

JUSTICE 22 NOW

MEMOIRS

MEMOIRS

Editor
António Pinto Ribeiro

Coordenação editorial
António Pinto Ribeiro e Margarida Calafate Ribeiro

Designer
Arne Kaiser

Traduções
Texto de Hubert Ripoll – Fernanda Vilar
Texto de Amzat Boukari-Yabara – Felipe Cammaert

Imagem capa: Francisco Vidal, “Justice 22 Now”, 2017.
Fotografia de Pauliana Valente Pimentel

Agradecimentos
Adel Abdessemed, Amzat Boukari-Yabara, Ana Vidigal,
Bruno de Terwangne, Délio Jasse, Dvir Gallery-Bruxelas,
Francisco Vidal, Helena Rebelo, Hubert Ripoll, Joaquim Arena,
Lizette Lombé, Mónica Braz Teixeira, Nuno Ferreira Santos,
Nuno Nunes-Ferreira, Pauliana Valente Pimentel,
Pedro Valdez Cardoso, Rémi Amiot, Sofia Berberan,
Vitor Belanciano, Zia Soares.

Depósito legal: 445507/18

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

O que significa ser europeu num momento em que a partir das suas identidades nacionais a Europa se questiona? O que significa ser português, ser belga, ser britânico, ser francês? Hoje em dia, em que estas línguas e culturas vivem da sua expansão planetária, ligada a um processo colonial que refluí na Europa, a identificação do ser europeu com valores exclusivamente cristãos e detentores de uma supremacia etno-cultural, corresponde uma atitude historicamente defensiva que, durante séculos, opôs a Europa “civilizada” ao Mundo “por civilizar” e, em particular, ao Islão. Num momento em que, cada vez mais, a religião se transforma em ideologia, esta é uma resposta analiticamente estéril, politicamente débil e socialmente excludente, pois ignora a multiplicidade de povos, línguas e culturas que compõem a Europa.

Memoirs – Filhos de império e pós-memórias europeias é um projeto sobre a diversidade europeia que identifica a herança colonial como uma questão transversal determinante para a definição da Europa contemporânea em si mesma e no mundo. As duas Grandes Guerras Mundiais levaram ao final dos modelos imperiais – a Primeira com a emergência de nove nações europeias e a Segunda com a descolonização dos impérios ultramarinos, um processo político que decorreu até meados dos anos 80 do século passado. O fim destes impérios trouxe para a Europa importantes fluxos populacionais, num processo marcado por deslocações, ambiguidades, integração mas também fraturas, exclusões, segregação, invisibilidade, trauma e novas e complexas identidades – repatriados, pieds noirs, retornados, ex-combatentes das guerras coloniais, ex-colonizadores, ex-colonizados, refugiados. MEMOIRS pretende contribuir para o debate sobre a crise da identidade europeia analisando as memórias coloniais e as suas heranças nas gerações seguintes, os filhos da geração que viveu os processos de descolonização de territórios dominados por Portugal, França e Bélgica no continente africano. Como se deu a transferência de memória intergeracional relativamente ao processo do final do colonialismo europeu? Como é que esta memória se manifesta social e culturalmente hoje na Europa? Qual é o impacto dessa memória, muitas vezes latente, na Europa dos dias de hoje?

Analisamos a presença destas memórias seja na experiência quotidiana, seja através das múltiplas e diversas narrativas nos campos da literatura, cinema, música, artes performativas e artes visuais, explorando os conceitos de herança, memória e pós-memória. O projeto tem por desígnio central contribuir para a construção de uma Europa para todos, isto é, uma Europa cuja pluralidade de histórias, recuse as lógicas excludentes do esquecimento.

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 Silva, Nuno Simão Gonçalves
Investigadores Associados: António Sousa Ribeiro, Bruno Sena Martins, Miguel Cardina, Miguel Bandeira Jerónimo, Paulo de Medeiros, Roberto Vecchi, Sílvia Roque
Parcerias: Buala, Cátedra Eduardo Lourenço-Universidade de Bolonha-Camões Instituto da Cooperação e da Língua, Edições Afrontamento, Porto/Post/Doc



European
Commission

Horizon 2020
European Union funding
for Research & Innovation



Organização
das Nações Unidas
para a Educação,
a Ciência e a Cultura



Universidade de
Coimbra – Alta e Sã
inscrita no Livro do Património
Mundial em 2013

ARIANA FURTADO

É UMA DAS “FILHAS DO IMPÉRIO” ENTREVISTADA NO ÂMBITO DO MEMOIRS. AS SUAS ORIGENS, AS MEMÓRIAS DA ÁFRICA COLONIAL QUE OS SEUS PAIS LHE TRANSMITIRAM E A SUA VIDA NO PORTUGAL PÓS-IMPERIAL REVELAM O QUE É SER-SE FILHA DE UM PASSADO COLONIAL. A VIDA DA ARIANA CONFIRMA ATITUDES E INTERPELA ESTEREÓTIPOS COMUMMENTE DIRIGIDOS A MUITOS DAQUELES CUJAS VIDAS CONTINUAM MARCADAS PELAS HISTÓRIAS DO COLONIALISMO PORTUGUÊS

Chamo-me Ariana Furtado. O meu nome foi sugerido aos meus pais por uma prima que, quando me viu tão pretinha, quis criar uma Ariana que não fosse loira, de olhos azuis.

Nasci em Cabo Verde, em 1976, onde vivi os primeiros quinze dias da minha vida. Vim para Portugal com a minha mãe para nos juntarmos ao meu pai que estava na Escola Prática da Polícia. Os meus dois irmãos mais novos nasceram em Portugal; os três mais velhos, frutos de outra relação do meu pai, nasceram em Angola – dois deles vieram connosco; o mais velho optou por viver em Luanda.

Cresci numa família africana, numa casa que se enchia com os nossos poucos familiares que residiam em Portugal e com os muitos amigos dos meus pais. Uma casa cheia de histórias partilhadas: histórias da guerra, da ditadura e da vida em Cabo Verde e em Angola daqueles tempos e que, desde que me lembro, ouvi sempre com tanta curiosidade. Lembro-me de me sentar na sala e de ficar simplesmente a ouvi-las.

Cresci na Margem Sul. Ironicamente, talvez por ter vivido nessa Lisboa periférica é que, enquanto cresci, não me senti diferente pela cor da minha pele. Talvez por ter estudado numa escola secundária muito eclética com alunos de diversas origens, muitos filhos de retornados e de timorenses, e com professores muito especiais (professores filhos da Revolução, que ambicionavam um mundo novo e o acesso à igualdade por via da educação), não me senti, nessa época, discriminada.

Infelizmente, rapidamente percebi que a cor da minha pele não era indiferente. Sou professora do primeiro ciclo e sei o que é ouvir alguns encarregados de educação comentarem, em surdina, “não pode ser boa professora porque é negra”; “tinha que me sair a preta na rifa”; “fala muito bem para uma pessoa africana”. Sei o que é preciso fazer para “dar tempo” para perceberem que sou tão boa profissional como qualquer outro professor.

Fui ouvindo, estes e outros comentários, sempre calada. Acho que nós, os afrodescendentes, temos tendência a fazer isso. Calamo-nos. Calamo-nos até que aconteça algo que nos faça sentir tão humilhados que nos obriga a reagir.

São situações que, curiosamente, só me tocam agora. Tocam-me sobretudo pela ausência da presença positiva

da população negra, por exemplo, em órgãos de comunicação social e no sistema educativo e porque vejo uma geração de afrodescendentes tão bem preparada, tão consciente do papel que tem ou que deveria ter na sociedade e, ao mesmo tempo, tão marginalizada. Acho até assustador, numa sociedade tão multicultural como a nossa, ver como as minorias são tão invisíveis em posições valorizadas e, ao mesmo tempo, tão visíveis nas posições mais desfavorecidas da nossa sociedade.

O meu pai também sentia os efeitos que provocava a cor da sua pele. As histórias que nos contava, quando regressava a casa do trabalho, denunciavam-no. Como polícia contava-nos como era frequente ouvir insultos por causa da sua cor. O meu pai era uma pessoa muito ativa e não respondia diretamente. Reagia com dignidade dando o exemplo de excelência em tudo o que fazia e dizia e, sobretudo, por nunca ter mostrado qualquer rancor em relação às mesmas. Atitude que acho que herdei do meu pai.

A minha mãe é diferente: parece que traz em si um pouco daquela subalternidade do colonizado. A minha mãe, quando fala de África, remete sobretudo para as suas memórias familiares, felizes e muito afetivas. Fala, também, com muita tristeza, da prisão do Tarrafal e de como ela, e outros cabo-verdianos, levavam comida aos presos políticos para tentar amenizar o seu sofrimento. Além disso, o que a minha mãe mais preza são as fotografias do nosso passado. Guarda-as e esconde-as com receio que os filhos as percam; até porque, de facto, tenho por hábito levá-las e não as devolver. São fotografias preciosas: do meu pai em Benguela; da minha mãe com os nossos antepassados negros e brancos em Cabo Verde; da nossa família em Portugal. Fotografias que estiveram sempre presentes na minha vida.

Mas, em geral, os meus pais falaram-nos sempre muito pouco sobre essas histórias de África. Acho que os deixava constrangidos! Sobre tudo o meu pai por sentir que o lugar dos seus filhos era o Portugal atual, e que o passado tinha que ficar para trás; o passado era para ser falado entre os que o viveram, enquanto o presente tinha que ser dos seus filhos; tinha que ser o nosso presente para o futuro.

O que ele gostava era de colecionar revistas sobre a Guiné e Angola e sobre Amílcar Cabral, cuja família

era nossa vizinha em Cabo Verde e que o meu pai conheceu pessoalmente. Lá mais para o fim, o meu pai ofereceu-me estas revistas dizendo “olha, guarda em tua casa; a tua mãe gosta muito de deitar tudo para o lixo e isto são coisas importantes”.

A paixão do meu pai, que faleceu há sete anos, era Angola, onde estava quando se deu o 25 de Abril de 1974. Foi para lá destacado quando cumpriu o serviço militar obrigatório para combater no seio das Forças Armadas Portuguesas contra os movimentos de libertação. Não me lembro em que ano o meu pai foi enviado para essa Guerra. Sei que levou um tiro numa perna; recordo como comentava que uma das suas maiores preocupações era tentar proteger o melhor possível as populações negras locais; sei também como carregou sempre consigo muita tristeza pelo que viveu nesse período, embora ele nunca o tenha dito.

Foi também lá que ficou a trabalhar como polícia quando terminou a sua comissão e onde manteve ligações com presos políticos a quem prestou auxílio antes da revolução de Abril. Há detalhes que desconheço. Estou a falar de memórias e lamento não saber mais. São histórias que ouvi entre os amigos do meu pai, mas cujos pormenores, infelizmente, não recordo. Vou ter que procurar.

Contudo, estas histórias, com as quais fui crescendo, não coincidiam com o que iam ouvindo na escola. Transmitem-se conteúdos sobre a época colonial, sobre a Guerra, sobre a Revolução, sobre as Independências, mas esses eram muito marcados pela *branquitude*. As histórias das nossas famílias não correspondiam à estranha beleza de muitas das histórias contadas. Sentia que essa não era a minha história! Seria a história dos meus colegas, dos filhos de portugueses que foram para Angola, para Moçambique, para a Guiné, para Cabo Verde e para São Tomé e Príncipe. Histórias dos filhos desses pais, mas não a minha.

Sinto que há uma história que ficou em África. Uma história sobre os horrores sofridos na Guerra e nas mãos da PIDE pela população em África; sobre o racismo, os maus tratos, o sofrimento do povo africano colonizado; sobre a tortura infligida aos negros em Angola e sobre a qual, isso sim, o meu pai falava com muita mágoa. A história da subalternidade e das hierarquias que a minha mãe ia revelando. A história glorificada e dos brandos costumes, que me seduziu durante muito tempo, não era a história da minha mãe neta de um português que foi para Cabo Verde onde teve várias mulheres e perfiçou os filhos todos, ao contrário de muitos outros que partiram e deixaram famílias completas desamparadas. Não era a história da minha mãe que tinha uma avó branca em casa, o que lhe dava um certo estatuto pelo facto dos seus filhos serem mais brancos do que “outros”.

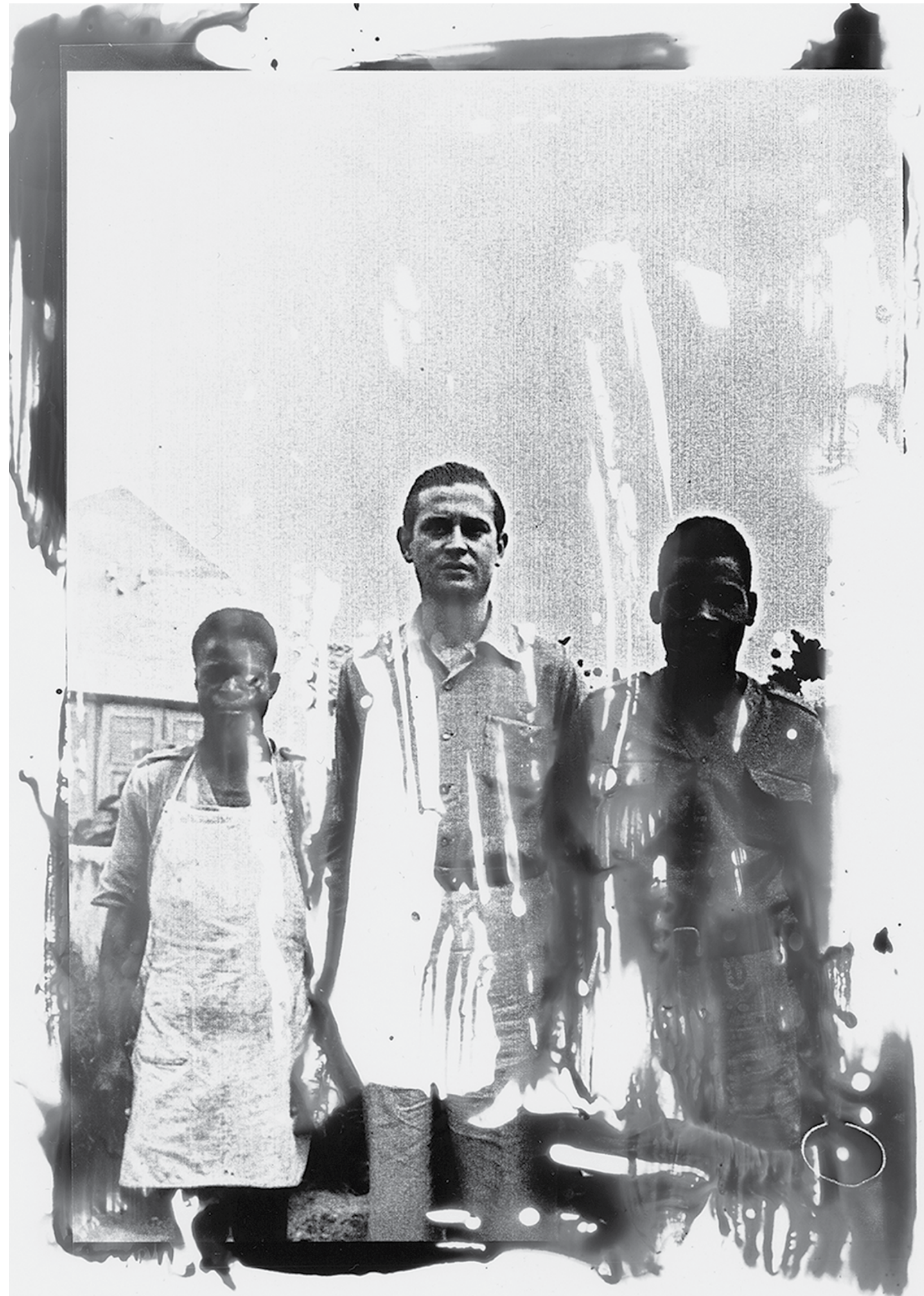
Eu não. Eu sou negra como o meu pai. Mas só há pouco tempo tomei consciência da minha africanidade. Muitos de nós, afrodescendentes em Portugal, nem sequer conhecemos África.

E, ao mesmo tempo que não conhecemos África, temos dificuldade em assumir que somos portugueses. Parece-me que nós, afrodescendentes, sentimos dificuldade em dizer “eu sou português”. É muito difícil para uma pessoa negra dizê-lo. E se nós refletirmos bem, muitos dos problemas que a Europa está a viver atualmente partem deste tipo de condição. “Nós” e “os outros”. “Nós”, os que nascemos aqui, e “os outros” que, mesmo tendo nascido aqui, são “outros”.

E isso é uma herança do passado colonial. O estereótipo do negro, do negro que não sabe falar bem, do negro que não se veste bem, do negro que não se comporta bem, do negro que não tem estudos, que não lê, não escreve, não pensa. Isto ficou. Essa herança do passado ficou.

E eu sou esse passado. Eu nasci por causa desse passado; sou filha desse passado. Sei disso. Mas sinto que não faço parte dele.

Edição de Fátima Rodrigues



Délio Jasse, da série *Nova Lisboa*, 2018. Cortesia do artista



Filipe Branquinho, *Árvore azul*, da série *botânica*, 2016. Cortesia do artista

O CONGO NÃO EXISTE

FELIPE CAMMAERT

No Dicionário das Ideias Feitas, Gustave Flaubert escreve que “só os romances históricos podem ser tolerados, dado que eles ensinam a História”. Segundo esta *boutade*, todo o romance que não fosse histórico seria desprovido de valor. A ironia que percorre a colectânea póstuma de lugares-comuns do escritor francês remete para uma interrogação maior, que contém uma das questões fundamentais das relações entre a literatura e a sua matéria-prima, isto é, a realidade. O que é que o romance pode então dizer-nos sobre a História? Para além da discussão sobre o sub-género romanesco mais apropriado para captar com verosimilhança o passado, o aspecto mais interessante é o da relação entre a ficção e os momentos mais tumultuosos da História.

Transposta para o contexto europeu da segunda metade do século XX, esta questão pode ser formulada da seguinte forma: como falar das feridas da História europeia através da literatura? E, mais concretamente, como contar a História do colonialismo europeu? A crise epistemológica vivida na cultura ocidental após o Holocausto fez com que a literatura se questionasse sobre as suas capacidades para captar a realidade. Lembre-se, por exemplo, a fórmula de Adorno segundo a qual escrever um poema após Auschwitz seria um acto bárbaro. No contexto pós-colonial, a desconfiança sobre o papel da literatura para abordar um discurso histórico complexo, maioritariamente contado na perspectiva dos vencedores, constituiu uma outra forma de esvaziamento do sentido. A esse respeito, as obras literárias que abordam o final do período colonial merecem uma atenção particular, na medida em que constituem reflexões *ex post facto* sobre os estertores de uma era marcada pela dominação europeia.

Na literatura dos países europeus há muitos exemplos de testemunhos directos, mais ou menos ficcionais segundo o caso, dessa experiência do fim do império colonial. Para o caso português, basta pensar em nomes como os de Antóníio Lobo Antunes (*Os Cus*

de Judas, As Naus, O Splendor de Portugal), Lídia Jorge (*A Costa dos Murmúrios*), Manuel Alegre (*Jornada de África*) ou João de Melo (*Autópsia de um Mar em Ruínas*), cujas obras de ficção decorrem da vivência dos autores nas ex-colónias portuguesas em África, e nomeadamente no período das guerras de independência.

Mais recentemente, na sequência desta literatura sobre o fim do império português, têm sido publicadas obras literárias que, de modo directo ou indirecto, interrogam aquele passado traumático a partir da perspectiva de quem não viveu directamente no período colonial, mas que escolheu resgatar a herança dessa memória familiar específica através da escrita. Nomes como Paulo Bandeira Faria (*As Sete Estradinhas de Catete*), Dulce Maria Cardoso (*O retorno*), Isabela Figueiredo (*Caderno de Memórias Coloniais*), Paulo Faria (*Estranha Guerra de Uso Comum*) ou Vasco Luís Curado (*O País Fantasma*) são exemplos de uma aproximação aos legados coloniais na perspectiva da pós-memória.

Nesta constelação de obras que interpelam a História colonial, há uma outra vertente, talvez menos desenvolvida, e que diz respeito à reconstituição de episódios históricos traumáticos, já não a partir de uma memória familiar, mas de uma releitura dos documentos históricos públicos e privados. Em França há, de facto, vários exemplos desta literatura de cariz histórico, os quais se enquadram dentro do que Alexandre Gefen denomina “a literatura reparadora” (*Réparer le monde*, Paris, Corti, 2017). Contudo, apesar de conterem uma grande carga ficcional, alguns destes relatos não são romances propriamente ditos, mas sim textos que oscilam entre a forma romanesca e o ensaio.

Um exemplo notável deste tipo de obras é o livro Congo, do escritor francês Éric Vuillard, publicado em 2012 nas edições Actes-Sud. Num relato brevíssimo, o autor reflecte sobre as condições que deram lugar ao nascimento do território chamado Congo, o qual

resultou de interesses privados do rei Leopoldo II, e que, posteriormente, passou a ser administrado pelo estado belga até 1960, data da independência. Vuillard, partindo de uma minuciosa pesquisa historiográfica e documental, traça as origens do domínio deste território africano (aquando da Conferência de Berlim, em 1884), ao mesmo tempo que descreve, de forma crítica, as práticas e abusos relacionados com a exploração colonial. Para tal, o autor concentra a narração nas personagens principais (o voraz rei Leopoldo; o explorador mercenário Stanley e Léon Fiévez, responsável por instaurar a prática de cortar as mãos dos africanos) que fizeram com que o sistema de exploração económica dos recursos naturais congolese fosse violentamente implementado. Contudo, o que interessa ao narrador não é tanto a História oficial, mas sim os pormenores do contexto específico em que se deram tais acontecimentos. De facto, Vuillard dá uma nova vida aos líderes históricos, tirando-os da sua posição meramente histórica e transformando-os em personagens de ficção. A sua crítica à História consiste em ridicularizar as grandes figuras, acrescentando nelas o que lhes falta na faceta pública: uma dose de humanidade.

Já noutros contextos europeus, estas situações de aproximação íntima aos bastidores da História têm produzido obras destacadas, como é o caso de *Os Emigrantes* (W. G. Sebald), *Soldados de Salamina* (Javier Cercas), entre muitos outros exemplos em que a História oficial e o universo privado se fundem na ficção. O elemento mais significativo da abordagem de Vuillard reside, pois, na maneira como as personagens históricas são minuciosamente descritas pelo autor na sua dimensão mais íntima, num *parti pris* que pretende realçar o prosaísmo da situação. Esta tentativa de revisitar o discurso oficial pela construção de uma narrativa informal pode ser visto como um acto de descolonização levado a cabo a partir das possibilidades que a ficção oferece, no sentido em que a visão íntima tem a pretensão de ultrapassar o peso da História.

Ora, uma aproximação como esta, que parte da vertente da ficção histórica, implica, paradoxalmente, uma grande dose de invenção. Numa entrevista, Vuillard descreve a relação entre a literatura e os documentos históricos a partir dos quais aquela se inspira em termos de um “buraco negro” entre o escritor e estes materiais no momento da escrita. Apesar de retomar eventos e circunstâncias históricas, este tipo de obras faz da criação ficcional um elemento fulcral para a constituição da narrativa sobre a História colonial. É nesse mesmo sentido que devemos ler estas palavras no livro Congo: “contudo, se eu quiser pôr ao lado daqueles geógrafos de fatiota um negro do Congo e, se quiser, sobre o banco da carruagem, colocar um cesto, e se, nesse cesto, quiser pôr algumas dessas mãozinhas mutiladas que vi nas mais comoventes fotografias de sempre, quem me pode impedir de o fazer?”.

Por outras palavras, na ficção o romancista arroga-se o poder de utilizar a História oficial como pano de fundo de uma nova escrita capaz de questionar o discurso colonial. Além disso, ao fazer isto, o escritor está a criar uma nova narrativa sobre a História que, no futuro, poderá suscitar memórias sobre o facto colonial. Mudar a História a partir da literatura é, também, uma aposta válida para contar a outra história dos impérios. Ao fim e ao cabo, o estilo de Vuillard não está muito longe da ironia de Flaubert no Dicionário das Ideias Feitas, a propósito da função edificante do romance histórico. “O Congo não existe. Há só um rio e a grande floresta”, é uma das ideias que voltam inúmeras vezes neste livro.

SALVAR OS MORTOS...

PAULO DE MEDEIROS

Talvez no futuro seja possível reconstruir o passado, isto é, o nosso presente, e entendê-lo de forma diferente. Numa perspetiva atual, no entanto, é difícil não ver esta época senão como um desfile quase ininterrupto de utopias falhadas a que se veio suceder, quase como se isso fosse apenas o seu desenvolvimento mais natural, um sentimento de crise generalizado em que o estado de sítio começou a ser aceite, não só como inevitável, mas até como normativo. As razões são múltiplas e a realidade é sempre mais complexa do que qualquer modelo. Por agora apenas uma simples sugestão: nunca vivemos um momento de perigo como este e se quisermos alimentar qualquer esperança de futuro, pelo menos tal como hoje ainda se entende tal ideia, torna-se imprescindível uma tomada de consciência. Isso implica não só uma vigilância redobrada em relação aos ataques constantes a tudo o que ainda se possa considerar como constituinte da nossa dignidade como seres humanos livres, como a capacidade de estabelecer uma relação crítica para com o nosso passado.

Walter Benjamin, de modo presciente, embora claramente ancorado na realidade do seu tempo, lançou um alerta claro e inequívoco nas suas teses sobre o conceito de História de 1940. Na sexta tese Benjamin reflete sobre o passado para nos alertar em relação ao presente: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de facto foi’. Significa apropriar-se de uma memória, tal como ela relampeja num momento de perigo”. Tal como Michael Rothenberg e Neil Levi sugerem num ensaio recentemente publicado (7 de Julho de 2018) se para Benjamin o momento de perigo era a ascensão do Fascismo e Nazismo na Europa, e a memória em questão a memória dos antepassados subjugados e obliterados, hoje em dia o Fascismo é que constitui a nossa memória e os nossos momentos de perigo vão multiplicando-se, desde as eleições norte-americanas em Novembro de 2016 até aos acontecimentos mais recentes na Turquia, ou o regresso um pouco por toda a Europa do espectro de um nacionalismo feroz, xenófobo e sem limites, de que o referendo no Reino Unido de 2016 é um mero sintoma. A noção avançada por Jürgen Habermas em 2001 de que “o que une a Europa no seu âmago seria o processo de aprendizagem dolorosa sofrido em que a memória inescapável do excesso de nacionalismo e do correspondente abismo moral emprestariam às nossas responsabilidades presentes a qualidade de uma conquista extraordinária” não perdeu nada da sua lucidez. Mas quase que nos parece provir de uma época tão distante já que é como se necessitássemos de nos beliscarmos para termos a certeza de que não foi apenas mais um sonho. E será que alguém ainda se lembra sequer?

Se um excesso de memória pode ter consequências negativas, no caso da Europa – que não será único de modo algum – o problema por enquanto tem mais a ver ainda com a extraordinária facilidade em que se desliza para o olvido. Ou de como se pratica uma memória tão seletiva que se torna mais problemática do que qualquer forma de amnésia. O caso recente no Reino Unido da geração Windrush, ou seja das centenas de migrantes oriundos das Caraíbas, cuja cidadania britânica o atual governo conservador “esqueceu”, com todas as consequências que se podem imaginar, incluindo deportações forçadas, é um exemplo nítido dessa facilidade. Já a retórica dos “Descobrimentos” que, ao contrário do que se poderia pensar, nunca cessa de ressurgir em

Portugal mesmo se com ligeiras variantes, é o exemplo perfeito dessa memória seletiva que chega a ser pior do que o simples esquecimento.

Michael Haneke com o seu filme *Caché*, de 2005 criou possibilidades de reabrir uma discussão fundamental para se poder reconceitualizar uma Europa na sua condição pós-imperial. O ponto fulcral do filme gira em torno da questão da memória da violência colonial, no caso específico da França, em relação à Argélia, mas que se poderia aplicar, sem muitas modificações, a outras sociedades europeias, entre as quais a portuguesa. A questão da memória aparece indissociável da sua falta, isto é, da recusa – consciente ou inconsciente pouco importa – por parte da burguesia com pretensões intelectuais, de admitir a sua cumplicidade no prolongamento de uma violência atroz tanto a nível pessoal como de forma sistematizada pelos aparelhos de Estado. O racismo, embora nunca indiciado diretamente é inescapável como instrumento essencial para perpetuar a exclusão e iniquidade. A conclusão do filme não deixa ilusões sobre a transmissão da memória através de sucessivas gerações ao mesmo tempo que revela como primeiro passo para se poder imaginar um futuro outro, diferente da crueldade cada vez mais normalizada no nosso quotidiano, o imperativo de aceitar a condição pós-imperial da Europa. Talvez o cinema, em si já uma forma fantasmática como Derrida referiu, seja especialmente propício para nos lançar esse aviso de um incêndio que não deixa de alastrar.

Apesar de todas as falhas que lhe possam ser imputadas, algum cinema em Portugal também oferece possibilidades de se imaginar um futuro marcado por

responsabilidades compartilhadas em vez de culplicidades bolorentas e odiosas. A dificuldade específica no caso de Portugal tem a ver com a recusa, ainda tão generalizada, não só de não processar a memória, tantas vezes sinistra, de um passado imperial ainda demasiado próximo, como sequer de aceitar o presente. Vive-se ainda uma espécie de bruma da nostalgia imperial a que não será alheio um certo ressentimento bem europeu. Se um filme prestigiado como *Tabu* (2012) de Miguel Gomes ainda joga perigosamente num balanço demasiado precário entre a sua própria fascinação cinematática e o seu consumo por um público, nacional e internacional, ávido por canções de embalar para apaziguar a falsa consciência e má-fé da Europa em relação ao seu passado imperial, já outros, como *Yvonne Kane* (2014), de Margarida Cardoso, ou *O Gotejar da Luz* (2002), de Fernando Vendrell, apresentam situações em que a memória nunca é reduzida à nostalgia e em que a sua transmissão através de várias gerações, quer como memória pessoal quer como pós-memória, se torna num instrumento fundamental para se poder resistir à violência e opressão cada vez mais assoladoras. Tal como Walter Benjamin já o fizera na conclusão da sua sexta tese esse cinema não cessa de nos lembrar de que é nos momentos de perigo que se torna imperativo tomar consciência: “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador” ou cineasta, escritor, intelectual “convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer”.



Ana Vidígal, *s/ título*, 2017. Cortesia da artista



Sofia Berberan, s.d. Cortesia da artista

O LUGAR VOLÁTIL DA FALA

ZIA SOARES

Sempre habitaram em mim lugares utópicos, Angola que conheço pelo relato dos meus pais, Portugal que era um local de passagem e se tornou a nossa casa, Timor para onde nunca chegámos a partir, e o palco.

A minha história constrói-se na matéria volátil da fala, as poucas fotografias da minha infância e da juventude dos meus pais são imagens desfocadas e longínquas. Durante anos os meus pais apontavam para fotografias de rostos desfocados e eles ganhavam nitidez nas suas descrições. Algumas imagens surgem das histórias que ouvi e só existem dentro de mim. A minha memória passa da palavra para a imagem interior e esta é talvez a síntese das questões identitárias, pessoais e artísticas, com que me deparo no meu quotidiano e que se reflectem na prática artística do Teatro GRIOT.

A memória que tenho de Angola, país onde nasci, surge da memória dos outros e confronta-se inevitavelmente com a sua natureza ficcional e com o meu corpo negro. A minha história é em algum sentido a história do Daniel Martinho, do Gio Lourenço e do Matamba Joaquim – os actores do Teatro GRIOT. O nosso corpo carrega a história de uma intersecção de territórios, alguns geográficos, outros simbólicos, e a visibilidade do palco permite levantar questões que enquadram a pesquisa da companhia: o que é ser negro? o que é ser afro-europeu? o que é ser português negro? pode ser-se português não branco? pode ser-se negro e não ser africano? A relação da identidade com o território, a memória, a amnésia selectiva e de como isto se pode reflectir num objecto artístico.

O Teatro GRIOT surge em 2009 perante a constatação de que em Portugal a presença de actores negros no teatro, no cinema e na televisão era secundária,

silenciosa e estereotipada. Esta ausência de auto-representação visual e discursiva reflecte-se no imaginário colectivo, sendo simultaneamente causa e sintoma. Os projectos da companhia surgem precisamente da tensão entre memória colectiva e memória individual, entre imaginário colectivo e imaginário individual, como ponto nevrálgico de um movimento de contra-memória que questiona a univocidade da História como possibilidade de reinvenção do futuro.

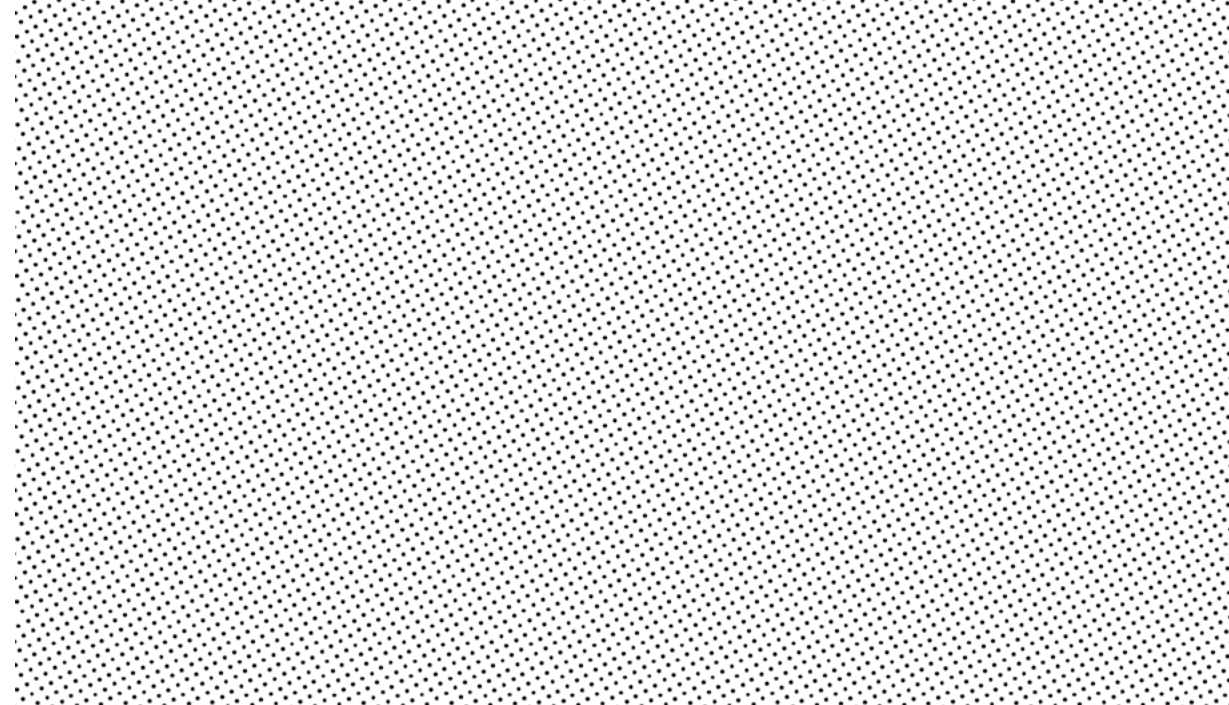
Somos uma companhia de actores, actores negros – o corpo como signo tangível traz à discussão a descolonização do imaginário colectivo, da linguagem, das artes, e num sentido mais lato, uma descolonização epistemológica e historiográfica. O que o Teatro GRIOT leva a palco não pode deixar de ser um reflexo muito concreto e visível desse movimento no contexto socio-político contemporâneo.

A nossa história, a do Daniel, do Gio, do Matamba e a minha, não pode desligar-se daquilo que a companhia se tem vindo a tornar. Lembro-me de o Gio contar que chegou com 3 anos ao Bairro do Fim do Mundo, vindo de Luanda, e que o seu quotidiano só transpôs as fronteiras do Fim do Mundo já adolescente. O Gio estreou-se como actor aos 15 anos no São Luiz Teatro Municipal. Lembro-me de no nosso quotidiano, pessoal e profissional, evitarmos locais e situações porque a validade do título de residência do Matamba tinha expirado. Pouco tempo depois o Matamba foi o único actor a participar em duas longas-metragens seleccionadas para a 69ª edição do Festival de Locarno. E o Daniel Martinho, um dos primeiros actores negros a ter visibilidade no teatro, no cinema e na televisão em Portugal, com uma carreira de 40 anos que não pode deixar de ser um exercício de resistência.

Somos uma companhia de actores negros, em parte porque aconteceu assim, mas isso tem um significado concreto, implica-nos e implica os espectadores numa reflexão sobre a presença negra no palco, no meio artístico e na sociedade. O acto político mais efectivo talvez seja a desconstrução de estereótipos raciais e identitários que cada espectáculo do Teatro GRIOT representa.

Em 2011 dá-se o primeiro encontro com o encenador Rogério de Carvalho, a sua relação com o texto e a voz, a sua visão cinematográfica da cena e os processos meticulosos e obsessivos que desenvolve com o actor, inscrevem-se na identidade artística da companhia. Nas suas palavras “o que tem lugar não se pode dizer com a língua que se fala vulgarmente – é necessário encontrar outras modalidades de palavras para dizer o que nos acontece colectivamente. É uma odisseia. De grande risco. Obriga a encontrar o novo.”

Após 5 meses de ensaios, nasce “Faz Escuro nos Olhos”. É este “Faz escuro nos olhos” que nos leva ao Elinga Teatro, em Angola, para aquela que viria a ser a nossa primeira apresentação internacional. No palco do Elinga falamos de morte, de guerra, de fome, de pilhagem, de revolução. Os nossos corpos já não são organismos naturais, são arquitecturas, ficções. Presentimos nessa noite o lugar do Teatro GRIOT: o palco como lugar de ensaio, experimentações autobiográficas cuja verdade permanece intratável, fugidia, emancipada. Um lugar onde ensaiamos o gesto e a desobediência lúcida.



Joaquim Arena, Deserto de CV, 2017. Cortesia do autor

A VIAGEM

JOAQUIM ARENA

Parou o carro junto a um cruzamento. A aldeia surge-lhe deserta, diáfana. Ele caminha pelo silêncio da encosta, estrada acima. Faz um esforço para recuperar ínfimas memórias do local, rever o cenário dos acontecimentos daquele Verão dos seus treze anos. Uma mulher de idade vem subindo pela estrada, lentamente. Ele pergunta-lhe pela casa e diz-lhe o nome do proprietário. Já deve estar reformado há muito, adianta. Ela olha-o intrigada: essa pessoa vendeu tudo e foi para França com a mulher, responde ela. Por instantes, ele duvida se estarão a falar do mesmo homem e pensa em como os mais velhos, por vezes, têm universos desconhecidos, profundidades insondáveis. Mas ela insiste, conhece-os muito bem; é parente? pergunta-lhe. Mais ou menos. Ela olha-o, demoradamente, estranhamente. Pois, retoma ela, é que pela sua idade e pela aparência, estava aqui a pensar se você não seria seu filho. É que tirando os que estão em França, ele teve outro fora do casamento, lá em Penamacor... E ele pensa: o segredo do seu passado,

atravessando mar e tempo, ainda alimenta corações cansados. Penamacor, ilha do Sal... o remoto não tem fronteiras. Tem planos inclinados. Ele aquiesce, timidamente. Ela sorri e olha em volta, como que para partilhar com alguém o alcance da sua perspicácia. Beija-lhe a face, enlevada em cumplicidade. E o outro lado da história, contada por entre dentes, desenrola-se na tarde iluminada: a legítima esposa, muitos anos antes, vira na criança que ali fora à aldeia procurar o pai, ao lado da mãe mestiça hesitante, os traços inequívocos do homem seu marido. Como poderia ela, mulher traída, segurar tamanha afronta no peito. Como distinguir a cor por entre a angústia e o peso da decepção. Penamacor também pode ficar no meio do mar. Também há sal por entre os seixos da meseta. Mas a senhora idosa abre os olhos molhados de satisfação: ele não perdeu a viagem, não, o seu pai, ainda cá tem uma irmã, que mora ali no fundo da estrada, bem antes da casa verde, ali, veja, depois da curva da estrada. Agradece infinitamente e desce a rua ladeada por um muro de pedra. Abre o

portão e sobe pela escada de mármore ao primeiro piso. Vivenda de emigrante. Mármore, relva aparada e palmeiras anãs. Anos de trabalho árduo. Alguém abre a porta, só pode ser ela, a sua tia Clemência. Lívida. Leva a mão ligeiramente à boca, e sem o saber entrou na tarde das surpresas. Viu o irmão no jeito, no rosto do desconhecido, ali à sua frente, antes mesmo de ele se pronunciar. Na verdade, viu o irmão que outrora conheceu, bem mais jovem, capaz de um acto poético ou de tímida grandeza. No interior da casa, soam talheres e pratos. Ele entra para a sala de visitas, guiado pela mão tímida e parente, encontrada numa aldeia de montanha. A tia Clemência vai num instante mudar de roupa. Atrapalhada. Arranjou também o cabelo, penteando-o para trás. A televisão está sintonizada num canal francês. Chegam também o marido e o filho, como estranhos na sua própria casa. António e o outro cujo nome ele não retém. Ela refere-se-lhe como meu filho coxo. Metáfora para lento, com algum atraso, mas filho até ao fim. Sentados, ela conta-lhe como o seu pai e a mulher, de facto, venderam tudo e foram para Saint-Étienne, França, há uns poucos de anos. Nisto, ele vê no tio António uma personagem da série americana, os Sopranos. Óculos de massa e camisa aberta no peito. Está reformado, diz-lhe a tia Clemência. Mas pelo tom, sai como está acabado. Problemas de coração ou locomoção, ele fica sem saber ao certo. Ele pergunta pelos irmãos, sabe que estes existem. Todos em França, responde a tia Clemência. Trabalham em fábricas. Mas há um terceiro que estudou. Está casado com uma moça de um desses países quentes e trabalha numa embaixada francesa.

Ela muda o semblante, pede-lhe para perdoar o irmão, coitado. Foi sempre boa pessoa. Quando a mãe morreu foram morar com uma tia porque eram muito pobres. Foi sempre pastor de cabras, até engravidar a moça e ser obrigado a casar com ela. E ela tomou as rédeas e até hoje controla tudo. O tio Soprano conforta-a com o olhar vesgo e enviesado. O seu pai está muito cansado, já se esquece muito, continua ela. Ele nunca falou de mim, pergunta ele. Não, responde a tia Clemência. A tarde esgota-se num ápice, amolecendo surpresas e mistérios vespertinos. Ele despede-se do tio surdo e do primo coxo. Da varanda observa toda a extensão do milheiral da propriedade. Em Cabo Verde seria a fortuna de uma família. Ali era comida para animais. A tia Clemência acena da varanda, como uma silhueta de cais antigo. Ele deixa a aldeia pela mesma estrada por onde chegou. No outro lado do vale, vê a aldeia como que suspenso sobre o planalto. Recorda as palavras da sua mãe, muitos anos antes, atravessando aqueles mesmos montes no velho Ford Taunus de 1960. Tivesse ela adormecido e acordado, pensou em voz alta, diria que estava na ilha de São Nicolau, nas terras altas da Gombeza e do Cachaço, depois das chuvas de Agosto. Estava na mesma estrada, lembrou-se, por onde o pai terá regressado, um dia, da ilha do Sal. Quando lhe pesava no coração o segredo de uma terra árida e plana. Da encosta chega-lhe a sombra inquieta de um eucalipto. Percorre com os olhos as veredas verdejantes e imagina a criança que o progenitor terá sido. Sacola às costas e boné na cabeça, atrás de um rebanho. Talvez com fome. No ar paira o odor fresco da árvore e nas folhas o murmúrio ressumante da passagem do vento. Este desce pelas gargantas e vales profundos até vários quilómetros abaixo. Subitamente, ele sente um ligeiro cansaço, fadiga, provavelmente provocado pelos acontecimentos daquela tarde e pelo calor sufocante de Agosto. A estrada traz-lhe de novo o perfume do campo e a melancolia estival, que sobe pelos cumes e cabeços em direcção à serra. Por breves instantes, sente-se atravessado por um anseio irresistível por lugares distantes. Vêm-lhe à memória as únicas palavras que naquele dia escutou da boca do pai, as únicas, os senhores habitam onde?



Adel Abdesselmed, *Faux*, 2017. Foto de Marc Domage. Cortesia do artista e da Devir Gallery - Bruxelas



Ní Barreto, *Étas Désunis d'Afrique/críveis*, 2017. Cortesia do artista e da Gallery Nathalie Obadia - Bruxelles

CONTORNOS PAN-AFRICANOS DAS MEMÓRIAS PÓS-COLONIAIS

AMZAT BOUKARI-YABARA

África foi dividida em várias zonas sob dominação europeia ao longo do período colonial. Com o fim do colonialismo esta divisão desapareceu do ponto de vista jurídico, mas deixou novas formas de dependência, de natureza colonial, neocolonial ou pós-colonial. A descolonização teve um impacto tanto nos países africanos libertados, quanto nos países europeus, que foram obrigados a pôr fim aos seus impérios, muitas vezes na sequência de lutas e resistências armadas (Argélia, Camarões, Angola. . .). Após as independências, Paris, Londres, Lisboa ou Bruxelas passaram a ser lugares de formação intelectual, de criação cultural, de refúgio económico ou de exílio político para alguns indivíduos ex-colonizados que fugiam de certos regimes neocoloniais africanos. Estas diásporas, inscritas na história global do pan-africanismo nascido nas Américas, são pontos de ancoragem de África a si própria e ao resto do mundo. A questão das memórias pós-coloniais junta-se então a questão da colonialidade dos poderes, isto é, a existência atual de um fenómeno colonial na Europa, mas também em África. Por outras palavras, as consequências da história colonial permanecem vivas nos imaginários e nas representações pós-coloniais que visam uma tradução memorial. Vários elementos permitem sustentar esta constatação.

A questão das memórias pós-coloniais está ligada aos processos de amnésia e de revisionismo que, periodicamente, se apoderam da história. Em França, a celebração dos 150 anos da abolição da escravatura em 1998, teve lugar poucos meses antes da vitória da

equipa nacional no Campeonato do Mundo de Futebol. A conjugação destes dois acontecimentos trouxe para a ordem do dia a questão das identidades mestiças (“black-blanc-beur”/ negro-branco-magrebino¹), ao mesmo tempo que levantou o véu de chumbo que pesava sobre o passado da escravatura e da colonização. Os debates à volta da chamada Lei Taubira de 2001², que reconhece a escravatura como crime contra a humanidade, mas que exclui qualquer tipo de reparação, bem como o cenário montado à volta das comemorações desta lei, demonstraram bem que as reivindicações de memória de um grupo desfavorecido nem sempre correspondem àquelas que uma minoria desse mesmo grupo, com visibilidade no espaço público, político e mediático, pode chegar a apresentar. Assim, as memórias pós-coloniais envolvem a questão das classes sociais e do poder.

Os filhos de 1998 cresceram interrogando-se sobre a sua representação política e mediática, ao mesmo tempo que sofreram a estigmatização ligada à ascensão dos partidos xenófobos ou à construção dos bairros populares pelos media como zonas fora do âmbito do direito, sem ligação com a memória nacional. De facto, a relação do Estado com os jovens destas zonas periféricas vem materializar uma tensão pós-colonial que favorece a coerção e os excessos policiais. Aplicado várias vezes em territórios ultramarinos, o estado de exceção – que não fora declarado em território francês europeu desde a Guerra da Argélia – foi reativado em 2005, por ocasião dos motins urbanos e na sequência

dos atentados de janeiro de 2015, levando à estigmatização de uma parte da população.

Vinte anos após 1998, a recente vitória da França no Campeonato do Mundo na Rússia, em 2018, desencadeou um intenso debate sobre as origens africanas de cerca de quinze jogadores da equipa francesa, um debate também visível noutros países europeus. Uma reflexão aprofundada sobre as memórias pós-coloniais poderia vir a esclarecer a imbricação existente entre as questões de identidade, cidadania e racismo.

A memória pós-colonial intervém também no espaço público, pelo viés de associações que propõem visitas guiadas centradas na presença africana em cidades como Bruxelas ou Paris. Por outro lado, a inauguração do Centre Caribéen d’Expressions et de Mémoire de la Traite et de l’Esclavage (Mémorial ACTe), situado na Guadalupe (Antilhas Francesas), reafirma a ideia de uma memória longínqua que exclui directamente o território francês europeu, a partir do qual toda a empresa da escravatura foi organizada. O debate sobre a restituição das obras de arte trazidas de África durante a colonização enquadra-se igualmente na questão de uma memória conflituosa no interior das próprias instituições responsáveis pela “salvaguarda” deste património. Na Bélgica, a história do Congo agita as consciências. Em Bruxelas, a inauguração de uma placa informativa na nova Praça Patrice Lumumba, o primeiro ministro congolês assassinado em 1961, foi um acontecimento que desencadeou acesa polémica. Para Calvin Soiresse Njall, antigo director da associação Collectif Mémoire Coloniale et Lutte Contre les Discriminations, que esteve no centro da mobilização, a exigência de respeito enquanto cidadão está para além das clivagens identitárias. Finalmente, ao mesmo tempo que a reabilitação da Praça da Europa na ilha esclavagista de Gorée, no Senegal, provoca candentes polémicas, o trabalho de descolonização do espaço público europeu procura dar resposta a um objetivo de reconciliação das gerações afrodescendentes com o espaço europeu em que residem, um espaço do qual têm de se apropriar para poderem arriscar investir no plano político.

No ensino obrigatório recebido pelas crianças de origem africana, o lugar reservado à história de África é diminuto e as referências são frequentemente negativas. Os pais nem sempre dispõem de condições para acrescentar um outro olhar a esta questão, e as associações africanas têm imensas dificuldades em dar resposta às perguntas colocadas pelos jovens. Nesse aspeto, a atual crise dos refugiados representa a chegada, em condições dramáticas, de uma nova geração de Africanos à Europa, provocando a emergência de novas formas de racismo e de populismo pan-europeu.

As memórias pós-coloniais surgem assim como uma fronteira simbólica da identidade europeia. A persistência de expressões como “primeira geração” ou “segunda geração” assinala que a história das diásporas africanas assenta em camadas de assimilação e de integração, mas também de exclusão e de rejeição. A ideologia do regresso a África, protagonizada pela primeira geração, colide com uma outra realidade: os seus filhos ficarão, farão a sua vida na Europa, gerando reinvenções “afropeias”, que permitam um reconhecimento das suas raízes africanas e das suas asas europeias, ou então pan-africanas, assumindo à distância um compromisso com uma África portadora de uma utopia ativa.

(1) Trata-se de um jogo de palavras à volta das cores da bandeira tricolor da França, adaptado às identidades dos jogadores: brancos, negros e magrebinos. [N. d.T.]

(2) A lei tem o nome da deputada, e posteriormente ministra de Justiça, Christiane Taubira, com origens na Guiana Francesa.

A complexidade dos processos de memória, em particular quando observados de uma perspectiva transgeracional, tem dado azo, nos últimos vinte anos, à produção de um corpo impressionante de estudos, das mais diversas proveniências, e ao surgimento de propostas concetuais que tornaram este campo de análise um exemplo extremamente produtivo da vitalidade de perspectivas transdisciplinares para uma abordagem da esfera do contemporâneo. Ao mesmo tempo, o crescente afloramento na esfera pública da questão dos diferentes modos de relação com o passado e das diferentes interpretações do passado demonstra bem como é válida a perceção hoje subjacente à generalidade das reflexões neste âmbito, de que os conflitos de memória se referem menos ao passado do que ao presente e de que não existe produção do contemporâneo, isto é, a afirmação de uma posição subjetiva perante os problemas do presente, que não passe pela questão da memória.

Vivemos hoje a “era da testemunha”, para citar a fórmula de Annette Wieviorka, que projeta uma categoria dos estudos sobre o Holocausto para o panorama de um

Mais, assim, do que transmissão ou transferência intergeracional, do que se trata é da construção de uma relação com o passado que permita a membros das gerações seguintes compor a sua própria narrativa e produzir sentido a partir do que muitas vezes era o silêncio inexplicável dos pais.

Mas o que é que pode levar uma segunda ou terceira geração ao investimento num processo que, muitas vezes, lhe trará mais perguntas do que respostas, que irá, quase inevitavelmente, abrir feridas de que, por vezes, nem se suspeitava a existência ou a profundidade? Haverá, naturalmente, muitas explicações possíveis, tantas quantas as situações específicas, que não são nunca simplesmente generalizáveis, mas, sem dúvida, uma das palavras-chave para a análise dos processos de construção de pós-memória – que, justamente, só podem ser compreendidos a partir de um envolvimento emocional de tal modo intenso com o que não se viveu que este se transforma em objeto de memória – é o conceito de compaixão.

“Compaixão” é um conceito complexo e controverso, seja no uso comum, seja na tradição filosófica

PÓS-MEMÓRIA E COMPAIXÃO – A RAZÃO DAS EMOÇÕES

ANTÓNIO SOUSA RIBEIRO

processo mais geral em que as vítimas das muitas violências do século XX refutam a condição de objeto para se afirmarem como sujeitos, desde logo através da afirmação do direito a produzirem as suas próprias narrativas. A reflexão ampla suscitada por este processo tem levado ao alargamento do campo dos estudos da memória em direções ainda há pouco subalternizadas ou ausentes do horizonte teórico-analítico. Uma das mais produtivas dessas direções traduz-se no conceito de “pós-memória”, proposto por Marianne Hirsch na década de 90. A importância deste conceito reside na forma como possibilita pensar a posição complexa das gerações subseqüentes no âmbito dos processos de memória. O prefixo “pós”, como noutros compostos análogos, não aponta simplesmente para uma continuidade ou relação cronológica, sinaliza também uma rutura e uma distância: “pós-memória”, paradoxalmente, é uma memória de factos não vividos, mas que, pela sua violência e pelo significado marcante das suas consequências, nomeadamente no âmbito da socialização familiar, se impõe a uma geração seguinte com suficiente força para ficar indelevelmente inscrita.

que remonta, pelo menos, às reflexões de Aristóteles sobre o tópico na sua Retórica. Discutindo a definição de Aristóteles, Martha Nussbaum chama a atenção para um aspeto decisivo: neste contexto, “compaixão” não significa uma simples atitude sentimental, a entrega passiva a uma emoção mais ou menos fugaz de empatia com o outro, pelo contrário, possui uma fundamental dimensão cognitiva. Por outras palavras, neste sentido, a relação que se estabelece com o sofrimento de outrem é movida pela compreensão de que esse sofrimento suscita questões que dizem respeito de maneira profunda a cada ser humano, desde logo, a questão da vulnerabilidade essencial do corpo humano, sempre potencialmente exposto à dor. Dito ainda de outra forma, compaixão significa, nestes termos, o impulso para integrar o sofrimento alheio no quadro do nosso conhecimento do mundo, sendo, assim, indissociável de um impulso performativo, de um impulso para a ação.

Neste sentido, a partilha do que foi uma experiência não diretamente vivida – particularmente motivada, naturalmente, quando o portador original dessa

experiência é o pai, o avô, ou alguém de que, por motivos familiares ou outros, se está particularmente próximo – constitui o princípio motor de um desejo de conhecimento indissociável de um envolvimento emocional que leva a assimilar esse conhecimento na forma muito concreta de uma experiência pessoal. É assim que a assimilação, por vezes obsessiva, do que foi a experiência de uma geração diretamente envolvida em processos de violência – por exemplo, no caso da sociedade portuguesa, a geração dos pais que fizeram a Guerra Colonial – se traduz tendencialmente em processos de pós-memória, memória do não-vivido. O desejo de fazer justiça a essa geração – nos muitos sentidos que essa expressão pode implicar – não se baseia, assim, numa reivindicação abstrata: neste processo, o conhecimento é inseparável do reconhecimento, base da relação compassiva com o outro.

É certo que o conceito de compaixão pode estar imerso em ambiguidades: como apontam críticos desse conceito, ele pode assinalar uma condição de desigualdade, implicando a relação com um outro ser humano a quem a experiência do sofrimento alegadamente colocou numa posição inferior; pode, como já referido, traduzir uma posição sentimental que torna difusa e precária a clareza do juízo cognitivo; pode ser frágil e de curta duração, levando àquela “fadiga da compaixão” hoje tantas vezes invocada quando a reação internacional a catástrofes ou a situações de violação de direitos humanos é muito mais débil e precária do que seria exigível; pode, finalmente, como argumenta Susan Sontag, ser uma marca de impotência, quando o ser humano se vê perante situações de violência que parecem transcender em muito qualquer possibilidade de ação, e mesmo, por vezes, de compreensão. No entanto, se mantivermos presente um conceito de compaixão que seja inseparável da noção de reconhecimento, torna-se evidente a produtividade e necessidade do conceito. É neste sentido que a capacidade de produção de pós-memória se transforma numa das pedras de toque que permitem dar um conteúdo performativo concreto à relação com um passado violento. É próprio da violência reduzir a coisa a ser humano que toma por objeto; a compaixão implica a recusa dessa redução e a proposta alternativa de restituir o rosto e a identidade da vítima como sujeito, dando visibilidade crítica ao conjunto de mecanismos que produzem ativamente a coisificação da vítima e criando condições para uma forma diferente de relacionamento com as experiências traumáticas do passado. Nascida desse gesto de recusa, a construção da pós-memória é parte muito concreta do processo que permite arrancar essas experiências ao silêncio e indiferença do esquecimento e proporcionar às gerações seguintes um papel ativo na produção da sua própria identidade.

A história dos franceses na Argélia é tumultuosa. Termina com uma guerra de descolonização que decreta o fim do império francês e o repatriamento de quase um milhão de pessoas. Para além da dor do exílio, estas pessoas sofreram a condenação e a rejeição. A partir de 1961, portanto, um ano antes do seu repatriamento, Pierre Nora, importante historiador, escrevia: “Nada é mais inútil do que acostumar os franceses da Argélia à ideia debilitante de que vão ser “vendidos ao desbarato”. É preciso que eles vejam o facto consumado [...] É difícil conceber por que motivo o seu prodigioso instinto de conservação havia de deixar de funcionar de um momento para o outro; esse instinto nunca teve oportunidade de desempenhar um papel que não fosse no sentido da manutenção e exploração da situação colonial.”¹ Jean Paul Sartre, filósofo emblemático deste período, prefaciava em *Os condenados da terra*, de Franz Fanon, com as seguintes palavras: “Num primeiro momento de revolta é preciso matar: abater um Europeu é matar dois coelhos com uma cajadada, suprimir, ao mesmo tempo, o opressor e o oprimido: restam um homem morto e um homem livre; o sobrevivente, sente,

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

COMO É QUE OS FILHOS DA DESCOLONIZAÇÃO DA ARGÉLIA VIVEM SUA HISTÓRIA?

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

pela primeira vez, um solo nacional sob a planta dos seus pés”². Em pleno período de repatriamento, Robert Boulin, Ministro em exercício, afirmava que “A maioria dos repatriados que chegaram a Marselha não querem trabalhar”³. Nas paredes de Marselha lia-se: “*Pieds-Noirs*”, vão-se readaptar para outro lugar”. Face a este desencadeamento de paixões, os repatriados da Argélia baixavam a cabeça e acomodavam-se, com exceção de alguns milhares, apelidados de *Ultras*, que tentaram fazer valer os seus direitos e fazer ouvir a sua voz através de associações. Os seus filhos, nascidos depois de 1962, herdaram esta história. Sabemos pouco deles, pois fundiram-se no espaço social. Em que é que se tornaram? Como é que se inseriram profissionalmente? O que é que fazem da sua história? Querem transmiti-la aos seus descendentes? Estas foram as questões às quais procurei dar resposta, realizando um inquérito⁵.

Quem são eles? A amostra incluiu 766 pessoas, contatadas pelas redes sociais e através de associações, com idades compreendidas entre os 18 e os 55 anos, com pelo menos um dos progenitores a ter vivido na Argélia. 47% são homens, 53% são mulheres. Dizem-se

simpatizantes (71%), militantes (16%) ou indiferentes (13%). 6% aderiram a uma associação *pied-noire* 12% participaram em reuniões de *pieds-noirs*.

Quem são hoje na sociedade francesa? Questionados sobre o seu sentimento de sucesso profissional, consideram-se muito bem (29%) ou bem sucedidos (50%), e apenas 5% consideram que a vida profissional correu mal ou extremamente mal. Mais precisamente, 52% são quadros profissionais (em relação a 17% dos franceses), 2% são operários (em relação a 20,5% dos franceses), 11% são comerciantes ou diretores de empresa, 5% são técnicos, 4% são quadros médios, 3% não têm trabalho (em relação a 10% dos franceses). Questionados sobre o seu sucesso na vida social, 52% pensam ter tido sucesso, 22% pensam ser extremamente bem sucedidos e apenas 3% se consideram insatisfeitos. Assim, claramente, os filhos de repatriados são bem sucedidos social e profissionalmente e registam um elevado grau de inserção social. No entanto, em 1962, 72% dos franceses da Argélia tinham um poder económico inferior ao de 20% dos “metropolitanos” de categoria sócio-profissional equivalente, e o nível de formação

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

e de diplomas obtidos era 20% inferior ao do conjunto dos franceses. Como explicar esse super sucesso? Pelo desejo de vingança, pela necessidade de ultrapassar o traumatismo dos pais, por identificação com os seus antepassados, pioneiros na Argélia, e que foram para os seus descendentes exemplos de resiliência.

Como é que vivem hoje a sua identidade na sociedade francesa? É uma identidade marcada pelo trauma dos seus pais, sendo que 80% consideram que seus pais ficaram muito ou extremamente traumatizados. 31% declaram que herdaram esse traumatismo. Apenas 5% declaram que a sua história foi bem contada; 54% consideram que foi mal contada e 41% pensam que a sua história foi estigmatizada. Nestas condições, não é de espantar, que a sua identidade seja vivida na sombra, e que a escondam da sociedade em que vivem.

Como é que vivem suas identidades no seio familiar? Existe um profundo mal entendido no seio das famílias, onde os filhos partilham mais as ideias dos seus pais, do que na verdade os próprios pais se apercebam. Assim, 63% concordam com as ideias dos seus pais, sendo que 28% é favorável, 35% muito favorável, e apenas

11% está em desacordo com os pais. No entanto, apenas 40% declaram que os seus pais estão de acordo com as suas ideias, enquanto que 29% se sentem em desacordo e 31% não se pronunciam.

O que desejam fazer da sua história e da sua herança? 98% declaram-se ligados às suas raízes, 87% pensam que a sua geração tem o dever de perpetuar a história dos seus pais, 82% pensam que é aos seus pais que cabe o dever de perpetuar a história e 89% sentem como um dever transmitir a história da sua família aos filhos. Estes resultados mostram que a necessidade de transmitir ultrapassa o contexto desfavorável com o qual a sua história e as suas identidades se têm vindo a confrontar. Este contexto é ainda “muito marcante, muito devastador” nas consciências de muitos indivíduos. Assim, apenas 34% consideram que a sua herança tem possibilidade de perdurar, enquanto 66% consideram que ela desaparecerá. O desejo destas pessoas centra-se em três palavras: objetividade, reconhecimento e dignidade. Objetividade em relação à sua história. Reconhecimento da memória dos seus antepassados. Dignidade para seus pais e para eles próprios.

Este rápido panorama, traçado a partir dos resultados do inquérito, permite-nos ter uma visão sobre os grandes desafios a que os filhos da descolonização estiveram e estão ainda expostos. Eles são o produto do traumatismo da sociedade francesa, incapaz de assumir o seu passado colonial. 55 anos depois da descolonização, a neurose obsessiva da Argélia continua a assombrar as consciências. Desta neurose decorre uma estigmatização que é a causa de traumatismos e de dissonâncias. No círculo familiar, o “lembrar-se sempre e nunca falar” dos pais impediu uma transmissão tranquila. Na sociedade francesa não podem expressar abertamente a sua identidade. Nas suas consciências e face à sociedade francesa, a necessidade de transmissão parece ser ilegítima, e, portanto, não deve ocorrer. Curiosamente, e contra todas as expectativas, estas pessoas tiveram sucesso, às vezes mesmo muito sucesso, e participam em todos os aspetos – económico, artístico, científico, mediático – na evolução da sociedade francesa, que, no entanto, não os reconhece. É dessa maneira que devem viver os filhos da descolonização?

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

BLACK WORDS ^[2018]

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

A Argélia, país de origem dos protagonistas da obra de Pierre Nora.

DEPOIS DAS TESTEMUNHAS: SOBREVIVÊNCIAS

ROBERTO VECCHI

A história do trágico século XX tem mostrado à exaustão que o desafio da memória é sobreviver ao fim dos portadores da experiência direta, ocular. O fim da guerra colonial e do império ultramarino de Portugal remonta a mais de 40 anos atrás: um tempo maior do que o de uma geração. E, mesmo que agora estejamos em plena era das testemunhas, com uma explosão de depoimentos, memórias individuais, obras sobre vivências pessoais e coletivas, trabalhos académicos que aos poucos plasmam um rosto do passado, é oportuno considerar que, em breve, ou até já agora, a cena possa, aos poucos, tornar-se muda. A paisagem de um evento trágico do século XX, a Shoah, já está fortemente condicionada pelo quase integral desaparecimento das testemunhas vivenciais, e a precariedade memorialista das últimas testemunhas.

O império, enquanto experiência histórica na verdade bastante heterogénea como a de Portugal colonial, explode hoje em múltiplos estilhaços subjetivos cuja forma ainda não se constituiu e está sujeita ao risco de reusos parciais ou revisões interessadas. Se o compararmos com outros casos contemporâneos, percebemos



Pauliana Valente Pimentel, *o título*, da série *The behaviour of being*, 2017. Cortesia da artista

testemunha é o de sobrevivente, no sentido do latino *superstes*: quem sobreviveu a um facto também traumático e pode, por esta condição única, testemunhá-lo. A passagem, ainda em curso dos sobreviventes para o seu além, tornará o testemunho silencioso, apagar-se-ão as imagens. Esse é o momento de trânsito dos sobreviventes para as sobrevivências.

O que restará do passado colonial, além dos vestígios materiais, dos objetos pessoais, todos indecifráveis, quando só o silêncio, o vazio da experiência e a sua substituição por uma outra memória ocorrer? O que sobreviverá?

Memoirs aborda a assim chamada e controversa categoria da pós-memória como um problema não só teórico, mas sobretudo como preocupação pública em relação ao desfibramento do passado e ao que dele sobreviverá.

A sobrevivência é uma forma de apreensão do passado, que traduz memórias individuais e intransitivas para torná-las parte de um património público, de uma imagem compartilhada do passado. Embora pertença a uma constelação ampla, o conceito de sobrevivência conheceu recentemente um novo vigor graças a um diálogo indireto entre Pier Paolo Pasolini e Georges Didi-Huberman para a definição de uma política de sobrevivência. As imagens sobrevivem e inscrevem-se com o seu tempo complexo e as suas forças inesperadas no presente. São, ao mesmo tempo, testemunho do passado e relâmpago antecipador do que ainda não é, o que as aproxima da pós-memória.

A pós-memória funda-se em particular em imagens recursivas, que geram sobrevivências mediadas pelas memórias familiares e tornam a fotografia um meio privilegiado de suporte. As imagens que circulam em família, em caixas provisórias ou álbuns desbordantes, sobrevivem à erosão do tempo e inscrevem-se na memória das gerações mais novas. São, ao mesmo tempo, o rasto do passado e a relação que associa aquele passado ao presente. As fotografias mostram um paradoxo: recortando o real maximizam a sua possibilidade de representação. Sobretudo, se junto com a imagem sobrevive também o relato íntimo que a originou e viveu e que passa de uma geração para outra. As imagens aumentam a importância da tarefa de quem as olha, desafiam a capacidade do espetador, criam uma transmissão imperfeita mas capaz de fazer sobreviver resíduos do passado.

Muito mais do que qualquer teoria, vale a pena observar uma fotografia de uma excelente fotógrafa, Pauliana Valente Pimentel que mostra como o que fica por fora da moldura da foto se agarra na imagem e portanto não se perde mas resiste, entregando-se à capacidade de apreensão. A fotografia aqui reproduzida mostra como uma imagem funciona de suporte à pós-memória. O ilocalizável do contexto deixa aflorar indícios subtis, rastros desfibrados: um quarto desarrumado e misturado que transfigura um mundo fechado e ultrapassa as fronteiras do real, um espaço doméstico íntimo, mas que por algumas referências – a rede moqueteira, o mapa mundo, os livros em várias línguas – cria a impressão de uma paisagem remota, de um outro tempo, talvez em África. Há nesta imagem não uma representação do império, mas certamente de um país que não se conteve e que se perdeu e transbordou para fora das suas fronteiras. E está em curso uma transferência de memória entre gerações, de imagens, de gestos, que deixam entrever sobrevivências possíveis, de passados longínquos e fragmentários, pela força de uma imagem flagrada por um olhar que não a reproduz, mas que a recria. Não se trata de documentos objetivos mas de indícios de passados íntimos e dispersos. Só sinais preciosos e possíveis, que cabe ao espetador decifrar. E talvez problemáticamente entender o situar. É isto que restará, depois das testemunhas.

Portugal encontra-se entre as duas primeiras fases deste processo de longa duração e largamente incontrollável, pelo menos por parte de atores individuais. O problema que em breve vai surgir é o que acontecerá quando as últimas vozes se apagarem e se puderem manusear só resíduos confusos, cacos cortantes, sombras informes, recordações precárias do passado. Um dos termos que define a constelação não linear da

É SOM DE PRETO MAS QUANDO TOCA NINGUÉM FICA PARADO

VITOR BELANCIANO

Na primeira metade dos anos 2000 várias tipologias musicais de diversas partes do mundo, até aí confinadas à invisibilidade, ganharam expressão global. Entre elas o chamado baile funk ou funk da favela brasileiro, que teve em DJ Malboro um dos seus maiores embaixadores.

Foi ele que popularizou o tema Som de preto, reflexão sobre o próprio género a partir da maneira como era percebido pela classe média e elites brasileiras. No refrão ouvia-se: “É som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém fica parado.” A mensagem era óbvia. Apesar das reservas e dos estigmas, sendo associado à negritude, à pobreza ou à marginalidade, quando a música se fazia ouvir, ninguém lhe resistia.

O baile funk, como outras expressões musicais que obtiveram visibilidade no Ocidente nessa altura, do kwaito ao kuduro, partilhavam o sentido estético (cruzamento de géneros estabelecidos a partir de tecnologia rudimentar), o contexto sociológico (despontando nas periferias das grandes cidades) e os simbolismos (associados à exclusão social, às afirmações identitárias da negritude ou à marginalidade).

Nessa altura, em Portugal, despontava o projecto musical Buraka Som Sistema. Numa primeira entrevista com eles, em 2005, um dos seus membros, o angolano Conductor, haveria de dizer-me algo que fazia eco com a letra de Som de preto: “Há muita gente com preconceito que diz que o kuduro é música dos pobres, não apropriada, mas quando o som está a bater esquecem tudo. Abandonam-se preconceitos e o pudor.”

Tinha razão. Ao longo dos anos os Buraka acabaram por se afirmar como a ideia musical portuguesa – para além do fado – com mais capacidade de afirmação no mercado global. Para ingleses ou suecos, passaram a representar um novo Portugal que não sabiam que existia.

As maiores ambivalências na recepção surgiram em Portugal, principalmente no período inicial. Aqui o kuduro dos Buraka era música dos pobres, negros, excluídos. Nada de novo. Essa é a história de parte das músicas populares, irrompendo em esferas informais, associados a microcosmos excludentes, ligadas às experiências de vida, funcionado como marcadores de identidade, até serem mercantilizadas.

Recuemos uns anos até ao final dos anos 80 e início dos anos 90, no Miratejo, perto de Almada, onde se concentravam famílias de imigrantes de países africanos de língua portuguesa. E aí que a cultura hip-hop, proveniente dos EUA, começa a ser assimilada, funcionando como instrumento de construção das relações e representações sociais que emergiam da nova condição histórica da sociedade portuguesa.

É um período onde as hipóteses de formação de redutos culturais, emergentes em zonas limítrofes de Lisboa, eram apelidadas de marginais, associadas à cor da pele negra. E com esse enquadramento que surgem os Líderes da Nova Mensagem, Black Company ou General D. Este último, luso-moçambicano, tinha um discurso de consciência sociopolítica que Portugal nunca ouvira assim, falando claramente de racismo e segregação. Ao contrário dos pais, discretos nos posicionamentos sociopolíticos, queriam ter voz, exigindo direitos políticos, económicos e sociais. Portugal que

tinha uma auto-imagem de país integrador da diferença, era confrontado com o desejo de visibilidade da segunda geração de portugueses de origens africanas.

General D acabou por personificar a construção de um discurso politizado e identitário, com o hip-hop a tentar estabelecer ligações com as raízes musicais africanas. Mas acabou por ser o hip-hop mais americanizado, próximo dos valores globais do entretenimento, rasurado das conotações sociopolíticas, representado pelos Black Company, Boss AC, Mind Da Gap ou Da Weasel, a obter, sem grande surpresa, maior acolhimento no conjunto da sociedade portuguesa.

Se nos anos 90 a forma como o hip-hop foi apreendido remetia para as questões identitárias e para as formulações de crítica social, nas décadas seguintes as temáticas, as atitudes e as ideias multiplicam-se. Nomes como Chullage ou Valete acabam por repegar nessa veia mais intervencionista, na peugada de General D, falando de segregação social e problemas associados (violência policial, delinquência juvenil ou falta de oportunidades das comunidades portuguesas de ascendência africana), enquanto Halloween expõe a angústia dos que ficaram esquecidos pelas frestas de uma sociedade que assenta em dicotomias: branco e negro, emigrante e nacional, a cidade rica e o subúrbio pobre.

Daqui resultam inúmeros paradoxos porque se, de forma genérica, o hip-hop em Portugal trouxe para o espaço público várias problemáticas (desemprego, pobreza, corrupção, violência, racismo), por outro, na última década, transformou-se numa forma cultural dominante totalmente heterogénea, do ponto de vista social, racial ou geracional, passando de uma realidade que tem de ser reafirmada, para algo que faz parte dos nossos dias. A não ser quando acontece algo que no espaço público é percebido negativamente como estando ainda ligado à tipologia. Aí de imediato, do ponto de vista mediático, volta a ser associado à delinquência, à exclusão ou aos afrodescendentes.

Existe, claro, o reverso do discurso da exclusão, que é o do cosmopolitismo. E ele começou a ser empregue para afirmar as gerações pós-hip-hop, que começaram a dar nas vistas na segunda metade dos anos 90, essencialmente em Lisboa, através de DJs como CoolTrain Crew, editoras como a Nylon, Kami’ Khazz, Enchufada ou Meifumado ou formações como Cool Hipnoise, Spaceboys ou 1-Uik Project. Tudo gente de olhar transversal, mais interessada em assimilar, do que restringir o seu leque de influências. Se durante anos Portugal pareceu dividido em assumir uma herança atlântica ou europeia, eis agentes que pareciam dizer que quanto mais transatlântico Portugal fosse, conectado com Brasil ou África, mais riqueza poderia existir.

Os Buraka acabam por surgir nesse contexto, formados por dois portugueses e dois angolanos,



Nuno Ferreira Santos, *o título*, s.d. Cortesia do artista

transformando-se rapidamente no fenómeno mais fulgurante da música popular portuguesa, inspirando-se no kuduro, uma música que parece ritualizar o processo de identificação das 2ª e 3ª gerações de afrodescendentes em Portugal.

É como se o kuduro reinventasse a ideia romantizada de África (o discurso das raízes, da tradição e da autenticidade) e simultaneamente desafiasse o Ocidente da tecnologia e da tecnicidade, traduzindo todas as baralhões identitárias do nosso tempo, afirmando-se como um território de remontagem de influências de todos os lados.

Não surpreende as ambivalências identitárias com que foram encarados. Questões prementes se colocam: serão angolanos, afro-portugueses, africanos, lisboetas, lusófonos ou simplesmente portugueses? A música que praticam é lisboeta, portuguesa, angolana, luso-angolana, afro-portuguesa, tudo isso ou nada disso? São questões que têm subjacentes posições artísticas, mas também sociais, políticas e económicas.

Sendo claro. Os Buraka foram admirados por uma fatia da população portuguesa, mas não necessariamente amados. Não surpreende que o seu percurso tenha sido feito mais fora de portas do que aqui. Foi-lhes mais fácil encontrar interlocutores globais. E o mesmo tem vindo a acontecer com outros projectos que partilham marcas identitárias análogas, como Batida, Threes + Shine, Scurú Fitchadu ou os diversos agentes da editora Príncipe (DJ Marfox, Nigga Fox ou Nídia), parte deles oriundos da periferia de Lisboa. Todos têm um percurso internacional mais consolidado do que aqui, acabando por veicular uma imagem cosmopolita para o exterior.

Internacionalmente as condicionantes socioculturais e os simbolismos que aqui criam resistências acabam por ser atenuados. Ali é apenas o ritmo e a fisicalidade que são abraçados de forma espontânea, com a música a servir para pensar as dinâmicas inter-identitárias entre africanos e europeus. Aqui, para muita gente, é ainda som de negro e pobre. Vivem-se, por isso, tempos paradoxais no que toca à música e à presença das novas gerações afrodescendentes em Portugal. Por um lado tudo o que remete para uma ideia de cultura global negra, seja ela personificada pelo sucesso do hip-hop ou da kizomba, parece diluir qualquer marca de conflitualidade, por outro as ambivalências continuam a ser inúmeras.

É isso não é verdade apenas para o presente. Quando a perspectiva crítica sobre o colonialismo português tem vindo a resgatar da memória inúmeras narrativas que nos fazem repensar a actualidade, isso também é verdade para a música.

Parece que está quase tudo por fazer, no sentido da abordagem das múltiplas identidades, e o modo como são geradas e transmitidas, sejam elas pessoais, nacionais ou transatlânticas.

BRUNO DE TERWANGNE

É UM DOS “FILHOS DE COLONOS” ENTREVISTADO NO ÂMBITO DO MEMOIRS. A SUA FAMÍLIA ESTEVE AO SERVIÇO DA BÉLGICA E PARTICIPOU ATIVAMENTE NA COLONIZAÇÃO DO CONGO. APESAR DO CONFLITO COM AS MEMÓRIAS DA ÁFRICA COLONIAL QUE O SEU PAI E OS SEUS AVÓS LHE TRANSMITIRAM, O SEU DISCURSO MOSTRA COMO AS GERAÇÕES SEGUINTE AVALIAM CRITICAMENTE A EXPERIÊNCIA DA FAMÍLIA, SEM JULGÁ-LA

O Congo não é minha história. É a história do meu pai, que ouvi durante mais de 20 anos. Às refeições o meu pai costumava contar sobre o que viveu na época. Eu nunca senti uma real implicação com o Congo. Não estou ligado a esse país. Tenho até tendência a rejeitar um pouco o que se passou, porque ouvi tantas e tantas vezes as mesmas histórias do meu pai. Tenho a impressão que há um profundo pesar na família. Mas por que é que continuam a falar disso? Porque não nos ocultaram essa história? Eu participo dessa consternação, mas não sinto necessidade de me exprimir em relação a isso.

A história congoleza da nossa família começa durante a Segunda Guerra Mundial. O meu avô levou os filhos e a mulher para o Congo em 1943. O meu pai nasceu em 1951 em Elisabethville, atual Lubumbashi, e viveu em Bukavu até 1972. Os meus avós partiram precipitadamente do Congo em 1976, 16 anos após o fim da colonização. Colocaram as suas coisas em contentores e deixaram a casa ao abandono. Perderam tudo. O meu avô viveu muito mal essa situação. Julgo que, por causa disso, eles nunca mais compraram nenhum bem desde que vieram do Congo. A minha avó ficou no mesmo apartamento de 1976 a 2014 como inquilina. Já tinham perdido tudo uma primeira vez. Durante a Segunda Guerra Mundial, o meu bisavô, que era bastante rico, colocou todos os seus títulos num banco no Luxemburgo, mas este foi bombardeado pelos alemães. Ai o meu avô foi para o Congo reconstruir a sua vida. Com a independência do Congo, a nossa família perdeu tudo pela segunda vez. Receavam ficar sem nada uma terceira vez e por isso, já na Bélgica, a minha família nunca mais comprou nenhum bem.

Os meus pais casaram-se em 1979. Penso que foram os valores, de algum modo comuns, bem como a sua história, ligada à história da Bélgica, que os juntou. A família da minha mãe tem uma ligação muito importante à história da Bélgica. O meu trisavô, Ferdinand

de Meeûs, esteve ligado à construção da Bélgica: foi contabilista do Rei, em 1830, durante a independência. O meu bisavô foi conselheiro da casa real e general do exército e o meu avô, para fazer a vontade ao pai, entrou no exército.

Tive uma educação católica, muito rigorosa. Fiz mais ou menos o percurso que quis, mas sempre dirigido para o sucesso escolar. Os meus avós paternos, que viveram no Congo, estiveram sempre muito presentes. Acredito que tive que me reconciliar com o meu pai antes de poder começar a interessar-me por África. E levou muito tempo! Penso que irei lá um dia: não para procurar respostas às dúvidas que ainda tenho, porque algumas já as obtive por outros meios, e porque as terei, talvez, do meu pai. O passado pertence-lhes. Não é legítimo que coloque em questão o passado deles, não posso começar a dizer-lhes “mas porque agiram assim? Por quê?”. Essa é a história deles no Congo, eu tenho a minha história, que é o que me transmitiram.

O que restou dos objetos dessa vida no Congo foram o abajur-espingarda e um bar em forma de mapa-múndi. Tudo o que sei foi-me transmitido pelo meu avô e pelas suas histórias debaixo deste abajur. Por isso decidi conservá-lo. Eram histórias da vida quotidiana no Congo, das viagens que faziam, quando partiam no velho Volvo para ir caçar na savana. Eram as tardes passadas junto do Lago Kivu, a nadar. São as histórias de toda a família, porque a irmã da minha avó também vivia no Congo. As crianças iam à piscina, iam ao colégio, andavam de patins. São mais cenas familiares do que cenas de África. Tive sempre esta presença, este lado colonial da experiência africana. Não tenho imagens de uma África autêntica. É uma África autêntica em relação à experiência dos meus avós. Tenho mais uma imagem de um mundo um pouco embelezado pela situação da época. É toda uma parte

do seu ambiente social ligado a África que desapareceu de um dia para o outro.

Tenho a impressão que eles atravessaram estes anos todos a falar de África com muito pesar, sem trazer soluções em relação à perda por terem deixado esse país que era, para eles, tão paradisíaco. O Congo é uma imagem. É uma imagem imaginária, porque mudou. Eu devia ter 12 ou 13 anos e uma prima partiu para Bukavu para tentar encontrar a casa da nossa família. Encontrou-a. Os ocupantes tinham quebrado o vidro para entrar pela janela e a porta de entrada continuava fechada com o mesmo cadeado desde 1976! Ela pediu aos ocupantes da casa para recuperar um quadro, que era *La Niña* – um barco espanhol de Cristóvão Colombo –, uma espécie de escultura em bronze, se bem me recordo, que ainda estava pregado na parede e trouxe-o para a minha avó. Fui-me reconciliando, pouco a pouco, com esse passado. Penso que um dia vou lá, é certo. Não para me lembrar do que quer que seja, mas só para viver uma atmosfera diferente, reencontrar paisagens, como o lago Kivu.

Há uma coisa que é muito significativa na Bélgica: na escola, não falamos do colonialismo. É uma parte da história belga que nunca é citada nos livros de história. E sempre estudei em escolas onde havia congolezes que gostavam de falar desse passado. Era engraçado saber que toda a minha família tinha vivido lá, que eu era branco e que falávamos do Congo. Mas há uma história em Bruxelas, muito visível com o rei Leopoldo. O museu de África que temos é um testemunho. Esta coleção ainda está presente aqui na Bélgica, e recorda esse passado colonial. Os meus avós viveram ao lado do parque de Tervuren e era para lá que íamos passear com a minha avó, que nos contava como foi construído. Nas visitas escolares não havia nenhum questionamento sobre o que foi a colonização.

Essa não é minha história, tal como os objetos de Tervuren não são da Bélgica nem do Congo; são uma partilha. A história do Congo pertence-lhes. É necessário que belgas e congolezes, em conjunto, pensem o que fazer com essa herança. Penso que seria o mínimo a fazer. Porque esses objectos não são património belga; são um património partilhado. Todos os protagonistas deviam estar à volta da mesa para poder falar dele. Não cabe à Bélgica decidir o que fazer. Não é a nossa arte. Não fomos nós que a fabricámos. Eles têm todo o interesse em mostrar isso aos seus filhos, às segundas gerações: “aí está, é a história do nosso país através desses objetos de arte”. Enquanto nós vamos mostrar aos nossos filhos o que fomos roubar ao Congo. Deveria ser talvez um empréstimo. Gosto desta noção de empréstimo. Penso que os descendentes dos congolezes procuram respostas. Não digo que sejam rancorosos em relação à situação. Acho é que eles estão muito mais conscientes do que nós, belgas e filhos de colonizadores. Eles estão muito mais conscientes das consequências da colonização sobre o seu país de origem. É sempre muito mais fácil ser colonizador do que de ser colonizado.

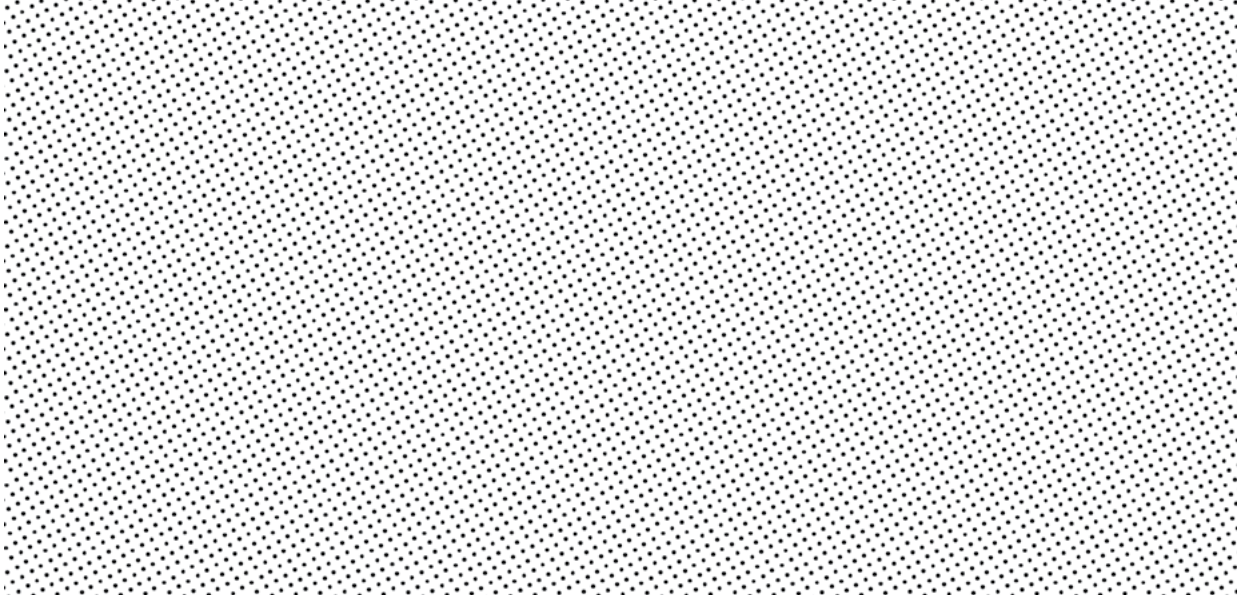
Penso que a responsabilidade moral da Bélgica é enorme, e que deveríamos fazer *mea culpa*. Defendo a descolonização, evidentemente. Mas houve aspectos negativos: fez-se demasiado brutalmente. Houve uma transição que não foi correctamente orquestrada e deslizou para uma situação política que dura há 45 anos e que continua complicada. Os congolezes não beneficiaram dessa descolonização como deveriam. É um pouco o sentimento que tenho.

Somos uma velha família belga. Orgulho-me do que muitas pessoas na minha família fizeram ao longo da história, mas prefiro construir a minha própria história sem esquecer o que se passou ao longo de séculos. Sinto-me só belga, particularmente de Bruxelas. Temos um país que é pequeno e tão complicado, que eu adoro fazer parte dele. É isso faz-me rir, ser belga!

Edição de Fátima Rodrigues e Fernanda Vilar

Nuno Nunes-Ferreira, *Arriar da Bandeira*, 2018. Cortesia do artista





Referências

O SLAM: UMA BOFETADA DE LUVÁ BRANCA

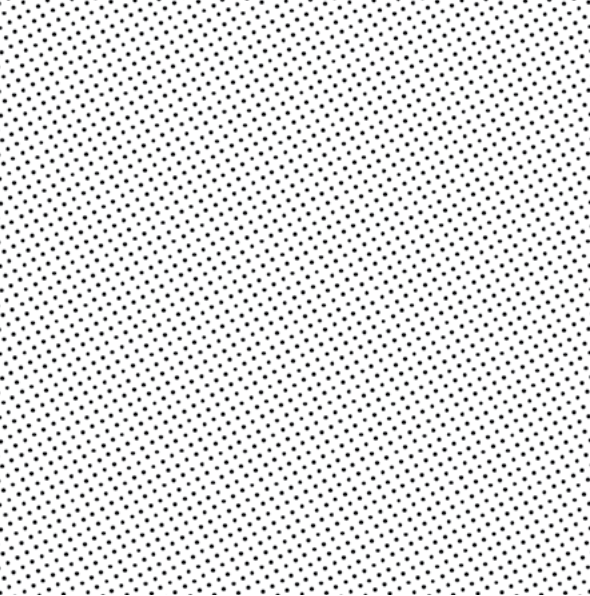
FERNANDA VILAR

Objeto verbal não identificado, o movimento slam

Objeto verbal não identificado, o movimento slam é uma prática poética viva e urbana que domina o cenário cultural de diversas cidades do mundo. São reuniões públicas onde todos podem ler, dizer, improvisar ou recitar um texto no palco. A origem do slam foi identificada nos anos 1980 por Marc Smith, empregado da construção civil e poeta dos subúrbios de Chicago, nos Estados Unidos. O slam pode ser considerado como arte, movimento, mas é sobretudo um momento. Dessa maneira, as palavras concertadas em poesia, quando enunciadas, funcionam como uma bofetada em quem escuta, evocando o verbo inglês “to slam”.

Por se tratar de uma arte urbana e periférica, essa poesia manifesta-se mais comumente nas camadas sociais ditas “subalternas”. A socióloga norte-americana Susan Somers-Willet, autora do livro *The cultural politics of Slam Poetry: Race, Identity and the Performance of Popular Verse in America* (2009), considera o slam como uma performance identitária marginalizada, permitindo conexões e encontros num espaço cultural aberto. Esse OVNI literário e cênico recorda-nos, entre muitas outras expressões culturais ligadas à palavra, a arte dos repentistas do sertão brasileiro, dos griots africanos ou dos contadores do Magreb. Aliás, na linha da tradição oral, pode-se afirmar que o slam democratiza a poesia em todos os sentidos, da produção ao conteúdo e até ao seu público.

Poesia engajada e engajadora, os slammers têm apenas três minutos em cena onde toda a energia se



Referências

O SLAM: UMA BOFETADA DE LUVÁ BRANCA

FERNANDA VILAR

Objeto verbal não identificado, o movimento slam

Objeto verbal não identificado, o movimento slam é uma prática poética viva e urbana que domina o cenário cultural de diversas cidades do mundo. São reuniões públicas onde todos podem ler, dizer, improvisar ou recitar um texto no palco. A origem do slam foi identificada nos anos 1980 por Marc Smith, empregado da construção civil e poeta dos subúrbios de Chicago, nos Estados Unidos. O slam pode ser considerado como arte, movimento, mas é sobretudo um momento. Dessa maneira, as palavras concertadas em poesia, quando enunciadas, funcionam como uma bofetada em quem escuta, evocando o verbo inglês “to slam”.

concentra e circula pela palavra e pelo gesto. Pessoas escolhidas aleatoriamente no público dão notas às performances para eleger a vencedora ou o vencedor da noite. Após a competição, há a sessão do microfone aberto, onde o público pode também expressar o que quiser. Os campeonatos de poesia slam têm dimensão regional, nacional e internacional. Em toda Europa ocorrem encontros internacionais de slam, dentre os quais se destaca a Copa do Mundo de slam, sediada em Paris.

Da página ao palco e da composição à performance, são várias disciplinas mobilizadas para executar esse gênero híbrido e inédito. O slam atualmente é estudado e utilizado em várias universidades e escolas europeias, norte-americanas e brasileiras, por exemplo. Nas salas de aula, permite aos jovens descobrir o fazer poético, além de auxiliar no estudo de línguas. Entre as escolas também há competições que dinamizam o ambiente de estudo e permitem o intercâmbio das preocupações dos alunos.

O potencial transformador da arte nas periferias das grandes cidades foi narrado no filme Slam, vencedor da Câmara de Ouro do Festival de Cannes de 1998, e realizado pelo documentarista especialista de gangues Marc Levin e por Saul Williams, poeta protagonista do filme. O documentário retrata a redução da violência urbana e o poder libertador e reparador da palavra. Foi pela arte que o franco-argelino Hocine Ben conseguiu traçar seu percurso artístico e escapar de um destino

pré-determinado nas periferias de Paris. Com a chegada da cultura hip-hop em seu bairro e a descoberta do slam pelo filme de Levin, obteve as ferramentas para buscar na história de sua família e das pessoas de seu bairro, assim como nos arquivos e livros, as fontes de inspiração para sua arte. A cena francófona do slam “viralizou” com Fabien Marsaud (Grand corps malade), originário igualmente dos subúrbios de Paris. Depois de um grave acidente, ele descobriu por acaso o slam, entrando num bar e ouvindo poesias que o fizeram rir e se emocionar. O slam também entra por acaso na vida da artista e gestora cultural portuguesa Raquel Lima em 2010, quando ocorre o 1.º Poetry Slam Lisboa. O primeiro contato de Raquel com esse fazer artístico deu-se no Brasil, onde o poder artístico do slam ganhou espaço na rede nacional de televisão, TV Cultura, com o programa Manos e Minas. Já no início dos anos 2000, Kalaf e Chullage tinham trazido o spoken word a Portugal, prática que combina fundo musical e poesia falada, uma modalidade que vários slammers também praticam. Esses dois nomes da música lusófona fazem uma crítica à sociedade portuguesa e aos legados da colonização nas relações humanas, adotando uma posição de protesto contra o racismo ainda vivo.

Os temas do slam derivam do cotidiano dos poetas e das questões de atualidade. Refletem em geral as preocupações da sociedade e muitas vezes interrogam alguns de seus tabus – como imigração, racismo e colonialismo. O grupo Congo Eza!, composto por três belgo-congoleses, Lisette Lombé, Joëlle Sambi e Badi, afirma que ser belgo-congolês é “estar sentado com o cú entre duas cadeiras”. O desconforto de estar na sociedade enquanto o Outro é um tema que permeia o slam, pois trata-se de uma arte que fala a partir da periferia, da experiência de um passado familiar relacionado com a colonização. A transmissão da memória familiar e aquilo que foi transformado em história entram em choque nessa performance artística. A performance slam provoca no público o desconforto e o questionamento quando aborda temas que não foram tratados de maneira complexa no debate público. Essa cena poética é um local feito pela e para a periferia, criando um espaço onde o público pode identificar-se com os temas e refletir sobre seu percurso e as alteridades.

O slam possui um potencial de diálogo e respeito baseado na escuta e apreciação da performance do outro, mesmo que não se concorde com o que é dito. Tanto em França como em Portugal e na Bélgica, os artistas do slam realizam oficinas de escrita em escolas e instituições públicas. Eles são artistas polivalentes em sua grande maioria, se dedicando não apenas ao slam, mas participando de projetos de cinema, artes e literatura. Deste modo, o contato dos artistas com os estudantes resulta em práticas de escrita e questionamento que ultrapassam os currículos escolares.

A poesia do slam carrega a mestiçagem cultural e linguística, pois é feita sobretudo por pessoas cuja história deriva dos encontros coloniais. As línguas se misturam entre o espaço particular da casa, e o espaço da sociedade. O slam liberta a poesia de seu locus elitista e inacessível. Consideramo-lo um OVNI literário por ter emergido e se afirmado como arte viva e urbana, sem as barreiras tradicionais de validação e legitimação do fazer artístico tradicional. Esse fazer poético floresce com a noção de comunidade, de escuta, além de dar a palavra a todas as pessoas. Talvez devamos escutar mais o que as periferias nos dizem, e como o dizem.

AUTORES

ADEL ABDESSEMED

ADEL ABDESSEMED (Constantina, Argélia, 1971). Vive e trabalha em Paris. Artista conceptual recorre aos mais variados materiais para executar ações deliberadas, propositadas ou como o próprio designa por “actos”; estes actos assumem uma dimensão política e pública.

ANTONIO PINTO RIBEIRO

ANTONIO PINTO RIBEIRO é investigador do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, projeto *Memoirs – Filhos de Império e Pós-memórias Europeias* e programador cultural. *África, os quatro rios, a representação de África através da literatura de viagens europeia e norte-americana* (Afrontamento, 2017) é a sua última obra.

ANTONIO SOUSA RIBEIRO

ANTONIO SOUSA RIBEIRO é professor catedrático do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, investigador e diretor-coordenador 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 pós-coloniais e sociologia da cultura. É investigador associado no projeto *Memoirs – Filhos de Império e Pós-memórias Europeias*.

ARIANA FURTADO

ARIANA FURTADO é uma das “filhas do Império” entrevistada no âmbito do Memoirs. As suas origens, as memórias da África colonial que os seus pais lhe transmitiram e a sua vida no Portugal pós-imperial revelam o que é ser-se filha de um passado colonial.

AMZAT BOUKARI-YABARA

AMZAT BOUKARI-YABARA é doutor em História, com raízes familiares no Benim e na Martinica, e membro ativo da Liga Pan-Africana (LP-UMOJA). É autor de várias obras, das quais se destaca *Africa Unite! Une histoire du panafricanisme* (La Découverte, 2017).

BRUNO DE TERWANGNE

BRUNO DE TERWANGNE é um dos “filhos do Império” entrevistado no âmbito do Memoirs. A sua família esteve ao serviço da Bélgica no Congo e participou ativamente na colonização. Apesar do conflito com as memórias da África colonial que o seu pai e os seus avós lhe transmitiram, o seu discurso mostra como as gerações seguintes avaliam criticamente a experiência da família, sem julgá-la.

DELIO JASSE

DELIO JASSE (Luanda, 1980) é artista visual, vive e trabalha em Milão. Jasse trabalha sobre os conceitos de identidade e memória recorrendo a arquivos e técnicas fotográficas. Entre as exposições coletivas destacam-se a participação no Museu Nacional de História Natural em Luanda (2010), nos Encontros Fotográficos de Bamako (2011) e em *Present Tense*, Fundação Calouste Gulbenkian (2013) em Lisboa. Entre as exposições individuais relembramos *Schengen*, na Baginski, Galeria em Lisboa (2010) e *Pontus* na Galeria Unap, Luanda (2013).

Referências

FATIMA RODRIGUES

FATIMA RODRIGUES é doutora em Sociologia pela Universidade de Coimbra e professora convidada na 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*. Os seus principais interesses giram em torno de problemáticas relacionadas com as guerras coloniais/guerras de libertação e a pós-memória. É autora de *Antigos Combatentes das Forças Armadas Portuguesas. A Guerra Colonial como Território de (Re)conciliação* (Instituto Camões, 2017).

FELIPE GAMMAERT

FELIPE GAMMAERT é doutor em Estudos Românicos e Literatura Comparada, pela Universidade Paris Nanterre. Tem sido docente nas Universidades de Picardie (França), Lisboa e Los Andes (Colômbia) e investigador da Biblioteca Nacional da Colômbia. Atualmente é investigadora 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. É autor de *L’écriture de la mémoire dans l’oeuvre d’Antonio Lobo Antunes et de Claude Simon*. (L’Harmattan, 2009).

FERNANDA VILAR

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*.

FRANCISCO VIDAL

FRANCISCO VIDAL (Lisboa, 1978) é artista visual, vive e trabalha em Luanda e Lisboa. O trabalho de Francisco Vidal abrange desde pintura à instalação, resultando de uma meticulosa e continuada reflexão sobre as possibilidades discursivas da expressão plástica e estética na relação com as sociedades e atualidades portuguesa e angolana. Neste sentido, o seu trabalho está imbuído de uma conotação histórica e política.

HUBERT RIPOLL

HUBERT RIPOLL foi repatriado da Argélia em 1962, aos 15 anos. É professor emérito da Universidade de Marselha, psicólogo e ensaísta. Publicou *Mémoire de là-bas* (Edições de l’Aube, 2012) onde descreve a transmissão da memória em três gerações de repatriados da Argélia. Prepara um novo livro a ser lançado ainda em 2018: *55 ans après l’exil de leurs parents d’Algérie, que font leurs enfants de leur histoire?*

JOAQUIM ARENA

JOAQUIM ARENA (São Vicente, Cabo Verde, 1964). Filho de pai português e mãe cabo-verdiana. No final dos anos sessenta chega com a família a Portugal. Viaja pela Europa, regressa a Lisboa, no início dos anos noventa, onde se licencia em Direito. Desenvolve o seu trabalho na área do jornalismo e da música. Em 1998, regressa a Cabo Verde. Publica o seu primeiro romance *A verdade de Chindo Luz*. Atualmente, vive entre Lisboa e S. Vicente. A sua última obra chama-se *Debaixo da nossa pele, uma viagem* (INCM, 2017).

Referências

LIZETTE LOMBÉ

LIZETTE LOMBÉ é licenciada em Línguas e Literaturas Românicas, com uma tese em mediação familiar. Artista pluridisciplinar (escritora, slammer) é uma das fundadoras do coletivo L-SLAM. Obteve o segundo lugar no prémio Paroles Urbanes, 2015, na categoria slam. Publicou *Black words*, (Editora L’Arbre à Paroles, 2018). Tem dez anos de experiência como professora, formadora e animadora de oficinas de escrita.

MARGARIDA GALAFATE RIBEIRO

MARGARIDA GALAFATE RIBEIRO é investigadora principal do projeto *Memoirs – Filhos de Império e Pós-memórias Europeias* (ERC Consolidator Grant, nº 648624), Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, e é responsável pela Cátedra Eduardo Lourenço, Camões / Universidade de Bolonha (com Roberto Vecchi). Entre outras obras é autora de *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo* (Afrontamento, 2004).

NUNO NUNES-FERREIRA

NUNO NUNES-FERREIRA (Lisboa, 1976). É artista visual. Vive e trabalha em Santarém. Tempo, memória e ausência são os tópoi de trabalho do artista. A sua mais recente exposição tem por título *A qué horas comienza la revolución?* Galeria Juan Silión, Espanha (2017).

PAULO DE MEDEIROS

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

ROBERTO VECCHI é professor catedrático de Literatura Portuguesa e Brasileira, coordenador da Cátedra Eduardo Lourenço (Univ.Bolonha / Camões) e Presidente da Associação Internacional de Lusitanistas. Entre as suas obras destaca-se *Excepção 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*.

VÍTOR BELANCIANO

VÍTOR BELANCIANO fez a sua formação em antropologia, é jornalista do Público, crítico de música, DJ e assume a sua intervenção na medida em que considera que a cultura está em tudo, mistura assuntos, atravessa linguagens, é política, economia, sociedade, artes, ideias, é reflexão, análise e crítica sobre as práticas, é traduzir de formas simples realidades complexas.

ZIA SOARES

ZIA SOARES é atriz e diretora artística do Teatro GRIOT. Trabalhou com encenadores como Rogério de Carvalho, Bruno Bravo, António Pires, Nuno M. Cardoso ou Paula Diogo.

