

## **A AMBIVALÊNCIA COLONIAL NAS IMAGENS EM MOVIMENTO CONTEMPORÂNEAS: O CASO PORTUGUÊS**

**Patrícia Sequeira Brás**

Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias, Escola de Comunicação, Arquitetura e Artes e Tecnologias da Informação, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, Portugal

---

### **RESUMO**

Este artigo é uma tentativa exploratória de abordar a ambivalência colonial implícita nas imagens em movimento contemporâneas no contexto português. O giro pós-colonial que emergiu nas últimas décadas em Portugal corrobora uma tentativa de problematizar a condição pós-colonial portuguesa, que deriva de uma admissão tardia de que a nossa sociedade contemporânea foi construída a partir da pilhagem colonial. Baseando-me na crítica à lusofonia, defendo que este giro pós-colonial é também uma consequência da necessidade de inscrever a narrativa nacional portuguesa num mundo cada vez mais global, necessidade essa que resulta da subordinação da cultura às “leis do mercado”. Além disso, essa abordagem pós-colonial presente na cultura visual contemporânea portuguesa é ambivalente, pois tende a ignorar o problema da legitimidade e da posição de fala do artista e/ou intelectual. O problema da legitimidade — de quem fala de e sobre os outros — é muitas vezes, paradoxalmente, ignorado na produção audiovisual contemporânea que aborda o passado colonial português e a sua condição pós-colonial. Da mesma maneira que a relação intrínseca entre produção visual e conhecimento e, consequentemente, entre produção visual e poder é também ignorada. Dessa forma, defendo que a ambivalência colonial continua a permear os discursos culturais e as práticas artísticas contemporâneas, mesmo quando tais práticas e discursos parecem produzir uma crítica pós-colonial.

### **PALAVRAS-CHAVE**

ambivalência, colonialismo, pós-colonialismo, cinema, Portugal

---

## **COLONIAL AMBIVALENCE IN CONTEMPORARY MOVING IMAGES: THE PORTUGUESE CASE**

### **ABSTRACT**

This article is an exploratory attempt to address the colonial ambivalence implicit in contemporary moving images in the Portuguese context. The postcolonial turn that emerged in the last decades in Portugal attests to an earnest attempt to problematise the nation's postcolonial condition, which in turn derives from a long-overdue admission that our contemporary societies were built from colonial plunder. Drawing heavily on the critique of Lusophony, I argue that this postcolonial turn is also a consequence of the need to inscribe the Portuguese national narrative within an increasingly global world arising from the subordination of culture to the “laws of the market”. In addition, I argue that this post-colonial approach found in Portuguese contemporary visual culture is ambivalent since it tends to ignore the problem of the legitimacy and the speaking position of the artist and/or intellectual. The legitimacy problem — of who speaks of and about others — is often paradoxically disregarded in contemporary audiovisual productions

that address the Portuguese colonial past and its postcolonial condition. In the same way, the intrinsic relationship between visual production and knowledge is ignored, and consequently, between visual production and power. In this way, I argue that colonial ambivalence continues to pervade cultural discourses and contemporary artistic practices today, even when such practices and discourses appear to articulate a postcolonial critique.

#### KEYWORDS

ambivalence, colonialism, post-colonialism, cinema, Portugal

## 1. A AMBIVALÊNCIA COLONIAL NAS IMAGENS EM MOVIMENTO CONTEMPORÂNEAS: O CASO PORTUGUÊS

Nos últimos anos, a combinação de movimentos populares antirracistas, políticas públicas (ainda que tímidas) e uma série de eventos que captaram a atenção do público suscitaram um crescente debate sobre o legado do passado colonial na sociedade contemporânea portuguesa. Entre estes eventos, destaco a eleição, pela primeira vez, de três parlamentares racializadas — Joacine Katar Moreira (Livre), Beatriz Gomes Dias (Bloco de Esquerda) e Romualda Fernandes (Partido Socialista) nas eleições legislativas de 2019. Este foi um momento histórico na democracia representativa portuguesa que expôs também a sub-representação de grupos minoritários no parlamento. Para além deste acontecimento, houve também, no início do mesmo ano, uma discussão parlamentar importante acerca do uso de categorias raciais e étnicas nos censos nacionais. O veredicto do comité, formado por representantes de minorias raciais e étnicas (incluindo a comunidade romani e africana) não foi unânime; e, por essa razão, as categorias raciais e étnicas permanecem ainda excluídas dos censos nacionais. Esta deliberação desanimadora complementa a insistência social e política num daltonismo paradoxal que tende a adiar qualquer tentativa de retificar o racismo estrutural em Portugal.

Não menos importantes foram as recentes manifestações antirracistas em 2020 na sequência do assassinato de George Floyd, desencadeando assim protestos em Portugal e no mundo. O número de jovens afro-portugueses das periferias urbanas que participaram dessas manifestações foi inédito, revelando a urgência de corrigir a violência racial<sup>1</sup> e reparar a desproporcional representação na arena pública. Apesar destes acontecimentos terem sido amplamente celebrados, um inflamado debate público foi também instigado negativamente com a eleição do primeiro deputado de extrema-direita em 2019 na Assembleia da República. Em resposta à manifestação antirracista, o deputado organizou nesta altura uma contramanifestação absurdamente chamada “Portugal não é um país racista”; as suas mentiras e comentários preconceituosos foram amplamente divulgados e são muitas vezes incontestados pelos média, o que terá contribuído para a eleição de 12 representantes do mesmo partido nas eleições legislativas antecipadas de 2022<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Dois casos mediatizados evidenciam a violência racial existente na sociedade portuguesa: em 2015, um grupo de jovens afro-portugueses residentes na Cova da Moura, na periferia de Lisboa, foi alvo de agressões violentas e insultos raciais por parte da polícia; e, em 2020, o assassino do ator Bruno Candé também disse insultos raciais antes de disparar.

<sup>2</sup> A autora opta deliberadamente por não mencionar o nome do partido e dos seus representantes.

Nas últimas 2 décadas, assistimos à emergência de um giro pós-colonial nas instituições académicas e culturais portuguesas. As exposições com a curadoria de António Pinto Ribeiro na Culturgest, *Uma Casa no Mundo*, entre 1995 e 2004, e os eventos discursivos organizados por Liliana Coutinho no Teatro Maria Matos, entre 2015 e 2017, são dois exemplos dos programas culturais que contribuíram, de certa forma, para a correção da narrativa colonial oficial e para o desenvolvimento de uma crítica ao mito do luso-tropicalismo. Por outro lado, os estudos pós-coloniais são “um campo bem estabelecido nas universidades portuguesas, com um número crescente de estudiosos adotando um prisma pós-colonial” (Vieira, 2015, p. 275). Apesar disso, a ideia de que o colonialismo português foi excepcionalmente benevolente ainda prevalece no nosso imaginário contemporâneo (Almeida, 2004; Santos, 2002); e alguns investigadores e professores continuam a reproduzir fantasias luso-tropicalistas, ao insistir em usar a palavra “descoberta” para se referirem ao empreendedorismo colonial português (Saraiva, 2018).

Na sua tentativa de desvendar as raízes e ramificações do discurso luso-tropicalista, Miguel Vale de Almeida (2004) reconhece que a “retórica imperial e expansionista” (p. 45) tem sido continuamente utilizada com o intuito de reconfigurar a identidade pós-colonial portuguesa. O autor alega que esta retórica pode ser encontrada no conceito de lusofonia, termo que ganhou força no contexto institucional e cultural como forma de recuperar o que foi perdido politicamente e economicamente após a independência das ex-colónias, e com o intuito de redefinir a nacionalidade portuguesa. Embora Vale de Almeida (2004) se refira aos 500 anos dos “descobrimientos” comemorados na Expo ‘98 sob o tema “Os Oceanos, um Património para o Futuro” e às subseqüentes comemorações do “descobrimento” do Brasil em 2000, o seu argumento pode ser transposto para a polémica sobre a proposta do ex-Presidente da câmara de Lisboa Fernando Medina de construir um museu dos “descobrimientos” em 2018. Para além de Vale de Almeida, outros autores já criticaram também o conceito de lusofonia, incluindo António Pinto Ribeiro (2018) que afirmou ser “a última marca de um império que já não existe” bem como “o último impedimento para um refletido esforço sobre as múltiplas identidades entre os países de língua portuguesa” (p. 224). Paulo de Medeiros (2018) salientou também que “a lusofonia é um conceito neocolonial que só emerge quando o Império está irrevogavelmente dissolvido” (p. 227). Apesar destas críticas, os estudos lusófonos são um termo profusamente difundido no contexto da academia anglo-saxónica/britânica, sendo este o resultado da necessidade de recrutar alunos nos departamentos de línguas, assim como de responder à exigência de descolonizar o currículo nas universidades britânicas. A difusão deste termo está também associada ao giro pós-colonial vivido nas instituições culturais e académicas portuguesas e à implantação de uma teoria crítica pós-colonial nas artes visuais; por isso, diria que este giro responde também à necessidade de inscrever a narrativa nacional portuguesa num mundo cada vez mais global, na sequência da subordinação da cultura às “leis do mercado” e da mercantilização da educação.

## 2. UMA ANTOLOGIA POSSÍVEL

A emergência deste giro pós-colonial nas instituições académicas e culturais portuguesas é acompanhada pelo crescente envolvimento das artes visuais em geral, e do cinema em particular, na teoria crítica pós-colonial, que está no centro do meu argumento neste artigo. Filipa César está entre os artistas que usam arquivos visuais coloniais e anti/pós-coloniais para abordar o passado colonial português. Nesse sentido, César utiliza não apenas álbuns fotográficos do período colonial (e.g., *A Embaixada*; César, 2011), mas também filmes de arquivo anticoloniais guineenses (e.g., *Conakry [Conacri]*, 2013; e *Spell Reel*, 2017, entre outros filmes). Em *A Embaixada* (César, 2011), por exemplo, o arquivista guineense Armando Lona folheia as páginas de um álbum fotográfico que compila imagens coloniais de paisagens naturais, edifícios e infraestruturas, e pessoas autóctones de diferentes comunidades étnicas, assim como “assimilados”, retratados, por vezes, ao lado de colonos como se estas imagens tentassem confirmar o suposto carácter multicultural e multirracial do colonialismo português, sustentado pelo mito do luso-tropicalismo. Desta forma, o filme de César parece reproduzir a taxonomia colonial implícita nas fotografias. Ao distanciar o espectador daquilo que é visto, o duplo enquadramento da imagem realça, ao invés de apagar, a perspetiva do poder colonial. Assim, a locução que descreve algumas das fotografias do álbum parece incapaz de as ler “contra a corrente”, ou seja, contra o propósito para o qual foram produzidas.

Outros artistas usam, por exemplo, álbuns de família e filmes caseiros produzidos num ambiente colonial. É o caso de Andreia Sobreira com *1971–1974 (Estou em Moçambique)* (2011), mas também de Manuel Santos Maia com *Allheava-filme* (2006–2007), Raquel Schefer com os filmes *Avó (Muidumbe)* (2009) e *Nshajo (O Jogo)* (2011), e Daniel Barroca com *Soldier Playing With Dead Lizard (Soldado Brincando com Lagarto Morto)* (2008). Em *Avó (Muidumbe)*, Schefer repete os gestos da sua avó, registados em filmes de família quando o seu avô ocupou um posto administrativo colonial, servindo o regime português. Os seus filmes têm sido descritos como capazes de “descolonizar o presente”, pois oferecem um exame crítico ao arquivo cinematográfico familiar (Oliveira, 2017, p. 21). No entanto, a implicação de arquivos públicos e privados no saque e expropriação de pessoas e suas culturas é muitas vezes ignorado tanto nestas obras, como na leitura crítica das mesmas.

A forma como a produção de imagens fez parte integrante da fabricação e disseminação do imaginário colonial português foi já amplamente discutida em *Azuis Ultramarinos. Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo* (Piçarra, 2015), *Salazar Vai ao Cinema I e II* (Piçarra, 2006, 2011), e em *(Re)Imagining African Independence: Film, Visual Arts and the Fall of the Portuguese Empire ([Re]Imaginar a Independência Africana: Cinema, Artes Visuais e a Queda do Império Português)* (Piçarra & Castro, 2017). Mas apesar da abundante literatura sobre a forma como o imaginário colonial foi instrumentalizado para justificar a ocupação portuguesa durante o regime do Estado Novo, o propósito e utilidade de reproduzir este imaginário no cinema contemporâneo e nas artes visuais exige um debate sério que não pode ser dispensado com a necessidade de mostrar como *realmente era* o colonialismo português. Artistas e cineastas negligenciam muitas vezes a forma como o arquivo não está dissociado do próprio projeto imperial e, por

essa razão, a reprodução infinita dessas imagens pode acabar por reproduzir regimes de representação coloniais, ao invés de produzir um contradiscurso.

Na introdução de *O Império da Visão*, Filipa Lowndes Vicente (2014) pondera acerca dos problemas éticos inerentes à reprodução de imagens que retratam a violência colonial. A autora conclui que investigadores e professores *têm o direito* de mostrar imagens que não devem ser vistas, desde que as mesmas sejam contextualizadas dentro de um quadro crítico e analítico que exponha os problemas éticos e políticos inerentes a essas imagens. Esta sua posição resulta das suas reflexões acerca de um episódio circunstancial que presenciou numa visita guiada à exposição *Botânica* (2014) de Vasco Araújo no Museu do Chiado, onde outros visitantes fizeram comentários misóginos e racistas face aos “‘objetos’ que deliberam sobre a representação ‘exótica’ da cultura colonial” (Vicente, 2014, p. 23). Apesar de usar a fotografia e a instalação como meio artístico, o trabalho de Araújo é um exemplo interessante para o meu argumento sobre a forma como a ambivalência colonial permeia as imagens em movimento contemporâneas. Araújo já foi celebrado pelo seu uso da teoria crítica pós-colonial. Isto é, até à sua exposição *Decolonial Desire* (Desejo Decolonial) na Autograph ABP em Londres, em 2016, quando a artista e curadora Efua Bea (2016) escreveu um artigo expositivo publicado em *Media Diversified*, questionando o “direito do artista a representar o corpo cultural feminino e racializado” (para. 9). A autora também questiona a legitimidade de Araújo ao apresentar uma “‘reencenação histórica’ quando essa mesma história pertence aos povos oprimidos que o seu país humilhou e escravizou” (para. 9). Bea coloca assim a seguinte questão: poderá um artista branco empregar o imaginário colonial para “falar” em nome de posições subalternas?

Apesar da atual percepção consensual acerca da obra de Araújo, a posição de sujeito/lugar de fala do intelectual e/ou artista e sua legitimidade para usar e reproduzir o imaginário colonial é ainda negligenciada na literatura crítica pós-colonialista em Portugal. Conforme evidenciado no relato de Vicente (2014), a sua inquietação é desencadeada pela forma como as fotografias de Araújo eram percebidas acriticamente por visitantes que segundo ela rondavam os “60 anos com ‘um ar’ de pessoas que costumam frequentar visitas guiadas” (p. 23), ao invés da lógica antiética inerente à reprodução e exibição de imagens coloniais violentas. Inicialmente, Vicente (2014) questiona se tem ou não o direito de reproduzir imagens de pessoas sem o seu consentimento, descartando rapidamente a questão, alegando que por terem sido reproduzidas *ad infinitum*, tais imagens já carregam várias camadas de mediação. A sua posição torna-se ainda mais insustentável quando afirma que, no caso da fotografia médica, essas imagens estavam apenas disponíveis para a comunidade médica, a legítima consumidora das fotografias. No entanto, a comunidade médica não só foi crucial na produção do “conhecimento científico” necessário à legitimação de pressupostos racistas ocidentais, mas também esquadrinhou e objetificou grotescamente, quando não brutalizou, o corpo racializado em nome da ciência. O que transparece da afirmação de Vicente é o pressuposto de transparência intelectual, optando por ignorar a forma como as disciplinas académicas foram instrumentais e constitutivas do próprio poder colonial.

No ensaio “Toward the Abolition of Photography’s Imperial Rights” (Rumo à Abolição dos Direitos Imperiais da Fotografia), Ariella Aïsha Azoulay (2021) alega, por exemplo, que “a fotografia foi construída conceitualmente a partir do saque imperial” (p. 78), sugerindo assim que o advento da fotografia está entrelaçado com a história do colonialismo. Desta forma, a fotografia foi fundamental para colecionar, arquivar e preservar a pilhagem colonial. Assim, a fotografia não apenas registou, mas também replicou a extração de recursos naturais e capital humano dos territórios colonizados. A fotografia surgiu da necessidade colonial de documentar, registrar e classificar o que já existia “aos olhos imperiais” (Azoulay, 2021, p. 78). A fotografia é uma tecnologia não apenas intrinsecamente imperialista, e por isso não pode ser descolonizada sem primeiro abolir as práticas imperialistas que permeiam as nossas sociedades e culturas contemporâneas. O cinema não é diferente, pois desde o seu início a imagem em movimento tem sido um instrumento de poder (Stam, 2000), e a fase inicial do cinema coincide precisamente com o auge do imperialismo (Shohat, 1991).

Gostaria por isso de elaborar uma antologia inicial composta por artistas audiovisuais e cineastas que abordaram o passado colonial português e sua herança, tal como, nos trabalhos dos artistas já mencionados anteriormente. Nesta antologia, incluiria Pedro Neves Marques, cujos filmes *Where to Seat at the Dinner Table? (Onde Sentar à Mesa de Jantar?)* (2012–2013), *A Semente Exterminadora* (2017) e *A Mordida* (2019) entrelaçam cosmologias ameríndias com tecnologia e colonialismo, e Gabriel Abrantes cujo trabalho correlaciona, da mesma forma, tecnologia e colonialismo. Essa correlação é muitas vezes repleta de ironia, como em *Humores Artificiais* (2016) e *A History of Mutual Respect (Uma História de Respeito Mútuo)* (2010), onde Abrantes e o codiretor Daniel Schmidt parecem comentar a intersecção entre neocolonialismo e colorismo. A meu ver, no entanto, o uso da ironia é, em Abrantes, um maneirismo falacioso que resulta da negação de uma possível postura crítica em relação ao passado colonial português. Acrescentaria ainda, citando Fredric Jameson (1998), que no caso de Abrantes, a ironia é mais próxima do pastiche do que da paródia, e, dessa forma, sintomática da arte pós-moderna do capitalismo tardio que destituída de valor crítico reproduz apenas “a lógica do capitalismo de consumo” (p. 20).

Cineastas também abordam o colonialismo português nos seus filmes. É o caso de Margarida Cardoso, cujos documentários *Natal 71* (1999) e *Kuxa Kanema* (2003) desdobram memórias familiares e arquivos fotográficos, e arquivos fílmicos da descolonização moçambicana, respetivamente. Cardoso aborda também o mesmo tema nos seus filmes de ficção, tal como, *A Costa dos Murmúrios* (2004) e *Ivone Kane* (2014). Na sua análise, Ana Pereira (2021) identifica uma branquitude política central em ambos os filmes, na medida em que Cardoso parece inverter “os termos da realidade mostrando as mulheres dos colonos mais confinadas do que as mulheres colonizadas” (p. 45).

Desde as filmagens de *Casa de Lava* (1994) em Cabo Verde, Pedro Costa voltou a câmara para os bairros sociais das Fontainhas; e, desta forma, o legado colonial português transparece na maioria dos seus filmes. É o caso de *No Quarto de Vanda* (2000), *Juventude em Marcha* (2006), *Tarrafal* (2007), *A Caça ao Coelho* (2007) e *O Nosso Homem*

(2010), *Cavalo Dinheiro* (2014) e *Vitalina Varela* (2019). A representação da periferia urbana como lembrança e resquício colonial devido à sua composição demográfica está também presente nos filmes *O Fim do Mundo* (Pedro Pinho, 2013), *Altas Cidades de Ossos* (João Salaviza, 2017) e também em *Até Ver a Luz* (2013) e *O Fim do Mundo* (2019) de Basílio da Cunha, cineastas de uma geração mais jovem. Representações recentes de um período colonial anterior ao regime salazarista incluem filmes como *Mosquito* (João Nuno Pinto, 2020) e *Posto Avançado do Progresso* (Hugo Vieira da Silva, 2016); por outro lado, o filme *Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos* (2018) de Renée Nader Messoria e João Salaviza, e a série documental *No Trilho dos Naturalistas* (2016) produzida para a RTP e pela cooperativa de cinema Terratrema são exemplos mais próximos do cinema etnográfico. A série *No Trilho dos Naturalistas* aborda as explorações realizadas nos territórios africanos por cientistas portugueses ao serviço da Universidade de Coimbra, durante o período da primeira República Portuguesa e do regime do Estado Novo.

Para além destes exemplos, um dos filmes portugueses mais bem-sucedidos e discutidos internacionalmente entre os que recorrem ao imaginário colonial é *Tabu* (2012) de Miguel Gomes. Carolina Overhoff Ferreira (2014) defende que Gomes recompõe “a paisagem do visível” ao utilizar uma multiplicidade de referências para desafiar o “pensamento disciplinar proposto pelas ciências sociais e humanas como o luso-tropicalismo e a lusofonia na pós-colonialidade” (p. 44). Outros investigadores alegam que *Tabu* parece reforçar representações estereotipadas do outro colonizado (Pereira, 2016), bem como afirmam que, apesar de se desvincular “das visões tradicionais do papel civilizacional português”, o filme de Gomes deixa, no entanto, “o passado vazio, exceto como *playground* para idealizações nostálgicas sobre juventude e exotismo” (Medeiros, 2016, p. 209).

A extensa literatura académica pós-colonial e o crescente número de objetos culturais, visuais e discursivos, que abordam o colonialismo português confirmam a existência de uma tentativa séria de problematizar e redefinir a condição pós-colonial portuguesa. Isto resulta, por sua vez, de uma admissão tardia de que as nossas sociedades contemporâneas foram edificadas a partir da pilhagem colonial. Mas será que a proliferação de imagens proporciona um regime de representação mais justo e uma produção de conhecimento face ao passado colonial português e à sua herança? Neste artigo pretendo assim formular esta questão exploratória, em vez de oferecer uma conclusão abrangente. Isto porque, no meu entender, as produções de imagens em movimento que revisitam ou problematizam o passado colonial português na tentativa de abordar as desigualdades raciais e sociais da nossa sociedade contemporânea parecem também resultar de um esforço com o intuito de ganhar valor cultural. Pretendo assim defender que, mesmo involuntariamente, essas práticas artísticas contribuem para uma redefinição da posição periférica e pós-colonial portuguesa, na tentativa de ganhar relevância cultural dentro de um mercado artístico e académico cada vez mais global. Desta forma, este giro pós-colonial que emergiu nas instituições culturais e académicas portuguesas e o engajamento das artes visuais na teoria crítica pós-colonial é, próximo dos argumentos de Vale de Almeida (2004), Medeiros (2016) e outros, semelhante ao próprio conceito de lusofonia. Apesar da necessidade de uma análise mais próxima e individual de cada objeto audiovisual,

limitada pela extensão do presente artigo, eu diria que, visto em conjunto, estas imagens em movimento parecem revelar uma tendência mais ampla dentro do cinema contemporâneo e das artes visuais. E esta tendência demonstra uma necessidade de refletir sobre o colonialismo português e a condição pós-colonial portuguesa e sobre como a ambivalência colonial permeia ainda os discursos culturais e as práticas artísticas, quando não sustenta de facto a benevolente exceção do colonialismo português.

### 3. VISUALIDADE E PODER COLONIAL

Em *Black Skin, White Masks (Pele Negra, Máscaras Brancas)*, Frantz Fanon (2008) descreve sua experiência de ser submetido ao olhar e escrutínio de uma criança branca para explicar como os sujeitos coloniais são destituídos de autoridade sobre a sua própria imagem e identidade. De acordo com Stuart Hall (2003), é por essa razão que o poder deve ser entendido “não apenas em termos de exploração económica e coerção física, mas também em termos culturais ou simbólicos mais amplos, incluindo o poder de representar alguém ou algo de uma certa maneira” (p. 259). Isto significa que os regimes de representação reforçam as estruturas de poder. Assumindo que toda a representação é intrinsecamente ambivalente, uma vez que o significado nunca é fixo, podemos ler contra a corrente esta crescente proliferação de imagens em movimento no contexto português? No meu entender, essa proliferação de objetos audiovisuais tende a reproduzir um regime de representação colonial e não um regime e uma produção de conhecimento mais equitativos. Acrescento que nestas práticas artísticas é muitas vezes desconsiderado não apenas o problema da legitimidade — de quem fala de e acerca dos outros —, mas é também ignorada a relação intrínseca entre produção visual e conhecimento e, conseqüentemente, entre produção visual e poder.

Hall (2003) enfatiza essa relação ao argumentar, por exemplo, que a “circularidade do poder é especialmente importante no contexto da representação” na medida em que todos “são apanhados, embora não em condições iguais, na mesma circulação de poder” (p. 261). Da mesma maneira, Nicholas Mirzoeff (2011) alega que “a autoridade da colonialidade tem continuamente recorrido à visualidade para complementar o seu uso da força” pois, de acordo com o autor, a visualidade “sutura a autoridade ao poder” (p. 6). Assim, reivindicar o direito a olhar pressupõe uma *autonomia* em relação a esta autoridade, da qual o artista e/ou o intelectual dificilmente se podem distanciar. Entre a variedade de imagens em movimento que abordam o passado colonial de Portugal, a posição do sujeito/falante é uma questão permanentemente ignorada, o que sugere ambivalência. No texto *The Location of Culture (A Localização da Cultura)*, Homi K. Bhabha (1994) alega que o discurso colonial anuncia o seu próprio fim na medida em que “fala com uma língua bifurcada, não falsa” (p. 85) expondo a sua própria contradição ao classificar o colonizado quase como igual, mas não totalmente. Assim sendo, a ambivalência está no âmago do discurso colonial. Desta forma, defendo que a ambivalência colonial continua a permear os discursos culturais e as práticas artísticas contemporâneas, mesmo quando tais práticas e discursos parecem articular uma crítica pós-colonial.



Alguns investigadores já identificaram um apego melancólico à história colonial portuguesa, mesmo na tentativa de reparar tal passado (Vieira, 2015). Neste sentido, a melancolia corresponde à incapacidade de lamentar a perda do objeto da nossa afeição, deixando assim o ego voltar-se narcisicamente para si mesmo. Ao discutir os filmes *Transmission From the Liberated Zone (Transmissão da Zona Liberada)*; Filipa César, 2015) e *The Current Situation (A Situação Atual)*; Pedro Barateiro, 2015), exibidos na 20.<sup>a</sup> edição do Videobrasil em 2017, Patrícia Mourão (2018) também reconhece haver um apego melancólico nestes dois trabalhos artísticos. Isto porque, em ambos, os “artistas parecem partilhar uma melancolia relativa à ‘situação atual’ da Europa e de seu passado”, posicionando-se assim “como agenciadores da narrativa, arquivistas ou pesquisadores” (Mourão, 2018, p. 209). Enquanto César usa, como na maioria dos seus trabalhos artísticos, arquivos cinematográficos pós-coloniais guineenses, Barateiro entrelaça dois eventos diferentes: as manifestações contra a austeridade à porta do parlamento de São Bento, em Lisboa, e o corte da última palmeira infestada pelo caruncho vermelho da palmeira (besouro) trazido para Portugal entre um aglomerado de “palmeiras das antigas colónias” (Mourão, 2018, p. 208). A praga natural dos besouros que devastavam as palmeiras em Lisboa é utilizada no filme de Barateiro como metáfora da “praga” da austeridade, resultante da crise económica mundial, e cujos efeitos se fizeram sentir particularmente em Portugal, Irlanda, Grécia e Espanha<sup>3</sup>. Curiosamente, no primeiro filme, *O Inquieto (Volume 1)* da trilogia *Mil e Uma Noites* (2015), Miguel Gomes abre o filme com um segmento que entrelaça os despedimentos nos estaleiros de Viana do Castelo com a inusitada história de um homem que engenhosamente inventou uma forma de exterminar os ninhos de vespas asiáticas que assolavam a apicultura na região. A indústria têxtil portuguesa foi severamente afetada quando a produção têxtil foi realocada para o mercado mais competitivo do sudeste asiático. Como já argumentei em outros artigos (Sequeira Brás, 2017, 2020), Gomes alude aqui à fluidez e capacidade abrangente do capital, mas acaba por oferecer uma crítica superficial, e até mesmo nostálgica, incapaz de reconhecer que o capital extrapola as suas crises cíclicas ao deslocar-se para mercados laborais mais baratos.

Um número crescente de artistas afro-portugueses (por exemplo, Kiluanji Kia Henda, Grada Kilomba, Mónica de Miranda, Jaime Lauriano, entre outros), bem como cineastas (por exemplo, Welket Bungué, Silas Tiny e Vanessa Fernandes), têm abordado também o passado colonial português e a sua herança na contemporaneidade. No filme *Havemos de Voltar*, Kiluanji Kia Henda (2017) reflete sobre o passado colonial de Angola e o seu presente e futuro pós-colonial através da voz de um antílope empalhado chamado Amélia Capomba em exposição no centro de arquivo de Luanda. Amélia deseja regressar ao seu ambiente natural mas parece disposta a ceder, esperando ser adquirida pelo empresário chinês Daniel Jianping para depois ser exposta na sua discoteca, apenas para fugir do museu. O monólogo de Amélia não só sugere a impossibilidade

<sup>3</sup> Depois da Grécia, Portugal chegou a um acordo com a União Europeia e o Fundo Monetário Internacional sobre o seu próprio resgate financeiro em maio de 2011, aceitando cortar a despesa pública, privatizar empresas nacionais de energia e a companhia aérea portuguesa TAP, e aumentar os impostos sobre vendas, em troca do empréstimo (*Portugal Reaches Deal on EU and IMF Bail-Out*, 2011).

de retornar ao passado, mas também o perigo de se tornar refém de uma fantasia nostálgica, ao recusar a sua condição de espólio imperial para se tornar (de novo) numa mercadoria agora exposta numa discoteca. *Havemos de Voltar* (2017) oferece, como advertência, uma alegoria do presente e futuro pós-colonial angolano, e uma postura crítica acerca da relação entre arquivo, museu e o projeto imperial, e da interligação entre colonialismo e capitalismo.

Já no filme *Constelações Equatoriais*, Silas Tiny (2021) utiliza imagens de arquivo e testemunhos sobre a ponte aérea entre São Tomé e Príncipe e o Biafra destinada a resgatar crianças do conflito no final da década de 60. Consciente de como as imagens de crianças desnutridas foram amplamente divulgadas e exibidas na altura, Tiny usa o arquivo fotográfico com parcimónia, preferindo usar os depoimentos das pessoas envolvidas no conflito como testemunho da violência vivida.

Estas e outras obras já foram exaustivamente discutidas através de um enquadramento decolonial em vários artigos científicos recentes, apontando assim para a urgência de trazer estes artistas e cineastas para o centro de um debate cultural pouco diversificado (Oliveira, 2016; Sales & Lança, 2019; entre outros). De acordo com Michelle Sales (2021), a descolonização da arte “não está dissociada do surgimento de artistas, escritores e intelectuais” (p. 1). No entanto, como apontou Jota Mombaça (2017), o “número de textos que denunciam a prevalência do racismo ( ... ) é desproporcional ao número de artistas e intelectuais negros visíveis” no contexto português, pondo em evidência os “regimes de apagamento” que excluem aqueles cujos corpos foram “socialmente e historicamente implicados no processo de racialização” e no colonialismo (para. 1). Investigadores e artistas brasileiros, tal como Jota Mombaça, são muitas vezes aqueles que questionam a falta de representação e visibilidade negra em Portugal (Duarte, 2021). Com uma economia próspera, entre 2003 e 2010, o Presidente brasileiro Lula da Silva instituiu uma série de programas sociais, incluindo uma política de igualdade de oportunidades que permitiu estudantes negros de comunidades economicamente vulneráveis ingressarem em universidades estaduais. Isto, por sua vez, levou à emergência de uma discussão sobre representação, visibilidade e posição de fala/sujeito — “lugar de fala”, discussão ainda tímida, senão inédita em Portugal.

Sintomático destes “regimes de apagamento” é o motivo redentor encontrado em muitos dos já mencionados filmes e trabalhos artísticos, assim como nos discursos dos artistas e cineastas, que acredito ser ainda ignorado pela já extensa literatura académica. Por exemplo, encontro este motivo redentor numa entrevista ao realizador João Nuno Pinto quando este diz que o seu filme *Mosquito* é “uma forma de se redimir pelo fato de ser filho de colonizadores” (Mourinha, 2020, para. 1). Na obra de Daniel Barroca, a redenção é, por sua vez, descrita como “assombrada por ‘um obscuro sentimento de culpa’” (Piçarra & Castro, 2017, p. 233). E, no filme *Uma Cabana* (Suleimane Biai e Filipa César, 2012), César alude ao facto de o seu pai ter sido um soldado português que lutou na guerra colonial contra o movimento de libertação de luta armada guineense, sugerindo uma implicação indireta na história colonial portuguesa, para justificar assim a sua legitimidade de codirigir o filme. Este gesto redentor é frequentemente negligenciado,

apesar da superabundância de discursos sobre a história colonial portuguesa e das publicações académicas sobre e em torno destas obras. Isto acontece talvez devido ao medo de “deitar fora o bebé com a água do banho”; uma vez que o propósito do tal giro pós-colonial na academia, no cinema e nas outras artes visuais resulta de uma admissão tardia de que nossas sociedades contemporâneas foram construídas a partir da pilhagem colonial, materializada hoje em desigualdades sociais e raciais. Por essa razão, sugiro ser preciso navegar nestas águas turvas nas quais este gesto redentor traz à tona as ambivalências destes objetos audiovisuais para que este giro pós-colonial se torne fecundo. Apesar da necessidade de uma análise formal detalhada de cada objeto individual, estes objetos audiovisuais, reunidos assim em conjunto, poderão ser entendidos como “uma fantasia *coletiva* sintomática de um itinerário *coletivo* de repressão sadomasoquista” (Spivak, 1988, p. 296) que reproduz, ao invés de apagar, o próprio ato colonial.

### Tradução: Patrícia Sequeira Brás

#### REFERÊNCIAS

- Almeida, M. V. de. (2004). *An earth-colored sea: “Race”, culture and the politics of identity in the post-colonial Portuguese-speaking world*. Berghahn.
- Azoulay, A. A. (2021). Toward the abolition of photography’s imperial rights. In K. Coleman & D. James (Eds.), *Capitalism and the camera* (pp. 72–128). Verso.
- Bea, E. (2016, 20 de novembro). *White skin, black masks: On the “Decolonial Desire” of Vasco Araújo*. Media Diversified. <https://mediadiversified.org/2016/11/20/white-skin-black-masks-on-the-decolonial-desire-of-vasco-araujo/>
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- César, F. (Diretor). (2011). *A embaixada* [Filme]. Calouste Gulbenkian Foundation; Haus der Kulturen der Welt.
- Duarte, M. (2021, 5 de fevereiro). Há um Brasil a fazer perguntas difíceis a Portugal. *Público*. <https://www.publico.pt/2021/02/05/culturaipilon/noticia/ha-brasil-perguntas-dificeis-portugal-1949072>
- Fanon, F. (2008). *Black skin, white masks*. Pluto Press.
- Ferreira, C. O. (2014). The end of history through the disclosure of fiction: Indisciplinarity in Miguel Gomes’s *Tabu* (2012). *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 5, 18–47. <http://cjpmi.iflnova.pt/5-ndice>
- Hall, S. (2003). The spectacle of the other. In S. Hall, J. Evans, & S. Nixon (Eds.), *Representation: Cultural representations and signifying practices* (pp. 223–278). Sage Publications.
- Henda, K. K. (Diretor). (2017). *Havemos de voltar* [Filme]. Geração 80; Jahmek Contemporary Art.
- Jameson, F. (1998). *The cultural turn: Selected writings on the postmodern*. Verso.
- Medeiros, P. de. (2016). Post-imperial nostalgia and Miguel Gomes’ *Tabu*. *Interventions*, 18(2), 203–216. <https://doi.org/10.1080/1369801X.2015.1106963>

- Medeiros, P. de. (2018). Lusophony or the haunted logic of postempire. *Lusotopie*, 17(2), 227–247. <https://doi.org/10.1163/17683084-12341720>
- Mirzoeff, N. (2011) *The right to look, a counterhistory of visuality*. Duke University Press.
- Mombaça, J. (2017, 7 de novembro). *A coisa tá branca!* Buala. <https://www.buala.org/pt/mukanda/a-coisa-ta-branca>
- Mourão, P. (2018). Sobre algumas ruínas, uns lamentam, outros dançam: Algumas impressões sobre a presença portuguesa na 20ª edição do Videobrasil. *Aniki*, 5(1), 206–213. <https://doi.org/10.14591/aniki.v5n1.369>
- Mourinha, V. (2020, 22 de janeiro). *Mosquito*: “Este filme é uma forma de me redimir por ser filho de colonizadores”. *Público*. <https://www.publico.pt/2020/01/22/culturaipsilon/noticia/-filme-forma-redimir-filho-colonizadores-1901077>
- Oliveira, A. de B. (2016). Descolonização em, de e através das imagens de arquivo “em movimento” da prática artística. *Comunicação e Sociedade*, 29, 107–129. [https://doi.org/10.17231/comsoc.29\(2016\).2412](https://doi.org/10.17231/comsoc.29(2016).2412)
- Oliveira, A. de B. (2017). *Avó e O Jogo*, ou o arquivo colonial “em movimento” nos vídeos de Raquel Schefer. *Revista África(s)*, 4(7), 21–29. <https://revistas.uneb.br/index.php/africanas/article/view/4178>
- Pereira, A. C. (2016). Otherness and identity in *Tabu* from Miguel Gomes. *Comunicação e Sociedade*, 29, 331–350. [https://doi.org/10.17231/comsoc.29\(2016\).2423](https://doi.org/10.17231/comsoc.29(2016).2423)
- Pereira, A. C. (2021). Margarida Cardoso e as mulheres da casa-grande: Reconfigurar a memória (pós) colonial a partir da branquitude. *Revista Ciências Humanas*, 14(3), 39–53. <https://doi.org/10.32813/2179-1120.2121.v14.n2.a751>
- Piçarra, M. do C. (2006). *Salazar vai ao cinema I*. Minerva.
- Piçarra, M. do C. (2011). *Salazar vai ao cinema II*. DrellaDesign.
- Piçarra, M. do C. (2015). *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Edições 70.
- Piçarra, M. do C., & Castro, T. (2017). *(Re)Imagining African independence: Film, visual arts and the fall of the Portuguese empire*. Peter Lang.
- Portugal reaches deal on EU and IMF bail-out*. (2011, 4 de maio). BBC. <https://www.bbc.com/news/business-13275470>
- Ribeiro, A. P. (2018). Para acabar de vez com a lusofonia. *Lusotopie*, 17(2), 220–226. <https://journals.openedition.org/lusotopie/3033>
- Sales, M. (2021). Nossos fantasmas estão vindo cobrar: Giro decolonial na arte contemporânea brasileira. *Vista*, (8), 1–14. <https://doi.org/10.21814/vista.3641>
- Sales, M., & Lança, M. (2019). A matriz colonial de poder e o campo da arte: E nós? Como existir? Como re-existir? *Vazantes*, 3(1), 17–39. <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/42912>
- Santos, B. de S. (2002). Between Prospero and Caliban: Colonialism, postcolonialism, and inter-identity. *Luso-Brazilian Review*, 39(2), 9–43. <http://hdl.handle.net/10316/41193>
- Saraiva, J. C. (2018, 5 de maio). O polémico museu-fantasma dos descobrimentos. *Jornal i*. [https://ionline.sapo.pt/artigo/610802/o-polemico-museu-fantasma-dos-descobrimientos?seccao=Mais\\_i](https://ionline.sapo.pt/artigo/610802/o-polemico-museu-fantasma-dos-descobrimientos?seccao=Mais_i)
- Sequeira Brás, P. (2017). Crisis and catastrophe in cinema and video art. *Paletten Art Journal*, 307/308, 91–95.

- Sequeira Brás, P. (2020). *Post-Fordism in Active Life* (2013), *Industrial Revolution* (2014) and *The Nothing Factory* (2017). In T. Austin & A. Koutsourakis (Eds.), *Cinema of crisis: Film and contemporary Europe* (pp. 76–92). Edinburgh University Press.
- Shohat, E. (1991). Imaging terra incognita: The disciplinary gaze of empire. *Public Culture*, 3(2), 41–70.
- Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak? In C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture* (pp. 271–313). University Illinois Press.
- Stam, R. (2000). *Film theory: An introduction*. Blackwell Publishers.
- Tiny, S. (Diretor). (2021). *Constelações equatoriais* [Filme]. Divina Comédia.
- Vicente, F. L. (2014). *O império da visão. A fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*. Edições 70.
- Vieira, P. (2015). Imperial remains: Postcolonialism in Portuguese literature and cinema. *Portuguese Journal of Social Science*, 14(3), 275–286. [https://doi.org/10.1386/pjss.14.3.275\\_1](https://doi.org/10.1386/pjss.14.3.275_1)

## NOTA BIOGRÁFICA

Patrícia Sequeira Brás concluiu a sua investigação de doutoramento *The Political Gesture in Pedro Costa's Films* (O Gesto Político dos filmes de Pedro Costa) em 2015, no Departamento de Estudos Ibéricos e Latino-Americanos em Birkbeck, na Universidade de Londres. Lecionou nas Universidades de Londres e Exeter antes de aceitar a posição de investigadora no Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. O interesse na relação entre política e cinema que motivou o seu doutoramento continua a pautar os seus novos projetos de investigação. Os seus interesses atuais incluem o uso do testemunho na primeira pessoa e reencenação no cinema documental, feminismo e estudos de género, temporalidade cinematográfica e colonialidade visual.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4756-1150>

Email: [patricia.sequeira.bras@ulusofona.pt](mailto:patricia.sequeira.bras@ulusofona.pt)

Morada: Universidade Lusófona, Campo Grande, 376, 1749-024 Lisboa, Portugal

**Submetido: 19/11/2021 | Aceite: 02/03/2022**



*Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.*