

Uma história depois dos *regressos*: a Europa e os fantasmas pós-coloniais

Margarida Calafate Ribeiro

CENTRO DE ESTUDOS SOCIAIS, UNIVERSIDADE DE COIMBRA

ABSTRACT

This article addresses the beginnings of a post-colonial political, artistic and cultural attitude in Europe in relation to its colonial past and its reflections in the present. Based on visual works by Ângela Ferreira, Luc Tuymans, Zined Sedira and literary works by Joaquim Arena, Djaimilia Pereira de Almeida and Yara Monteiro, the forms and modes of the stories told in the European house are discussed after the return of the old empires and ghosts.

Keywords: Europe; Portugal, arts and literature; post-memory; colonial heritage

Este artigo analisa os inícios de uma atitude política, artística e cultural pós-colonial na Europa em relação ao seu passado colonial e aos seus reflexos no presente. A partir de obras visuais de Ângela Ferreira, Luc Tuymans, Zined Sedira e de obras literárias de Joaquim Arena, Djaimilia Pereira de Almeida e de Yara Monteiro discutem-se as formas e os modos das histórias contadas na casa europeia depois dos *regressos* dos antigos impérios e dos fantasmas.

Palavras chave: Europa; Portugal; artes e literatura; pós-memória; herança colonial

A contemplação filosófica da paisagem e do papel em branco tem sido ocasionalmente complementada por visitas à galeria das sombras no que foi a casa dos meus pais, um largo corredor com as paredes quase totalmente cobertas por fotografias que refletem, como crónica minimalista de família, a história de uma boa parte do colonialismo português do último império.

Helder Macedo¹

What's a ghost? Unfinished business, is what.

Salman Rushdie²

A História apoia-se na Cultura e a Cultura ilumina a marcha obscura da História.”

Eduardo Lourenço³

Três imagens de uma paisagem⁴

O presente que vivemos é criado pelo nosso passado, sendo que o presente é produto desse passado, tornando inclusive esse passado como algo de novo, algo a partir do qual é possível (re)criar. Por isso a interação entre memória, história e cultura é tão pertinente e atualiza-se de geração em geração numa espécie de plebiscito diário. A memória e a história são, na verdade, o palco dialético de um debate contínuo sobre a atualidade, mas são as várias áreas da cultura – desde a literatura à criação artística, desde a programação cultural ao jornalismo, desde a investigação em ciências humanas e sociais à museologia – que estabelecem a mediação, lhe dão corpo, e lhe conferem o caráter interrogativo público que se inscreve e reinscreve na memória das comunidades.

O interesse pelo tema “colonial”, a reinterrogação dos arquivos, a publicação de testemunhos, o interesse por obras literárias, visuais, cinematográficas ou performativas centradas nas heranças dos antigos impérios, a pesquisa de outras formas de conhecimento, outras linguagens e outros saberes tem vindo a construir um espaço de inovação da interrogação contemporânea do ser europeu. É uma questão lancinante, extensa, multifacetada e profunda: pode ir desde a interrogação sobre o produto-símbolo da Bélgica, o chocolate belga (sem

¹ Macedo, 1991, p. 9.

² Rushdie, 1988, p.129.

³ Lourenço, 1958, p.2

⁴ Este artigo resulta do trabalho desenvolvido pelo projeto *MEMOIRS – Filhos de Império e Pós-memórias Europeias*, financiado pelo Conselho Europeu para a Investigação (ERC) no quadro do Horizonte 2020, programa para a investigação e inovação da União Europeia (contrato nº 648624).

porventura encontrarmos no país qualquer plantação de cacau), até à luta contra a discriminação e o racismo na Europa; desde a presença do Islão ao ensino da história; desde o questionamento das comemorações, personalidades públicas e estatuária à natureza das coleções exibidas nos museus europeus. Vivemos hoje um “tempo de trânsito” (Vecchi, 2018, p. 18) de descolonizações entre espaços, gerações, entre a imagem dos ex-colonizadores e a imagem dos ex-colonizados, entre narrativas e linguagens, mas sobretudo um tempo em que se vai tornando cada vez mais claro que o futuro do que foi o Ocidente de expansão planetária está estreitamente ligado ao do mundo não ocidental, aos lugares onde afinal teve lugar uma parte substantiva da história europeia e a quem a modernidade europeia tanto deve do seu esplendor e luz. Hoje, a memória desta modernidade gloriosa é questionada pelo seu avesso, a partir da memória do longo momento colonial, dos seus corpos, das suas narrativas, dos seus silêncios e silenciamentos, dos seus não ditos, e, nessa medida, questiona as nações pós-coloniais europeias de forma dupla, ou seja, no seu interior e no seu exterior, a Norte e a Sul. Os anos 2000 estão a ser decisivos na interpelação dessas só aparentemente longínquas heranças coloniais e este sinal interrogativo sobre os “segredos públicos” (Taussig, 1999, p. 6) europeus é projetado por alguns artistas visuais no seio de reputados certames de legitimação e reconhecimento cultural, rececionado no curto termo primeiro como um inesperado “happening”, como uma “erupção de memória” no meio do silêncio, depois no longo termo como uma forma de entender a complexidade das heranças que fazem o nosso presente. Recorrerei a três exemplos significativos deste gesto.

Em 2001, o artista belga flamengo Luc Tuymans, representou a Bélgica na Bienal de Veneza com uma série intitulada “Mwana Kitoko (Beautiful White Man)”, de 2000. A exposição, instalada no pavilhão da Bélgica, erguido por um arquiteto colonial, é uma reescrita particularmente forte de imagens existentes e algumas conhecidas de documentários, reportagens ou fontes de arquivo. Todas as imagens evocavam o Congo colonial ou o Congo de Mobutu e duas figuras centrais assombravam este pavilhão: a imagem do Rei Baudouin com os símbolos próprios do poder ocidental conferidos pela imagem do rei branco e que os congolezes conheciam como “Mwana Kitoko” aquando da sua visita ao Congo, em 1955 e que dá o nome à série “Mwana Kitoko: Beautiful White Man”⁵; um retrato do malgrado primeiro ministro do Congo independente Patrice Lumumba e umas mãos com luvas pretas sugerindo dois dentes soltos, “Chalk”. Destaco estas imagens da série, que por si constitui uma narrativa da nação belga e da sua relação com o Congo, através de dois retratos centrais e de duas pessoas. O trabalho do artista, executado sobre as imagens de arquivo, obriga-nos a revê-las,

⁵ Sobre esta exposição ver Bisschop, 2017, pp. 141-148 essencial para o desenvolvimento meu argumento.

a questionar a nossa relação com elas e a partir daí a questionar a nossa memória sobre a imagem dos factos ou das figuras que essas mesmas imagens registam. O processo é complexo do ponto de vista do trabalho artístico pela disrupção que introduz na imagem, e exigente do ponto de vista da receção, pois, ao mesmo tempo, que nos mostra algo de conhecido, desestabiliza o nosso conhecimento sobre o que vemos hoje ou vimos no passado. A interpelação sobre esta narrativa fica assim registada no nosso espírito: não é mais a narrativa esperada, limpa, ou de um colonialismo a sépia, que marcaria a distância que nos separaria do tempo daquelas fotografias ou do retrato. São imagens fortes e sombrias, trabalhadas pelo artista, sombreadas, desfocadas, alteradas e cuja diferença introduzida questiona o nosso contemporâneo dos anos 2000. O compromisso político colonial que construiu a Bélgica estava portanto aqui traçado. Entrando no pavilhão belga da Bienal de Veneza de 2001 entrava-se no Congo. O palco era internacional; o impacto nos meios artísticos, políticos, mediáticos foi evidente. Importa ainda colocar esta atitude artística em perspetiva e no contexto no início dos anos 2000, em que por toda a Europa estes passados coloniais das antigas potências coloniais europeias começavam a regressar com os seus fantasmas, mas também com a realidade dos seus impactos – os africanos que há muito viviam na Europa e os seus filhos e os emigrantes que iam chegando em fuga das guerras, da pobreza, do subdesenvolvimento à procura de trabalho e de quem, *a priori*, se invisibiliza esta relação colonial anterior⁶, até muito mais tarde se começar a relacionar os dois fenómenos, ou seja, os movimentos migratórios e o tempo pós-colonial⁷. De onde vinham afinal grande parte destes “emigrantes”? Que possíveis memórias partilhariam ou disputariam com os “europeus”? Resumindo, na Bienal de Veneza de 2001, entrar no pavilhão da Bélgica e ver o Congo, real, insinuado, fantasmático, era um convite a ver o avesso da história.

Em Portugal, no final dos anos 90, Portugal exhibia para si e para o mundo a Exposição Internacional de Lisboa, conhecida na memória dos portugueses como a Expo 98, que foi responsável pela reurbanização e recuperação total da parte

⁶ Neste aspeto é muito relevante a publicação de Adam Hochschild, *King Leopold's Ghost – a story of greed, terror and heroism in colonial Africa* em que os fantasmas do colonialismo belga chegam com o terror do reinado de Leopoldo II no Estado Livre do Congo. Um ano depois, em 1999, Ludo Witte publica *L'assassinat de Lumumba* que aponta as responsabilidades das autoridades belgas no assassinato do primeiro ministro congolês Patrice Lumumba. Em 2000 o realizador haitiano Raoul Peck realiza o filme, *Lumumba* e, neste mesmo ano, inicia-se um inquérito parlamentar à morte de Patrice Lumumba a fim de estabelecer as responsabilidades belgas no seu assassinato em 17 de Janeiro de 1961. Anos depois a Bélgica viria a pedir desculpas formais à família de Patrice Lumumba. Estava portanto iniciado, em várias frentes, um processo de revisitação do passado belga no Congo e das suas ligações à atualidade.

⁷ Hoje são muitos os trabalhos que fazem essa relação. Assinalo o trabalho pioneiro Hajjat, 2005; Boubeker, Hajjat. 2008; Hajjat, 2012.

oriental de Lisboa, hoje um bairro de classe média, serviços e entretenimento cuja toponímia recorda os grandes navegadores e as terras de além-mar. Com a sua mitologia universalista ancorada na aventura marítima portuguesa, e com um enorme impacto pela dimensão, meios envolvidos, cosmopolitismo e programação, a Expo 98 inaugurava em Lisboa uma nova época de programação e das comemorações lideradas pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, como fica visível no lema que lançou a própria Expo 98, “os oceanos – uma herança para o futuro”. Mas apesar da narrativa em que a Expo 98 celebra a mudança que as viagens portuguesas trouxeram ao mundo e à Europa, apesar da sua escala de inovação e dinâmica, a Expo 98 assinala também a crise narrativa que o nosso tempo pós-colonial trazia já em si e que se tornaria sucessivamente visível em Portugal e na Europa. Perturbadoramente, Ângela Ferreira, uma artista nascida em Moçambique e pioneira na problematização da questão colonial e das suas heranças, inscrevia, no meio do esplendor da Expo 98, e na calçada portuguesa, o título da sua obra “Kanimambo” que, em changana, língua do sul de Moçambique, significa “obrigada”, assinalando assim, e com o “estaleiro-instalação” que a obra sugere, um agradecimento a quem construiu esta exposição a partir de baixo: os muitos trabalhadores africanos, que com os seus corpos, as suas culturas, as suas músicas trouxeram à Expo 98 e a Lisboa um cosmopolitismo diferenciado, mas então invisível, escondido nas periferias das cidades, nas pensões baratas, nas praças de recrutamento, nas carrinhas que transportavam estes trabalhadores, em trânsito invisível.

Em França, os anos 2000 assinalam a mediatização dos motins nos bairros periféricos e este é o momento em que a sociedade francesa desperta para a convergência de uma série de fenómenos políticos e sociais e a sua relação com as heranças do passado colonial na França contemporânea. Antes Benjamin Stora tinha publicado algo que no seu título encerrava esta conexão *Le Transfert d’une Mémoire – de l’Algérie française au racisme anti-Arabe* (1999). Em cento e cinquenta páginas o historiador, ele próprio filho de famílias judias da Argélia, que em 1962 vêm para França, documentava a conexão e o problema da transmissão, ou a falha da transmissão, em termos privados e públicos, do “segredo público” francês e, em particular, da Guerra da Argélia. O que é que aconteceu afinal? O que é que as segundas gerações, muitos já nascidos em França, sabem desta “cidadania espectral” que transportam? Este é o inquérito que a artista franco-argelina Zined Sedira – que representará a França na próxima Bienal de Veneza em 2021 – realiza em 2003, a partir de fragmentos da história da sua mãe na obra “Retelling Histoires: my mother told me”. O vídeo, uma aparentemente tranquila conversa entre mãe e filha, entre a artista e a sua mãe, está em duas línguas: o francês, da filha e o árabe, da mãe, o que, sonoramente, provoca um mecanismo de estranhamento como as imagens referidas de Luc Tuymans também provocam visualmente. O que vemos não parece ser o que vimos e, neste caso, o que ouvimos, não parece ser o que

ouvimos. Quando nos concentramos no conteúdo da conversa entre as duas mulheres, verificamos que o conteúdo é uma bomba relógio para quem o sofreu e dá testemunho, e para quem o ouve. A relação familiar ao mesmo tempo que compromete a herdeira, adensa o testemunho público. Podia ser a mãe de qualquer um de nós. Pela voz da mãe da artista, uma mulher argelina de língua árabe a viver em França e com origem no profundo mundo rural argelino, ouvimos um relato sobre como a violência da Guerra da Argélia atravessou as mulheres camponesas de um lado e de outro do conflito com a sua modernidade, os seus roubos, violações, desposseções, em que nenhuma figura bélica é bem vinda: nem os franceses, nem os harkis, nem mesmo os moujaidines. E ouvindo esta senhora, que vocaliza um silêncio dos silêncios da Guerra da Argélia, o tema da memória intergeracional impõe-se e percebemos como o familiar é político, como a micro-história se cruza com a macro-história. Podemos intuir, aliás na linha de traço público que Stora sugere no seu livro acima citado, que, no fundo, os seus filhos, os seus netos transportam para França a violência que os pais e avós sofreram pela permanência da subalternidade, da segregação agora em solo “metropolitano”. Ainda que configurados como essencialmente processos de rutura, a violência que os move tem profundas raízes nestas heranças que são segredos privados, mas também organizados pelo Estado e pela memória pública como “segredos públicos” (Taussig, 1999, p. 6) ⁸. Marc Ferro, em 2003 no início da sua obra *Le Livre Noir du Colonialisme*, assinala os reflexos contemporâneos desta história oculta:

Les événements de septembre 2001, les soubresauts de l'Algérie, les manifestations de repentance qui se sont manifestées en France, ne sont-ils pas le choc en retour des temps de la colonisation, du colonialisme ? [...] À l'aube du XXIème siècle, avant comme après le 11 septembre 2001, on constate que les maladies que la colonisation a causées, ou qu'ont suscitées ses nouvelles figures — néocolonialisme, globalisation ou mondialisation accélérée, impérialisme multinational —, concernent à la fois les territoires et les populations anciennement dominés, mais également les métropoles. (Ferro, apud Bancel, 2005, p. 129).

Fracture Coloniale - La société française au prisme de l'héritage colonial é a publicação de Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Sandrine Lemaire organizam em 2005, um ano particularmente tumultuoso, a partir do pensamento e das vozes de uma variedade significativa de intelectuais. A pergunta que inicia o capítulo de Achille Mbembe é “tão” francesa, como belga, como portuguesa, é uma pergunta europeia – da Europa para si própria e do exterior para a Europa. Passados quinze anos ela carece de resposta e portanto ela é absolutamente atual:

⁸ Sobre isto ver Ribeiro, 2019 a.

Pourquoi, en ce siècle dit de l'unification du monde sous l'emprise de la globalisation des marchés financiers, des flux culturels et du brassage des populations, la France s'obstine-t-elle à ne pas penser de manière critique la postcolonie, c'est-à-dire, en dernière analyse, l'histoire de sa présence au monde et l'histoire de la présence du monde en son sein aussi bien avant, pendant, qu'après l'Empire colonial? Quelles sont les conditions intellectuelles qui pourraient faire en sorte que le vieil universalisme à la française fasse place à une véritable démocratie cosmopolite capable de poser en des termes inédits, et pour le compte du monde dans son ensemble, la question de la politique de l'avenir ou, pour le dire autrement, de la « démocratie à venir? (Mbembe, apud Bancel, 2005, p. 137)

Três livros, outras paisagens

Hoje os europeus filhos dos movimentos políticos e populacionais saídos dos últimos dias dos sistemas coloniais, das descolonizações e das migrações subsequentes, são sujeitos e corpos políticos europeus que assumem memórias e identidades transnacionais e transterritoriais. A partir das suas experiências familiares e públicas interrogam as histórias que não viveram contadas na casa europeia e as histórias ocultadas, herdando objetos de territórios e vidas anteriores, interrogam narrativas museológicas, cujas coleções evocam fantasmas da empresa colonial, revisitam arquivos oficiais e descobrem uma história fantasmática que explica as suas origens, que como todas tem lados sombrios e lados solares. E, ao mesmo tempo, que compreendem as raízes da subalternidade, do racismo ou da dependência, descobrem outras narrativas que são muito sedutoras: as lutas de libertação empreendidas pela geração dos seus pais, o momento em que África se libertou do jugo colonial e sonhou os novos países com os seus líderes, as suas ideias, os seus sonhos e as suas tragédias e descobrem que esta história lhes foi traficada, uma história que, como afirma a artista e escritora portuguesa Grada Kilomba, no filme *Conakry* (2013), a poderia ter feito uma criança feliz na escola onde andou em Lisboa onde sentiu a segregação, o racismo e a discriminação. Uma história que levou o escritor francês Said Maharane a ir à procura do seu pai "público" e o descobrir como clandestino da Frente Nacional de Libertação argelina (FLN) no final dos anos 1950 em Paris, em *C'était en 58 ou en 59* (2011) ou Lilian Thuram, a escrever *As Minhas Estrelas Negras – de Lucy a Barack Obama* (2013), para como adulto, se (re)encontrar com a sua história que lhe tinha sido ocultada na escola⁹. Hoje estes descendentes reelaboram estas histórias em livros, filmes,

⁹ Cf. "Quando eu era criança, mostraram-me muitas estrelas. Admirei-as e sonhei com elas: Sócrates, Baudelaire, Einstein, Marie Curie, o general De Gaulle, Madre Teresa de Calcutá... Contudo, nunca ninguém me falou de uma estrela negra. As paredes das salas de aula eram brancas, como eram brancas as páginas dos livros de história. Eu ignorava tudo acerca dos meus antepassados. Apenas se falava da escravatura. Apresentada dessa maneira, a história dos negros resumia-se a um vale de armas e de lágrimas. Os retratos destes homens e destas mulheres resultam

quadros, fotografias, peças de teatro inscrevendo-as na casa europeia. E, desta forma, colocam sob suspeita os modos, as narrativas, as geografias do humanismo europeu, as suas democracias e as suas práticas perante a barbárie do que foi o colonialismo e do que são ainda hoje as suas heranças. O “arquivo europeu”, como fonte objetiva e estrutura de conhecimento mitológicas começa assim a ser desestabilizado (ou a desestabilizar-se como conceito) e dissolvem-se as ligações entre é o local da desestabilização e da intervenção. Não é certamente algo de absolutamente novo e terá porventura raízes na presença política e cultural dos movimentos anti-colonialistas na Europa e na sua matriz de desobediência em relação ao cânone estabelecido – político, social, cultural. Mas “desobedecer” é também procurar um processo de interlocução, procurar mecanismos de tradução de um desejo, de uma escolha, que encerra em si uma vontade transformadora do mundo. São ações coordenadas por uma idêntica tensão e desejo de transformação a que hoje assistimos, ações de grande pendor experimentalista e inovadoras na expressão política e cultural, que, ao mesmo tempo que investigam “a incompletude do passado”, de que falava Walter Benjamin, combinam traços migratórios e cosmopolitas de uma forma contextualmente nova e que está a produzir algo de inovador, na expressão, na linguagem, na interrogação que lança sobre o passado e o futuro da Europa. Vivemos essa tensão, mas há também sinais que nos revelam uma atitude política de integração dessas heranças na nossa reflexão de cidadãos europeus, uma reflexão capaz de, a partir daí traçar outros horizontes, traçar futuro. O desenhar da história desse futuro tem sido o trabalho de investigação do projeto europeu *Memoirs – Filhos de Império e Pós-Memórias Europeias*¹⁰, que, trabalhando com cidadãos e artistas europeus começa a ver e a assinalar esse futuro europeu, que é branco, é negro, é árabe, é mestiço, e em que novas vozes se revelam com propostas inovadoras e arrojadas, trazendo novos temas, novas narrativas, novas personagens e novas linguagens artísticas que

de leituras que fiz e de conversas com historiadores e outros estudiosos. A melhor forma de combater o racismo e a intolerância é através do enriquecimento da nossa consciência e do nosso imaginário. De Lucy a Barack Obama, passando por Esopo, Dona Beatriz, Puchkine, Ana Nzinga, Aimé Césaire, Martin Luther King e muitos outros – todos são estrelas que me permitiram evitar a vitimização, acreditar na humanidade e, sobretudo, ter confiança em mim próprio.” Thuram, 2013, badana da edição portuguesa.

¹⁰ *Memoirs filhos de império e pós-memórias europeias* é um projeto de investigação do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, financiado pelo Conselho Europeu de Investigação, em que analisamos a presença destas memórias ou melhor pós-memórias de lastro colonial, seja na experiência quotidiana dos cidadãos, seja através das múltiplas e diversas narrativas elaboradas nos campos da literatura, cinema, música, artes performativas e artes visuais, explorando os conceitos de herança, memória e pós-memória. A sua dimensão comparativa entre Portugal, França e Bélgica – onde ecoam memórias de Angola, Moçambique, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde, Argélia e Congo – permite-nos olhar as gerações seguintes numa dimensão não apenas portuguesa, mas europeia. Mais info: <https://memoirs.ces.uc.pt/>

alteram a cultura europeia e são responsáveis pelo seu cosmopolitismo e grandeza cultural.

É portanto neste tempo que é o nosso, e que é já um tempo de trânsito, como escreveu Roberto Vecchi (2018), entre as testemunhas – aqueles que protagonizaram os acontecimentos que levaram ao fim do colonialismo – e o tempo das gerações seguintes (Vecchi, 2018, p. 18), que se situam os escritores Joaquim Arena, autor de *Debaixo da nossa pele – Uma Viagem* (2017), e das escritoras Djaimilia Pereira de Almeida, com *Lisboa, Luanda, Paraíso* (2018), e Yara Monteiro, com *Essa Dama Bate Bué* (2018). Três livros que afirmam em Portugal uma linha literária de abrangência europeia – *afropean*, numa versão mais anglo-saxónica desta herança – ou *afropolitan* numa versão mais francesa – de identidades herdeiras dos processos coloniais, que procuram as suas continuidades na Europa de hoje, ao mesmo tempo que se inscrevem numa genealogia literária portuguesa de imaginação e de demanda de Portugal e da Europa¹¹. Pertencem portanto a uma paisagem cultural europeia transnacional e transterritorial que nos últimos anos tem alimentando as mais diversas discussões e controvérsias entre vários setores da academia, da vida artística e do ativismo. Têm sido sobretudo espaços de interrogação para perceber a Europa contemporânea e de início de uma discussão entre esse tempo marcado pela dominação colonial, e as relações sociais contemporâneas em sociedades herdeiras desses passados na Europa. António Pinto Ribeiro no seu estudo sobre os artistas da pós-memória, alerta-nos para algo que me parece extremamente produtivo para uma leitura deste tempo e destas manifestações culturais, não tanto ligadas apenas a uma espécie de determinismo biográfico que terá certamente impulsionado as primeiras obras, mas do que chama “obras na condição de pós-memória” (Ribeiro, 2020, p. 4). Referindo-se em particular às artes visuais, mas numa crítica que me parece muito pertinente para todas as artes sublinha:

Neste percurso de produção artística foi fundamental, para estes artistas, a empatia emocional e /ou política pela desconstrução colonial e pelos mecanismos das migrações, à qual se adicionaria uma pesquisa por outras formas artísticas que os conduziram a produções que têm em comum os atributos acima referidos. Nesta situação devemos então considerar uma redefinição conceptual que desloca do artista para a sua produção, a condição que até agora lhe era atribuída. E assim chegamos a uma situação onde o que é determinante conceptualizar já não é o artista da pós-memória, mas sim como reconhecer as obras de arte na condição da pós-memória (Ribeiro, 2020, p. 4).

¹¹ Ver Lucas, 2018 e Ribeiro, 2019.

As três obras que pretendo analisar encontram-se unidas por esta leitura teórica e situacional da pós-memória e tematicamente pela ideia de viagem que é em si uma demanda identitária, pessoal, ficcional e transnacional. *Luanda, Lisboa, Paraíso*, de Djaimilia Pereira de Almeida e *Debaixo da nossa Pele – uma Viagem* (2017), de Joaquim Arena, empreendem uma viagem para dentro de Portugal e do continente procurando em Portugal os vestígios dos outros portugueses invisibilizados na história de Portugal e da Europa. Ora, como é o caso do protagonista de *Debaixo da Nossa Pele*, na procura aventurosa na região do rio Sado de rastros de escravos, trazidos no século XVIII e esta viagem prossegue pela Europa ao longo dos séculos pontuando personagens negras nas cortes, nas artes, nas guerras, na vida política, até à Lisboa atual das pensões de cabo-verdianos; ora indo ao encontro de portugueses das antigas colónias apanhados pela história mais recente e hoje identificados como imigrantes angolanos no Portugal contemporâneo, a viver nos bairros periféricos, de que o imaginário e antifrástico *Paraíso* do título do livro de Djaimilia Pereira de Almeida é realidade e metáfora. Por seu turno, Yara Monteiro no seu romance de estreia, *Essa Dama Bate Bué*, empreende uma viagem a Angola, às raízes e aos espaços familiares, e ao fazê-lo acusa uma viragem essencial na tomada de consciência pós-colonial do espaço antigamente colonial e das vivências aí havidas como essenciais à nossa identidade de portugueses, de europeus e às nossas identidades individuais, como pioneiramente Helder Macedo, filho de famílias coloniais, tinha feito 1991, no seu notável romance de estreia *Partes de África*. Com este romance assinala-se na literatura portuguesa a viagem de retorno pós-colonial – de Portugal para África – e à semelhança de outras literaturas europeias – e penso em particular nos casos de França e do Reino Unido – inverte o sentido da *história de regressos*¹², sobre a qual se foram construindo e narrando os impérios ultramarinos europeus. A viagem pessoal realizada pela protagonista de *Esta Dama Bate Bué* constitui também um reconhecimento de que uma parte da história da sua família, e de Portugal se passou fora de Portugal e da Europa, e que para perceber a “fractura colonial”¹³, sob a qual todos vivemos, tem de se contar a história das pertenças e vinculações de muitos sujeitos àquelas outras terras outrora parte do império. Para além de uma viagem o que une estes livros? Une-os a referência afro-descendente negra portuguesa das personagens, as referências à sua cidadania portuguesa e pertença a outros territórios, anteriormente colonizados e, portanto, a outros tempos em que se iniciaram as histórias das famílias das personagens. É desta combinação entre a temporalidade/ espaço/ e memória ou pós-memória, que nasce a operação política que estes livros propõem: ao mesmo tempo que olham para o lado objetivo, público, de histórias atravessadas pela escravatura e

¹² A expressão remete para o título do meu livro, Ribeiro, 2004.

¹³ A expressão é retirada do título do livro de Bancel, Blanchard e Lemaire, 2005.

pelo colonialismo português, vão ao encontro da subjetividade do privado, através da imaginação da vida das personagens e das famílias permeada pela história recente destes países. Ao contrário da primeira geração que, enquanto criadora, se fixa frequentemente no território deixado para trás, nunca fazendo do seu país europeu onde vive matéria ficcional ou artística, e que vive muitas vezes a contenda de “em que língua escrever”¹⁴, estes novos escritores europeus são franceses, portugueses, alemães, britânicos, italianos e situam a sua matéria ficcional nesse trânsito real e ficcional que os faz estar no centro de uma história transnacional complexa¹⁵. É assim que as literaturas portuguesa, francesa, italiana, alemã, britânica tem vindo a ser desenvolvidas por autores que não tendo, por vezes, como língua materna a língua do país em que vivem e em que foram escolarizados, escrevem e trabalham artisticamente nessa língua. Se é certo que, no caso dos países anteriormente colonizados, a língua do antigo colonizador não lhes é estranha, sendo aliás muitas vezes a língua materna ou uma das línguas de casa, o mesmo não é válido para muitos destes novos produtores das literaturas europeias saídos de outros fluxos migratórios. No entanto, o seu espaço ficcional e trabalho artístico situa-se entre a Europa, e, em particular o país onde vivem, e esse outro espaço de raízes familiares, onde vão com frequência real ou virtual, e onde hoje buscam os outros lados de uma história comum, mas cujas memórias que colhem e com que se confrontam são muito diferentes. Ou seja, ao mesmo tempo que, no caso da literatura, desafiam a história da literatura dos seus países, o seu trabalho situa-os no atual âmago mais delicado e incerto do destino europeu.

Para além da pele em *Debaixo da nossa Pele*

Joaquim Arena é um escritor que se descreve como “100% cabo-verdiano e 100% português”¹⁶. Nascido em Cabo Verde, um arquipélago fortemente marcado pelo tráfico, a escravatura e as migrações, e um lisboeta convicto que guia em Lisboa o antropólogo francês Jean Yves Loude, autor de *Lisboa Cidade Negra* (2005). Joaquim Arena foi um precursor em Portugal de uma literatura que trazia para a cena do texto os espaços, os tempos e as personagens africanas, habitantes de Lisboa ou dos bairros periféricos, que com os seus sonhos e as suas lutas iam crescendo numa casa cabo verdiana no meio de Portugal.

Em Debaixo da nossa Pele – Uma viagem o escritor persegue estes interesse narrativo, mas não só lhe dá densidade histórica como o expande para a Europa.

¹⁴ Semedo, 1996.

¹⁵ Adaptação da expressão da artista visual franco-argelina, Katia Kameli em entrevista ao projeto *Memoirs*, em Paris, 19 de março de 2019. A entrevista foi realizada por António Pinto Ribeiro e Margarida Calafate Ribeiro.

¹⁶ Joaquim Arena em entrevista a António Pinto Ribeiro e Felipe Cammaert realizada em Lisboa, em 7.6.2018, para o projeto *Memoirs – Filhos de Império e Pós-Memórias Europeias*.

*Assim, ao mesmo tempo, que realiza uma viagem ao interior de Portugal, nos trilhos de escravos que teriam sido levados para a região do Sado no século XVIII, encontra-se com a sua condição contemporânea do afro-europeu na busca da presença dos africanos na Europa ao longo dos séculos de Portugal até à Rússia¹⁷. Misturando motivações biográficas, passado, presente e futuro, realidade e ficção, propõe uma rutura de paradigma na narração e na leitura da história europeia, não mais confinada aos seus limites territoriais continentais, e não apenas narrada a partir dos grupos de poder, mas também a partir de grupos minoritários, portadores de narrativas silenciadas, ocultas ou alternativas, em que África está presente e assim se torna parte da Europa numa linha que em particular Achille Mbembe tem vindo aprofundar. Ou Europa *uma parte de África*, na leitura pioneira de Helder Macedo, evocado na epígrafe deste texto ¹⁸.*

Debaixo da nossa Pele – Uma viagem tem início num encontro de teor académico sobre a presença negra na cidade de Lisboa. A atenção do narrador concentra-se em Leopoldina, uma professora do ensino secundário aposentada, que na sua comunicação aborda, com admirável à vontade, a presença negra em Lisboa. Mas logo nestas primeiras páginas ficamos a saber, pela explicação que nos é dada sobre o convite realizado pela organização ao narrador, qual é o sentido da sua viagem: trata-se de uma viagem pessoal, filosófica e identitária de um cabo-verdiano em reflexão sobre a trajetória da sua família de imigrantes e que, em si, condensa a história do seu país natal e de uma diáspora mestiça e negra global. A comunicação de Leopoldina reflete sobre os conhecidos quadros renascentistas portugueses, em que a presença negra se afirma no centro da Lisboa cosmopolita das grandes viagens do Renascimento. Os quadros, alvo de bastante atenção internacional pelo seu precoce “exotismo”, serão o pretexto para uma visita de redobrada atenção à cidade de Lisboa onde o narrador cresceu. Esta visita é inicialmente conduzida por Leopoldina que, no Jardim Tropical – um ~~reste~~ resquício da autocelebratória Exposição do Mundo Português de 1940 – lhe revela o seu interesse na matéria do colóquio: Leopoldina seria ainda, de acordo com uma longa história familiar, descendente de escravos. E é assim que surge uma outra viagem que com a primeira se interceta: trata-se na verdade de uma peregrinação ao longo do rio Sado em demanda dos rastos de descendentes dos referidos escravos negros trazidos para esta zona, para o cultivo do arroz, no século

¹⁷ Sobre isto ver Otele, 2020.

¹⁸ *Partes de África*, título do livro de Helder Macedo que aqui nomeio, eram, no sentido europeu, as regiões desconhecidas do continente “hic sunt leones”. Aqui utilizo no sentido de Europa como uma *parte de África*, apesar de totalmente conhecida. Agradeço a Roberto Vecchi a precisão da sua leitura no nosso trabalho sobre este livro que levou à tradução italiana de *Partes de África, Da Qualche Parte in Africa*, 2010.

XVIII, que se entrelaça com a vida de outros negros na Europa e da sua própria vida de mestiço, herdeiro de tantas cicatrizes, diásporas e cruzamentos, flagrados em histórias ocultas e silenciadas, em fragmentos dispersos, indícios, fantasmas.

Regresso à aldeia e encontro uma mulher idosa, de pele cor de terra, prendendo roupa num estendal, cá fora. Efrigénia tem os olhos cor de âmbar das cabo-verdianas da ilha do Fogo, mas quando procuro saber sobre as antigas populações escravas que habitaram a aldeia ela olha-me, admirada, e responde com a certeza tranquila de quem não precisa de dados históricos, que *isso* nunca aconteceu na aldeia. Os daqui foram sempre brancos, ponto final. [...] Imagino a cadeia da mestiçagem que chega até ela. A imperiosa conjugação de sangues que envolve este povo obscuro do vale. (Arena, 2017: 151)

E é a partir destas presenças negras somaticamente insinuadas nas aldeias fantasmáticas por onde deambula – São Romão e Rio de Moinhos – que vai elaborando uma teia de imagens, estórias e mitos de onde emergem escravos locais, serviçais, casas senhoriais, famílias mestiças e conhecidas personagens históricas negras presentes na Europa desde Portugal à Rússia, mostrando-nos que na Europa a escravatura, o colonialismo e a descolonização são presenças sem fronteiras, desde o século XV até ao estabelecimento de cabo-verdianos, a partir dos anos 60 do século XX, que é a história onde inscreve a sua ancestralidade. O que desfila diante dos nossos olhos são vidas dispersas, famílias fragmentadas, glórias e infortúnios sempre em algum momento pautadas por desvalorização, discriminação, preconceito e que de novo se condensam em torno da história da família do narrador espalhada pelo mundo, dispersa e afastada da terra natal e que em si representa os movimentos históricos e intercontinentais de populações, compulsivamente transportadas ou levadas em circuitos de emigração ligados à escravatura, e mais tarde ao colonialismo, ao abandono, à pobreza, à falta de desenvolvimento e geradores de novas identidades. São histórias de muitas personagens a que o narrador dá uma densidade nova na literatura portuguesa, não só porque elas estavam fora do centro dos paradigmas narrativos, como o que elas representavam fazia parte desse “segredo público” de lastro esclavagista e colonial que funda a Europa moderna. A partir destas personagens e das suas histórias entrelaçadas, o narrador desafia muita coisa: a ambiguidade do discurso da negritude e da branquitude, o racismo e o anti-racismo, a plasticidade da discriminação, a armadilha do estereótipo e a consciência do preconceito. São interrogações sobre a falácia do assimilacionismo e do que se poderia chamar hoje pós-assimilacionismo, na medida em que são histórias que, ao mesmo tempo, que nos mostram os alicerces do nosso contemporâneo luso-tropicalismo invigilante o desconstroem no momento seguinte, mostrando a complexidade do mundo moderno gerado pela escravatura, pelo colonialismo e pelo capitalismo, quando

ele é observado e narrado a partir de outros pontos de vista e trazendo para a cena do texto em território europeu os "outros". Como nos trabalhos de Luc Tuymans, nos seus retratos e imagens desfocadas, "incomodadas", tudo parece que precisa de ser visto de novo, porque o que vemos não era o que tínhamos visto, quando afinal tudo estava por baixo da nossa pele, que é um título que descreve esse lado relacional, íntimo, subjetivo da relação colonial que tece os seus prolongamentos contemporâneos em Portugal e a Europa. O império, o colonialismo, a mestiçagem não é algo de longínquo, histórico e de possível descrição objetiva. Ele está *Debaixo da Nossa Pele*, agora, aqui, tão "naturalizado", que o podemos "negar" como Efrigénia, ao mesmo tempo que tudo afirma o seu contrário – "isso nunca aconteceu na aldeia."

Lisboa, Luanda. Paraíso?

Luanda, Lisboa, Paraíso, de Djaimilia Pereira de Almeida ensaia outras heranças do colonialismo português e dos seus trânsitos pós-coloniais. O título descreve o percurso do protagonista, o angolano Cartola de Sousa, habitante da pequena aldeia de Quinzau, em Angola, rumo a Luanda, onde acabaria por casar com Glória, mudando-se depois para Moçamedes, onde seria enfermeiro assistente do médico português Dr. Barbosa da Cunha, nos tempos coloniais. O percurso vai até à Lisboa pós-colonial que acolhe os doentes africanos nos seus hospitais e pensões até aos bairros periféricos – Paraíso, o último topónimo do título – onde, sem passado, se acumulam homens para o trabalho na construção e mulheres para as limpezas. A narrativa centra-se à volta de Carlota de Sousa, uma personagem riquíssima no imaginário colonial português, mas muito pouco tratada na literatura portuguesa. Quem é Cartola de Sousa?

Em Angola, nos tempos coloniais, Cartola de Sousa tinha uma vida típica da pequena burguesia negra assimilada, a que temos acesso no romance através das suas recordações saudosas de um tempo em que era jovem e a sua vida tinha uma certa ordem, estatuto profissional, social e paz, permitindo-lhe o convívio e o sonho de ascensão social que o estatuto de assimilado perversamente configurava:

Nem o sono nem o acabrunhamento macularam o primeiro serão perfeito da vida dos Cartola de Sousa. As crianças brincavam com um cavalo de pau. As mulheres comentavam moldes de croché. No alpendre, os homens fumavam e bebiam *brandy* aquecido enquanto o parteiro ia perdendo a vergonha de que o médico percebesse que lhe copiava as maneiras e o médico se satisfazia na presunção saborosíssima de se saber imitado. Vista da rua, na indolência da sua coreografia de silêncios, a cena era ao mesmo tempo bela e trágica, auspiciosa e tétrica. Através das cortinas de linho de duas janelas altas, as sombras dos quatro adultos eram as de quatro defuntos a dançarem numa moldura, numa casa a óleo, fora do tempo,

para lá do lugar onde uma exceção pode salvar o que não tem de pedir desculpa por ser doce. (Almeida, 2018, p. 44)

Em breve, este mundo, pleno de sinais de fim, iria desfazer-se: o Dr. Barbosa da Cunha regressaria a Portugal, Cartola de Sousa iria assistir, expectante, à partida dos portugueses, celebraria a independência com uma alegria contida e, ao mesmo tempo, a sua família começaria a desfazer-se: nascia Aquiles, com o seu calcanhar defeituoso, e a sua mulher tão estimada ficaria imobilizada na cama. Coincidindo, portanto, com a independência, a casa de Cartola de Sousa ficava assombrada pela doença, o que iria determinar para sempre a sua vida e da sua família.

Nos anos 80, e seguindo a rota de muitos cidadãos africanos dos países de língua oficial portuguesa, Cartola de Sousa viajou para Lisboa com o seu filho Aquiles de 14 anos, para que o rapaz fosse submetido às operações aconselhadas e aos tratamentos médicos que, em princípio, resolveriam o problema do calcanhar. Em Luanda, ficaria Glória, presa a uma cama e entregue aos cuidados de Justina, a filha do casal. A viagem para Lisboa ativa uma série de sonhos, que vão da questão prática de resolver o problema de saúde do filho à ilusão de ir encontrar uma Lisboa que o acolheria como um português, um assimilado, que tinha imaginado Lisboa como a sua metrópole dos cartões-postais, os brancos como seres como o Dr. Barbosa da Cunha, e a si próprio como um português. Na verdade, nada, nem ninguém, o esperava em Lisboa: os contatos com o Dr. Barbosa da Cunha em breve desapareceriam, mentiria a si próprio sobre os papéis que o reconheceriam como português, o problema de Aquiles não se resolveria apesar das várias operações, a Luanda deixada para trás ia-se reduzindo aos pedidos de Glória e à sua voz distante ao telefone. Aquiles faria 18 anos e as esperanças iam-se diluindo numa cidade que não os acolhe e Cartola de Sousa e o filho seguem o destino de muitos africanos em tratamentos entre o ritmo do hospital e as pensões baratas que os alojam, sem nunca os acolher, e onde se vão endividando e partilhando a infelicidade dos outros, até irem viver para o Paraíso, um bairro onde as condições estão perto da insalubridade. Pai e filho são atirados para um quotidiano de trabalho nas obras em que o corpo explode todos os dias, pontuados por telefonemas e contatos com Glória até ela se tornar uma pura e distante abstração e, com ela também, Luanda e Angola. Cartola de Sousa sente a despromoção social, enrola-se nos seus papéis e nos seus sonhos de assimilado a quem tinham prometido ser parte de uma grande nação. A nação não era grande, Lisboa não existia para ele e os papéis revisitados por Cartola de Sousa amareleciam, tão inúteis como as suas mãos de enfermeiro, destruídas nas obras.

Tinha chegado a Lisboa tarde demais, depois de lhe ser possível domesticar a cidade. De cabeça, decalcava Lisboa por cima de Luanda: Sagrada Família-Mosteiro dos Jerónimos, Ilha-Cacilhas, Prenda-Prior Velho.

Mas no interior de Cartola o mapa era ainda o mesmo. [...] Sabia ir do Campo Grande aos Restauradores, traçado que imaginara anos a fio como uma marcha triunfal. Aterrado em Lisboa, porém, a cidade não era como tinha projectado. Nada focava perto de nada nem era tão imponente como nos postais ilustrados do passado (Almeida, 2018, p. 37).

Esta existência mais ou menos infeliz é pontuada pela amizade de um galego, Pepe, tão pobre como eles, mas dono de um bar barraca, pela visita de Justina que vem de Angola reconfigurar a pobreza da casa, e pela presença constante da mala que os acompanha por onde vivem. Uma mala mais ou menos sempre feita, alimentando a ideia vaga de um regresso adiado e cheia de objetos e papéis que guardavam uma vida anterior de que Cartola de Sousa não tinha de pedir desculpa por ter sido feliz, e que em Lisboa lhe revelavam um estatuto perdido traduzido na inutilidade dos papéis.

Ao contrário do filho Aquiles, que é um filho da independência e um imigrante angolano em Lisboa, saudoso da mãe, de Luanda e em luta por uma vida melhor, Cartola de Sousa transporta consigo uma identidade fantasmática, desaparecida apagada? com o fim do tempo colonial, uma identidade que o relaciona com o sonho de Portugal, como um lugar bom e ao qual ele também pertencia. Todavia, a sua vida em Portugal revela-lhe a cada passo a perversidade do assimilacionismo: o que relacionava Cartola de Sousa com Portugal era uma fantasia, e o reconhecimento da sua pertença seria sempre, como no tempo colonial, uma trágica farsa adiada. O que existia era a realidade que o tinha expulsado de Angola e a afirmação da sua condição subalterna, seja pelo lugar para onde acaba por ir viver – a periferia denominada Paraíso –, seja pela desvalorização das suas habilitações profissionais e a exploração do corpo do negro como força do trabalho. Ou ainda pela pobreza da qual não conseguiria sair, e ainda pela continuação da sua invisibilidade no cenário urbano lisboeta. De quase português como era próprio do estatuto de assimilado passa a “emigrante”, homem sem passado que o conecte com Portugal, pura força de trabalho, que constrói a cidade que os outros projetaram e para quem estão reservados todos os elogios da obra feita.

Lembrando a intervenção de Ângela Ferreira na calçada da Expo 98 “Kanimambo” com um estaleiro como obra de arte, cabe perguntar: Quantas vezes é que os portugueses que visitaram a Expo 98 e todo o novo bairro lisboeta à beira Tejo, e que, passados pouco mais de vinte anos da descolonização,

comemoravam, mais uma vez, a gesta dos Descobrimentos, pensaram na cor que também o construiu? Quantas vezes é que os portugueses olharam no Metro estes conjuntos de homens trabalhadores de olhares cansados, vestimenta pintada e cor escura como parte de quem estava a construir esse Portugal de que hoje emergimos? Quem somos nós, portugueses, no pós-império? E Djaimilia Pereira de Almeida não situa a sua questão apenas do lado português. Afinal, o que é que a independência trouxe para estes angolanos, para esta família angolana? Também aqui o percurso é de perdas: Cartola de Sousa perdeu o seu estatuto social e profissional, Glória está acamada desde a independência, protagonizando uma fantasia cada dia mais irreal; Aquiles será para sempre o “preto coxo”; Justina regressa a Luanda sem mais dela se saber. Real é o Paraíso, a miséria do pai e do filho, universo apenas suavizado aquando da breve estadia de Justina, dos momentos de alegria com lury, da amizade rude de Pepe, todos seres marginais e descartáveis onde se encontram. E mesmo este mundo de um aparente “cosmopolitismo de pobres” (Santiago, 2004) e a que Appadurai irá chamar “the cosmopolitanism of the urban poor” (2013), desaparecerá: Justina parte, a pobre casa em que viviam é destruída por um incêndio, lury sucumbe, Pepe morre. Cartola ficará de luto pelo seu amigo, sem forças e sem esperança, é apenas um “sobrevivente”(Vecchi, 2018, p. 18):

Cartola viu-se na Rua Augusta e continuou em frente. Desfilava como um soba deposto, coroadado. Até então não lhe parecera que alguém reparara nele, mas um menino apontou na sua direção e disse “olha ali um mágico, mãe”. [...]A cartola nova saltava à vista como uma peça deslocada, não por não condizer com o homem, mas por não condizer com o presente. Sob o Arco da Rua Augusta, vieram-lhe à memória aqueles velhos postais da metrópole e então reparou que este se parecia com uma boca para duas goelas e que a gente se movimentava ao longo das arcadas como a refeição alegre de um leviatão. E não desviou o olhar até ao Cais das Colunas. Cartola olhou o Tejo de frente e deu-lhe uns minutos. [...] E como o rio não suportasse olhá-lo a direito nem lhe respondesse, desconversando num marulhar ambíguo, o homem tirou a cartola, jogou-a à água, e virou costas. (Almeida, 2018, pp. 228-229)

No Portugal pós-império, a questão coloca-se de novo a partir de uma outra personagem fantasmática de Portugal. Vindo do interior do império entretanto perdido, um D. João de Portugal negro lança-nos de novo na pergunta — Será que o Romeiro era mesmo “ninguém”?¹⁹

¹⁹ Referência ao Romeiro, D. João de Portugal, da peça de teatro *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett. No seu contexto trato a questão no meu livro Ribeiro, 2004 e em Ribeiro, 2019.

O que está em causa no livro de Djaimilia Pereira de Almeida são as ruínas vivas e humanas do império, não mais a partir da figura do ex-combatente, nem do retornado, mas de quem estava do outro lado da linha que o colonialismo traçou: os negros e, neste caso, a figura mais complexa que o colonialismo gerou, o assimilado que pela primeira vez na literatura portuguesa está no centro da narrativa. O rio Tejo, que no imaginário português ainda épico, epitomiza todas as histórias do império português que dali se projetaram no “mar sem fim” e que banha a metrópole mental de Cartola de Sousa, não lhe responderá, porque não há resposta para as ruínas do império, não há restituição possível para o engano e a ilusão. Resta-lhe uma cidadania espectral de um mundo de fantasia que a história transformou em fantasma. Lisboa não existe.

“Retelling Histoires: my mother *didn’t tell me*”²⁰

Yara Monteiro, nasceu em 1979, no Huambo, em Angola, onde tem antigas raízes familiares, como afirmou numa entrevista concedida ao jornal Público, aquando da saída do seu livro – “Sou trineta da escravatura, bisneta da mestiçagem, neta da independência e filha da diáspora” . Vitória, a protagonista de *Esta Dama Bate Bué* viveu e cresceu em Portugal e saiu do país, rumo a Angola, em fuga de um casamento a priori abortado, em busca de um rosto que a olhava desde criança a partir de uma fotografia. Para Vitória, o tempo tinha chegado com as suas questões colocadas a partir dessa fotografia – a fotografia da sua mãe –, de histórias que lhe foram transmitidas pelas mulheres da sua família, e que colocavam o seu início em Angola, epicentro da história familiar da protagonista.

Em Luanda, a família que a acolhe, as pessoas, os hábitos, são simultaneamente familiares e distantes, ou seja, a protagonista cresceu com eles, mas noutra território. Só a meio da narrativa temos acesso à história da família ligada à antiga colónia, a partir do que Vitória saberia: o casamento do avô mestiço assimilado com a avó em Angola, o nascimento das suas filhas, a casa no Huambo, uma filha (a mãe de Vitória) que desafiava a fidelidade portuguesa dos avós em tempos de libertação e que tinha partido para a guerrilha, voltando para a entregar aos avós em fuga para Portugal, para de novo desaparecer nos trilhos da guerra e da utopia. Dela resta um nome, uma fotografia e o sentimento de abandono que perpassa Vitória. Tudo está envolto em silêncio ou numa fantasia própria das histórias de família em terras distantes e a imagens sépia. Vitória segue os rastros, persegue os indícios que lhe vão apresentando uma história incompleta, feita de imagens e referências que se cruzam com a história entrelaçada de Portugal e de Angola, e a

²⁰ Rearranjo do título inicialmente referido do trabalho visual *Retelling Histoires: my mother told me*, de Zined Sedira, 2003 para apresentar a leitura de *Esta Dama Bate Bué*, de Yara Monteiro.

partir da qual as gerações seguintes constroem uma genealogia credível para si próprias.

O que acontece é que a memória familiar não é apenas de quem a viveu. Quem nasce a seguir, carrega a biografia de quem chegou primeiro. Eu existo naquele passado, e a memória pertence-me. A Angola que conheço é a evocação das lembranças que não foram extintas pelo tempo. É a utopia da felicidade. É dessa Angola que a minha família tem saudades. (Monteiro, 2018, pp: 81-82)

A Angola que vai encontrar é outra, mas que insinua sinais de uma vida oculta dos seus antepassados, a partir dos quais Vitória vai tecendo uma rede, primeiro com a inexperiência dos recém-chegados, até perceber o ritmo das coisas, as ocultações e os não ditos, em suma os protocolos de apresentação gerados, mas nunca expressos, num país martirizado pelo colonialismo e pelas suas heranças e pela guerra. Luanda é o lugar dos primeiros encontros, entre festas e velórios, desmesuras e desigualdades. É o lugar da casa de Romena Cambissa, que a recebe, da consulta dos arquivos, das histórias difusas, do general Zacarias Vindu, de Georgina e de pistas e de rastros que conduzem Vitória ao Huambo, o centro da narrativa da vida da sua família e provavelmente o lugar de onde a sua mãe teria partido para a luta.

À medida que vai deambulando pela cidade, Vitória vai atualizando memórias ou pós-memórias – pois, na verdade, apenas possuía imagens e narrativas alheias – que lhe permitem a identificação com o lugar, traçando uma “autotopografia” (González, 1995, pp.133-150) pós-memorial que lhe permite respostas temporárias, precárias, mas respostas apesar de tudo, para a demanda que a tinha conduzido a Angola. De entre as ruínas dos lugares que escondem as vidas que ficaram para trás, engolidas pela guerra, pela natureza, pelo abandono, emerge a voz de Juliana Tijamba, antiga guerrilheira e companheira da mãe de Vitória, um fantasma de um mundo melancólico de um sonho adiado pela guerra. É pela voz cuidadosa de mamã Ju, Juliana, que Vitória vai tendo acesso ao que é a guerra e ao que foi aquela guerra e, com ela, ao início de si própria no mundo.

Conta que nos primeiros combates não se acredita na truculência da guerra. Vive-se da utopia, do sonho. Isso acontece até que se tenha de matar para não ser morto. Na guerra, matar não chega. É massacrar, torturar, mutilar e violar. [...] O propósito de mamã Ju não é chocá-la. É partilhar com ela a sua verdade. (Monteiro, 2018, p. 154)

E Juliana continua o seu testemunho, explica as causas, desvenda o sonho, narra o conflito que viveu com os seus pais negros assimilados, portugueses, e sobretudo fala da guerra a partir da perspectiva das mulheres guerrilheiras, tantas

vezes humilhadas e violadas, vítimas do machismo dos seus companheiros. É deste mundo que emerge a figura da mãe de Vitória – “Camarada Rosa Chitula, “Dinamite a própria”. Era assim que se apresentava, com voz grossa de comando” (Monteiro, 2018, p. 158), dizia Juliana. Mas apesar da fama que lhe dava o nome, foi vítima de desrespeito e perseguição. Era uma mulher e uma mulher na guerra:

Nem todos respeitavam a tua mãe. Como era mulher sabes como é? O Palanca era um deles. Gostava de a humilhar.

— Mas as mulheres também combatiam – admira-se Vitória com o comentário.

— Mesmo assim. Achavam que éramos inferiores. (Monteiro, 2018: 160)

Percebemos depois que Rosa Chitula estava sob ameaça e, um dia, disparou matando Palanca, que ambicionava deitar-se com ela. A ordem do comando era para a apanharem e matarem, mas as colegas deixaram-na fugir até que Juliana a encontraria refugiada numa aldeia, magra, grávida e muito doente. Vitória nasceria apesar de tudo e seria entregue aos avós que vinham para Portugal na sequência da guerra civil em Angola. Mas mais haveria ainda para saber: Juliana tinha traído a sua mãe após a ter entregue ao tão respeitado como temido general Zacarias Vindu, que Vitória tinha encontrado na sua estadia em Luanda, e com quem tinha combinado recitais de poesia. Percebe agora que ao ritmo de declamações poéticas, o poderoso e sinistro general teria torturado a sua mãe.

Este é o trabalho de decifração reservado a Vitória, ou às gerações seguintes, desde que inicia a procura objetiva da sua mãe numa terra em que há sempre alguém à procura de um familiar, onde há sempre uma história por trás de outra história. E estas histórias ocultas de mulheres, tão pouco pronunciadas como gloriosas, mudaram Vitória. Pela narrativa de Juliana, a fotografia da mãe torna-se uma prova histórica da existência desta mulher, um elemento objetivo que entra em confronto ou complementaridade com um objeto subjetivo, que era esta fotografia para Vitória, e a partir da qual tinha construído uma narrativa íntima que, ao mesmo tempo que a reconfortava, a assombrava. Que cruzamento poderia Vitória fazer entre a narrativa que tinha construído à volta daquela imagem – uma narrativa necessariamente mítica, familiar – e a narrativa de representação histórica, que a narrativa de Juliana representaria? Como conciliar o que não se poderia unir sem dor? A partir de agora ambas as narrativas alimentavam a imaginação de Vitória e a sua identidade carregará as marcas desse combate.

Vitória está na encruzilhada do espaço e do tempo de uma história mediada que espalha os seus tentáculos até hoje. O jogo de detetive, a encenação da revelação, os indícios que persegue, as vozes que lhe revelam a história implicam da parte de Vitória uma escolha. Não sabe exatamente o que fazer entre a narrativa

e o seu referente, ou seja, entre as palavras de Juliana e a sua fotografia da sua mãe, entre a verdade que tinha construído e as verdades que foi ouvindo, e que projetaram aquilo que era uma *memória-fotografia-família* em *memória-fotografia-história pública de Portugal e Angola*. A migração desta fotografia para o espaço público acrescenta-lhe, portanto, novos significados, não apenas imagéticos, mas da história que se contou daquele lugar e da história que não se contou daquelas pessoas. Tornou-se uma prova, como a narrativa da mulher argelina, que é a mãe da artista de Zined Sedira, no vídeo “Retelling Histoires: my mother told me”, que pelo gesto de autor da sua filha torna pública a denúncia das violações das mulheres argelinas na Guerra da Argélia, entre outras coisas. Vitória não teve esse testemunho da mãe, não teve a história da parte da sua família. Mas antes uma história-lenda de fragmentos, uma história cheia de buracos, inscritos pelas balas na casa do Huambo.

Perante a notícia da morte do avô, Vitória decide não ir a Portugal. Decide desembaraçar-se do seu fantasma europeu, a que a imagem que construiu daquela fotografia da sua mãe pertence. Vitória escolhe viver uma história que fora interrompida, mas que lhe estava reservada naquele lugar. A distância temporal em relação ao que não viveu focaliza-se na materialidade em ruínas da casa do Huambo. Como refere António Sousa Ribeiro num outro contexto, “assim se define o que Jennifer Gonzalez definiu como autotopografia, ou seja, uma “reconstrução de identidade a partir da lógica do lugar que se torna inteligível pela lógica da pós-memória.” (Ribeiro, 2019b, p. 3). Aquela é a casa que lhe estava destinada, a casa que acolhe o seu abandono. Vitória ali fica à espera que a mãe/camarada Rosa chegue um dia pelo portão com os fantasmas da guerra, do abandono, da incerteza, das verdades que atormentam Vitória, e com ela, as gerações seguintes.

Vitória cai de joelhos em frente de Juliana e deita-se no seu colo, abraçando-lhe as pernas. Entre soluços e lágrimas pergunta porque é que não lhe contou a verdade. — Qual delas meu amor? A da tua mãe, a minha, a da tua família, a que querias ouvir, a verdade do general.... Qual delas? – questiona Juliana. (Monteiro, 2018: 205)

Qual é a verdade sobre toda esta história familiar que é um fragmento disperso de uma história pública mais vasta e complexa? A verdade de quem? E para quem? Mas que verdade afinal, como questiona Juliana, perante as perguntas de Vitória? Na pós-memória tudo se joga na receção e na interrogação que essa receção gera.

Novas Paisagens, Outras Ficções

Perante as tramas dessas narrativas algumas questões surgem com urgência: Como se deu a transferência de memória intergeracional relativamente ao processo do final do colonialismo europeu? Como é que esta memória se manifesta social e culturalmente hoje na Europa? Qual é o impacto dessa memória, muitas vezes latente, na Europa dos dias de hoje?

Estas são as perguntas matriciais do projeto *Memoirs filhos de império e pós-memórias europeias*, um projeto de investigação do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, financiado pelo Conselho Europeu de Investigação e a resposta estará sempre em construção. Os trabalhos aqui apresentados e, em particular os trabalhos de artes visuais do início dos anos 2000 de Luc Tuymans, Ângela Ferreira e Zined Sedira, e os recentes livros de Joaquim Arena *Debaixo da Nossa Pele*, de Djaimila Pereira de Almeida, *Luanda Lisboa Paraíso e Esta Dama Bate Bué*, de Yara Monteiro lançam-nos, a partir de diferentes lugares, tempos de enunciação, perspetivas e histórias, um desafio político, social e epistemológico para o (re)entendimento do mundo contemporâneo. Lançam-nos o desafio de uma nova proposta de cartografia da memória europeia, assente na assunção de que a herança colonial é parte da identidade europeia e não algo que possa ser ignorado. Nesta medida, as memórias daqueles que foram afetados pelo fim dos impérios europeus e daqueles que o colonialismo classificou como o “outro” fazem parte da Europa. E é essa história ocultada, silenciada mas sempre presente, na verdade por trás da outra que o capitalismo moderno sempre ocultou – a história da escravatura, dos colonialismos, dos povos subjugados e das suas lutas individuais e coletivas, que estes livros vêm rastrear a partir de situações contemporâneas europeias que prolongam situações anteriores e geram algo de novo na nossa contemporaneidade. O passado colonial dos seus antepassados íntimos e públicos marcou-os de diferentes formas ou, pelo menos, diz-lhes respeito enquanto herança e património. Estas narrativas visuais e literárias revelam-nos indícios de um Portugal e de uma Europa a tentar desembaraçar-se do passado, a procurar descolonizar-se das suas ex-colónias, a esforçar-se por se libertar das imagens do ex-colonizador e do ex-colonizado. E é nesse presente, um campo de batalha, informado de várias temporalidades e espacialidades, que querem participar, exigindo-nos uma democracia com memória. São, portanto, sinais de um Portugal e de uma Europa que, ao rever as suas narrativas nacionais, abre um outro espaço para equacionar outro futuro. Um futuro que se recusa a colocar um ponto final na história, não para contemplar esterilmente o passado, mas para, a partir dele, olhar o presente e construir um futuro em que a pluralidade de histórias recuse as lógicas excludentes do esquecimento ou da desmemória. E essa reivindicação escolhida e ativa da história é a pós-memória.

Bibliografia

- ALMEIDA, Djaimilia Pereira, *Luanda, Lisboa, Paraíso*. Lisboa: Companhia das Letras, 2018.
- ARENA, Joaquim. *Debaixo da Nossa Pele - Uma Viagem*. Lisboa, INCM, 2017.
- APPADURAI, Arjun - The Cosmopolitanism of the Urban Poor: An Example from Mumbai, India. Università degli Studi di Milano – Bicocca. Acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=X91C12zz6RI>, 2013.
- BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal, LEMAIRE, Sandrine (org.) *La Fracture Coloniale - La société française au prisme de l'héritage colonial*. Paris, La Découverte, 2005.
- BISSCHOP Alisson, «L'histoire coloniale de la Belgique exposée à Venise: Luc Tuymans et la série Mwana Kitoko (Beautiful White Man)». *Histoire de l' Art*, n. 80, 2017/1, pp. 141-148.
- BOUBEKER, Ahmed, HAJJATH, Abdellali (dir.), *Histoire politique des immigrations (post)coloniales. France, 1920-2008*. Amsterdam Editions, 2008.
- CÉSAR, Filipa, *Conakry*. Filme realizado por Filipa César, 2013 (com performance de Grada Kilomba e participação da jornalista Diana McCarty). Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7YkldKs93jE>. Acesso: 31 Outubro 2020.
- FERREIRA, Ângela, instalação "Kanimambo", 1998, (Lisboa, Bairro da Expo, Largo das Bicas, entre a Rua Ilha dos Amores e o Passeio dos Jacarandás).
- FERRO, Marc, "La colonisation française: une histoire inaudible" in Bancel, et al. (org.) *La Fracture Coloniale - La société française au prisme de l'héritage colonial*. Paris, La Découverte, 2005, pp. 129-135.
- GONZALES, Jennifer A. "Autotopographies", in Gabriel Braham Jr, Mark Driscoll, *Prosthetic Territories - Politics and Hypertechnologies*. Boulder, San Francisco, Oxford, Westview Press, 1995, pp.133-150.
- HAJJATH, Abdellali, *Immigration postcoloniale et mémoire*, Paris, Hartaman, 2005.
- HAJJATH, Abdellali, *Les Frontières d '«identité nationale » L'injonction à l'assimilation en France métropolitaine et coloniale*. Paris, La Découverte, 2012.
- HENRIQUES, Isabel Castro, *Os «Pretos do Sado» História e memória de uma comunidade alentejana de origem Africana (Séculos XV-XX)*. Lisboa, Colibri, 2020 (com a colaboração de João Moreira da Silva).
- HENRIQUES, Joana Gorjão, "Sou trineta da escravatura, bisneta da mestiçagem, neta da independência e filha da diáspora". *Público*, 21 de Março, 2019. Acessível em: <https://www.publico.pt/2019/03/21/culturaipsilon/noticia/trineta-escravatura-bisneta-mesticagem-neta-independencia-filha-diaspora-1865819>. Acesso 31 de Outubro 2020.
- HOCHSCHILD, Adam, *King Leopold's Ghost - a story of greed, terror and heroism in colonial Africa*. Londres: Pan Books, 2012 (primeira edição 1999)

- LOUDE, Jean Yves *Lisboa, na Cidade Negra*. Lisboa, Dom Quixote, 2005.
- LOURENÇO, Eduardo, «A França em questão ou o fim da liberdade como boa consciência», *Jornal da Bahia*, 28 e 30 de Outubro, 1958, Caderno 1, p. 1-2.
- LUCAS, Isabel, "Djaimilia Pereira de Almeida: não é só raça, nem só género, é querer participar na grande conversa da literatura". *Público, Ipsilon*, 20 Dezembro, 2018. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/12/20/culturaipsilon/noticia/djaimilia-1854988>. Acesso 31 de Outubro 2020.
- MACEDO, Helder, *Partes de África*. Lisboa, Presença, 1991.
- MACEDO, Helder, *Da Qualche Parte in Africa*. Reggio Emilia, Diabasis, 2010 (a cura di Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi; tradução de Chaira Magnante e Agnese Soffritti)
- MAHRANE, Said, *C'était en 58 ou en 59...*, Paris, calmann-lévy, 2011.
- MBEMBE, Achille, « La République et l'impensé de la « race » », in Bancel, et al. (org.) *La Fracture Coloniale - La société française au prisme de l'héritage colonial*. Paris, La Découverte, 2005, pp. 139-153.
- MONTEIRO, Yara, *Essa Dama Bate Bué*. Lisboa: Guerra e Paz, 2018.
- OTELE, Olivette *African Europeans – an untold history*. Londres: Hurst&Company, 2020.
- PADILHA, Laura Cavalcante, *Novos Pactos, Outras Ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- PECK, Raoul, *Lumumba*. 2000 (filme). Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ea7TgngoePc>. Acesso: 31 Outubro 2020.
- RIBEIRO, António Pinto, "Obras de Arte na Condição da Pós-memória: Alguns Atributos (2)". Newsletter Memoirs, 111, 25 Julho 2020. https://memoirs.ces.uc.pt/ficheiros/4_RESULTS_AND_IMPACT/4.3_NEWSLETTER/MEMOIRS_newsletter_111_APR_pt.pdf. Acesso 31 de Outubro 2020.
- RIBEIRO, António Sousa, "Pós-memória e ressentimento". Newsletter Memoirs, 76, 23 novembro 2019 (a). https://memoirs.ces.uc.pt/ficheiros/4_RESULTS_AND_IMPACT/4.3_NEWSLETTER/MEMOIRS_newsletter_76_ASR_pt.pdf. Acesso 31 de Outubro 2020.
- RIBEIRO, António Sousa, "Autotopografias - Peter Weiss em Auschwitz". Newsletter Memoirs, 50, 4 maio, 2019 (b). https://memoirs.ces.uc.pt/ficheiros/4_RESULTS_AND_IMPACT/4.3_NEWSLETTER/MEMOIRS_newsletter_50_ASR_pt.pdf. Acesso 31 de Outubro 2020.
- RIBEIRO, Margarida Calafate, *Uma História de Regressos – Império, Guerra Colonial, Pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento, 2004.
- RIBEIRO, Margarida Calafate "Europa, Periferia das Ilhas Crioulas". Newsletter Memoirs. 111, 15 de Setembro,

- 2018.https://memoirs.ces.uc.pt/ficheiros/4_RESULTS_AND_IMPACT/4.3_NEWSLETTER/MEMOIRS_newsletter_18_MCR_pt.pdf. Acesso 31 de Outubro 2020.
- RIBEIRO, Margarida Calafate "Viagens na Minha Terra e "outros" ocidentais", in Ribeiro, Margarida Calafate, Rothwell, Phillip, Heranças Pós-Coloniais nas Literaturas de Língua Portuguesa. Porto, Afrontamento, 2019, pp. 291-307.
- RIBEIRO, Margarida Calafate "Os veios da pós-memória e as novas literaturas". Newsletter Memoirs, 102, 23 de Maio, 2020. https://memoirs.ces.uc.pt/ficheiros/4_RESULTS_AND_IMPACT/4.3_NEWSLETTER/MEMOIRS_newsletter_102_MCR_pt.pdf. Acesso 31 de Outubro 2020.
- RUSHDIE, Salman, *The Satanic Verses*, New York, Viking, 1988. (*Os Versículos Satânicos*, 9ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 2001).
- SANTIAGO, Silviano *O Cosmopolitismo do Pobre: Crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte, UFMG Editora, 2004.
- SEDIRA, Zenid, "Retelling Histories: ma mother told me...", 2003, (<https://vimeo.com/161296885>) . Acesso: 31 Outubro 2020
- SEMEDO, Maria Odete, "Em que língua escrever", *Entre o Ser e o Amar*. Bissau: Coleção Literária Kebur, INEP, 1996.
- STORA, Benjanim, *Le Transfert d'une Mémoire – de l' "Algérie française" au racisme anti-Arabe*. Paris, La Découverte, 1999.
- TAUSSIG, Michael. *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*. Stanford, Stanford University Press, 1999.
- THURAM, Lilian, *As Minhas Estrelas Negras – de Lucy a Barack Obama*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Tinta da China, 2013.
- TINHORÃO, José Ramos Os Negros em Portugal. Uma Presença Silenciosa. Lisboa, Caminho-Leya, 2019 (primeira edição 1988).
- TUYMANS, Luc "Mwana Kitoko (Beautiful White Man)", de 2000. Acessível em <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/mwana-kitoko-beautiful-white-man>. Acesso: 31 Outubro 2020.
- VECCHI, Roberto "Depois das testemunhas: sobrevivências". *Memoirs- Jornal, Público*, 14 Setembro, 2018, p. 18. http://memoirs.ces.uc.pt/index.php?id=22153&id_lingua=1&pag=22637 . Acesso: 31 Outubro 2020.
- WITTE, Ludo, *L'assassinat de Lumumba*. Paris: Karthala, 2000. (Primeira edição de 1999, em neerlandês)

Margarida Calafate Ribeiro é investigadora coordenadora do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e, com Roberto Vecchi, responsável pela Cátedra Eduardo Lourenço da Universidade de Bolonha/ Camões IP. Tem coordenado projetos internacionais, que estão na origem de várias publicações

individuais e coletivas. Em 2015 recebeu uma bolsa Consolidator Grant do Conselho Europeu de Investigação, com o projeto MEMOIRS - Filhos de Império e Pós-Memórias Europeias.

Contato: margaridascr@gmail.com

Recebido: 19.10.2020

Aceito: 03.11.2020