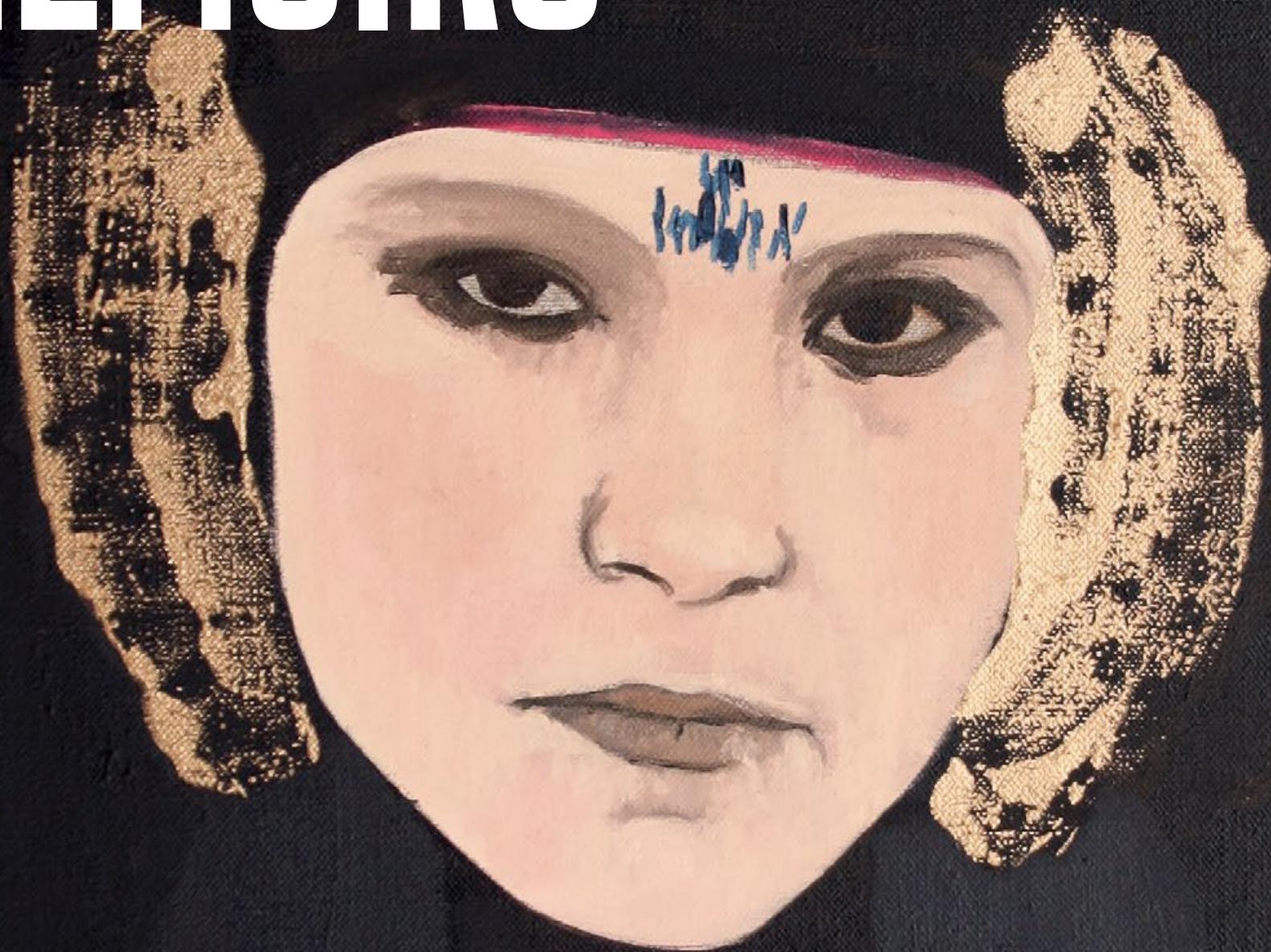


_MEMOIRS



MEMOIRS

Coordenação Editorial
António Pinto Ribeiro

Editores
António Pinto Ribeiro
Margarida Calafate Ribeiro
Felipe Cammaert

Designer
Arne Kaiser

Traduções do francês para o português
Texto de Assumani Budagwa por António Sousa Ribeiro
Texto de Dorothée Kellou por Fernanda Vilar

Imagem capa: Dalila Dalléas Bouzar, *Princesse (série)*, 2016 (cortesia da artista)
“Este retrato foi composto a partir das fotografias de Marc Garanger, feitas durante a Guerra da Argélia (1954-62) nos campos de reagrupamento civil. O objetivo destas fotografias era o de criar bilhetes de identidade que permitissem ao exército francês controlar os movimentos da população. As mulheres, obrigadas a tirar o véu, viveram estas sessões fotográficas como uma violação da sua intimidade. Estas fotografias são assim um testemunho da Guerra da Independência. Se escolhi trabalhar sobre estas fotografias foi porque antes de mais elas me comoveram. As fotografias falavam das mulheres do meu país com as quais me identifico. Através das minhas pinturas quis homenageá-las.” Dalila Dalléas Bouzar

Agradecimentos: Aimé Mpenbe Enkobo, Amalia Escrava, Assumani Budagwa, Bruno Machado, Cristina Ataíde, Dalila Dalléas Bouzar, Dorothée Kellou, Dulce Maria Cardoso, Liliana Coutinho, Liamna Gouasmia, Louise Narbo, Mark Depputer, Pauliana Valente Pimentel, Rachida Brahim, Teresa Dias Coelho

27 Setembro 2019
Depósito legal: 445507/18

Pode aceder à newsletter do MEMOIRS, aos sábados, através do site <https://memoirs.ces.uc.pt>
Acompanhar em facebook, instagram.

Este jornal 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).



Centro de Estudos Sociais
Universidade de Coimbra



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



Universidade de Coimbra - Alta e Sofia
Plano de Estudos do Património
Março de 2013

POR UMA EUROPA COSMOPOLITA

Nos últimos anos temos assistido a uma série de afirmações e atitudes de populações e de políticos europeus relativamente às heranças coloniais que definem o continente europeu. São declarações que denotam um tom de diferença e que colocam esta questão no espaço público de uma forma política até há pouco nunca vista. O pedido de desculpas formais do Primeiro Ministro da Bélgica, Charles Michel aos mestiços belgas do antigo Congo Belga, as recentes declarações e atitudes do presidente francês, Emmanuel Macron e da chanceler alemã Angela Merkel, assumindo o colonialismo como um crime contra a humanidade, defendendo a integração dos imigrantes nos seus países e reconhecendo a importância dos descendentes dos antigos impérios coloniais na construção da Europa, são aspetos de uma agenda europeia que finalmente dá visibilidade às minorias invisíveis e que, mais de cinquenta anos passados dos processos de descolonização, tem um significado que ultrapassa completamente uma política nacional de contenção de discursos extremistas ou de populismos. O início de discussões tão complexas como as restituições de obras de arte às antigas colónias europeias com relatórios concretos, as novas propostas museológicas de museus europeus herdeiros da gesta colonial, como é o caso do África Museum na Bélgica, recentemente inaugurado, a atenção que, após anos de luta e denúncia, começa a ser dada aos manuais escolares, a atenção à cena artística europeia evocadora destas questões nos teatros, galerias, festivais e outras manifestações artísticas e culturais anunciam um novo tempo que contrasta com a argumentação envelhecida e nacionalista do atual primeiro ministro do Reino Unido, em Fevereiro de 2016, quando evocava a memória do Império e da grande capacidade de gestão imperial da Grã-Bretanha, perante o que seria a vitória do referendun que levaria à execução do Brexit e, com ele, à recuperação da grandeza britânica.

Hoje os europeus herdeiros dos movimentos políticos e populacionais saídos das descolonizações, que trouxeram até à Europa populações com vivências coloniais, são sujeitos e corpos políticos europeus que têm vindo a questionar estas vivências fora e dentro de solo europeu, assumindo memórias e identidades transnacionais e transterritoriais que colocam sob suspeita os modos e 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. Hoje os filhos e netos das pessoas e dos líderes dos países envolvidos nas descolonizações, bem como muitos cidadãos não ocidentais a viver no Ocidente lançam e colocam a pergunta a partir de outros lugares de enunciação, um dos quais, mas não certamente o exclusivo, é esse lugar híbrido que os habita e que é o lugar do não branco-europeu, do oriental-europeu, do latino americano-europeu, do árabe-europeu ou do europeu branco com memória africana. A partir das suas experiências familiares e públicas interrogam as histórias contadas na casa europeia e as histórias ocultadas, herdadas objetos de territórios e vidas anteriores, interrogam narrativas museológicas, cujas coleções evocam fantasmas da empresa colonial, revisitam arquivos oficiais e contam essas histórias nos livros, nos filmes, nas obras de arte inscrevendo-os na casa europeia. Desta forma, alteram a cultura europeia e são responsáveis pelo seu cosmopolitismo e grandeza cultural, ao mesmo tempo que respondem, de forma dialógica, aos aspetos mais reacionários e mais avessos à mudança da cena europeia atual que reage à procura de uma essência nacional mitológica, a partir da qual se ergueram outros horrores do século XX europeu. A presença crescente no espaço público de discursos racistas e xenófobos, corresponde, no contexto geopolítico atual, a um notório abaixamento do limiar de tolerância aceite e dá-nos todas as razões para nos mantermos atentos. Mas não modificará o curso da história que é e será plural, feita de tantos sujeitos quantos aqueles que estão a escrever a história transnacional e transcontinental europeia de que todos somos herdeiros e que todos os dias nos demanda de ser cumprida. Vivemos essa tensão, mas os sinais acima apontados revelam-nos uma atitude política de integração dessas heranças na nossa reflexão de cidadãos europeus, capaz de a partir daí traçar outros horizontes, traçar futuro. O desenhar da história desse futuro tem sido o trabalho de investigação e ação do projeto europeu *Memoirs – Filhos de Império e Pós-Memórias Europeias*, que, trabalhando com cidadãos e artistas europeus começa a ver e a assinalar esse futuro que é branco, é negro, é árabe, é mestiço, e em que as vozes das mulheres se têm destacado ao veicular as propostas mais inovadoras e arrojadas, como mostramos na edição deste jornal. A maioria delas lida com as memórias estrangeiras, mas familiares, memórias dos seus pais e avós. Tratam-nas como material nobre dos seus trabalhos e assim criam obras inovadoras

que contam outras histórias em que nos reconhecemos porque também fazemos parte delas. São artistas e cidadãos migrantes que sabem que é nessa condição que são europeias cosmopolitas, e que nos solicitam uma democracia e uma Europa com memória.

MEMOIRS é financiado pelo Conselho Europeu de Investigação (ERC) no âmbito do Programa-Quadro Comunitário de Investigação & Inovação Horizonte 2020 da União Europeia (num. 648624) e está sediado no Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra.

Investigadora Principal:
Margarida Calafate Ribeiro
Investigadores:
António Pinto Ribeiro, Fátima Rodrigues, Felipe Cammaert, Fernanda Vilar, Hélia Santos, Mónica V. Silva, Nuno Simão Gonçalves
Investigadores associados:
António Sousa Ribeiro, Paulo de Medeiros, Roberto Vecchi
Parcerias:
Buala, Cátedra Eduardo Lourenço – Universidade de Bolonha – Camões Instituto da Cooperação e da Língua, Culturgest – Fundação Caixa Geral de Depósitos, Edições Afrontamento, Fundação Calouste Gulbenkian, Porto Post/Doc, Universidade de Paris-Nanterre, ACT – Approches Culturelles et Territoires, Marselha e Biental du Réseau pour L'Histoire et la Mémoire des Immigrations, Marselha, Fundação Lilian Thuram.

O PASSADO À VENDA

ROBERTO VECCHI

O passado nunca foi uma terra estrangeira. Pelo menos para Portugal. Rios de tinta escorreram em vários planos disciplinares para indicar como o tempo escoado, remoto ou próximo, representa para Portugal um traço ontológico fundador do país, ainda hoje. E não só fundador do presente, mas também do passado, como mostra o funcionamento do complexo e fundamental dispositivo que é a saudade ao deixar sempre aberto – como só esta melancolia feliz permite – um espaço potencial de retorno ao passado, no futuro.

Ao lado desta consideração, deve-se ter em conta que há uma literatura teórica ampla, também fora de Portugal, que mostra como a nostalgia – aqui assumida num sentido genérico e, de certo modo, tangencial ao funcionamento da saudade – alimenta em profundidade a imaginação do presente. É uma aura “vintage”, desbotada pela cor “sépia” do contemporâneo, uma distorção ótica retrospectiva que torna os rastos do que já não existe numa matriz inexaurível de sedução, de idealização, de encantamento. Mesmo quando se refere a algo que não nos pertencia, e que portanto não nos pertence, mas que fantasiámos, como se tivesse sido inteiramente nosso.

O irresistível perfume do passado conta já com uma sólida tradição de bases críticas que explicam muito bem como no capitalismo tardio é desnecessária a experiência ou um passado vivenciado para gerar nostalgia. Basta uma troca de imagens ou pouco mais. Será assim na perda, ou na ausência, ou ainda na ânsia de salvação de algo que provavelmente não se tem, mas que reestrutura o desejo de algo que se sente como próprio, apesar de nunca possuído: trata-se da nostalgia burguesa do ingénuo, como diz Adorno. Um artigo recente e brilhante de Paulo de Medeiros (“*Exit Ghost*. Reading Lusotropicalism as Fetish (with Adorno)”) assume esta reflexão precoce de Adorno para interpretar o círculo (por sua vez intimamente nostálgico) do luso-tropicalismo.

O colonialismo de Portugal em África, vivenciado ou herdado através de uma memória familiar ou alheia, produz, neste quadro, um sentimento irrefreável de nostalgia colonial. Uma nostalgia produtora de mitologias, de fantasias e de imagens, que recheiam o presente e acabam por gerar uma mediação ativa com memórias mais reconstruídas do que vivenciadas. A nostalgia de uma África que foi, e em parte ainda é, representa hoje um património simbólico relevante que se vai tornando uma mercadoria, onde símbolos e citações acrescentam valor a qualquer produto referencial.

Embora o seu centro seja a alma colonizadora do Ocidente, isto é parte de um processo complexo e global que, a partir de uma rica constelação de conceitos, pode ser definido como uma “indústria cultural pós-colonial”. Não se trata portanto de uma inocente citação do passado, mas de um re-uso consciente e meditado de fragmentos, traços, objetos, atmosferas do que se passou e que, no plano atual, se recicla numa perspetiva declaradamente mercantil.

Faz parte de uma análise subtil do presente, detetar as matrizes ativas do sentimento restaurador. E para conseguir realizar esta leitura que secciona o presente e o abre a uma problematização ampla e direta, que põe em cena a galeria controversa de imagens de um passado não compartilhado e ainda bastante disputado, é necessário recorrer a um exercício crítico cortante, que funcione como uma lâmina capaz de incidir sobre a nossa própria imaginação e sobre as componentes heterogéneas e recalçadas da nossa identidade.

Trata-se de um desafio que só um ato cultural pode assumir como objetivo tático: é o que nos oferece uma fotografia de Pauliana Valente Pimentel, que proporciona um recorte aparentemente inocente da realidade. No imediato, e se quisermos encontrar logo uma classificação, a foto parece configurar-se como uma imagem de *street photography*. No entanto, o olhar constrói uma possibilidade de combinação crítica quase única, rigorosa e exata do ponto de vista do significado. Ainda no plano das impressões, o cartaz aparentaria exibir um elemento exótico submetido a uma ideia sedutora de marketing. Mas a inscrição da placa com o nome de uma rua conhecida e central situa a relação entre edifício e cartaz no espaço imagético urbano de Portugal. Do ponto de vista informativo, o cartaz promove um produto cultural sofisticado: trata-se do monólogo *Luminoso afogado*, de Zia Soares do Teatro Griot, inspirado num texto do poeta Al Berto. Mas não é pelo indício da citação culta que se revela o sentido da imagem. Também não é a mistura de voz e silêncio, de memória e esquecimento, de morte e vida, que compõe o monólogo que escoa e ecoa nas bordas da foto. É antes a relação entre a arquitetura geométrica, historicamente localizada – um portão tradicional de uma memória urbana lisboeta – e a publicidade do cartaz, que naquele contexto se esvazia de qualquer sugestão exótica e expõe, por ironia, a coerência, e não o conflito, entre a imagem e o contexto arquitetónico.

Se não houvesse esta diluição dos dois objetos (o edifício e o cartaz publicitário), o conflito entre eles provocaria um sentimento de nostalgia colonial. Pelo contrário, aqui a fotografia de Pauliana parece conter uma possível deriva nostálgica que, caso houvesse, levaria a um retorno (fantasmagórico) da nostalgia, ou seja, de África. Perante esta imagem, o espetador poderá ter saudades do passado pelo seu anacronismo em relação ao presente. Mas o espetador que capta o sentido da trama entre espaço e mensagem entenderá que, ao recusar a síntese banalizadora e de superfície, o que surgirá é uma contra-leitura irónica da nostalgia que, ao mesmo tempo que a produz, a desmonta, realçando assim a especificidade cultural e não cultural da mensagem.

O que a fotografia encena é uma modalidade crítica sobre os re-usos da nostalgia colonial que ameaçam ressurgir quando algum passado africano é evocado em Portugal. A imagem distingue-se assim pela limpeza semântica e imagética e pelo esforço de “desambiguar” (dir-se-ia descolonizar) o seu conteúdo. Para além das motivações mercantis que o atravessam, o passado à venda pode ser uma incontrolável matriz de retrocessos alienantes e impróprios. Um presente acrítico que se pretende modificar pelo cunho do passado e não pelos seus desafios contemporâneos: o futuro do passado não será o passado no futuro. É o murmúrio da foto da Pauliana.



Foto: Pauliana Valente Pimentel, cartaz sobre fachada de prédio, s.d. (cortesia da artista)

AMALIA ESCRIVA

PERTENCE A UMA FAMÍLIA QUE VIVIA NA ARGÉLIA DESDE O INÍCIO DA COLONIZAÇÃO DESSE TERRITÓRIO, E QUE CHEGOU A FRANÇA POUCO DEPOIS DA INDEPENDÊNCIA. OS FILMES QUE TEM REALIZADO SÃO INDISSOCIÁVEIS DESSE PASSADO QUE CRUZA A HISTÓRIA DA ARGÉLIA FRANCESA COM A SUA HISTÓRIA FAMILIAR.

Nasci em agosto de 1961, numa fase complicada da Guerra da Argélia. A minha mãe foi para a Argélia em 1954, e o meu pai pertence a uma família espanhola que chegou a esse território no início da colonização. O primeiro dos meus antepassados a chegar à Argélia era filho de um capitão da armada espanhola que morreu vítima de uma epidemia de cólera que teve lugar em Espanha no século XIX. Julgo que teria 17 anos quando ficou órfão e decidiu juntar-se a uma das suas tias que tinha uma fábrica de tabaco em Argel. O meu avô paterno fazia parte da quarta geração dessa família que tinha feito fortuna nesse país e casou com uma francesa de França.

O meu pai e a minha mãe conheceram-se e casaram na Argélia. Partiram para França um ano depois da Independência. Os meus pais amavam a Argélia e não queriam partir. Toda a família do meu pai já tinha deixado o país. O facto de um dos irmãos do meu pai ter sido sequestrado durante a guerra e nunca mais ter sido reencontrado terá precipitado essa decisão. O meu pai foi o único que tentou ficar mais tempo, em parte para averiguar o desaparecimento do seu irmão, mas ele sempre afirmou que, se tivesse podido manter o seu emprego, teria ficado na Argélia.



Amalia Escriva (cortesia da realizadora)

Depois da promessa que fiz ao meu avô, julgava que nunca mais voltaria à Argélia. Mas acabei por regressar, devido ao trabalho que tenho desenvolvido, inspirado na minha história familiar que comecei a trabalhar enquanto estudava Artes nos Estados Unidos da América. Explorei a história da minha bisavó paterna, uma personagem que me assombrava. O meu nome, Amalia, é o nome dessa minha bisavó. Ela morreu muito jovem, quando o meu avô tinha sete anos. Ele queria dar esse nome a uma filha, mas teve seis rapazes. Então, na geração seguinte, fui eu que herdei esse nome e, por isso, acho que fui muito mais marcada pela nossa história familiar do que os meus irmãos. Na minha primeira longa metragem, *Avec Tout Mon Amour* (2001), esmucei os arquivos familiares que acabei por cruzar com a história do processo *Margueritte*, o qual corresponde ao primeiro processo de insurreição argelina mediatizado. Ao longo do trabalho de pesquisa descobri que o advogado de defesa do processo era amigo do meu bisavô. Foi apaixonante cruzar essa história com a do meu bisavô.

Já tinha feito o documentário *Dans les fils d'argent de tes robes* (1997) com base em testemunhos sobre o que era ser filha/o de *pieds-noirs*. Era um tema que já andava às voltas na minha cabeça há algum tempo. Depois, fiz outros filmes e documentários centrados nessa herança, e outros que com ela não se relacionam.

Hoje, a Argélia é um país onde faço amigos e é maravilhoso. Não cumpri a promessa que fiz ao meu avô de nunca mais lá pôr os pés. Tenho regressado. É intrínseco. Nasci e cresci com as recordações da Argélia. Ela irriga o meu imaginário. Nasci quase na altura da Independência, por isso encontro-me precisamente no meio dessa dor e entre aqueles, como os meus pais, que têm dificuldade em falar desses tempos e os outros que não se interessam absolutamente nada por essa história. Por exemplo, para os meus filhos a herança da colonização é algo de muito abstrato e não mostram qualquer interesse por esse passado.

O projeto que estou a desenvolver fez-me regressar à Argélia mais uma vez, onde tenho entrevistado pessoas que vivem no prédio onde residiam os meus avós. No apartamento onde eles viviam, fui recebida por uma senhora idosa que, depois de eu ter batido à sua porta e de lhe ter explicado o meu projeto, com a ajuda da tradução da sua filha, pegou na minha mão e disse “bem-vinda, minha filha”. Recolhi histórias que são muito diferentes daquelas de que me falaram, e que embalaram a minha infância. Quero fazer um filme sobre as histórias dessas pessoas que, desde 1962, vivem nesse prédio, onde viviam os meus avós antes de partirem. Quero as histórias que nos contam a sua Argélia colonial, a sua guerra de Independência, a sua descolonização e a Argélia de hoje. É isso que ambiciono. Hoje, esse passado constitui o principal terreno do meu trabalho. É uma parte integrante do que sou hoje e tento transmiti-lo aos meus filhos.

Edição de Fátima da Cruz Rodrigues

LUANDA, LISBOA, RIBEIRINHA E VOLTA

BRUNO MACHADO NASCEU EM 1982, É FILHO DE UM ANTIGO COMBATENTE NA GUERRA COLONIAL E TEM FAMILIA LIGADA A ANGOLA. O SEU TESTEMUNHO REVELA A FORÇA DAS MEMÓRIAS FAMILIARES TRAUMÁTICAS NAS GERAÇÕES SEQUINTE. BRUNO MACHADO REALIZOU O PRIMEIRO ESTUDO SOBRE FILHOS DE “RETORNADOS”.

A família do meu pai viveu parte da vida em Angola. O meu pai ainda hoje, de certa forma, “vive” em Angola. Quando encontra alguém que tem alguma ligação a Angola, encanta-se completamente. Vem aquele passado perdido: Luanda, a esplanada, a guerra, os meus tios. Tenho casos na família com cicatrizes psicológicas e físicas, pessoas que viveram momentos muito duros, quer devido à Guerra Colonial, quer ao retorno. O meu pai decidiu ir para África com 13 ou 14 anos, para ao pé de uma das irmãs mais velhas, a minha tia, que vivia em Luanda. Em 1969, estávamos em guerra, e o meu pai ofereceu-se como voluntário, foi para a Força Aérea. Não sei se foi pela causa, se por contágio, ele já tinha dois irmãos na guerra e, como o meu avô já tinha falecido, penso que até poderia ter utilizado a cláusula do amparo à mãe. Mas o meu pai fez carreira militar e depois da independência, já em Portugal, ingressou na GNR. Eram oito irmãos, da Ribeirinha, em Trás-os-Montes, onde passávamos as férias grandes. Do lado da minha mãe, era tudo mais liberal, e não há ligações a África. Encontraram-se em 1976, casaram em 1979 e eu nasci em Lisboa em 1982.

Cresci com estas histórias à minha volta. “Um dia tens que ir lá, porque é completamente diferente daquilo que conheces”, “nunca vi o céu tão bonito como em África”. Mais tarde, estas imagens começaram a ganhar alguns contornos políticos. Quando se começa com 14 ou 15 anos a falar de certas teorias à refeição – que o comunismo é isto, o comunismo é aquilo – quando se começa a interrogar tudo, o meu pai foi-me dizendo

como via os acontecimentos e eu acho que o meu pai me ensinou que as coisas não são a preto e branco, e eu tendia a ver as coisas assim. Angola para mim é sempre uma Angola transmitida pelo meu pai, não há hipótese de contornar isso, não tenho interesse em lá ir. Prefiro viver nas memórias do meu pai. O meu pai pintou tão bem o quadro que eu acho que não quero esborratá-lo. Mas é uma dicotomia violenta entre o mágico e o brutal, e quase traumatizante, pelas vivências que, não são apenas as boas e da juventude, são também as vivências da guerra e da saída dos portugueses. O meu pai ainda hoje conta com muita mágoa o que eram famílias inteiras, perdidas à espera do avião, que ele sabia que não chegaria tão cedo. Houve histórias trágicas que o meu pai me contou. São coisas que foi contando ao longo dos anos, coisas que provavelmente o atormentavam e que foi partilhando aos poucos comigo, com o avançar da idade, dele e minha. Lembro-me que, quando estava na escola, falavam daquela coisa maravilhosa que tinha sido a descolonização, e obviamente para mim também era, os povos a libertarem-se, os países independentes. O fim do regime salazarista, da opressão, a liberdade finalmente. Lembro-me de ter amigos e colegas cujos pais eram revolucionários e tinham sido contra o regime, tinham desertado e essas pessoas eram tratadas de uma forma especial. No meu caso, o meu pai, a minha família que vinha de Angola, era diferente. Faziam parte daquela imensidão de pessoas que, às páginas tantas, estava a lutar mais pela vida do que propriamente pelo regime. Na minha casa havia um lado da história que não estava nos livros, nem nas conversas, nem nas aulas, e que foi a vida de pessoas normais de repente lançadas para situações de violência, de vidas abruptamente interrompidas. Estas histórias da escola e de casa não eram coincidentes.

Os objetos que havia nas casas também me davam sinais de África, mas ao longo dos anos foram desaparecendo. No entanto, o meu pai sempre foi uma pessoa de manter tudo o que são coisas relacionadas com Angola num baú, uma caixinha com um álbum de tudo o que são fotografias de África e outras coisas. Não era secreto, mas era apelativo. Tinha uns postais com animais exóticos, fotografias em que podia ver um pai que eu não conhecia: um pai com uma guitarra na mão, um pai com umas patilhas grandes, um pai

fardado, um pai com uma camisa havaiana em Luanda. Sempre tive muita curiosidade e gradualmente ele foi associando histórias. Mas para mim a Cuca é um dos objetos eleitos. A Cuca são os bons momentos do meu pai em África com amigos, mesmo no contexto da Guerra Colonial, aqueles momentos depois de, se calhar, lidar com situações mais complicadas. Quando eu era mais pequeno, a Cuca era uma bebida, mas agora mantém-se nas latas como um objeto. O meu pai partilha comigo, dizendo “põe lá na tua prateleira, na sala ou na cozinha”. Acho que é a questão de continuidade que ele gosta de dar. Sempre pensei que com o tempo as memórias de Angola fossem ficando mais amenas, mas assisto ao contrário. As memórias do meu pai vão ficando cada vez mais pesadas, e a Cuca é um símbolo do bom momento. Acho que é por isso que ele não a abre, que ele deixou de a abrir.

Estas vivências foram muito importantes na minha formação. Fiz uma tese de mestrado sobre os “filhos dos retornados”, como é habitual dizer. Creio que só com este trabalho percebi como todas estas histórias me tinham moldado de uma forma mais profunda: não tinha sido só o meu pai a contar-me umas historiazinhas sobre África, tinha sido uma coisa mais transversal ao longo da minha vida. Já não era só a história do meu pai. E tinha curiosidade de ver se as pessoas da minha geração teriam passado pelo mesmo processo. E verifiquei que a Guerra Colonial, a descolonização, a saída de África tiveram um impacto enorme, muito maior do que o que eu imaginava nas gerações seguintes.

Há aquela música dos Delfins, “Aquele Inverno”, que fala disto, do abandono, do ressentimento. Lembro-me de uma vez ir com o meu pai no carro e de ouvirmos a música. Não é uma memória dos pais ou dos filhos, é de todos.

Edição de Margarida Calafate Ribeiro e Mónica V. Silva



Foto: Cuca, Nuno S. Gonçalves, 2019 (cortesia do fotógrafo)



Pintura da série Mãos, de Teresa Dias Coelho, 2016 (cortesia da artista)



Ethiopian Walks, desenho de Cristina Ataíde, 2017 (cortesia da artista)

SENTIMENTO DE OUTROS OCIDENTAIS

MARGARIDA CALAFATE RIBEIRO

Luanda, Lisboa, Paraíso (2019), de Djaimilia Pereira de Almeida, recordou-me de imediato o verso do poema de Cesário Verde, “Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!”¹, numa sugestão de alargamento a outras geografias onde a história desse mesmo Ocidente também decorreu, e onde outros sujeitos etno-culturais constituíram – com as suas terras, os seus corpos e os seus produtos – o negativo do resplandecente teatro das antigas metrópoles coloniais europeias, hoje capitais europeias em que a herança colonial é visível.

Luanda, Lisboa, Paraíso e *Debaixo da nossa Pele – uma Viagem* (2017), de Joaquim Arena, inauguram em Portugal uma linha literária de abrangência europeia – *afropean*, numa versão anglo-saxónica, *afropolitan* numa versão 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 Europa. A semelhança de Almeida Garrett em *Viagens na Minha Terra*, o movimento da viagem empreendida é “Tejo arriba”, ou seja, para dentro de Portugal e do continente. E qual é a viagem de Djaimilia e de Joaquim Arena no início do século XXI? É a de procurarem 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 aventureira na região do rio Sado de rastos de escravos, trazidos no século XVIII para o cultivo do arroz, e esta viagem prossegue pela Europa; ora indo ao encontro de portugueses

angolano em Lisboa, saudosos da mãe, de Luanda e em luta por uma vida melhor. Cartola de Sousa transporta consigo uma identidade fantasmática, que o relaciona com o sonho de Portugal, como um lugar ao qual ele pertencia². O que existe é a realidade que o expulsou de Angola e que se traduz no subdesenvolvimento do Sul e na continuidade da sua condição subalterna. Em luto, por si e pelo amigo, Cartola de Sousa fixa o rio Tejo que no imaginário português epitomiza todas as histórias do império português que dali se projetaram no “mar sem fim”. Mas 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.

VEREDAS TROPICAIS EUROPEIAS

Debaixo da nossa Pele – Uma viagem, de Joaquim Arena, assume a viagem como meio e processo que desencadeia a narrativa. Tal como Cartola de Sousa, o protagonista inicia a sua viagem deambulando por Lisboa. Mas ele não é um homem que vem do antigo império; é já um herdeiro, um lisboeta, filho de migrantes africanos que viveram na Europa e que integram na sua identidade europeia, uma memória africana mais ou menos real, mais ou menos ficcionada. Esta é a linha protagonizada por muitos artistas europeus como mostram os recentes trabalhos do britânico Johny Pitts, *Afropean*³, ou do belga flamengo Roland Gunst que estreou a peça *Flandria*⁴, entre muitos outros. Misturando motivações biográficas, passado, presente e futuro, realidade e ficção propõem uma rutura de paradigma na narração e na leitura da história europeia a partir de grupos minoritários, portadores de narrativas silenciadas, ocultas ou alternativas, em que África está presente e assim se torna parte do país europeu em questão e da Europa em geral.

Como Cartola de Sousa, é olhando o rio que o narrador se questiona. E é a partir desta reflexão ao longo do rio próximo das aldeias fantasmáticas que ele procura, que vai articulando uma teia de imagens, estórias e mitos de onde emergem escravos locais, serviços, famílias mestiças e conhecidas personagens 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 hoje. São histórias a partir das quais o narrador desafia muita coisa e, como Djaimilia, coloca as questões a partir de vários ângulos: desde a ambiguidade do discurso da negritude e da branquitude ao racismo e ao anti-racismo, desde a plasticidade da discriminação à armadilha do estereótipo, desde a sedução do luso-tropicalismo à consciência do preconceito. São histórias que nos apontam para um passado comum construído a partir de relações coloniais e de memórias muito diferentes sobre o qual hoje somos convocados a gerar futuro.

O que estes livros nos vêm trazer é o desafio para uma nova cartografia da memória europeia, assente na asunção de que a herança colonial é parte da identidade europeia, mostrando-nos que ser europeu é tudo menos ser só europeu.

- ↑ Cesário Verde, “O sentimento de um Ocidental”, *O Livro de Cesário Verde*, Passagem Editora, 1982, p. 87.
- ↑ Entrevista a Djaimilia Pereira de Almeida. Maria João Caetano, “De Luanda ao Paraíso com passagem por Lisboa: miséria ao virar da esquina”, *Diário de Notícias*, 3 Novembro, 2018.
- ↑ Johny Pitts, *Afropean – Notes from Black Europe*, Londres: Penguin Books, 2019.
- ↑ Mais informação sobre John K Cobra: https://www.johnkcobra.com/about-us. Sobre a peça: https://www.lod.be/en/productions/flandria; https://www.johnkcobra.com/copy-of-lion?lightbox=datapitem-j8ly4mqy1. O artista foi entrevistado em Bruxelas a 07 de junho de 2018, no âmbito do projeto *Memoirs – Filhos de Império e Pós-Memórias Europeias*.

NO LABIRINTO DO TEMPO E DAS PALAVRAS

DULCE MARIA CARDOSO



A memória tem um funcionamento dúplice. Por um lado, liga-nos ao passado: diz-nos “fomos aqueles, descendemos daqueles” ou “é dali que viemos”, um “ali” que, afinal, pode ser simplesmente o “aqui” trabalhado pelo tempo. Por outro lado, a memória desliga-nos do passado: diz “somos já outros” ou “já ali não estamos”. Mesmo que não seja assim. A memória é, na verdade, uma espécie de lente entre nós e o passado. O que ela faz não é ampliar ou comprimir, focar ou desfocar, nem é sequer bem deformar ou recriar; diria que é mais desrealizar. Algum tempo depois de as coisas terem acontecido, mesmo que em certos aspetos continue tudo igual ou quase igual, o passado parece sempre diferente. É que “ser igual” ou “ser diferente” está mais associado à imagem das coisas do que à essência das coisas, já que, na nossa cabeça, a visão – o mais desenvolvido dos nossos cinco sentidos e por isso também o mais tirânico – molda-nos em imagens todas as histórias, toda a História. E, atualmente parece que mudamos cada vez mais depressa. Mas talvez não seja bem assim. Não pode ser bem assim. Continuamos, apesar de tudo, a ser animais e os animais não evoluem assim tão depressa.

E, depois, não é matemática a linguagem que usamos para tratar estas coisas. Podemos, em grande parte, entender-nos – se a isso nos dispusermos –, mas o mal-entendido nunca está excluído da nossa comunicação: não há palavra cujo significado não seja, em determinada medida, impreciso ou polémico. No entanto, há palavras cujos contornos são mais definidos do que outras. Por exemplo, a palavra composta “pós-guerra” nomeia o tempo de paz que sucede a uma guerra. Considero-me a viver um tempo de pós-guerra? Independentemente da guerra a que o “pós-guerra” se refira, seja a Segunda Guerra Mundial, em que eu ainda não era nascida mas que desenhou o mundo em que vivo, ou a guerra civil em Angola, de que a minha família fugiu, e que durou até 2002, não há dúvida de que vivo um tempo de paz – não há pessoas a serem mortas e feridas à minha volta, não há medo, não tenho de fugir, como em 1975 – mas julgo que a minha resposta é “não, não me considero a viver um tempo de pós-guerra”. Julgo que esta minha resposta tem a ver com a distância em relação a essas duas guerras. Uma distância geográfica, uma distância temporal. É como se houvesse um período de validade para o tempo do pós-guerra. Para isso contribuirá, talvez, mais do que a normalização do funcionamento da sociedade em tempo de paz, o



facto de outras guerras terem acontecido, entretanto. O desenho do mundo do pós- Segunda Guerra Mundial foi já redesenhado pelo pós- Guerra Fria, que nem guerra bem foi, depois da guerra civil angolana, muitas outras guerras civis aconteceram ou acontecem ainda, Iraque, Líbano, Síria...

E agora outra palavra composta: Considero-me a viver um tempo pós-colonialista? Quase todo o discurso que existe é no sentido de me fazer crer que sim. No entanto, a descolonização que me apanhou dista mais do presente do que o final da guerra civil que surgiu no seu seguimento. Não me sinto no pós-guerra dessa guerra, mas tudo tende a fazer-me sentir no pós-colonialismo desse colonialismo. À parte o facto de que talvez se recupere mais rapidamente de uma guerra do que de um colonialismo, isto reforça a convicção de que o período de validade de um tempo pós-qualquer-coisa é tanto maior quanto menor for a possibilidade de se tornar num tempo pré-essa-mesma-coisa. Os estragos dos colonialismos que foram acontecendo ao longo de milénios e a recente e final globalização que vivemos parecem ter libertado definitivamente a humanidade do colonialismo. A incapacidade de avistarmos no futuro os imaginários de exuberância e exotismo que associamos ao colonialismo, contribui para que o pós-colonialismo surja como eterno. No entanto, confesso que não me sinto a viver um tempo pós-colonialista. Não por considerar que este tempo pode conter já, em si, germes de um tempo pré-colonialista, não pelas razões de que já não me sinto a viver no pós-guerra, mas porque, em relação ao colonialismo, não me sinto a viver sequer no pós:

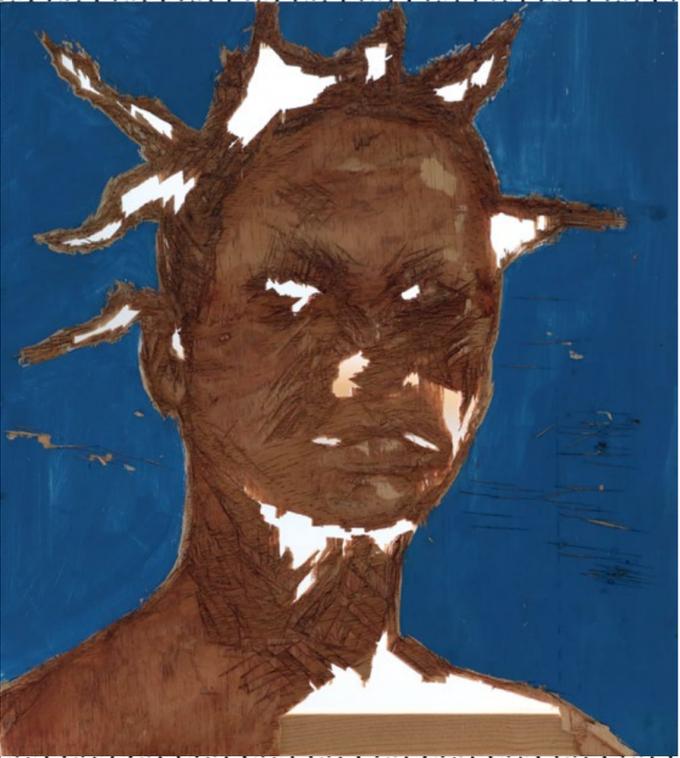
Cresci em Luanda até aos 11 anos. A minha mãe não trabalhava fora de casa, era o que se chamava – não sei se ainda se pode chamar assim – uma dona de casa: tomava conta da casa, de mim e da minha irmã, e também, de certa maneira, do meu pai. O meu pai tomava conta de nós de outra maneira: trabalhava fora para nos dar sustento. Era o que se chamava – não sei se ainda se pode chamar assim – o chefe de família. A minha mãe tomava conta de nós sozinha, mas às quintas-feiras, por umas horas, a Conceição ia ajudá-las nas tarefas mais pesadas. A Conceição era uma negra cerca de dez anos mais nova do que a minha mãe, que vivia com o marido e dois filhos no musseque junto ao bairro onde a minha família morava. Não tinha estado, não sabia ler nem escrever e para sobreviver

estava condenada a trabalhar na casa da minha mãe e algumas outras.

Moro sozinha em Lisboa. A minha família nuclear é constituída, portanto, só por mim. Acumulo assim os cargos de chefe de família e de dona de casa, já que, para além de ser escritora, tomo conta de mim e da casa. Faço-o sozinha, mas às quintas-feiras, por umas horas, a Tatiana vem cá a casa ajudar-me nas tarefas mais pesadas. A Tatiana é uma ucraniana muito branca, três anos mais velha do que eu, com dois filhos já crescidos que vivem em Kiev. A Tatiana e o marido partilham um pequeno apartamento com outras três famílias ucranianas, num subúrbio de Lisboa. Veio para Portugal há mais de quinze anos, é licenciada em Literatura e para sobreviver está condenada a trabalhar na minha casa e nalgumas outras.

De regresso então ao contorno das palavras: Evidentemente que se pode definir colonialismo de uma maneira que seja inequívoca que vivemos num eterno tempo pós-colonialista, mas não me parece que isso seja útil. Evidentemente também que é paralisante e demagógico valorizarmos demasiado a maleabilidade da definição das palavras e a inevitabilidade de ser impossível terem uma definição precisa, correspondendo uma tal atitude a estratégias tendentes ao desentendimento. Apesar de tudo entendemo-nos, podemos entender-nos, quero que nos entendamos. Mesmo que não concordemos.

As definições das palavras devem tender para potenciar, e não para boicotar, o bem-estar a que a nossa comunicação sofisticada nos permite aceder. Mesmo que seja difícil associar a pós-colonialismo um contorno tão definido quanto o que se associa a pós-guerra, devemos evitar que o engano surja: no que respeita a grande parte do sofrimento e exploração associada ao colonialismo, não é verdade que sejamos já outros, que já ali não estejamos.



Pintura da série On crête tzi, Aimé Mpame Enkobo, 2007 (cortesia do artista. © Coleção Estelle e Hervé Francés)

AS FIGURAS AGITADORAS NA PÓS-MEMÓRIA

FELIPE GAMMAERT

“O mito é o nada que é tudo” Fernando Pessoa, “Ulisses”, *Mensagem*

Nas obras da literatura pós-colonial, é recorrente a presença de figuras históricas que, de algum modo, contribuem para explicitar a relação entre o universo do colonizado e o contexto histórico em que estas se inserem. Estas personagens apresentam-se, nalgumas ocasiões, como verdadeiras figuras tutelares – ou, melhor ainda, como “figuras agitadoras”¹ – capazes de traçar ou de recriar uma filiação com o passado com que os autores pretendem dialogar.

Noutros casos, estas figuras tutelares assumem contornos fantasmagóricos pela maneira como surgem nas representações artísticas que encenam questões relacionadas com a pós-memória. Como afirma Margarida Calafate Ribeiro, o acto colonial que subjaz à construção da Europa contemporânea não termina com o fim dos impérios, mas “interroga a essência das sociedades multiculturais europeias [...] sob a forma das figuras do ex-colonizador e do ex-colonizado que complexamente reencenam uma fantasmagoria que se identifica com o habitante mais íntimo do inconsciente europeu – o seu fantasma colonial”².



Duas obras literárias recentes, escritas em francês desde margens opostas, colocam as figuras agitadoras no âmago de uma reinterpretação do legado colonial desde a perspectiva da pós-memória. Em *Ulysse Lumumba*, do belga Laurent Demoulin, Patrice Lumumba, o herói da independência e primeiro-ministro do Congo, é o elemento central de uma reescrita da história associada à mitologia. Pela sua parte, *Meursault, contre-enquête*, do argelino Kamel Daoud, apresenta uma reinterpretação de *O Estrangeiro*, de Albert Camus desde a visão do Árabe, a vítima silenciada do homicida existencialista³.

DEITAR OS RESTOS MORTAIS NO ÁCIDO DA MITOLOGIA GREGA

Ulysse Lumumba revisita a figura de Patrice Lumumba à luz do mito grego de Ulisses. Nesta obra, o intertexto homérico cumpre a função de reler a história da des-colonização congolesa através da imagem do herói guerreiro. Falando para si próprio, o narrador pergunta-se “Homem branco / por que deitaste os seus despojos / no ácido desfigurador da tua mitologia grega?” (39), numa clara referência à morte violenta de Lumumba. Numa narrativa que vai ao avesso da versão pública, o narrador relembra a revelação do seu pai sobre o passado colonial belga no Congo, e conclui que “os Belgas não estavam do lado certo” porque o “herói desafortunado” desta história era Patrice Lumumba (46).

A transmissão desta memória provoca portanto uma profunda ruptura no herdeiro do colonialismo europeu: “Emergindo da infância, da pré-história e do mito, o meu ser descolonizava-se, desbelgificava-se, desnacionalizava-se”, confessa (46). Neste ponto, a associação *ex post facto* entre o mito homérico e a narrativa familiar irrompe como uma lúcida resposta do filho à consciência histórica da colonização. O término desta viagem, que vai da desmitificação até à remitificação, é muito significativo: “A nossa pequena pátria só existe historicamente por

aquele crime: ter invadido, pilhado, cartografado, militarizado, desculturado, belgificado, cristianizado, mutilado um país mil vezes maior do que ela. A Bélgica é a filha do Congo, a sua colónia às avessas, a sua filha ilegítima, o seu bebé morganático...” (48).

A RESTITUIÇÃO ATRAVÉS DA LINGUA DO COLONIZADOR

Meursault, contre-enquête apoia-se num habilidoso diálogo intertextual com a obra de Camus. Aqui, o escritor francês nascido na Argélia personifica a figura agitadora das duas culturas, cujo legado Daoud quer questionar desde uma perspectiva pós-colonial. Haroun, o irmão do Árabe assassinado em *O Estrangeiro*, é o narrador desta nova narrativa que privilegia a visão do ex-colonizado, dado que “esta história deveria, pois, ser reescrita na mesma língua, mas da direita para a esquerda” (16).

O primeiro acto de justiça consiste em dar um nome ao Árabe falecido, Moussa. Enquanto, no livro de Camus, Meursault comete um homicídio aparentemente fortuito contra o Árabe, na obra de Daoud Haroun mata propositadamente um francês nos tempos da guerra de independência. O significado deste acto anticolonial é inequívoco: “Não era um assassinio, mas sim uma *restituição*” (85). Ora, a verdadeira natureza da restituição materializa-se na escrita, isto é, na apropriação da língua do colonizador. Daoud escreve em francês o prisma da história silenciado por Camus, numa manifesta reivindicação pós-colonial: “Eis a razão pela qual vou fazer o que se fez neste país após a independência: pegar uma a uma nas pedras das antigas casas dos colonos e com elas fazer uma casa minha, uma língua minha. As palavras do assassino e as suas expressões são o bem de que me aproprio” (12).

Mais do que de uma tentativa de apagar o mito camusiano, *Meursault, contre-enquête* propõe uma reatualização da figura tutelar através da língua do colonizador. Segundo Jean Sénac, o próprio Camus teria afirmado: “Meursault é o mito do europeu da Argélia, estrangeiro na sua terra natal e a viver inocentemente um terrível mal-entendido”⁴. No seu livro, Daoud coloca o Árabe no centro do mito, tal como o faz Demoulin com o político congolês em *Ulysse Lumumba*.

O fantasma colonial nas obras de Demoulin e de Daoud materializa-se na reapropriação das figuras tutelares desde a perspectiva do colonizador e do colonizado, no intuito de expor uma narrativa mediada pela herança de uma memória íntima. Através do mito, a literatura da pós-memória atinge a ressignificação do passado apoiando-se nas suas figuras agitadoras nacionais e, deste modo, encontra finalmente uma fecunda via de mediação com a memória colonial europeia. Como afirma Roberto Vecchi “a função do mito não é encobrir as coisas, mas deformá-las e condicioná-las naturalizando a sua caducidade e artificialidade. É por isso que as mitologias são poderosas lupas que ampliam aspetos encobertos e menos visíveis das sociedades modernas”⁵.

- ↑ A expressão é de Christiane Chaulet Achour. “Retour ou détour par Camus dans le roman algérien: Kateb Yacine, Kamel Daoud”.
- ↑ Margarida Calafate Ribeiro, “A Casa da Nave Europa – miragens ou projeções pós-coloniais?”, in: António Sousa Ribeiro; Margarida Calafate Ribeiro (org.), *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais*, Porto: Afrontamento, 2016, p. 37.
- ↑ Laurent Demoulin, *Ulysse Lumumba*, Bruxelles: Le Cormier, 2014. Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, Paris: Actes Sud, 2014. Não existindo tradução portuguesa destes textos, as traduções são nossas.
- ↑ *Apud* Christiane Chaulet Achour, *op. cit.*
- ↑ Vecchi, Roberto, “Mitologia e Memória”, *Newsletter Memoirs*, nº 26, 10 de novembro de 2018.

LIAMNA GOUASMIA



Liamna Gouasmia, filha de um antigo combatente de origem argelina.

Nasci na Argélia em 1953. O meu pai combateu no exército francês na Segunda Guerra Mundial, em Itália e na Alemanha, onde foi feito prisioneiro. Terminado esse conflito, o meu pai regressou à Argélia e quando começou a Guerra de Resistência Anti-francesa na Indochina (1946-1954), perguntaram-lhe se queria alistar-se. Recusou. Em 1954, quando se assiste aos primeiros ataques da Frente de Libertação Nacional na Argélia, o meu pai realistou-se no exército francês, dessa vez para combater naquela que era a sua terra.

Quando chegámos a França, instalaram-nos no campo de Rivesaltes. Eu tinha apenas oito anos quando fomos obrigados a fugir da Argélia, mas lembro-me de tudo. A partir da independência da Argélia, rapidamente nos apercebemos como a vida se tinha tornado violenta. Como o meu pai tinha uma carreira militar, a nossa família vivia num quartel francês e expulsaram-nos. Mudámo-nos para uma casa que pertencia ao meu pai, onde ficámos pouco tempo porque não estávamos em segurança. Partimos para a casa de familiares onde nos sentíamos mais protegidos. Mas nada se assemelhava ao que era antes.

Para mim, a Argélia independente era uma descida ao inferno. Isso até ao dia em que o meu pai decidiu partir para um quartel militar, ainda na Argélia, onde fomos acolhidos por militares franceses. Ai senti que reencontráramos o nosso país. Naquele quartel estavam imensos *harkis*. A minha mãe não parava de chorar. O meu pai, coitado, sabia que era necessário partir. Os meus pais não queriam partir para França. Eles acreditavam na independência. Mas não podíamos ficar, depois de todos os horrores aos quais assistimos. O meu pai ficou tão dececionado e nós sentimo-lo. O meu pai nunca mais voltou a falar na Argélia.

Chegámos a Rivesaltes em março de 1963. Embora seja considerado, por muitos, um dos campos de *harkis* mais problemáticos, eu não o senti assim. Vivíamos em habitações muito pequenas, sem nenhuma privacidade, sem janelas, apenas com uma espécie de buraco em cima; lembro-me do vento, era terrível; e o frio era um inferno. Vivemos um ano nessas condições. Outros ficaram por lá muito mais tempo. Mas para mim não era grave, porque em Rivesaltes recriámos uma espécie de comunidade. Isto talvez nos tenha ajudado a aguentar. E era totalmente diferente daquilo que eu tinha vivido no início da independência da Argélia.

É filha de um antigo combatente de origem argelina que integrou as forças armadas francesas durante a guerra da Argélia (um *harki* como ficaram conhecidos esses homens). Depois desse conflito, a Liamna e a sua família foram acolhidos em França, no campo de Rivesaltes, onde foram instaladas muitas outras famílias de harkis. O seu testemunho revela a experiência de uma criança que cresceu num quartel militar na Argélia francesa, contada mais de 50 anos depois, em França, onde vive desde que a sua família se sentiu obrigada a fugir daquela que era a sua terra.

Liamna Gouasmia, filha de um antigo combatente de origem argelina.

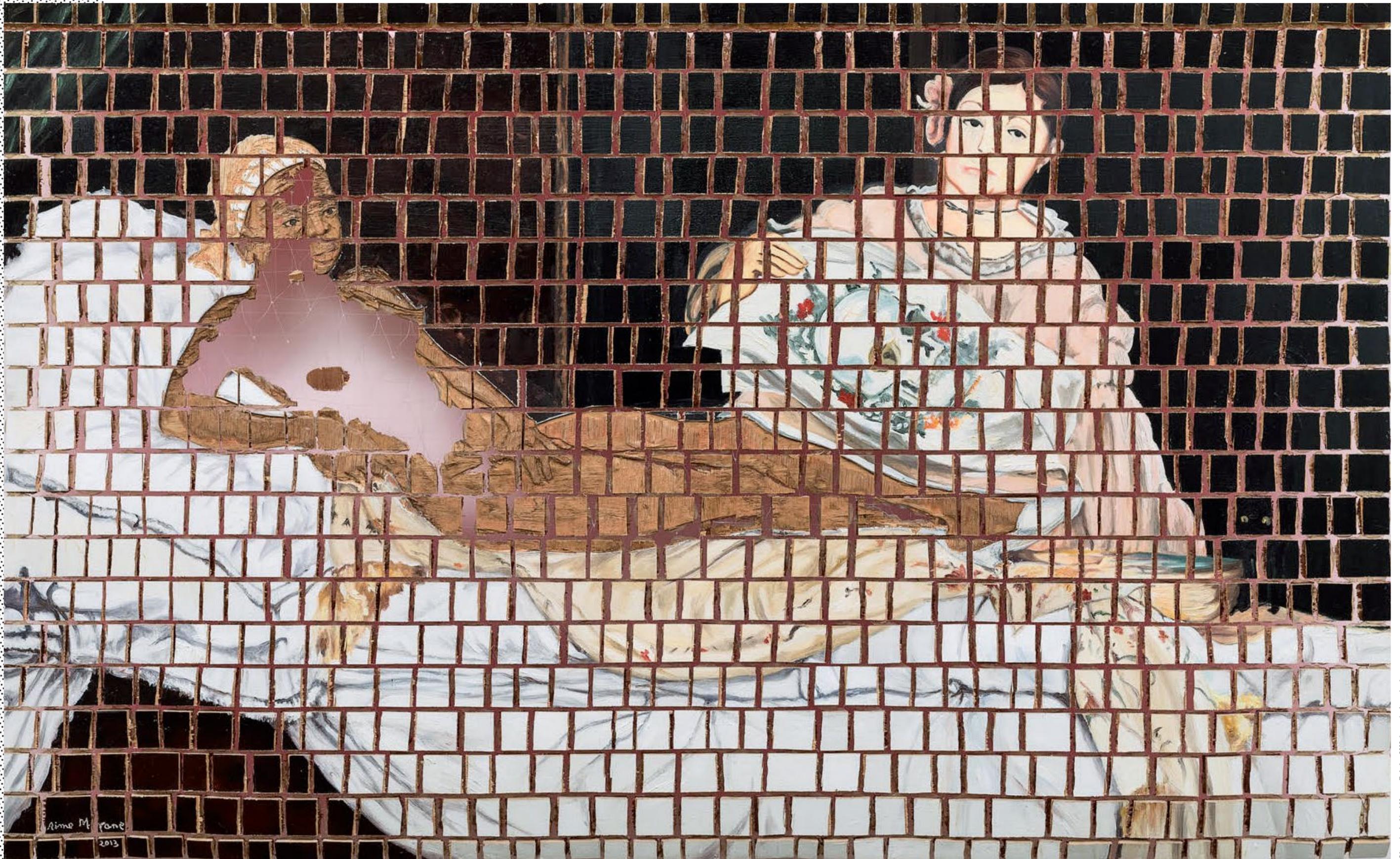
Lá torturavam pessoas na rua e eu vi. Um dia, levaram um homem para a rua principal que atravessava a aldeia onde eu vivia. Estavam lá mulheres a assistir a tudo. Partiram vidros ao longo da rua para onde levaram um homem. Despiram-no e obrigaram-no a rastejar sobre aqueles vidros e as mulheres riam e riam à gargalhada. Eu ainda hoje ouço esse som na minha cabeça. Continuo a ouvi-las rir na minha cabeça.

Houve outras situações que me perturbaram. Uma delas foi assistir à destruição de um obelisco. No topo desse obelisco havia o galo francês que envolveram com uma corda, derrubando-o. Foi terrível ver esse galo cair. Outra situação foi a de assistir à substituição da bandeira francesa pela da Argélia. Isto porque, antes da independência, quando eu saía de casa para a escola, passava todos os dias por outro quartel na hora do içar a bandeira. E no nosso quartel, a bandeira estava no centro. Quando se deu a Independência, vi aquela bandeira verde, vermelha e branca subir lá para o alto, ao mesmo tempo que a outra, azul, branca, vermelha, descia. Foi dilacerante. Foi assim que vi pequenos pedaços de França a partir.

Em França, os nossos pais não falavam da Argélia. A minha mãe ainda tem alguns membros da família que a vêm visitar e foi lá algumas vezes. O meu pai fez uma cruz sobre a Argélia no dia em que atravessou o mar. Eu pensava que se um dia o meu pai regressasse à Argélia, eu o acompanharia. O meu pai, entretanto, faleceu e eu não tenho vontade de lá ir. Para mim, a Argélia não significa absolutamente nada. Nem quero ouvir falar dela. É um país que me é estrangeiro, porque o país onde nasci, deixou de existir.

Eu fiquei muito feliz quando cheguei a França, mas depois, quando vemos por onde passámos e o que sofremos. Acho que não foi digno da França. Nós, os *harkis*, gostaríamos que a França se arrependesse; queremos que reconheça como fomos mal acolhidos. Queremos que seja reconhecido que deixámos a nossa vida, deixámos a nossa alma, deixámos mais do que quaisquer outros na Argélia. Abandonaram-nos lá. Queremos que a França reconheça que agiu com a maior desonra e queremos que se reconheça que somos franceses de plenos direitos: que somos inteiramente franceses.

Edição de Fátima Cruz Rodrigues



Olympia, de Almé M'pame Enkobo, 2013 (cortesia do artista)

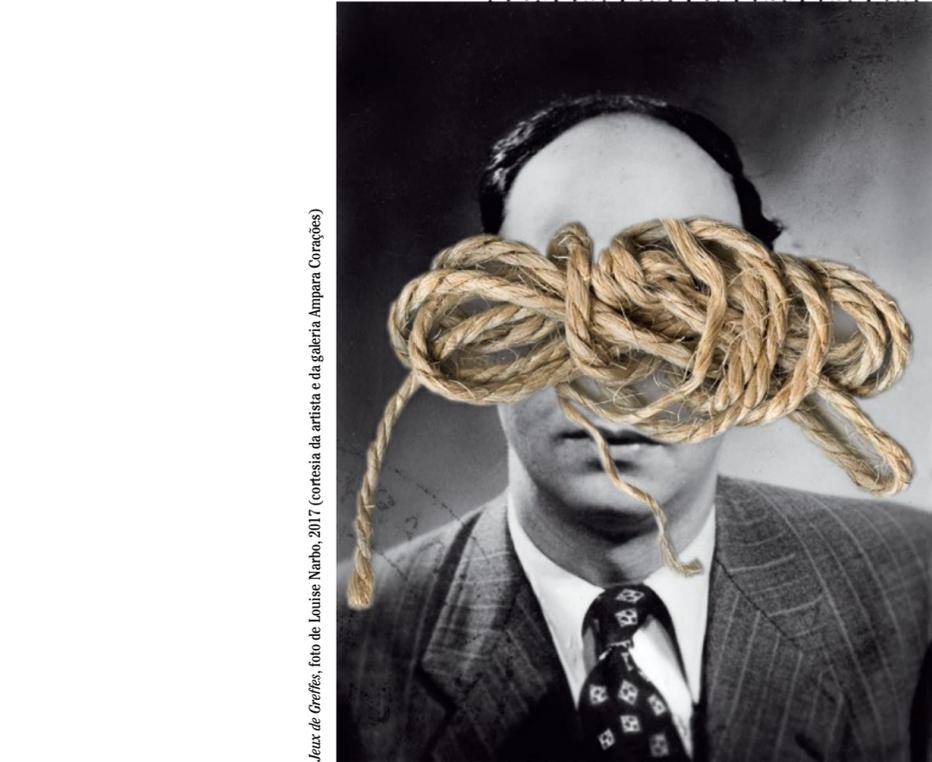
LOUISE NARBO: QUEM ME INVENTARÁ COMO SOU?

ANTÓNIO PINTO RIBEIRO

A infância é o lugar de todas as possibilidades. Não propriamente no momento em que decorre, mas quando lembrada no estado adulto. Um lugar onde as mais belas ficções podem coabitar com os piores pesadelos decorrentes do momento dessa evocação. A construção da infância é o ponto de partida da fotógrafa Louise Narbo. Nascida na Argélia em 1948, Louise Narbo não tem a exclusividade de construir a sua infância nas terras do ultramar; na verdade, faz parte de um conjunto de autores destes países anteriores à descolonização que utiliza este tópico e se utiliza¹ para trabalhar. “Quem me inventará como sou?”², pergunta-se, e assim começa um trabalho laborioso que recorre a uma negociação permanente com memórias, feita a partir de fotografias. Fotos de memória, poderia ser o título que abarca a totalidade da sua obra. Conta para isso com três materiais fundamentais – o arquivo, a escrita e a fotografia quase sempre a preto e branco – aos quais acrescentará mais tarde uma técnica de composição, a colagem.

Nos meses que antecedem a declaração da Independência da Argélia, Louise Narbo assiste à presença maciça de soldados, aos atentados à bomba, ao ambiente caótico que muito a abala, tentando, já em Paris, num bairro da periferia para onde vai viver, esquecer estes meses de conflito na sua terra natal. Pensava ela que “queria viver, crescer, tornar-se uma mulher francesa”³. Mas a Argélia irrompia nos mais pequenos detalhes e nas ocasiões menos prováveis. Não podia escapar, e assim começou o seu trabalho solitário de pesquisa e de encontros com fotógrafos que foram determinantes na sua viagem⁴. O encontro com Mark Power, que trabalhava sobre “O Diário íntimo de Rita Hayworth”⁵, foi determinante para que enveredasse por um tipo de fotografia que iria constituir um dos seus traços autorais. Trata-se do diário íntimo como género artístico que, no caso de Louise Narbo, muito deve às frases que acompanham as fotografias, inscritas, na maioria das vezes, na própria fotografia ou como comentário lateral às imagens dos seus livros de artista. Mas a particularidade destes textos é o de serem literatura ficcional, sem referências imediatas. São textos que acompanham as imagens como se fosse uma *voz off*, caso se tratasse de cinema. E o tom dos textos é sempre sobre a perda e sobre a ausência. Não inscreve nas fotografias frases sobre esta perda e sobre a ausência, mas di-lo à parte: “No que diz respeito à ausência, os meus pais não tiveram uma fotografia do seu casamento. Ainda criança questionava-me sobre isto porque toda a gente à minha volta tinha uma. Faltava-me a mim a prova de que eles de facto se tinham casado”⁶. Esta é a prova que a fotógrafa vai perseguir, tentando construir uma série de imagens de modo a construir a sua identidade.

Um dos melhores exemplos desta linguagem de artista são as fotografias de *Les voyages de la nuit* (1997-2008). “Nesta série foi na impressão, no laboratório, que eu modifiquei a imagem.” Desde os seus primeiros trabalhos, a melancolia está presente, e um dos exemplos iniciais é a série *Mémoire de papier* (2009-2010), um



Jeux de greffes, foto de Louise Narbo, 2017 (cortesia da artista e da galeria Ampara Corações)

conjunto de fotografias de objectos, de cartões postais, de desenhos, de papéis escritos em antigas caligrafias. Trata-se de uma colecção de fotos, uma herança dos pais da fotógrafa, que lhe permitiu aproximar-se de um tempo antigo, anterior ao seu nascimento como são as fotos datadas de 1932. “Os objectos lembram-me momentos passados com eles (pais). Um pouco como as músicas que marcam uma época”⁷. A presença permanente dos objectos que, em alguns casos, são pertences e, noutros, recordações, representa um papel fundamental, pois permite reconstruir uma história. São matéria de arqueologia que contextualiza a narrativa da fotógrafa, a sua autobiografia num período específico da História da Argélia. Nestes objectos fotografados podem incluir-se naturezas vivas como são as permanentes palmeiras e o mar. A muitos destes objectos Narbo chamou “objectos órfãos”, o que constitui um processo de contaminação do espaço exterior – os românticos fizeram-no em relação à natureza – do que era o seu ‘estado de alma’, uma orfandade que, embora imprecisa, tornou-se uma das marcas identitárias da sua linguagem artística.

A série *Ce qui ne s’écrit pas* (1980-2002) recupera o tópico da melancolia pela insistência em superar as várias invisibilidades⁸ – “Aos vinte anos não tinha uma imagem (de mim)” – e foram as suas fotografias, os seus auto-retratos que lhe restauraram o que sempre lhe faltara: “A fotografia mostrou-me a minha imagem”⁹. A frase com que Louise Narbo termina o texto que acompanha *Photos de mémoire* (1980-2005) poderia ser o título dado à sua obra na totalidade, até hoje. Na série, a imagem de si conjuga-se com a imagem da Argélia: “São, de alguma maneira, fotos da memória, porque era a Argélia que eu estava sempre a fotografar”¹⁰. E aqui a relevância dos textos escritos que acompanham as imagens torna-se uma evidência: para a autora, é a Argélia o fio com que monta toda a narrativa biográfica, no sentido de uma criação ficcional do termo. Para o espectador e leitor, esta é a chave de entrada, a elaborada dicção que permite o entendimento sem remorso

da obra sobre a ex-colónia francesa. Duas das últimas séries de fotografias de Narbo, reunidas na exposição *Ver com os olhos de um outro* (2019) têm por título *La vision fantôme*. Nesta série, Louise Narbo extrema duas qualidades. Por um lado, insiste em retratos que são mais fantasmas do que provas do real – regressando assim à origem da própria fotografia que nasce mais da técnica do que da arte – e, por outro lado, desenvolve esse tão grande paradoxo que é o de uma arte que privilegia a visão, apresentando retratos de uma personagem invisual na série *Jeux de greffes* (2017) em homenagem ao pai. A fotografia tanto pode estar entre uma arte da ocultação como facultar o desafio à vontade de ver para lá do óbvio. Não por acaso há nesta série ecos das fotografias de surrealistas e das suas montagens e manipulações, sejam eles Man Ray, Dora Maar, Manuel Álvarez Bravo, Grete Stern, etc.

Nas fotografias de Louise Narbo, à medida que vamos conseguindo descortinar entre as brumas, encontramos narrativas de perda, expressões de ausência, de dor e, às vezes também, melancolia, leveza e ironia. E tudo isto acontece porque estas imagens nos atraem na sua inquietante estranheza, que aceitamos numa superação da dor que, por vezes, a arte possibilita.

- ↑ A Independência da Argélia deu-se a 1 de Julho de 1962.
- ↑ In, *Coupe sombre, un journal traversé*, p. 35, http://www.louisenarbo.fr/
- ↑ http://www.louisenarbo.fr/en/
- ↑ Louise Narbo refere-se a fotógrafos como Arno Minkinen, Machiel Botman, Max Pam
- ↑ http://www.louisenarbo.fr/en/
- ↑ “Louise Narbo, le roman d’une autoportraitiste” – Interview de Liv Gudmundson- *http://www.louisenarbo.fr/en*, tradução do autor
- ↑ *http://www.louisenarbo.fr/en*, tradução do autor

VISIBILIDADES, INVISIBILIDADES E O LUGAR DA MEMÓRIA

ANTÓNIO SOUSA RIBEIRO

Na oitava das suas teses “Sobre a Filosofia da História”, em referência explícita ao emergir do nazismo e à dificuldade de construir uma teoria capaz de lidar com esse fenómeno novo, Walter Benjamin escreve que “o espanto por estas coisas que estamos a viver serem ‘ainda’ possíveis no século XX não é um espanto filosófico”. A presença crescente no espaço público de discursos racistas e xenófobos, correspondentemente, no contexto geopolítico actual, a um notório abaixamento do limiar de tolerância aceite e, porventura, a um concomitante e progressivo sentimento de impunidade, dá-nos todas as razões para mantermos bem presente a reflexão benjaminiana. Um exemplo relativamente recente, perfeitamente ilustrativo, é a muito debatida crónica de Maria de Fátima Bonifácio, na edição de 6/7/2019 do jornal *Público*, em que, a pretexto da eventual introdução de políticas de discriminação positiva relativamente a minorias étnico-raciais, a autora refere, a dado momento, que “nem [africanos nem ciganos] descendem dos Direitos Universais do Homem decretados pela Grande Revolução Francesa de 1789. Uns e outros possuem os seus códigos de honra, as suas crenças, cultos e liturgias próprios.” A conclusão lógica da argumentação é, naturalmente, que essas minorias étnicas são, por definição, não-assimiláveis e, consequentemente, estão – por culpa própria, note-se – condenadas a permanecer à margem.

Na oitava das suas teses “Sobre a Filosofia da História”, em referência explícita ao emergir do nazismo e à dificuldade de construir uma teoria capaz de lidar com esse fenómeno novo, Walter Benjamin escreve que “o espanto por estas coisas que estamos a viver serem ‘ainda’ possíveis no século XX não é um espanto filosófico”. A presença crescente no espaço público de discursos racistas e xenófobos, correspondentemente, no contexto geopolítico actual, a um notório abaixamento do limiar de tolerância aceite e, porventura, a um concomitante e progressivo sentimento de impunidade, dá-nos todas as razões para mantermos bem presente a reflexão benjaminiana. Um exemplo relativamente recente, perfeitamente ilustrativo, é a muito debatida crónica de Maria de Fátima Bonifácio, na edição de 6/7/2019 do jornal *Público*, em que, a pretexto da eventual introdução de políticas de discriminação positiva relativamente a minorias étnico-raciais, a autora refere, a dado momento, que “nem [africanos nem ciganos] descendem dos Direitos Universais do Homem decretados pela Grande Revolução Francesa de 1789. Uns e outros possuem os seus códigos de honra, as suas crenças, cultos e liturgias próprios.” A conclusão lógica da argumentação é, naturalmente, que essas minorias étnicas são, por definição, não-assimiláveis e, consequentemente, estão – por culpa própria, note-se – condenadas a permanecer à margem.

A conversa de vão de escada travestida de crónica jornalística oferecida ao mundo por Maria de Fátima Bonifácio seria, em si, irrelevante se não exprimisse a lógica de um senso comum que vem recordar-nos vivamente que há coisas que são “ainda” possíveis,

deve ser ignorado na sua específica identidade se, como tantas vezes acontece, se omitir o facto elementar de que a história da modernidade europeia é inseparável da história do colonialismo, com a consequência evidente de que uma parte muito importante da história da Europa, incluindo os conflitos entre nações europeias, se desenrolou fora da realidade geográfica do continente.

A exigência de assimilação, que é concomitante com a incapacidade para fazer justiça ao lugar específico ocupado pelo “Afroeurpean” e, assim, com a recusa de reconhecimento, envolve muito centralmente a questão da memória. E, aliás, uma excelente demonstração de como a memória e o esquecimento são sempre declinados no presente: o presente da rasura e invisibilização do passado colonial, por um lado, e, por outro, o presente da construção de uma identidade composta distintamente pós-colonial. Uma dimensão fundamental sempre acentuada pelas reflexões recentes sobre o conceito de pós-memória está na insistência em que esse conceito, muito mais do que confirmar uma continuidade, assinala um processo de ruptura que incorpora sempre um momento reflexivo, uma distância que aponta para a complexidade de uma construção específica através da qual se encena a relevância contemporânea do passado. Deste ponto de vista, a pós-memória representa, literalmente, um gesto de tradução, se se entender a tradução como um modelo epistemológico para formas de relacionamento e de incorporação de discursos e experiências que são, por definição, estranhas e inassimiláveis. E, justamente, este gesto que o “Afroeurpean” representa na materialidade do seu próprio corpo, respondendo à racialização deste pelo discurso colonial com a afirmação crescentemente vigorosa de novas subjectividades híbridas e emancipatórias.

deve ser ignorado na sua específica identidade se, como tantas vezes acontece, se omitir o facto elementar de que a história da modernidade europeia é inseparável da história do colonialismo, com a consequência evidente de que uma parte muito importante da história da Europa, incluindo os conflitos entre nações europeias, se desenrolou fora da realidade geográfica do continente.

A exigência de assimilação, que é concomitante com a incapacidade para fazer justiça ao lugar específico ocupado pelo “Afroeurpean” e, assim, com a recusa de reconhecimento, envolve muito centralmente a questão da memória. E, aliás, uma excelente demonstração de como a memória e o esquecimento são sempre declinados no presente: o presente da rasura e invisibilização do passado colonial, por um lado, e, por outro, o presente da construção de uma identidade composta distintamente pós-colonial. Uma dimensão fundamental sempre acentuada pelas reflexões recentes sobre o conceito de pós-memória está na insistência em que esse conceito, muito mais do que confirmar uma continuidade, assinala um processo de ruptura que incorpora sempre um momento reflexivo, uma distância que aponta para a complexidade de uma construção específica através da qual se encena a relevância contemporânea do passado. Deste ponto de vista, a pós-memória representa, literalmente, um gesto de tradução, se se entender a tradução como um modelo epistemológico para formas de relacionamento e de incorporação de discursos e experiências que são, por definição, estranhas e inassimiláveis. E, justamente, este gesto que o “Afroeurpean” representa na materialidade do seu próprio corpo, respondendo à racialização deste pelo discurso colonial com a afirmação crescentemente vigorosa de novas subjectividades híbridas e emancipatórias.

não como simples resquícios de um passado troglodita, mas como configuração ideológica activa no presente e – basta um relance às caixas de comentários dos jornais *online* para o confirmar – capaz de suscitar consensos mais alargados do que gostaríamos de admitir. Reconhece-se a matriz da argumentação naquela insânia da identidade a que a teoria do “choque de civilizações” de Samuel Huntington deu respeitabilidade académica e cujo pressuposto fundamental está na recusa liminar de qualquer noção de que o dinamismo das culturas reside, em larguíssima medida, na sua capacidade de se situarem em tradução, isto é, de se entrecruzarem e fertilizarem mutuamente.

Por coincidência, ou não, a crónica de Bonifácio veio a lume no fim de semana em que se realizou em Lisboa um grande congresso organizado pela rede “Afroeurpeans”, no qual uma boa parte das pessoas participantes pertencia, justamente, a essas “minorias” que “não descendem da Revolução Francesa”. A designação de “Afroeurpean” visa, entre outros aspectos, dar visibilidade a uma realidade que uma matriz discursiva como a utilizada pela autora da crónica torna invisível (não por acaso, o título do congresso era “Black In/visibilities Contested”): o conceito de “europeu” inclui amplas camadas populacionais de origem extra-europeia que se identificam expressamente como europeias, sem, contudo, cederem a uma lógica de simples assimilação e, portanto, afirmando uma diferença que se traduz, não obstante, do mesmo passo, nos modos complexos de inter-relacionamento expressos na forma composta da designação. O “Afroeurpean” é, em parte fundamental, um produto da história do colonialismo e só

ESCONJURA DA MEMÓRIA

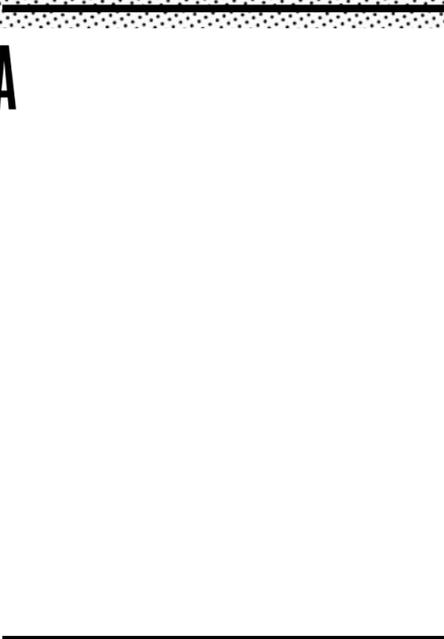


Paulo de Medeiros, 2017

Imaginemos que o segundo axioma de Derrida em *O Outro Cabo* funciona como uma *lex parsimoniae*: “le propre d’une culture, c’est de n’être pas identique à elle-même”. [o próprio de uma cultura é o não ser idêntica a si mesma, (Paris: Minuit, 1991, 16)]. Embora possa parecer paradoxal, tal enunciado é tudo menos aporético; muito pelo contrário, se tomado com o rigor devido, poderia bem ajudar a dissipar muitos dos problemas que atravessam a Europa hoje em dia, uma certa crise identitária, assim como o retorno a formas de nacionalismo extremo e xenóforo que ameaçam destruir o próprio conceito de Europa. No clima explosivo recente que tem vindo a assolar a Europa na esteia da falência dos modelos neoliberais e das premissas de um capitalismo cada vez mais selvagem, o racismo sempre latente nas várias sociedades europeias não só veio à tona como tem vindo a ser cada vez mais normalizado pelo discurso de entidades em si díspares mas reunidas na ansiedade progressiva que domina a maior parte da cena política atual. Sem ser um elemento único, o racismo constitui um dos maiores problemas que ameaçam não só a integridade do projeto europeu como o seu futuro.

Uma das luzes neste cenário tenebroso, que a Europa atravessa neste momento, é a afirmação de formas de ser-se Europeu que contradizem, e ainda bem, a imagem xenófoba que nos ameaça a todos. A insistência no reconhecimento não só da presença mas também da importância da contribuição africana para o que podemos apelidar de Europa, embora não seja só de agora, tem recebido um ímpeto novo, impulsionada por uma geração nova e pelos seus conflitos próprios em relação ao seu lugar nesta mesma Europa, que é a sua, ao mesmo tempo que também é daqueles que pretendem excluí-los. Um exemplo forte desta nova afirmação pode ser vista na designação de Afroeuro-peu – em tudo contrária a ideologias nefastas e bolo-rentas como o Lusotropicalismo ou a celebração impensada do hibridismo quer cultural quer étnico –, que na maior parte dos casos simplesmente ajudava a tornar ainda mais invisíveis as feridas abertas de um passado de extrema violência colonial e imperial.

Neste sentido, a intervenção de Johny Pitts, em *Afropean: Notes from Black Europe* (2019) marca uma nova etapa. Esta travessia do continente europeu, partindo de Sheffield, passando por Paris, Marselha, Amsterdão, Berlim, Moscovo, e Lisboa, e acabando em Gibraltar,



Johny Pitts, 2017

é em parte um retomar da viagem seminal e do seu relato levados a cabo por Caryl Phillips (*The European Tribe*, 1987), e o seu avesso. Embora a figura de Caryl Phillips seja incontornável – e Johny Pitts referencia esse legado, ao mesmo tempo que nota outros, também marcantes, na sua busca de uma tradição cultural e intelectual negra na Europa e não apenas nos Estados Unidos – as diferenças são também notáveis. Uma delas é a busca da presença africana na Europa e o questionamento quer do seu legado quer da sua pertença, na, e da, Europa. Outra, a inclusão de fotografias tiradas pelo autor no seu percurso, mas a tensão entre texto e imagem, ou mesmo das imagens entre si, necessitaria de mais atenção. Outra ainda, a tentativa de entender os processos de inclusão e exclusão não apenas do ponto de vista racial ou étnico, mas também do ponto de vista de classe. Tentativa porque, embora o livro marque uma nova etapa no discurso sobre a identidade europeia, ainda necessita de desenvolver e apurar questões de base tanto teóricas como metodológicas.

O desejo de assumir uma perspetiva radicalmente diferente, marcada tanto pela sua origem étnica híbrida – filho de uma mãe branca e um pai negro, norte-americano – como pela sua identificação com a classe operária em geral, e bem especificamente de Sheffield, embora significativa, não tem (ainda) tradução concreta: o texto de Johny Pitts é documental, mas também sempre muito pessoal. A travessia da Europa e a busca de uma identidade afroeuropeia é, antes de mais, uma jornada à procura de si, e de uma tradição que possa ser condignamente assumida como própria. Vale a pena retomar o axioma de Derrida e aplicá-lo não só à Europa em geral, como à Afro-Europa ou, ainda mais, à demanda de uma identidade afroeuropeia.

Uma tomada de posição – e de consciência – mais dialética teria porventura possibilitado uma fundamentação mais concreta, mais sistemática, e de maior relevo. Não são as contradições inerentes à narrativa de Johny Pitts que ocasionam essa falha. Nalguns casos, ele mesmo estará bem consciente delas. Um exemplo flagrante é a sua honesta afirmação do sentimento de pertença que o ‘regresso’ ao Reino Unido lhe proporciona ao dar entrada em Gibraltar. Noutros casos, talvez as razões continuem obscuras, o que explicaria, em parte, algumas lacunas, desde o silêncio sobre o que não deixa de ser a situação colonial em Gibraltar, à omissão de Itália no seu périplo.

No fim do livro, praticamente antes do ‘regresso ao lar afetivo’, Johny Pitts narra a sua experiência na Cova da Moura. Embora as suas observações não deixem de ter interesse, também denotam uma das falhas do seu projeto. A suspeita da intelectualização académica, que ele assinala logo de início, leva-o por vezes a uma falta de rigor manifesta quer em deslizes simples – por exemplo, a inclusão de Moçambique na lista de colónias africanas da Alemanha, quando a única referência, sem grande significado no contexto, deveria ser ao triângulo de Quionga – quer no silenciamento de outras vozes. Nas ocasiões em que a narrativa permite deslumbrar outras vozes nota-se uma relação de pertença muito mais dialética, se bem que não menos problemática. O contraste entre a exposição das condições na Holanda, com o apoio de vários intelectuais como Gloria Wekker, e as dificuldades em interpretar aquilo que lhe é dado observar tanto em Lisboa como em Berlim, por exemplo, ilustra essa falha teórica de maneira evidente. Mesmo assim, o relato de Johny Pitts assume uma posição de destaque no discurso atual sobre a condição europeia e aponta, não para soluções mas sim para vias de questionamento e possibilidades de resistir aos ataques reacionários contínuos que ameaçam destruir a possibilidade de um futuro para uma Europa livre. Sem ser um livro de memória, *Afropean* é como que um processo de esconjura da memória e de uma rememória, para usar o termo de Toni Morrison, tanto outra como própria, que incorpora a possibilidade, desejada por Derrida entre outros, de reinventar uma identidade que seja europeia precisamente por nunca se constituir como unicamente europeia.

Johny Pitts, 2017



Julien Salaud, 2017

CRESCER À SOMBRA DO ARAME FARPADO

DOROTHEE MYRIAM KELLOU

Dorothee Myriam Kellou, 2017

minha casa, nem os meus amigos de Mansourah. Hoje, o meu sonho mais precioso é de regressar lá.”

Liguei ao meu pai: — “Pai, o que são os reagrupamentos?” — “ É o ponto de partida de uma vida despedaçada pela guerra que nos trouxe a errância e a imigração.”

Aquilo não me evocava nada. Qual era essa memória que o meu pai havia preferido silenciar? O que é que ele tinha vivido? Como é que essa história o marcou? Como foi transformada a sua relação com o mundo? E os outros, lá, os seus “amigos de Mansourah”, que ele não via há cinquenta anos, que memória é que eles carregam? E o que fizeram dela? Transmitiram-na aos seus filhos? Ou então, como o meu pai, ocultaram-na para continuar a viver? E o que aconteceu com a aldeia de Mansourah hoje? Como é que foi transformada por esse episódio?

Eu lia livros relacionados com o assunto e passava vários dias a mexer nos arquivos militares da guerra da Argélia no Serviço Histórico do Exército Territorial (*Service Historique de l’Armée de Terre*) em Vincennes. Vários relatórios ditos “secretos”, assinados pelo Coronel Buis, comandante-chefe do sector de Hodna Oeste, tratavam do reagrupamento das populações em Mansourah. O primeiro objetivo dos reagrupamentos era militar: privar o Exército de Libertação Nacional (*Armée de Libération Nationale*) de qualquer apoio logístico, e até político, por parte da população rural. O objetivo torna-se em seguida político: colocar a população rural argelina sob vigilância e administração direta da França. Em 1962, são mais de 2.350.000 os argelinos reagrupados nos campos criados pelo exército francês, e 1.175.000 em aldeias e vilas colocadas sob vigilância militar francesa. No total, mais da metade da população rural argelina foi deslocada do seu local de origem durante a Guerra da Argélia.

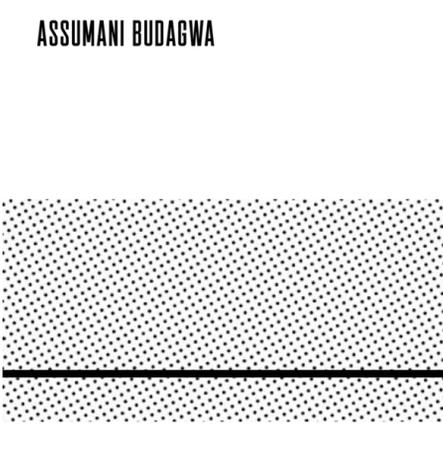
Apesar da dimensão e das consequências deste fenómeno histórico (abandono da micro-agricultura e do artesanato, desenvolvimento do assalariado, inércia e imobilismo social, êxodo maciço para as cidades), os reagrupamentos permanecem amplamente ausentes da memória coletiva em França e na Argélia. Sendo assim, cinquenta anos depois, para mim, a urgência era poder aceder àquela memória do meu pai e daqueles que, na sua aldeia natal, cresceram ou envelheceram “à sombra dos arames farpados”. Eu também desejava ir além do ponto de vista do exército francês, que apresentava esses reagrupamentos como instrumentos de modernização da Argélia rural.

No início, o meu pai estava de acordo em que eu gravasse o som da sua voz, mas não queria ser filmado. Ele repetia: “não é a minha história, filma os outros”. Depois, aceitou ser filmado para se reinscrever numa história, que também o tinha marcado. Isto significou para mim seis anos de trabalho e de preparações para poder alcançar a intimidade emocional do meu pai e poder filmar o indizível. Hoje, ele pode contar-me a mim e aos outros a sua história, graças ao filme-memória que criámos, intitulado *A Mansourah tu nous as séparés*, e que se tornou a materialização da sua narrativa. Na saída de uma projeção num festival, perguntei-lhe por que é que ele não pôde e não soube contar-me aquela história quando eu era criança. Ele respondeu: “Eu queria proteger-te.” Mas o silêncio protege?

Na quinta-feira, 4 de abril de 2019, o primeiro-ministro belga, Charles Michel, fez uma declaração solene e memorial a respeito da segregação específica de que foram vítimas os mestiços nascidos da união entre uma mulher negra e um pai branco durante o período colonial. Em nome do governo, apresentou desculpas aos mestiços e às suas famílias pelas injustiças e tormentos sofridos.

Esta declaração e o pedido de desculpas nela contido respondem ao pedido da *Associação dos Mestiços da Bélgica* e da Câmara dos Representantes, formulado numa resolução votada por unanimidade a 29 de março de 2018, na sequência de resoluções já anteriormente votadas pelo Senado, pelo Parlamento da Federação da Valónia-Bruxelas e pelo Parlamento Francófono de Bruxelas. Vem juntar-se à declaração e ao pedido de desculpas dos bispos da Bélgica, emitido em 25 de abril de 2017, pelo papel desempenhado pela Igreja Católica nesta segregação e nos sequestros forçados daí resultantes.

RECONHECIMENTO E REPARAÇÃO: A BÉLGICA E A HERANÇA COLONIAL



O reconhecimento dos sofrimentos ligados à segregação específica dos mestiços do Congo Belga e do Ruanda-Urundi é, simultaneamente, histórico, simbólico e humano. Histórico, porque é uma das primeiras vezes que uma resolução relativa a uma página da história colonial belga é votada por unanimidade e conduz a uma declaração solene e memorial. Simbólico, porque o reconhecimento dos factos e as desculpas não apagam os sofrimentos dos mestiços, as mágoas e a dor das suas mães negras nem os traumatismos transgeracionais. Humano, porque as mulheres e os homens políticos belgas assumiram esses sofrimentos e decidiram agir, isto é, reconhecer, reparar e desculpar-se, em nome do povo belga. Humano também, porque a iniciativa das mães para procurar os seus filhos se fez com dignidade, sem manifestações hostis nem rancor.

É corrente afirmar-se que o sistema colonial belga se apoiou em três pilares: a administração, a Igreja e as empresas. Omite-se o quarto pilar, que é a raça. O sistema colonial belga baseava-se numa dominação

racial, na suposta supremacia da raça branca. Num tal contexto, os casamentos mistos eram entendidos como uma ameaça à perenidade dos interesses coloniais e ao prestígio da raça branca. Além disso, pres-supunha-se que a gota de sangue branco nas suas veias os transformava em revolucionários potenciais. Muitos mestiços foram abandonados pelos seus progenitores brancos. O Estado colonial decidiu arrancá-los às mães para os afastar do meio materno e colocou-os em orfanatos ou noutras instituições filantrópicas mantidas por congregações religiosas católicas situa-das muitas vezes muito longe do seu local de nasci-mento. Os mestiços, também chamados “mulatos”, não tinham um estatuto jurídico bem definido, a não ser que tivessem sido reconhecidos pelo pai branco. Até 1948, não eram admitidos nas escolas destinadas às crianças brancas. Alguns deles foram levados para a Bélgica para serem adotados ou colocados em famílias de acolhimento ou em lares, sem consideração pelos direitos da mãe e pelo equilíbrio afetivo da criança. O sofrimento dos mestiços é pouco conhecido.

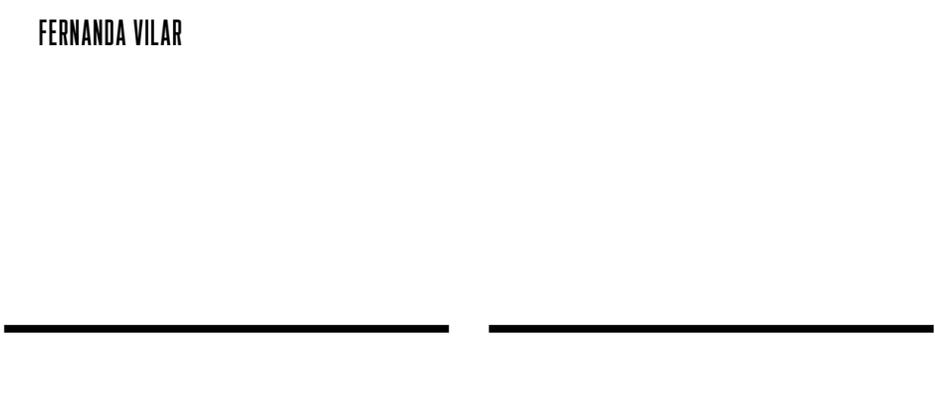
vivos –, na procura dos irmãos deslocados, abrir e dar acesso aos arquivos e, sobretudo, atribuir, à guisa de compensação, o nome e a nacionalidade do pai aos que os reclamam para si e para os seus descendentes, constituem uma forma elegante de reparação. Alguns países fizeram-no, a Bélgica prepara-se para fazê-lo, mas caso a caso. As modalidades de reparação estão a ser discutidas entre os representantes do governo e a *Associação dos Mestiços da Bélgica* e suscitam já algumas inquietações. Avanços como o acesso aos processos pessoais devem ser saudados, mas as vítimas estão à espera de muito mais.

É preciso abrir-se para sanar a sua história, apaziguar os espíritos e fazer prova de compreensão e de humanis-mo para permitir aos mestiços reconstruir-se, sair da sombra, afirmar serenamente as suas muitas pertenc-ças. E a Igreja Católica, que dispõe de uma vasta rede no Congo, no Ruanda e no Burundi, pode contribuir de maneira eficaz para a difusão da declaração do primeiro-ministro, para a procura das mães africanas, para o fornecimento de informações-chave, várias das quais se encontram nos registos de batismo tão minu-ciosamente mantidos e conservados.

A declaração de reconhecimento e, nomeadamente, as desculpas apresentadas em nome do povo belga foram acolhidas com alívio, mas uma franja de mesti-ços e, sobretudo, dos seus descendentes, pensa que as desculpas não são suficientes. É necessário, em todo o caso, manter presente que o reconhecimento desta segregação específica era uma etapa indispen-sável que abre a porta para eventuais reparações por meios morais e administrativos que, por seu turno, tornem audíveis e credíveis as desculpas formuladas.

A resolução votada em março de 2018 contém medidas como o acesso aos arquivos pessoais, a ajuda na busca dos pais biológicos, a facilitação dos reencontros fami-liares e mesmo a atribuição da nacionalidade belga. As modalidades de receção dos processos dos requerentes, assim como uma informação oficial sobre os pro-cedimentos a adotar, não estão ainda definidos com clareza e provocam já impaciência e deceção. Os resul-tados já obtidos eram inesperados, mas são, de todo o modo, apreciáveis.

A MESTRIA NA ARTE DE PERDER: UMA HISTÓRIA DA IMIGRAÇÃO ARGELINA EM FRANÇA



O que habita o silêncio das histórias de família? Que laço une um filho nascido em França à história dos pais imigrantes? “O que não se transmite, se perde”, diz o aclamado romance *L’Art de Perdre*, de Alice Zeniter, prêmio Goncourt em 2017¹. A virtude da ficção de Zeniter está em interrogar o papel das memórias pessoais e dos testemunhos na reavaliação da história oficial, ao mesmo tempo que investiga o silêncio que permeia várias famílias de *harkis*² – argelinos que lutaram pela França na Guerra da Argélia de 1954 a 1962. Ao contar uma história a partir de três gerações e reali-dades diferentes, desde as premissas da Guerra da Independência da Argélia até à França contemporânea, a autora tenta responder como é que a “geração pós”, retomando a expressão de Marianne Hirsch associada ao seu conceito de pós-memória, pode recuperar uma memória familiar auto-censurada.

A primeira parte do romance, “L’Algérie de papa” (A Argélia do meu pai) conta a história da Argélia desde 1830 até à independência em 1962, marcando a imigração em França da família da narradora, Naïma. Se a primeira parte é focada na personagem do avô, Ali, a segunda parte, “La France froide” (A França fria), centra-se na vida de Hamid, pai de Naïma, e descreve a difícil adaptação da família ao campo onde foram colocados até poderem instalar-se na Normandia. Hamid encarna todos os conflitos entre a geração que cresceu em França e a dos pais, cuja migração foi forçada. A terceira parte, “Paris est une fête” (Paris é uma festa) mostra como Naïma enfrentou o passado familiar silenciado para refletir sobre a herança e a transmissão das memórias das migrações de origem colonial na França contemporânea.

A personagem de Naïma pode ser lida como uma alego-ria dos muitos filhos de migrantes em França, que conhecem sua história familiar por meio de esporádicas anedotas que pouco explicam o passado³. Por isso, algumas questões assombram as gerações seguintes, como no caso de Naïma e de seu pai: por que é que o avô escolheu ficar do lado dos franceses durante a guerra de independência? Esse fato marcará a família como traidora (*harki*) e implicará um exílio forçado em França. Essa imigração é compreendida como um evento traumático sobre o qual é difícil elaborar um discurso, e por essa razão torna-se tabu.



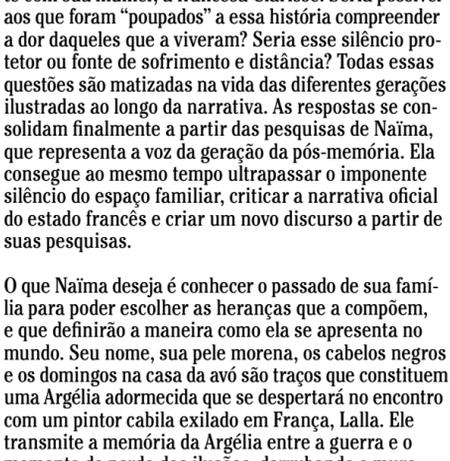
sobram apenas vestígios de um passado além-mar: calendários muçulmanos, bandejas de cobre decora-das com palavras árabes, a foto da Meca, o serviço de chá e algumas bijuterias. Objetos de memória que, de algum modo, simbolizam as origens de uma família cujo destino parece se encontrar na Europa pós-colonial.

L’Art de Perdre é um romance de grande qualidade narrativa que se inscreve na linhagem de uma série de estudos, testemunhos e ficções que pleiteiam pela pluralidade de vozes daqueles que não souberam ou não tiveram o poder de contar sua história:

“A história plural da Argélia não tem o peso da história oficial, a que unifica. [...] Entretanto, vezes se elevam dos dois lados do Mediterrâneo para que a Argélia não seja apenas um capítulo de um livro que ela [Argélia] não teve o direito de escrever. Mas, por enquanto, pa-rece que ninguém ouve essas vozes (17,18).”

Destarte, Alice Zeniter retoma pela ficção uma memória marginalizada, inscrevendo o passado colonial francês na continuidade da história da França. Ao confrontar a noção de pertença a uma Argélia imaginada a partir da imigração e a (des)continuidade nas gerações se-guintes, Zeniter permite-nos refletir sobre a construção de uma identidade francesa contemporânea que seja inclusiva em sua diversidade.

- ^[1] Alice Zeniter, *L’Art de Perdre*, [e-book], Ed. Flammarion, Paris, 2017.
- ^[2] O tratamento do tema dos *harkis* não é inédito, tendo sido abordado inicialmente por Saïd Ferdi, *Un enfant dans la guerre* (1981), seguido por uma série de outros livros entre 2003 e 2005, tais como Dalila Kerchouche, *Mon père, ce harki*, Zahia Rahmani, *Moze* e Fatima Besnaci-Lancou, *Fille de harki*.
- ^[3] Como a história de seu avô, Ali, antigo combatente da Segunda Guerra Mundial, que joga no lixo suas medalhas militares, sem nenhuma explicação (260).



Graças a seu engajamento político, Hamid compreende a posição que a família ocupa na história franco-arge-lina. Entretanto, ele recusa aceitar o pertencimento ao país onde nasceu e, como seu pai, não responde às questões que o perturbam. “É fácil para vocês, os que foram *poupados*” (309), pondera Hamid quando discu-te com sua mulher, a francesa Clarisse. Seria possível aos que foram “poupados” a essa história compreender a dor daqueles que a viveram? Seria esse silêncio pro-tertor ou fonte de sofrimento e distância? Todas essas questões são matizadas na vida das diferentes gerações ilustradas ao longo da narrativa. As respostas se con-solidam finalmente a partir das pesquisas de Naïma, que representa a voz da geração da pós-memória. Ela consegue ao mesmo tempo ultrapassar o imponente silêncio do espaço familiar, criticar a narrativa oficial do estado francês e criar um novo discurso a partir de suas pesquisas.

O que Naïma deseja é conhecer o passado de sua famí-lia para poder escolher as heranças que a compõem, e que definirão a maneira como ela se apresenta no mundo. Seu nome, sua pele morena, os cabelos negros e os domingos na casa da avó são traços que constituem uma Argélia adormecida que se despertará no encontro com um pintor cabila exilado em França, Lalla. Ele transmite a memória da Argélia entre a guerra e o momento da perda das ilusões, derrubando o muro intransponível criado no Mediterrâneo pelo avô de Naïma.

Entretanto, retornar aonde não se pertence apenas confirma o que o pai dizia: “nunca ter visto uma árvore crescer a mais de mil quilômetros de sua raiz” (361). A metáfora explica como um país de origem não defi-ne o nosso lar. Essa frustração revela-se na viagem de Naïma, que compreendeu que sua conexão com a Ar-gélia passa mais por uma transmissão da cultura e dos valores do que por uma relação biológica, pois “um país não se transmite pelo sangue” (508).

Podemos perder tudo, até um país, afirma o poema de Elizabeth Bishop que inspirou o título do livro. É o que Naïma compreende ao avaliar as escolhas feitas na família e sua reinvenção na França. O fato de ter migrado para França implicou a perda de um estatuto social, de terras, de uma língua e o consequente en-fraquecimento de práticas culturais. No lar europeu



Salt mountains, desenho de Cristina Ataíde, 2017 (cortesia da artista)

CUIDAR DE ESPAÇOS DE ESCUTA

LILIANA COUTINHO

“Se queres saber quem sou,
Se queres que te ensine o que sei,
Deixa um pouco de ser o que tu és
E esquece o que sabes”¹

Estas palavras terminam “A tradição viva”, um capítulo da *História de África*, publicada em 2010, pela UNESCO, que trata do uso exímio da memória e da oralidade nos modos tradicionais de transmissão dos conhecimentos na África subsariana. Com elas, o escritor maliense Amadou Hampâté Bâ cita Tierno Bokar, “o sábio de Bandiagara”, dirigindo-se ao investigador que quer os saberes de uma população cujas vivências lhe são estranhas. O primeiro convite é que deixe de *ser*, e de seguida, que deixe de *saber*. Raramente nos soubemos esquecer de nós mesmos e nações foram construídas assim. Criámos uma História que não soube entrar em relação e que obrigava a que na savana se soubesse tudo dos cursos de água que correm num Douro longínquo e nada do que era o caminho da serpente Thianaba². As culturas indígenas – próprias aos locais onde foram geradas – foram sufocadas pelos lados mais negros (mais brancos) da modernidade³. O rico e multidimensional tecido de pluriversos foi rompido, em prol da construção de um universal uniforme e de uma comunidade económica que impôs o comum a quem nada em comum tinha conosco, a não ser a humanidade e a dignidade, violentadas a cada gesto de imposição.

Bâ alerta com aquelas palavras para o perigo de, ao entrarmos noutros lugares de experiência, projectarmos somente o que já sabemos, sem criarmos em nós o espaço necessário a que outros saberes nos possam invadir, contaminar, penetrar, transformar o que antes parecia certo e estável. Esquecer é aqui estar disponível para acolher outras memórias e vivências, suspender o que sabemos do nosso mundo para melhor escutar as múltiplas vozes que o tecem. É também um convite à transformação, à escuta e à empatia, sem a qual, ao invés de uma sociedade, temos somente um amontoado de indivíduos e culturas a entrecrocarmos entre si. Há uma tónica que é colocada no direito à fala e geralmente pouco se enfatiza a importância do direito e do dever da escuta. O direito de expandirmos a extensão do que concebemos enquanto possibilidades de agir, de reconhecermos o outro como a nós mesmos, de nos responsabilizarmos pelas formas que toma o mundo que habitamos. O dever de não abdicarmos disso.

Ao programar em torno das memórias coloniais, a ideia de gerar um espaço de escuta esteve sempre presente. Darei dois exemplos de ciclos realizados no âmbito da programação do Teatro Municipal Maria Matos, em 2017. Tal intenção foi claramente anunciada na brochura que acompanhava *Descolonização*⁴, um ciclo de encontros em torno da peça da Companhia Hotel Europa, *Libertação*, sobre as memórias das Guerras de Libertação, as mesmas que do lado de cá se chamaram de Colonial; ou no ciclo sobre as questões indígenas⁵, que tendo apontado para o contexto específico do sul da Abya Yala – espaço conhecido entre nós como América Latina –, falou das questões de todos aqueles que reconhecem a sua relação de pertença ao grande tecido de reciprocidades que chamamos de ecossistema Terra. Uma pertença a uma comunidade política maior, onde o ser humano deixa de ser o centro e só entra quando se reconhece cuidador. Porquê lembrar tudo isto – e num teatro, ou num museu, ou num qualquer outro espaço votado ao artístico? Para que haja presente e futuro, esses tempos que também a arte articula, expressa e imagina.

O esquecimento que o sábio de Bandiagara exige faz parte da transição para a reparação da memória, onde a História se mostra na sua complexidade, povoando-a de mais concepções de mundos possíveis e de narrativas

antes negadas. No entanto, porque a memória é tanto do passado como do presente e do futuro, aumentar o arquivo disponível das memórias não é empreendimento enciclopédico. Não se trata de somar, adquirir mais perspectivas a classificar ou situar. Trata-se de deixar que no tempo presente se abram novos espaços políticos, onde as memórias negadas são recebidas como legítimas, sendo assim reconhecida a exigência das pessoas que as carregam em serem escutadas, e em participarem na construção de um mundo compartilhado⁶. Trata-se ainda da exigência de manter aberta a possibilidade de futuro pela qual o próprio planeta clama, onde a biodiversidade e a diversidade cultural, a não uniformização, a não homogeneização, são imprescindíveis.

- (1) Amadou Hampâté Bâ, “A Tradição Viva”, in Joseph Ki-Zerbo, *História Geral da África – I* (em itálico), UNESCO, 2010, p. 212. Disponível em <http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001902/190249POR.pdf>
- (2) Thianaba, a serpente mítica peul: “(...) Por volta de 1921, o engenheiro Belime, encarregado de construir a barragem de Sansanding, teve a curiosidade de seguir passo a passo as indicações geográficas da lenda, que ele havia aprendido com Hammadi Djennougou, grande “Conhecedor” peul. Para sua surpresa, descobriu o traçado do antigo leito do rio Níger.” Idem, p. 210.
- (3) Walter Mignolo, *The darker side of renaissance – Literacy, territoriality, colonization*, Ann Harbour: University of Michigan Press, 2003.
- (4) <https://www.arquivoteatromariamatos.pt/ciclo/descolonizacao/>
- (5) <https://www.arquivoteatromariamatos.pt/ciclo/questoes-indigenas-ecologia-terra-e-saberes-amerindios/>
- (6) Lembremos também aqui os espaços de autodeterminação da fala e da escuta que estão a ser gerados contra a invisibilidade e o silêncio. A título de exemplo, o congresso Afroeuropeans 2019 *Black Invisibilities Contested*, que se realizou no ISCTE, em Lisboa, de 4 a 6 de Julho 2019. <https://afroeuropeans2019.wixsite.com/afroeuropeans2019>

Vermelho-China, desenho de Cristina Ataíde, 2008 (cortesia da artista)



PROGRAMAÇÃO CULTURAL OUTONO 2019

Memoirs em parceria com a Culturgest, Bial de Marselha/ Réseau pour l’Histoire et la Mémoire des Immigrations et des Territoires e Fundação Calouste Gulbenkian

CULTURGEST

▶ **DIA 03.10.19** ● **18:30-20:00H**

Pequeno auditório

Performance e debate: **Artes no tempo da pós-memória Pitcho Womba Konga** – performance Qual o impacto da transferência de memórias do fim do colonialismo na Europa atual? Como se manifestam estas memórias em termos sociais, culturais e artísticos?

Pitcho apresenta a performance *L'expérience Pi* seguida de debate com o músico e *slammer* belga-congolês **Pitcho**, a cineasta franco-argelina **Fatima Sissani** e a escritora portuguesa **Dulce Maria Cardoso** no qual refletem sobre as mudanças culturais protagonizadas pelas segundas e terceiras gerações pós-coloniais em Portugal, na Bélgica e em França, a partir das suas experiências artísticas.
Moderação do debate: **Margarida Calafate Ribeiro** (Sessão com tradução simultânea)

▶ **DIA 03.10.19** ● **21:30H**
Grande auditório

La langue de Zahara de **Fatima Sissani** (versão francesa, legendada em português)

A partir do que seria fazer o retrato fílmico da sua mãe, Fatima Sissani procura decifrar os silêncios implícitos na imigração argelina para França e consegue-o de um modo completamente inovador em termos narrativos. A cultura *babyle* de que faz parte a sua mãe está de tal forma enraizada em si, que apesar dos muitos anos de vivência em França, Zahra recusou-se a aprender o francês. Este é o motivo para a realizadora trabalhar a arte da palavra, tão cara ao universo cultural da imigração argelina. Relegados ao silêncio e ao isolamento de postos de trabalho braçais, os corpos destes imigrantes demoraram a chegar aos palcos da criatividade e da cena cultural francesa. Fatima Sissani filma o apartamento, o retorno à língua de origem e a libertação de histórias que isso acarreta.

Ficha técnica: Realização de Fatima Sissani; Imagem – Olga Widmer; Som – Olivier Krabbé; Montagem – Anne Lecour; Produção e Distribuição – 24 Photos, LM TV Sarthe (Televisão Le Mans); Produção – Scam/ Esboço de um sonho; Direitos de exibição – 24 Imagens, ADAV, The Doc House, Museu Nacional da História da Imigração, The Harmattan TV. O documentário La langue de Zahara foi apresentado em mais de duas dezenas de festivais e ganhou vários prémios. Pela primeira vez em Portugal no programa Culturgest-Memoirs.

Entrada livre, sujeita a prévio levantamento de bilhete. Apoio das Autoridades Flamengas.

BIENAL DE MARSELHA

▶ **DIA 16.10.19** ● **20:00H**

Cinéma Le Gyptis

Posto avançado do progresso de **Hugo Vieira da Silva** (versão em português legendada em francês) Seguido de debate com o realizador

Posto avançado do progresso (Angola/Portugal, 2016, 120”) é um filme de Hugo Vieira da Silva, baseado no conto de Joseph Conrad “An Outpost of Progress”, de 1896. No final do século XIX, dois colonizadores portugueses, imbuídos de uma vaga intenção civilizadora desembarcam numa parte remota do Rio Congo para organizar um posto comercial. À medida que o tempo passa, começam a desmoralizar pela sua incapacidade de enriquecer à custa do comércio de marfim. Sentimentos de desconfiança mútua e mal-entendidos com a população local isolam-nos no coração da floresta tropical.

Confrontados um com o outro iniciam uma caminhada em direção ao abismo. A apresentação deste filme no contexto da Bienal de Marselha permite atualizar uma informação refletida e crítica sobre uma faceta do colonialismo europeu, neste caso português mas em conluio com o belga, numa cidade – Marselha – fortemente marcada pelos traços do colonialismo francês. Permitirá também, quer no seu visionamento, quer no debate, entender as marcas comuns do colonialismo dos vários ex-impérios europeus.

Ficha Artística: Argumento e Realização – Hugo Vieira da Silva, baseado no conto de Joseph Conrad, “An Outpost of Progress”, 1896; Produtor – Paulo Branco; Direção de Produção – Ana Pinhão Moura; Assistente de Realização – Pedro Madeira; Som – Pierre Tucat; Diretor de Fotografia – Fernando Lockett; Direção de Arte – Isabel Branco; Montagem – Paulo Mil Homens; uma produção – Alfama Films; uma co-produção – Leopardo Filmes; Produtor Executivo – República Filmes.

▶ **DIA 18.10.19** ● **19:00H**
Théâtre de l’Oeuvre, Marselha
Encontro Artes na Europa no tempo da pós-memória com a presença de investigadores do Memoirs

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

▶ **DIA 26.11.19** ● **18:00H**

Auditório da Reitoria da Universidade de Coimbra

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

▶ **DIA 27.11.19** ● **18:30H**

Auditório 2

Conferência por Lilian Thuram: “Educação contra o racismo”

Lilian Thuram ex-futebolista campeão mundial em 1998 e Presidente da **Fundação Lilian Thuram – Educação Contra o Racismo**.

“Ninguém nasce racista, torna-se racista” é a verdade que guia a Fundação Lilian Thuram que acredita que o racismo é uma construção intelectual, política e económica. Essas interrogações são partilhadas pelo grupo que investiga as heranças coloniais na Europa contemporânea.

▶ **DIAS 18 E 19.10.19** ● **20:00H**

Théâtre à l’Oeuvre, Marselha

Teatro GRIOT apresenta *As Confissões Verdadeiras de um Terrorista Albino*, uma adaptação da obra homónima de Breyten Breytenbach, encenação de Rogério de Carvalho.

O Teatro GRIOT é uma companhia de atores que se dedica à exploração de temáticas relevantes para a construção e problematização da emergente identidade europeia contemporânea e intercultural e do seu reflexo no discurso e na estética teatral.

O trabalho que a companhia desenvolve surge da tensão entre corpo e território, entre memória coletiva e memória individual, entre imaginário coletivo e imaginário individual. O Teatro GRIOT opera neste espaço intersticial de territórios geográficos e simbólicos como ponto nevrálgico de um movimento artístico de contra-memória que questiona a univocidade da História.

No final do espetáculo haverá um debate com o público com a participação dos elementos do Teatro Griot.

Equipa Teatro GRIOT em Marselha: Encenador – Rogério de Carvalho; Atores – Ana Rosa Mendes, Daniel Martinho, Gio Lourenço, Margarida Bento, Matamba Joaquim, Miguel Eloy, Zia Soares; Designer de luz – Jorge Ribeiro; Designer de som Soundslikenuño; Assistente – Neusa Trovoada; Produtora – Alesa Herero

Apoio da Fundação Calouste Gulbenkian e Bienal de Marselha

A Bienal de Marselha RHMIT existe há uma década e tem lugar nas regiões francesas da Provence, Alpes e Côte-d’Azur, região mediterrânica que envolve dezenas de instituições culturais da região. O tema das migrações, deslocação e viagem é central na Bienal de 2019.

MEMOIRS e a Fundação Lilian Thuram promoverão vários encontros para interrogar as desigualdades geradas por mecanismos de dominação na sociedade europeia e as formas de combater o racismo pela educação.

As ações realizadas pela Fundação valeram a Lilian Thuram o prémio de Ética da Fondation Keba Mbaye no Senegal em 2014, e o título de Doutor *Honoris Causa*, Universidade de Estocolmo, em 2017.

O seu primeiro livro *As Minhas Estrelas Negras – De Lucy a Barack Obama* (2013) foi publicado em Portugal pela Editora Tinta da China, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian – Programa Próximo Futuro.

Além das duas grandes conferências, nos dias 25 e 26 de Novembro, em Coimbra, Lilian Thuram encontra-se com estudantes do ensino secundário, no contexto da iniciativa CES vai à Escola. Nos dias 27 e 28, em Lisboa, no quadro de uma colaboração com a Embaixada de França, Lilian Thuram encontra-se com estudantes do ensino secundário. (Conferências com tradução simultânea)

AUTORES

ANTÓNIO PINTO RIBEIRO é investigador do Centro de Estudos

Sociais da Universidade de Coimbra, no âmbito do projeto *Memoirs – Filhos de Império e Pós-memórias Europeias* e programador cultural. As suas últimas obras são: *África, os quatro rios – a representação de África através da literatura de viagens europeia e norte-americana* (Afrontamento, 2017) *Peut-on Décoloniser les Musées?*, (FCG – delegação de França, 2019).

ANTONIO SOUSA RIBEIRO é professor catedrático do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, e diretor do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Tem publicado extensamente sobre temas de literatura de expressão alemã, literatura comparada, teoria literária, estudos culturais, estudos de tradução e estudos pós-coloniais. É investigador associado do projeto *Memoirs – Filhos de Império e Pós-memórias Europeias*.

AIME MPANE ENKOBO nasceu em 1968 na República Democrática do Congo. Filho de escultor fez a sua primeira formação superior em artes no Instituto das Belas Artes de Kinshasa e foi aqui que expôs pela primeira vez esculturas em madeira. Vive e trabalha em Bruxelas onde começou por aperfeiçoar as suas técnicas de escultor e pintor e desde 1996 está presente em numerosas exposições internacionais. Um dos temas recorrentes do seu trabalho são os efeitos da herança colonial belga e os tempos do regime de Mobutu.

AMALIA ESCRIVA foi entrevistada no âmbito do projeto *Memoirs*. É realizadora e documentarista de filmes como *La Colonie* (2016), *La Vierge et la Cité* (2015), *Avec Tout Mon Amour* (2001), *Dans Les Fils d’Argent de tes Robes* (1997). Os filmes e os documentários que tem realizado são indissociáveis desse passado que cruza a história da Argélia francesa com a sua história familiar. Os seus filmes foram transmitidos na RTBF, Arte, France 5, France 3, France 2.

ASSUMANI BUDAGWA é engenheiro investigador químico belgo-congolês, com interesse na história da colonização e dos povos colonizados. É autor do livro *Noirs-Blancs, Métais: la Belgique et la ségrégation des Métais du Congo belge et du Ruanda-Urundi (1908-1960)*, publicado em 2014. Atualmente encontra-se a preparar um segundo volume sobre a questão dos mestiços numa perspetiva pós-colonial.

BRUNO MACHADO foi entrevistado no âmbito do projeto *Memoirs*. O seu pai foi paraquedista da Força Aérea Portuguesa, tendo combatido durante a Guerra Colonial em Angola, onde viveu também parte da sua adolescência. A família paterna regressou com a descolonização. Bruno Machado desenvolveu uma tese de mestrado intitulada *Os filhos dos “retornados”: a experiência africana e a criação de memórias, pós-memórias e representações na pós-colonialidade*. É investigador no Centro de Estudos Geográficos da Universidade de Lisboa.

CRISTINA ATAÍDE vive e trabalha em Lisboa. Licenciada em Escultura na ESBAL frequentou o Curso de Design de Equipamento. Diretora de produção de Escultura e Design da Madeln, Alenquer, 1987/96 onde trabalhou com artistas nacionais e estrangeiros tais como Anish Kapoor. Expõe regularmente e é representada em coleções públicas e privadas em Portugal e no estrangeiro.

DOROTHÉE MYRIAM KELLOU é jornalista e realizadora franco-argelina. Em França, revelou no jornal *Le Monde* o escândalo dos financiamentos indiretos ao Estado islâmico por parte da farmacêutica Lafargue, na Síria. Este trabalho valeu-lhe o prémio *Trace International* de investigação jornalística em Washington D.C. Em abril de 2019, apresentou o seu primeiro filme documental *A Mansourah, tu nous as séparés*, no *Festival Visions du Réel* em Nyon (Suíça). Em junho de 2019 recebeu o prémio dos direitos humanos no *Festival International du Film Documentaire d’Agadir* (FIDADOC).

DULCE MARIA CARDOSO

DULCE MARIA CARDOSO publicou os romances *Eliete* (2018), *O Retorno* (2011), *O Chão dos Pardais* (2009), *Os Meus Sentimentos* (2005) e *Campo de Sangue* (2001). Grande parte dos contos que publicou em revistas e jornais está reunida na antologia *Tudo são histórias de amor* (2013). Os seus romances têm sido objeto de prestigiados prémios nacionais e internacionais, estão traduzidos em várias línguas e publicados em mais de duas dezenas de países. A obra de Dulce Maria Cardoso é estudada em universidades de vários países e tem sido objeto de adaptações ao cinema e ao teatro. Em 2012, recebeu, do Estado Francês, a condecoração de Cavaleira da Ordem das Artes e Letras.

DALILA DALLEAS BOUZAR nasceu na Argélia em 1974. Filha de uma família de imigrantes vive em Paris desde 1976. Fez uma formação inicial em Biologia antes de seguir as artes visuais. Atualmente conjuga o seu trabalho de artista com o de curadora trabalhando com coletivos. A questão da subalternidade das mulheres é um tema predominante nos seus trabalhos dos quais destaca a série “Princesse” (pintura da capa).

FATIMA DA CRUZ RODRIGUES é doutora em Sociologia pela Universidade de Coimbra. Tem sido docente na Universidade Lusitana Norte e na Escola de Criminologia da Faculdade de Direito da Universidade do Porto. Atualmente, é investigadora no Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, no âmbito do projeto *Memoirs – Filhos de Império e Pós-memórias Europeias*. Publicou, entre outras obras, *Antigos Combatentes Africanos das Forças Armadas Portuguesas. A Guerra Colonial como Território de (Re)conciliação* (Instituto Camões, 2017).

FELIPE GAMMAERT é doutor em Estudos Românicos e Literatura Comparada pela Universidade Paris Nanterre. Foi docente nas Universidades de Picardie (França), Lisboa e Los Andes (Colômbia) e investigador da Biblioteca Nacional da Colômbia. Atualmente é investigador no Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, no âmbito do projeto *Memoirs – Filhos de Império e Pós-memórias Europeias*. É tradutor do francês e do português de autores contemporâneos para a América Latina. Tem publicado, entre outras obras, *L’Écriture de la mémoire dans l’oeuvre d’Antonio Lobo Antunes et de Claude Simon*. (L’Harmattan, 2009).

FERNANDA VILAR é doutora em Literatura Africana Comparada pela Universidade de Paris Nanterre. Estudou as representações da violência na obra de Sony Labou Tansi, Mia Couto e J.M. Coetzee. Estagiou na Comissão Europeia na equipa de Comunicação Externa (2016). Atualmente é investigadora no Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra no âmbito do projeto *Memoirs – Filhos de Império e Pós-memórias Europeias*.

LIAMNA GOUASMIA foi entrevistada no âmbito do projeto *Memoirs*. É filha de um antigo combatente de origem argelina que integrou as Forças Armadas Francesas durante a Guerra da Argélia (um *harki*, como ficaram conhecidos esses homens). Tinha oito anos quando deixou a Argélia e desde os catorze anos que reside em Antibes, uma cidade situada entre Nice e Cannes. É funcionária territorial e trabalha na Comuna de Antibes. É ativista da causa *harki* há vários anos e membro de outras associações de solidariedade locais.

LILIANA COUTINHO é doutorada em Estética e Ciências da Arte pela Universidade de Paris I. É programadora de Debates e Conferências na Culturgest, e investigadora do Instituto História Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova Lisboa e do Institut A.C.T.E – Université Paris I. Professora convidada na Pós-Graduação em Curadoria de Arte (FCSH/UNL).

LOUISE NARBO nasceu em Argel em 1948 onde viveu até 1962, ano em que foi viver para França. Iniciou-se como fotógrafa em 1968 e desde então tem produzido séries de fotografias que são material das suas exposições e dos seus livros de artista. A dimensão autobiográfica e as memórias da Argélia são temas predominantes da sua obra.

MARGARIDA CALAFATE RIBEIRO é investigadora do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e investigadora principal do projeto *Memoirs – Filhos de Império e Pós-memórias Europeias*, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, e é responsável pela Cátedra Eduardo Lourenço, Camões/ Universidade de Bolonha (com Roberto Vecchi). É autora de *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo* (2004) e co-organizadora de *Geometrias da Memória: configurações pós-coloniais* (com António Sousa Ribeiro) (2016), entre outras obras.

MÓNICA V. SILVA é estudante de doutoramento no programa “Patrimónios de Influência Portuguesa” do CES/III, Universidade de Coimbra e bolseira de investigação no projeto *Memoirs – Filhos de Império e Pós-memórias Europeias*. É co-organizadora de *Papéis da Prisão: apontamentos, diário, correspondência (1962-1977)*, de José Luandino Vieira (com Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi).

NUNO SIMÃO GONCALVES é arquiteto, estudante de doutoramento no programa “Patrimónios de Influência Portuguesa” do CES/III, Universidade de Coimbra e bolseiro da FCT desde 2017. Colaborou, de 2013 a 2017, em vários projetos de investigação do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Os seus interesses de investigação focalizam-se na arquitetura e urbanismo em países africanos de língua portuguesa. Das suas publicações destaca-se em 2018, a co-organização de *Oficinas de Muihpititi: planeamento estratégico, património, desenvolvimento*. Utiliza a fotografia não só como expressão artística mas também como ferramenta de análise dos seus objetos de estudo.

PAULIANA VALENTE PIMENTEL nasceu em Lisboa em 1975, cidade onde vive. Fotógrafa desde 1999. Frequentou o curso de fotografia do Programa Gulbenkian Criatividade e Criação Artística (2005) e foi membro do coletivo *Kameraphoto* (2006-2014). Além das muitas publicações em antologias publicou o seu livro de fotografia *VOL I* (2009) na Pierre Von Kleist e (em parceria) *Caucaso, souvenirs de voyage* (2011) na FCG. Filmografia: *Diz-se que Portugal é um bom país para se viver*, (Portugal, 2011), *Jovens de Atenas / Youth of Athens*, Atenas, (2012), *Entre Nous*, (Portugal, França, 2014). Em 2016 foi nomeada para o prémio Novo Banco. Está representada em várias coleções de arte e fez dezenas de exposições.

PAULO DE MEDEIROS é professor catedrático no Departamento de Estudos Ingleses e Literatura Comparada na Universidade de Warwick, Reino Unido. De 1998 a 2013 foi professor catedrático de Estudos Portugueses na Universidade de Utrecht, Holanda. Os seus livros mais recentes são: *Pessoa’s Geometry of the Abyss: Modernity and the Book of Disquiet*, (Legenda, 2013) e *O Silêncio das Sereias – Ensaio sobre o Livro do Desassossego*, (Tinta da China, 2015). É investigador associado no projeto *Memoirs – Filhos de Império e Pós-memórias Europeias*.

ROBERTO VECCHI é professor catedrático de Literatura Portuguesa e Brasileira na Universidade de Bolonha, coordenador da Cátedra Eduardo Lourenço (Univ.Bolonha/ Camões) e Presidente da Associação Internacional de Lusitanistas. Entre as suas obras destaca-se *Exceção Atlântica. Pensar a Literatura da Guerra Colonial* (Afrontamento, 2010) e *La Letteratura Portoghese. I testi e le idee* (Mandadori, 2017) (com Vincenzo Russo). É investigador associado no projeto *Memoirs – Filhos de Império e Pós-memórias Europeias*.

TERESA DIAS GOELHO é pintora. Vive e trabalha em Lisboa. Expõe individual e coletivamente desde 1981. Tem como foco de trabalho questões referentes à memória e a gestos e imagens do quotidiano. Exposições principais: *Dores* (1994), Casa Fernando Pessoa, Lisboa, *A Mesa do Mar* (1995), projecto com Maria Velho da Costa sobre textos de Manuel Gusmão, *Os Jardins dos caminhos que se dividem* (2007), *TMG, Guarda, Mãos* (2017), *Interiores e Turn Again* (2018), Galeria Monumental, Lisboa.

Apoios



