória coletiva como espaço de instrumentalização político-ideológica	34
2.1.2 A memória coletiva como sistema cultural	35
2.1.3 Os “complexos de memórias”, a constituição de identidades coletivas e a criação de “comunidades imaginadas”	36
2.2 Memórias subalternas: o silenciamento das violências coloniais e o seu retorno espectral	38
2.3 Os lugares de memória como espaço de tensão e as possibilidades de subversão: o caso do património e do arquivo	41
2.4 O impulso arquivístico na arte: a exploração dos lugares de memória através da produção artística contemporânea	42
2.5 Considerações finais	43
A produção artística como forma de expurgar o fantasma da guerra colonial	45
3.1 A guerra colonial como tema nas artes: a produção artística como forma de dar voz a um silêncio generalizado	46
3.1.1 A guerra colonial e o impulso arquivístico	51
3.2 Reconfigurar os mapas de cumplicidades, e evidenciar os silêncios coloniais: a abordagem de Daniel Barroca	52

3.3 A nostalgia amnésica e a guerra colonial como ameaça à romantização do passado: a abordagem da Maria Lusitano.....	56
3.4 Considerações finais.....	58
Descolonizar construções celebrativas do colonialismo através da produção artística contemporânea	61
4.1 A glorificação dos “descobrimientos” e a dificuldade em pensar a herança colonial: uma análise de <i>Colonialismo Sujo, Descolonização Selvagem</i> de Ângela Ferreira	62
4.2 A representação do sujeito negro na pós-colonialidade - estereotipização e manutenção da iconografia colonial: uma análise das obras <i>Parque Temático</i> e <i>O Jardim</i> , de Vasco Araújo	66
4.3 Considerações finais.....	71
Descolonização epistémica: repensar a condição do sujeito negro na sociedade pós-colonial	73
5.1 Memórias da Plantação: a reencenação do passado colonial através do racismo	74
5.2 Descolonização do pensamento: do silenciamento à tomada de voz.....	77
5.3 Considerações finais.....	81
Conclusão.....	83
Referências Bibliográficas	87
Índice de Figuras	108
Anexos	109

Introdução

Ao longo desta dissertação procuramos refletir sobre como o passado colonial português se vem manifestando na contemporaneidade em narrativas nostálgicas e romantizadas que têm implicado a perpetuação de um silêncio generalizado em torno das violências coloniais. Central a esta reflexão é a problemática da descolonização portuguesa que, no âmbito político-geográfico, se iniciou em Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Angola e São Tomé e Príncipe no período que seguiu à guerra colonial/lutas de libertação¹, mas que em termos de desconstrução de estruturas de pensamento e conhecimento parece ainda estar por cumprir.

Procurando refletir sobre os legados coloniais e as suas repercussões na sociedade portuguesa contemporânea, nesta análise concentramo-nos sobre três problemáticas que se correlacionam: o fantasma da guerra como resultado do trauma e como reflexo do silêncio generalizado em torno das violências coloniais; a ausência de uma reflexão crítica sobre a narrativa glorificadora do passado colonial que se materializa em monumentos e construções recreativas erguidos pelo Estado Novo (1932-1974), que perpetuam ideais colonialistas na contemporaneidade; e, por fim, o impacto dos legados coloniais para a condição dos sujeitos racializados e a necessidade de um processo de descolonização do pensamento que desconstrua as estruturas racistas que persistem do período colonial.

Enquadrando esta investigação no âmbito da História da Arte Contemporânea, procuramos pensar as possibilidades de reflexão e subversão da produção artística e analisar como, no seio da arte, se tem procurado abordar problemáticas relacionadas com a memória colonial, abrindo caminho para uma descolonização do pensamento. Esta investigação segue um impulso que se tem vindo a verificar no âmbito da arte contemporânea, não só na produção de artistas portugueses e africanos, mas também na programação de instituições culturais e plataformas de investigação que têm procurado convocar reflexões críticas sobre as implicações da herança colonial na contemporaneidade.

¹ As designações “guerra colonial” ou “guerra do ultramar” são comumente utilizadas em Portugal para designar o período de luta armada entre as tropas coloniais portuguesas e os movimentos de libertação africanos (1961-1974). Ao longo desta dissertação, optou-se por esta designação, visto que se propõe uma abordagem dos conflitos na perspetiva da guerra como tentativa de manutenção das colónias por parte do Estado Novo, que implicou a mobilização de um grande contingente de jovens portugueses para a guerra e um impacto significativo na sociedade portuguesa.

O interesse em explorar a relação entre a produção artística contemporânea e as problemáticas pós-coloniais é manifestado, no contexto português, ainda nas décadas de 1990 e 2000 em exposições como *Trading Images* (1998) e *Spanning an entire Ocean* (2000), mostras que, como Inês Dias (2009) refere, no contexto daquele período, se configuraram como experiências curatoriais isoladas e sem grande impacto. Ainda na primeira década de 2000, a Fundação Calouste Gulbenkian deu início ao programa Próximo Futuro (2009-2015), coordenado por António Pinto Ribeiro, que procurou refletir sobre a contemporaneidade concentrando-se, particularmente, sobre a investigação e criação de África, da Europa, da América Latina e das Caraíbas (Ribeiro 2009).² Para além do importante contributo deste programa para a apresentação e divulgação de obras desenvolvidas em vários campos artísticos – artes plásticas, música, dança, cinema, fotografia-, o projeto *Próximo Futuro* teve ainda uma componente voltada para a investigação e produção teórica – concretizada na realização de workshops, seminários e colaborações com centros de investigação nacionais e internacionais -, que possibilitou a vinda a Portugal de importantes autores no âmbito dos estudos pós-coloniais como Gayatri Spivak e Nestor Garcia Canclini (Ribeiro 2009, 4; Restivo 2017). No âmbito da programação cultural e artística, destaca-se ainda o projeto Africa.cont, que começou a ser desenvolvido em 2007 por José António Fernandes Dias, e que deveria resultar na construção de um centro cultural com o objetivo de “estimular o aprofundamento do conhecimento e a fruição da cultura africana contemporânea” (in Restivo 2017, s.p.). Este projeto teria, entre outros, o objetivo de “promover a investigação científica e a produção de conhecimento sobre os diferentes contextos da produção cultural africana contemporânea (...) em estreita cooperação com outras instituições de referência, investigadores, curadores e artistas, nacionais e internacionais” (in Restivo 2017, s.p). O plano para a construção de um edifício para o centro cultural não foi concretizado, mas o projeto Africa.cont prosseguiu com uma programação que contou com exposições, a apresentação de um livro, espetáculos de música e um ciclo de cinema. O Africa.cont desenvolveu ainda iniciativas no âmbito de colaborações com projetos e plataformas que se têm também concentrado sobre problemáticas pós-coloniais, como o projeto *Dislocating Europe* do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, a associação cultural Maumaus, o portal

² O projeto *Próximo Futuro* surge na sequência dos programas *O Estado do Mundo* (2006-2007), dedicado às problemáticas e aos desafios da globalização, e *Distância e Proximidade* (2008), dedicado ao multiculturalismo.

Buala, e o centro de investigação artística Hangar. É, portanto, de salientar o importante contributo destes projetos, não só no âmbito da programação cultural, como também no incentivo à produção artística e teórica. O centro de investigação artística Hangar tem contribuído para a problematização destas temáticas através do seu programa de residências artísticas - no qual participaram artistas como Daniel Barroca - de residências curatoriais, e da realização de exposições. No âmbito da produção de conhecimento, destaca-se ainda o programa de pesquisa do Hangar, que tem permitido a realização de investigações, workshops, seminários e conversas - de entre os quais distinguimos a conversa com Grada Kilomba e Manuela Ribeiro Sanches, realizada em 2017, bem como a apresentação do livro *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Quotidiano*, de Kilomba, uma das obras abordadas nesta dissertação. Destacamos ainda o contributo da Associação Maumaus através do projeto de residências artísticas e do programa de estudos - no qual participaram Vasco Araújo e Maria Lusitano. Salientam-se ainda as iniciativas desenvolvidas no seu espaço de exposições, Lumiar Café - como a mostra *Indépendance Cha Cha* (2004), de Ângela Ferreira, organizada em colaboração com o Africa.cont -, bem como os debates, seminários, visionamentos de filmes e lançamentos de livros promovidos pela associação.

Mais recentemente, destacam-se as exposições *Secrets to Tell* (MAAT) e *The Most Beautiful Language* (Galeria da Avenida da Índia), de Grada Kilomba, realizadas em 2017, em Lisboa, e acompanhadas pelo ciclo *Descolonização*, que contou com conversas e debates realizados pela artista e a realização de performances de teatro pela companhia Hotel Europa. Salienta-se ainda o ciclo *Memórias Coloniais*, realizado em 2019 na Culturgest, que procurou abrir espaço para uma reflexão sobre as memórias deste período através de debates e da divulgação de produções artísticas. Por fim, destacamos os encontros internacionais *Where I (we) Stand* realizados no mesmo ano, na Fundação Calouste Gulbenkian - nos quais participaram Grada Kilomba e Ângela Ferreira -, que procuraram repensar questões relacionadas com a descolonização da história, das narrativas e da própria estrutura do museu como um espaço de reprodução e de produção de conhecimento (Encontros Internacionais Where I (we) Stand s.d.).

Apesar do pós-colonialismo e as problemáticas da memória colonial serem um tema cada vez mais explorado a nível artístico e curatorial, no âmbito académico, o estudo de como a arte contemporânea tem vindo a propor reflexões sobre a herança colonial é ainda muito escasso, especialmente no contexto português. Para a realização desta

dissertação tivemos como ponto de partida os estudos de Ana Balona de Oliveira relativos às formas pelas quais a arte, as práticas e os espaços artísticos têm contribuído para uma descolonização epistémica (Pensando a partir do sul s.d.). Além das suas investigações relativamente à centralidade dos arquivos na criação de obras que procuram questionar narrativas romantizadas, indicamos ainda o projeto “Pensar a partir do sul”, uma série de conversas e palestras, organizadas por Balona de Oliveira no Hangar, através das quais se pretende abrir espaço para a partilha de conhecimentos, experiências e histórias relacionadas com o colonialismo e o pós-colonialismo, e para a procura de estratégias transdisciplinares que permitam a descolonização do pensamento através de práticas artísticas, curatoriais, ativistas e académicas (Pensando a partir do sul s.d.). No âmbito do desenvolvimento de conhecimento teórico, salientamos ainda o trabalho do projeto *Dislocating Europe* (2008-2012) do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CEC-FLUL-Universidade de Lisboa), coordenado por Manuela Ribeiro Sanches. Para além das diversas publicações e atividades desenvolvidas, destaca-se também o trabalho realizado na plataforma online artafrica.info que disponibiliza um inventário de artistas africanos e afrodescendentes, bem como uma agenda de eventos e artigos. O Artafrika foi iniciado pelo Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, em 2001, com o intuito de identificar e mapear a produção artística de países africanos de língua oficial portuguesa (PALOP) e das suas diásporas, o projeto foi associado ao *Dislocating Europe* em 2007.

Tendo como ponto de partida as investigações assinaladas, desenvolvemos uma dissertação organizada em cinco capítulos, através dos quais se pretende traçar um percurso de análise e reflexão que se inicia com uma contextualização histórica e um mapeamento teórico que servem de enquadramento às reflexões dos últimos capítulos, dedicados à exploração dos estudos de caso selecionados.

O primeiro capítulo, intitulado “A herança do colonialismo tardio na contemporaneidade: o lusotropicalismo e a ‘nostalgia amnésica’ do passado colonial”, reserva-se a uma análise da relação entre o passado colonial e as suas manifestações na contemporaneidade. Neste capítulo introdutório, procuramos contextualizar historicamente o período do colonialismo tardio³, em que, de modo a fazer face à crescente pressão internacional do pós-Segunda Guerra Mundial, o Estado Novo (1932-

³ O colonialismo tardio português inicia-se no período de pós-guerra, em 1950, e termina, oficialmente, em 1975, após a descolonização (Castelo, Thomaz, et al. 2012, 20).

1974) se apropriou da teoria lusotropicalista de Gilberto Freyre⁴, desenvolvendo uma narrativa romantizada que caracterizava o colonialismo português como sendo mais brando e menos violento. Na análise do tardocolonialismo português, presta-se particular atenção a uma contextualização da guerra colonial, que se desenrolou entre 1961 e 1974 em Angola, Guiné-Bissau e Moçambique. O destaque da temática da guerra colonial deve-se ao facto de esta se configurar como uma tentativa do regime português de manter as colónias em África, levando ao extremo a violência colonial que era silenciada pelas narrativas de cariz lusotropicalista. Seguindo uma organização cronológica, concluímos o capítulo introdutório com uma análise do panorama pós-colonial português, em que a manutenção deste tipo de discurso romantizado e nostálgico tem implicado a perpetuação das estruturas que determinam desigualdades raciais.

No segundo capítulo, procuramos mapear uma série de conceitos e desenvolvimentos teóricos essenciais para pensar a problemática central desta dissertação: a memória colonial portuguesa, os legados do colonialismo e as suas implicações no contexto pós-colonial. Ao longo deste capítulo, concentramo-nos sobre o conceito de “memória coletiva”, de modo a entender a dimensão político-ideológica implicada na construção da memória de uma comunidade e o seu funcionamento como um sistema de significação ancorado em “lugares de memória” como o património e os arquivos. Procurando abrir caminho para as análises artísticas dos últimos capítulos, refletimos sobre o papel dos arquivos e a sua pertinência para um exercício de revisitação do passado através do qual são desvendadas histórias e experiências silenciadas pelas narrativas dominantes. No âmbito da história da arte, salientamos as reflexões de Hal Foster (2004) sobre o “impulso arquivístico” evidenciado por artistas contemporâneos que recorrem aos arquivos no seu processo de criação.

Os três últimos capítulos reservam-se à análise dos estudos de caso selecionados. No planeamento dos objetos de estudo optou-se por uma seleção de artistas e obras consideradas pertinentes para uma reflexão sobre as questões centrais, o que implicou, desde logo, uma exclusão de outros criadores e produções artísticas que se concentram sobre as mesmas temáticas. Procurou-se estruturar os últimos capítulos desta dissertação

⁴ Segundo a teoria do lusotropicalismo, desenvolvida por Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala* (1933), o colonizador português apresentaria um conjunto de características particulares – entre elas a versatilidade, a apetência para a miscigenação, a ausência de orgulho racial –, resultado da herança árabe e africana na génese do povo ibérico, que fariam com que o colonialismo português se diferenciasse dos restantes (Castelo 2011, 262).

de modo a traçar um percurso de reflexão que evidenciasse as ligações entre as três temáticas assinaladas, revelando, assim, a relação profunda entre a romantização do passado colonial, o silenciamento das suas violências e a persistência de estruturas racistas na contemporaneidade.

No terceiro capítulo, dedicamo-nos a uma reflexão sobre “a produção artística como forma de expurgar o fantasma da guerra colonial”. Ao longo deste capítulo, traçamos uma análise de como a produção artística - no âmbito do cinema, da literatura e das artes plásticas - tem vindo a funcionar como um mecanismo para enfrentar o fantasma da guerra, através da criação de obras que, abordando este tema e propondo reflexões críticas sobre o legado deste período, contrariam o silêncio em relação a esta temática. Nesta abordagem ao tema do tabu em torno da guerra colonial refletimos sobre dois tipos de silêncio relativamente à guerra e ao caráter violento do colonialismo: um silêncio que resulta do trauma e da dificuldade em partilhar, fora do contexto de camaradagem, experiências que suscitam sentimentos de vergonha e culpa, e um outro que é reflexo da perpetuação de uma visão romantizada do passado colonial, que implica um silenciamento do seu caráter violento. Para uma reflexão sobre a primeira tipologia de silêncio, concentramo-nos em *Mapas de Cumplicidades* (2011), *Reconfiguração de uma linha raspada* (2011), e *Obstrução de Cumplicidades [Objetos em camadas]* (2011), de Daniel Barroca. Nestas obras, o artista parte de imagens retiradas do arquivo pessoal do seu pai (ex-combatente na Guiné), procurando refletir sobre as memórias traumáticas partilhadas entre os combatentes no contexto de guerra e por eles silenciadas, e convocando ainda uma reflexão sobre a linha ténue que separa a memória pessoal da memória coletiva e, logo, a amnésia [pós-traumática] individual dos silêncios coletivos. Com o intuito de pensar o silêncio em torno da guerra como consequência da manutenção de discursos saudosistas e glorificadores do passado colonial, selecionou-se *Nostalgia* (2002), de Maria Lusitano, como estudo de caso. Nesta obra, a artista procura repensar a tensão entre um excesso de memória – sugerido pelo título da obra – e uma espécie de amnésia seletiva ativa que se manifesta no silenciamento de histórias e memórias consideradas inconvenientes – como a violência da guerra.

No quarto capítulo, procuramos refletir sobre a maneira como a narrativa glorificadora e nostálgica do passado colonial se materializa em monumentos e construções recreativas que remontam ao período colonial que, não sendo submetidos a uma reflexão crítica, perpetuam ideais colonialistas na contemporaneidade. Para tal

reflexão, partimos da obra *Colonialismo Sujo, Descolonização Selvagem* (2015), de Ângela Ferreira, em que a artista se concentra sobre a história do Padrão dos Descobrimentos e o seu simbolismo como monumento às “descobertas”, convidando a uma reflexão sobre as diversas histórias silenciadas pela narrativa hegemónica. Ainda no âmbito de uma reflexão sobre o papel do património e das construções de carácter recreativo para a disseminação de ideais coloniais e discriminatórios, selecionamos as obras *O Jardim* (2005) e *Parque Temático* (2016) de Vasco Araújo, nas quais o artista propõe uma reflexão sobre a iconografia colonial conservada, de forma inalterada e irrefletida, no Jardim Botânico Tropical de Lisboa e no Portugal dos Pequenitos.

Concluimos esta dissertação com uma reflexão sobre o impacto dos legados coloniais para a condição do sujeito negro na sociedade pós-colonial contemporânea. Para tal, selecionamos as obras *The Desire Project / O Projeto Desejo* (2015-2016), *Plantation Memories/Memórias da Plantação* (2015) e o livro *Memórias da Plantação: episódios de racismo quotidiano* (2019 [2008]), de Grada Kilomba. Numa tentativa de traçar um percurso reflexivo que trespassa esta dissertação, a análise do trabalho de Kilomba, seguindo-se às reflexões dos capítulos anteriores, permite perceber como a violência colonial e o mito do lusotropicalismo culminam no racismo contemporâneo.

O ponto de partida para o trabalho de Kilomba são os “episódios de racismo quotidiano”, recolhidos pela artista através de entrevistas realizadas a duas mulheres negras (uma afroamericana e uma afroalemã) residentes em Berlim, que dão conta das estruturas racistas que a artista procura questionar e desconstruir ao longo do seu livro e através das suas obras. O cruzamento entre a problemática do racismo e as questões de género é um elemento central no trabalho de Kilomba, verificando-se uma preocupação particular em refletir sobre a discriminação experienciada pela mulher negra. A partir do arquivo construído pela artista, em que é evidenciado o impacto dos legados coloniais e do silenciamento da violência e das estruturas racistas na contemporaneidade - e, logo, a necessidade de uma descolonização do pensamento -, em *The Desire Project*, a artista descreve um processo de politização e tomada de voz por parte da/o negra/o, através do qual pode ser desmantelado o racismo estrutural. As obras de Kilomba indicam já alguma mudança no campo das artes, concretizada na visibilidade que o seu trabalho tem dado a histórias e experiências de sujeitos racializados. Contudo, o trabalho da artista, tal como o dos restantes criadores abordados, evidencia a problemática manutenção de estruturas racistas, bem como a necessidade de que outras histórias, vozes e noções de conhecimento

sejam consideradas. Nesse sentido, mais do que uma tentativa de encontrar respostas, esta dissertação propõe destacar o trabalho de artistas que têm procurado refletir sobre o impacto da herança colonial na contemporaneidade, questionando a narrativa glorificadora e saudosista do passado colonial, e alertando para a urgência de uma descolonização das estruturas de pensamento e conhecimento.

Capítulo 1

A herança do colonialismo tardio na contemporaneidade: o lusotropicalismo e a “nostalgia amnésica”⁵ do passado colonial.

Com o intuito de abrir caminho para a reflexão que se desenvolverá ao longo desta dissertação, o presente capítulo reserva-se a uma contextualização histórica que se concentra entre os anos de colonialismo tardio⁶ - em que foi instrumentalizada a teoria lusotropicalista de Gilberto Freyre, e nos quais decorreu a guerra colonial em Angola, Guiné-Bissau e Moçambique-, e o período que se seguiu ao 25 de abril, caracterizado pelo desmantelamento do império colonial, com a descolonização político-geográfica das colónias portuguesas em África (Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe). Partindo desta análise historiográfica, observamos o panorama português contemporâneo em que herança colonial se tem vindo a manifestar em memórias, simultaneamente, nostálgicas e amnésicas. Por fim, assinala-se a persistência de estruturas que remontam ao período colonial e que perpetuam, na contemporaneidade, desigualdades raciais, salientando-se a urgência de um processo de descolonização do pensamento que parece ainda não ter sido cumprido na sua totalidade.

⁵ A expressão “nostalgia amnésica” pretende dar conta da relação entre lembrança e “esquecimento”, que se verifica em determinadas tipologias de memória relativamente ao passado colonial, disseminadas na sociedade portuguesa. Estas memórias que glorificam o passado colonial, evocando uma suposta grandeza dos “descobrimientos”, evidenciam uma espécie de amnésia (que se manifesta sob a forma de silêncio) relativamente ao carácter violento do empreendimento colonial.

⁶ O colonialismo tardio português inicia-se no período de pós-guerra, em 1950, e termina, oficialmente, em 1975, após a descolonização (Castelo, Thomaz, et al. 2012, 20).

1 Estado Novo: A importância dos territórios coloniais e a instrumentalização do lusotropicalismo

Em 1934, um ano após a aprovação do documento inaugurador do Estado Novo⁷, realiza-se a Exposição Colonial do Porto⁸. Desenvolveu-se, com o intuito de promover tal evento, material de propaganda, de entre o qual se salienta a conhecida imagem em que as colónias portuguesas são sobrepostas ao mapa da Europa com a legenda “Portugal não é um país pequeno”. Para além da problemática visão eurocêntrica presente nesta imagem, a frase propagandística utilizada denota a evidente necessidade que Portugal tinha de compensar a sua pequenez – em termos económicos, políticos e geográficos –, contando, para isso, com Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, os territórios coloniais em África. Na génese do colonialismo encontra-se o interesse económico, as colónias asseguravam um mercado de escoamento para os produtos manufacturados e os serviços desenvolvidos na metrópole, e garantiam acesso a matérias-primas e produtos agrícolas produzidos em território colonial (Macqueen 2017, 57).⁹ A mão-de-obra africana tornou-se um elemento fulcral para o desenvolvimento económico do império colonial, através da escravatura e da exploração laboral do negro. Em termos político-ideológicos, o colonialismo foi ainda preponderante para a construção de uma determinada narrativa ideológica, defendida pelo Estado Novo, que procurava

⁷ Em 1928, dois anos após o golpe de Estado que derrubou a I República (1910-1926) e deu início a uma ditadura militar, António de Oliveira Salazar é convidado a assumir a pasta das finanças do governo. Em 1932, é nomeado presidente do conselho de ministros e, no ano seguinte, é aprovada a constituição que instaurou formalmente o Estado Novo, regime que perdurou até abril de 1974.

Apesar de nesta reflexão nos concentrarmos no período do colonialismo tardio (1950-1975), e nas políticas coloniais desenvolvidas pelo Estado Novo, é importante salientar que o regime republicano (1910-1926) foi também colonialista. Como Fernando Rosas (2017) refere, durante o período da I República alimentara-se a crença do “património colonial como reserva inesgotável de prosperidade, esperança de redenção da obscura miséria doméstica” (15). É em defesa destes ideais que Portugal participa na Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

⁸ Esta exposição, realizada nos Jardins e no Palácio de Cristal do Porto, teve como organizador Henrique Galvão, figura responsável, em 1932, pelas Feiras de Amostras Coloniais realizadas em Luanda e Lourenço Marques. Através desta mostra, o regime pretendia alimentar a ideia de que Portugal não era um país pequeno, incentivando, na consciência popular, a crença de que aos portugueses competia a “civilização” dos povos africanos. Com o pretexto de mostrar à população da metrópole como era a vida nas colónias portuguesas, recriaram-se aldeias indígenas em que os sujeitos africanos eram mostrados como objetos disponíveis a alimentar a curiosidade escopofílica dos portugueses brancos. Este interesse em tornar o *outro* num objeto e observar “o diferente” levaria ainda à criação de zoos humanos e à construção de estátuas estereotipadas de sujeitos negros, como iremos explorar no capítulo 4.

⁹ Nesse sentido o governo apostou numa economia voltada para as colónias, reforçando a política económica e comercial: criaram-se regimes de isenção e proteção pautal, nacionalizou-se a exploração colonial e terminou-se com as Companhias Majestáticas (Rosas 2017, 13). Ainda com base no interesse económico e comercial, o regime encontrou uma necessidade primordial de modernizar os territórios coloniais, dotando-os da tecnologia necessária para o desenvolvimento económico.

retratar Portugal como uma nação pluricontinental com um grande passado histórico: o dos “descobrimientos”.

Nos anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, estes benefícios garantidos pelas colónias africanas, começaram, porém, a ser ameaçados. A vitória dos aliados contra a extrema-direita, com a contribuição de soldados vindos das colónias europeias em África, reforçou o paradoxo das democracias liberais: os países que lutaram contra o regime nazi, o seu caráter racista e as invasões por ele levadas a cabo, eram potências coloniais. Além disso, a derrota da extrema-direita aumentou a pressão das democracias europeias sobre o regime português, que ideologicamente se aproximava dos regimes fascista e nazi. O esforço canalizado para a guerra levou ainda ao enfraquecimento das economias dos países Aliados, dificultando a manutenção dos territórios coloniais. Em 1945, ano em que se dá por terminada a guerra, é assinada, por 51 países, a Carta das Nações Unidas. No 1º Artigo desta declaração, reitera-se o objetivo de “desenvolver relações de amizade entre as nações, baseadas no respeito do princípio da igualdade de direitos e da autodeterminação dos povos” (Carta das Nações Unidas 1945, art.1, para. 2). Em 1947, a Índia tornava-se independente do Reino Unido – membro fundador da Organização das Nações Unidas (ONU) -, começando a levantar-se questões sobre o futuro dos territórios indianos administrados por Portugal – Goa, Damão e Diu. Já na década de 1950, surgiam novos países independentes no continente africano – República do Sudão (1956), Tunísia (1956), Marrocos (1956) e Gana (1957). Portugal tornava-se membro da ONU em 1955 e as pressões internacionais relativamente à questão colonial e às políticas discriminatórias a que os africanos eram sujeitos aumentaram (Jerónimo & Monteiro 2018, 108).

Em resposta às transformações que se vinham desenhando no panorama internacional, a partir da década de 1950, começaram a verificar-se mudanças na política colonial portuguesa, que passaram, essencialmente, por uma reformulação da retórica argumentativa.¹⁰ A defesa de um suposto “direito histórico” ou do “dever” de “civilizar” os territórios e os povos africanos deu lugar a um novo discurso que defendia que Portugal praticava um colonialismo diferente, mais brando e menos violento que os restantes. Esta ideia resulta de uma apropriação e instrumentalização da teoria do lusotropicalismo

¹⁰ Logo em 1951, através de uma revisão constitucional, altera-se as designações de “império colonial” e “colónias” para “ultramar” e “províncias ultramarinas”. Esta mudança de nomenclatura não implicou qualquer alteração no estatuto dos territórios coloniais.

desenvolvida por Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala* (1933).¹¹ Nesta obra, Freyre analisa a condição colonial do Brasil nos séculos XVI e XVII e o regime de economia de plantação estruturado em torno da Casa Grande, onde viviam negros, brancos e índios, num ambiente supostamente favorável à miscigenação cultural e biológica (Castelo 2011).¹² Segundo a teoria de Freyre, o colonizador português apresentaria um conjunto de características particulares – entre elas a versatilidade, a apetência para a miscigenação, a ausência de orgulho racial –, resultado da herança árabe e africana na génese do povo ibérico, que fariam com que o colonialismo português se diferenciasse dos restantes (Castelo 2011, 262). Esta teoria, que durante as décadas de 1930 e 1940 foi recusada pelo Estado Novo por negar a ideia de uma “pureza” étnica na constituição do povo português e por ameaçar a oposição entre povos “civilizados” e povos “primitivos” que pautava o discurso do regime, torna-se no ideário central do discurso estadonovista durante o colonialismo tardio (Castelo 2015). A partir da década de 1950, o “discurso oficial [do Estado Novo] reproduziu uma versão simplificada e nacionalista do lusotropicalismo” (Castelo 2011, 272). Este discurso foi instrumentalizado e “conscientemente veiculado” através da propaganda e da censura (Castelo 2015, 451), ambas “parte do mesmo processo de condicionamento e coerção” (Castelo 2015, 460), cuja “acção visava propagar a política do regime e, assim, assegurar a homogeneidade e o consentimento” (Castelo 2015, 460).

Em 1961, ano em que se inicia a guerra em Angola, Adriano Moreira torna-se ministro do ultramar e é efetuada uma série de reformas relativamente à política colonial, que refletem esta nova ideologia: salientam-se a regulamentação da ocupação e concessão de terrenos, a organização das regedorias nas colónias, a criação dos Institutos do Trabalho, Previdência e Ação Social de Angola e Moçambique, a elaboração de um Código do Trabalho Rural, e a abolição do Estatuto Político, Civil e Criminal do Indígena, criado em 1926 – ainda durante a Ditadura Militar (Castelo 2015, 454). Estas medidas não significaram uma melhoria nas condições de vida dos povos dos territórios coloniais, tendo-se mantido a discriminação e a exploração que vinham sendo evidenciadas até então (Mondlane 2012a). Estas alterações em termos legais, que anteciparam a publicação

¹¹ A teoria de Freyre é desenvolvida e aprofundada, ainda nos anos 30, em conferências em Londres, Lisboa, Porto e Coimbra (mais tarde reunidas no livro *O mundo que o português criou* [1940]) e aplicada a todos os territórios sujeitos ao colonialismo português (Castelo 2011, 265).

¹² É importante salientar que as interações estabelecidas na Casa Grande não estavam isentas de relações de poder e estruturas hierárquicas que tinham, obrigatoriamente, o branco, no topo da pirâmide.

da Nova Lei Orgânica do Ultramar em 1963, foram levadas a cabo com o intuito de corroborar a mudança em termos argumentativos. Através destas medidas, o regime procurava confirmar a suposta igualdade de tratamento entre europeus e africanos, bem como a harmonia na relação entre povos.

1.2 Guerra Colonial¹³ :a tentativa de manutenção das colónias

Em África, no período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, começava a consolidar-se o “nacionalismo como ideologia identitária, na sua componente de luta anticolonial e de reivindicação territorial” (Reis 2018, 27). Esta tendência para o nacionalismo e anticolonialismo verificou-se também nos territórios coloniais portugueses. Em Lisboa, os estudantes vindos das colónias organizavam-se em torno da Casa dos Estudantes do Império (CEI), criada em 1944.¹⁴ No seio desta organização, os estudantes africanos tomavam com os princípios do Pan-africanismo¹⁵, com histórias de

¹³ As designações “guerra colonial” ou “guerra do ultramar” são comumente utilizadas em Portugal para designar o período de luta armada entre as tropas coloniais portuguesas e os movimentos de libertação africanos (1961-1974). Ao longo desta dissertação, optou-se por esta designação, visto que se propõe uma abordagem dos conflitos na perspetiva da guerra como tentativa de manutenção das colónias por parte do Estado Novo, que implicou a mobilização de um grande contingente de jovens portugueses para a guerra e um impacto significativo na sociedade portuguesa.

¹⁴ Ainda durante a República, surgem grupos que se organizam individualmente em cada colónia. Em 1920, é criada a Liga Africana, uma organização que tinha como objetivo congregar os estudantes vindos de África que chegavam a Lisboa (Mondlane 2012b, 337); esta organização irá participar na Terceira Conferência Pan-Africana, realizada em Londres, em 1923, e numa sessão posterior do evento em Lisboa, no mesmo ano. A CEI é criada em 1944 com o apoio do Ministério das Colónias e da Mocidade Portuguesa. O seu grupo fundador era afeto ao regime, mas os seus membros – especialmente aqueles que compunham as direções que se seguiram – foram-se aproximando gradualmente da oposição (Moreno e Castelo 2018, 144). Na segunda metade dos anos 50, a Casa dos Estudantes do Império aumentou a sua massa associativa, intensificou e diversificou as suas atividades (de âmbito cultural, recreativo e desportivo) (Moreno e Castelo 2018, 144). Em 1957, são aprovados em Assembleia Geral e homologados pela Mocidade Portuguesa novos estatutos para o funcionamento da CEI, entre os quais constava a suspensão da organização em secções por colónias de origem (Moreno e Castelo 2018, 144); este tipo de agregação era visto pelo Estado Novo como sendo um potenciador de nacionalismos. Paradoxalmente, a ideia de uma união entre povos africanos – ideologia basilar do Pan-Africanismo – vinha sendo defendida como o princípio essencial para a independência africana. Em 1960, a CEI apresenta-se publicamente a favor das acusações feitas na ONU contra a política colonial portuguesa através do manifesto “Mensagem ao Povo Português” (Moreno e Castelo 2018, 144), vindo a organização a ser encerrada cinco anos depois.

¹⁵ O Pan-Africanismo baseia-se na ideia de que os povos africanos – ou de origem africana – partilham histórias e lutas comuns, e que, portanto, se devem unir de modo a combater o racismo estrutural e a afirmarem-se internacionalmente. É com base nestes princípios que em 1900, em Londres, é realizada a primeira Conferência Pan-Africana, à qual se seguiram os Congressos Pan-Africanos.

luta pela libertação em países africanos, e com os ideais e a história da Revolução Cubana (1953-1959).¹⁶

Denúncias do tratamento diferenciado para negros, mestiços e brancos vinham já sendo feitas pelos africanos, e exigia-se direitos iguais para toda a população dos territórios portugueses (Mondlane 2012b), mas a atividade política dos grupos nacionalistas aumentou substancialmente no período do pós-guerra, começando a registrar-se confrontos e revoltas nos territórios coloniais portugueses.¹⁷ Em 1961, os conflitos entre os nacionalistas africanos e as forças coloniais intensificavam-se com o início de uma guerra que, durante 13 anos (1961-1974), mobilizaria quase um milhão de jovens portugueses para três frentes de batalha (Angola, Guiné e Moçambique). Aquela que em Portugal ficou conhecida como “guerra colonial” ou “guerra do ultramar”, foi o recurso encontrado pelo Estado Novo para tentar manter um império colonial moribundo, num período de descolonizações. “Lutas de libertação”, a designação que surgiu do lado africano, salienta o caráter violento do colonialismo português, desafiando a narrativa disseminada pelo Estado Novo, que justificava a intervenção militar como uma forma de controlar a atividade daqueles que o regime definia como terroristas africanos de afiliação comunista.

Em Angola, o episódio inaugural de uma série de revoltas que culminou no despoletar da guerra, aconteceu em janeiro de 1961, quando milhares de camponeses que trabalhavam na região algodoeira da baixa de Cassanje se recusaram a trabalhar sob as condições a que eram sujeitos (Freudenthal 2018, 49).¹⁸ O efeito de choque gerado pela revolta camponesa fez com que os conflitos se alastrassem nos meses seguintes,

¹⁶ A revolução cubana dos anos 50 era vista pelos intelectuais e guerrilheiros africanos como uma inspiração, e os seus ideais basilares serviram de influência ideológica, militar e cultural para a luta pela libertação (Ribeiro 2018, 149).

¹⁷ A 3 de fevereiro de 1953, em São Tomé e Príncipe, ocorre o Massacre de Batepá, vitimizando um número indeterminado de “forros”, o grupo etnocultural dominante (Rodrigues 2018). Seis anos depois, a 3 de agosto de 1959, em Bissau, os trabalhadores do porto de Pidjiguiti organizavam uma greve reivindicando um aumento de salários, que após uma violenta repressão por parte da polícia, dos militares e de alguns civis, resulta em cinquenta mortos e cerca de uma centena de feridos (Roque 2018, 33). No ano seguinte, a 16 de junho de 1960, uma reunião entre a população do distrito de Mueda, Moçambique, e os representantes da administração colonial termina em confrontos, resultando na morte de um número indeterminado de moçambicanos (Cahen 2018).

¹⁸ A rotina anual de produção de algodão garantia não só os rendimentos da Cotonang (Companhia Geral de Algodão de Angola), mas também do comércio e dos transportes da região. Visto que a campanha algodoeira estava dependente de um calendário determinado pelas condições climáticas, tornava-se cada vez mais urgente fazer iniciar os trabalhos (Freudenthal 2018). A pressão das entidades dependentes da produção de algodão levou ao aumento de repressão por parte das forças coloniais e ao esmagamento da revolta camponesa (Freudenthal 2018).

ultrapassando a escala regional (Freudenthal 2018).¹⁹ Como resposta aos acontecimentos violentos que punham em causa a coesão de Portugal como uma nação pluricontinental, a 13 de abril de 1961, Salazar afirmava que se devia partir “para Angola, rapidamente e em força” (Campos 2018). Oito dias depois, a 21 de abril, saía o primeiro contingente de tropas em direção a Angola e iniciava-se a guerra no território. Ainda nesse ano, começavam as primeiras ações de insurreição na Guiné. A 3 de agosto, Amílcar Cabral, o líder histórico do PAIGC (Partido para a Independência de Guiné e Cabo Verde), anunciava que, após várias tentativas frustradas de conversações com o governo colonial, se avançaria para uma fase de “insurreição nacional” (Martins e Neves 2018, 117). A 23 de janeiro de 1963, o PAIGC atacava o quartel português de Tite, dando início à guerra na Guiné (Martins e Neves 2018). Seguiu-se Moçambique, onde o movimento nacionalista se vinha intensificando desde 1960. Em 1964, a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) contava com cerca de 250 homens de guerrilha (Farré 2018, 136), reunindo os esforços suficientes para avançar pela via da luta armada. Começavam a preparar-se ataques que deveriam acontecer, simultaneamente, em diferentes zonas de Moçambique (Cabo Delgado, Niassa, Tete, Zambézia e o sul do Save), a 25 de setembro de 1964, data que assinala simbolicamente o início da luta armada em território moçambicano (Farré 2018, 36).

Macqueen assinala que “não existe um consenso completo sobre se Portugal combateu uma ‘guerra’ colonial ou ‘guerras’ coloniais” (2017, 44). Isto porque, efetivamente, o cenário encontrado nas três frentes militares foi muito distinto. É necessário salientar que os números relativamente ao pessoal, ao armamento e à força aérea são pouco relevantes na avaliação do equilíbrio de forças, tendo-se revelado uma enorme influência política – tanto local como internacional – no desenrolar dos conflitos (Macqueen 2017, 57).²⁰

¹⁹ A 4 de fevereiro do mesmo ano, em Luanda, um grupo de homens ataca a Casa de Reclusão, a Companhia Móvel da Polícia de Segurança Pública e a Cadeia de Administração de São Paulo, com o intuito de libertar e resgatar nacionalistas presos entre 1959 e 1960 (Bittencourt 2018). Nenhum preso foi libertado e registaram-se sete mortes no corpo de forças coloniais (Bittencourt 2018). Meses depois, a 15 de março, a UPA (União das Populações de Angola) organiza um ataque a fazendas no norte de Angola contra colonos e trabalhadores negros (Peralta 2018).

²⁰ Relativamente às circunstâncias políticas de cada território, salientam-se as diferenças de organização dos movimentos nacionalistas africanos. Em Angola, no primeiro ano de conflito, a facção nacionalista dividia-se entre o MPLA (Movimento para a Libertação de Angola) e a FNLA (Frente Nacional para a Libertação de Angola) – que, até 1962, deu pelo nome de UPA (União das Populações de Angola). Em 1966, surge uma nova força anticolonial, a UNITA (União Nacional para Independência Total de Angola). A fragmentação do movimento anticolonial e as divergências que se iam evidenciando entre as várias forças

É ainda essencial considerar que guerra colonial se desenrolou entre as décadas de 1960 e 1970, um período em que a chamada Guerra Fria se intensificou e a influência internacional nos conflitos refletia a polaridade que pautava as relações internacionais da época. No final da década de 1960, a disseminação da ideia de que a saída de Portugal de África poderia criar oportunidade para a penetração comunista – dado o apoio prestado pelas URSS, China e Cuba aos movimentos nacionalistas - fez com que a posição de Portugal perante as outras nações ocidentais, e, particularmente os seus parceiros da NATO, se tornasse mais positiva. Não pode, contudo, ser descurada a importância das organizações internacionais – principalmente a Organização das Nações Unidas – e dos movimentos ligados à defesa dos direitos humanos, ao combate ao imperialismo e à discriminação racial, que procuraram denunciar a violência levada a cabo pelas forças armadas portuguesas em África – chamando-se particular atenção para o Massacre de Wiriamu²¹, Moçambique, em 1972 (Oliveira 2017, 66). Estas organizações conseguiram atrair um maior interesse por parte da opinião pública internacional, a partir de 1970, com a disseminação das suas ideias através dos *mass media* (Oliveira 2017, 66).

A influência da política internacional revelou-se fulcral na derrota de Portugal durante a guerra colonial na Guiné. O reconhecimento internacional de Amílcar Cabral, não apenas como um líder nacionalista africano, mas como académico e pensador, permitiu congregar apoio internacional para a luta caboverdiana e guineense. O PAIGC contava ainda com algumas vantagens particulares do terreno. A ausência de um número

nacionalistas tiveram influência nas condições em que guerra se desenrolou. Visto que o movimento nacionalista angolano não era coeso, a abordagem das forças coloniais não poderia limitar-se apenas a um foco, o que permitiu que Portugal jogasse com as divergências entre os vários movimentos (Macqueen 2017). Contrariamente, na Guiné, o PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde) desde cedo se afirmou como o principal movimento a conduzir a luta pela independência. A falta de conflitos internos do lado guineense favoreceu a atividade nacionalista e contribuiu para a derrota das tropas portuguesas na guerra. Já em Moçambique, a FRELIMO afirmava-se como o único movimento de libertação significativo. Os maiores obstáculos, do lado dos nacionalistas, deviam-se a conflitos dentro do próprio movimento, que as forças coloniais procuraram explorar e incentivar (Macqueen, 2017). No início da década de 1970, a atividade de contrainsurgência de Portugal foi acentuada com duas operações: a Operação Nó Górdio e a Operação Fronteira, ambas com o intuito de impedir a movimentação de armas e combatentes que vinham da Tanzânia (Macqueen 2017). A Operação Nó Górdio incluiu também um destacamento de ação psicológica que procurou criar conflitos étnicos, de modo a dividir as populações e retirar apoio aos guerrilheiros da FRELIMO (Souto 2018). O esforço português denotou-se, no entanto, insuficiente: no início de 1974, a iniciativa militar em território moçambicano pertencia à guerrilha (Macqueen 2017).

²¹ O Massacre de Wiriamu ocorreu a 16 de dezembro de 1972, na província de Tete, em Moçambique. O objetivo desta operação militar seria erradicar um conjunto de cinco aldeias no triângulo de Wiriamu, nas quais se suspeitavam que estivessem albergados apoiantes e combatentes nacionalistas (Dhada 2018). Após um massacre que vitimou cerca de 385 moçambicanos, seguiram-se ações de caça ao homem, de modo a capturar combatentes que tinham conseguido fugir (Dhada 2018).

considerável de colonos europeus (cenário que contrastava com a realidade angolana e moçambicana, onde o número de portugueses vindos da metrópole era significativo) e a falta de infraestruturas geraram dificuldades para as tropas portuguesas e constituíram uma vantagem para os nacionalistas (Macqueen 2017). As forças coloniais procuraram fazer face a estes obstáculos, desenvolvendo uma série de operações, com o intuito de fragilizar o movimento nacionalista, mas nenhuma foi totalmente bem-sucedida.²² Neste período, Portugal limitava-se à estratégia de “aguentar enquanto fosse possível” (Fabião cit. in Macqueen 2017, 55).

1.2.1 Da criação do Movimento das Forças Armadas (MFA) ao desmantelamento do colonialismo

A 9 de setembro de 1973 (semanas antes do PAIGC declarar unilateralmente a independência da Guiné), numa reunião conspiratória entre 136 oficiais com patente de capitão, era criado o “Movimento de Capitães” que, posteriormente, se tornou no Movimento das Forças Armadas (MFA) (Bebiano 2018).²³ Aquele que começou por ser um movimento de natureza essencialmente corporativa, baseado numa querela entre os oficiais de carreira e os milicianos, rapidamente se transformou numa organização com uma intenção política: encontrar uma solução para a guerra (Bebiano 2018). A oposição à “opção africana” desenvolveu-se no interior das forças armadas à medida que a guerra transcorria, tornando-se, num sentimento de antirregime, especialmente nos mais jovens milicianos, que pertenciam ao politizado movimento estudantil e que tinham uma presença ativa nas dinâmicas dos quartéis (Bebiano 2018). O desenvolvimento da atividade política dentro do Movimento das Forças Armadas – conjugado com a pressão internacional (que, para além de apoiar e incentivar os movimentos nacionalistas, começou a mostrar-se cada vez mais reticente à presença portuguesa no continente

²² Entre 15 de janeiro e 24 de março de 1964, no arquipélago de Como, realiza-se a Operação Tridente, cujo objetivo era desalojar a guerrilha do PAIGC que se encontrava na zona; já em novembro de 1970, as forças coloniais, com o intuito de libertar soldados portugueses presos em Conacri, na República da Guiné, e destruir meios militares que poderiam servir de apoio para o PAIGC na Guiné-Bissau, desenvolvem a Operação Mar Verde.

²³ Após os Decretos-Lei n.º353, de 13 de julho de 1973, e n.º409, de 20 de agosto do mesmo ano, que, com o intuito de atenuar o problema da falta de oficiais, permitiram a progressão na carreira de oficiais milicianos, fazendo-os passar aos quadros permanentes após um curso intensivo na Academia Militar, gerou-se grande insatisfação entre os profissionais oficiais de carreira que tinham frequentado a Academia (Bebiano 2018). É assim criado o MFA, um movimento corporativo que pretendia encontrar uma solução para as reivindicações dos militares de carreira.

africano), bem como o desenvolvimento de uma oposição interna de caráter anticolonialista²⁴ - iria, em última instância, conduzir ao golpe de 25 de abril de 1974, já após a independência da Guiné. Abria-se assim caminho para a democracia em Portugal e para a negociação das independências das restantes colónias africanas.

Apesar do problema colonial ter sido o grande impulsionador da derrocada do Estado Novo, a sua solução não foi desde logo clara, tendo-se erguido vozes contrárias relativamente ao processo que a descolonização portuguesa deveria seguir. O processo de descolonização esteve, inicialmente, nas mãos do general António de Spínola e dos seus partidários, e, a partir de junho de 1974, nas do MFA e das suas forças apoiantes (Cardoso Reis 2017, 94).²⁵ Com a Lei 7/74, aprovada a 27 de julho de 1974, a vitória do Movimento das Forças Armadas é formalizada. Iniciou-se, assim, um processo de descolonização que pareceu consensualizar os principais partidos que foram compondo os Governos Provisórios (1974-1976) responsáveis pelas negociações – PCP, PS, PPD/PSD.

Segundo Mário Machaqueiro (2017), após o processo de descolonização, começaram a evidenciar-se três tipologias de memória criadas em torno da descolonização, que influenciaram a perceção do passado colonial no Portugal contemporâneo, que analisaremos de seguida. Do lado daqueles que estiveram envolvidos nos processos de decisão e negociação salientam-se duas perceções relativamente a esta temática. A primeira reconhece que o processo de descolonização foi “exemplar”, correspondendo à vontade dos partidos políticos com maior relevância e influência no governo, bem como às exigências internacionais (Machaqueiro 2017). A outra corrente defende que o processo levado a cabo não foi o que “devia ter sido” (ou seja, não foi exemplar), mas o possível, tendo em conta o panorama sociopolítico da altura – tanto em termos nacionais, como internacionais (Machaqueiro 2017). Estas duas correntes dividem as figuras diretamente responsáveis pelo método adotado para o processo de

²⁴ A oposição ao regime – inicialmente concentrada no Partido Comunista Português (PCP) - não se ocupará da questão colonial até ao final da Segunda Guerra Mundial. Sendo o PCP muito influenciado pela ideologia republicana, o problema colonial surge como preocupação do partido apenas a partir de 1957 (Rosas 2017, 17), consequência do panorama do pós-guerra, em que a problemática colonial se torna central internacionalmente.

²⁵ As principais diferenças entre estes dois planos de descolonização prendiam-se com: o calendário – enquanto Spínola propunha uma descolonização através de um processo lento, o MFA defendia uma passagem de poder imediato aos grupos nacionalistas; o método – o general pretendia a realização de acordos de cessar-fogo e a realização de um referendo a longo prazo, e o MFA defendia a necessidade de realizar negociações de transferência de poder; e a finalidade – a proposta de criação de um tipo de federação por parte de Spínola era contrariada pelo MFA que defendia a libertação total do colonialismo (Cardoso Reis 2017, 94-96).

descolonização, sendo frequentemente enunciadas com o intuito de responder a uma outra interpretação: a ideia de que o processo de descolonização constituiu uma traição, a destruição do país e o abandono dos territórios coloniais (Machaqueiro 2017). A percepção de que a independência das colónias, da maneira como foi levada a cabo, configurou uma traição, está essencialmente ligada à ideia de perda – tanto em termos simbólicos (o desmoronar do império) como materiais (perdas para a economia nacional) (Machaqueiro 2017). Na defesa desta tese encontram-se não só aqueles que eram contrários à descolonização, como alguma oposição aos partidos que tiveram poder decisório, e uma certa parcela da população, da qual se salientam os portugueses que viviam nas ex-colónias e foram forçados a voltar à antiga metrópole, após os processos de descolonização, os “retornados”²⁶. Estes sujeitos, na impossibilidade de reestabelecerem as redes de sociabilidade que possuíam nas colónias, foram forçados a ocultar as suas histórias, de modo a integrarem-se numa sociedade que lhes era hostil (Peralta 2017, 20). Para estes indivíduos o sentimento de perda e, conseqüentemente, de nostalgia, relaciona-se com a sua experiência pessoal: as lembranças da vivência nas colónias e o estilo de vida que tiveram de abandonar, em muitos casos, juntamente com os seus bens.

²⁶ Alguns destes indivíduos começaram a abandonar as colónias ainda antes do 25 de abril, mas o maior contingente de pessoas vindas das ex-colónias deu-se a partir de 1975, quando o colapso público e a violência tornam inevitáveis a sua saída (Peralta 2017). Estima-se que entre 500 000 e 800 000 colonos portugueses tenham abandonado África, tendo alguns deles voltado para Portugal, devido aos laços familiares que mantinham no país e à criação da ponte aérea da TAP. Muitos outros foram para países africanos governados por maiorias brancas - África do Sul, Rodésia (atual Zimbabué) e Namíbia (sob protetorado sul-africano) - e para o Brasil (Peralta 2017). Para ajudar na integração destes cidadãos é criado, em 1975, o Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais (IARN), a partir do qual surge o termo “retornado”, utilizado para designar estes sujeitos. Apesar da denominação não ser rigorosa ou representativa, visto que um terço destas pessoas tinha nascido nas ex-colónias, o termo “retornado” rapidamente se tornou comum no espaço público, adquirindo um carácter pejorativo (Peralta 2017). No panorama português da altura, os “retornados” foram recebidos com hostilidade, sendo vistos como colonos que tinham alimentado o sistema português e que, eliminado o colonialismo, voltavam para a ex-metrópole, um país pobre e com um mercado de trabalho escasso (Peralta 2017). O facto de os “retornados” terem beneficiado de ajudas por parte do Estado para a sua (re)integração, bem como a ameaça que constituíam para o mercado de trabalho, fomentou o sentimento de hostilidade na sociedade portuguesa (Peralta 2017).

1.3 Processo de descolonização do pensamento: “memórias amnésicas”²⁷ e nostalgia colonial

Com o desmoronamento de Portugal como nação pluricontinental, “substitui-se uma certa mitologia de império por uma mitologia de descolonização” (Cardoso Reis 2017, 101). Nesse processo de (re)construção de narrativas nacionais, a noção de memória – que mais adiante desenvolveremos – adquire uma importância significativa. A construção de memórias coletivas passa por um processo de reconhecimento de passados – individuais e coletivos -, que depende do poder que os vários grupos têm para “inscrever socialmente as suas narrativas e para desafiar as representações dominantes na sociedade” (Cardina 2016, 33). Logo, memória, esquecimento e silenciamento não podem deixar de se relacionar: as “políticas de memória” são “mecanismos através dos quais se selecionam marcas históricas e se constituem narrativas, instituições e valorações que as dotam de conteúdo e sentido” (Cardina 2016, 33). Nesse processo de seleção, há histórias que ficam condenadas ao esquecimento e ao silenciamento. Este processo de silenciamento concretiza-se num “espaço socialmente construído no qual, e sobre o qual, sujeitos e palavras (...) não se expressam” (Winter in Cardina 2016, 33). Ele resulta “da incapacidade dos indivíduos de gravarem a sua narrativa no espaço público (devido à proximidade temporal do evento, ao desconforto social causado pela narrativa, ou à falta de mecanismos sociais e discursivos para tornar ‘audível’)” (Cardina 2016, 34). E parece ser este o problema no caso do passado colonial português: a incapacidade de refletir sobre eventos que, para além de acusarem proximidade temporal, suscitam desconforto na consciência nacional. O facto de a desintegração do império não ter sido acompanhada por uma reflexão crítica sobre o passado colonial (Cardina 2017, s.p.), fez com que o “colonialismo impensado” que caracterizou os anos do regime ditatorial permanecesse no contexto pós-colonial (Lourenço 2014). A narrativa difundida pelo Estado Novo, que defendia a suposta grandeza dos “descobrimientos”, a legitimidade da presença em África, e uma visão lusotropicalista do colonialismo português, encontra eco em discursos romantizados do passado colonial. Miguel Vale de Almeida (2000) fala de um “lusotropicalismo genérico [que] permanece – como inclinação, como interpretação de senso comum e por vezes como apresentação oficial” (182). Esta versão romantizada do

²⁷ A expressão “memórias amnésicas” é utilizada por Miguel Cardina (2016) no artigo “Memórias amnésicas? Nação, discurso político e representações do passado colonial”.

passado colonial reflete-se e é constantemente reativada através dos discursos políticos, em monumentos e construções de índole recreativa construídos durante o período do Estado Novo que permanecem inalterados e sem serem alvo de reflexão crítica na contemporaneidade, no sistema educativo (através dos manuais escolares) (Araújo e Maeso, 2010; Araújo e Maeso, 2013) e na narrativa dos *media*. Miguel Cardina (2016) realizou uma análise a discursos proferidos por Aníbal Cavaco Silva, Presidente da República de Portugal entre 2006 e 2016, em que se verifica uma revisitação da visão lusotropicalista do passado colonial. Em todos estes discursos são realçados o suposto carácter excecional da colonização portuguesa, a importância da miscigenação levada a cabo pelos portugueses e a relevância da partilha da língua, do património e da cultura (Cardina 2016, s.p.). Verifica-se, por outro lado, uma ausência de referências a questões como o racismo, a escravatura e a dominação económica e cultural (Cardina 2016). Estes discursos evidenciam, portanto, o “habilidoso balanceamento entre história e mito, entre memória e esquecimento, [que] tem vindo a permitir silenciar a natureza violenta do colonialismo” (Cardina 2017, s.p).

1.3.1 A memória da guerra colonial: a guerra como tabu e o silenciamento da violência colonial

Passados mais de quarenta anos, o impacto sóciohistórico da guerra colonial é inegável. Praticamente todas as famílias portuguesas tiveram alguém a combater na guerra colonial: a população masculina que cumpriu serviço militar em África equivaleria a um por cento da população portuguesa da altura e a sete por cento da população ativa do país (Campos 2018). A inevitabilidade da mobilização dos jovens para a guerra gerou um sentimento de conformismo na sociedade portuguesa. Salienta-se que a população da altura era altamente desinformada, devido ao baixo nível de literacia cultivado pelo regime e à censura, que, como anteriormente referido, durante a guerra colonial controlava (eliminado e enquadrando) a informação que chegava à metrópole sobre o que ia acontecendo nas colónias.²⁸ A falta de informação era contrabalançada pelo regime

²⁸ Apesar da repressão e do trabalho da censura e da propaganda, é de salientar a resistência de grupos ligados ao ativismo político, à oposição ao Estado Novo, e às universidades, que estavam conscientes das problemáticas relacionadas com o regime ditatorial, o colonialismo e a guerra colonial. Destaca-se, nesse sentido, a atividade e influência do PCP, as várias deserções do país (muitas vezes como forma de fugir à guerra), as participações na guerra como forma de a minar, e as várias ações de insurreição por parte de universitários, como a crise académica de 1969.

através da propaganda veiculada pelos *media* e pela Mocidade Portuguesa²⁹, que procuravam criar sentimentos de orgulho e de dever em defender a pátria.

Como vimos, alguns dos homens mobilizados para a guerra irão despertar para as questões políticas – relacionadas com a guerra e com o regime autoritário que a sustentava – no seio do MFA ao entrarem em contacto com os jovens milicianos, que possuíam já uma consciência política ativa, participando na guerra muitas vezes como forma de a minar por dentro (Bebiano 2018). Independentemente da consciência política dos militares, a sua posição é paradoxal: eles são simultaneamente vítimas, perpetradores e testemunhas da violência de outrem (Martins 2018). À experiência traumática da guerra, da convivência diária com a morte e a destruição, soma-se o sentimento de culpa e vergonha. Assim, a necessidade de verbalizar as memórias traumáticas, de modo a exorcizá-las, é perturbada pela dificuldade em revisitar experiências de passado dolorosas, que incluem histórias de violência perpetradas pelos próprios. Na etnografia da memória da guerra, realizada por Maria José Lobo Antunes (2014), através de entrevistas a ex-combatentes, a autora verifica que, nas histórias contadas “existem zonas de silêncio” (304), nomeadamente no que toca à violência e ao horror da guerra:

“A solidão, o tédio, o receio, a tensão da espera, habitavam a memória destes homens. A violência, no entanto, era uma estranha ausência: os relatos de combate eram vagos, como se as emboscadas, os tiroteios, os ataques, se fizessem entre dois lados que nunca se viam (...). Mas mais do que o esquecimento, é de admitir que o silêncio sobre os eventuais atos violentos do tempo de guerra possa resultar da escolha deliberada de omitir detalhes de ações e episódios pretéritos” (Lobo Antunes 2014, 275)

O silêncio dos ex-combatentes é ainda acentuado pela ausência de um “auditório minimamente empático” (Martins 2016, 307) e de interpelações que inspirem a voz destes homens.

²⁹ A Mocidade Portuguesa foi uma organização milicial, comparável à Juventude Hitleriana e aos Balilas do fascismo italiano, criada por decreto em 1936. A organização, que tinha como objetivo transmitir a doutrina e os ideais do Estado Novo, era de carácter obrigatório e destinava-se a crianças entre os 7 e os 14 anos.

Em contexto democrático, a guerra colonial torna-se um tema tabu, um silêncio aparentemente paradoxal, dada a ligação profunda entre o 25 de abril e a guerra colonial: o golpe de Estado que permitiu o derrube do regime, que defendia a guerra como forma de manutenção do império colonial, partiu dos militares e da conjuntura da guerra. A resistência em refletir sobre esta temática não está apenas relacionada com a proximidade dos acontecimentos, com o sofrimento a eles associado e com a sensação de inutilidade que se originou em muitos dos ex-combatentes e nas suas famílias (Cardina 2017). O silêncio em torno da guerra colonial é ainda consequência da censura e da propaganda do Estado Novo, que fez com que a maior parte da sociedade portuguesa estivesse alheada dos verdadeiros acontecimentos e que se desenvolvesse uma narrativa de cariz lusotropicalista, que continua presente no Portugal contemporâneo.³⁰ Assim, para compreender como a guerra colonial se torna um tabu é essencial considerar as narrativas veiculadas oficialmente – pelo Estado, nos *media*, através da educação –, que frequentemente valorizam o passado imperial de Portugal, menosprezando o caráter colonial, a violência, a discriminação e a exploração a ele inerentes.

Este tipo discurso é encontrado na análise feita por Marta Araújo e Sílvia Rodriguez Maeso (2010) aos manuais escolares de História do terceiro ciclo. Nestes livros, a Guerra Colonial não é enquadrada como uma tentativa de Portugal manter o império colonial, num período em que outras potências coloniais europeias tinham já descolonizado, ou seja, é deixado de lado o caráter político da guerra, e não é convocada qualquer reflexão crítica sobre as relações de poder aí presentes (Araújo e Maeso 2010). São apresentadas “imagens que acentuam o carácter violento da guerrilha” (Araújo e Maeso 2010, 250), e “a narrativa descreve o comportamento dos colonizadores portugueses como *defensivo*, enquanto o da “guerrilha angolana” é apresentado como *assassino*” (Araújo e Maeso 2010, 250). Ainda nos discursos de Cavaco Silva analisados por Miguel Cardina (2016), o então Presidente da República utiliza expressões como “Guerra em África” e “Guerra do Ultramar” (denominação utilizada pelo Estado Novo), para se referir à guerra colonial/lutas de libertação. A escolha destes termos é sintomática

³⁰ O silenciamento das violências cometidas durante o período de guerra colonial pelos ex-combatentes é também resultado deste discurso que *enformou* os jovens soldados que partiam para a guerra. Segundo Lobo Antunes, as entrevistas realizadas aos ex-combatentes revelam uma “reconfiguração da retórica oficial do Estado Novo que emerge das memórias do tempo em Angola – uma reconfiguração ambivalente, que acantoa os eventuais excessos coloniais como exceção à regra da harmonia racial e que justifica a disciplina imposta pelos brancos com a indolência dos negros” (2014, 302).

da maneira como este tema tem sido abordado em Portugal: descurando-se o caráter colonial da guerra. Reconhecer que a guerra colonial foi a solução encontrada pelo Estado Novo para impedir a independência dos territórios africanos e garantir a preservação de um império baseado na exploração e na violência implica questionar o passado histórico de Portugal e repensá-lo criticamente, ameaçando fazer ruir toda a narrativa histórica disseminada.

O silenciamento relativamente à guerra colonial, consequência da necessidade de evitar a dor causada pelo trauma – no caso dos combatentes –, pela vergonha ou pelo medo, surge como forma de negação. Não se trata de um desconhecimento, mas de um exercício ativo de silenciamento através de “conspirações de silêncio” (Zerubável 2006), uma espécie de pacto social, segundo o qual se decide manter o silêncio relativamente a um determinado acontecimento. Trata-se de uma amnésia coletiva ativa.

Menos de um mês depois do golpe militar, a 14 de maio de 1974, é fundada a Associação dos Deficientes das Forças Armadas (ADFA), uma organização que tinha como objetivo dar voz a combatentes que, ainda durante o Estado Novo, tinham sido condenados à invisibilidade, como forma de mascarar o caráter violento da guerra que se estava a desenrolar (Martins 2018). No período democrático que se seguiu, a dificuldade de inserção numa sociedade à qual sentiam não pertencer e em que dificilmente se integravam – devido às suas limitações físicas e à negação de um espaço para as suas narrativas traumáticas – condenou estes homens mutilados, paralisados e traumatizados ao isolamento e, conseqüentemente, à invisibilidade das suas histórias e das suas memórias de guerra (Martins 2018). O silêncio relativamente à guerra colonial – e às suas conseqüências na sociedade portuguesa – é constantemente ameaçado pelos corpos destes sujeitos, que se mostram como vestígios da guerra, interpelando-nos a questionar a História e os seus silêncios (Martins 2018). Na ausência de uma qualquer debilitação física, as tatuagens feitas na guerra assinalam o sujeito como um ex-combatente da guerra colonial. Para estes indivíduos, a memória da guerra está presente diariamente nos medos, no stress pós-traumático e nas debilitações físicas. Existe, para eles, um excesso de memória, que contrasta com a amnésia coletiva da sociedade. A tensão entre memória e esquecimento é uma constante na vida dos ex-combatentes. Estes homens, cujo corpo se apresenta como um vestígio físico e visível da guerra, comprovam que o impacto da guerra colonial é demasiado evidente para continuar um “elefante na sala” para a sociedade portuguesa.

1.3.2 A importância da pós-memória

As memórias da guerra colonial encontram-se, frequentemente, nos arquivos familiares - nas cartas, nas fotografias, nos objetos e nas histórias contadas pelos pais e avós. A guerra colonial é uma presença constante, mas fantasmagórica, nas casas portuguesas. Segundo Marianne Hirsch (2008), as memórias transmitidas familiarmente sobre episódios coletivos são inevitavelmente influenciadas e mediadas pelas narrativas e imagens públicas (112). Assim, as narrativas – ou os silêncios - que pautam o espaço público refletem e estimulam o silenciamento vivido nos lares dos ex-combatentes. A falta de testemunhos pessoais que deem conta dos episódios de violência perpetrados durante o período de guerra colonial permite que se mantenha um discurso romantizado quando se aborda o passado colonial português (no qual se inclui o período da guerra). Consequentemente, este discurso que caracteriza o colonialismo português como tendo sido mais brando e menos violento tem condicionado a partilha de memórias traumáticas por parte dos ex-combatentes. A pós-memória adquire, assim, um papel essencial para a possibilidade de uma reflexão mais crítica sobre o colonialismo português e a guerra colonial. O conceito de “pós-memória”, avançado por Hirsch no contexto dos *Holocaust Studies*, designa a relação que uma geração posterior possui com o trauma pessoal, coletivo e cultural das gerações anteriores; uma relação que é construída através de histórias, imagens e comportamentos (Hirsch 2012, 107). Estes são eventos que aconteceram no passado, mas cujos efeitos continuam no presente (Hirsch 2008, 107). Não sendo uma memória testemunhal, vivenciada na primeira pessoa, a pós-memória pode ser mais crítica e imparcial, proporcionando a possibilidade de novas reflexões. A geração da pós-memória pode, por isso, levantar questões sem cair “no abismo da culpa ou do silêncio traumático” (Ribeiro e Ribeiro 2013, 34). Assim, verifica-se, a partir da década de 1990, mas, especialmente, dos anos 2000, o desenvolvimento de alguma reflexão – não apenas historiográfica como também de natureza artística – sobre a temática da guerra. Contudo, parece ainda faltar uma discussão clara e aberta do tema no âmbito da opinião pública.

1.3.3 A reconfiguração do discurso lusotropicalista e a negação do racismo: a experiência do sujeito negro no Portugal pós-colonial.

O longo período de colonização portuguesa em África manifesta-se na composição multicultural da sociedade portuguesa contemporânea. Logo após a independência das ex-colónias, em 1975, aumentam os fluxos migratórios a partir dos PALOP (Países de Língua Oficial Portuguesa) em direção a Portugal. O primeiro fluxo após a descolonização é simultâneo ao dos “retornados”, e é composto por “pessoas que, no contexto da descolonização, por razões familiares, profissionais e políticas, optam ou são obrigadas a vir para Portugal” (Machado 2009, s.p.). Em finais dos anos 80, os fluxos migratórios intensificam-se ainda (Machado 2009). O surto de desenvolvimento económico de Portugal (consequência da adesão à Comunidade Económica Europeia) implicou a expansão da construção civil, o que atraiu imigração vinda das ex-colónias, onde, neste período, se verificavam dificuldades económicas e se desenrolavam guerras civis (Angola [1975-2002], Moçambique [1977-1992]) (Machado, 2009).

Apesar da presença significativa de afrodescendentes em Portugal, não existem estatísticas relativamente ao número de cidadãos negros a viver no país, sendo possível apenas uma aproximação através de dados relativamente à imigração recolhidos em várias áreas (Henriques 2018). No âmbito da operação estatística de recenseamento da população e da habitação (Censos), a realizar em 2021, foi levantada a possibilidade de inserir uma questão sobre a origem étnico-racial da população portuguesa. Em abril de 2019, um Grupo de Trabalho criado pela Secretaria de Estado para a Cidadania e Igualdade³¹ recomendou a introdução desta pergunta, considerando que este seria um “instrumento ‘fundamental e incomparável’ para avaliar as desigualdades étnico-raciais no país” (Henriques 2019b, s.p.). Em junho de 2019, o Instituto Nacional de Estatística (INE) anunciou que os censos de 2021 não iriam incluir uma pergunta sobre a origem

³¹ Este Grupo de Trabalho era composto pelos sociólogos e académicos Rui Pena Pires e João Peixoto, Cristina Roldão, Marta Araújo e Jorge Malheiros, por Almerindo Lima (representante das comunidades ciganas), Maria José Casa-Nova (coordenadora do Observatório das Comunidades Ciganas, integrado no Alto Comissariado para as Migrações), Anabela Rodrigues e José Semedo Fernandes (representantes das comunidades Afrodescendentes), pelo SOS Racismo, o Alto Comissariado para as Migrações (ACM) e o gabinete do Censos no INE, entre outros (Henriques 2019a). Para além de um “percurso de reflexão, com intenso debate interno” (Roldão, Ba e Araújo 2019, s.p.), o Grupo de Trabalho apoiou-se ainda nos “resultados de oito *focus groups* com as comunidades racializadas e na sondagem realizada para o efeito pela Universidade Católica (CESOP)” (Roldão et al. 2019, s.p.). Do trabalho desenvolvido pelo Grupo resultaram nove votos a favor da inserção de uma questão sobre a origem étnico-racial da população, quatro votos contra e uma abstenção (Roldão et al 2019).

étnico-racial da população (Henriques 2019b).³² Para a fação do Grupo de Trabalho que votou a favor da inserção desta pergunta, a utilização de indicadores como a nacionalidade e a naturalidade “contribui para minorizar a relevância do combate às desigualdades e à discriminação de base ‘étnico-racial’, diluindo-a na questão da imigração” (Henriques 2019a). A necessidade de recorrer a dados relativos à imigração para se conseguir uma aproximação ao número de cidadãos negros contribui para que estes sujeitos, apesar de possuírem nacionalidade portuguesa, continuem a ser considerados “imigrantes” ou “descendentes de africanos” e não apenas como portugueses negros (Henriques 2018; Araújo 2008, 37)³³. O estudo *Expressões dos Racismos em Portugal* (1999), realizado por Jorge Vala, Rodrigo Brito e Diniz Lopes, mostra que os portugueses brancos “associam mais a sua identidade nacional à *distintividade racial* (isto é, ao facto de serem brancos) do que à *distintividade cultural* (aos seus valores e costumes)” (Vala, Brito e Lopes in Araújo 2008, 37). Como consequência destes processos de categorização e discriminação, desenvolve-se nos sujeitos negros um sentimento de não-pertença que os leva a uma autoexclusão (Araújo, 2008, 37). Assim, tal como Paul Gilroy (2005) refere, é necessário que se desconstrua o recorrente uso dos termos “europeu” e “branco” como sinónimos (141) e, para tal, é essencial que se construam narrativas mais inclusivas.

Sendo os sistemas educativos um instrumento essencial para a reprodução de narrativas, importa perceber como, privilegiando representações eurocêntricas da história, a narrativa disseminada através da educação resulta na “eliminação das diversas identidades e subjetividades dos estudantes” (2010, 243). Na análise feita por Marta Araújo e Sílvia Rodriguez Maeso (2010) aos manuais escolares da disciplina de História, utilizados no terceiro ciclo de estudos (7º, 8º, 9º anos de escolaridade) por alunos entre os 12 e os 15 anos, salienta-se o discurso de cariz lusotropicalista com que é abordado o tráfico negreiro e a escravatura. A violência e o racismo inerentes à prática da escravatura são ignorados e salientam-se supostos “aspectos positivos” resultantes da circulação de

³² O presidente do INE justificou esta decisão referindo que esta é uma questão complexa, e que “se fará um inquérito em que serão abordadas questões para ‘melhor conhecer a discriminação e desigualdade na sociedade portuguesa’.” (Henriques 2019b, s.p.).

³³ A questão da nacionalidade é também central quando tratamos de descendentes de imigrantes dos PALOP. Muitos jovens negros da “geração de afrodescendentes pós-1981” (Henriques 2018, 51), nascidos em Portugal, não têm nacionalidade portuguesa, mas sim a do país de origem dos pais. “Por desconhecimento, por estarem ilegais, por não terem condições financeiras para tratar do processo, por demasiada burocracia, por não precisarem, por se revoltarem com a situação, por outras tantas razões, muitos pais não trataram da nacionalidade dos filhos, e os filhos cresceram e deixaram o processo em suspenso” (Henriques 2018, 51).

peças: a miscigenação, a aculturação (Araújo e Maeso 2010, 254). A escravatura é naturalizada e apresentada “como uma necessidade, e não como uma escolha” (Araújo e Maeso 2010, 253). O tráfico negreiro é referido como parte da “circulação de novos produtos” entre os continentes europeu, africano e americano (Araújo e Maeso 2010, 252). O indivíduo africano, colocado no lugar da “mercadoria exportada de África” é completamente reificado, e a experiência dos sujeitos escravizados é negligenciada (Araújo e Maeso 2010, 254). O silenciamento das experiências de opressão e discriminação vividas pelos negros durante o período colonial implica que a narrativa disseminada atualmente na opinião pública condene os indivíduos da diáspora africana a uma posição de invisibilidade e discriminação, gerando um sentimento de não-pertença no seu próprio país. Nos manuais analisados, o racismo subjacente ao exercício do colonialismo e à escravatura não é contextualizado como uma ideologia estrutural, mas como uma “atitude”, um “sentimento de superioridade” (Araújo e Maeso 2010, 254), não sendo apresentada qualquer explicação que permita enquadrar historicamente conceitos como “raça”, “racismo”, “segregação”, “minorias étnicas” (Araújo e Maeso 2010, 258). O racismo é apresentado como um preconceito individual, que, no contexto do colonialismo, é “combatido” pela suposta compaixão e humanismo de alguns membros do clero que procuram evangelizar os negros e os índios (Araújo e Maeso 2010, 255). Esta narrativa eurocêntrica silencia experiências de discriminação racial e não enquadra o racismo como um sistema, uma ideologia “que se baseia em relações de poder que se reproduzem e perpetuam até hoje” (Henriques 2018, 12), mas sim como uma questão psicológica, moral e individual, uma “atitude” de alguns indivíduos racistas. O conceito de “privilegio branco”, a ideia de que “os brancos nascem com enormes vantagens e com um conjunto de benefícios invisíveis que muitas vezes não reconhecem” (Henriques 2018, 20), é completamente ignorado. A questão do racismo é deslocada, as relações de poder subjacentes à prática do colonialismo são normalizadas e os episódios de violência são silenciados por um discurso de cariz lusotropicalista que procura “negar” (através do silenciamento) a existência de uma ideologia racista nas relações em contexto colonial. Como o processo de descolonização político-geográfico não foi acompanhado de um processo de descolonização do pensamento e de um dismantelamento das estruturas racistas que existiam durante o período colonial, o silenciamento dessas mesmas estruturas fez com que estas relações de poder se mantivessem, reproduzindo-se no presente e recaindo sobre estas temáticas “um enorme manto de silêncio” (Dunem 2019). Como Araújo (2008) refere, “a ideia de que os portugueses não *são* racistas aparece como

estando associada ao mito de que não *foram* racistas” e, logo, à narrativa lusotropicalista instrumentalizada pelo regime salazarista (38). O silenciamento das violências coloniais e das relações de poder que caracterizaram este período fez com que os portugueses se autorrepresentassem como não racistas (Almeida in Araújo 2008, 45).

As próprias políticas do Estado português têm negligenciado o combate às formas de racismo que, apesarem de serem menos agressivas e explícitas, são mais persistentes (Araújo, 2008, 26). Joana Gorjão Henriques realizou uma série de reportagens sobre racismo em Portugal que mostram como as desigualdades se manifestam no ensino³⁴ (Henriques 2017c), na justiça que “é ‘mais dura’ para os negros”³⁵ (Henriques 2017a), numa preferência pelos brancos no emprego (Henriques 2017d) e numa “preferência ‘óbvia’ dos senhorios em arrendarem casa a brancos” (Henriques 2017b). A defesa da recolha de dados étnico-raciais relaciona-se com a possibilidade de se perceber “quantos são os portugueses negros, qual o seu peso na população, quantos votam e que posições ocupam na escada social” (Henriques 2018, 20), e com a necessidade de “tornar visível uma identidade política branca num país em que os brancos não se veem enquanto categoria racial, criando assim uma maior consciência das vantagens que têm em relação aos não-brancos” (Henriques 2018, 20). A partir destes dados seria possível desenvolver medidas para corrigir as desigualdades baseadas no critério étnico-racial, através de políticas públicas para a educação, a habitação, o emprego ou a saúde (Henriques 2018).

Num discurso proferido na Assembleia da República, aquando da conferência “Racismo, Xenofobia e Discriminação Étnico-Racial em Portugal”, Francisca Van Dunem, atual ministra da justiça, afirmava que “apregoar a inexistência de fenómenos

³⁴ Ao residirem em territórios periféricos, os alunos racializados são colocados em escolas marginalizadas (Raposo, et al. 2019) sobre as quais recaem estigmas que resultam em baixas expectativas por parte dos professores. A experiência escolar dos alunos negros é ainda marcada por taxas de reprovação mais altas nos 1º, 2º e 3º ciclos, o que funciona como um “marcador social do estatuto depreciado dos alunos nas hierarquias escolares, contribuindo para a sua marginalização progressiva” (Raposo, et al. 2019, 19). Como vimos, as estruturas de discriminação racial evidenciam-se também nos manuais educativos, na forma como as temáticas relacionadas com os “descobrimientos”, o colonialismo, a escravatura e o racismo são abordados (Araújo e Maeso 2013). O sentimento de não-pertença gerado pela narrativa lusotropicalista ensinada nas escolas é ainda acentuado pelo *bullying* quotidiano experienciado pelos alunos racializados. Estes fatores moldam a relação dos alunos com a escola e as suas expectativas, contribuindo para que os jovens afrodescendentes continuem subrepresentados no ensino superior (Raposo, et al. 2019, 19).

³⁵ São registadas desigualdades nas taxas de encarceramento - em 2015, os nacionais de países africanos apresentavam taxas doze vezes superiores aos indivíduos de nacionalidade portuguesa (Raposo, et al. 2019, 18). Esta disparidade é resultado da hipervigilância e da força policial que recai sobre estes indivíduos e os territórios por eles habitados (Raposo, et al. 2019, 18), o que evidencia, também, uma persistência de preconceitos relativamente a estas populações.

racistas na sociedade portuguesa tornou-se um quase lugar-comum” (2019). E, como Grada Kilomba (2019) salienta, “uma sociedade que vive na *negação*, ou até mesmo na *glorificação* da história colonial, não permite que novas linguagens sejam criadas” (7). É, portanto, necessário que se atravesse um “processo de consciencialização coletiva” (Kilomba 2019, 5), que se inicia na negação, e que, gradualmente, vai dando lugar à culpa, à vergonha, e ao reconhecimento, até se alcançar a reparação (Kilomba 2019, 6). Esta reparação implica não apenas a desconstrução das estruturas de poder que determinam a discriminação e a desigualdade racial, como também a criação de “novas configurações de poder e de conhecimento” (Kilomba 2019, 6) que permitam que “as *muitas* identidades marginalizadas possam também reconfigurar a noção de conhecimento” (Kilomba 2019, 7)

1.4 Considerações finais

O ideário lusotropicalista, instrumentalizado pelo Estado Novo durante o colonialismo tardio português, manifesta-se na contemporaneidade em narrativas romantizadas sobre o passado colonial. A nostalgia colonial (de Portugal como um império ou como nação pluricontinental) que caracteriza estas narrativas implica uma série de “memórias amnésicas” relativamente ao caráter violento do colonialismo. A guerra colonial, como alternativa encontrada pelo regime para, pela via da violência, manter as colónias em África em tempos de descolonização, confirma a violência do empreendimento colonial. Apesar do seu significativo impacto sócio-histórico, a guerra colonial constitui-se como um tabu na sociedade portuguesa. A dificuldade de partilha de testemunhos por parte dos ex-combatentes, devido ao trauma da guerra, é ainda acentuada por uma ideologia lusotropicalista que, para além de ter *enformado* os jovens soldados, continua a ser disseminada através dos *media*, dos discursos políticos, no sistema de ensino, não abrindo espaço para a partilha das histórias traumáticas e violentas da guerra. O silenciamento das violências coloniais impede que se reconheçam estruturas racistas inerentes ao exercício do colonialismo e implica que estas, ao abrigo de um discurso romantizado sobre o passado colonial, se repercutam na sociedade contemporânea.

Tendo como ponto de partida este panorama, nos capítulos seguintes procuramos analisar a forma como a produção artística contemporânea tem vindo a abordar algumas problemáticas sugeridas ao longo deste capítulo, proporcionando novas reflexões críticas.

Capítulo 2

Uma reflexão teórica sobre a construção de memórias coletivas: narrativas hegemônicas e subalternas³⁶, lugares de memória e a arte contemporânea como forma de subversão

Ao longo deste capítulo, procuramos mapear uma série de conceitos e desenvolvimentos teóricos essenciais para pensar o tema central desta dissertação: a maneira como a herança colonial se tem vindo a manifestar em narrativas saudosistas e romantizadas que refletem memórias, simultaneamente, nostálgicas e “amnésicas” relativamente ao período colonial.

A temática da memória e as suas problemáticas têm vindo a ser alvo de estudo em vários campos do saber, de entre os quais a arte e a sua historiografia. Como Ian Farr (2012) refere, verificou-se, nos últimos anos, uma tendência caracterizada por uma viragem dos artistas para os arquivos e para uma exploração do fenómeno de “assombração”, que desenvolveremos adiante. Ao longo deste capítulo, fazemos referência a um conjunto de propostas teóricas consideradas pertinentes para análise que procuramos desenvolver, mas é ainda importante destacar alguns autores que têm vindo a abordar esta temática e as formas pelas quais, através da produção artística, se tem explorado o tema da memória e as suas problemáticas. Salientamos as teorias e investigações de Marita Sturken (*Tangled Memories: The Vietnam War, The AIDS Epidemic, and The Politics of Remembering* [1997]), Margaret Iversen (*Photography, Trace and Trauma* [2017]), Michael Newman (*Analogue, Chance and Memory* [2012]), Victor Burgin (*In/Different Spaces: place and memory in visual culture* [1996]), *Strange Temporalities* [2012]), Tom McDonough (*The anarchiv* [2012]) e Andreas Huyssen (*Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* [2003]). No âmbito da temática desta dissertação, destacam-se ainda as investigações de Paula Ribeiro Lobo sobre as memórias coloniais (*Portuguese Colonial War: trauma, memory and*

³⁶ Os termos “hegemónico”, “dominante” e “subalterno” são utilizados no sentido avanço pelas teorias de Antonio Gramsci. Enquanto que “subalterno” designa, tal como nos *Estudos do Subalterno*, os grupos excluídos das instituições sociais e, logo, aos quais é negada uma voz, os termos “dominante” e “hegemónico” são empregues não para designar os grupos com maior representatividade em termos numéricos, mas sim para designar aqueles que detêm poder para controlar as instituições sociais.

contemporary art [2012], *Imagens de guerra, memória e história. Fotografia e passado feito presente* [2018], *Portugal par coeur. Um século de melancolias coloniais* [2011])

Neste capítulo, desenvolvemos uma análise sobre o conceito de “memória coletiva”, de modo a entender a dimensão político-ideológica implicada na construção da memória de uma comunidade, bem como o funcionamento da memória como um sistema de significação ancorado em lugares como o património e os arquivos. A partir desta análise, procuramos perceber a maneira como as narrativas que cristalizam determinadas visões do passado encobrem relações de poder e em que medida estas podem ser subvertidas. Abrindo caminho para as análises artísticas a serem desenvolvidas nos capítulos seguintes, analisamos o “impulso arquivístico” (Foster 2004) evidenciado por parte de artistas contemporâneos que procuram, recorrendo aos lugares em que a memória está alicerçada, encontrar histórias e experiências de passado que têm vindo a ser silenciadas, desafiando as narrativas dominantes.

2.1 A nação como uma “comunidade imaginada” e o processo de construção de uma memória coletiva

Longe de ser uma organização natural, a nação é antes uma comunidade simbólica que produz sentido através do discurso (Hall 2006). Benedict Anderson (2008) avança o conceito de “comunidade imaginada” para pensar as nações como produto de um processo de construção de solidariedades entre os seus membros. A nação é uma comunidade imaginada porque a relação de solidariedade entre os indivíduos que a constituem não é construída a partir da interação entre eles, mas antes através de um processo de perceção de pertença (Anderson 2008), que iremos analisar a partir do conceito de “memória coletiva”.

2.1.1 A memória coletiva como espaço de instrumentalização político-ideológica³⁷

Na segunda metade do século XX, Maurice Halbwachs desenvolve o conceito de “memória coletiva”. Segundo Halbwachs, a memória coletiva é “o *locus* de ancoragem da identidade de um grupo, assegurando a sua continuidade no tempo e no espaço” (Peralta 2007, 6). Assim, a identidade coletiva – um conceito percebido por Halbwachs como estável e coerente – é entendida como precedendo a criação da memória do coletivo (Peralta 2007). A memória individual, por sua vez, é determinada pela memória do grupo, pois “é na sociedade que as pessoas normalmente adquirem as suas memórias. É também na sociedade que recordam, reconhecem e localizam as suas memórias” (Halbwachs 1992, 38). A abordagem de Halbwachs apresenta, contudo, uma série de fragilidades. O conceito de “memória coletiva” negligencia a natureza dialógica, negocial e conflitual presente no processo de construção de identidades e memórias, bem como a tensão entre memória individual e memória coletiva (Peralta 2007). Procurando contrariar o determinismo social da teoria de Halbwachs, James Fentress e Chris Wickman avançam o conceito de “memória social”³⁸, que enfatiza o carácter negocial da memória como construção social (Peralta 2007).

A teoria de Halbwachs ignora ainda o facto de as memórias coletivas serem resultado de uma construção de carácter político-ideológico (Peralta 2007). Apenas em finais da década de 1970 é inaugurada uma nova linha teórica que privilegia a dimensão política da memória coletiva. Esta abordagem – designada como “presentista” por enfatizar o facto de as memórias coletivas serem uma construção do presente -, foca-se na memória coletiva como resultado de um processo de instrumentalização de imagens do passado por parte de regimes políticos (Peralta 2007). A tese “presentista” assume que as memórias coletivas são estrategicamente inventadas e manipuladas por setores e grupos dominantes da sociedade (Peralta 2007). Eric Hobsbawm e Terence Ranger, investigadores que assumem este paradigma, concentram-se sobre o carácter político-ideológico da memória através da noção de tradição. Segundo os autores, as tradições

³⁷ Nesta abordagem, tomamos como ponto de partida o artigo de Elsa Peralta: “Abordagens teóricas ao estudo da memória social: Uma resenha política” (2007), seguindo a sua distinção entre a memória como resultado de uma instrumentalização política e a memória como sistema cultural.

³⁸ Ao longo deste capítulo, optamos por utilizar o termo “memória coletiva”, de modo a evidenciar a ideia de uma partilha coletiva de imagens do passado. Este conceito é utilizado tendo em consideração o carácter negocial e conflitual implicado na construção de uma memória coletiva, que Fentress e Wickman procuram salientar com a noção de “memória social”.

são, frequentemente, inventadas e difundidas com o intuito de, através da repetição, inculcar valores e normas de comportamento (Hobsbawm e Ranger in Hall 2005, 54). Contudo, também esta abordagem tem as suas limitações: ao ter como premissa o caráter unívoco das “políticas de memória” (Peralta 2007), a abordagem “presentista” negligencia o facto de existirem, no seio da sociedade, múltiplas relações de poder (Foucault 1980). Como resultado desta pluralidade de relações, a memória coletiva é construída através de um processo dinâmico de negociação constante entre narrativas e discursos frequentemente dissonantes, que implica criação, preservação, erradicação e consensualização (Peralta 2007, 15). Partindo da noção de que o poder – e, logo, a construção da memória – não está centrado, o *Popular Memory Group*, do Centre for Contemporary Studies, de Birmingham, avança o conceito de “memória popular”. Esta abordagem considera a possibilidade de as memórias surgirem a partir do local e do particular, sendo posteriormente absorvidas pelos poderes instituídos (Peralta 2007).

2.1.2 A memória coletiva como sistema cultural

Para além de ser resultado de uma instrumentalização político-ideológica do passado, a memória coletiva é também um sistema cultural e de significação. Segundo esta perspetiva, a memória pode ser entendida como um esquema interpretativo, que está ancorado nas práticas sociais quotidianas, e nos permite entender o passado com base nos quadros de referência do presente (Peralta 2007). Para pensar a memória como um sistema cultural, Elsa Peralta (2007) recorre ao conceito de “habitus” de Pierre Bourdieu, que se refere a um “sistema subjectivo mas não individual de estruturas interiorizadas, esquemas de percepção, de concepção e de acção, que são comuns a todos os membros do mesmo grupo ou da mesma classe e constituem a condição de toda a objetivação e de toda a percepção” (Bourdieu 2002, 183). O conceito de “habitus” é pertinente para pensar a maneira como a memória social funciona como um sistema de significação do passado que permite ao sujeito interpretar o mundo.

Em *Entre Memória e História: A problemática dos lugares*, Pierre Nora (1993) discorre sobre a relação entre memória e história, avançando o conceito de “lugares de memória”. Segundo Nora (1993), a “aceleração histórica do tempo presente” (a ideia de que o presente rapidamente se torna passado), resultado da globalização, da mediatização

e da massificação da informação, levou à necessidade de criar lugares para ancorar a memória. Esta não se trata da memória “sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, (...) em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento” (Nora 1993, 9), mas sim de uma memória mediada, transposta em história, uma representação do passado. O conceito de “memória” que analisámos, aproxima-se, assim, da noção de “história” de Nora. A interpretação do passado implica uma organização dos acontecimentos sob a forma da narrativa, pressupondo uma seleção, classificação e hierarquização de acontecimentos e elementos culturais. Trata-se, como vimos, de uma instrumentalização político-ideológica de imagens do passado, a partir da qual é criado um discurso, que posteriormente se manifesta em narrativas históricas que servem de base à criação de museus, monumentos, bibliotecas e arquivos. A memória torna-se, assim, num sistema cultural que permite atribuir significado ao mundo através destes lugares onde uma determinada memória e cultura se estabelecem.

2.1.3 Os “complexos de memórias”, a constituição de identidades coletivas e a criação de “comunidades imaginadas”

Llorenç Prats (2005) analisa os princípios da mecânica da construção social do património, destacando a maneira como os “processos de patrimonialização” (ou seja, de “criação” de património) são resultado de dois tipos de construção social que, apesar de distintos, são complementares: a sacralização da “externalidade cultural” e a ativação patrimonial. O património é um sistema de representação que se baseia na “externalidade cultural”: “as relíquias que o constituem são objetos, lugares ou manifestações, procedentes da natureza virgem, ou indómita (por oposição ao espaço domesticado pela cultura), do passado” (Prats 2005, 18, tradução da autora). A sacralização da externalidade cultural processa-se quando um objeto, lugar ou manifestação é convertido em património, e é um mecanismo através do qual as sociedades definem um ideal cultural (Prats 2005), um processo que faz com que determinados elementos culturais se transformem em património, tornando-se lugares de memória. O segundo processo de construção social trata-se da valorização daqueles que são os elementos patrimoniais mais significativos, e a sua ativação, atuando sobre eles de alguma forma (Prats 2005, 19). Aqui, os processos dependem dos poderes políticos, que como vimos, devem, contudo, negociar com as várias forças presentes na sociedade. Se a memória social se manifesta

através de um discurso, que resulta destes processos de negociação entre as diversas forças de poder, os processos de ativação do património resultam da aplicação desses discursos em torno dos elementos patrimoniais, de modo a conferir-lhes sentido.

Para pensar os monumentos como forma de ancoragem e perpetuação de discursos que suportam determinadas visões do passado é importante analisar a noção de “complexo de memória”. Este conceito, desenvolvido por Sharon Macdonald (2013), indica uma relação entre memória, património (*heritage*) e identidade. Segundo a autora, “o património é um elemento eficaz para o complexo de memória, sendo capaz de reorganizar terras e cidades, validando certos grupos sociais e outros não” (Macdonald 2013, 118, tradução da autora). Numa tentativa de problematizar a narrativa histórica dominante e as suas implicações para o conceito de “identidade”, é importante que o património seja repensado e conceptualizado como “um campo onde se articulam os mais variados interesses, um espaço de confluência entre valores e aspirações e um lugar de contestação entre versões identitárias” (Peralta e Anico 2006, 3).

As “comunidades imaginadas” de que fala Benedict Anderson (2008) resultam deste processo de instrumentalização da memória, do desenvolvimento e da disseminação de uma narrativa que resulta dessas visões de passado e da sua ancoragem em lugares de memória, que permitem a circunscrição de uma determinada noção de identidade coletiva e individual. O sentimento de pertença é resultado da interação entre um sistema capitalista de relações produtivas, a tecnologia das comunicações e a diversidade linguística (Curto, Jerónimo e Domingos 2012). Por um lado, o Estado, através de recenseamentos e dos sistemas eleitorais modernos, cria uma seriação dos indivíduos, agrupa-os e enquadra-os dentro da nação imaginada; por outro, os meios de comunicação³⁹, a literatura, o sistema de ensino, criam um sentimento de pertença a uma comunidade que ultrapassa a escala da interação direta (Curto et al. 2012). A ideia de pertença a uma “identidade nacional” funciona, assim, como “uma representação, como uma forma de consciência, como uma visão do mundo e de projeção da vida” (Curto et al 2012, s.p.), dado que a memória e, conseqüentemente, a identidade, passam a funcionar como sistemas de significação. Concebe-se um mito que procura localizar a origem da

³⁹ Anderson (2008), desenvolvendo a sua teoria em 1983, concentra-se no “capitalismo impresso” (os jornais e os romances).

nação, e sublinha-se a importância da tradição, numa tentativa de conectar um suposto passado originário com a manutenção da identidade (Hall 2006, 53 – 55).

Mas a memória coletiva, como sistema de significação dependente de relações de poder, é também alterável ao longo do tempo, através de um processo dinâmico de recriação cultural, que permite que a sociedade mantenha a estabilidade enquanto se adapta à mudança (Peralta 2007). Bourdieu fala de “*variantes estruturais* do habitus” (Bourdieu 2002, 184), em que, dentro das estruturas e esquemas de percepção interiorizados, é concebida alguma abertura à mudança. A memória, enquanto construção social, não é apenas o resultado da instrumentalização político-ideológica de imagens do passado, mas também da experiência social dos membros de uma determinada comunidade, ela é “o resultado da intersecção de histórias pessoais e sociais, concebendo o indivíduo enquanto agente interpretativo autónomo, embora sempre sublinhando que o acto de interpretação individual está sempre relacionado com o universo cultural no qual o indivíduo está inserido” (Peralta 2007, 19). A memória individual não está, como a teoria de Halbwachs entendia, subordinada à memória do grupo, ela é antes “um espaço interpretativo, resistindo frequentemente às convenções estabelecidas e/ou reinventando novas convenções” (Peralta 2007, 19). A experiência individual dos membros da comunidade permite que a memória, como campo cultural, se altere, e que algumas versões do passado se vão mantendo ao longo do tempo e outras não (Peralta 2007).

2.2 Memórias subalternas: o silenciamento das violências coloniais e o seu retorno espectral

Como temos vindo a analisar, a memória coletiva – e, logo, as narrativas históricas – é construída através de um processo de negociação entre experiências de passado de vários grupos e comunidades, que implica o silenciamento de determinadas vozes. A escrita da memória e da história está associada a estruturas de poder, de visibilidade e invisibilidade, em que a importância dada a um assunto é determinada pelo local em que esse tema aparece, como ele se cruza e relaciona com outras temáticas, onde é catalogado e como é, conseqüentemente, enquadrado. Ou seja, temas e histórias que não se ajustem à narrativa hegemónica recebem uma menor visibilidade: são esquecidos, rejeitados ou enquadrados consoante a ideologia dominante, numa tentativa de manter uniforme e coesa a noção de identidade que segue a linha ideológica daqueles que têm o poder de a

definir. As experiências dos grupos subalternos ou são totalmente ignoradas e até refutadas pela narrativa histórica hegemônica, ou, no processo da sua integração, convertem-se em passados de “menor importância” comparativamente àquela que é a perspectiva dominante, num exercício de hierarquização das memórias e dos eventos (Chakrabarty 2004, 214). Estas figuras e comunidades são condenadas ao silenciamento e à marginalização, não só no que toca à escrita da história, mas também em termos sociológicos, sendo segregadas: confinadas à periferia das grandes cidades, limitadas no acesso à educação e ao emprego, gerando-se um ciclo vicioso de discriminação. O reconhecimento da heterogeneidade dos países, implica, prestar uma maior atenção à chamada “política de construção da identidade” (Chakrabarty 2004, 209). E, nesse sentido, começa a ser necessário que os grupos e as classes subalternos contem as suas histórias e que estas sejam incluídas na narrativa histórica dominante.

Como analisámos no capítulo 1, na sociedade portuguesa contemporânea, verifica-se uma preponderância de narrativas romantizadas relativamente ao passado colonial português, que valorizam as ligações ao mar, e uma suposta grandiosidade do empreendimento dos “descobrimientos”, silenciando-se experiências de passado marcadas pela violência, pelo racismo e pela exploração vivenciadas pelos africanos negros. Encarar o passado colonial e o processo de descolonização através de uma confrontação com a perspectiva do “outro” (afrodescendentes e imigrantes negros) implica considerar que aquela que é a narrativa generalizada sobre a história do país omite histórias e experiências de passado que a ameaçam e problematizam. Na sociedade portuguesa contemporânea, profundamente marcada pela herança colonial, dada a presença significativa de ex-combatentes da guerra colonial, “retornados”, imigrantes dos PALOP e afrodescendentes com origem nas ex-colónias portuguesas, silenciar histórias de violência colonial implica que determinadas experiências de passado se repercutam no presente, em situações de racismo e discriminação, desde logo pela invisibilidade e falta de representação do sujeito negro nas narrativas disseminadas.

T. J. Demos fala de “injustiças do passado colonial (...) [que] são frequentemente reprimidas na consciência e na cultura visual europeias, mas que ainda assim emergem frequentemente e teimosamente no seu discurso e representação” (Demos 2013, .8, tradução da autora). A articulação de Demos de como, apesar do seu silenciamento, as histórias de violência colonial continuam presentes de forma latente na consciência europeia, remete para as noções de “repressão” e de “retorno do reprimido” de Sigmund

Freud.⁴⁰ Freud avança o conceito de “repressão” para designar “a operação psíquica que tende a fazer desaparecer da consciência um conteúdo desagradável ou inoportuno” (Laplanche e Pontalis 2001, 457). Apesar de este conteúdo ser afastado do consciente, ele permanece no inconsciente, ameaçando sempre regressar à superfície. O conceito de “unheimlich”, desenvolvido por Freud (2010), traduzido para português como “estranhamente familiar” ou “inquietante”, designa processos através dos quais algo que foi reprimido e, logo, silenciado, retorna ao consciente. Os conceitos de fantasma (*ghost*, *phantom*) e spectral – explorados por Derrida⁴¹ - são essenciais para pensar estes processos. Avery Gordon descreve o assombramento como

that moment (of however long duration) when things are not in their assigned places, when the cracks and rigging are exposed, when the people who are meant to be invisible show up without any sign of leaving, when disturbed feelings cannot be put away (Gordon 2008, xvi).

No caso da memória colonial portuguesa, surge um outro conceito importante associado à experiência da guerra colonial, o “trauma”. Segundo Cathy Caruth (1995), o trauma resulta do confronto do sujeito com um evento que, devido ao seu caráter inesperado e violento, não pode ser enquadrado dentro dos esquemas de conhecimento do indivíduo. Não sendo assimilável, o trauma é reprimido, voltando para assombrar o sobrevivente (Caruth 1996). A repressão e até amnésia pós-traumática dos ex-combatentes relativamente a memórias de experiências violentas da guerra contribui para o silêncio generalizado em torno do caráter violento do colonialismo. O silenciamento de narrativas que dão conta de episódios de violência colonial implica que estas subsistam como espectros. Para além de estarem presentes de forma latente e fantasmática, ameaçam sempre revelar-se como narrativas desestabilizadoras. Demos (2013) reconhece que é a negação – neste caso sobre a forma de silenciamento – que leva a que os fantasmas se constituam. E, nesse sentido, sugere que se identifiquem e reconheçam os espectros que circundam as memórias e as narrativas hegemónicas, abrindo-se espaço para histórias e experiências de passado que têm vindo a ser reprimidas, e para o reconhecimento das

⁴⁰ Em *Archive Fever: A freudian impression*, Jacques Derrida relaciona o processo de construção de memória coletiva através do arquivo com as estruturas da memória humana estudadas pela psicanálise (2017). Segundo Derrida, a repressão, a censura e a negação, conceitos desenvolvidos pela psicanálise, aplicam-se também ao arquivo e ao processo de construção de memórias coletivas, no qual se reconhece uma obsessão pelo registo, que implica silenciamento e repressão, através de um processo de constante construção e destruição (2017).

⁴¹ Derrida desenvolve o conceito de “hauntology” para designar “the study of haunting of being, and the being of haunting” (Demos 2013, 13), ou seja, o estudo dos fantasmas do passado que povoam o presente.

marcas da herança colonial no presente. Com o intuito de exorcizar os fantasmas que flutuam em torno desses silenciamentos (Demos 2013, 8), torna-se essencial a análise dos *sites of memory* como lugares onde a memória está presente, permitindo a perpetuação de um determinado discurso, mas não fugindo a tensões latentes.

2.3 Os lugares de memória como espaço de tensão e as possibilidades de subversão: o caso do património e do arquivo

O arquivo, como lugar de memória, é um local de configuração de poder (Stoler 2002). Derrida refere que “não existe poder político sem controlo do arquivo” (2017, 4, tradução da autora). O arquivo é um “system of statements” (Stoler 2002, 96) que regula o que pode ser dito e o que deve ser silenciado, “o arquivo não é uma instituição, mas a lei do que pode ser dito” (Foucault cit. in Stoler 2002, 94). Focando-se sobre os arquivos coloniais e a maneira como eles foram instrumentalizados pelos regimes, de modo a criarem os impérios coloniais, Ann Stoler (2010) mostra que os arquivos, apesar de serem regulados, não fogem a perturbações, sendo povoados por discrepâncias e vozes dissidentes, que desafiam a narrativa oficial (51). É nestas zonas de ansiedade que é possível descortinar histórias suprimidas (constrangimentos locais, possíveis lugares de subversão e resistência). Stoler (2002) sugere que se estudem os arquivos não como fonte, mas como objeto e processo de produção de conhecimento, que resultam de relações desiguais de poder. Não se trata de partir do arquivo, mas sim de entender o seu carácter polifónico e heterogéneo. É nestes locais, em que a narrativa dominante é ameaçada, que se verifica o fenómeno de assombração, através da confrontação com discursos e experiências silenciadas. Surge assim uma possibilidade de subversão, seguir esses fantasmas ao longo do grão do arquivo (Stoler 2010).

As tensões e ansiedades geradas pelo arquivo acentuam-se no confronto com os arquivos privados. Esta tipologia de arquivo não escapa totalmente da influência do discurso dominante, mas é mais flexível, por fugir do enquadramento a que os arquivos oficiais estão sujeitos. Neste tipo de arquivos, as tensões intensificam-se, as vozes dissidentes surgem através de testemunhos pessoais que dão conta de episódios e experiências de passado que questionam e problematizam a narrativa dominante, por vezes de maneira inequívoca.

Pensar o património como um lugar de ancoragem da memória, propondo reflexões críticas relativamente à narrativa que o suporta implica também, frequentemente, uma análise do contexto histórico da sua produção e das circunstâncias que permitem a manutenção de um determinado discurso através do recurso ao arquivo (onde se encontra a história, as imagens da construção e evolução do elemento patrimonial). Nesse sentido, as referências a uma “viragem para o arquivo” na produção artística contemporânea e, mais concretamente, nos estudos de caso que iremos analisar ao longo da dissertação, aplicam-se também a artistas que partem do património.

2.4 O impulso arquivístico na arte: a exploração dos lugares de memória através da produção artística contemporânea

O interesse por invocar a história e revisitar o passado através dos lugares de memória, com intuito de questionar uma determinada visão do passado e apontar narrativas silenciada, tem sido manifestado não só por historiadores e antropólogos, mas também no âmbito da produção artística. Mark Godfrey (2007) reconhece que se vem desenhando, desde 1979, no seio da arte contemporânea, uma viragem neste sentido, caracterizada por uma espécie de apropriação das práticas do historiador pelo artista. Seguindo o método de investigação de um historiador, o processo de criação destes artistas tem como ponto de partida os lugares de memória, os arquivos e o património (cujos registos se encontram nos arquivos). Assim, associado a este interesse pela exploração da história, identifica-se um impulso arquivístico (Foster 2004). Nos processos de produção artística que envolvem a exploração de informação histórica perdida ou silenciada, o impulso arquivístico reconhece-se, essencialmente, de três maneiras: na desconstrução de arquivos públicos, na exploração de arquivos privados e na criação de obras de ficção com recurso a testemunhos retirados de arquivos (públicos e privados). Estes artistas trabalham com *objets trouvés* (imagens, textos ou objetos) que compõem arquivos de memórias (pessoais ou públicos), retirando-os do seu contexto arquivístico através de um processo de “desarquivização” e desconstrução dos próprios arquivos, a partir do qual é possível recriar material novo (Foster 2004). Trata-se de um impulso, simultaneamente, destruidor e produtor. O trabalho dos artistas que recorrem a fotografias e vídeos encontrados em arquivos públicos tem como intento descobrir

discrepâncias e contradições dentro da narrativa dominante, bem como desvendar memórias subalternas (por vezes individuais) que apontam para experiências de passado de determinados grupos, que foram omitidas pelo discurso hegemónico generalizado. Na procura por vozes silenciadas pela história, os arquivos privados, por vezes associados a histórias familiares e pessoais dos artistas, revelam-se fontes fundamentais (Godfrey 2007, 144). É importante salientar que esta distinção não é completamente marcada, verificando-se uma articulação entre os vários tipos de exploração arquivística.

No contexto pós-colonial português, em que parece ainda persistir uma dificuldade em pensar os legados coloniais e as suas manifestações no presente, os arquivos assumem um papel preponderante para abrir novas reflexões críticas sobre o passado. Se é um facto que o trabalho destes artistas se concentra sobre o passado, as suas propostas de reflexão procuram pensar o presente e orientam-se para o futuro, evitando a nostalgia e o desespero (Godfrey 2007, 172).

2.5 Considerações finais

Procurando estabelecer as bases teóricas para as análises dos estudos de caso selecionados, ao longo deste capítulo, concentrámo-nos sobre a noção de “memória coletiva” e o seu funcionamento como um sistema de significação construído através de um processo de instrumentalização de imagens do passado, que permite aos sujeitos pertencentes a um grupo entender o passado segundo um quadro de referências construído no presente. Analisamos ainda os lugares em que esta memória está ancorada - como o património e os arquivos -, que funcionam como forma de perpetuação de um determinado discurso, não deixando de evidenciar tensões, contradições e histórias silenciadas, levantando questões sobre a maneira como a memória é instrumentalizada na criação de narrativas pouco rigorosas. Tendo por base as problemáticas presentes na construção da memória coletiva, analisámos o “impulso arquivístico” (Foster 2004), evidenciado no seio da arte contemporânea, que se caracteriza por uma viragem para a exploração de arquivos como forma de propor reflexões sobre as memórias construídas socialmente, abrindo espaço para a crítica e, por vezes, para a subversão das narrativas dominantes.

No panorama pós-colonial português, em que parece subsistir um discurso de cariz lusotropicalista que glorifica o passado de colonização, ignorando e silenciando a violência e a discriminação que caracterizavam o colonialismo, a reavaliação do passado, através de uma exploração dos arquivos, revela-se essencial para desconstruir determinadas narrativas saudosistas e visibilizar histórias subalternas silenciadas.

Capítulo 3

A produção artística como forma de expurgar o fantasma da guerra colonial

A análise que procuramos desenvolver, ao longo desta dissertação, sobre a maneira como a herança colonial se manifesta em narrativas de cariz lusotropicalista que glorificam o passado colonial, silenciando o seu caráter violento, implica que se destaque um período decisivo da história do colonialismo português: a guerra colonial/lutas de libertação⁴², que se desenrolou entre 1961 e 1974, em Angola, na Guiné-Bissau e em Moçambique. Como analisámos no capítulo 1, a guerra colonial representa, simultaneamente, uma tentativa de manter o império colonial (nesta altura designado pelo regime como “nação pluricontinental”) e o marco inicial do seu processo de desmantelamento.

O silêncio em torno da guerra colonial é, desde logo, reflexo da proximidade histórica de um evento traumático. Como analisámos no capítulo 2, segundo Cathy Caruth (1995), o trauma resulta da confrontação do sujeito com uma situação de horror inesperado que não pode ser enquadrada nos esquemas de conhecimento do indivíduo. Não sendo assimilável, o trauma é reprimido transformando-se numa espécie de amnésia [pós-traumática]. As memórias violentas não são eliminadas, mas mantêm-se “silenciadas”, presentes de forma latente no subconsciente do indivíduo e ameaçando voltar ao plano da consciência. A amnésia que resulta do trauma e se manifesta sob a forma de um silêncio é explorada por Daniel Barroca em *Mapas de Cumplicidades* (2011), *Reconfiguração de uma linha raspada* (2011), e *Obstrução de Cumplicidades [Objetos em camadas]* (2011). Nestas obras, que tomamos com estudos de caso ao longo deste capítulo, o artista concentra-se sobre as relações de cumplicidade geradas entre os combatentes no contexto de guerra e os silêncios que estas escondem. Contudo, o silêncio em torno da guerra é também consequência de um discurso de cariz lusotropicalista que, como analisámos no capítulo 1, persiste na contemporaneidade. Durante o período da guerra colonial (1961-1974), a censura e a propaganda do Estado Novo (1932-1974)

⁴² As designações “guerra colonial” ou “guerra do ultramar” são comumente utilizadas em Portugal para designar o período de luta armada entre as tropas coloniais portuguesas e os movimentos de libertação africanos (1961-1974). Ao longo desta dissertação, optou-se por esta designação, visto que se propõe uma abordagem dos conflitos na perspetiva da guerra como tentativa de manutenção das colónias por parte do Estado Novo, que implicou a mobilização de um grande contingente de jovens portugueses para a guerra e um impacto significativo na sociedade portuguesa.

enquadravam a guerra como um mero conjunto de ações de policiamento, o que implicou que a generalidade da sociedade portuguesa se mantivesse relativamente alheia dos verdadeiros acontecimentos que decorriam nos territórios coloniais. O facto de o processo de descolonização político-geográfico não ter sido acompanhado por uma descolonização efetiva do pensamento permitiu que as narrativas romantizadas sobre o colonialismo, que eram disseminadas pelo regime, persistissem, continuando a ser veiculadas na contemporaneidade. A disseminação deste tipo de discurso, que silencia a violência colonial, tem vindo a dificultar a criação de um espaço para a partilha de memórias e experiências traumáticas por parte dos ex-combatentes⁴³, fomentando o silêncio destes, e perpetuando, assim, uma nostalgia amnésica, que é constantemente ameaçada pelo fantasma latente da guerra colonial. Esta tensão entre um excesso de memória de um passado supostamente grandioso, e uma amnésia seletiva e ativa relativamente ao caráter violento desse período é o tema central da obra *Nostalgia* (2002) de Maria Lusitano.

Partindo das obras de Daniel Barroca e Maria Lusitano enunciadas, neste capítulo traçamos uma análise da maneira como a produção artística - no âmbito do cinema, da literatura e das artes plásticas - tem vindo a funcionar como um mecanismo para enfrentar o fantasma da guerra, através da criação de obras que, abordando este tema e propondo reflexões críticas sobre o legado deste período, contrariam o silêncio generalizado e ameaçam narrativas coloniais nostálgicas e romantizadas.

3.1 A guerra colonial como tema nas artes: a produção artística como forma de dar voz a um silêncio generalizado

O progresso no sentido do desenvolvimento de reflexões críticas sobre a guerra colonial, no âmbito artístico e historiográfico, verificado a partir da década de 1990 e, particularmente, dos anos 2000, resulta, como veremos, do trabalho de uma geração de pós-memória. Este interesse por explorar o tema da guerra colonial através das artes segue um impulso que, não sendo novo, se vinha já desenhando desde o período do Estado Novo. Como temos vindo a analisar, durante os anos da guerra, a censura desempenhava um papel central, controlando e enquadrando a informação que circulava na metrópole

⁴³ Salienta-se, contudo, o trabalho etnográfico de recolha e análise de testemunhos de ex-combatentes desenvolvido por Maria José Lobo Antunes (2014).

relativamente aos acontecimentos que decorriam em território colonial, e limitando a produção artística. Desafiando o controlo e a repressão impostos pelo regime, começam a surgir, ainda durante este período (1961-1974), obras literárias centradas sobre os acontecimentos que decorriam em território colonial⁴⁴, e verificam-se pequenas referências ao tema em produções cinematográficas⁴⁵. No campo das artes plásticas, salienta-se como a primeira manifestação de relevo a fazer referência à guerra colonial *Jaz morto e arrefece o menino da sua mãe* (1973) (fig. 1), de Clara Menéres (1943-2018), exposta na Sociedade Nacional de Belas-Artes em 1973. A artista apropria os versos de *O menino de sua mãe* (1926), de Fernando Pessoa, para dar nome a uma escultura hiperrealista, de um soldado fardado morto, deitado sobre um caixão, com sangue a escorrer pela boca. Através deste “menino da sua mãe”, uma referência aos soldados que partiram para a guerra e voltaram mortos para as famílias, Menéres procura mostrar de forma clara, e convidando à reflexão, uma realidade que, doze anos após a guerra colonial ter começado em Angola, começava a ser mais evidente, ameaçando a narrativa disseminada pelo regime, que procurava omitir a dimensão dos acontecimentos. Também *Brandos Costumes*, um filme de Alberto Seixas Santos (1936-2016), lançado apenas em 1975, mas rodado ainda durante o decorrer da guerra (entre 1972 e 1973), revela esta vontade de contrariar o silêncio em torno deste tema. Ao combinar imagens retiradas de arquivos públicos com uma história de carácter ficcional, Seixas Santos enquadra a narrativa de ficção no universo da história do país. *Brandos Costumes* retrata memórias e experiências privadas partilhadas por várias famílias portuguesas, mas silenciadas oficialmente. O filme contextualiza o regime que *enformou* os jovens que partiram como militares para África, e mostra a maneira como o tema da guerra surge ocasionalmente, numa conversa ao jantar, ou com a chegada de uma carta que, numa referência à censura e à maneira como a guerra era enquadrada pelo regime, conta como “tudo quanto aí se

⁴⁴ Salientam-se as obras *Cuidar dos Vivos* (1963) e *Catalabanza, Quilolo e Volto* (1972/1976) de Fernando Assis Pacheco, *Poesias e Cartas* (1967) de João Bação Leal, *O Canto e as Armas* (1967) de Manuel Alegre, *O Disfarce* (1969) de Álvaro Guerra, *Memórias de um soldado que não foi condecorado* (1972) de Modesto Navarro, e *As Quybrycas* (1972) de Frey Ionnes Garatabus.

⁴⁵ No âmbito do cinema, a guerra colonial surge, frequentemente, como uma referência menor dentro da narrativa central dos filmes, em histórias que retratam as consequências da guerra na vida de ex-combatentes: a dificuldade de inserção social, os traumas da guerra, entre outros. Salientam-se as produções *29 irmãos* (1965) e *A voz do Sangue* (1965) de Augusto Fraga, *Mudar de Vida* (1967) de Paulo Rocha, *O amor desceu de para-quedas* (1968) de Constantino Esteves, *Grande, grande era a cidade* (1971) de Rogério Ceitil. O cinema foi também um método utilizado pelo regime em produções como o documentário *Angola na Guerra e no Progresso* (1971), de Quirino Simões, produzido pelo Serviço de Informação Pública das Forças Armadas.

diz nos jornais ainda é pouco, não dá sequer uma pálida ideia, se tu visses uma fotografia que aqui tenho, morrias de susto” (Santos 1975).

A partir de 1974, o número de produções artísticas concentradas sobre o tema da guerra colonial aumenta, o que pode ser interpretado como consequência da necessidade de compreender o impacto da guerra e o seu legado na sociedade portuguesa.⁴⁶ Face a um sentimento coletivo de crise identitária, que resulta do desmantelamento do império, elemento essencial a uma determinada conceção de identidade que era defendida pelo Estado Novo, “a escrita torna-se (...) uma forma de catarse, expurgação dum sentimento colectivo de mal-estar e reajustamento face à derrocada duma auto-consciência nacional modelada pela aventura expansionista” (Rocha 1997, 262). Neste período, a escrita revela-se ainda um método para exorcizar o trauma da experiência pessoal da guerra em obras como *Os Cus de Judas* (1979) e *Memória de Elefante* (1979) de António Lobo Antunes (1942) e *Jornada de África* (1989) de Manuel Alegre (1936). *Os Cus de Judas*, uma obra escrita logo após Lobo Antunes ter voltado de Angola, tem a guerra colonial como objeto central da narrativa, num exercício pessoal de reflexão sobre a experiência da guerra, através de um recurso constante ao fluxo da memória. *Memória de Elefante* conta a história de um psiquiatra (tal como o escritor), que volta para Portugal após ter participado na guerra colonial, sentindo dificuldade não só em gerir as marcas da experiência traumática, mas também em integrar-se numa sociedade que apresenta ainda resquícios do regime salazarista, silenciando a violência da guerra colonial. Esta obra, para além de apresentar um forte carácter autobiográfico, retrata uma experiência comum a esta geração, que, chegando a Portugal marcada pela guerra, com sequelas físicas e psicológicas, encontra uma sociedade alheada desta realidade, que silencia estes acontecimentos, não abrindo espaço para o questionamento e para uma exorcização dos

⁴⁶ No âmbito do cinema, nos dois anos que se seguiram ao 25 de abril (1975-1976), aumentou o número de produções concentradas sobre o tema da guerra (Seixas Santos, 2002). Salientam-se o já referido *Brandos Costumes* (1975) de Alberto Seixas Santos (1936-2016), bem como *Adeus, até ao meu regresso* (1974) de António Pedro Vasconcelos (1939), *Ultramar, Angola 1961-1963* (1999) de João Garção Borges, *Non ou a vã glória de mandar* (1990) de Manoel de Oliveira (1908-2015), *Um Adeus Português* (1985) de João Botelho (1949) e a série documental *A Guerra* (2012) de Joaquim Furtado (1948). No âmbito da literatura, surgem obras como *A Memória de Ver Matar e Morrer* (1977) e *Autópsia de um Mar de Ruínas* (1984), de João Melo, “*Ombro, Arma!*” (1978), *O Despir da Névoa* (1984) e *O Homem do Corvo* (1989), de José Manuel Mendes, *Jornada de África* (1989) e *Praça da Canção* (1979) de Manuel Alegre, *A Costa dos Murmúrios* (1988), de Lídia Jorge, *Os Cus de Judas* (1979) e *Memória de Elefante* (1979) de António Lobo Antunes, *Daqui a nada* (1992) de Rodrigo Guedes de Carvalho, *Impressão Digital ou a tipografia de uma existência indizível* (2005), de Norberto Vale, *Guardador de Almas* (2000) de Rui Vieira, *As sete estradinhas de cadete* (2007) de Paulo Bandeira Faria e *O Anjo Branco* (2009) de José Rodrigues dos Santos.

traumas dos ex-combatentes, que se sentem incompreendidos. A falta de um espaço que proporcione a partilha de testemunhos por parte dos que experienciaram a guerra é, como analisámos no capítulo 1, um dos desafios que tem vindo a ser superado pelas gerações posteriores.

O desenvolvimento de reflexões sobre a guerra colonial, que se começa a intensificar a partir da década de 1990, está, como referimos, associado a uma nova geração de artistas e historiadores, que, não tendo vivenciado a guerra, possui o distanciamento histórico necessário para olhar o passado de forma mais crítica. Como analisámos no capítulo 1, o conceito de “pós-memória” designa a relação que uma geração posterior possui com o trauma pessoal, coletivo e cultural das gerações anteriores; uma relação que é construída através de histórias, imagens e comportamentos (Hirsch 2012). Como analisámos no capítulo 2, o silêncio em torno de narrativas que dão conta de episódios de violência colonial implica que estas subsistam como espectros. Apesar de que estarem condenadas à invisibilidade, elas ameaçam sempre revelar-se, através dessas histórias e imagens do passado, contrariando as narrativas dominantes. A guerra colonial como episódio (ou conjunto de episódios) de violência constitui-se, assim, como uma espécie de fantasma, que, apesar de silenciado, continua a mostrar a sua presença através dos arquivos privados que abundam nas casas portuguesas, das histórias contadas pelos pais e dos comportamentos que revelam traumas e marcas da guerra. O tema da guerra colonial configura-se como uma espécie de “elefante na sala” no ambiente familiar, sendo um tema que, apesar de não ser desconhecido, é sujeito a uma “conspiração de silêncio” (Zerubavel 2006). Assim, o interesse destes artistas que, sendo de uma geração posterior, se concentram sobre a exploração do período da guerra colonial é, frequentemente, motivado pelas contingências da sua biografia e pela necessidade de desvendar o passado familiar e enfrentar o fantasma da guerra, de modo a entender as suas manifestações no presente e compreender a sua própria história familiar e pessoal.

A linha que separa a memória privada da memória coletiva é, contudo, muito ténue, sendo que as memórias transmitidas familiarmente sobre episódios coletivos são inevitavelmente influenciadas e mediadas pelas narrativas e imagens públicas (Hirsch 2008). No caso da guerra colonial, as narrativas – ou os silêncios - que pautam o espaço público refletem e estimulam o silenciamento vivido nos lares dos ex-combatentes. As histórias familiares particulares não podem, por isso, ser desenquadradas da realidade

social e, nesse sentido, estes trabalhos propõem também uma reflexão sobre a história de Portugal, o impacto da herança colonial no presente e as consequências da guerra.

Este exercício de reflexão sobre o passado, partindo da história familiar para pensar problemáticas coletivas, é levado a cabo por Ana Vidigal (1960) em obras como *Penélope* (2000) (fig. 2) e *Void* (2007) (fig. 3). Através de *Penélope*, uma obra composta por uma colcha criada a partir das cartas enviadas pelo seu pai à sua mãe, Vidigal faz referência às mulheres – namoradas, esposas, mães -, que ficaram em Portugal à espera dos combatentes que partiram, remetendo para a figura de Penélope, a esposa de Ulisses (da *Odisseia* de Homero), que espera o seu regresso. Em *Void*, Vidigal recria o seu quarto de infância – do período em que o seu pai esteve na Guiné - com fotografias do pai na parede e aerogramas a comporem a colcha da sua cama. No âmbito do cinema, Margarida Cardoso (1963) realiza *Natal 71* (2000), um documentário que resulta da necessidade sentida pela realizadora de perceber o período em que viveu em Moçambique, quando a família decidiu acompanhar o pai, militar de carreira, destacado para a guerra colonial.⁴⁷ Cardoso reconhece que “apesar desses acontecimentos terem importância sobre os nossos comportamentos hoje, eu e o meu pai pouco falamos sobre eles” (Cardoso 2000) e questiona-se porquê. O documentário mostra a maneira como a propaganda do regime era veiculada através de iniciativas como o disco *Natal 71*, e como a guerra era uma realidade muito distante e indefinida para aqueles que ficavam na metrópole. Através do testemunho do pai da realizadora, ficamos a conhecer o outro lado da guerra: o seu despertar para a política, e as formas de subversão que foram sendo encontradas pelos militares, como o Cancioneiro de Niassa, uma coletânea de canções desenvolvidas pelos militares que lutavam na região de Niassa, em Moçambique, que abordava de forma sarcástica a guerra. Estes testemunhos são intercalados ainda com imagens de época e excertos de *Os Cus de Judas*.

⁴⁷ O nome do filme remete para um disco com o mesmo título, produzido pelo Movimento Nacional Feminino (MNF) e oferecido aos militares que estavam na guerra colonial em dezembro de 1971. O MNF foi uma organização feminina criada em 1961 que pretendia organizar as mulheres em torno do apoio aos militares combatentes na guerra colonial. Para além do *Natal 71*, o MNF foi também responsável pela criação das madrinhas de guerra – as mulheres que escreviam aos militares, motivando-os e apoiando-os moralmente e psicologicamente.

3.1.1 A guerra colonial e o impulso arquivístico

Numa tentativa de redescobrir um tema que se configura como tabu na sociedade portuguesa, os arquivos – públicos e privados – revelam-se uma fonte essencial. Tal como analisámos no capítulo 2, apesar dos arquivos serem controlados e regulados, não fogem a perturbações, sendo povoados por discrepâncias e vozes dissidentes, que desafiam a narrativa oficial (Stoler 2010). No caso da guerra colonial, os arquivos privados destacam-se pela sua abundância nos lares portugueses. Estes acervos, compostos por fotografias, cartas, objetos trazidos de África pelos ex-combatentes, dão conta de experiências pessoais da guerra – tanto do lado dos que partiram como dos que ficaram⁴⁸ -, fazem com que o fantasma da guerra seja uma presença constante no ambiente familiar e desempenham, como vimos, um papel fulcral na criação das pós-memórias.

O “impulso arquivístico” (Foster 2004), caracterizado pela viragem dos artistas para o arquivo com o intuito de explorar a história, a que fizemos referência no capítulo 2, evidencia-se também em torno do tema da guerra colonial. Este impulso para o arquivo no seio da produção artística, apesar de ganhar um novo fôlego com a geração da pós-memória, não é recente. O recurso a arquivos na construção de produções artísticas que abordam o tema da guerra colonial verifica-se desde logo, na década de 1970, no documentário *Adeus, até o meu regresso* (1974) de António Pedro Vasconcelos (1939). Este filme, cujo título remete para a expressão utilizada pelos combatentes nas mensagens de natal enviadas às suas famílias, reúne uma série de testemunhos de soldados, histórias quotidianas e reflexões sobre a guerra. Nas artes plásticas, sublinha-se o trabalho de Manuel Botelho (1950) que, apesar de só começar a trabalhar o tema de forma mais intensa a partir de 2008, tem a memória da guerra colonial (na qual não participou, mas

⁴⁸ A análise da guerra sob a perspetiva daqueles que ficaram na ex-metrópole à espera dos combatentes é também um tema abordado nas artes. Em *Quem vai à Guerra* (2011), Marta Pessoa (1974) tem como objeto central não aqueles que foram fazer a guerra, mas aquelas que ficaram: as mães, as filhas, as irmãs, as namoradas, as madrinhas de guerra, as que foram para África com os maridos, as enfermeiras que estavam lá a ajudar. No documentário, Pessoa procura dar a conhecer histórias de mulheres com experiências de guerra diferentes: aquelas que ficaram e que pouco ou nada sabiam da guerra, aquelas que foram e descobriram essa realidade, persentindo o alheamento geral do país (Pessoa 2011). As cartas, selecionadas pelas mulheres que participam no filme, mostram, contudo, como alguma informação mais esclarecedora (ainda que dissimulada) era transmitida para a metrópole pelos combatentes, mas percebe-se uma evolução da consciência das condições da guerra por parte das próprias mulheres a partir de 1963, quando o primeiro contingente regressa (Pessoa 2011). *Quem vai à guerra* procura dar voz a estas mulheres que tiveram de suportar as dores da separação, do medo e da morte, e enfrentar as consequências da guerra: o stress pós-traumático, as dependências dos maridos e a violência (Pessoa 2011).

que marcou a sua geração) como uma constante inspiração. O seu trabalho parte de investigações em arquivos públicos e privados daquele período, e de um exercício de recolha de objetos trazidos da guerra por ex-combatentes e comprados em feiras de segunda mão: fardas, isqueiros, cartas, entre outros objetos pessoais (Almeida 2014). O artista torna-se um colecionador e, posteriormente, um arquivista (Almeida 2014). É através destes arquivos, construídos pelo próprio, que desenvolve as suas obras, como *Cartas de Amor e de Saudade*, um vídeo que é criado a partir de correspondência entre um combatente e uma mulher, que ele compra na Feira da Ladra.

3.2 Reconfigurar os mapas de cumplicidades, e evidenciar os silêncios coloniais: a abordagem de Daniel Barroca

Daniel Barroca (Lisboa, 1976) é formado em artes plásticas pela ESAD (Escola Superior de Artes e Design) e frequenta, desde 2016, o programa de Doutoramento em Antropologia na Universidade da Flórida (Daniel Barroca s.d.). Nas suas obras, Barroca concentra-se sobre a memória e as suas imagens, trabalhando a partir de fotografias, imagens, som, gravações de voz, que permitem ter acesso a “legados fragmentados da história” (Daniel Barroca. *Soldier Playing with Dead Lizard* s.d.). A partir destes documentos, Barroca cria desenhos, filmes e instalações fotográficas que oferecem perspectivas que podem ser comparadas e contrastadas com a história hegemónica (Daniel Barroca. *Soldier Playing with Dead Lizard* s.d.). O artista defende que o trabalho de recuperação de memória através de testemunhos do passado (fotografias, cartas, entre outros) e dos fantasmas a ele associados, deve implicar uma tentativa de “lidar com esses fantasmas de alguma maneira” (Barroca in Almeida 2014, 72) e “resolver coisas nesses fantasmas” (Barroca in Almeida, 2014, 72). Nas obras que analisamos, o passado que Barroca procura resgatar, dadas as contingências da sua própria biografia, é o da guerra colonial. O seu trabalho joga-se no campo da memória coletiva deste período, mas parte de uma memória individual: a do seu pai. Para tal, o artista apropria-se de imagens fotográficas do álbum de guerra do pai, cadete militar e combatente na Guiné entre 1972 e 1974. O arquivo fotográfico do pai de Barroca, apesar de pessoal, inscreve-se também na história e na memória coletiva da guerra. Como vimos anteriormente, os álbuns e as cartas enviadas pelos militares às suas famílias são uma presença constante nas casas portuguesas, mas eles são, paradoxalmente, também uma presença fantasmagórica

sempre presente sobre a qual nunca se fala. O tema da guerra colonial é um “elefante na sala”, tanto em termos familiares, como coletivos. Tal como Barroca salienta, a memória da guerra nunca passou para o espaço público (Almeida 2014, 64), ficando reservada ao espaço doméstico, às histórias repetidas pelos pais e às suas mazelas de guerra, aos arquivos e objetos pessoais trazidos de África. Para o artista, tal como para muitos outros portugueses da sua geração, a transmissão da memória da guerra ocorre no seio da família, tratando-se de uma “pós-memória familiar”.

Barroca admite que o objetivo principal do seu trabalho é “o de perceber como é que uma história nacional hegemónica captura, através das imagens de propaganda, do sistema educativo, do recrutamento militar compulsivo, etc., indivíduos e vastas fatias das camadas da população mais silenciadas ou mesmo reprimidas, transformando-as em armas coloniais” (Dias, Fazenda e Duarte 2018, 29). Através da prática artística, Barroca procura refletir, inicialmente, sobre a maneira como, através de um processo de alienação e manipulação, milhares de jovens portugueses foram conduzidos às fileiras da guerra em África, e como a sua experiência traumática foi, de alguma maneira, silenciada – tanto durante o Estado Novo, como já em contexto democrático. As inquietações de Barroca em relação ao passado da guerra colonial não se relacionam, portanto, apenas com as questões familiares e com a forma como o fantasma da guerra se manifesta no seio da família, mas também com o silêncio generalizado em torno da guerra. Barroca sugere que “este país precisava de fazer uma espécie de terapia colectiva sobre esse assunto, as pessoas falarem sobre esse passado, meterem as coisas cá para fora” (Barroca in Almeida 2014, 69). E a arte pode, por isso, servir como uma terapia, não só familiar, como coletiva, permitindo refletir sobre um fantasma silenciado.

Barroca propõe um processo de “desarquivação” (Foster, 2004), que passa por um exercício de retirar as imagens do arquivo, construindo através delas novas obras de carácter crítico. Este exercício pode funcionar como uma espécie de terapia, seguindo uma prática de cariz psicanalítico em que a relembração do passado ajuda a eliminar fantasmas e memórias que, apesar de reprimidos, estão sempre presentes de forma latente. Estes espectros não existem apenas para o pai de Barroca, que vivenciou a experiência traumática da guerra, mas para o próprio artista, pois, tal como Marianne Hirsch (2008) assinala, os descendentes dos sobreviventes de eventos traumáticos conectam-se profundamente com as memórias de passado das gerações precedentes: as memórias de um evento “universal” passam a ser alocadas ao espaço familiar, o que possibilita a

identificação das segundas gerações com as histórias dos seus pais, diminuindo-se a distância com o passado (Hirsch 2008). Estes são eventos que aconteceram no passado, mas cujos efeitos continuam no presente (Hirsch 2008, 107).

Na análise que nos propomos fazer, iremos concentrar-nos sobre um conjunto de obras desenvolvidas por Daniel Barroca: *Mapas de Cumplicidades* (2011), *Reconfiguração de uma linha raspada* (2011), e *Obstrução de Cumplicidades [Objetos em camadas]* (2011).

Daniel Barroca foca-se sobre a fotografia, o que nos revela algo sobre o exercício a que o artista se propõe. As fotografias, ao contrário dos testemunhos escritos, são como que “miniaturas da realidade” (Sontag 1978, 4, tradução da autora), elas fazem-nos “sentir que o mundo está mais disponível do que ele realmente está” (Sontag 1978, 24, tradução da autora), ao criarem uma sensação de proximidade. Barroca parte de material documental a que tem acesso no seio familiar, as fotografias de guerra enviadas pelo seu pai, (e, nesse contexto, controladas pela censura) e por ele trazidas da Guiné. Estas imagens não são aquelas que revelam “the pain of the others” (Sontag 2010), que nos confrontam com as atrocidades da guerra, com os episódios de guerrilha e o terror vivido diariamente; são antes imagens da vida quotidiana, em que vemos homens jovens, que confraternizam à volta de uma mesa e bebem, num convívio que parece completamente alheio da realidade de uma guerra (Babini et. al 2012). Estas fotografias mostram uma realidade que podemos imaginar bem distinta da vivida nos teatros de guerra, não nos permitindo ter acesso à verdadeira realidade do que lá se passou e do que se passava na mente dos soldados. As imagens colocam-nos perante questões centrais em contexto de guerra: a camaradagem e a união que o perigo da morte convoca, e o simultâneo sentimento de solidão que a separação da família e o distanciamento do lar suscitam. As imagens escolhidas por Barroca confrontam-nos com “a euforia colectiva” (Pinharanda 2013, s.p.), mas também com o “desgaste das relações humanas” (Pinharanda 2013, s.p.). Barroca apropria-se das imagens que encontra e intervém fisicamente sobre elas “apagando partes, sujando-as e riscando-as, concentrando frequentemente a intervenção na área do rosto e dos olhos dos personagens” (Babini et al., 2012, 31, tradução da autora). Barroca explora diferentes formas de obstrução material e formal, que são ainda reforçadas pela violência das palavras “obstrução” e “raspada” presentes no título dos trabalhos (Oliveira 2016, 121).

Em *Mapas de Cumplicidades #1* (fig. 4), *#2* (fig. 5), *#3* (fig. 6) (2011), Barroca raspa a superfície das imagens criando uma espécie de mapa, em que os olhos dos sujeitos – soldados na guerra colonial – são apagados por linhas traçadas, que conectam os seus olhares (Oliveira 2016, 121). O artista mostra-nos como, no contexto do convívio e da camaradagem, se geram sentimentos de cumplicidade entre os sujeitos, vínculos reservados àqueles que atravessaram a experiência da guerra e compartilham memórias silenciadas pela força do trauma. Barroca sugere o contraste entre a fotografia que mostra um momento de camaradagem entre os militares, semelhante às imagens da guerra disseminadas em Portugal, e a verdadeira realidade traumática silenciada pelos ex-combatentes. Em *Reconfiguração de uma linha raspada* (2011) (fig.7), as linhas que conectam os soldados são reconfiguradas e o mapa inicial é desconstruído. As fotografias iniciais são cortadas e divididas em fragmentos, posteriormente combinados, dando origem a uma nova imagem com elevado grau de entropia. Nesta reconfiguração, são ainda visíveis as linhas iniciais do mapa de cumplicidades, mas este é fragmentado, o que pode ser interpretado como uma alusão à memória da guerra colonial. No contexto do pós-guerra, as memórias violentas são silenciadas pela dificuldade dos ex-combatentes partilharem histórias que remetem para momentos de grande medo e ansiedade, e que suscitam, no presente, sentimentos de vergonha e culpa. A cumplicidade entre militares, gerada pela experiência comum de episódios violentos e traumáticos, que, como vimos, não permitem uma explicação segundo os esquemas de conhecimento do sujeito, incentiva a manutenção de uma relação entre estes indivíduos (como em encontros anuais) (Lobo Antunes 2014). Ao reconfigurar o mapa de cumplicidades inicial, Barroca mostra como as memórias da guerra só podem ser revisitadas, lembradas e partilhadas num contexto proporcionado pelas cumplicidades dos ex-combatentes, que vivenciaram as mesmas experiências de violência e de trauma, o que tem implicado que um silêncio generalizado em torno das violências perpetradas durante a guerra colonial se perpetue na sociedade portuguesa.

Em *Obstrução de Cumplicidades [Objetos em camadas] #3* (fig. 8), *#4* (fig. 9), *#5* (fig. 10), os mapas iniciais tornam-se opacos, são obstruídos por lâminas de metal que se sobrepõem às fotografias, mostrando a dificuldade, ou até impossibilidade, de aceder às memórias da guerra. Na mesma série de *Objetos em Camadas*, Barroca explora também a sobreposição das fotografias com vidro gravado e pó de vidro (*#6*) (fig.12), (*#7*) (fig.13) e de resina epóxi (*#1*) (fig.11) (Oliveira 2016), o que não só dificulta o acesso

ao documento fotográfico, como ofusca os rostos dos soldados, impedindo o reconhecimento das suas identidades. Barroca faz assim uma clara referência ao apagamento das identidades individuais no contexto da guerra e à memória da guerra colonial como uma problemática coletiva.

As fotografias selecionadas pelo artista convidam-nos a olhar para o período da guerra colonial, fazendo-nos questionar os silêncios partilhados entre aqueles que a vivenciaram, mas a constante obstrução no acesso ao documento fotográfico evidencia a impossibilidade de reconstruir as relações de cumplicidade geradas em contexto de guerra. As obras de Barroca constroem-se através da reconfiguração de documentos fotográficos, fazendo desaparecer o que é visível e revelando o que está escondido. A tensão constante entre visibilidade e invisibilidade, explorada por Barroca, evidencia o carácter fantasmagórico da memória da guerra que, apesar de ameaçar revelar-se através dos arquivos (em cartas e fotografias) e das histórias contadas pelos ex-combatentes e pelas famílias, é constantemente silenciada e invisibilizada.

3.3 A nostalgia amnésica e a guerra colonial como ameaça à romantização do passado: a abordagem da Maria Lusitano

Maria Lusitano (Lisboa, 1971) é formada em Medicina e estudou Artes Plásticas na Ar.Co, na Maumaus – Escola de Artes Visuais, na Malmo Art Academy, e na University of Westminster. Lusitano trabalha, maioritariamente, com vídeo, criando as suas obras através de um processo de investigação artística que apropria metodologias da sociologia e da história (Maria Lusitano s.d.). Procurando refletir sobre o silenciamento da guerra colonial, analisamos o seu trabalho *Nostalgia* (2002), uma obra de 17 minutos que congrega vários *media* – fotografia, filmes super 8, postais, telegramas, músicas pop e orientações textuais – apresentando-se como “uma espécie de vídeo-ensaio e uma história audiovisual ficcionada” (Cachola 2011, 156). A história contada em *Nostalgia* resulta de uma investigação arquivística, através da qual a artista procura documentos visuais – fotografias, vídeos, postais - ilustrativos da presença portuguesa em Moçambique, durante o período da guerra colonial (Cachola 2011). De modo a construir a sua narrativa, Lusitano entrevista ainda cidadãos portugueses e moçambicanos que regressaram a Portugal durante o processo de descolonização de Moçambique. O facto de

os entrevistados terem “retornado” após a independência moçambicana será, como iremos ver, significativo para a narrativa construída e, essencialmente, para o título da obra.

A história de *Nostalgia* é narrada por um jovem de 16 anos, que nos conta que a irmã mais velha casou com um soldado português e com ele foi para Moçambique, durante a guerra colonial. A colónia africana torna-se o foco da ação, e a metrópole assume um papel secundário, como o local onde o narrador está presente, do qual olha para fora, e no qual recebe a correspondência da irmã, que nos é mostrada ao longo do vídeo. Mas as interpelações das cartas, em que a irmã fala dos pores-do-sol “mais belos da sua ainda curta vida” (Lusitano 2002), não despertam qualquer interesse no narrador, que, de África, “só imaginava os coqueiros e o calor” (Lusitano 2002). São ainda mostrados vídeos das paisagens, do quotidiano de uma família e dos soldados que tinham partido para a guerra. Desta fala-se pouco, como se fosse uma realidade que trespassa o quotidiano, em segundo plano, que, apesar de omnipresente, é invisível (Cachola 2011). Tal como nas imagens apropriadas por Barroca, no vídeo, são exibidos os soldados fardados, mas não são reveladas imagens de violência (fig. 14). A guerra é naturalizada, as mortes em combate são ignoradas e contrastadas com imagens do nascimento e do crescimento da sobrinha do narrador (Cachola 2011). Depois da primeira experiência de África através de imagens, o narrador vai juntar-se à sua família em Lourenço Marques, atual Maputo. Em África, o narrador encontra uma cidade diferente do Portugal aborrecido e a preto e branco em que as raparigas tinham todas o nome Maria, reflexo do carácter religioso e retrógrado da metrópole, que contrastava com o cosmopolitismo da colónia africana. Lourenço Marques é-nos mostrada no vídeo: “com os seus grandes prédios brancos, edifícios monumentalizados, as suas longas avenidas” (Cachola 2011, 159) (fig. 15), modelos de ordenamento do território importados da metrópole (Cachola 2011, 159), que procuravam evidenciar o desenvolvimento do território reivindicado pelo Estado colonial. Em Lourenço Marques, “daquela guerra” (Lusitano 2002) que o cunhado do narrador “uma vez fizera” (Lusitano 2002), ele só se recordava quando ouvia um helicóptero a passar.

A escolha de Lusitano de terminar *Nostalgia* num cenário urbano, em que a guerra parece uma realidade distante, surgindo nos últimos minutos através do som do helicóptero, é intencional. A guerra desenrolava-se nas zonas rurais, longe das cidades, onde se “encontrava um paraíso” colorido e urbano (Lusitano 2002). A divulgação de

imagens das cidades, bem como dos momentos de camaradagem e descontração entre os militares, era incentivada pelo regime, que procurava minimizar o impacto da guerra colonial perante a população. *Nostalgia* conta-nos uma história pela perspetiva defendida pelo regime, segundo a qual reinava a harmonia nas “províncias ultramarinas” e a guerra colonial se tratava apenas de “ações de policiamento”. O cosmopolitismo das cidades contrastava com a realidade violenta da guerra que se desenrolava nas zonas rurais e às quais vários sujeitos não tinham, de facto, acesso. A história contada pelo narrador de *Nostalgia* é representativa da vivência de muitos portugueses que se encontravam em Angola e Moçambique durante a guerra colonial, mas que não a experienciaram de perto.

Enquadrada historicamente e associada ao título “nostalgia”, a narrativa construída por Lusitano convida-nos a pensar sobre o fenómeno dos “retornados”, que, como analisámos no capítulo 1, se caracterizou pelo “retorno” massivo de colonos portugueses à ex-metrópole. A nostalgia, sugerida pelo título da obra, é uma presença constante nos relatos dos “retornados” sobre a vida nas colónias. Esta relação com o passado está implícita também nas imagens de cartas e postais mostrados ao longo do vídeo, que remetem para um impulso nostálgico para conservar e reviver o passado. Como Barroca, Lusitano não deixa de criar um paralelo entre a experiência individual e a coletiva. Como temos vindo a analisar, o sentimento de nostalgia relativamente ao passado colonial manifesta-se na sociedade portuguesa através de narrativas que glorificam este período, silenciando o seu carácter violento, numa tensão entre lembrança e esquecimento, nostalgia e amnésia. Lusitano procura representar esta tensão através do contraste entre a imagem de Lourenço Marques e o som do helicóptero, representando a guerra e a violência colonial. O som deste helicóptero que sobrevoa a cidade surge como uma referência simbólica à maneira como, na contemporaneidade, a guerra se torna num espectro que paira sobre as narrativas de cariz lusotropicalista disseminadas.

3.4 Considerações finais

Como temos vindo a analisar, o silêncio em torno da violência da guerra colonial por parte daqueles que a experienciaram é consequência do trauma, dos sentimentos de vergonha e culpa. Ao silêncio dos ex-combatentes soma-se ainda o tabu da violência colonial generalizado na sociedade portuguesa contemporânea, em que persistem

narrativas romantizadoras do passado colonial. Esta espécie de amnésia ativa e seletiva relativamente a memórias coloniais inconvenientes implica que a guerra colonial como tentativa de manutenção de um império baseado na exploração, discriminação e violência seja silenciada. Ao longo deste capítulo, traçamos uma análise de como a produção artística tem vindo a funcionar como uma espécie de terapia, através da qual a relembração do passado permite que se revisitem memórias silenciadas e reprimidas e se enfrente o fantasma da guerra colonial.

O impulso no sentido de refletir sobre a guerra colonial e o seu significado inicia-se ainda durante o período do Estado Novo, mas aumenta significativamente com as gerações da pós-memória que, apesar de não escaparem ao fantasma da guerra presente na sociedade portuguesa, possuem o distanciamento necessário para refletir criticamente sobre este período.

Para esta análise, salientamos como estudos de caso obras de Barroca e Lusitano em que se verifica uma abordagem ao tema da guerra colonial, evidenciando-se o silêncio em torno desta matéria e a maneira como o tema se configura como um espectro que ameaça as narrativas romantizadas sobre o passado colonial. Nas obras analisadas de Barroca, em que o artista reflete sobre os silêncios escondidos nas cumplicidades criadas entre os homens que vivenciaram a guerra e que partilham memórias traumáticas, a tensão entre visibilidade e invisibilidade evidencia o caráter fantasmagórico da memória da guerra que, apesar de ameaçar ganhar voz através dos arquivos e das histórias contadas familiarmente, permanece silenciada e reservada ao contexto das relações entre aqueles que partilharam as mesmas situações traumáticas. As obras de Barroca confrontam-nos com os silêncios escondidos nas cumplicidades criadas entre os homens que vivenciaram a guerra, e a maneira como a violência colonial é mascarada através de “conspirações de silêncio” (Zerubável 2006).

Nostalgia, o título da obra de Lusitano que analisámos, remete-nos para o excesso de memória presente nas narrativas romantizadas sobre o colonialismo, que circulam na sociedade portuguesa. Apesar de se concentrar sobre os sentimentos de nostalgia relativamente ao passado colonial, Lusitano não deixa de fazer referência ao caráter amnésico destas memórias, evidenciando a maneira como a guerra foi sendo silenciada e se foi configurando como uma espécie de espectro que ameaça as narrativas hegemónicas. O cruzamento entre o trabalho de Barroca e o de Lusitano revela, assim, as tensões entre

memória e esquecimento, amnésia e nostalgia, presentes na construção de uma memória coletiva relativamente ao passado colonial.

Capítulo 4

Descolonizar construções celebrativas do colonialismo através da produção artística contemporânea

No capítulo 1, dedicado à contextualização histórica do período em estudo⁴⁹, analisámos a maneira como o Estado Novo investiu no desenvolvimento do projeto colonial nos territórios africanos (Guiné-Bissau, Cabo Verde, Angola, Moçambique e São Tomé e Príncipe), de modo a obter benefícios económicos e comerciais e a manter uma narrativa ideológica e identitária que glorificava a ideia de império e o passado dos “descobrimientos”. A queda do regime ditatorial, a 25 de abril de 1974, surge como consequência do descontentamento dos militares que se encontravam nas colónias portuguesas a combater na chamada guerra colonial. O Movimento das Forças Armadas (MFA), responsável pela condução do golpe militar que pôs fim ao Estado Novo, surge, inicialmente, como uma organização corporativa, mas rapidamente se torna num movimento político pela defesa do fim do colonialismo e do regime de Marcelo Caetano. O golpe militar revela como o Estado Novo e o projeto colonial são indissociáveis. Assim, no período democrático e de descolonização que se seguiu, o desafio de enfrentar o legado do Estado Novo implicou também uma confrontação com os ideais coloniais defendidos pelo regime, que moldaram as mentalidades dos portugueses durante décadas.

Na contemporaneidade, persistem como marca do regime ditatorial monumentos e construções de índole recreativa construídos durante o período do Estado Novo (1932-1974). Neste capítulo, salientamos a importância dos monumentos como lugares em que o passado se objetifica (lugares de memória⁵⁰) e como esta objetificação do passado implica a consideração de uma determinada narrativa histórica, que, como analisámos em capítulos anteriores, está sempre relacionada com uma seleção dos acontecimentos e um enquadramento ideológico. Concentramo-nos sobre construções do Estado Novo que sustentam ideais coloniais e glorificam o passado das “descobertas”, e que se mantêm inalteradas na atualidade. Recorrendo à produção artística contemporânea, procuramos

⁴⁹ Apesar da nossa análise se concentrar sobre o panorama pós-colonial contemporâneo, ao longo da dissertação temos procurado contextualizar o período ditatorial e colonial do Estado Novo, de modo a entender as suas consequências no presente.

⁵⁰ *Lugar de memória* (*site of memory* ou *lieu de mémoire*) é um conceito desenvolvido pelo historiador Pierre Nora na sua obra *Les Lieux de Mémoire*. Os *sites of memory* são vestígios e indícios em que a memória está encorada e que permitem fugir ao perigo do desaparecimento rápido e definitivo do passado (Nor, 1989).

analisar a maneira como a conservação destas construções se torna problemática quando não é submetida a uma reflexão crítica que permita desconstruir a narrativa ideológica colonial nelas presente.

A partir da obra *Colonialismo Sujo, Descolonização Selvagem / Messy Colonialism, Wild Decolonization* (2015) (fig.16) de Ângela Ferreira, refletimos sobre como a tensão entre uma glorificação (e nostalgia) do passado colonial e um silenciamento do seu caráter violento se materializa em monumentos como o Padrão dos Descobrimentos, permitindo a manutenção de uma narrativa romantizada do passado colonial que menospreza uma reflexão crítica sobre os seus legados. Analisamos ainda as obras *O Jardim* (2005) e *Parque Temático* (2016) de Vasco Araújo, a partir das quais procuramos refletir sobre as visões eurocêntricas e coloniais que se perpetuam na contemporaneidade através da iconografia presente em construções recreativas como o Jardim Botânico Tropical de Lisboa e o Portugal dos Pequenitos.

4.1 A glorificação dos “descobrimentos” e a dificuldade em pensar a herança colonial: uma análise de *Colonialismo Sujo, Descolonização Selvagem* de Ângela Ferreira

Ângela Ferreira (Maputo, 1958) é formada em escultura pela Michaelis School of Fine Arts da Universidade de Cape Town e foi uma das primeiras artistas a problematizar a relação de Portugal com o seu passado colonial. Numa entrevista a Elvira Dyangani Ose, no âmbito da exposição Novo Banco Photo 2015, Ferreira refere que, no início da década de 1990, altura em que a artista chega a Portugal, não se verificava uma preocupação política significativa no meio artístico (Ferreira 2015). Os artistas portugueses estavam mais inclinados para a Europa, com o intuito de se inserirem na cena artística internacional, do que para uma reflexão sobre o passado de ligação a África, no qual se inclui, inevitavelmente, a história do colonialismo português e as problemáticas levantadas pelo seu legado num contexto pós-colonial (Ferreira 2015). O interesse da artista pelo passado colonial português prende-se com a sua própria biografia: Ângela Ferreira nasce em Moçambique, no seio de uma família portuguesa; após a descolonização de Moçambique, Ferreira vai viver para a África do Sul (um destino comum para os portugueses que viviam nas colónias em África). Apesar de não poder ser

considerada uma “retornada”⁵¹, quando chega a Portugal, nos anos 90, a artista confronta-se com a realidade daqueles que decidiram voltar para a ex-metrópole após o período de descolonização. Como analisámos em capítulos anteriores, o ambiente social hostil e discriminatório e a impossibilidade de reconstruir o estilo de vida que possuíam nas colónias fez com que estes “retornados” desenvolvessem sentimentos nostálgicos relativamente ao passado colonial. Ângela Ferreira concentra-se sobre esta nostalgia colonial que, como temos vindo a analisar, pauta as narrativas disseminadas socialmente, implicando o silenciamento do carácter violento do colonialismo.

Em *Colonialismo Sujo, Descolonização Selvagem* (2015) (fig. 16), uma instalação que incorpora vídeo, fotografia e escultura, a artista procura refletir sobre a relação entre o passado colonial e o processo de descolonização que lhe seguiu, após a Revolução dos Cravos. A componente vídeo da obra é resultado de um trabalho de investigação em arquivos da Cinemateca Portuguesa e de fontes digitais online (Oliveira 2016). O filme inicia-se com imagens em movimento das actualidades cinematográficas *Imagens de Portugal* no.186 (1959) e *Imagens de Portugal* no. 193 (1960), que documentam a construção do Padrão dos Descobrimentos (Oliveira 2016) (fig. 17).⁵² Este monumento aos “descobrimentos” foi edificado pela primeira vez, de forma temporária, em 1940, por ocasião da Exposição do Mundo Português⁵³, uma mostra comemorativa do duplo centenário da fundação de Portugal (1140) e da restauração da independência do país (1640). A Exposição do Mundo Português foi organizada pelo Estado Novo numa altura em que o regime se consolidava, simbolizando um importante acontecimento para a afirmação da sua narrativa ideológica. Nesse sentido, o Padrão dos Descobrimentos simboliza a materialização de uma narrativa de glorificação das “descobertas” e do

⁵¹ A palavra “retornado” aparece pela primeira vez associada ao decreto-lei de março de 1975, que deu origem ao Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais (IARN), um organismo que tinha como objetivo prestar apoio aos portugueses que regressavam das ex-colónia (Kalter 2017). O termo jurídico “retornado” surge apenas com o decreto-lei de outubro de 1975 e, através de uma Resolução do Conselho de Ministros de 5 de maio de 1976, começa a definir todos os cidadãos que tinham “retornado” de uma ex-colónia (Kalter 2017). Tal como analisámos no capítulo 1, “retornado” rapidamente se torna num termo depreciativo utilizado na opinião pública.

⁵² As *Imagens de Portugal* foram produzidas entre 1953 e 1970 pela Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas (SPAC) para o Secretariado Nacional de Informação do Estado Novo (SNI). Estes jornais cinematográficos foram utilizados pelo regime de Salazar como um método de propaganda, de modo a dar a conhecer, através do cinema, a vida quotidiana do país.

⁵³ O monumento edificado em 1940, construído com “materiais perecíveis, possuía uma leve estrutura de ferro e cimento, sendo a composição escultórica moldada em estafe (mistura de espécies de gesso e estopa, consolidada por armação ou gradeamento de madeira ou ferro) (Padrão dos descobrimentos s.d.). Apenas em 1960, aquando das Comemorações Henriquinas (500 anos da morte do Infante D. Henrique), é que o Padrão dos Descobrimentos é reconstruído em betão e cantaria de pedra rosal de Leiria e as esculturas em cantaria de calcário de Sintra (Padrão dos descobrimentos s.d.).

império defendida pelo regime de Salazar. A obra, cuja conceção se deveu ao arquiteto Cottinelli Telmo, em colaboração com o escultor Leopoldo de Almeida, resultou num monumento que adquire a forma simbólica de uma caravela, com o Infante D. Henrique (uma figura central na história das “descobertas”) na proa, seguido por figuras de “alguns dos protagonistas da gesta ultramarina e da cultura da época” (Padrão dos Descobrimentos s.d.). Num monumento em que proliferam referências a uma narrativa nacionalista de glorificação do passado dos “descobrimentos”, “a fachada central em forma de cruz assemelha-se igualmente a uma espada, constituindo uma metáfora poderosa dos cruzamentos entre ‘descobertas’, missão civilizadora e conquista” (Oliveira 2016, 111). No vídeo de *Messy Colonialism, Wild Decolonization*, as imagens da construção do Padrão dos Descobrimentos são seguidas de duas fotografias tiradas por Alfredo Cunha em 1974 e 1975 (Oliveira 2016) (fig. 18). Nas imagens, o resultado do processo de descolonização [selvagem] torna-se visível através das numerosas caixas indistinguíveis e anónimas pertencentes aos “retornados” que, ironicamente, se vão acumulando ao lado do monumento às “descobertas” e aí são deixadas ao “esquecimento”. Ao criar uma sequência entre as imagens da construção do Padrão dos Descobrimentos, utilizadas para fins propagandísticos pelo regime de Salazar, e as fotografias dos caixotes dos “retornados”, Ferreira sugere uma relação de consequência entre as políticas coloniais do Estado Novo e o processo de descolonização que se começou a desenhar em 1974 (Oliveira 2016).

O título alternativo⁵⁴ “império encaixotado” impele-nos a pensar os caixotes, os pertences dos colonos portugueses que “retornavam” à ex-metrópole, como os resquícios do empreendimento colonial e do império. Estes caixotes, sim bolizando, simultaneamente, o resultado de anos de colonialismo e do processo de descolonização, ao serem deixados em frente ao monumento às “descobertas” e, por vezes, vandalizados⁵⁵, levam-nos a refletir sobre como as consequências do colonialismo e da descolonização têm vindo a ser ignoradas pela sociedade. Através da componente escultórica, Ferreira materializa, no espaço expositivo, a imagem dos caixotes abandonados (fig. 16). A artista

⁵⁴ No catálogo da exposição *Ressignificação*, realizada em 2017 no Colégio das Artes, em Coimbra, *Colonialismo Sujo, Descolonização Selvagem* recebe ainda o título *Império encaixotado* (Ferreira 2017).

⁵⁵ Como refere Fernando Rosas (2017a), muitos dos caixotes trazidos pelos “retornados” foram deixados sem destino, acabando por ser vandalizados. Como analisámos no capítulo 1, a maioria destes “retornados” contaram com o apoio de familiares ou do IARN, que tratou de albergar estas pessoas em pensões e hotéis, para os quais não havia a possibilidade de transportar estes caixotes. Muitos dos objetos trazidos por estes indivíduos acabaram por ficar abandonados e espalhados por Lisboa (Rosas 2017a).

constrói uma escultura composta por várias estruturas geométricas, brancas ou da cor de madeira⁵⁶, que, na sua redução de cor e rigor formal, revelam inspiração do minimalismo. A componente escultórica evidencia ainda influências do construtivismo russo, ao combinar a abstração e o rigor geométrico – apropriados também pelos minimalistas – com uma mensagem política e social. A dificuldade de pensar um passado imperial e colonial que se mantém “encaixotado” é, através da escultura, trazida para o presente do observador, interpelando-o a refletir.

A referência ao monumento às “descobertas” remete-nos simbolicamente para a problemática do silenciamento do passado colonial e das suas consequências no contexto pós-colonial. O Padrão dos Descobrimentos encontra-se em Belém, uma zona de Lisboa que foi totalmente reformulada aquando da exposição de 1940. O conjunto de referências ao passado colonial e à narrativa dos “descobrimentos” exaltada pelo Estado Novo que se encontram neste local remete para uma reflexão sobre a noção de “complexo de memória”. Este conceito, desenvolvido por Sharon Macdonald (2013), indica uma relação entre memória, património (*heritage*) e identidade. Segundo a autora, “o património é um elemento eficaz para o complexo de memória, sendo capaz de reorganizar terra e cidades, validando certos grupos sociais e outros não” (Macdonald 2013, 118, tradução da autora).

Na contemporaneidade, o Padrão dos Descobrimentos e o Jardim da Praça do Império (que, aquando da Exposição do Mundo Português, recebeu o nome de Praça do Império), construídos em 1940, juntam-se ao Mosteiro dos Jerónimos e à Torre de Belém, transformando a zona de Belém “num ‘complexo de memória’ associado à experiência imperial portuguesa” (Peralta 2013, 361). Assim, Belém congrega num só espaço uma série de monumentos (aos quais podemos também juntar o Jardim Botânico Tropical, anteriormente Jardim Colonial) que remetem para a memória dos “descobrimentos” que, durante o Estado Novo, foi excessivamente explorada e exacerbada para a construção de uma narrativa identitária que valorizava, como vimos, a conceção de Portugal como um império colonial e, posteriormente, como nação pluricontinental.

⁵⁶ Na exposição *A Story within a Story*, na GIBCA (Göteborg International Biennial of Contemporary Art), a componente escultórica de *Messy Colonialis, Wild Decolonization* é composta por blocos geométricos da cor da madeira, enquanto que na exposição *Ângela Ferreira – Resignificação*, no Colégio das Artes, em Coimbra, as estruturas geométricas apresentadas são brancas.

Ao fazer referência ao Padrão dos Descobrimentos, um símbolo dos valores coloniais promovidos pelo Estado Novo, que se mantém intacto na atualidade como elemento do património nacional e monumento celebratório do período das “descobertas”, Ferreira alerta-nos para o facto de este tipo de monumentos “transborda[rem] com o discurso nacionalista dos descobrimentos que (...) ainda está por desconstruir no imaginário português” (Ferreira 2017, 354). *Colonialismo Sujo, Descolonização Selvagem* interpela-nos a refletir sobre como a ausência de uma reflexão crítica sobre o processo de descolonização e a realidade do colonialismo leva à romantização e até glorificação de uma determinada narrativa relacionada com os “descobrimentos”, e, conseqüentemente, com o colonialismo.

4.2 A representação do sujeito negro na pós-colonialidade - estereotipização e manutenção da iconografia colonial: uma análise das obras *Parque Temático* e *O Jardim*, de Vasco Araújo

Vasco Araújo (Lisboa, 1975) é licenciado em escultura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e realizou o Curso Avançado em Artes Plásticas da Maumaus – Escola de Artes Visuais. Nas suas produções, o artista explora diferentes suportes (escultura, instalação, vídeo, fotografia, performance), recorrendo a dispositivos formais associados à ópera, ao Barroco, à etiqueta palaciana, à dança, à mitologia e ao Modernismo (Vasco Araújo s.d.).

Em 2016, Vasco Araújo cria *Parque Temático* (2016), uma obra videográfica que combina vários *media*: música (*Quartetto per Archi N°1* de Krzysztof Penderecki e *Threnody for the Victims of Hiroshima for 52 Stringed Instruments* de Krzysztof Penderecki), texto e imagem. Esta obra é o resultado de um exercício de observação da iconografia colonial presente numa construção recreativa do Estado Novo: o Portugal dos Pequenitos. Este parque, inaugurado em Coimbra a 8 de junho de 1940, ano da Exposição do Mundo Português, foi uma iniciativa de Fernando Bissaya Barreto, membro e dirigente da União Nacional (organização política de apoio ao Estado Novo), que pretendia criar um parque “lúdico-pedagógico destinado essencialmente à Criança” (Portugal dos Pequenitos. História s.d.) que se configurasse como um suposto “referencial histórico e pedagógico” (Portugal dos Pequenitos. História s.d.). Seguindo os princípios ideológicos

do regime estadonovista, o Portugal dos Pequenitos “propõe uma viagem por Portugal e as suas colónias através de pavilhões e construções arquitetónicas em escala reduzida” (Araújo 2016).

Em 2016, o artista contactou a instituição responsável pela gestão do Portugal dos Pequenitos, a Fundação Bissaya Barreto, com o intuito de requerer autorização para fotografar e filmar as figuras escultóricas do parque. Após dois pedidos não diferidos, Araújo avançou com a criação de uma versão alternativa de *Parque Temático*, que não apresentava qualquer imagem (Parque Temático/Theme Park s.d.). Nesta versão, o diálogo entre os personagens é acompanhado por uma “imagem videográfica cega”, um ecrã negro trespassado por uma linha horizontal vermelha (Parque Temático/Theme Park s.d.). As circunstâncias que motivaram a apresentação de uma versão alternativa da obra permitem-nos interpretar a ausência de imagem como uma referência à cegueira generalizada com que a sociedade portuguesa parece encarar o passado colonial do país. Esta falta de reflexão sobre a herança colonial é evidenciada na linguagem visual do Portugal dos Pequeninos, que se mantém inalterada desde 1940, mas também na dificuldade da Fundação Bissaya Barreto em aceitar o desenvolvimento de trabalho crítico sobre a iconografia ali presente, abrindo espaço para uma reflexão sobre o facto de este parque perpetuar os valores coloniais defendidos pelo Estado Novo. Em 2017, o artista recebeu a confirmação de que poderia utilizar as imagens do Portugal dos Pequenitos (Parque Temático/Theme Park s.d.), a partir das quais criou a versão final de *Parque Temático*, que analisamos nesta dissertação.

Nesta obra, Araújo foca-se nas esculturas de sujeitos negros que se encontram na entrada dos pavilhões que procuravam representar as antigas colónias portuguesas segundo a perceção que o regime delas tinha (fig. 19). A cada uma destas figuras é atribuída uma voz que recita um texto criado pelo próprio artista, estabelecendo-se uma conversa entre as várias “personagens”. Neste vídeo, uma das esculturas toma voz para verbalizar a maneira como estas estátuas negras são vistas “como uma figura ou, mesmo, como um objeto inventado e fixado pelo olhar, pelos seus gestos e atitudes, tendo ainda sido tecidos enquanto tal através de mil pormenores, anedotas, relatos” (Araújo 2016). Este excerto do texto revela o carácter simbólico das estátuas, que representam a maneira como o colonialismo procurou fixar a representação do sujeito negro através do mecanismo do estereótipo. A estereotipização através da iconografia foi um elemento essencial na construção do discurso colonial, permitindo a definição e a fixação do *outro*

(*other*) através de um quadro de conhecimento familiar. A definição da identidade do *outro* (*other*) [como antagónica à do eu (*self*)] surge através de um processo de cisão da psique (Kilomba 2019). O ego do sujeito branco divide-se, desenvolvendo duas atitudes perante a realidade externa: uma parte positiva que é experienciada como *self* e uma parte negativa que é projetada no *outro* (*other*), o sujeito negro (Kilomba 2019). “O sujeito negro torna-se no ecrã de projeção para aquilo que o sujeito branco teme reconhecer em si mesmo” (Kilomba 2019, 18). Através da estereotipização, a identidade fixada sobre o outro é constantemente repetida. O estereótipo é “um modo de representação complexo, ambivalente e contraditório” (Bhabha 1998, 110), que implica, simultaneamente, rigidez na fixação da identidade do *outro* e uma repetição constante de determinadas narrativas. Não se trata do sujeito negro, mas sim do imaginário e das fantasias do sujeito branco relativamente ao que o *outro* deve ser. Logo, para que a imagem construída sobre o *outro* se mantenha, é necessária “uma cadeia continua e repetitiva de outros estereótipos” (Bhabha 1998, 120) e é o carácter ambivalente do estereótipo que “garante a sua repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes” (Bhabha 1998, 106). Gera-se, assim, no sujeito negro, um sentimento de não-pertença, de ter sido aprisionado numa representação imposta. O negro questiona-se: “quem sou eu na realidade, sim, quem sou eu neste lugar?” (Araújo 2016), “serei eu, em boa verdade, quem dizem que sou?” (Araújo 2016). Através da estereotipização, o negro transforma-se num objeto construído pelo branco, torna-se “a negação sistemática do outro” (Araújo 2016), o resultado de “uma decisão furiosa de privar o outro de qualquer atributo de humanidade” (Araújo 2016). As semelhanças em termos representacionais e a dificuldade de identificação e individuação de cada escultura remetem também para este processo de apagamento da identidade e subjetividade do sujeito negro, que resulta dos processos de estereotipização do discurso colonial.

Em *Plantation Memories* (2019 [2008]), Grada Kilomba faz referência a um dispositivo utilizado pelo colonialismo: uma máscara de aço que impossibilitava o acesso à boca por parte das pessoas escravizadas, impedindo que elas ingerissem alimentos, bebidas alcoólicas e terra. Este era ainda um mecanismo eficaz no silenciamento do negro, que o impedia de tomar o lugar do sujeito da enunciação para afirmar a sua identidade, ficando aprisionado aos estereótipos construídos pelo colonizador.⁵⁷ Em *Parque*

⁵⁷ A máscara como metáfora para o controlo exercido pelos brancos sobre a boca dos negros é analisada mais detalhadamente no capítulo 5, dedicado ao trabalho de Kilomba.

Temático, o negro ganha voz e toma o lugar da enunciação para expressar a sua condição de aprisionamento, desafiando-a. Contudo, ao criar uma correspondência entre as vozes que se erguem no vídeo para contestar as estruturas coloniais racistas e as estátuas estereotipadas, Araújo evidencia a maneira como estas estruturas permanecem praticamente inalteráveis, na atualidade. O trabalho de Araújo convoca uma reflexão sobre o facto de, neste parque, a iconografia colonial – que implica uma negação do *outro* como tal e uma definição da sua identidade sob uma visão eurocêntrica – se manter intacta na atualidade, resultado de uma perpetuação das estruturas coloniais racistas.

O interesse de Araújo por esta problemática é explorado pela primeira vez ainda em 2005, em *O Jardim*, uma obra videográfica criada a partir de imagens captadas no atual Jardim Botânico Tropical, em Lisboa. Fundado em 1906, sob o nome de Jardim Colonial⁵⁸, este parque foi reconfigurado para albergar a Secção Colonial durante as celebrações da Exposição do Mundo Português, tendo lá sido construídos os pavilhões referentes às colónias portuguesas, os apartamentos onde foram instalados os chamados “indígenas” dos vários territórios coloniais, num zoo humano que atraía a curiosidade dos brancos da metrópole, que queriam conhecer as vidas das supostas “figuras exóticas”. Em 2005, o ano em que Araújo realiza a sua obra, restavam, no Jardim Tropical, não só os pavilhões da Exposição do Mundo Português, como também as estátuas de figuras negras, que, tal como as esculturas do Portugal dos Pequenitos, procuravam representar os africanos negros. No caso do Jardim Tropical, a estereotipização do *outro* concretiza-se na construção de esculturas que, apesar de distintas entre si, representam os diferentes povos das colónias de forma padronizada.

O Jardim combina as imagens destas estátuas, filmadas pelo artista, com excertos da *Ilíada* e da *Odisseia* de Homero (fig. 20). Em *O Jardim*, o tema central do diálogo construído a partir dos textos de Homero é a condição de “estrangeiro”, atribuída a um dos homens que participa na conversa. O texto é lido em *voz-off* por duas mulheres e três homens, cada um deles correspondendo a uma figura escultórica. A reflexão sugerida a partir do texto da obra adquire um significado adicional quando enquadrada no local em que as estátuas se encontram. O conceito de “estrangeiro” está implícito na criação do

⁵⁸ Em 1951, aquando das alterações de nomenclaturas levadas a cabo pelo Estado Novo, segundo as quais a denominação “colónias” dá lugar a “províncias ultramarinas”, o Jardim Colonial passa a designar-se Jardim e Museu Agrícola do Ultramar. Em 1974, passa a integrar a Junta de Investigação do Ultramar, que posteriormente se passa a designar por Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT) (Jardim botânico tropical s.d.).

jardim, sendo que as palavras escolhidas para o designar (“colonial”, “ultramar” e “tropical”) remetem para uma relação com o estrangeiro e o diferente. Os conceitos “colonial” e “ultramar” designam um exercício explícito de dominação que implica uma relação de poder desigual entre o colonizador e o colonizado. Estas noções são substituídas, já no período pós-revolucionário, pela noção de “tropical” que se associa a um conceito que foi central durante o colonialismo e que continua presente no período pós-colonial: o exótico (Aquino 2011). A noção de “exótico” resulta de uma visão etnocêntrica, que implica a consideração de um determinado grupo étnico-cultural como central, e a partir do qual os outros se estabelecem como diferentes. No contexto das relações coloniais, o etnocentrismo transforma-se em eurocentrismo: a Europa torna-se no ponto de referência a partir do qual os outros grupos étnicos e culturais são definidos. O eurocentrismo implica, como vimos, uma fixação do lugar do *outro* através do discurso colonial e da construção de estereótipos (uma construção imaginária do *outro* como antagónico ao *eu*). O conceito de “exótico” resulta, assim, de uma perspectiva que engrandece a cultura europeia e menospreza as restantes, *fetichizando-as*. A utilização deste conceito, no contexto pós-colonial, implica que as relações de poder coloniais se perpetuem, numa relação de desigualdade em que o europeu é considerado como a norma através da qual as outras culturas podem ser definidas e classificadas.

Homi Bhabha (1998) recorre ao conceito de “ambivalência” utilizado pela psicanálise, aplicando-o ao contexto dos estudos pós-coloniais para analisar a relação entre o *eu* (*self*) e o *outro* (*other*). Segundo o autor, a relação entre colonizador e colonizado é ambivalente na medida em que ela se caracteriza pela coexistência de sentimentos de medo e repulsa e de fascínio e atração

O negro é ao mesmo tempo selvagem (canibal) e ainda o mais obediente e digno dos servos (o que serve a comida); ele é a encarnação da sexualidade desenfreada e, todavia, inocente como uma criança; ele é místico, primitivo, simplório e, todavia, o mais escolado e acabado dos mentirosos e manipulador de forças sociais. (Bhabha 1998, 126)

Desta atração pelo diferente resulta a *fetichização* do *outro* e a curiosidade escopofílica que leva à criação de zoológicos humanos, tal como os apresentados no Jardim Colonial, aquando da Exposição do Mundo Português, e das estátuas estereotipadas, que permaneceram após a exposição.

Tal como na obra posterior, em *O Jardim*, a voz adquire um papel central no processo de construção identitária. É através da fala que o indivíduo passa de *objeto* (aquele sobre o qual se fala) a *sujeito* (aquele que fala). As pessoas escolhidas pelo artista para darem voz às estátuas de *O Jardim* são negras e portuguesas, descendentes de angolanos e caboverdianos (Aquino 2011). Esta foi uma escolha propositada, com o intuito de “dar voz” a sujeitos pós-coloniais que se sentem constantemente confrontados com a condição de estrangeiro no seu país de origem. Contudo, é importante refletir sobre os limites desta tentativa de colaboração. Para além de utilizar textos escritos por si, Araújo recorre ainda frequentemente à literatura clássica nas suas obras, como forma de fazer referência a conceitos e ideias supostamente universais e intemporais, numa tentativa de “universalizar o [seu] trabalho” (Aquino 2011, tradução da autora). Mas, sendo a Antiguidade Clássica tida como fundadora da cultura europeia, a assunção de que estes são conceitos universais evidencia uma perspetiva eurocêntrica. Na tentativa de contrariar a estereotipização e o silenciamento do *outro*, a escolha de outros arquivos e fontes não ocidentais, bem como a recolha de testemunhos dos próprios sujeitos negros poderia ter sido um exercício pertinente para visibilizar experiências silenciadas e, assim, questionar narrativas hegemónicas.

O jardim em que as estátuas se encontram desempenha também um papel simbólico. Os jardins são lugares de memória, em que o passado se perpetua no presente num ciclo de renovação de vida da flora (Rodrigo 2012). Em *O Jardim*, focando-se no carácter discriminatório da exotização e estereotipização do *outro* presentes nas estátuas do Jardim Botânico Tropical, Araújo procura refletir sobre como a manutenção acrítica destas estátuas implica que esta perspetiva se mantenha inquestionada na atualidade.

4.3 Considerações finais

Como analisámos ao longo do capítulo, o carácter violento do passado colonial e as consequências do desmoronamento do império mantêm-se “encaixotados” e ignorados, manifestando-se, na sociedade portuguesa, sob a forma de uma amnésia colonial. O silêncio relativamente à herança colonial é contrabalançado por uma série de monumentos e construções erguidas pelo Estado Novo que se mantêm intactas e sem serem submetidas a uma reflexão crítica, transportando para o presente a narrativa

ideológica do regime salazarista que glorificava a noção de um Portugal imperial, no qual estava implícito o colonialismo e o racismo. A existência destes monumentos evidencia a amnésia colonial generalizada e conduz à nostalgia da ideia de um império, como vimos com *Colonialismo Sujo, Descolonização Selvagem*. A ausência de reflexão crítica, conjugada com a romantização de um passado de colonização e exploração, implica que as narrativas difundidas no seio da opinião pública (nos media, na escola) relativamente à história de Portugal sejam não apenas imprecisas como limitadas, excluindo delas várias outras experiências de passado, pautadas pela violência. Uma versão romantizada da história que valoriza os “benefícios” do empreendimento do colonialismo privilegia a experiência dos perpetradores (os colonos europeus brancos), condenando, uma vez mais, a experiência do negro à invisibilidade. Não existindo espaço para as narrativas destes sujeitos, eles sentem-se excluídos e estrangeiros no seu próprio país.

Através de *Parque Temático* e *O Jardim*, de Vasco Araújo procuramos pensar a maneira como a experiência do sujeito negro é ainda marcada pelos legados colonialismo e dos mecanismos instrumentalizados para criar uma relação desigual entre brancos e negros. Analisando iconografia colonial presente em construções recreativas erguidas pelo regime estadonovista, refletimos sobre a persistência de estruturas racistas e discriminatórias na contemporaneidade.

Capítulo 5

Descolonização epistémica: repensar a condição do sujeito negro na sociedade pós-colonial

A ligação histórica de Portugal com Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, resultado do longo período de colonização portuguesa destes territórios, manifesta-se na composição multicultural da sociedade portuguesa contemporânea. Esta multiculturalidade não encontra, contudo, reflexo na maneira como o passado colonial é abordado socialmente. Como analisámos no capítulo 1, a visão luso-tropicalista,⁵⁹ que defende que o colonialismo português foi mais brando, menos violento e menos discriminatório, permanece nos manuais escolares (Araújo e Maeso 2013), na narrativa dos *media* e nos discursos políticos (Cardina 2016), sendo silenciadas histórias de racismo e violência. O silenciamento das experiências de opressão e discriminação vividas pelas/os negras/os durante o período colonial implica que a narrativa disseminada sistemicamente na sociedade portuguesa condene os indivíduos da diáspora africana a uma posição de invisibilidade e discriminação constante, que se manifesta, entre outros aspetos, numa justiça mais pesada (Henriques 2017a), na dificuldade em encontrar emprego (Henriques 2017c) e em arrendar casa (Henriques 2017b), gerando, nestes sujeitos, um sentimento de não-pertença no seu próprio país⁶⁰.

Procurando refletir sobre a experiência do sujeito negro numa sociedade em que o passado colonial se reinventa em narrativas romantizadas e saudosistas, concentramo-nos no livro *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Quotidiano* (2019 [2008]) e

⁵⁹ No capítulo I, fazemos referência ao luso-tropicalismo, uma “quase-teoria” desenvolvida por Gilberto Freyre, que defende a “singular disposição do português para a colonização híbrida e escravocrata dos trópicos” (Freyre cit. In Almeida 2000, 163). O luso-tropicalismo, que, como analisámos anteriormente, foi utilizado pelo Estado Novo, no período do pós-guerra, como justificação para o colonialismo português em África, apresenta uma visão idílica deste, que omite a discriminação racial, a exploração e a violência, dando lugar à narrativa de um suposto convívio intercultural harmonioso.

⁶⁰ Como analisámos no capítulo 1, apesar da presença significativa de indivíduos da diáspora africana em Portugal, não existem estatísticas relativamente ao número de cidadãos negros residentes no país, sendo apenas possível uma aproximação através de dados relativos à imigração, particularmente dos PALOP, recolhidos em várias áreas (Henriques 2018). A necessidade de recorrer a dados sobre imigrantes dos PALOP para se conseguir uma aproximação aos números de cidadãos afrodescendentes a viver em Portugal alimenta a ideia de que os sujeitos negros são estrangeiros (Henriques, 2018).

nas obras *The Desire Project / O Projeto Desejo* (2015-2016) e *Plantation Memories / Memórias da Plantação* (2015) de Grada Kilomba, uma artista portuguesa, negra, com raízes angolanas e são-tomenses. Kilomba desenvolve um trabalho transdisciplinar, reflexo da sua formação em psicologia clínica, psicanálise e filosofia, em que procura refletir sobre questões como a memória, a raça, o género, a identidade e o pós-colonialismo. A sua obra procura combinar a teoria da psicanálise, dos estudos pós-coloniais, *queer* e de género com diversos meios de expressão artística – performance, teatro, literatura e som– com o intuito de “criar ‘novas linguagens’”, porque “não é possível contar novas histórias e novas narrativas com o mesmo vocabulário” (Kilomba 2017, s.p.).

5.1 Memórias da Plantação: a reencenação do passado colonial através do racismo

Memórias da Plantação: Episódios de racismo quotidiano (2019 [2008]), o livro que resulta do doutoramento de Kilomba na Freie Universität, em Berlim, inicia-se com a referência a uma figura política e religiosa da diáspora africana: a Escrava Anastácia (figura 21). Esta figura é evocada, uma vez mais, na obra *The Desire Project / Projeto Desejo* (2015-2016), através de um altar que remete para uma memória pessoal da infância da artista (fig. 22)

“Na sala de estar da minha avó, havia uma imagem da Escrava Anastácia por cima do sofá, no lado esquerdo da parede. Todas as sextas-feiras, nós colocávamos uma vela, uma flor branca, um copo de água limpa, e uma tijela de café fresco – sem açúcar. A minha avó costumava contar como Escrava Anastácia tinha sido encarcerada numa máscara, por falar palavras de emancipação durante a escravatura, e eu, dizia a minha avó, dever-me-ia sempre lembrar dela.” (Anastácia: a memória da escrava amordaçada s.d.)

Esta “*máscara brutal do silenciamento*” (Kilomba 2019, 31), uma “peça introduzida na boca do *sujeito negro*, presa entre a língua e o maxilar e fixada na nuca com dois cordões, um à volta do queixo e o outro, do nariz e da testa” (Kilomba 2019, 31), a que fizemos uma breve referência no capítulo 4, foi um instrumento utilizado pelo

colonialismo português. Oficialmente, a função deste mecanismo era a de impedir que os sujeitos negros escravizados⁶¹ comessem cana-de-açúcar ou sementes de cacau, o que era interpretado como um roubo por parte do colonizador. Contudo, a função principal do mecanismo era silenciar e gerar medo na/o negra/o escravizada/o: o sujeito não tem acesso à fala e é-lhe negada a possibilidade de cometer suicídio pela ingestão de terra, sendo por isso impedido de tomar comando sobre o seu próprio destino como indivíduo (Kilomba 2019). A máscara torna-se assim num poderoso símbolo do colonialismo, representando a opressão, o silenciamento, a privação e a objetificação da/o negra/o.

Ao iniciar a sua reflexão evocando a Escrava Anastácia, Kilomba traz para o presente a memória do passado colonial e sublinha a necessidade de se reconhecer o silenciamento a que é submetido o indivíduo negro, de modo a que o processo de descolonização do pensamento e de tomada de voz do sujeito da diáspora africana possa desenrolar-se.

O título *Memórias da Plantação* remete, tal como a referência à Escrava Anastácia, para uma relação entre o passado colonial - no qual se inclui um processo de escravização do sujeito negro caracterizado pelo trabalho forçado nas plantações, a reformulação das vidas privadas (inclusive a vida espiritual e religiosa), mas também pelas experiências de resistência - e o presente, pautado por uma espécie de amnésia do carácter violento do colonialismo, que conduz a uma reatualização da violência e da discriminação racial. Os “episódios de racismo quotidiano”, que a artista procura elencar na segunda parte do livro, mostram como a experiência do racismo funciona como um “choque violento que, de repente, põe o *sujeito negro* numa cena colonial onde, como no cenário de uma plantação, é aprisionado como o «outro» subordinado e exótico” (Kilomba 2019, 25). O conceito de “memória”, associado ao silenciamento do carácter violento do colonialismo, que analisámos nos capítulos 1 e 2, permite-nos interpretar o passado colonial como uma espécie de memória reprimida, que se manifesta no presente sob a forma de negação (no sentido de recusa) (Kilomba 2019). A negação é um mecanismo “que opera inconscientemente na resolução de conflitos emocionais” (Kilomba 2019, 41), através do qual se recusa “admitir as dimensões mais desagradáveis

⁶¹ O termo “escravizado”, utilizado por Kilomba, enfatiza a escravatura como um “processo político activo de desumanização, enquanto *escrava/o* descreve o estado de desumanização como uma identidade natural das pessoas que foram escravizadas” (Kilomba 2019, 14). Este reconhecimento de um processo de dominação permite que ele seja subvertido através da tomada de voz da/o negra/o, que iremos explorar ao longo do capítulo.

da realidade externa e os pensamentos internos ou sentimentos” (Kilomba 2019, 41). A negação do caráter violento e discriminatório do colonialismo implica que as estruturas racistas do período colonial se perpetuem no presente sob a forma de discriminação racial.

Em *Memórias da Plantação*, Kilomba reúne uma série de testemunhos de episódios de racismo quotidiano recolhidos através de entrevistas a duas mulheres negras, uma afro-alemã e uma afro-americana, residentes em Berlim. A artista cria assim uma espécie de arquivo de histórias que refletem o racismo que caracteriza as sociedades europeias contemporâneas como aquela em que estas mulheres vivem, visibilizando experiências esquecidas e menosprezadas pela história hegemónica. A escolha de registar histórias de mulheres é propositada, sendo as questões de género um elemento central no trabalho de Kilomba. Para além do racismo implícito no exercício do colonialismo, o sexismo – parte integrante da ordem social e política na Europa - foi levado pelos colonizadores para o contexto das relações coloniais (não só entre o homem branco e a mulher negra, mas entre o homem negro e a mulher negra) (hooks 2018). No panorama pós-colonial, o sexismo continua a operar como força opressora independentemente do racismo, mas também em simultâneo com ele (hooks 2018). O sexismo e a ordem patriarcal fizeram com que a experiência feminina negra fosse menosprezada em prol de uma “emancipação” do sujeito negro (hooks 2018). O sexismo como forma de opressão foi, assim, negligenciado na luta antirracista, mantendo-se uma estrutura patriarcal negra. O feminismo, concentrado sobre a opressão em termos de género, ignorou a questão racial, menosprezando o impacto do racismo na vida das mulheres negras. Como hooks (2018) refere, as feministas brancas tendiam a romantizar a experiência feminina negra, em vez de debater o impacto negativo da discriminação racial na sua condição. Esta separação dos debates em torno das problemáticas do racismo e do género implicou uma invisibilização da problemática feminina negra, que Kilomba procura contrariar (hooks, 2018; Kilomba, 2019).

O conjunto de histórias de “racismo quotidiano” elencado por Kilomba comprova que o racismo não se trata de um episódio isolado na biografia de um indivíduo, mas sim de “uma acumulação de episódios violentos que demonstram (...) um padrão histórico de abusos raciais” (Kilomba 2019, 239), nos quais se incluem não apenas a violência racista, mas também as “memórias colectivas do trauma colonial” (Kilomba 2019, 239). Estas histórias de racismo refletem a dimensão traumática da experiência quotidiana do indivíduo e revelam a maneira como o sujeito negro é sistematicamente colocado no lugar

do *outro*, do *diferente*. A construção desta ideia de “alteridade” é usada como pretexto para a intrusão, “permitindo” ao sujeito branco questionar (“desculpa, como é que lavas o cabelo?”) e tocar (“as pessoas costumavam tocar-me no cabelo”) (Kilomba 2019). A *negritude* e o *européismo* são “reproduzidos como duas categorias contraditórias mutuamente exclusivas” (Kilomba 2019, 118), que fazem com que os indivíduos negros sejam constantemente confrontados com questões como “de onde vens?” ou afirmações como “não podes ser alemã”, gerando na/o negra/o um sentimento de não-pertença e não-identificação (Kilomba 2019).

5.2 Descolonização do pensamento: do silenciamento à tomada de voz

The Desire Project / O Projeto Desejo (2015-2016) (fig. 23) explora precisamente a passagem do silenciamento à tomada de voz por parte da/o negra/o. A obra é uma vídeo-instalação dividida em três atos (*while I walk, while I speak, while I write* - enquanto caminho, enquanto falo, enquanto escrevo), composta por três ecrãs de fundo negro em que surge uma sequência de frases e palavras organizadas de forma sonora e ritmada, através do isolamento de termos (alguns deles em itálico), e de uma divisão intencional das frases (Grosso 2017). A ausência de imagem e a visualização do texto convocam a atenção da audiência, que é convidada a ler o texto, desenvolvendo uma relação mais próxima com as palavras (Kilomba e Sigmund 2017). A componente textual é combinada com elementos sonoros, uma composição do artista Moses Leo, que conjuga vozes e som de bateria, remetendo para “os batuques e tambores afro-brasileiros, o chamado ‘canto das senzalas’” (Grosso 2017, 23). *The Desire Project* reflete a proximidade entre palavra poética, som e música, remetendo para a tradição oral africana e para a importância da produção sonora e musical na resistência e na luta dos sujeitos africanos e afrodescendentes (Grosso 2017, 23).

O primeiro ato, *Enquanto Caminho*⁶², denuncia o preconceito e a discriminação racial que analisámos anteriormente, mostrando o ciclo vicioso através do qual o exercício da discriminação se transforma no mecanismo que, ao diferenciar, coloca o *outro* numa posição de inferioridade e submissão (Grosso, 2017). O racismo cria o inferiorizado, na

⁶² Ato I, *Enquanto Caminho*, “Alguém aponta para mim / E diz algo / ... / Algo sobre ser / *Diferente*. / E eu pergunto-me a mim mesma: *diferente* de quem?” (in Grosso, 2017).

medida em que é necessário construir o *outro* (*other*), de modo a tê-lo como suporte para as projeções e desejos do *eu* (*self*) (Fanon 2008). Como a artista assinala, “o branco não é uma cor. O branco é uma definição política que representa os privilégios históricos, políticos e sociais de um determinado grupo. Um grupo que tem acesso às estruturas e instituições dominantes da sociedade” (Kilomba in Grosso 2017, 27). Assim, numa sociedade em que o branco é considerado o paradigma da noção de humanidade, o sujeito negro estará sempre condenado a ser diferente. “Não lidamos com o *sujeito negro*, mas com as fantasias *brancas* do que a negritude deve ser” (Kilomba 2019, 36).

No seguimento do primeiro ato, *Enquanto falo*⁶³ expõe a maneira como a discriminação está ancorada numa hierarquia que define quem pode falar e sobre o que se pode falar (Kilomba 2019). Em *Can the subaltern speak?*, Gayatri Spivak reflete sobre a possibilidade dos sujeitos subalternos⁶⁴ assumirem o “lugar da fala”, concluindo que a/o subalterna/o não pode falar porque não é atribuído valor àquilo que diz (Spivak 2010; Ribeiro 2017). Estamos novamente perante o ciclo vicioso da discriminação: se “quem é ouvido é quem «pertence». E quem *não* é ouvido torna-se quem «*não* pertence»” (Kilomba 2019, 41), quando determinados grupos falam, mas são silenciados, a sua posição de subalternidade perpetua-se. Para assumir o “lugar da fala” é necessário que a/o negra/o seja ouvido, e quem sempre foi autorizado a falar, escute (Ribeiro 2017). A figura da máscara é fulcral para pensarmos este silenciamento do sujeito negro, um silenciamento forçado, que, mais do que negar o “lugar da fala” à/o negra/o, protege a/o branca/o de assumir um lugar da escuta e se confrontar com narrativas e histórias silenciadas. A máscara, que continua a existir de forma simbólica, permite que o sujeito branco silencie a/o negra/o, mantendo determinadas narrativas contra-hegemónicas nas margens (Kilomba 2019). O uso da conjugação temporal “enquanto” exprime esta coexistência de duas realidades: enquanto a história colonial europeia é romantizada e celebrada, a história africana e das suas diásporas é silenciada (Grosso 2017).

⁶³ Ato II, *Enquanto Falo*, “Não estamos a lidar aqui / com um *simples* jogo de / p-a-l-a-v-r-a-s,/ mas sim,/com a violenta /*hierarquia*, / que define: / *quem* pode falar / e/ sobre o que pode falar” (in Grosso 2017).

⁶⁴ O termo “subalterno”, que, como referimos no capítulo 2, foi avançado por Antonio Gramsci, é utilizado por Spivak para designar “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (Spivak 2010, 12). Em *Memórias da Plantação*, Kilomba opta por utilizar o termo no género feminino (“subalterna”) (2019).

Em *Enquanto escrevo*⁶⁵, o último ato, a libertação é encontrada na escrita (Grosso 2017), através da qual a autora [mulher e negra] se torna porta-voz numa denúncia coletiva do silenciamento destas histórias através de narrativas romantizadas relativamente ao passado colonial (Grosso 2017).⁶⁶ A escrita permite à mulher negra assumir o lugar do sujeito da enunciação, libertando-se das representações criadas pelo sujeito branco, que a constroem como um objeto. A escrita torna-se mais que um ato de emancipação, uma forma de descolonização, pois tornando-se “autoras/es ‘válidas/os’ e ‘legítimas/os’” (Kilomba 2019, 24), estes sujeitos opõem-se às estruturas coloniais racistas. A resistência não é, contudo, suficiente, sendo necessário que o sujeito se reinvente (Kilomba 2019). Inicialmente, a/o negra/o passa por um processo de internalização do racismo em que desenvolve uma relação de ambivalência com a/o branca/o. Sendo que as estruturas racistas assumem o sujeito branco como arquétipo de “Homem”, a representação da humanidade, o sujeito negro procura identificar-se com esta figura tida como positiva. Porém, ao sofrer a discriminação operada pela/o branca/o, a/o negra/o identifica-se com a figura de alteridade representada pelas/os outras/os negras/os. A esta ambivalência segue-se a identificação, um processo através do qual:

“o *sujeito negro* inicia uma série de identificações consecutivas com outras pessoas *negras*: a sua história, as suas biografias, as suas experiências, o seu saber, etc. Estas identificações impedem o *sujeito negro* de conseguir uma identificação alienante com a *branquitude*. Em vez de se identificar com a/o outra/o *branca/o*, desenvolve uma identificação positiva com a sua própria negritude, o que conduz a uma sensação de segurança interna e reconhecimento do eu” (Kilomba 2019, 260).

Memórias da Plantação: Episódios de racismo quotidiano é o resultado de uma ânsia individual e coletiva por ganhar voz, recuperar histórias silenciadas e, conseqüentemente, desenvolver uma “identificação positiva” com a negritude (Kilomba

⁶⁵ Ato III, Enquanto Escrevo, “Então, porque escrevo? / Eu escrevo quase como uma obrigação, / para me encontrar. / Enquanto escrevo, / eu não sou o “Outro”, / mas o *eu*, / não sou *objeto* / mas o *sujeito*. / Eu torno-me a que descreve, / E não a descrita. / Eu torno-me a autora, / E a autoridade / Da minha própria história. / Eu torno-me a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou / Eu torno-me eu própria” (Grosso, 2017).

⁶⁶ *While I Write* foi o primeiro rascunho a partir do qual a artista construiu *The Desire Project*. A sua primeira versão foi produzida durante a residência artística de Kilomba em Berlim, no âmbito do projeto *Decolonizing Knowledge: Performing Knowledge (Descolonizar o Conhecimento: Performar o Conhecimento)* (Kilomba, 2015a).

2019). O livro de Kilomba revela como, face a um silenciamento das experiências do sujeito negro e às lacunas da história que ele gera, as memórias individuais e coletivas desempenham um papel essencial na escrita de narrativa contra-hegemónica, evidenciando a maneira como o silenciamento do carácter violento do colonialismo se manifesta no racismo pós-colonial e na condição das/os negras/os (Grosso 2017). Com o intuito de superar o trauma gerado pelo racismo quotidiano, Kilomba propõe visibilizar estas experiências e histórias (Grosso 2017), criando um arquivo de “provas” da reatualização da discriminação racial no presente, mostrando que a memória e a vivência quotidiana evidenciam esquecimentos e silenciamentos (Grosso 2017). Sendo a história um poderoso instrumento político para a construção e manutenção de um imaginário (Grosso 2017), Kilomba procura reverter as narrativas que romanticamente glorificam o passado colonial e silenciam as suas implicações na discriminação pós-colonial.

A partir de *Memórias da Plantação*, Kilomba dirigiu uma leitura cénica (*Plantation Memories/Memórias da Plantação*) (2015), que foi também registada em vídeo, performada por cinco pessoas negras, dois homens e três mulheres, num palco escuro, onde a atenção se foca completamente nas figuras que vão lendo as experiências de racismo na primeira pessoa. Um dos excertos de *Plantation Memories* (2015) (fig. 24) inicia-se com uma afirmação conjunta, em que os participantes declaram: “hoje, eu venho expor o que foi mantido em silêncio, como um segredo. Eu venho expor o racismo sem remorsos, pena, vergonha ou culpa” (Kilomba, 2015a). Esta performance representa uma tomada de voz por parte do sujeito negro, uma vontade de passar da escrita à oralidade que revela também uma tentativa de revisitar as tradições orais africanas, segundo a quais a história é passada de geração em geração através da memorização (da qual é exemplo a transmissão da história da escrava Anastácia). Através da oralidade, Kilomba enfatiza o carácter pessoal de cada uma das histórias, evidenciando a maneira como as experiências pessoais podem contrariar e ameaçar as narrativas hegemónicas inscritas e disseminadas pela historiografia europeia. É ainda importante salientar a dimensão corporal da performance e a relação do corpo com a discriminação racial. As estruturas coloniais racistas sujeitaram o corpo negro a uma série de violências pela aplicação da força física, nos castigos que eram aplicados sobre o corpo dos indivíduos escravizados, na violação e no abuso de mulheres negras, bem como, no período pós-colonial, nos episódios de agressão contra indivíduos racializados. No contexto contemporâneo, como vimos, o corpo negro continua a ser sujeito a tentativas de controlo e de diferenciação por parte

dos sujeitos brancos, que utilizam a diferença como forma de invasão com perguntas como “posso tocar no teu cabelo?”, “como lavas o cabelo?”, “de onde vens?” (Kilomba 2019). Através da performance, o sujeito negro assume o seu corpo como espaço de luta, como forma de se erguer contra o racismo e a violência praticada sobre o corpo negro.

5.3 Considerações finais

A obra de Kilomba permite-nos refletir sobre a maneira como a Europa - e, neste caso, Portugal - tem mantido uma “relação quase obsessiva” (Kilomba 2017, 5) com o seu passado colonial, que é glorificado e romantizado através de uma narrativa identitária disseminada na sociedade. Esta é uma narrativa eurocêntrica e branca, a visão dos colonizadores, que exclui outras experiências de passado e presente e contribui para uma reatualização da visão lusotropicalista do colonialismo português e para a manutenção da discriminação racial.

Através das suas obras, Kilomba visibiliza histórias e experiências de racismo vivenciadas por mulheres negras, mas negligenciadas pelas narrativas hegemónicas. A artista cria uma espécie de arquivo de episódios de racismo quotidiano, que não só evidenciam contradições presentes na construção de memórias coletivas, como o poder da experiência e da memória pessoal para subverter narrativas dominantes. A obra de Kilomba descreve várias fases de um processo de politização da/o negra/o, respondendo a uma ânsia do individuo negro se “tornar sujeito”. A escrita não é suficiente, pois, como a artista afirma, para contar novas histórias é necessário recorrer a um novo tipo de linguagem (Kilomba 2017). Para além de ser primordial descolonizar a linguagem, um exercício que desenvolve em *Memórias da Plantação*, na sua produção artística Kilomba recorre ainda a vários *media*: performance, vídeo, instalação, som. A artista explora o poder de elementos de culturas e tradições da diáspora africana - a oralidade, a produção musical e performativa. A obra de Kilomba mostra-nos como a arte pode constituir um mecanismo propício para a criação de novas linguagens, formas de subversão e descolonização do pensamento. O objetivo da artista é evidenciar o racismo quotidiano que pauta as sociedades europeias contemporâneas e mapear um processo de politização atravessado pelo sujeito negro. Contudo, a visibilidade que a artista tem vindo a adquirir em Portugal permite que a sua obra desempenhe um papel essencial para o confronto do

sujeito branco com as experiências de racismo sofridas pelos indivíduos racializados. O reconhecimento da existência de discriminação racial - e da sua relação com a romantização da herança colonial - é o primeiro passo para ultrapassar a negação que caracteriza a maneira como a sociedade portuguesa encara o seu passado e, conseqüente, o racismo quotidiano (Kilomba 2019). Esta tomada de consciência gera no sujeito branco um “estado afectivo de culpabilidade” (Kilomba 2019, 43). O sujeito procura responder ao sentimento de culpa através da intelectualização ou racionalização, tentando “estabelecer uma justificação lógica para o racismo” (Kilomba 2019, 43). Enquanto que a culpa está relacionada com um sentimento relativamente a uma ação orientada para o outro (neste caso, o comportamento racista), a vergonha (sentimento que surge associado à culpa) é o resultado de experiências que contestam as preconceções que o sujeito tem de si e o obrigam a confrontar-se com os efeitos da discriminação sobre o outro. É este confronto que permite o reconhecimento, “o momento em que o *sujeito branco* reconhece a sua própria *branquitude* e/ou racismos” (Kilomba 2019, 43-44). Segue-se a reparação, a “negociação do reconhecimento” (Kilomba 2019, 44), através da qual é possível reparar os danos causados pelo racismo, “mudando estruturas, agendas, espaços, posições, dinâmicas, relações subjectivas, vocabulários, ou seja, abdicando de privilégios” (Kilomba 2019, 44).

É, portanto, necessário descolonizar o pensamento e o conhecimento, pois as estruturas coloniais permitiram que o Ocidente construísse uma versão do mundo subjugando o saber e a capacidade de produção de saber do outro (Grosso 2017, 25). Uma narrativa alternativa deve encontrar espaço na sociedade portuguesa, e a discriminação e o racismo que sustentam a história glorificadora do passado colonial devem ser desconstruídos. Contudo, como o trabalho de Kilomba nos mostra, o dismantelamento das estruturas do racismo é um processo lento, que, no caso português, está ainda preso à negação e ao silenciamento.

Conclusão

Ao longo desta dissertação, refletimos sobre como, no seio da produção artística contemporânea, se tem procurado pensar a herança colonial portuguesa, e, em particular, as memórias construídas em torno desse passado. Como vimos, na contemporaneidade, o passado colonial tem vindo a manifestar-se em discursos de cariz lusotropicalista que defendem que o colonialismo português foi menos violento, discriminatório e racista que os restantes. Assim, esta dissertação foi estruturada de modo a traçar um percurso de reflexão que evidenciasse a relação entre um passado de violência colonial e a discriminação racial contemporânea. Num primeiro momento, procurámos refletir sobre o silenciamento das violências coloniais a partir da problemática do fantasma da guerra colonial. Para tal reflexão considerou-se pertinente analisar as obras *Mapas de Cumplicidades* (2011), *Reconfiguração de uma linha raspada* (2011), e *Obstrução de Cumplicidades [Objetos em camadas]* (2011), de Daniel Barroca e *Nostalgia* (2002), de Maria Lusitano. A partir das obras de Barroca, propôs-se uma reflexão sobre o silêncio que resulta do trauma da guerra e da dificuldade dos ex-combatentes partilharem histórias que suscitam vergonha e culpa. Ao construir os seus trabalhos recorrendo a um arquivo privado (pertencente ao seu pai, um ex-combatente na Guiné durante a guerra colonial), Barroca faz referência a outros arquivos semelhantes, sugerindo a relação profunda entre as experiências e memórias privadas e a memória coletiva. O silêncio dos ex-combatentes, resultado da sua experiência pessoal, contribui para a manutenção de um tipo de discurso que nega a violência do colonialismo, que é abordado por Maria Lusitano em *Nostalgia* (2002). Na sua obra, a artista associa uma história que dá conta da vivência dos colonos portugueses em África durante o período da guerra colonial ao título “nostalgia”, fazendo referência aos sentimentos nostálgicos e saudosistas manifestados nos testemunhos dos “retornados” que, no contexto da descolonização portuguesa, se viram forçados a voltar para a ex-metrópole. A guerra atravessa toda a narrativa da obra videográfica, mas mantém-se como um tema ausente e silenciado, que contrasta com a constante referência à colónia africana como um “paraíso colorido” urbano, sugerindo a tensão entre um excesso de memória, que se manifesta sob a forma de nostalgia, e uma espécie de amnésia ativa de memórias indesejadas. Esta obra propõe uma reflexão sobre como no contexto pós-colonial, esta narrativa glorificadora e saudosista persiste e é disseminada através dos discursos políticos, dos meios de comunicação, do sistema de

ensino e do património, transportando para o presente uma visão romantizada de um passado de violência, e perpetuando estruturas de discriminação racial que remontam ao período colonial.

Num segundo momento, procurando refletir sobre os legados do colonialismo na contemporaneidade, desenvolvemos uma análise sobre como os ideais coloniais são perpetuados através de monumentos e construções erguidos durante o período do Estado Novo, que se mantêm inalterados e sem serem enquadrados de forma crítica. No âmbito desta reflexão, considerou-se pertinente uma análise de *Colonialismo Sujo, Descolonização Selvagem* (2015), de Ângela Ferreira e *O Jardim* (2005) e *Parque Temático* (2016), de Vasco Araújo. Na sua obra, Ferreira procura refletir sobre a narrativa glorificadora e romantizada das “descobertas” e do passado colonial, que é reproduzida no Padrão dos Descobrimentos. *Colonialismo Sujo, Descolonização Selvagem* evidencia o caráter irrefletido desta glorificação, que implica que as várias histórias de violência e discriminação que pautaram o colonialismo se mantenham “encaixotadas” e silenciadas. É, efetivamente, a ausência de reflexão crítica sobre os legados coloniais e o seu impacto na contemporaneidade que permite que a iconografia colonial analisada por Vasco Araújo se mantenha inalterada e sem ser submetida a qualquer enquadramento. Nas obras que analisámos, o artista propõe uma reflexão sobre o problemático exercício de exotização e estereotipização do *outro* implícito na construção das estátuas de sujeitos negros presentes no Jardim Botânico Tropical de Lisboa e do Portugal dos Pequenitos. O artista evidencia como a manutenção acrítica destas figuras permite que as estruturas discriminatórias do período colonial se perpetuem na contemporaneidade, remetendo os sujeitos racializados para uma posição de alteridade. Como Grada Kilomba refere, o racismo opera através de um ciclo vicioso em que os constantes episódios de diferenciação e discriminação racial criam uma ideia de “alteridade”, o que, conseqüentemente, permite a persistência de estruturas que diferenciam, discriminam e oprimem sujeitos não-brancos. No livro *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Quotidiano* (2019 [2008]), a artista constrói uma espécie de arquivo de histórias que evidenciam a persistência destas estruturas na contemporaneidade. Ao comprovar a violência do colonialismo, as histórias de racismo – bem como outras experiências que demonstram as relações de poder desiguais em contexto colonial – configuram-se como uma ameaça para as narrativas lusotropicalistas. Assim, as histórias que dão conta das violências do colonialismo, e que evidenciam o caráter estrutural do racismo e a sua

ligação ao passado colonial, são, como analisámos no capítulo 2, “reprimidas”, transformando-se num tema tabu que, apesar de silenciado, se configura como um fantasma que ameaça manifestar-se em episódios de racismo quotidiano, como os elencados por Kilomba (2019).

Estas estruturas de discriminação racial “bloqueiam o acesso dos afrodescendentes às estruturas de oportunidades, em Portugal, desde tenra idade” (Raposo, et al. 2019, 18-19), manifestando-se, desde logo, no ensino, quando, ao residirem em territórios periféricos, os alunos racializados são colocados em escolas marginalizadas (Raposo, et al. 2019) sobre as quais recaem estigmas que resultam em baixas expectativas por parte dos professores. A experiência escolar dos alunos negros é ainda marcada por taxas de reprovção mais altas nos 1º, 2º e 3º ciclos, o que funciona como um “marcador social do estatuto depreciado dos alunos nas hierarquias escolares, contribuindo para a sua marginalização progressiva” (Raposo, et al. 2019, 19). Como analisámos no capítulo 1, as estruturas de discriminação racial evidenciam-se também nos manuais educativos, na forma como as temáticas relacionadas com os “descobrimientos”, o colonialismo, a escravatura e o racismo são abordados (Araújo e Maeso 2013). O sentimento de não-pertença gerado pela narrativa lusotropicalista ensinada nas escolas é ainda acentuado pelo *bullying* quotidiano experienciado pelos alunos racializados. Estes fatores moldam a relação dos alunos com a escola e as suas expectativas, contribuindo para que os jovens afrodescendentes continuem subrepresentados no ensino superior (Raposo, et al. 2019, 19). O racismo estrutural manifesta-se ainda ao longo da vida destes sujeitos, quer na dificuldade destes em encontrar emprego (Henriques 2017c) ou em alugar casa (Henriques 2017b). Também no âmbito da justiça são registadas desigualdades nas taxas de encarceramento - em 2015, os nacionais de países africanos apresentavam taxas doze vezes superiores aos indivíduos de nacionalidade portuguesa (Raposo, et al. 2019, 18). Esta disparidade é resultado da hipervigilância e da força policial que recai sobre estes indivíduos e os territórios por eles habitados (Raposo, et al. 2019, 18), o que evidencia, também, uma persistência de preconceitos relativamente a estas populações.

Como analisámos no primeiro capítulo, apesar da presença significativa de afrodescendentes em Portugal, não existem estatísticas relativamente ao número de cidadãos negros a viver no país, sendo possível apenas uma aproximação através de dados relativamente à imigração (Henriques 2018). Nesse sentido, a recolha de dados étnico-

raciais seria essencial para perceber quantos são os portugueses negros, a sua situação na sociedade e o impacto da discriminação racial nas suas vidas, permitindo ainda desenvolver medidas para corrigir desigualdades baseadas em critérios étnico-raciais (Henriques 2018).

Num discurso proferido na Assembleia da República, aquando da conferência “Racismo, Xenofobia e Discriminação Étnico-Racial em Portugal”, Francisca Van Dunem (2009), atual ministra da justiça, afirmou que “apregoar a inexistência de fenómenos racistas na sociedade portuguesa tornou-se um quase lugar-comum”. E, como Grada Kilomba refere, a negação não permite que se criem novas linguagens e, logo, que um processo de descolonização epistémica se concretize (2019, 7). A artista salienta a necessidade de uma “consciencialização coletiva (2019, 5), através da qual a negação é superada por um processo em que à culpa e à vergonha se segue o reconhecimento e a reparação (Kilomba 2019, 5). Esta reparação implica não apenas a desconstrução das estruturas que perpetuam a discriminação e as desigualdades baseadas no critério étnico-racial, mas também a criação de novas noções de poder e conhecimento mais inclusivas (Kilomba, 2019, 6). Ao longo desta dissertação, procuramos evidenciar como esta reconfiguração das noções de conhecimento deve ser efetuada no campo das artes e da sua historiografia. Este processo é possível não só através do trabalho de artistas que, tal como os que abordamos nesta dissertação, propõem reflexões sobre o passado colonial e os seus legados na contemporaneidade - questionando estruturas e configurações de poder e conhecimento -, mas também das instituições que decidem expor e visibilizar o seu trabalho. Contudo, apesar de salientarmos, nesta investigação, o importante contributo das artes e dos artistas para um processo de descolonização do pensamento, é essencial que se sublinhe também que este é uma contribuição limitada, sendo necessário um trabalho concertado entre diversas instituições, e agentes (políticos, educadores e investigadores), para um desmantelamento efetivo de estruturas coloniais e racistas.

Referências Bibliográficas

- Almeida, Joana Miguel Martins Santos de. “Apropriação do arquivo privado do período da Guerra Colonial na prática artística contemporânea portuguesa.” Dissertação de mestrado. 2014.
- Almeida, Miguel Vale de. *Um mar da cor da terra: Raça, cultura e a política da identidade*. Oeiras: Celta, 2000.
- Anastácia: a memória da escrava amordaçada. s.d.
<https://www.maat.pt/pt/noticia/anastacia-memoria-da-escrava-amordacada>
(acedido em 20 de junho de 2019).
- Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Traduzido por Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- Aquino, Eloise. *Vasco Araújo*. s.d.
http://www.vascoaraujo.org/The_Garden_of_Collinding_Meanings (acedido em 4 de maio de 2019). Araújo, Marta. “Racismo.pt?” Em *Somos diferentes, somos iguais: diversidade, cidadania e educação*, de Teresa Cunha e Sandra Silvestre, 25-49. Santa Maria da Feira: Acção para a Justiça e Paz, 2008.
- Araújo, Marta, e Sílvia Rodríguez Maeso. “Explorando o eurocentrismo nos manuais portugueses de história.” *Estudos de Sociologia* 3, nº 18 (2010): 239-270.
- . “A presença ausente do racial: Discursos políticos e pedagógicos sobre História, “Portugal”.” *Educar em Revista*, janeiro/março de 2013: 145-171.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, e Helen Tiffin. *Postcolonial studies: the key concepts*. Londres: Routledge, 2013.
- Babini, Anna, Irene Biochini, Marianna Liosi, e Alessandra Saviotti. *L'immaginazione vede/Naturalia et artificialia/a cura di Irene Biolchini/Acura di Anna Babini*. . Farenza: MIC, 2012.
- Bea, Efua. “Pela branca, Máscaras Negras: sobre o 'Decolonial Desire' de Vasco Araújo.” *Buala*. Traduzido por Marina Pinho. 16 de dezembro de 2016.
- Bebiano, Rui. “Criação do MFA.” Em *As voltas do passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 256 - 263. Lisboa: Tinta da China, 2018.
- Bhabha, Homi K. *O Local da Cultura*. Traduzido por Myriam Ávila, Eliana Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- Bittencourt, Marcelo. “Ataques em Luanda.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 56 - 61. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.

- Bourdieu, Pierre. *Esboço de uma teoria da prática, precedido de três estudos de etnologia cabila*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Oeiras: Celta Editora, 2002.
- Burgin, Victor. *In/Different Spaces: place and memory in visual culture*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- . “Strange Temporalities.” Em *Memory: Documents of Contemporary Art*, de Ian Farr, 176-184. Londres: Whitechapel Gallery, 2012.
- Cachola, Ana Cristina. “Escrever imagens em nome da guerra em Nostalgia de Maria Lusitano: Quando a colónia mostra a metrópole.” *Comunicação e Cultura*, 2011: 151 - 169.
- Caiado, André. “Reconfiguração do «Dia da Raça» e das Forças Armadas Portuguesas.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 121 - 127. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Campos, Ângela. “Discurso de Salazar «Para Angola, rapidamente e em força».” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 69 - 75. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Cardina, Miguel. “Memórias amnésicas? Nação, discurso político e representações do passado colonial.” *Configurações* 17 (2016): 31-42.
- . “Enfrentar os fantasmas presentes.” *Descolonização. Teatro Maria de Matos*, 2017: 18 - 21.
- Caruth, Cathy. “Introduction.” Em *Trauma: Explorations in Memory*, editado por Cathy Caruth, 151 - 157. Londres: Johns Hopkins University Press, 1995.
- . *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Londres: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- Castelo, Cláudia. “Uma incursão no lusotropicalismo de Gilberto Freyre.” *Blogue de História Lusófona* 6, nº 1 (2011): 261 - 280.
- . “A mensagem luso-tropical do colonialismo português tardio: O papel da propaganda e da censura.” Em *Lusofonia e Interculturalidade - Promessa e Travessia*, editado por Moisés de Lemos Martins, 451 - 470. V. N. Famalicão: Edições Húmus, 2015.
- Castelo, Cláudia, e Helena Wakim Moreno. “Encerramento em Lisboa da Casa dos Estudantes.” Em *As voltas do Passado. A guerra Colonial e as luta de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 143 - 148. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Castelo, Cláudia, Omar Ribeiro Thomaz, Sebastião Nascimento, e Teresa Cruz e Silva. “Tardocolonialismo e produção de alteridades.” Em *Os outros da colonização: Ensaios sobre o colonialismo tardio em Moçambique*, 19 - 24. Lisboa: ICS, 2012.
- Chakrabarty, Dipesh. “Histórias de Minorias, Passados Subalternos.” Em *Descolonizar a Europa, Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-colonialidade*, editado por Manuela Ribeiro Sanches, 209 - 229. Lisboa: Edições Cotovia, 2004.

- Curto, Diogo Ramada , Miguel Bandeira Jerónimo, e Domingos Nuno. “Nações e nacionalismos (a teoria, a história, a moral).” *Tempo Social* 24, nº 2 (novembro 2012).
- “Daniel Barroca.” s.d. <https://www.sistemasolar.pt/pt/autor/1616/daniel-barroca/?ac=autor> (acedido em 9 de outubro de 2019).
- “Daniel Barroca. Soldier Playing with Dead Lizard .” s.d. <https://www.bethanien.de/en/exhibitions/daniel-barroca/> (acedido em 9 de outubro de 2019).
- Demos, T J. *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art*. Berlin: Sternberg, 2013.
- Derrida, Jacques. *Archive Fever*. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.
- Dhada, Mustafah. “Massacre de Wiriamu (Moçambique).” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 232 - 239. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Dias, Inês Costa. “Curating contemporary art and the critique to lusophonie.” *Arquivos da Memória: Antropolgia, Arte e Imagem*, nº 5-6 (2009): 6-33.
- Dias, Inês Sapeta, Maria do Mar Fazenda, e Susana Nascimento Duarte. *O que é o Arquivo? / What is the Archive?* Lisboa: Documenta, 2018.
- Dunem, Francisca Van. “A maior expressão de preconceito racial consiste na negação deste preconceito.” *Público*, julho 2019.
- Encontros Internacionais Where I (we) Stand.* s.d. <https://gulbenkian.pt/agenda/encontros-internacionais-where-i-we-stand/> (acedido em 4 de fevereiro de 2020).
- Fanon, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Traduzido por Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2012.
- Farr, Ian. “Introduction/Not quite how I remember it.” Em *Memory: Document of Contemporary Art*, editado por Ian Farr, 12 - 25. MIT PRESS, 2012.
- Farré, Albert. “Início da luta armada em Moçambique.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 136 - 142. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Fernades, Carla, e Grada Kilomba. “Práticas de descolonização: uma conversa a partir da obra de Grada Kilomba.” s.d. <https://www.arquivoteatromariamatos.pt/espetaculo/grada-kilomba-e-carla-fernandes-praticas-de-descolonizacao-uma-conversa-a-partir-da-obra-de-grada-kilomba-20171028/> (acedido em 10 de junho de 2019).
- Ferreira, Ângela. “Interview to Ângela Ferreira.” Entrevistada por Elvira Dyangani Ose. Em *NOVO BANCO Photo 2015: Ângela Ferreira, Ayrson Heráclito, Edson Chagas.*, editado por Nuno Ferreira de Carvalho. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2015.

- . “Os limites do poder do Padrão dos Descobrimentos e o retorno ao arquivo.” Em *Retornar: Traços de memória do fim do império*, editado por Elsa Peralta, Bruno Góis e Joana Oliveira, 347 - 356. Lisboa: Edições 70, 2017.
- . *Ressinificação*. Coimbra: Colégio das Artes, 2017.
- Foster, Hal. “An Archival Impulse.” *October* 110 (2004): 3-22.
- Foucault, Michel. *Microfísica do poder*. Traduzido por Rui Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.
- . *Power/Knowledge: selected interviews and other writings, 1972 -77*. Nova Iorque: Pantheon Books, 1980.
- Freud, Sigmund . “O inquietante (1919).” Em *Sigmund Freud. Obras completas volume 14: História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), além do princípio do prazer e outros textos (1917 -1920)*, traduzido por Paulo César de Souza, 329 - 376. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- Freudenthal, Aida. “Revolta camponesa na baixa de Kasanje, Angola.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação.*, editado por Bruno Sousa Martins e Miguel Cardina, 48 - 55. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Gilroy, Paul. *Postcolonial Melancholia*. Nova Iorque: Colombia University Press, 2005.
- Godfrey, Mark. “The Artist as Historian.” *October* 120 (2007): 140-172.
- Gordon, Avery. “Introduction to the New Edition.” Em *Ghostly Matters*, de Avery Gordon, xv - xx. University of Minnesota Press, 2008.
- Grosso, Inês. “Quiet as it's kept (or not).” Em *Grada Kilomba. Secrets to Tell*, de Inês Grosso, Alfred Jaar e Grada Kilomba, 20-33. Lisboa: Fundação EDP, 2017.
- Halbwachs, Maurice. “Maurice Halbwachs: On Collective Memory.” Editado por Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press, s.d.
- Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Traduzido por Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- Henriques, Joana Gorjão. “A justiça em Portugal é 'mais dura' para os negro.” *Público*, agosto 2017a
- . “Há uma preferência 'óbvia' dos senhorias em arrendarem casas a brancos.” *Público*, agosto 2017b
- . “Dos afrodescendentes espera-se que não passem 'da escolaridade obrigatória'.” *Público*, setembro 2017c
- . “Quero a oportunidade de provar que posso fazer igual aos brancos.” *Público*, setembro 2017d
- . *Racismo no país dos brancos costumes*. Lisboa: Edições Tinta da China, 2018.
- . “Grupo de trabalho defende que Censos pergunte origem étnico-racial de cidadãos.” *Público*, abril 2019a.

- . “INE chumba perguntas sobre origem étnico-racial no censos.” *Público*, junho 2019b: 18.
- Hirsch, Marianne. “The Generation of Postmemory.” *Poetics Today* 29, nº 1 (2008): 103-128.
- . *The Generation of postmemory writing and visual culture after the Holocaust*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2012.
- hooks, bell. *Talking back: Thinking feminist, thinking black*. Boston: South End Press, 1989.
- . *Não serei eu uma mulher? As mulheres negras e o feminismo*. Traduzido por Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu Negro, 2018.
- Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Iversen, Margaret. *Photography, Trace, and Trauma*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 2017.
- “Jardim Botânico Tropical.” s.d. <https://museus.ulisboa.pt/pt-pt/jardim-botanico-tropical> (acedido em 10 de setembro de 2019).
- Jerónimo, Miguel Bandeira, e José Pedro Monteiro. “Revogação do Estatuto Político, Civil e Criminal do Indígena.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sousa Martins e Miguel Cardina, 102-109. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Kalter, Christopher. “Gente pós-colonial: quem eram os retornados?” Em *Retornar: Traços de memória do fim do império*, editado por Elsa Peralta, Bruno Góis e Joana Oliveira, 357-356. Lisboa: Edições 70, 2017.
- Kilomba, Grada. *Memórias da Plantação*. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.
- Kilomba, Grada, e Sílvia Escórcio. “Grada Kilomba.” *Contemporânea* 12, nº 5 (2017).
- Kilomba, Grada, e Sílvia Souto Cunha. “Portugal tem uma nova geração louca por ter outra linguagem que não acredita no discurso da glorificação da história colonial.” *Visão*, 9 de junho de 2019.
- Kilomba, Grada, e Theresa Sigmund. “Living in a space of timelessness.” Em *Grada Kilomba, Secrets to Tell*, de Inês Grosso, Alfred Jaar e Grada Kilomba, 88-94. Lisboa: Fundação EDP, 2017.
- Laplanche, Jean, e Jean-Bertrand Pontalis. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 2001.
- Lobo Antunes, Maria José. “Regressos quase perfeitos. Etnografia da memória da guerra em Angola (1971-1973).” Tese de Doutoramento. 2014.
- Lobo, Paula Ribeiro. “Portugal par coeur. Um século de melancolias coloniais.” Em *Arte & Melancolia*, de Margarida Acciaiuoli, Maria Augusta Babo e Mariana Pinto dos Santos, 213-229. Lisboa: Colibri/IHA-EAC/CECL, 2011.

- . “Portuguese Colonial War: trauma, memory and contemporary art.” *33rd Annual Conference of ACIS - Association for Contemporary Iberian Studies*. Londres, 2012.
- . “Imagens de guerra, memória e história. Fotografia e passado feito presente .” *Reframing the Archive: Image, Time, Memory*. Porto, 2018.
- Loff, Manuel. “Revolução dos Cravos.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Miguel Cardina e Bruno Sousa Martins, 271-277. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Lourenço, Eduardo. *O colonialismo como nosso impensado*. Lisboa: Gradiva, 2014.
- Macdonald, Susan. *Memorylands: Heritage and Identity in Europe today*. Londres: Routledge, 2013.
- Machado, Fernando Luís. “Quarenta anos de imigração africana: um balanço.” *Ler História* 59 (2009).
- Machaqueiro, Mário. “Memórias em Conflito ou o Mal-Estar da Descolonização.” Em *O Adeus ao Império. 40 anos de Descolonização Portuguesa*, editado por Fernando Rosas, Mário Machaqueiro e Pedro Aires Oliveira, 227-245. Lisboa: Nova Vega, 2017.
- Macqueen, Norrie. “O Balanço Militar em 1974 nos Tês Teatros de Operações.” Em *O Adeus ao Império. 40 anos da Descolonização Portuguesa*, editado por Fernando Rosas, Mário Machaqueiro e Pedro Aires Oliveira, 44-59. Lisboa: Nova Vega, 2017.
- “Maria Lusitano.” s.d. <http://www.projectomap.com/en/artists/maria-lusitano/> (acedido em 9 de outubro de 2019).
- Martins, Bruno Sena. “Corpos-memórias da Guerra Colonial: os Deficientes das Forças Armadas e o «restolhar de asas no telhado».” Em *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais*, traduzido por Maria Calafate Ribeiro e António Sousa Ribeiro, 305-323. Porto: Edições Afrontamento, 2016.
- . “Fundação da Associação dos Deficientes das Forças Armadas.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Miguel Cardina e Bruno Sena Martins, 283-289. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Martins, Bruno Sena, e Miguel Cardina. “Introdução.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 11 - 19. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Martins, Pires Leonor, e José Neves. “Ataque ao quartel de Tite: Início da guerra na Guiné.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 116-120. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Martins, Susana. “Realização da I Conferência das Organizações Nacionalistas das Colónias Portuguesas, em Casablanca.” Em *As Voltas do Passado. A guerra*

- colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Martins Sena e Miguel Cardina, 76-81. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Matos-Cruz, José. “Cinema português e Guerra Colonial.” Em *A guerra do ultramar: realidade e ficção. Livro de actas do II congresso internacional sobre a guerra colonial*, editado por Rui Azevedo Teixeira, 497-499. Lisboa: Editorial Notícias, 2002.
- McDonough, Tom. “The Anarchive.” Em *Memory: Documents of Contemporary Art*, de Ian Farr, 187-192. Londres: Whitechapel, 2012.
- McIntosh, Peggy. “White privilege: Unpacking the invisible knapsack.” *Peace & Freedom Magazine*, julho/agosto) de 1989: 10-12.
- Mondlane, Eduardo. “A Estrutura Social - mitos e factos.” Em *Malhas que os impérios tecem: Textos Anticoloniais, contextos pós-coloniais*, editado por Manuela Sanches Ribeiro, 309-332. Lisboa: Edições 70, 2012.
- Mondlane, Eduardo. “Resistência - A procura de um movimento nacional.” Em *Malhas que os impérios tecem: Textos Anticoloniais, Contextos Pós-coloniais*, editado por Manuela Ribeiro Sanches, 333-354. Lisboa: Edições 70, 2012.
- Neto, Maria da Conceição. “UPA e a revolta no norte de Angola.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 62-68. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Newman, Michael. “Analogue, Chance and Memory.” Em *Memory: Documents of Contemporary Art*, de Ian Farr, 109-111. Londres: Whitechapel Gallery, 2012.
- Nora, Pierre. “Entre Memória e História: A problemática dos Lugares.” *Projeto História*, dezembro de 1993: 7-28.
- Oliveira, Ana Balona de. “Descolonização e, de e através das imagens de arquivo "em movimento" da prática artística.” *Comunicação e Sociedade*, 2016: 107-129.
- Oliveira, Pedro Aires. “A descolonização portuguesa: o puzzle internacional.” Em *O Adeus ao Império. 40 anos de Descolonização Portuguesa*, editado por Fernando Rosas, Mário Machaqueiro e Pedro Aires Oliveira, 60-77. Lisboa: Nova Vega, 2017.
- ONU (Organização das Nações Unidas). “Carta das Nações Unidas.” 1945. http://gddc.ministeriopublico.pt/sites/default/files/documentos/instrumentos/cart_a_das_nacoes_unidas.pdf (acedido em 19 de janeiro de 2019).
- “Padrão dos Descobrimientos.” s.d. <https://padraodosdescobrimientos.pt/padrao-dos-descobrimientos/> (acedido em 18 de maio de 2019).
- “Parque Temático/Theme Park.” s.d. <http://www.vascoaraujo.org/ParqueTematico> (acedido em 10 de setembro de 2019).
- “Pensando a partir do sul.” s.d. <https://hangar.com.pt/investigacao/pensando-a-partir-do-sul/> (acedido em 20 de setembro de 2019).

- Peralta, Elsa. “Abordagens teóricas ao estudo da memória social: Uma resenha política.” *Revista Arquivos da Memória*, 2007: 4-23.
- . “A composição de um complexo de memória: o caso de Belém, Lisboa.” Em *Cidade e Império: dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais*, editado por Nuno Domingos e Elsa Peralta, 361-407. Lisboa: Edições 70, 2013.
- . “Introdução. Retornar, ou traços de memória num tempo presente.” Em *Retornar: Traços de memória do fim do império*, editado por Elsa Peralta, Bruno Góis e Joana Oliveira, 347-356. Lisboa: Edições 70, 2017.
- . “Retornar ao fim do império: fazer a memória de uma herança ilegítima.” *Museologia & Interdisciplinaridade*, julho/dezembro de 2017: 12-36.
- . “Saída do primeiro contingente de tropas para Angola.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 82-88. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Pessoa, Marta, e João Miranda. “Grande entrevista a Marta Pessoa, responsável por Quem vai à Guerra.” 18 de junho de 2011. <http://c7nema.com/entrevista/item/36878-grande-entrevista-a-marta-pessoa-responsavel-por-quem-vai-a-guerra.html> (acedido em 19 de abril de 2019).
- Pinharanda, João. “Os que vão morrer te saúdam.” 2013. <http://danielbarroca.net/os-que-vao-morrer-te-saudam/>. (acedido em 3 de abril de 2019).
- “Portugal dos Pequenitos. História.” s.d. <http://www.fbb.pt/pp/o-parque/historia/> (acedido em 16 de setembro de 2019).
- Prats, Llorenç. “Concepto y gestión del patrimonio local.” *Cuadernos de Antropología Social* 21 (2005): 17-25.
- Raposo, Otávio, Ana Rita Alves, Pedro Varela, e Cristina Roldão. “Negro drama. Racismo, segregação e violência policial nas periferias.” *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 2019: 5-28.
- Reis, Bruno Cardoso. “Visões das forças políticas portuguesas sobre o fim do império, dois planos em confronto e uma política exemplar de descolonização (1974-1975).” Em *O Adeus ao Império. 40 anos de Descolonização Portuguesa*, editado por Fernando Rosas, Mário Machaqueiro e Pedro Aires Oliveira, 78-101. Lisboa: Nova Vega, 2017.
- Reis, Fidel. “Início da vaga de prisões de militantes nacionalistas em Angola.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, traduzido por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 27-32. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Restivo, Maria Manuela. *O pós-colonialismo e as instituições culturais portuguesas: o caso do programa Gulbenkian Próximo Futuro e do projeto Africa.cont*. 17 de junho de 2017. <https://www.buala.org/pt/a-ler/o-pos-colonialismo-e-as-instituicoes-culturais-portuguesas-o-caso-do-programa-gulbenkian-proxi> (acedido em 31 de janeiro de 2020).

- Ribeiro, António Pinto. “Próximo Futuro.” *Jornal Próximo Futuro*, nº 1 (2009): 4.
- Ribeiro, Djamilá. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- Ribeiro, José. “Cinema e guerra colonial - da costa à contracosta.” Em *A guerra do ultramar: realidade e ficção. Livro de actas do II congresso internacional sobre a guerra colonial*, de Rui Araújo Teixeira, 171-183. Lisboa: Tinta-da-China, 2002.
- Ribeiro, Margarida Calafate. *Uma história de regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 2003.
- Ribeiro, Margarida Calafate, e António Sousa Ribeiro. “Os netos que Salazar não teve: Guerra colonial e memória de segunda geração.” *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF* 5, nº 11 (novembro 2013): 25-36.
- Ribeiro, Raquel. “Conferência Tricontinental em Havana, Cuba.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 149-155. Lisboa: Tinta da China, 2018.
- Ricouer, Paul. *Memory, history, forgetting*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Rocha, Clara. “Jornada de África: determinação e autodeterminação do herói.” *Mathesis* 6 (1997): 261-269.
- Rodrigo, Ana Margarida. *África enquanto lugar de memória em Portugal: o espaço e o tempo nas obras de Pedro Valdez Cardoso, Vasco Araújo e Francisco Vidal*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2012.
- Rodrigues, Inês Nascimento. “Massacre de Batepá em São Tomé e Príncipe.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 21-26. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Roldão, Cristina, Ba Mamadou, e Marta Araújo. “Recolha de dados étnico-raciais nos Censos 2021: um passo à frente no combate ao racismo.” *Público*, abril 2019.
- Rosas, Fernando. “O anticolonialismo tardio do fascismo português.” Em *O adeus ao império. 40 anos de Descolonização portuguesa*, editado por Fernando Rosas, Mário Machaqueiro e Pedro Aires Oliveira, 13-24. Lisboa: Nova Vega, 2017.
- Rosas, Fernando, e Mariana Pinho. “As histórias de crimes do colonialismo neste século estão largamente por contar.” *Buala*, 8 de março de 2017.
- Rosas, Fernando, Mário Machaqueiro, e Pedro Aires Oliveira. “Introdução.” Em *O Adeus ao Império. 40 anos de Descolonização Portuguesa*, editado por Fernando Rosas, Mário Machaqueiro e Pedro Aires Oliveira, 7-12. Lisboa: Nova Vega, 2017.
- Rosenthal, Gisela. “Resistência.” 2006. <http://danielbarroca.net/resistencia/>.
- Sanches, Manuela Ribeiro. “Introdução.” Em *'Portugal não é um país pequeno': Contar o império na pós-colonialidade*, editado por Manuela Ribeiro Sanches, 7-21. Lisboa: Livros Cotovia, 2006.

- . “Viagens da teoria antes do pós-colonial.” Em *Malhas que os impérios tecem: Textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*, editado por Manuela Ribeiro Sanches, 9-43. Lisboa: Edições 70, 2012.
- Almeida, Joana Miguel Martins Santos de. “Apropriação do arquivo privado do período da Guerra Colonial na prática artística contemporânea portuguesa.” Dissertação de mestrado. 2014.
- Almeida, Miguel Vale de. *Um mar da cor da terra: Raça, cultura e a política da identidade*. Oeiras: Celta, 2000.
- Anastácia: a memória da escrava amordaçada. s.d.
<https://www.maat.pt/pt/noticia/anastacia-memoria-da-escrava-amordacada>
 (acedido em 20 de junho de 2019).
- Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Traduzido por Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- Aquino, Eloise. *Vasco Araújo*. s.d.
http://www.vascoaraujo.org/The_Garden_of_Collinding_Meanings (acedido em 4 de maio de 2019).
- Araújo, Marta. “Racismo.pt?” Em *Somos diferentes, somos iguais: diversidade, cidadania e educação*, de Teresa Cunha e Sandra Silvestre, 25-49. Santa Maria da Feira: Acção para a Justiça e Paz, 2008.
- Araújo, Marta, e Sílvia Rodríguez Maeso. “Explorando o eurocentrismo nos manuais portugueses de história.” *Estudos de Sociologia* 3, nº 18 (2010): 239-270.
- . “A presença ausente do racial: Discursos políticos e pedagógicos sobre História, “Portugal”.” *Educar em Revista*, janeiro/março de 2013: 145-171.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, e Helen Tiffin. *Postcolonial studies: the key concepts*. Londres: Routledge, 2013.
- Babini, Anna, Irene Biochini, Marianna Liosi, e Alessandra Saviotti. *L'immaginazione vede/Naturalia et artificialia/a cura di Irene Biolchini/Acura di Anna Babini*. . Farenza: MIC, 2012.
- Bea, Efua. “Pela branca, Máscaras Negras: sobre o 'Decolonial Desire' de Vasco Araújo.” *Buala*. Traduzido por Marina Pinho. 16 de dezembro de 2016.
- Bebiano, Rui. “Criação do MFA.” Em *As voltas do passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 256 - 263. Lisboa: Tinta da China, 2018.
- Bhabha, Homi K. *O Local da Cultura*. Traduzido por Myriam Ávila, Eliana Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

- Bittencourt, Marcelo. “Ataques em Luanda.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 56 - 61. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Bourdieu, Pierre. *Esboço de uma teoria da prática, precedido de três estudos de etnologia cabila*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Oeiras: Celta Editora, 2002.
- Burgin, Victor. *In/Different Spaces: place and memory in visual culture*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- . “Strange Temporalities.” Em *Memory: Documents of Contemporary Art*, de Ian Farr, 176-184. Londres: Whitechapel Gallery, 2012.
- Cachola, Ana Cristina. “Escrever imagens em nome da guerra em Nostalgia de Maria Lusitano: Quando a colónia mostra a metrópole.” *Comunicação e Cultura*, 2011: 151 - 169.
- Caiado, André. “Reconfiguração do «Dia da Raça» e das Forças Armadas Portuguesas.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 121 - 127. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Campos, Ângela. “Discurso de Salazar «Para Angola, rapidamente e em força».” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 69 - 75. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Cardina, Miguel. “Memórias amnésicas? Nação, discurso político e representações do passado colonial.” *Configurações* 17 (2016): 31-42.
- . “Enfrentar os fantasmas presentes.” *Descolonização. Teatro Maria de Matos*, 2017: 18 - 21.
- Caruth, Cathy. “Introduction.” Em *Trauma: Explorations in Memory*, editado por Cathy Caruth, 151 - 157. Londres: Johns Hopkins University Press, 1995.
- . *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Londres: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- Castelo, Cláudia. “Uma incursão no lusotropicalismo de Gilberto Freyre.” *Blogue de História Lusófona* 6, nº 1 (2011): 261 - 280.
- . “A mensagem luso-tropical do colonialismo português tardio: O papel da propaganda e da censura.” Em *Lusofonia e Interculturalidade - Promessa e Travessia*, editado por Moisés de Lemos Martins, 451 - 470. V. N. Famalicão: Edições Húmus, 2015.
- Castelo, Cláudia, e Helena Wakim Moreno. “Encerramento em Lisboa da Casa dos Estudantes.” Em *As voltas do Passado. A guerra Colonial e as luta de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 143 - 148. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Castelo, Cláudia, Omar Ribeiro Thomaz, Sebastião Nascimento, e Teresa Cruz e Silva. “Tardocolonialismo e produção de alteridades.” Em *Os outros da colonização: Ensaios sobre o colonialismo tardio em Moçambique*, 19 - 24. Lisboa: ICS, 2012.

- Chakrabarty, Dipesh. “Histórias de Minorias, Passados Subalternos.” Em *Descolonizar a Europa, Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-colonialidade*, editado por Manuela Ribeiro Sanches, 209 - 229. Lisboa: Edições Cotovia, 2004.
- Curto, Diogo Ramada , Miguel Bandeira Jerónimo, e Domingos Nuno. “Nações e nacionalismos (a teoria, a história, a moral).” *Tempo Social* 24, nº 2 (novembro 2012).
- “Daniel Barroca.” s.d. <https://www.sistemasolar.pt/pt/autor/1616/daniel-barroca/?ac=autor> (acedido em 9 de outubro de 2019).
- “Daniel Barroca. Soldier Playing with Dead Lizard .” s.d. <https://www.bethanien.de/en/exhibitions/daniel-barroca/> (acedido em 9 de outubro de 2019).
- Demos, T J. *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art*. Berlin: Sternberg, 2013.
- Derrida, Jacques. *Archive Fever*. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.
- Dhada, Mustafah. “Massacre de Wiriamu (Moçambique).” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 232 - 239. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Dias, Inês Costa. “Curating contemporary art and the critique to lusophonie.” *Arquivos da Memória: Antropologia, Arte e Imagem*, nº 5-6 (2009): 6-33.
- Dias, Inês Sapeta, Maria do Mar Fazenda, e Susana Nascimento Duarte. *O que é o Arquivo? / What is the Archive?* Lisboa: Documenta, 2018.
- Dunem, Francisca Van. “A maior expressão de preconceito racial consiste na negação deste preconceito.” *Público*, julho 2019.
- Encontros Internacionais Where I (we) Stand.* s.d. <https://gulbenkian.pt/agenda/encontros-internacionais-where-i-we-stand/> (acedido em 4 de fevereiro de 2020).
- Fanon, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Traduzido por Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2012.
- Farr, Ian. “Introduction/Not quite how I remember it.” Em *Memory: Document of Contemporary Art*, editado por Ian Farr, 12 - 25. MIT PRESS, 2012.
- Farré, Albert. “Início da luta armada em Moçambique.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 136 - 142. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Fernades, Carla, e Grada Kilomba. “Práticas de descolonização: uma conversa a partir da obra de Grada Kilomba.” s.d. <https://www.arquivoteatromariamatos.pt/espetaculo/grada-kilomba-e-carla-fernandes-praticas-de-descolonizacao-uma-conversa-a-partir-da-obra-de-grada-kilomba-20171028/> (acedido em 10 de junho de 2019).

- Ferreira, Ângela. "Interview to Ângela Ferreira." Entrevistada por Elvira Dyangani Ose. Em *NOVO BANCO Photo 2015: Ângela Ferreira, Ayrson Heráclito, Edson Chagas.*, editado por Nuno Ferreira de Carvalho. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2015.
- . "Os limites do poder do Padrão dos Descobrimentos e o retorno ao arquivo." Em *Retornar: Traços de memória do fim do império*, editado por Elsa Peralta, Bruno Góis e Joana Oliveira, 347 - 356. Lisboa: Edições 70, 2017.
- . *Ressinificação*. Coimbra: Colégio das Artes, 2017.
- Foster, Hal. "An Archival Impulse." *October* 110 (2004): 3-22.
- Foucault, Michel. *Microfísica do poder*. Traduzido por Rui Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.
- . *Power/Knowledge: selected interviews and other writings, 1972 -77*. Nova Iorque: Pantheon Books, 1980.
- Freud, Sigmund . "O inquietante (1919)." Em *Sigmund Freud. Obras completas volume 14: História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), além do princípio do prazer e outros textos (1917 -1920)*, traduzido por Paulo César de Souza, 329 - 376. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- Freudenthal, Aida. "Revolta camponesa na baixa de Kasanje, Angola." Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação.*, editado por Bruno Sousa Martins e Miguel Cardina, 48 - 55. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Gilroy, Paul. *Postcolonial Melancholia*. Nova Iorque: Colombia University Press, 2005.
- Godfrey, Mark. "The Artist as Historian." *October* 120 (2007): 140-172.
- Gordon, Avery. "Introduction to the New Edition." Em *Ghostly Matters*, de Avery Gordon, xv - xx. University of Minnesota Press, 2008.
- Grosso, Inês. "Quiet as it's kept (or not)." Em *Grada Kilomba. Secrets to Tell*, de Inês Grosso, Alfred Jaar e Grada Kilomba, 20-33. Lisboa: Fundação EDP, 2017.
- Halbwachs, Maurice. "Maurice Halbwachs: On Collective Memory." Editado por Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press, s.d.
- Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Traduzido por Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- Henriques, Joana Gorjão. "A justiça em Portugal é 'mais dura' para os negro." *Público*, agosto 2017a
- . "Há uma preferência 'óbvia' dos senhorios em arrendarem casas a brancos." *Público*, agosto 2017b
- . "Dos afrodescendentes espera-se que não passem 'da escolaridade obrigatória.'" *Público*, setembro 2017c

- . “Quero a oportunidade de provar que posso fazer igual aos brancos.” *Público*, setembro 2017d
- . *Racismo no país dos brancos costumes*. Lisboa: Edições Tinta da China, 2018.
- . “Grupo de trabalho defende que Censos pergunte origem étnico-racial de cidadãos.” *Público*, abril 2019a.
- . “INE chumba perguntas sobre origem étnico-racial no censos.” *Público*, junho 2019b: 18.
- Hirsch, Marianne. “The Generation of Postmemory.” *Poetics Today* 29, nº 1 (2008): 103-128.
- . *The Generation of postmemory writing and visual culture after the Holocaust*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2012.
- hooks, bell. *Talking back: Thinking feminist, thinking black*. Boston: South End Press, 1989.
- . *Não serei eu uma mulher? As mulheres negras e o feminismo*. Traduzido por Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu Negro, 2018.
- Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Iversen, Margaret. *Photography, Trace, and Trauma*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 2017.
- “Jardim Botânico Tropical.” s.d. <https://museus.ulisboa.pt/pt-pt/jardim-botanico-tropical> (acedido em 10 de setembro de 2019).
- Jerónimo, Miguel Bandeira, e José Pedro Monteiro. “Revogação do Estatuto Político, Civil e Criminal do Indígena.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sousa Martins e Miguel Cardina, 102-109. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Kalter, Christopher. “Gente pós-colonial: quem eram os retornados?” Em *Retornar: Traços de memória do fim do império*, editado por Elsa Peralta, Bruno Góis e Joana Oliveira, 357-356. Lisboa: Edições 70, 2017.
- Kilomba, Grada. *Memórias da Plantação*. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.
- Kilomba, Grada, e Sílvia Escórcio. “Grada Kilomba.” *Contemporânea* 12, nº 5 (2017).
- Kilomba, Grada, e Sílvia Souto Cunha. “Portugal tem uma nova geração louca por ter outra linguagem que não acredita no discurso da glorificação da história colonial.” *Visão*, 9 de junho de 2019.
- Kilomba, Grada, e Theresa Sigmund. “Living in a space of timelessness.” Em *Grada Kilomba, Secrets to Tell*, de Inês Grosso, Alfred Jaar e Grada Kilomba, 88-94. Lisboa: Fundação EDP, 2017.

- Laplanche, Jean, e Jean-Bertrand Pontalis. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 2001.
- Lobo Antunes, Maria José. “Regressos quase perfeitos. Etnografia da memória da guerra em Angola (1971-1973).” Tese de Doutoramento. 2014.
- Lobo, Paula Ribeiro. “Portugal par coeur. Um século de melancolias coloniais.” Em *Arte & Melancolia*, de Margarida Acciaiuoli, Maria Augusta Babo e Mariana Pinto dos Santos, 213-229. Lisboa: Colibri/IHA-EAC/CECL, 2011.
- . “Portuguese Colonial War: trauma, memory and contemporary art.” *33rd Annual Conference of ACIS - Association for Contemporary Iberian Studies*. Londres, 2012.
- . “Imagens de guerra, memória e história. Fotografia e passado feito presente .” *Reframing the Archive: Image, Time, Memory*. Porto, 2018.
- Loff, Manuel. “Revolução dos Cravos.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Miguel Cardina e Bruno Sousa Martins, 271-277. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Lourenço, Eduardo. *O colonialismo como nosso impensado*. Lisboa: Gradiva, 2014.
- Macdonald, Susan. *Memorylands: Heritage and Identity in Europe today*. Londres: Routledge, 2013.
- Machado, Fernando Luís. “Quarenta anos de imigração africana: um balanço.” *Ler História* 59 (2009).
- Machaqueiro, Mário. “Memórias em Conflito ou o Mal-Estar da Descolonização.” Em *O Adeus ao Império. 40 anos de Descolonização Portuguesa*, editado por Fernando Rosas, Mário Machaqueiro e Pedro Aires Oliveira, 227-245. Lisboa: Nova Vega, 2017.
- Macqueen, Norrie. “O Balanço Militar em 1974 nos Tês Teatros de Operações.” Em *O Adeus ao Império. 40 anos da Descolonização Portuguesa*, editado por Fernando Rosas, Mário Machaqueiro e Pedro Aires Oliveira, 44-59. Lisboa: Nova Vega, 2017.
- “Maria Lusitano.” s.d. <http://www.projectomap.com/en/artists/maria-lusitano/> (acedido em 9 de outubro de 2019).
- Martins, Bruno Sena. “Corpos-memórias da Guerra Colonial: os Deficientes das Forças Armadas e o «restolhar de asas no telhado».” Em *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais*, traduzido por Maria Calafate Ribeiro e António Sousa Ribeiro, 305-323. Porto: Edições Afrontamento, 2016.
- . “Fundação da Associação dos Deficientes das Forças Armadas.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Miguel Cardina e Bruno Sena Martins, 283-289. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.

- Martins, Bruno Sena, e Miguel Cardina. “Introdução.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 11 - 19. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Martins, Pires Leonor, e José Neves. “Ataque ao quartel de Tite: Início da guerra na Guiné.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 116-120. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Martins, Susana. “Realização da I Conferência das Organizações Nacionalistas das Colónias Portuguesas, em Casablanca.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Martins Sena e Miguel Cardina, 76-81. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Matos-Cruz, José. “Cinema português e Guerra Colonial.” Em *A guerra do ultramar: realidade e ficção. Livro de actas do II congresso internacional sobre a guerra colonial*, editado por Rui Azevedo Teixeira, 497-499. Lisboa: Editorial Notícias, 2002.
- McDonough, Tom. “The Anarchive.” Em *Memory: Documents of Contemporary Art*, de Ian Farr, 187-192. Londres: Whitechapel, 2012.
- McIntosh, Peggy. “White privilege: Unpacking the invisible knapsack.” *Peace & Freedom Magazine*, julho/agosto) de 1989: 10-12.
- Mondlane, Eduardo. “A Estrutura Social - mitos e factos.” Em *Malhas que os impérios tecem: Textos Anticoloniais, contextos pós-coloniais*, editado por Manuela Sanches Ribeiro, 309-332. Lisboa: Edições 70, 2012.
- Mondlane, Eduardo. “Resistência - A procura de um movimento nacional.” Em *Malhas que os impérios tecem: Textos Anticoloniais, Contextos Pós-coloniais*, editado por Manuela Ribeiro Sanches, 333-354. Lisboa: Edições 70, 2012.
- Neto, Maria da Conceição. “UPA e a revolta no norte de Angola.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 62-68. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Newman, Michael. “Analogue, Chance and Memory.” Em *Memory: Documents of Contemporary Art*, de Ian Farr, 109-111. Londres: Whitechapel Gallery, 2012.
- Nora, Pierre. “Entre Memória e História: A problemática dos Lugares.” *Projeto História*, dezembro de 1993: 7-28.
- Oliveira, Ana Balona de. “Descolonização e, de e através das imagens de arquivo "em movimento" da prática artística.” *Comunicação e Sociedade*, 2016: 107-129.
- Oliveira, Pedro Aires. “A descolonização portuguesa: o puzzle internacional.” Em *O Adeus ao Império. 40 anos de Descolonização Portuguesa*, editado por Fernando Rosas, Mário Machaqueiro e Pedro Aires Oliveira, 60-77. Lisboa: Nova Vega, 2017.

- ONU (Organização das Nações Unidas). “Carta das Nações Unidas.” 1945. http://gddc.ministeriopublico.pt/sites/default/files/documentos/instrumentos/carta_das_nacoes_unidas.pdf (acedido em 19 de janeiro de 2019).
- “Padrão dos Descobrimentos.” s.d. <https://padraodosdescobrimentos.pt/padrao-dos-descobrimentos/> (acedido em 18 de maio de 2019).
- “Parque Temático/Theme Park.” s.d. <http://www.vascoaraujo.org/ParqueTematico> (acedido em 10 de setembro de 2019).
- “Pensando a partir do sul.” s.d. <https://hangar.com.pt/investigacao/pensando-a-partir-do-sul/> (acedido em 20 de setembro de 2019).
- Peralta, Elsa. “Abordagens teóricas ao estudo da memória social: Uma resenha política.” *Revista Arquivos da Memória*, 2007: 4-23.
- . “A composição de um complexo de memória: o caso de Belém, Lisboa.” Em *Cidade e Império: dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais*, editado por Nuno Domingos e Elsa Peralta, 361-407. Lisboa: Edições 70, 2013.
- . “Introdução. Retornar, ou traços de memória num tempo presente.” Em *Retornar: Traços de memória do fim do império*, editado por Elsa Peralta, Bruno Góis e Joana Oliveira, 347-356. Lisboa: Edições 70, 2017.
- . “Retornar ao fim do império: fazer a memória de uma herança ilegítima.” *Museologia & Interdisciplinaridade*, julho/dezembro de 2017: 12-36.
- . “Saída do primeiro contingente de tropas para Angola.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 82-88. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Pessoa, Marta, e João Miranda. “Grande entrevista a Marta Pessoa, responsável por Quem vai à Guerra.” 18 de junho de 2011. <http://c7nema.com/entrevista/item/36878-grande-entrevista-a-marta-pessoa-responsavel-por-quem-vai-a-guerra.html> (acedido em 19 de abril de 2019).
- Pinharanda, João. “Os que vão morrer te saúdam.” 2013. <http://danielbarroca.net/os-que-vao-morrer-te-saudam/>. (acedido em 3 de abril de 2019).
- “Portugal dos Pequenitos. História.” s.d. <http://www.fbb.pt/pp/o-parque/historia/> (acedido em 16 de setembro de 2019).
- Prats, Llorenç. “Concepto y gestión del patrimonio local.” *Cuadernos de Antropología Social* 21 (2005): 17-25.
- Reis, Bruno Cardoso. “Visões das forças políticas portuguesas sobre o fim do império, dois planos em confronto e uma política exemplar de descolonização (1974-1975).” Em *O Adeus ao Império. 40 anos de Descolonização Portuguesa*, editado por Fernando Rosas, Mário Machaqueiro e Pedro Aires Oliveira, 78-101. Lisboa: Nova Vega, 2017.

- Reis, Fidel. “Início da vaga de prisões de militantes nacionalistas em Angola.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, traduzido por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 27-32. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Restivo, Maria Manuela. *O pós-colonialismo e as instituições culturais portuguesas: o caso do programa Gulbenkian Próximo Futuro e do projeto Africa.cont.* 17 de junho de 2017. <https://www.buala.org/pt/a-ler/o-pos-colonialismo-e-as-instituicoes-culturais-portuguesas-o-caso-do-programa-gulbenkian-proxi> (acedido em 31 de janeiro de 2020).
- Ribeiro, António Pinto. “Próximo Futuro.” *Jornal Próximo Futuro*, nº 1 (2009): 4.
- Ribeiro, Djamilia. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- Ribeiro, José. “Cinema e guerra colonial - da costa à contracosta.” Em *A guerra do ultramar: realidade e ficção. Livro de actas do II congresso internacional sobre a guerra colonial*, de Rui Araújo Teixeira, 171-183. Lisboa: Tinta-da-China, 2002.
- Ribeiro, Margarida Calafate. *Uma história de regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo.* Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 2003.
- Ribeiro, Margarida Calafate, e António Sousa Ribeiro. “Os netos que Salazar não teve: Guerra colonial e memória de segunda geração.” *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF* 5, nº 11 (novembro 2013): 25-36.
- Ribeiro, Raquel. “Conferência Tricontinental em Havana, Cuba.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 149-155. Lisboa: Tinta da China, 2018.
- Ricoeur, Paul. *Memory, history, forgetting.* Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Rocha, Clara. “Jornada de África: determinação e autodeterminação do herói.” *Mathesis* 6 (1997): 261-269.
- Rodrigo, Ana Margarida. *África enquanto lugar de memória em Portugal: o espaço e o tempo nas obras de Pedro Valdez Cardoso, Vasco Araújo e Francisco Vidal.* Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2012.
- Rodrigues, Inês Nascimento. “Massacre de Batepá em São Tomé e Príncipe.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 21-26. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Roldão, Cristina, Ba Mamadou, e Marta Araújo. “Recolha de dados étnico-raciais nos Censos 2021: um passo à frente no combate ao racismo.” *Público*, abril 2019.
- Rosas, Fernando. “O anticolonialismo tardio do fascismo português.” Em *O adeus ao império. 40 anos de Descolonização portuguesa*, editado por Fernando Rosas, Mário Machaqueiro e Pedro Aires Oliveira, 13-24. Lisboa: Nova Vega, 2017.
- Rosas, Fernando, e Mariana Pinho. “As histórias de crimes do colonialismo neste século estão largamente por contar.” *Buala*, 8 de março de 2017.

- Rosas, Fernando, Mário Machaqueiro, e Pedro Aires Oliveira. “Introdução.” Em *O Adeus ao Império. 40 anos de Descolonização Portuguesa*, editado por Fernando Rosas, Mário Machaqueiro e Pedro Aires Oliveira, 7-12. Lisboa: Nova Vega, 2017.
- Rosenthal, Gisela. “Resistência.” 2006. <http://danielbarroca.net/resistencia/>.
- Sanches, Manuela Ribeiro. “Introdução.” Em *'Portugal não é um país pequeno': Contar o império na pós-colonialidade*, editado por Manuela Ribeiro Sanches, 7-21. Lisboa: Livros Cotovia, 2006.
- . “Viagens da teoria antes do pós-colonial.” Em *Malhas que os impérios tecem: Textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*, editado por Manuela Ribeiro Sanches, 9-43. Lisboa: Edições 70, 2012.
- Santos, Alberto Seixas. “Seixas Santos.” Em *A guerra do ultramar: realidade e ficção. Livro de actas do II congresso sobre a guerra colonial*, editado por Rui Araújo Teixeira, 497-499. Lisboa: Tinta-da-China, 2002.
- Sontag, Susan. “Plato's Cave.” Em *On Photography*, de Susan Sontag, 2-24. Nova Iorque: Dell Publishing Co., 1978.
- . *Regarding the pain of the others*. Nova Iorque: Picador, 2010.
- Souto, Amélia Neves de. “Início da Operação Nó Górdio, Moçambique.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 191-197. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- Stoler, Ann Laura. “Colonial archives and the arts of governance.” *Archival Science* 2 (2002): 87-109.
- . *Along the Archival Grain*. Princeton University Press, 2010.
- Sturken, Marita. *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- “Vasco Araújo.” s.d. <https://gulbenkian.pt/museu/artist/vasco-araujo/> (acedido em 9 de outubro de 2019).
- Vecchi, Roberto. “Experiência e representação: dois paradigmas para um cânone literário.” Em *A guerra do ultramar: realidade e ficção. Livro de actas do II congresso internacional sobre a guerra colonial*, editado por Rui Araújo Teixeira, 389-3999. Lisboa: Tinta-da-China, 2002.
- Wulffen, Thomas. “The Archeology of the reproduction. Comments on the work of Daniel Barroca.” s.d. <http://danielbarroca.net/the-archaeology-of-the-reproduction/>.
- Zerubavel, Eviatar. *The Elephant in the Room: Silence and denial in everyday life*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2006.

- Rodrigo, Ana Margarida. *África enquanto lugar de memória em Portugal: o espaço e o tempo nas obras de Pedro Valdez Cardoso, Vasco Araújo e Francisco Vidal*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2012.
- Rodrigues, Inês Nascimento. “Massacre de Batepá em São Tomé e Príncipe.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 21-26. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Roldão, Cristina, Ba Mamadou, e Marta Araújo. “Recolha de dados étnico-raciais nos Censos 2021: um passo à frente no combate ao racismo.” *Público*, abril 2019.
- Rosas, Fernando. “O anticolonialismo tardio do fascismo português.” Em *O adeus ao império. 40 anos de Descolonização portuguesa*, editado por Fernando Rosas, Mário Machaqueiro e Pedro Aires Oliveira, 13-24. Lisboa: Nova Vega, 2017.
- Rosas, Fernando, e Mariana Pinho. “As histórias de crimes do colonialismo neste século estão largamente por contar.” *Buala*, 8 de março de 2017.
- Rosas, Fernando, Mário Machaqueiro, e Pedro Aires Oliveira. “Introdução.” Em *O Adeus ao Império. 40 anos de Descolonização Portuguesa*, editado por Fernando Rosas, Mário Machaqueiro e Pedro Aires Oliveira, 7-12. Lisboa: Nova Vega, 2017.
- Rosenthal, Gisela. “Resistência.” 2006. <http://danielbarroca.net/resistencia/>.
- Sanches, Manuela Ribeiro. “Introdução.” Em *'Portugal não é um país pequeno': Contar o império na pós-colonialidade*, editado por Manuela Ribeiro Sanches, 7-21. Lisboa: Livros Cotovia, 2006.
- Sanches, Manuela Ribeiro. “Viagens da teoria antes do pós-colonial.” Em *Malhas que os impérios tecem: Textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*, editado por Manuela Ribeiro Sanches, 9-43. Lisboa: Edições 70, 2012.
- Santos, Alberto Seixas. “Seixas Santos.” Em *A guerra do ultramar: realidade e ficção. Livro de actas do II congresso sobre a guerra colonial*, editado por Rui Araújo Teixeira, 497-499. Lisboa: Tinta-da-China, 2002.
- Sontag, Susan. “Plato's Cave.” Em *On Photography*, de Susan Sontag, 2-24. Nova Iorque: Dell Publishing Co., 1978.
- . *Regarding the pain of the others*. Nova Iorque: Picador, 2010.
- Souto, Amélia Neves de. “Início da Operação Nó Górdio, Moçambique.” Em *As Voltas do Passado. A guerra colonial e as lutas de libertação*, editado por Bruno Sena Martins e Miguel Cardina, 191-197. Lisboa: Tinta-da-China, 2018.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- Stoler, Ann Laura. *Along the Archival Grain*. Princeton University Press, 2010.

- Stoler, Ann Laura. “Colonial archives and the arts of governance.” *Archival Science* 2 (2002): 87-109.
- Sturken, Marita. *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- “Vasco Araújo.” s.d. <https://gulbenkian.pt/museu/artist/vasco-araujo/> (acedido em 9 de outubro de 2019).
- Vecchi, Roberto. “Experiência e representação: dois paradigmas para um cânone literário.” Em *A guerra do ultramar: realidade e ficção. Livro de actas do II congresso internacional sobre a guerra colonial*, editado por Rui Araújo Teixeira, 389-3999. Lisboa: Tinta-da-China, 2002.
- Wulffen, Thomas. “The Archeology of the reproduction. Comments on the work of Daniel Barroca.” s.d. <http://danielbarroca.net/the-archaeology-of-the-reproduction/>.
- Zerubavel, Eviatar. *The Elephant in the Room: Silence and denial in everyday life*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2006.

Videografia

- Araújo, Vasco. *O Jardim*. 2005.
- Araújo, Vasco. *Parque Temático*. 2016
- Cardoso, Margarida. *Natal 71*. 2000
- Lusitano, Maria. *Nostalgia*. 2002
- Kilomba, Grada. *Plantation Memories, Trailer I (Engl./Port.)*. 2015a.
- Kilomba, Grada. *Plantation Memories, Trailer II (Engl./Port.)*. 2015b.
- Kilomba, Grada. *While I write*. 2015, s.d.
- Santos, Alberto Seixas. *Brandos Costumes*. 1975

Índice de Figuras

- Fig. 1 – Clara Menéres, *Jaz morto e arrefece o menino da sua mãe*, 1973.
- Fig. 2 - Ana Vidigal, *Penélope*, 2000.
- Fig. 3 - Ana Vidigal, *Void*, 2007.
- Fig.4 - Daniel Barroca, *Mapas de Cumplicidades #1*, 2011.
- Fig. 5 - Daniel Barroca, *Mapas de Cumplicidades #2*, 2011.
- Fig. 6 - Daniel Barroca, *Mapas de Cumplicidades #3*, 2011.
- Fig. 7 - Daniel Barroca, *Reconfiguração de uma linha raspada*, 2011
- Fig. 8 - Daniel Barroca, *Obstrução de Cumplicidades (Objetos em camadas #3)*, 2011.
- Fig. 9 - Daniel Barroca, *Obstrução de Cumplicidades (Objetos em camadas #4)*, 2011.
- Fig. 10 - Daniel Barroca, *Obstrução de Cumplicidades (Objetos em camadas #5)*, 2011.
- Fig. 11 – Daniel Barroca, *Objetos em Camadas #1*, 2011.
- Fig. 12 – Daniela Barroca, *Objetos em camadas #6*, 2011.
- Fig. 13 – Daniel Barroca, *Objetos em Camadas #7*, 2011
- Fig. 14 - Maria Lusitano, *Nostalgia*, 2002.
- Fig. 15 - Maria Lusitano, *Nostalgia*, 2002.
- Fig. 16 - Ângela Ferreira, *Colonialismo Sujo, Descolonização Selvagem*, 2015.
- Fig. 17 - Ângela Ferreira, *Colonialismo Sujo, Descolonização Selvagem*, 2015.
- Fig. 18 - Ângela Ferreira, *Colonialismo Sujo, Descolonização Selvagem*, 2015.
- Fig. 19 - Vasco Araújo, *Parque Temático*, 2016.
- Fig. 20 - Vasco Araújo, *Jardim*, 2005.
- Fig. 21 - Anastácia: a memória da escrava amordaçada.
- Fig. 22 – Grada Kilomba, Vista da exposição *Secrets do Tell*, no MAAT, 2017.
- Fig. 23 – Grada Kilomba, *The Desire Project*. Vista da exposição *Secrets do Tell*, no The Power Plant, Toronto, 2018.
- Fig. 24 – Grada Kilomba. *Plantation Memories*. Vista da exposição *Secrets do Tell*, no The Power Plant, Toronto, 2018.

Anexos



Fig. 1 - Clara Menéres, *Jaz morto e arrefece o menino da sua mãe*, 1973.
Fonte: https://content.gulbenkian.pt/wp-content/uploads/2018/05/28144923/NewsletterFCG_199_web.pdf



Fig. 2 - Ana Vidigal, *Penélope*, 2000.
Fonte: https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/penelope-138572/



Fig. 3 - Ana Vidigal, *Void*, 2007. Fonte: <https://www.ces.uc.pt/projectos/filhosdaguerracolonia/p/pt/o-projecto/alguns-resultados/representacoes-de-pos-memoria.html>



Fig.4 - Daniel Barroca, *Mapas de Cumplicidades #1*, 2011. Fonte: <http://danielbarroca.net/maps-of-complicities/>



Fig. 5 - Daniel Barroca, *Mapas de Cumplicidades #2*, 2011. Fonte: <http://danielbarroca.net/maps-of-complicities/>



Fig. 6 - Daniel Barroca, *Mapas de Cumplicidades #3*, 2011. Fonte: <http://danielbarroca.net/maps-of-complicities/>



Fig. 7 - Daniel Barroca, *Reconfiguração de uma linha raspada*, 2011. Fonte: <http://danielbarroca.net/reconfiguration-of-a-scratched-line/>



Fig. 8 - Daniel Barroca, *Obstrução de Cumplicidades (Objetos em camadas #3)*, 2011. Fonte: <http://danielbarroca.net/layered-objects/>



Fig. 9 - Daniel Barroca, *Obstrução de Cumplicidades (Objetos em camadas #4)*, 2011. Fonte: <http://danielbarroca.net/layered-objects/>



Fig. 10 - Daniel Barroca, *Obstrução de Cumplicidades (Objetos em camadas #5)*, 2011. Fonte: <http://danielbarroca.net/layered-objects/>



Fig. 11 - Daniel Barroca, *Objetos em camadas #1*, 2011. Fonte: <http://danielbarroca.net/layered-objects/>



Fig. 12 - Daniel Barroca, *Objetos em camadas #6*, 2011. Fonte: <http://danielbarroca.net/layered-objects/>



Fig. 13 - Daniel Barroca, *Objetos em camadas #7*, 2011. Fonte: <http://danielbarroca.net/layered-objects/>



Fig. 14 - Maria Lusitano, *Nostalgia*, 2002. Fonte: <https://www.marialusitano.org/nostalgia>



Fig. 15 - Maria Lusitano, *Nostalgia*, 2002. Fonte: <https://www.marialusitano.org/nostalgia>



Fig. 16 - Ângela Ferreira, *Colonialismo Sujo, Descolonização Selvagem*, 2015. Vista da exposição *Ressignificação*, no Colégio das Artes, em Coimbra.



Fig. 17 - Ângela Ferreira, *Colonialismo Sujo, Descolonização Selvagem*, 2015.
Fonte: <https://colegiodasartesexposicoes.pt/exposicao/ressignificacao>



Fig. 18 - Ângela Ferreira, *Colonialismo Sujo, Descolonização Selvagem*, 2015.
Fonte: <https://colegiodasartesexposicoes.pt/exposicao/ressignificacao>



Fig. 19 - Vasco Araújo, *Parque Temático*, 2016. Fonte: <http://www.vascoaraujo.org/ParqueTematico>

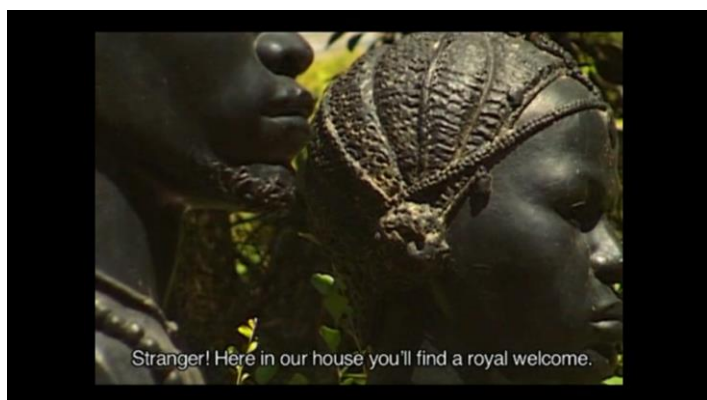


Fig. 20 - Vasco Araújo, *Jardim*, 2005. Fonte: http://www.vascoaraujo.org/O_Jardim

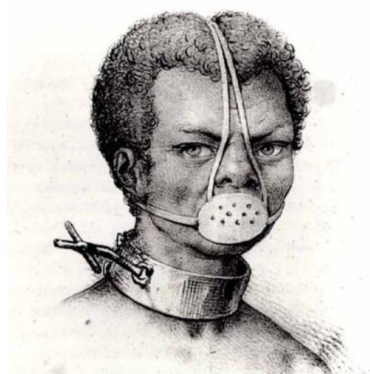


Fig. 21 - Anastácia: a memória da escrava amordaçada.
Fonte: <https://www.maat.pt/pt/noticia/anastacia-memoria-da-escrava-amordacada>



Fig. 22 – Grada Kilomba, Vista da exposição *Secrets do Tell*, no MAAT, 2017.

Fonte: <https://www.maat.pt/pt/noticia/anastacia-memoria-da-escrava-amordacada>



Fig. 23 - Grada Kilomba, *The Desire Project*. Vista da exposição *Secrets do Tell*, no The Power Plant, Toronto, 2018.

Fonte: <http://www.thepowerplant.org/Exhibitions/2018/Summer-2018/Secrets-to-Tell.aspx>



Fig. 24 – Grada Kilomba. *Plantation Memories*. Vista da exposição *Secrets do Tell*, no The Power Plant, Toronto, 2018.

Fonte: <http://www.thepowerplant.org/Exhibitions/2018/Summer-2018/Secrets-to-Tell.aspx>

