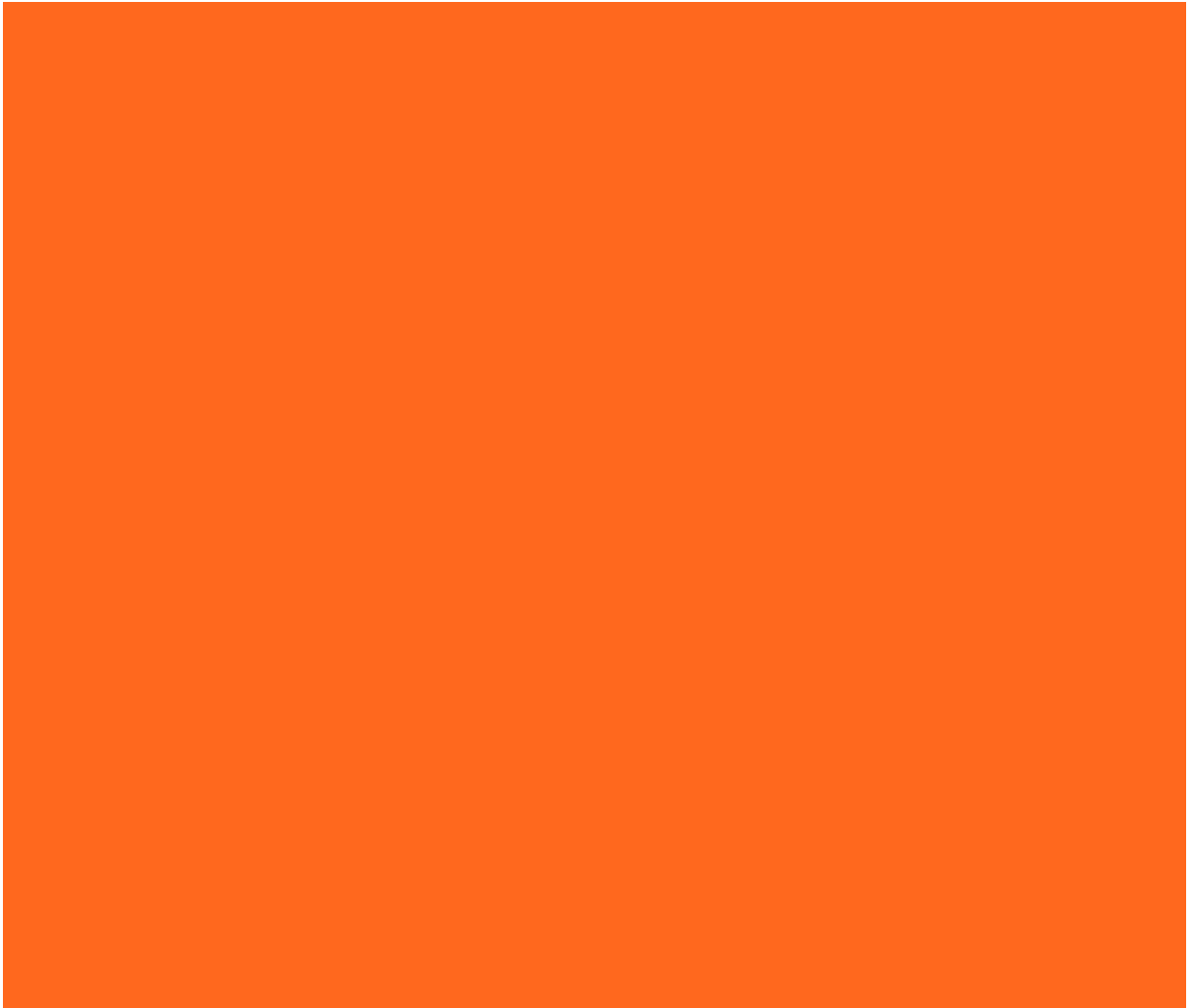




FILHOS DE IMPÉRIO E PÓS-MEMÓRIAS EUROPEIAS
CHILDREN OF EMPIRES AND EUROPEAN POSTMEMORIES
ENFANTS D'EMPIRES ET POSTMÉMOIRES EUROPÉENNES

Sábado, 23 de maio de 2020



1

Flor para Alda | 2020 | Yara Monteiro (cortesia da artista)
(excerto do poema "Presença Africana" de Alda Lara, escrito a caneta num antúrio)

OS VEIOS DA PÓS-MEMÓRIA E AS NOVAS LITERATURAS

Margarida Calafate Ribeiro

Assistimos hoje na Europa à afirmação cultural de europeus herdeiros dos movimentos políticos e populacionais saídos das descolonizações e de outros fluxos migratórios para a Europa, ligados à fuga de guerras, à procura de refúgio económico, ao exílio político, ao desenvolvimento de estudos superiores e outros fatores. Hoje os descendentes destes movimentos são sujeitos e corpos políticos

européus que assumem memórias e identidades transnacionais e transterritoriais. A partir das suas experiências familiares e públicas interrogam as histórias que não viveram – contadas na casa europeia – e as histórias ocultadas, herdaram objetos de territórios e vidas anteriores, interrogam narrativas museológicas, cujas coleções evocam fantasmas da empresa colonial, revisitam arquivos oficiais e contam essas histórias em livros, em filmes, em obras de arte inscrevendo-as na casa europeia. Não é certamente algo de absolutamente novo e terá porventura algumas raízes na presença política e cultural dos movimentos anti-colonialistas na Europa, desde os anos 40 e na própria história do anti-colonialismo europeu que começa agora a ser escrita (1). Mas é certamente a revelação de expressões culturais que combinam traços migratórios e cosmopolitas anteriores de uma forma contextualmente nova e que está a produzir algo de inovador, na expressão, na linguagem, na interrogação que lança sobre o passado da Europa e sobre os estudos da memória.

Abdel Raouf Dafri, realizador francês da longa metragem *Qu'un sang impur* (2020), que saiu recentemente em França e cujo tema é a Guerra da Argélia que, entre 1954 e 1962, opôs as forças coloniais francesas aos independentistas argelinos, explica muito bem o processo criativo das gerações seguintes enquanto interrogação que se gera no seio familiar e que se projeta numa interpelação pública sobre o contemporâneo europeu:

Eu sou francês – um produto totalmente ocidentalizado. Eu queria perceber por que razão os meus pais vieram para Marselha em 1963, em vez de contribuírem para a construção de uma Argélia independente. Os meus pais eram ambos analfabetos, o meu pai era um malfeitor sem ideologia que adorava De Gaulle, a sua vida era o dinheiro, para dar de comer à família. A minha mãe dizia-me: a Argélia é nosso país, a França é o vosso, a vós de prosseguirem. A Guerra da Argélia, eu não a conheci. Nasci em 1964, a guerra terminou em 1962, não tenho nenhuma legitimidade para falar de sentimentos. O que me interessava nesta aventura era falar da *história da França* (2).

É assim que hoje no cinema, no teatro, nas artes visuais, na música e na literatura, a cultura europeia é enriquecida e reflete sobre a sua própria história, os seus mitos, os seus discursos. É assim que as literaturas portuguesa, francesa, italiana, alemã, britânica tem vindo a ser desenvolvidas por autores que não tendo, por vezes, como língua materna a língua do país em que vivem e em que foram escolarizados, escrevem e trabalham artisticamente nessa língua. Se é certo que, no caso dos países anteriormente colonizados, a língua do antigo colonizador não lhes é estranha, sendo aliás muitas vezes a língua materna ou uma das línguas de casa, o mesmo não é válido para muitos destes novos produtores das literaturas europeias saídos de outros fluxos migratórios. No entanto, os seus espaços

fissionais e os seus trabalhos artísticos situam-se entre a Europa, e, em particular o país onde vivem, e esse outro espaço de raízes familiares, onde vão com frequência real ou virtual, e onde hoje buscam os outros lados de uma história comum, mas cujas memórias que colhem e com que se confrontam são muito diferentes.

Ao contrário da primeira geração que, enquanto criadora, se fixa frequentemente no território deixado para trás, nunca fazendo do seu país europeu onde vive matéria ficcional ou artística, e que vive muitas vezes a contenda de “em que língua escrever” (3), estes novos escritores europeus são franceses, portugueses, alemães, britânicos, italianos e situam a sua matéria ficcional nesse trânsito real e ficcional que os faz estar no centro de uma história transnacional complexa (4). Ou seja, ao mesmo tempo que, no caso da literatura, desafiam a história da literatura dos seus países, o seu trabalho situa-os no âmago mais delicado e incerto do destino europeu.

Vêm estas reflexões a propósito do romance de estreia de Yara Monteiro, *Essa Dama Bate Bué*, de 2018. Yara Monteiro, nasceu em 1979, no Huambo, em Angola, onde tem antigas raízes familiares, como afirmou numa entrevista concedida ao jornal *Público*, aquando da saída do seu livro – “Sou trineta da escravatura, bisneta da mestiçagem, neta da independência e filha da diáspora” (5). Vitória, a protagonista de *Essa Dama Bate Bué* viveu e cresceu em Portugal e saiu do país, rumo a Angola, em fuga de um casamento *a priori* abortado, em busca de um rosto que a olhava desde criança a partir de uma fotografia. Para Vitória, o tempo tinha chegado com as suas questões colocadas a partir dessa fotografia – a fotografia da sua mãe – e de histórias que lhe foram transmitidas pelas mulheres da sua família, e que colocavam o seu início em Angola, epicentro da história familiar da protagonista.

Em Luanda, a família que a acolhe, as pessoas, os hábitos, são simultaneamente familiares e distantes, ou seja, a protagonista cresceu com eles, mas noutra território. Só a meio da narrativa temos acesso à história da família ligada à antiga colónia, a partir do que Vitória saberia: o casamento do avô mestiço assimilado com a avó em Angola, o nascimento das suas filhas, a casa no Huambo (6), uma filha (a mãe de Vitória) que desafiava a fidelidade portuguesa dos avós em tempos de libertação e que tinha partido para a guerrilha, voltando para a entregar aos avós em fuga para Portugal, para de novo desaparecer nos trilhos da guerra e da utopia. Dela resta um nome, uma fotografia e o sentimento de abandono que perpassa Vitória. Tudo está envolto em silêncio ou numa fantasia própria das histórias de família em terras distantes e a imagens sépia. Vitória segue os rastros, persegue os indícios que lhe vão apresentando uma história incompleta, feita de imagens e referências que se cruzam com a

história entrelaçada de Portugal e de Angola, e a partir da qual as gerações seguintes constroem uma genealogia credível para si próprias.

O que acontece é que a memória familiar não é apenas de quem a viveu. Quem nasce a seguir, carrega a biografia de quem chegou primeiro. Eu existo naquele passado, e a memória pertence-me. A Angola que conheço é a evocação das lembranças que não foram extintas pelo tempo. É a utopia da felicidade. É dessa Angola que a minha família tem saudades. (Monteiro, 2018: 81-82) (7)

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

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

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

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

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

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

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

– Mesmo assim. Achavam que éramos inferiores. (Monteiro, 2018: 160) (8)

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

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

Vitória está na encruzilhada do espaço e do tempo de uma história mediada que espalha os seus tentáculos até hoje. O jogo de detetive, a encenação da revelação, os indícios que persegue, as vozes que lhe revelam a história implicam da parte de Vitória uma escolha. Não sabe exatamente o que fazer entre a narrativa e o seu referente, ou seja, entre as palavras de Juliana e a fotografia da sua mãe, entre a verdade que tinha construído e as verdades que foi ouvindo, e que projetaram aquilo que era uma *memória-fotografia-família* em *memória-fotografia-história pública de Portugal e Angola*. A migração desta fotografia para o espaço público acrescenta-lhe, portanto, novos significados, não apenas imagéticos, mas da história que se contou daquele lugar e da história que não se contou daquelas pessoas. Tornou-se uma prova. Perante a notícia da morte do avô, Vitória decide não ir a Portugal. Decide desembaraçar-se do seu fantasma europeu, a que a imagem que construiu daquela fotografia da sua mãe pertence. Vitória escolhe viver uma história que fora interrompida, mas que lhe estava reservada naquele lugar. A distância temporal em relação ao que não viveu focaliza-se na materialidade em ruínas da casa da Juliana ou da casa do Huambo.

Como refere António Sousa Ribeiro num outro contexto, “assim se define o que Jennifer Gonzalez definiu como autotopografia, ou seja, uma “reconstrução de identidade a partir da lógica do lugar que se torna inteligível pela lógica da pós-memória” (9). Aquela é a casa que lhe estava destinada, a casa que acolhe o seu abandono. Vitória ali fica à espera que a mãe/camarada Rosa chegue um dia pelo portão com os fantasmas da guerra, do abandono, da incerteza, das verdades que atormentam Vitória, e com ela, as gerações seguintes.

Vitória cai de joelhos em frente de Juliana e deita-se no seu colo, abraçando-lhe as pernas. Entre soluços e lágrimas pergunta porque é que não lhe contou a verdade.

– Qual delas meu amor? A da tua mãe, a minha, a da tua família, a que querias ouvir, a verdade do general.... Qual delas? – questiona Juliana (...) (Monteiro, 2018: 205)

Qual é a verdade sobre toda esta história familiar que é um fragmento de uma história pública mais vasta e complexa? A verdade de quem? E para quem? Mas que verdade afinal, como questiona Juliana, perante as perguntas de Vitória? Na pós-memória tudo se joga na receção e na interrogação que essa receção gera. Como referia Abdel Raouf Dafri, realizador francês do filme *Qu'un sang impur* citado no início deste texto: “Eu queria perceber por que razão os meus pais vieram para Marselha em 1963 [...] O que me interessava nesta aventura era falar da história da França.”

O livro de Yara Monteiro pertence a uma literatura nova europeia, no espaço da literatura portuguesa, uma literatura que traz para a cena do texto outras personagens, outros lugares, outras vidas que desestabilizam as categorias tradicionais do estado-nação europeu, denunciando-o como artificial, face ao seu encontro com os impasses da história (e das histórias) que construíram a nação portuguesa muito para além dos limites do território europeu e, da qual todos somos herdeiros. Este impasse é a pós-memória.

(1) Ver Vincenzo Russo, *La Resistenza Continua – il colonialismo portoghese, la lotte di liberazione e gli intellettuali italiani*, Milão: Meltemi, 2020 e, de outro modo, Amzat Boukari-Yabara, *Africa Unite! Une histoire du panafricanisme*, Paris: La Découverte, 2017.

(2) « Je suis français - un total produit occidentalisé. Je voulais savoir pourquoi mes parents viennent en 1963 à Marseille au lieu de se construire dans une Algérie indépendante. Ils étaient tous les deux analphabètes, mon père était un truand sans idéologie qui aimait De Gaulle, son truc, c'était l'argent, faire bouffer sa famille. Ma mère me disait : L'Algérie, c'est notre pays, la France c'est le vôtre, à vous de vous y faire. La guerre d'Algérie, je ne l'ai pas connue. Je suis né en 1964, elle s'est terminée en 1962, je n'ai aucune légitimité pour parler de sentiments. Ce qui m'intéressait dans cette aventure, c'était de parler de l'histoire de la France. [France Culture, La Guerre d'Algérie vient hanter le cinéma français.](#)

(3) Poema de Maria Odete Semedo, "Em que língua escrever", *Entre o Ser e o Amar*, Bissau: Coleção Literária Kebur, INEP, 1996.

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

(5) Yara Monteiro entrevistada por Joana Gorjão Henriques, [Público](#), 21 de Março, 2019.

(6) Na época colonial a atual Huambo era Nova Lisboa.

(7) As citações são do livro de Yara Monteiro, *Essa Dama Bate Bué*, Lisboa: Guerra e Paz, 2018.

(8) Sobre a condição da mulher na guerra em Angola ver Dya Kasembe e Paulina Chiziane (orgs.) *O Livro da Paz da Mulher Angolana*, Luanda: Nzila, 2008 e de Margarida Paredes, *Combater Duas Vezes – mulheres na luta armada em Angola*, Verso da História, 2015.

(9) António Sousa Ribeiro, "Autotopografias – Peter Weiss em Auschwitz", [Memoirs Newsletter](#), 50, 4 de Maio, 2019, p. 3. O autor refere-se ao texto de Jennifer A. González, "Autotopographies", in Gabriel Brahm Jr, Mark Driscoll, *Prosthetic Territories – Politics and Hypertechnologies*, Boulder, San Francisco, Oxford: Westview Press, 1995, pp.133-150.



OS VEIOS DA PÓS-MEMÓRIA
E AS NOVAS LITERATURAS

Margarida Calafate Ribeiro é investigadora-coordenadora do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, projeto Memoirs - Filhos de Império e Pós-Memórias Europeias (ERC Consolidator Grant n.º 648624) e responsável pela Cátedra Eduardo Lourenço, Camões/ Universidade de Bolonha (com Roberto Vecchi).

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

