



COMUNICAÇÃO
& SOCIEDADE



29

IMAGINÁRIOS COLONIAIS
COLONIAL IMAGINARIES

Propaganda, Militância e “Resistência” no Cinema
Propaganda, Militancy and “Resistance” in the Cinema

Editoras

Maria do Carmo Piçarra, Rosa Cabecinhas e Teresa Castro







**COMUNICAÇÃO
& SOCIEDADE**

29

IMAGINÁRIOS COLONIAIS
COLONIAL IMAGINARIES

Propaganda, Militância e “Resistência” no Cinema
Propaganda, Militancy and “Resistance” in the Cinema

Editoras

Maria do Carmo Piçarra, Rosa Cabecinhas e Teresa Castro



Título | Title: Imaginários Coloniais: Propaganda, Militância e “Resistência” no Cinema / *Colonial Imaginaries: Propaganda, Militancy and “Resistance” in the Cinema*

Diretor | Journal Editor: Moisés de Lemos Martins

Diretor Adjunto | Associate Editor: Manuel Pinto

Editores Temáticos | Volume Editors n.º 29 – junho 2015 | June 2015: Maria do Carmo Piçarra, Rosa Cabecinhas & Teresa Castro

Conselho Editorial | Editorial Board

Alain Kiyindou (*Universidade de Bordéus 3*), Ana Cláudia Mei Oliveira (*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*), Anabela Carvalho (*Universidade do Minho*), Annabelle Sreberny (*London Middle East Institute*), Barbie Zelizer (*Universidade da Pensilvânia*), Cláudia Álvares (*Universidade Lusófona de Lisboa*), David Buckingham (*Universidade de Loughborough*), Cláudia Padovani (*Universidade de Pádua*), Divina Frau-Meigs (*Universidade de Paris III - Sorbonne*), Fabio La Rocca (*Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien - Sorbonne*), Felisbela Lopes (*Universidade do Minho*), Fernanda Ribeiro (*Universidade do Porto*), Filipa Subtil (*Escola Superior de Comunicação Social, do IPL*), Gustavo Cardoso (*ISCTE-IUL*), Hannu Nieminen (*Universidade de Helsínquia*), Helena Sousa (*Universidade do Minho*), Immacolta Lopes (*Universidade de São Paulo*), Isabel Ferin (*Universidade de Coimbra*), Ismar Oliveira Soares (*Universidade de São Paulo*), Janet Wasco (*Universidade de Oregon*), José Manuel Pérez Tornero (*Universidade Autònoma de Barcelona*), Lídia Oliveira (*Universidade de Aveiro*), Madalena Oliveira (*Universidade do Minho*), Maria Michalis (*University of Westminster*), Maria Teresa Cruz (*Universidade Nova de Lisboa*), Muniz Sodré (*Universidade Federal do Rio de Janeiro*), Nélia del Bianco (*Universidade de Brasília*), Nelson Zagalo (*Universidade do Minho*), Paulo Serra (*Universidade da Beira Interior*), Raúl Fuentes Navarro (*Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Gualadajara*), Rosa Cabecinhas (*Universidade do Minho*), Sara Pereira (*Universidade do Minho*), Sonia Livingstone (*London School of Economics*), Teresa Ruão (*Universidade do Minho*), Tristan Mattelard (*Universidade de Vincennes - Paris VIII*), Vera França (*Universidade Federal de Minas Gerais*), Vincenzo Susca (*Universidade Paul Valéry - Montpellier III*), Xosé López García (*Universidade de Santiago de Compostela*), Zara Pinto-Coelho (*Universidade do Minho*).

Conselho Consultivo | Advisory Board

Aníbal Alves (*Universidade do Minho*), António Fidalgo (*Universidade da Beira Interior*), Denis McQuail (*Universidade de Amsterdão*), José Bragança de Miranda (*Universidade Nova de Lisboa*), José Manuel Paquete de Oliveira (*Iscte-IUL*), José Marques de Melo (*Universidade Metodista de São Paulo*), Margarita Ledo (*Universidade de Santiago de Compostela*), Michel Maffesoli (*Universidade Paris Descartes - Sorbonne*), Miquel de Moragas (*Universidade Autònoma de Barcelona*), Murilo César Ramos (*Universidade de Brasília*).

Diretor Gráfico e Edição Digital | Graphic Director and Digital Editing: Pedro Portela

Assistente Editorial | Editorial Assistant: Zara Pinto-Coelho

Assistente de Formatação Gráfica | Graphic Assistant: Ricardina Magalhães

Indexadores | Indexers and Catalogues: Latindex | RepositoriUM | DOAJ | Qualis | MIAR | ERIH PLUS | OAISTER | CEDAL | BASE | EZ

URL: www.revistacomsoc.pt // **imagem capa | cover:** Délio Jasse, *Ausência Permanente*, 2014

Edição: *Comunicação e Sociedade* é editada semestralmente (2 números/ano ou 1 número duplo) pelo Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), Universidade do Minho, em formato bilingue (português e inglês). Os autores que desejem publicar artigos ou resenhas devem consultar o URL da página indicado acima. The journal *Comunicação e Sociedade* is published twice a year and is bilingual (Portuguese and English). Authors who wish to submit articles for publication should go to URL above.

Redação e Administração | Address:

CECS – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade
Universidade do Minho, Campus de Gualtar
4710-057 Braga – Portugal

Telefone | Phone: (+351) 253 604695 // **Fax:** (+351) 253 604697 // **Email:** cecs@ics.uminho.pt // **Web:** www.cecs.uminho.pt

ISSN: 1645-2089 // **e-ISSN:** 2183-3575
Depósito legal | Legal deposit: 166740/01

Cofinanciado por:



Financiado pelo COMPETE: POCI-01-0145-FEDER-007560 e FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, no âmbito do projeto: UID/CCI/00736/2013. Supported by COMPETE: POCI-01-0145-FEDER-007560 and FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia within the Project Scope: UID/CCI/00736/2013.

ÍNDICE

Imaginários coloniais: propaganda, militância e “resistência” no cinema	9
Maria do Carmo Piçarra, Rosa Cabecinhas & Teresa Castro	
Colonial imaginaries: propaganda, militancy and “resistance” in the cinema	17
Maria do Carmo Piçarra, Rosa Cabecinhas & Teresa Castro	
<hr/>	
ARTIGOS / ARTICLES	25
<hr/>	
<i>Mueda, Memória e Massacre</i>, de Ruy Guerra, o projeto cinematográfico moçambicano e as formas culturais do Planalto de Mueda	27
Raquel Schefer	
<i>Mueda, Memória e Massacre</i> by Ruy Guerra and the cultural forms of the Makonde Plateau	53
Raquel Schefer	
Quantas nações somos capazes de imaginar?	79
Catarina Laranjeiro	
How many nations are we able to imagine?	93
Catarina Laranjeiro	
Descolonização em, de e através das imagens de arquivo “em movimento” da prática artística	107
Ana Balona de Oliveira	
Decolonization in, of and through the archival “moving images” of artistic practice	131
Ana Balona de Oliveira	
Imagens de África? Filmes e documentários portugueses relativos às antigas colónias africanas (primeira metade do século XX)	153
Patrícia Ferraz de Matos	
Images of Africa? Portuguese films and documentaries related to the former colonies in Africa (first half of the 20th century)	175
Patrícia Ferraz de Matos	
<i>áfrica em Lisboa- Os Indígenas da Guiné na Grande Exposição Industrial e Guiné Aldeia Indígena em Lisboa -1932: a construção do corpo feminino</i>	197
Francesca de Rosa	
<i>Africa em Lisboa - Os Indígenas da Guiné na Grande Exposição Industrial and Guiné Aldeia Indígena em Lisboa - 1932: the portrayal of the female body</i>	219
Francesca de Rosa	
Entre a memória e o seu apagamento: O Grande Kilapy de Zézé Gamboa e o legado do colonialismo português	239
Katy Stewart	
Between memory and erasure: Zézé Gamboa’s O Grande Kilapy and the legacy of portuguese colonialism	255
Katy Stewart	
Os jovens e o cinema português: a (des)colonização do imaginário?	271
Isabel Macedo	

Youth and portuguese cinema: the (de)colonisation of the imaginary? Isabel Macedo	291
Alteridade e identidade em <i>Tabu</i> de Miguel Gomes Ana Cristina Pereira	311
Otherness and identity in <i>Tabu</i> from Miguel Gomes Ana Cristina Pereira	331
VÁRIA / VARIA	351
A pós-memória como coragem cívica. Palavra de ordem: resistir, resistir, resistir Sheila Khan	353
Postmemory as a form of civic courage. Watchword: resist, resist, resist Sheila Khan	365
Cinema transcultural em debate numa rede de conhecimento: significados pós-coloniais híbridos no cinema de resistência Pedro Andrade	377
Transcultural Cinema debated in a Knowledge Network: postcolonial hybrid meanings within resistance cinema Pedro Andrade	395
LEITURAS / BOOK REVIEWS	413
Martins, L. P. (2012). <i>Um Império de Papel. Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940)</i> . Lisboa: Edições 70. Inês Vieira Gomes	415
Martins, L. P. (2012). <i>Um Império de Papel. Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940)</i> . Lisboa: Edições 70. Inês Vieira Gomes	421
Vicente, F. L. (Org.) (2014). <i>O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)</i> . Lisboa: Edições 70. Drew Thompson	427
Vicente, F. L. (Org.) (2014). <i>O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)</i> . Lisboa: Edições 70. Drew Thompson	433
Piçarra, M. do C. (2015). <i>Azuis Ultramarinos. Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo</i> . Lisboa: Edições 70. Paulo Cunha	439
Piçarra, M. do C. (2015). <i>Azuis Ultramarinos. Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo</i> . Lisboa: Edições 70. Paulo Cunha	443
Cabecinhas, R. & Cunha, L. (Eds.) (2008). <i>Comunicação Intercultural. Perspectivas, Dilemas e Desafios</i> . Porto: Campo das Letras. Renné Oliveira França	447

Cabecinhas, R. & Cunha, L. (Eds.) (2008). *Comunicação Intercultural. Perspectivas, Dilemas e Desafios*. Porto: Campo das Letras.

Renné Oliveira França

453



IMAGINÁRIOS COLONIAIS: PROPAGANDA, MILITÂNCIA E “RESISTÊNCIA” NO CINEMA

Maria do Carmo Piçarra, Rosa Cabecinhas & Teresa Castro

O aniversário dos quarenta anos das independências africanas é o pretexto para analisar como é que o colonialismo português tem sido *imaginado* através da imagem em movimento. Nesta edição da revista *Comunicação & Sociedade*, a reflexão proposta pelos ensaios reunidos sob o título *Imaginários coloniais: propaganda, militância e “resistência” no cinema* é um contributo para o conhecimento dos homens e mulheres imaginados através do cinema pelo (pós-)colonialismo durante e após o Estado Novo (1926-1974).

Note-se que, tanto em Portugal como noutros países europeus, são escassos os estudos sobre como o cinema representou as ex-colónias. A escassez é, porém, contrabalançada pelo facto de se tratarem de investigações recentes, denotando uma tendência valorizadora desta pesquisa.

Em Portugal, iniciou-se o estudo histórico das representações cinematográficas do colonialismo, sob a coordenação de Luís Reis Torgal, em *O Cinema sob o Olhar de Salazar* (2000), um estudo que foi aprofundado por Jorge Seabra em *África Nossa: o Império Colonial na Ficção Cinematográfica Portuguesa* (2011). No âmbito da antropologia, editou-se *Guia para os Filmes Realizados por Margot Dias em Moçambique*, da autoria de Catarina Alves Costa (1997), Alexandre Oliveira estudou *Os Filmes de Ruy Cinnati sobre Timor 1961-62* (2003) e *A câmara, a escrita e a coisa dita...* (2008) é incontornável para estudar a obra filmada e escrita em Angola, por Ruy Duarte de Carvalho. *La Collection Coloniale de la Cinemateca Portuguesa*, publicado por Joana Pimentel na FIAF nº64 (4/2002); a obra, do investigador belga Guido Convents, *Os Moçambicanos Perante o Cinema e o Audiovisual: Uma História Político-cultural do Moçambique Colonial até à república de Moçambique (1896-2010)* (2011); além da trilogia *Angola, o Nascimento de uma Nação. Vol. I O Cinema do Império; Vol. II O Cinema da Libertação e Vol. III O Cinema da Independência* (António & Piçarra, 2013, 2014, 2015) e *Azuis Ultramarinos. Propaganda e Censura no Cinema do Estado Novo* (Piçarra, 2015) - este último com enfoque nas Ciências da Comunicação - destacam-se na escassa bibliografia sobre cinema nas ex-colónias portuguesas.

Em termos de imagem fixa, a maior parte das investigações existentes é relativa a fotografia e cartazes, sendo escassos os estudos que abordam outros suportes, como, por exemplo, a banda desenhada (e.g., Cunha, 1995). No que respeita a publicações mais recentes, realce-se o estudo da antropóloga Leonor Pires Martins *Um império de Papel – Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940)* (2012), sobre as imagens do colonialismo na imprensa periódica, e, coordenado pela historiadora Filipa Lowndes Vicente, *O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial (1860-1960)* (2014).

A chamada de trabalhos para esta revista foi feita em articulação com a organização da conferência internacional *Lutas de libertação, a “queda do império” português e o*

nascimento (em imagens) das nações africanas, realizada, a 27 e 28 de janeiro de 2016, no Centre for Film Aesthetics and Cultures (CFAC), da Universidade de Reading, e no King’s College of London - Camões Centre for Portuguese Language and Culture. Promovida no âmbito do projeto de pós-doutoramento de Maria do Carmo Piçarra, sob a orientação de Rosa Cabecinhas (CECS) e co-orientação de Lúcia Nagib (CFAC), visou contribuir para a dinamização e internacionalização da Aleph - Rede de Acção e Investigação Crítica da Imagem Colonial e, além das entidades organizadoras acima referidas, teve como parceiros a Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, a Fundação Calouste Gulbenkian, o Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, a Fundação para a Ciência e Tecnologia, e o Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho.

Algumas perguntas dão foco a esta edição: como é que o cinema foi determinado pelas políticas coloniais e como é que estas foram projetadas pelo cinema? Como é que as representações coloniais dispostas pelo Estado Novo foram sendo questionadas pelo Terceiro Cinema, pelos Novos Cinemas e pelos movimentos de libertação das ex-colónias portuguesas? No âmbito dos projetos de criação e desenvolvimento de cinematografias nacionais dos países africanos de língua portuguesa, que representações foram criadas em “contra campo” às representações do colonialismo português? E atualmente como, e em que medida, é que o cinema de autor e outras práticas artísticas que usam a imagem em movimento estão a contribuir – ou não – para descolonizar o imaginário? Como é que se pode pensar um cinema pós-colonial? Há um neocolonialismo subjacente em certas práticas e investigações artísticas que usam a imagem em movimento?

Em *Mueda, Memória e Massacre*, de Ruy Guerra, o projeto cinematográfico moçambicano e as formas culturais do Planalto de Mueda”, Raquel Schefer desvenda as alterações a que o filme foi sujeito para se conformar ao “Script da libertação”, com o qual a FRELIMO visou ordenar e codificar a história de Moçambique. Examina, para tal, a existência de elementos do programa de coletivização analisando complementarmente a influência da cultura maconde - e particularizando a da dança *mapiko* - nas formas estéticas e narrativas do filme. Por seu lado, em “Quantas nações somos capazes de imaginar?”, Catarina Laranjeiro explora a forma como o cinema participou na construção da Guiné-Bissau enquanto estado-nação. A autora analisa dois filmes realizados em 1973, em contextos bastante diferentes: *En Nations Födelse / The Birth of a Nation*, dos suecos Lennart Malmer & Ingela Romare, e *X Marcha da Juventude na República Democrática Alemã*, do guineense Sana N’Hada. Apesar de proporem representações distintas da luta de libertação, ambos os filmes revelam retrospectivamente os silêncios, ausências e exclusões sobre os quais se alicerçou a utopia do estado-nação da Guiné-Bissau.

O artigo de Ana Balona de Oliveira, “Descolonização em, de e através das imagens de arquivo “em movimento” da prática artística”, concentra-se em várias obras recentes dos artistas Ângela Ferreira, Kiluanji Kia Henda, Délio Jasse, Daniel Barroca e Raquel Schefer. Partilhando um mesmo interesse pelos arquivos coloniais, os trabalhos em questão contribuem, como argumenta Balona de Oliveira, para uma urgente descolonização epistémica e ético-política tanto das imagens de arquivo, como do momento presente. A

produção artística contemporânea surge assim como uma forma de questionar os silêncios da memória e/ou as nostalgias imperiais que caracterizam a condição pós-colonial.

Em “Imagens de África? Filmes e documentários”, Patrícia Ferraz de Matos analisa as “representações coloniais” nos filmes e documentários realizados em Portugal durante o Estado Novo. Partindo de um vasto corpus constituído por 38 filmes realizados entre 1928 e 1965, a autora apresenta-nos uma síntese sobre as imagens e os papéis sociais atribuídos a “brancos” (colonos) e aos “negros” (colonizados), ilustrando como essas imagens cristalizaram dicotomias e reificaram assimetrias de poder. Por sua vez, numa análise crítica amparada pelo conceito de “prazer visual” e a ideia da “impossibilidade de fala da subalterna”, em “Olhares e representações: reflexões à volta da construção do corpo feminino nos documentários *África em Lisboa - Os Indígenas da Guiné na Grande Exposição Industrial* e *Guiné Aldeia Indígena em Lisboa - 1932*”, Francesca de Rosa debate a representação cinematográfica do corpo da mulher negra. A autora conclui que a alteridade no cinema colonial português é produzida através de uma estratégia de dominação veiculada através de um discurso, gerador de estereótipos e simplificador, que recusa a diversidade. Sustenta, porém, que, nenhum sistema de poder “é capaz de eliminar definitivamente a subjetividade e a resistência dos subordinados” (Mellino, 2004, p. 76) o que comprova através da análise fílmica.

Em “Entre a memória e o seu apagamento: *O Grande Kilapy* de Zézé Gamboa e o legado do colonialismo português”, Katy Stewart interroga a forma como o mais recente filme de Gamboa se presta a um trabalho singular de redenção da memória e de descolonização do imaginário. Apesar das dificuldades de produção e de difusão conhecidas pelo filme, este último afirma-se como um meio de transmissão oral de memórias alternativas, na linha de propostas tão diferentes como as de Walter Benjamin ou Pierre Nora. Por sua vez, Isabel Macedo, no ensaio “Os jovens e o cinema português: a (des)colonização do imaginário?”, analisa as percepções de jovens sobre relações interculturais, com base na criação de grupos focais que visualizaram e discutiram o documentário *Li Ké Terra* (2010). Articulando a reflexão sobre os resultados apurados com o enfoque na “narrativa” do filme, a autora argumenta que a literacia fílmica e o cinema podem contribuir para a descolonização do imaginário através da transformação reflexiva e crítica das auto e hetero-representações. Finalmente, em “Alteridade e identidade em *Tabu* de Miguel Gomes”, Ana Cristina Pereira, através de uma análise semiótica multimodal, reflete sobre como a identidade portuguesa foi construída, também no cinema, por via da relação com a identidade de um “outro” africano. Para tal isola dualidades patentes no filme, classificado pela autora como “pós-colonial” por evidenciar o modo como as representações “raciais” forjadas durante o colonialismo perduram na sociedade portuguesa atual.

A secção “Vária” é constituída por dois ensaios que aprofundam o debate sobre o cinema enquanto atualização da memória cultural e forma de expressão identitária. A valorização da importância da consciencialização histórica e a necessidade de romper silêncios e amnésias de modo promover o (re)conhecimento do Outro é transversal a ambos os ensaios. Em “A pós-memória como coragem cívica. Palavra de ordem: resistir, resistir, resistir”, Sheila Khan destaca os contributos de dois documentários portugueses

recentes para os estudos, em língua portuguesa, da colonialidade e pós-colonialidade. Cruzando os conceitos de “coragem cívica” e de “dever de memória”, Khan enfatiza o “dever de pós-memória”, que resgate e dignifique as vivências e narrativas de homens e mulheres cujas “estórias de vida” rompem silêncios históricos.

Pedro Andrade, no ensaio “Cinema transcultural em debate numa rede de conhecimento: significados pós-coloniais híbridos no cinema de resistência”, apresenta os fundamentos conceptuais e os recursos tecnológicos para a implementação de uma *Rede de Conhecimento sobre Comunicação Transcultural*, organizada em Arquivos, Bases de Conhecimento e Museus Virtuais. O autor discute os desafios inerentes às “culturas híbridas” contemporâneas, salientando as potencialidades de uma colaboração entre cineastas, públicos e críticos de cinema na luta contra as desigualdades sociais.

A revista encerra reunindo quatro resenhas a obras que em domínios disciplinares diferentes representam contribuições importantes para o fortalecer dos estudos sobre o colonialismo português e a sua relação com as imagens, fixas e em movimento. Neste âmbito, especialistas de diferentes domínios apresentam e contextualizam três obras anteriormente referidas: Paulo Cunha faz uma resenha à obra de Maria do Carmo Piçarra (2015); Inês Vieira Gomes apresenta a obra de Leonor Pires Martins (2012); e Drew Thompson a obra coordenada por Filipa Lowndes Vicente (2014).

Na resenha a *Azuis Ultramarinos...*, Cunha analisa criticamente o dispositivo usado pela autora: “um *campo/fora de campo/contra campo* rememorativo em que, às representações do colonialismo pelas atualidades de propaganda cinematográfica do Estado Novo, se contrapõe o olhar-consciência de autores censurados/proibidos de filmes sobre as ex-colónias portuguesas para ir revelando – no *fora de campo* –, através de ‘imagens-clarão’, uma ética da memória (e do esquecimento)” (Piçarra, 2015, p. 13) concluindo que este é estudo contributivo para o estado da arte de várias áreas científicas.

Gomes propõe que, em *Um Império de Papel*, as imagens relativas às ex-colónias publicadas na imprensa periódica portuguesa entre 1875 e 1940 são estudadas, por Pires, como um objeto em si. A análise crítica das imagens, seus contextos de produção, reprodução e manipulação, proposta, sustenta Gomes, problematiza a iconografia colonial e questiona uma leitura superficial da mesma.

Thompson explica que os autores de *O Império da Visão* se propuseram examinar as ligações entre a imagem e o colonialismo português, as instituições e indivíduos que o serviram, bem como as políticas de representação subjacentes, salientando que, neste âmbito, o livro não só apresenta novas metodologias e conceitos como impõe uma reconsideração das questões que têm enquadrado o estudo da imagem fixa e colonialismo.

Renné França apresenta uma resenha à obra editada por Rosa Cabecinhas e Luís Cunha, *Comunicação Intercultural. Perspectivas, Dilemas e Desafios* (2008), introduzindo a questão importante do diálogo intercultural nas sociedades contemporâneas, cujos desafios atuais não podem ser verdadeiramente avaliados sem que se leve em conta a complexa situação pós-colonial na qual nos encontramos hoje.

Reunimos, pois, contributos que articulam e aprofundam análises sobre o uso do cinema colonial pela propaganda, refletindo, paralelamente, sobre representações de

género, incluindo abordagens às emergências das cinematografias nos países africanos de língua oficial portuguesa, que potenciam o conhecimento e a reflexão sobre a militância através do cinema. Para além destes estudos, que enquadram a lógica das propagandas, há análises sobre com que filmes - coloniais, pós-coloniais, neocoloniais? - é que o cinema conta a história destes novos países enquanto conta a sua própria história (Godard & Ishaghpour, 2005). Os textos reunidos atestam como é que, na “urgência do presente”, vai sendo feita a redenção do passado (Benjamin, 1940) através de um “cinema de resistência” (Deleuze, 1987), mas também, além da fotografia, por outras práticas artísticas que usam a imagem em movimento. //

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- António, J. & Piçarra, M. C. (Eds.) (2013). *Angola, o Nascimento de uma Nação. Vol. I O Cinema do Império*. Lisboa: Guerra & Paz.
- António, J. & Piçarra, M. C. (Eds.) (2014). *Angola, o Nascimento de uma Nação. Vol. II O Cinema da Libertação*. Lisboa: Guerra & Paz.
- António, J. & Piçarra, M. C. (Eds.) (2015). *Angola, o Nascimento de uma Nação. Vol. III O Cinema da Independência*. Lisboa: Guerra & Paz.
- Benjamin, W. (1991). Sur le Concept d' Histoire (1940). In J.-M. Monnoyer (Ed.), *Écrits Français* (pp. 339-356). Paris: Gallimard.
- Cabecinhas, R. & Cunha, L. (Eds.) (2008). *Comunicação Intercultural. Perspectivas, Dilemas e Desafios*. Porto: Campo das Letras.
- Carvalho, R. D. (2008). *A câmara, a escrita e a coisa dita. Fitas, textos e palestras*. Lisboa: Cotovia.
- Convents, G. (2011). *Os Moçambicanos perante o Cinema e o Audiovisual: Uma História Político-cultural do Moçambique Colonial até à República de Moçambique (1896-2010)*. Maputo: Dockanema.
- Costa, C. A. (1997). *Guia para os Filmes Realizados por Margot Dias em Moçambique 1957-1961*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.
- Godard, J.-L. & Ishaghpour, Y. (2005). *Cinema*. Oxford/ Nova Iorque: Berg.
- Luís, C. (1995) A Imagem do Negro na BD do Estado Novo: Algumas Propostas Exploratórias. *Cadernos do Noroeste*, 8(1), 89-112.
- Martins, L. P. (2012). *Um Império de Papel – Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940)*. Lisboa: Edições 70.
- Oliveira, A. (2003). *Os Filmes de Ruy Cinatti sobre Timor, 1961 – 1962*, Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, Policopiado.
- Piçarra, M. C. (2015). *Azuis Ultramarinos. Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
- Pimentel, J. (2002). La Collection Coloniale de la Cinemateca Portuguesa. *Journal of Film Preservation*, 64, 22-30.

Seabra, J. (2011). *África Nossa: o Império Colonial na Ficção Cinematográfica Portuguesa, 1945-1974*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Torgal, L. R. (Ed.) (2000). *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Circulo de Leitores.

Vicente, F.L. (2014). *O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial (1860-1960)*. Lisboa: Edições 70.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Maria do Carmo Piçarra (Doutoramento em Ciências da Comunicação pela FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 2013), é investigadora de Pós-Doutoramento no Centro de Estudos Comunicação e Sociedade, na Universidade do Minho, e no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Co-editora da ANIKI – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, é jornalista, crítica e programadora de cinema. Publicou, entre outros títulos e artigos, “Azuis Ultramarinos. Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo” (2015), *Salazar vai ao Cinema I e II* (2006, 2011), além de ter coordenado, com Jorge António, a trilogia “Angola, o nascimento de uma nação”.

E-mail: carmoramos@gmail.com

Universidade do Minho - Campus de Gualtar, 4710-057- Braga, Portugal

Rosa Cabecinhas é doutorada em Ciências da Comunicação (especialização em Psicologia Social da Comunicação). É docente no Instituto de Ciências Sociais e investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), Universidade do Minho. Foi Diretora-Adjunta do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Diretora do Mestrado em Ciências da Comunicação e diretora do Departamento de Ciências da Comunicação na mesma Universidade. Atualmente é diretora do Programa Doutoral em Estudos Culturais (Universidades do Minho e Aveiro). Dedicar-se principalmente às seguintes áreas de investigação: diversidade e comunicação intercultural, memória social, representações sociais, identidades sociais, estereótipos e discriminação social.

E-mail: cabecinhas@ics.uminho.pt

Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, 4710-057-Braga, Portugal

Teresa Castro é professora associada de cinema e de teoria das imagens na Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris III. Licenciada em História da arte e doutorada em cinema e estudos audiovisuais, foi investigadora associada no museu do Quai Branly em Paris (2010-2011) e investigadora convidada no Max Planck Institute for the History of Science de Berlim (2011). Parte da sua investigação concentra-se sobre a fotografia e o cinema em situações coloniais, em especial no contexto lusófono, tendo também colaborado na organização do ciclo “Movimentos de Libertação em Moçambique, Angola e Guiné-Bissau (1961-1974)” organizada pelo festival Doclisboa em 2011. As suas publicações sobre estas temáticas incluem artigos e capítulos de livros sobre a fotografia colonial portuguesa, o cinema científico e etnográfico realizado em Angola ou ainda a forma como os artistas contemporâneos portugueses têm reinvestido as imagens coloniais.

E-mail: teresa.castro@univ-paris3.fr
Département Études cinématographiques et audiovisuelles
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Centre Censier, 13 rue de Santeuil
75231 Paris Cedex 05

COLONIAL IMAGINARIES: PROPAGANDA, MILITANCY AND “RESISTANCE” IN THE CINEMA

Maria do Carmo Piçarra, Rosa Cabecinhas & Teresa Castro

The fortieth anniversary of the independence of Portuguese-speaking African countries is the pretext for analysing how Portuguese colonialism has been *imagined* by means of the moving image. In this issue of *Comunicação & Sociedade*, the reflection proposed by the articles compiled under the title *Colonial imaginaries: propaganda, militancy and “resistance” in the cinema* aims to expand our knowledge of the men and women imagined via the cinema under (post-)colonialism, during and after the Estado Novo regime (1926-1974).

It should be noted that, both in Portugal and in other European countries, there are few studies on how the cinema has represented the former colonies. This scarcity is, however, counterbalanced by the fact that the research works that do exist are relatively recent, thus indicating a trend towards valorising such research.

In Portugal, the historical study of the cinematic representations of colonialism began under the coordination of Luís Reis Torgal in *O Cinema Sob o Olhar de Salazar* (Cinema under the Gaze of Salazar) (2000), a study that was furthered by Jorge Seabra in *África Nossa: o Império Colonial na Ficção Cinematográfica Portuguesa* (Our Africa: the Colonial Empire in Portuguese Cinematic Fiction) (2011). In the framework of anthropology, other published works include *Guia para os filmes realizados por Margot Dias em Moçambique* (Guide to the films made by Margot Dias in Mozambique), written by Catarina Alves Costa (1997), as well as Alexandre Oliveira's *Os Filmes de Ruy Cinnati sobre Timor 1961-62* (The Films of Ruy Cinnati about Timor 1961-62) (2003) and *A câmara, a escrita e a coisa dita...* (The camera, the written word and the spoken thing ...) (2008). The sparse literature on cinema in the former Portuguese colonies includes the films and writings conducted in Angola by Ruy Duarte de Carvalho, *La Collection Coloniale de la Cinemateca Portuguesa* (The Colonial Collection of the Portuguese Cinematheque), published by Joana Pimentel in FIAF n°. 64 (4/2002); the work of the Belgian researcher, Guido Convents, *Os Moçambicanos Perante o Cinema e o Audiovisual: Uma História Político-cultural do Moçambique Colonial até à República de Moçambique (1896-2010)* (The Mozambicans in Relation to Film and Audiovisual: A Political and Cultural History of Colonial Mozambique up until the Republic of Mozambique (1896-2010) (2011); and also the trilogy *Angola, o Nascimento de uma Nação. Vol. I O Cinema do Império; Vol. II O Cinema da Libertação e Vol. III O Cinema da Independência* (Angola, The Birth of a Nation. Vol. I Empire Cinema; Vol. II Liberation Cinema and Vol. III Independence Cinema) (Antonio & Piçarra, 2013, 2014, 2015) and *Azuis Ultramarinos. Propaganda e Censura no Cinema do Estado Novo* (Overseas Blues. Propaganda and Censorship in the Cinema of the Estado Novo) (Piçarra, 2015) - the latter focusing on the field of Communication Sciences.

In terms of still images, most existing research is related to photography and posters. There are relatively few studies that address other media, e.g. cartoons (e.g. Cunha, 1995). Recent publications include the study, by the anthropologist Leonor Pires Martins, *Um Império de Papel – Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940)* (A Paper Empire - Images of Portuguese Colonialism in the Illustrated Periodical Press (1875-1940) (2012), and *O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial (1860-1960)* (The Empire of Vision: photography in the colonial context (1860-1960) (2014) coordinated by the historian Filipa Lowndes Vicente.

The call for papers for this journal was made in conjunction with the organization of the international conference *Liberation struggles, the falling of the empire and the birth (in images) of the African nations*, held on 27 and 28 January, 2016, in the Centre for Film Aesthetics and Cultures (CFAC), of the University of Reading, and at King's College London - Camões Centre for Portuguese Language and Culture. Organised in the framework of the post-doctoral project of Maria do Carmo Piçarra, under the guidance of Rosa Cabecinhas (CECS) and co-supervised by Lúcia Nagib (CFAC), the conference aimed to contribute to the promotion and internationalisation of Aleph - Network for Action and Critical Research into Colonial Images and, in addition to the aforementioned organisers involved as partners the Portuguese Cinematheque - Cinema Museum, the Calouste Gulbenkian Foundation, the Comparative Studies Centre of the Faculty of Letters, University of Lisbon, the Portuguese Science and Technology Foundation (FCT) and the Communication and Society Research Centre (CECS), of the University of Minho.

Several questions are focused upon in this issue: how was film production determined by colonial policies and how were these policies projected by the cinema? How were the colonial representations created by the Estado Novo regime (1926-1974) questioned by the Third Cinema movement, by the New Cinemas and by the liberation movements of the former Portuguese colonies? Within the framework of the projects to create and develop national film industries in the African Portuguese-speaking countries, which representations were created in "reverse-shot" to the official representations of Portuguese colonialism? And currently how, and to what extent, is auteur cinema and other artistic practices that use the moving image contributing - or otherwise - to decolonising the respective imaginary universes? How can we think about postcolonial cinema? Is there a kind of neo-colonialism underlying certain artistic practices and research works that use the moving image?

In *Mueda, Memória e Massacre* (Mueda, Memory and massacre), by Ruy Guerra, the Mozambican film project and the cultural forms of the Mueda Plateau", Raquel Schefer reveals the changes made to the film to ensure that it stood in conformity with the "Liberation Script", that FRELIMO was attempting to use to organize and codify the history of Mozambique. To this effect it examines the existence of elements of the collectivisation program and also analyses the influence of Makonde culture - and in particular of the Mapiko dance - on aesthetic forms and film narratives. In "How many nations are we capable of imagining?" Catarina Laranjeiro explores how the cinema has participated in the construction of Guinea-Bissau as a nation-state. The author analyses two films

made in 1973, in very different contexts: *En Nations Födelse / The Birth of a Nation*, by the Swedish filmmakers Lennart Malmer & Ingela Romare, and *X Marcha da Juventude na República Democrática Alemã* (10th Youth March in the German Democratic Republic), by the Guinean filmmaker, Sana N'Hada. While proposing different representations of the liberation struggle, both films retrospectively reveal the silences, absences and exclusions underpinning the utopia of the nation-state of Guinea-Bissau.

The article by Ana Balona de Oliveira, "Decolonization in, of and via the 'moving' archive images of artistic practice", focuses on several recent works by the artists Ângela Ferreira, Kiluanji Kia Henda, Délio Jasse, Daniel Barroca and Raquel Schefer. Sharing the same interest in colonial archives, the works in question contribute, suggests Balona de Oliveira, to an urgent epistemic and ethical-political decolonisation of archive footage, and of present day images. Contemporary artistic production thus emerges as a way to question the silences of memory and / or imperial nostalgias that characterise the post-colonial condition.

In "Images of Africa? Portuguese films and documentaries related to the former colonies in Africa (first half of the 20th century)", Patrícia Ferraz de Matos analyses "colonial representations" in the films and documentaries produced in Portugal during the Estado Novo regime. On the basis of a vast corpus of 38 films made between 1928 and 1965, the author presents us with a summary of the images and social roles assigned to the "whites" (colonisers) and the "blacks" (colonised), illustrating how these images crystallised dichotomies and reified asymmetries of power. In turn, in a critical analysis supported by the concept of "visual pleasure" and the idea of the "impossibility of the subaltern speaking", in "Gazes and representations: reflections on the construction of the female body in the documentaries *Africa in Lisbon – the Indigenous Peoples of Guinea in the Great Industrial Exhibition* and the *Indigenous Village of Guinea in Lisbon – 1932*", Francesca de Rosa discusses the cinematic representation of the black woman's body. The author concludes that otherness in Portuguese colonial cinema is produced through a strategy of domination, conveyed via a discourse that simplifies and generates stereotypes, refusing to consider diversity. She asserts, however, that no power system "is able to permanently eliminate subjectivity and the resistance of subordinates (Mellino, 2004, p. 76)" which she proves through film analysis.

In "Between memory and its deletion: Zézé Gamboa's *The Great Kilapy* and the legacy of Portuguese colonialism", Katy Stewart asks how Gamboa's latest film lends itself to a unique work of redemption of memory and decolonisation of the imaginary. Notwithstanding the film's production and distribution problems, it affirms itself as a means of oral transmission of alternative memories, in the vein of highly different proposals such as those of Walter Benjamin or Pierre Nora. Isabel Macedo, in her essay "Young people and Portuguese cinema: a (de)colonization of the imaginary", analyses the perceptions of youth concerning intercultural relations, based on the creation of focus groups that viewed and discussed the documentary *Li Ké Terra* (2010). Articulating the reflection on the obtained results with focus on the film's "narrative", the author argues that filmic literacy and the cinema may contribute to decolonisation of the imaginary

through reflective and critical transformation of self- and hetero-representations. In turn, in "Otherness and identity in *Tabu* by Miguel Gomes", Finally, Ana Cristina Pereira, using a multimodal semiotic analysis, reflects on how Portuguese identity was built, also in the cinema, through the relationship with the identity of an African "other". For this purpose she isolates dualities found in the film, which she classifies as "postcolonial", in order to highlight how the "racial" representations forged during colonialism still persist in contemporary Portuguese society.

The "Varia" section consists of two essays that deepen the debate on the cinema as a means of updating cultural memory and a form of identity-based expression. Valorisation of the importance of historical awareness and the need to break with silences and amnesia in order to foster recognition of the Other cuts across both studies. In "Post-memory as civic courage. Watchword: resist, resist, resist", Sheila Khan highlights the contributions of two recent Portuguese documentaries for Portuguese-language studies on colonialism and post-colonialism. Crossing the concepts of "civic courage" and the "duty of memory", Khan emphasizes the "duty of post-memory" that rescues and dignifies the experiences and stories of men and women whose "life stories" break with historical silences.

Pedro Andrade, in his essay "Transcultural cinema discussed in a knowledge network: hybrid postcolonial meanings in the cinema of resistance", presents the conceptual foundations and technological resources for the implementation of a *Transcultural Communication Knowledge Network*, organized in Archives, Knowledge Bases and Virtual Museums. The author discusses the challenges inherent to contemporary "hybrid cultures", highlighting the potentialities of collaboration between filmmakers, film critics and audiences in the fight against social inequalities.

This edition is completed by four book reviews of works from different subject areas that represent important contributions in order to strengthen the study of Portuguese colonialism and its relationship with still and moving images. In this context, experts from different fields present and contextualize the three aforementioned works: Paulo Cunha provides a critical review of the work of Maria do Carmo Piçarra (2015); Inês Vieira Gomes presents the work of Leonor Pires Martins (2012); and Drew Thompson presents the work coordinated by Filipa Lowndes Vicente (2014).

In the book review of *Azuis Ultramarinos... (Overseas Blues...)* Cunha critically analyses the device used by the author, "a reminiscent *shot / off-screen / reverse-shot* in which the representations of colonialism by the Estado Novo's propaganda newsreels, are contrasted to the gaze/ outlook of censored/banned authors in films about the former Portuguese colonies, in order to reveal – in the *off-screen* environment - via 'flash-images', an ethics of memory (and of forgetting)" (Piçarra, 2015, p. 13), concluding that this study contributes to the state of the art of various scientific fields.

Gomes suggests that in *Um Império de Papel (A Paper Empire)*, the images related to the former colonies published in the Portuguese periodical press between 1875 and 1940, have been studied, by Pires, as an object in their own right. Critical analysis of the images, their contexts of production, reproduction and manipulation, suggests Gomes, discusses the colonial iconography and questions a superficial reading thereof.

Thompson explains that the authors of *O Império da Visão* (The Empire of Vision) have proposed to examine the links between the image and Portuguese colonialism, the institutions and individuals that served it, and also the underlying policies of representation, noting that, in this context, the book not only presents new methodologies and concepts it also obliges reconsideration of the issues that have framed the study of the still image and colonialism.

Renné Oliveira França presents a critical review of the work by Rosa Cabecinhas and Luís Cunha, *Comunicação Intercultural. Perspectivas, Dilemas e Desafios* (Intercultural Communication. Perspectives, dilemmas and challenges) (2008), introducing the important issue of intercultural dialogue in contemporary societies, whose current challenges cannot be truly evaluated without taking into account the complex (post)-colonial situation in which we find ourselves today.

We have thus compiled contributions that articulate and deepen analyses concerning the use of colonial cinema for propaganda purposes, reflecting in parallel on gender representations, including approaches to the emergence of film industries in Portuguese-speaking African countries, which foster knowledge and reflection about political activism through the cinema. Apart from these studies, that provide a framework to understand the logic of advertising, there are analyses about which films - colonial, post-colonial, or neocolonial – through which cinema has told the story of these new countries in relation to its own history (Godard & Ishaghpour, 2005). The assembled texts attest to the idea that in the “urgency of the present,” a redemption of the past is achieved (Benjamin, 1940) through a “resistance cinema” (Deleuze, 1987), but also, in addition to photography, by other artistic practices that use the moving image. //

Translation from Portuguese into English financed by COMPETE: POCI-01-0145-FED-ER-007560 and FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, within the context of the project: UID/CCI/00736/2013.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- António, J. & Piçarra, M. C. (Eds.) (2013). *Angola, o Nascimento de uma Nação. Vol. I O Cinema do Império*. Lisbon: Guerra & Paz.
- António, J. & Piçarra, M. C. (Eds.) (2014). *Angola, o Nascimento de uma Nação. Vol. II O Cinema da Libertação*. Lisbon: Guerra & Paz.
- António, J. & Piçarra, M. C. (Eds.) (2015). *Angola, o Nascimento de uma Nação. Vol. III O Cinema da Independência*. Lisbon: Guerra & Paz.
- Benjamin, W. (1991). Sur le concept d'histoire (1940). In J.-M. Monnoyer (Ed.), *Écrits Français* (pp. 339-356). Paris: Gallimard.
- Cabecinhas, R. & Cunha, L. (Eds.) (2008). *Comunicação Intercultural. Perspectivas, Dilemas e Desafios*. Porto: Campo das Letras.
- Carvalho, R. D. (2008). *A câmara, a escrita e a coisa dita. Fitas, textos e palestras*. Lisbon: Cotovia.

- Convents, G. (2011). *Os Moçambicanos perante o Cinema e o Audiovisual: uma História Político-cultural do Moçambique Colonial até à República de Moçambique (1896-2010)*. Maputo: Dockanema.
- Costa, C. A. (1997). *Guia para os Filmes Realizados por Margot Dias em Moçambique 1957-1961*. Lisbon: National Ethnology Museum.
- Godard, J-L., & Ishaghpour, Y. (2005). *Cinema*. Oxford/ New York: Berg.
- Luís, C. (1995) A Imagem do Negro na BD do Estado Novo: Algumas Propostas Exploratórias. *Cadernos do Noroeste*, 8(1), 89-112.
- Martins, L. P. (2012). *Um Império de Papel – Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940)*. Lisbon: Edições 70.
- Oliveira, A. (2003). *Os Filmes de Ruy Cinatti sobre Timor, 1961 – 1962*. Lisbon: National Ethnology Museum, Multi-copied.
- Piçarra, M.C. (2015). *Azuis Ultramarinos. Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo*. Lisbon: Edições 70.
- Pimentel, J. (2002). La Collection Coloniale de la Cinemateca Portuguesa. *Journal of Film Preservation*, 64, 22-30.
- Seabra, J. (2011). *África Nossa: o Império Colonial na Ficção Cinematográfica Portuguesa, 1945-1974*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Torgal, L. R. (Ed.) (2000). *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisbon: Circulo de Leitores.
- Vicente, F.L. (2014). *O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial (1860-1960)*. Lisbon: Edições 70.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Maria do Carmo Piçarra (Communication Sciences PhD, New University of Lisbon) is a Postdoctoral Researcher at the Centre of the Communication and Society Research of the University of Minho and the Centre for Comparative Studies of the University of Lisbon. Co-editor of *Aniki – Portuguese Journal of the Moving Image*, she is a journalist, film critic and programmer. She published *Azuis Ultramarinos. Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo* (Overseas blues. Colonial propaganda and censorship in the cinema of Estado Novo (2015), *Salazar vai ao Cinema I, II* (Salazar goes to to Movies) (2006, 2011), and co-edited, with Jorge António, the trilogy “Angola, o Nascimento de uma Nação” (Angola, the Birth of a Nation) (2013, 2014, 2015).

E-mail: carmoramos@gmail.com

Universidade do Minho, 4710-057-Braga, Portugal

Rosa Cabecinhas holds a PhD in Communication Sciences (specialization in Social Psychology). She is Associate Professor at the Social Sciences Institute of University of Minho and Researcher at the Communication and Society Research Centre. She was former Deputy-Director of the Communication and Society Research Centre, Head of the Master degree program in Communication Sciences and Head of the Communication

Sciences Department. Currently, she is Head of the Cultural Studies Doctoral Program (University of Minho and University of Aveiro). Her research interests include: diversity and intercultural communication, social memory, social identity, stereotypes and social discrimination.

E-mail: cabecinhas@ics.uminho.pt

Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, 4710-057-Braga, Portugal

Teresa Castro is Associate Professor in Film Studies and Image Theory at the Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. She holds a BA and an MA in art history and a PhD in Film studies and was a post-doctoral researcher at the musée du quai Branly, Paris (2010-2011), and at the Max Planck Institute for the History of Science, Berlin (2011). Part of her research has focused on photography and film in colonial situations, in particular in the lusophone context, and she collaborated in the curating of the film cycle “Liberation Movements in Mozambique, Angola and Guinea-Bissau (1961-1974), organized by the festival Doclisboa in 2011. Her publications on these topics include articles and book chapters on Portuguese colonial photography, scientific and ethnographic films made in Angola or the way in which Portuguese contemporary artists have explored colonial archival images.

E-mail: teresa.castro@univ-paris3.fr

Département Études cinématographiques et audiovisuelles

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Centre Censier, 13 rue de Santeuil

75231 Paris Cedex 05

ARTIGOS / ARTICLES 

MUEDA, MEMÓRIA E MASSACRE, DE RUY GUERRA, O PROJETO CINEMATOGRAFICO MOÇAMBICANO E AS FORMAS CULTURAIS DO PLANALTO DE MUEDA

Raquel Schefer¹

Resumo

Considerado a primeira longa-metragem de ficção de Moçambique, *Mueda, Memória e Massacre* (1979-1980), de Ruy Guerra, é um filme extemporâneo, que formaliza tardiamente os pressupostos do projeto revolucionário da FRELIMO. Obra de transição, marca a passagem do período de instituição (1975/1976-1979) para o período de destituição (1979/1980-1984) da Estética de Libertação (1975/1976-1984) do Instituto Nacional de Cinema (INC). *Mueda, Memória e Massacre* seria censurado, parcialmente refilmado e remontado sem supervisão direta do realizador, operações que anunciam o desvio normativo do projeto político-cultural da FRELIMO e a canonização estética da década de oitenta. A versão mutilada premiada em 1980 no Festival de Tashkent responde ao “Script de Libertação”, dispositivo epistemológico que visa ordenar e codificar a história do País. Este artigo examina a presença de elementos do programa de coletivização do cinema em *Mueda, Memória e Massacre* e analisa a influência da cultura maconde — em particular, da dança de máscaras Mapiko — nas formas estéticas e narrativas do filme.

Palavras-chave

Cinema moçambicano; Ruy Guerra; *Mueda, Memória e Massacre*; cinema e revolução; cultura maconde

INTRODUÇÃO

O significado moderno do termo *revolução* aparece no século XVIII, elucidado pela Revolução Francesa num período de reordenamento das estruturas formais. O sentido etimológico primeiro da palavra deriva do verbo latim *revolvere* e significa a impressão de um movimento de rotação a um objeto ou o deslocamento giratório dos corpos celestes. Reinhart Koselleck (Koselleck, 2004) assinala as diferentes aceções que o vocábulo adquire durante o *Neuzeit*: as revoluções cessam então de denotar unicamente movimentos geométricos ou rotações astrais inelutáveis e passam a indicar também transformações que afetam a vida humana em todas as suas dimensões, “os movimentos desordenados do destino humano” (Arendt, 2012, p. 60). A variação semântica inscreve a *revolução* na história. Doravante, a revolução, desencadeada pela ação humana, faz parte da experiência histórica e fenomenológica do tempo. A revolução política é acompanhada de revoluções tecnológicas, epistemológicas e estéticas. Certas revoluções procuram aglutinar todos estes sentidos. É o caso da revolução anticolonial.

¹ A autora agradece a Paolo Israel pelas precisões e a Rui Assubuji pelas fotografias do Mapiko.

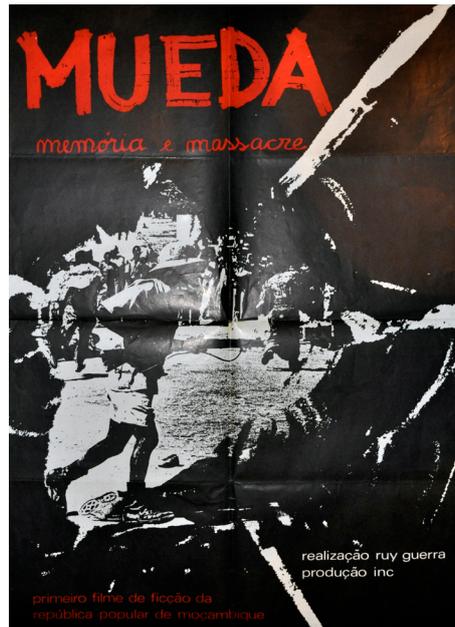


Figura 1: Cartaz oficial de *Mueda, Memória e Massacre* (Direção Nacional de Propaganda e Publicidade, 1980)
Créditos: Raquel Schefer

Mueda, Memória e Massacre (1979-1980), de Ruy Guerra, é considerada a primeira longa-metragem “de ficção da República Popular de Moçambique”, designação que, muito embora inexpressiva da sua complexa articulação entre sistemas de representação, figura no cartaz oficial, concebido pela Direção Nacional de Propaganda e Publicidade em 1980 (Figura 1). A rodagem decorreu no Planalto de Mueda em junho de 1979. Cineasta maior do Cinema Novo brasileiro, Guerra (Lourenço Marques, 1931) documenta uma reconstituição coletiva, autónoma do filme, daquele que foi um dos mais simbólicos episódios de resistência contra o colonialismo português no século XX, o Massacre de Mueda. Em 1960, quatro anos antes da eclosão da Guerra de Libertação em território moçambicano, um ato pacífico de resistência proto-nacionalista maconde foi brutalmente reprimido pelas autoridades coloniais. A partir de 1970, data de publicação do testemunho de Alberto Joaquim Chipande na revista de língua inglesa *Mozambique Revolution* (Chipande, 1970), um dos órgãos de comunicação da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), o Massacre de Mueda transforma-se num dos acontecimentos fundadores da história da jovem nação. Segundo João Paulo Borges Coelho, a história de Moçambique foi codificada como um *script*, o “Script de Libertação” (Borges Coelho, 2013), transformando-se num instrumento para legitimar e tornar incontestável a autoridade da FRELIMO. O “Script de Libertação” é um dispositivo epistemológico que visa ordenar e codificar a história do País e, em particular, a história da luta de libertação.

Representação de uma dramatização coletiva carnavalesca do Massacre de Mueda que assinalava o evento desde 1976, *Mueda, Memória e Massacre* constitui uma reconstituição *sensível*, profundamente embebida nas formas culturais do Planalto de Mueda, e não uma reconstituição *histórica* do acontecimento. Ao não inserir o massacre numa perspectiva histórica, o filme questiona o monopólio do passado detido pela FRELIMO e

a autoridade do “Script de Libertação”, “discurso estratégico situado na interseção das relações de poder e das relações de saber” (Borges Coelho, 2013, p. 21). Não se afastando do quadro teórico do programa cinematográfico moçambicano, nem das principais premissas estéticas e políticas do cinema revolucionário do País, o filme de Guerra apresenta-se, contudo, como um objeto dissensual. Em sintonia com o programa cinematográfico nacional, o filme opõe-se, na sua conceção histórica e formal, à “colonialidade” (Quijano, 2000) das relações de poder e de saber, assumindo a descolonização como um processo político, estético e epistemológico. Noutros termos, o discurso fílmico contrapõe-se aos modos de conhecimento e de representação coloniais dos pontos de vista político, formal, histórico e cognitivo. Todavia, a construção e a história material de *Mueda, Memória e Massacre* permitem-nos entrever as estreitas sobreposições e as relações, tensas e contraditórias, entre as três principais vertentes do programa cinematográfico moçambicano — o cinema coletivo (os programas *Cinema móvel* e *Cinema nas aldeias*; os projetos de coletivização do cinema que abordaremos mais adiante), o cinema estatal (representado por produções que privilegiam a dimensão informativa, como *Kuxa Kanema*) e o cinema de autor (visado pelos cursos de formação de realizadores e de técnicos, nos quais Guerra participa, e representado por produções em que a dimensão estética é importante) —, bem como certas ambivalências do programa político-cultural do País.



Figura 2: Mapiko, aldeia Mwambula (Muidumbe). Samora com arco
Créditos: Rui Assubuji, 2009
Cortesia de Rui Assubuji e Paolo Israel

Determinados fundamentos do programa estatal de coletivização do cinema encontram uma expressão formal nos modos de enunciação dialógica, no sistema estético e na centralidade dos elementos da cultura maconde em *Mueda, Memória e Massacre*.

Porém, quando a rodagem começa, a coletivização do cinema assume já uma dimensão predominantemente teórica. *Mueda, Memória e Massacre* é, por conseguinte, uma obra extemporânea, vinda fora do tempo, que formaliza tardiamente os principais pressupostos — políticos, culturais, estéticos e epistemológicos — do projeto revolucionário moçambicano. Trata-se também de um filme de transição. De acordo com a cronologia operativa proposta neste artigo, o cinema revolucionário moçambicano comporta três fases: o pré-cinema (1966-1974/1975) anterior à independência do País, categoria simultaneamente temporal e material, ligada à afirmação de uma estética da contingência ou de uma “estética do possível” nas palavras de Guerra (Simão & Schefer, 2011); a Estética de Libertação (1975/1976-1984) do Instituto Nacional de Cinema (INC), organismo fundado em 1976, nas suas duas etapas — o período de instituição (1975/1976-1979) e o período de destituição (1979/1980-1984) da linguagem —; o Realismo Socialista (1984/1985-1987). Segundo esta cronologia, através do seu sistema estético e da sua história material respetivamente, *Mueda, Memória e Massacre* marcaria paradoxalmente a passagem do período de instituição — influenciando a linguagem em formação — para o período de destituição — anunciando a canonização e o controlo estatal da produção cinematográfica — da Estética de Libertação do INC. Em 1979, inicia-se a viragem disciplinar do projeto da FRELIMO. O discurso teórico relativo à coletivização do cinema coexistirá durante algum tempo com a crescente regulação estatal da produção cinematográfica e da sociedade no seu conjunto. Ao longo de um período marcado por profundas incongruências entre a teoria política e a praxis, os processos de autonomização do Estado e de automatização das formas estéticas desenvolvem-se em paralelo.

O primeiro corte de montagem de *Mueda, Memória e Massacre* é recusado em 1979 por Jorge Rebelo, então Ministro da Informação (1975-1980).² Na sequência de uma entrevista de Guerra com o ministro (Schefer, 2013a), o filme é censurado, parcialmente refilmado e remontado sem supervisão direta do realizador. Contrariamente ao corte de Guerra, a versão oficial mutilada premiada no Festival de Cinema de Tashkent em 1980 e exibida em diversos certames internacionais como obra modelar do cinema revolucionário moçambicano responde ao “Script de Libertação” (Borges Coelho, 2013), dispositivo fundamental da política da representação e da representação política da FRELIMO. A natureza e a amplitude das intervenções materiais revelam o desvio normativo do projeto político-cultural moçambicano e anunciam o processo de canonização estética de tendência realista socialista que viria a alargar-se ao campo do cinema no início da década de oitenta (1984/1985-1987).

O objetivo deste artigo não é o de analisar a censura, a refilmagem e a remontagem de *Mueda, Memória e Massacre*, nem o de esmiuçar as razões de ordem política, historiográfica e estética na base desse conjunto de intervenções materiais. Correndo o risco de negligenciar, ao não abordá-los diretamente, aspetos históricos e políticos fundamentais do projeto revolucionário moçambicano, trata-se antes de examinar a presença de elementos do programa de coletivização do cinema e de analisar a influência

² É importante notar que o INC se encontrava sob a tutela do Ministério da Informação e não sob a do Ministério da Educação e da Cultura, organograma significativo dos pontos de vista político e jurídico.

da cultura maconde nas formas estéticas e narrativas de *Mueda, Memória e Massacre*. No que respeita ao último ponto, a análise debruçar-se-á preponderantemente na dança de máscaras ritual, dinâmica e mutável Mapiko, uma das figuras centrais da cultura do Planalto de Mueda, estudada quer pela antropologia colonial (Dias, Dias & Viegas Guerreiro, 1964-1970),³ quer por Ana Fresu e Mendes de Oliveira (Fresu & Mendes de Oliveira, 1982) depois da independência em 1975 (Figura 2). *Mueda, Memória e Massacre* é um dos poucos filmes revolucionários moçambicanos que problematiza e formaliza a mutação do campo cultural depois da independência. A sua linguagem fílmica enraíza-se nas linguagens que constituem o mundo do Planalto de Mueda. As panorâmicas circulares e semicirculares e a sobreposição ótica de pontos de vista arraigam-se na cosmovisão e nos modos de expressão da cultura maconde.



Figura 3: As rotações de *Claro* (1975), de Glauber Rocha. Fotograma do filme
Créditos: Glauber Rocha

Na esteira da teoria da cultura de Amílcar Cabral (Cabral, 2011), para a FRELIMO as formas culturais e estéticas da jovem nação deveriam constituir uma síntese dos elementos formais do ideal de modernidade e de modernização de Samora Machel e dos modos tradicionais de expressão cultural (Guebuza & Vieira, 1971; Machel, 1974, 1978). Inscrito na conceção marxista da modernidade, o projeto cultural da FRELIMO assenta na criteriosa seleção de um conjunto de formas culturais tradicionais e na consequente exclusão de outras, essencialmente de atos e práticas rituais, como as cerimónias de iniciação. Ao documentar *expressivamente* a desestruturação e a estruturação dos rituais maconde depois da independência, *Mueda, Memória e Massacre* concilia a cultura tradicional e a cultura moderna — em mutação — de Moçambique. Nesta medida, logra realizar a síntese cultural procurada, situando a cultura moçambicana entre o ritual e a modernidade, sem adotar, contudo, o sistema de inclusões e de exclusões elaborado pela FRELIMO.

³ Os filmes de 16mm registados por Margot Schmidt Dias durante as missões etnográficas da equipa de Jorge Dias (1957-1961) constituem uma das primeiras representações fílmicas dos Macondes e a primeira tentativa sistemática de recolha de imagens em movimento da antropologia portuguesa.

A cisão do líder maconde Lázaro N’Kavandame em 1968,⁴ tendo gerado desconfiança face à fidelidade política dos Macondes e às suas próprias reivindicações nacionalistas, permite explicar tanto a aplicação do sistema de inclusões e de exclusões à cultura do planalto, quanto a inserção do Massacre de Mueda no “Script de Libertação” (Borges Coelho, 2013). Por meio dessa inserção, o acontecimento deixa de ser compreendido como uma revolta *maconde* para passar a ser entendido como um ato de resistência *moçambicano*. Estes elementos ajudam também a clarificar a história material de *Mueda, Memória e Massacre* (a censura, a refilmagem e a remontagem), reforçando a hipótese de que o filme é um objeto tardio, a contracorrente do projeto da FRELIMO em 1979.

CÍRCULOS E ROTAÇÕES

As panorâmicas circulares e semicirculares de *Mueda, Memória e Massacre* unem o sentido etimológico primeiro e o significado moderno do termo *revolução*. A panorâmica circular constitui uma das formas fílmicas centrais do Terceiro Cinema e do Novo Cinema Latino-Americano⁵. No quadro da cultura de libertação transnacional das décadas de 60 e 70, a descolonização política é percebida como inseparável da descolonização da cultura, da arte e do conhecimento. Na estética tricontinental formalizada em filmes e no seu paratexto (García Espinosa, 2013; Getino & Solanas, 2010; Gutiérrez Alea, 1997; Rocha, 2004, 2006; Sanjinés, 1979, 1989), a descolonização da percepção e das formas representativas prende-se estreitamente à noção de *descolonização cognitiva*.

No cinema de Glauber Rocha, Guerra e Jorge Sanjinés, entre outros, a geometria da panorâmica circular, desvinculada do valor que a circularidade assume no dispositivo disciplinar panóptico, constitui a expressão formal dessa compreensão extensiva do processo de descolonização. Entendida como forma fílmica emancipatória, a panorâmica circular seria o vetor de uma rotação do olhar em dois sentidos: do sujeito de representação sobre o mundo e sobre si mesmo; do observado sobre o observador. A cultura de libertação transnacional é ela própria atravessada por diferentes movimentos de rotação e de inversão, tais como a inversão da determinação da superestrutura pela infraestrutura na teoria de Cabral (Cabral, 2011), sugerida também por Armando Guebuza e Sérgio Vieira no seu discurso de Dar-es-Salam de 1971 (Guebuza & Vieira, 1971). Procedimento antimimético por excelência e modalidade dialógica no mais alto grau em

⁴ Em 1957, Lázaro N’Kavandame funda a Sociedade Agrícola Voluntária dos Africanos de Moçambique, uma micro-cooperativa de produção e de comercialização de algodão, inspirada no movimento associativo da futura Tanzânia. No interior da cooperativa, veículo de politização dos camponeses do Planalto de Mueda, surgem aspirações independentistas. A MANU (“Makonde African National Union” ou “Mozambique African National Union”), um dos três movimentos de cuja fusão nascerá a FRELIMO em 1962, é fundada sob a égide de N’Kavandame no seguimento do Massacre de Mueda. Graças à sua posição de força entre os Macondes e ao apoio do Governo do Tanganica e, mais tarde, da Tanzânia, N’Kavandame é um dos principais dirigentes da FRELIMO até 1968. É então que o líder maconde contesta as linhas programáticas e boicota o II Congresso do movimento. Acusado de tradicionalismo, tribalismo (no sentido de uma independência maconde e não nacional) e corrupção, N’Kavandame é destituído dos cargos políticos. O suposto envolvimento de N’Kavandame no assassinato de Eduardo Mondlane em 1969 e a sua alegada condenação à morte entre 1977 e 1980 permanecem episódios nebulosos da história de Moçambique.

⁵ Apesar das suas múltiplas sobreposições, consideramos a categoria de “Novo Cinema Latino-Americano” como especificamente estética, enquanto que a de “Terceiro Cinema” está também ligada a uma praxis política do cinema.

Mueda, Memória e Massacre, a panorâmica circular é, da mesma forma que o também giratório plano-sequência integral em *El Coraje del Pueblo*, do Grupo Ukamau/Sanjinés, o modo de expressão de uma cosmovisão não-europeia, operando, como em *A Idade da Terra* (1980), de Rocha, uma síntese entre o ritual e a política, o mito e a história, e redefinindo de maneira autorreferencial a separação entre o observador e o observado, de um modo quase tão radical quanto em *Claro* (1975, Figura 3), do realizador brasileiro.

Os nós históricos e geográficos da cultura de libertação transnacional permitem não só superar a noção de *cinema nacional*, como autorizam também a encarar o cinema como forma de pensamento capaz de concatenar os campos da teoria da cultura e da antropologia da representação. O filme de Guerra é unido por esses nós, não deixando de revelar, contudo, singulares espaços de passagem. Os nós entrelaçam alguns dos fundamentos do cinema transnacional desse período, como a tentativa de adoção de modos horizontais de produção, de distribuição e de receção, a redefinição da noção de *obra fílmica*⁶ e a proposta de “tropicalização” (García Espinosa, 2013; Simão & Schefer, 2011) dos dispositivos de representação.⁷ Nesse sentido, *Mueda, Memória e Massacre* é filmado a preto e branco em película de 16mm, um formato “tropical” e “nacional”, no entender de Guerra (Simão & Schefer, 2011).⁸

Os espaços de passagem desvelam a presença concreta de elementos da cultura maconde. O povo de Mueda não é um elemento contemplativo ou passivo no filme. Pelo contrário, este resulta em grande medida do reordenamento mítico do acontecimento histórico pela comunidade. *Mueda, Memória e Massacre* adota, nessa linha, uma conceção multitemporal do acontecimento histórico. O filme não se limita a representar a comemoração do massacre pela comunidade maconde em 1979. Inversamente, reativa as situações percetivas e as condições emocionais do passado colonial, uma política colonial dos corpos e dos afetos que persiste no presente enunciativo. A reconstituição sensível tem lugar como uma operação retrospectiva, rotação rasgando o horizonte do tempo. *Mueda, Memória e Massacre* desenha a fenomenologia do colonialismo.

Como as obras anteriormente mencionadas, *Mueda, Memória e Massacre* ensaia uma operação de rotação do olhar.⁹ As panorâmicas circulares e semicirculares, entre

⁶ A noção de *obra* é redefinida a partir da negação das suas características históricas constitutivas: além de uma construção singular, a obra aparece também como uma prática relacional coletiva.

⁷ Como arte, discurso e técnica, o cinema convoca factores políticos, sociais, estéticos e tecnológicos. A dimensão política, estética e também tecnológica do programa cinematográfico moçambicano obriga a pensar a materialidade e a ideologia do cinema como dispositivo de representação. Os posicionamentos da FRELIMO em relação à tecnologia cinematográfica constituem outro possível nível de leitura da história desse programa. Da utilização de uma tecnologia cinematográfica “tropicalizada” (Simão & Schefer, 2011), ideia que pressupõe a existência de uma cartografia de intensidades tecnológicas, na implementação do projeto de cinema coletivo ao rígido controlo das técnicas de produção, perfila-se a história da ascensão e queda da Revolução e do cinema revolucionário moçambicanos.

⁸ No quadro do tropicalismo tecnológico do programa cinematográfico moçambicano, noção que será desenvolvida nas próximas páginas, a película de 16mm em preto e branco era vista, tal como o Super 8, como um suporte “tropical” e “nacional” porque podia ser revelada e montada em Moçambique. As operações técnicas de *Mueda. memória e massacre* foram inteiramente realizadas no INC, num “laboratório improvisado e precário” (Schefer, 2013a) montado pelo realizador e diretor de fotografia canadiano Ron Hallis e pela mulher, a montadora Ophera Hallis, cooperantes em Moçambique entre 1978 e 1979.

⁹ A noção de *rotação do olhar* invoca o apelo de Jean-Paul Sartre em 1961 no *Prefácio de les damnés de la terre*, de Frantz Fanon — “Olhemo-nos [os Europeus] bem, se tivermos coragem, e constatemos aquilo que está a acontecer-nos” —,

outras formas do filme, interrogam a separação entre os elementos subjetivos e objetivos. Guerra sublinha a “circularidade do movimento” e o “descentramento” (Avellar, Sanz & Sarno, 2006, pp. 16-17) como formas maiores da sua obra fílmica. Em *Mueda, Memória e Massacre*, a forma circular constitui uma figuração da multiplicidade de pontos de vista. Por seu lado, a subjetiva indireta livre redefine a posição do observador e do observado e, ao deslocar os modos perceptivos e cognitivos dominantes, faz da imagem um lugar de lisibilidade dialética e contribui para a emergência de um discurso coletivo *em contraponto* (Ferro, 1993, p. 13) à história do colonialismo.

Desde a sua primeira curta-metragem, *Cais Gorjão* (1947-1948), documentário sobre os estivadores do Porto de Lourenço Marques, a representação do povo foi constante no cinema de Guerra. No entanto, *Mueda, Memória e Massacre* é, possivelmente, a obra em que a sua figuração vai mais longe. O cineasta não fala em nome do povo, nem lhe dá voz, como nas entrevistas diretas d’*A Queda* (1977). A câmara dialoga performativamente com o povo, segundo um princípio de ação-reação. *Mueda, Memória e Massacre* faz circular a palavra coletiva ou, mais precisamente, a palavra-imagem coletiva.

Os agenciamentos de enunciação do Mapiko têm um impacto decisivo nos modelos narrativos e formais de *Mueda, Memória e Massacre*. Sem perder de vista a realidade moçambicana em transformação, o filme abraça a economia da representação do Mapiko: um sistema de interseções entre o mito e a história, o simbólico e o ideológico. Embebido dessa economia da representação, *Mueda, Memória e Massacre* produz um tipo particular de conhecimento antropológico. Na medida em que se examina como um dispositivo produtor de efeitos de conhecimento, o filme faz parte de um cinema-*epistêmê* suscetível de produzir fraturas antropológicas.

AS TRÊS VERTENTES DO PROGRAMA CINEMATOGRAFICO MOÇAMBICANO E A SUA PRESENÇA EM MUEDA, MEMÓRIA E MASSACRE

Como foi já introduzido, o programa cinematográfico moçambicano apresenta fundamentalmente três vertentes — o cinema coletivo, estatal e de autor. Sem fronteiras demarcadas, nem esferas de ação estritamente delimitadas, as três vertentes estão ligadas por uma interpenetração permanente e tensional. O cinema coletivo, estatal e de autor coexistem, sustentando-se num sistema de relações dinâmicas e contraditórias. Do ponto de vista teórico, as representações cinematográficas do País independente tenderiam a ressituar a relação entre arte e política, assim transformando a experiência sensível e a produção simbólica. É de notar ainda que, no contexto revolucionário moçambicano, a política cinematográfica é inseparável do processo geral de coletivização dos modos de produção, bem como das contradições desse processo. A tentativa de mudança do paradigma da representação através do alargamento do processo de coletivização à esfera da produção simbólica constitui mesmo um dos aspetos mais originais do projeto político-cultural da FRELIMO.

retomado por Fredric Jameson — “uma inversão radical do Olhar [sic] colonial através de uma réplica violenta... (Jameson, 1998, p. 107; Sartre, 2002, p. 31).

A singularidade da política cinematográfica moçambicana articula-se em torno da tentativa de reinterpretação tanto dos fundamentos políticos e estéticos da modernidade, quanto da crítica desses fundamentos. A fundação do INC e as primeiras medidas adotadas pelo instituto devem ser analisadas à luz dessa tentativa de reinterpretação. O INC é regido por um quadro teórico em que a função social do cinema (e da arte em geral) convive com a premissa de que um filme só é político sob condição de que concretize uma crítica das formas dominantes de representação e dos modos hegemónicos de produção. Neste sentido, do ponto de vista teórico, lograr-se-ia obviar a autonomização e a canonização da arte através de interdependências dialéticas entre o conteúdo, a forma e a função (entendida como finalidade e não como funcionamento) dos objetos filmicos. A dimensão política do cinema fundar-se-ia, por conseguinte, num trabalho experimental da forma enquanto expressão de um conteúdo de emancipação e tendo em vista uma finalidade também emancipatória. Este quadro teórico explica, por um lado, a admiração e o entusiasmo que o programa moçambicano suscita na década de setenta e ainda hoje. Por outro lado, do ponto de vista intencional, não se verificaria, neste contexto inicial, uma rutura entre o cinema coletivo, estatal e de autor. A coletivização do cinema (nas suas três esferas: os projetos *Cinema Móvel*, *Cinema nas Aldeias* e cinema coletivo) era propiciada pelo trabalho de *autores* (Guerra, Jean-Luc Godard, Jean Rouch, etc.; a geração do INC), categoria então em redefinição, através de estruturas estatais como o INC, a futura Televisão Experimental de Moçambique e o Centro de Estudos de Comunicação (CEC) da Universidade Eduardo Mondlane.

O programa cinematográfico moçambicano apresenta, desde as suas primeiras formulações e concretizações, uma importante contradição. O pré-cinema (1966-1974/1975), produção cinematográfica anterior à independência do País que “assinala a realidade por vir” (Einstein, 2003, p. 38) dos pontos de vista histórico e formal, ambiciona lançar as bases de um cinema popular, emanação da voz coletiva da nação, à semelhança do que acontecia na literatura, em particular com os poemas de Mutimati Barnabé João (João, 2008), heterónimo de António Quadros, publicados em 1975. Depois da independência, esse objetivo torna-se no Cavalo de Troia do programa cinematográfico moçambicano. Incapaz de apoderar-se por si própria dos meios cinematográficos de produção, a coletividade é representada quase invariavelmente por realizadores estrangeiros, muitas vezes provenientes dos países centrais, como a britânica Margaret Dickinson, cujo filme *Behind the Lines* (1971), parte do *corpus* do pré-cinema, é paradigmático das formas do “disciplinado” (Brenez, 2011) cinema militante, ou os Brasileiros José Celso Martinez Corrêa e Celso Luccas (*Vinte e Cinco*, 1975-1977). No sentido de colmatar essa lacuna, o projeto de coletivização, os programas de formação (Dickinson e Rouch, entre outros) e o trabalho de Guerra, que vivera em Lourenço Marques até 1951, no INC visam universalizar, *nacionalizar* e tornar horizontal a produção cinematográfica do Estado internacionalista.

No campo do cinema, tal como na esfera da comunicação em geral, procura-se eliminar o princípio de especialização das funções técnicas com o intuito de superar a barreira de competências e de desagregar a hierarquia piramidal da produção

cinematográfica. A figura do espectador-“produtor” (Benjamin, 1992) de imagens encarna o objetivo de unificar as esferas da produção, da distribuição e da receção. Organizada em sistemas de comunicação horizontais, a população tornar-se-ia responsável pela produção, distribuição e troca de informação visual. O projeto fracassado concebido por Godard para a futura televisão moçambicana, bem como os ateliers de Rouch no CEC inscrevem-se nessa linha programática, intimamente ligada à querela tecnológica em torno do formato cinematográfico mais adequado [o Super 8, tecnologia *tropical*, segundo Guerra e Rouch, ou o vídeo, “máquina não-tropicalizada” (Simão & Schefer, 2011), no entender do cineasta suíço] “para entrar numa perspetiva de comunicação popular” (Schefer, 2013a). O tropicalismo tecnológico apresenta-se como um princípio de desierarquização das categorias da imagem no interior de um movimento mais vasto de desintegração das estruturas de dominação.

A política da representação e a representação política da FRELIMO como partido-Estado,¹⁰ ante as quais a universalização efetiva da produção de informação aparecia como intolerável, a par da função do dispositivo epistemológico do “Script de Libertação” (Borges Coelho, 2013) no processo de construção da história moçambicana, engendram uma clivagem entre o cinema coletivo, estatal e de autor que marcaria desde então a produção cinematográfica e os diferentes programas do INC. A FRELIMO almeja um cinema de unificação nacional capaz de elaborar um novo corpo político, o povo moçambicano, unido por uma história comum de resistência.¹¹ Muito embora o discurso teórico em prol da coletivização do cinema prevaleça até ao início da década de oitenta, verifica-se, entre outros aspetos, o crescente controlo estatal da produção cinematográfica, a anulação sumária e inesperada do projeto Cinema nas Aldeias em 1979, no qual Guerra esteve diretamente envolvido, a sobreposição da vertente informativa à dimensão estética com a progressiva codificação das narrativas fílmicas, iniciando-se então, como foi já dito, o período de destituição da Estética de Libertação do INC.

A história do cinema revolucionário moçambicano organiza-se em torno da tendência do Estado a instrumentalizar o cinema, tanto num sentido positivo — a sua coletivização, afirmação do cinema como mecanismo de emancipação —, tanto num sentido negativo — a sua conversão, expressiva da rutura entre o poder político e a sociedade, num aparelho ideológico, asseveração do cinema como dispositivo de dominação. Através de filmes como *Mueda, Memória e Massacre*, o cinema de autor resiste à inflexão do programa cinematográfico e, opondo-se a todo intento de fixação histórica, ao processo de constituição de uma narrativa una, causal e sequencial da Guerra de Libertação. O filme de Guerra e o percurso do cineasta no seu país natal manifestam a oposição, vincada já em 1979, entre o cinema coletivo, estatal e de autor.

¹⁰ Em fevereiro de 1977, no III Congresso da FRELIMO, o partido FRELIMO é fundado e o marxismo-leninismo adotado como ideologia oficial do País.

¹¹ Para a FRELIMO, a história do povo moçambicano era, essencialmente, uma história de opressão colonial, mas também uma história de resistência que teria culminado na Guerra de Libertação. O povo, em união com a FRELIMO, teria produzido a nova ordem política: “produziu as zonas libertadas, isto é, um Estado alternativo... no contexto da luta armada” (*Não Vamos Esquecer!*, 1983, p. 7).



Figura 4: As geometrias de *Mueda, Memória e Massacre* (1979-1980), de Ruy Guerra —deslocações físicas, óticas, perceptivas, cognitivas, mnemónicas. A interação e a troca de olhares. Cortesia de Ruy Guerra

As formas estéticas e narrativas de *Mueda, Memória e Massacre* projetam retrospectivamente o devir coletivo do cinema de autor. A coletivização do cinema é, com efeito, cristalizada no filme de Guerra como princípio formal e enunciativo. A sobreposição ótica de pontos de vista, marca enunciativa dialógica assente na justaposição de lugares de observação, as panorâmicas circulares e semicirculares e os travellings frontais (de avanço e de recuo) e laterais, entre outros procedimentos, sugerem a dissolução do ponto de vista autoral numa perspetiva coletiva e conferem à enunciação a densidade de uma duração coletivamente vivida.

A câmara foca as personagens e os espectadores da reconstituição performativa do massacre. Desenha-se uma superfície geométrica cujo perímetro é permanentemente deslocado (Figura 4) - deslocação física e ótica, interação e troca de olhares, sensações e memórias, intensidades sinestésicas.



Figura 5: A ruína como força prefigurativa em *Mueda, Memória e Massacre* (1979-1980), de Ruy Guerra
Cortesia de Ruy Guerra

Mueda, Memória e Massacre não é apenas um filme sobre a memória do Massacre de Mueda. É uma obra sobre a experiência sensível e os processos cognitivos do colonialismo. A ação recíproca e os encadeamentos visuais entre a câmara, as personagens, os espectadores e a sua organização na montagem restituem as condições percetivas e cognitivas históricas do sujeito colonial (os resistentes de 1960) no presente enunciativo. A reconstituição sensível opera diretamente sobre o corpo do representável e do irrepresentável, sobre os campos da percepção e da cognição.

A reconstituição sensível é estruturada por um movimento duplo: ela decorre do processo de descolonização em sentido amplo, mas não são de descurar os factores que se prendem com as formas culturais do Planalto de Mueda. Tendo cessado de ser um objeto de representação desejável e etnografável, o antigo colonizado é um sujeito ativo de desejo e de representação na reconstituição performativa. Se o projeto de cinema coletivo não tivesse estancado, ter-se-ia seguido a sua autorrepresentação através de dispositivos *tropicalizados*, sugerida no filme. Levando a cabo uma rotação simultaneamente relacional (deslocação da relação entre o sujeito e o objeto de representação e de conhecimento) e retroativa (restituição das condições percetivas e cognitivas do antigo colonizado mediante uma conceção multitemporal das temporalidades históricas e narrativas com efeitos sobre a memória coletiva e a história do colonialismo), o filme figura a passagem suspensa do cinema de autor para o cinema coletivo.

Mueda, Memória e Massacre é estruturado por uma dialética entre o dentro e o fora, o efeito e o reflexo, termos que são conciliados através dos movimentos de passagem entre elementos imanentes ao discurso fílmico e elementos que, como a experiência sensível do filme em devir ou o fora de campo histórico e utópico, lhe são exteriores e que são apenas sugeridos. Através da dinâmica específica da reconstituição sensível, estas passagens convergem na formação de um novo olhar: um olhar em rotação, diferentes modalidades de percepção e de representação, outros modos de entrever a história e o mundo através de uma perspetiva comum, de modo a tornar visível o processo de descolonização em sentido lato. Um olhar invertido, que desordena as categorias

estabelecidas, nomeadamente as hierarquias da representação e das imagens, através de uma *an-imagem*, uma imagem oposta, contrária, em rotação, invocando o significado grego do prefixo *ana-*, bem como o processo de anamnese, reconstituição de uma história patológica (neste caso, coletiva).

Na linha do Terceiro Cinema e em proximidade com o quadro teórico vigente durante os primeiros anos de funcionamento do INC, *Mueda, Memória e Massacre* propõe uma visão singular do cinema político. Não está em causa transformar o espectador ou conduzi-lo a uma tomada de consciência, finalidade das formas militantes do pré-cinema da Guerra de Libertação, nem contribuir para a constituição do povo como sujeito histórico *natural* do cinema revolucionário moçambicano. Pelo contrário, o movimento de rotação do olhar — do observado sobre o observador e deste sobre si mesmo enquanto instância enunciativa —, suspendendo o mecanismo de identificação do espectador com a personagem e o dispositivo-câmara, instaura uma dialética complexa entre o filme por vir e a película projetada. Procura-se produzir uma rotação radical e completa. Não se trata só de inverter os eixos da representação, mas de redefinir também os valores de posição, de destituir a perspetiva dominante através da emergência de um espectador ativo e crítico, de um produtor potencial, processo com consequências políticas e epistemológicas importantes, nomeadamente no que respeita à política da história e da memória e à desconstrução da ficção do povo resistente e homogéneo que lhe retira paradoxalmente a autonomia política.

As razões expostas precisam a posição excecional de *Mueda, Memória e Massacre* na história do cinema revolucionário moçambicano. As três vertentes do programa cinematográfico nele se articulam. Produzido pelo INC e, mais tarde, censurado, parcialmente refilmado e remontado no instituto, o filme de Guerra exprime tardiamente as premissas do projeto de cinema coletivo através das suas formas fílmicas e modos enunciativos. Ainda que consonante com os posicionamentos teóricos do INC relativos à estética e à política, *Mueda, Memória e Massacre* é realizado numa fase de viragem do programa político-cultural da FRELIMO. Filme fora do tempo por expor e formalizar um quadro teórico já em desuso, fazendo o invisível — as contradições do projeto revolucionário moçambicano — emergir de um trabalho do visível — de um sistema de representação à primeira vista “documental” da Revolução —, *Mueda, Memória e Massacre* é um filme simultaneamente retrospectivo (a reconstituição sensível) e prospetivo (a ruína como força prefigurativa, Figura 5).

Concretizando uma crítica das formas dominantes de representação e servindo-se de modos não-estandardizados de produção, *Mueda, Memória e Massacre* é um dos filmes mais eloquentes do cinema revolucionário moçambicano. Se a dimensão política de um filme não é puramente imanente ou formal, não reside unicamente na função, nem constitui simplesmente um reflexo da realidade ou um efeito do conteúdo na sua relação com uma dada exterioridade, em *Mueda, Memória e Massacre*, o “real” é tratado como um problema, ao mesmo tempo que como um campo a transformar, em sintonia com as linhas programáticas do INC. Mas *Mueda, Memória e Massacre* está longe de ser o filme épico desejado pelo Ministério da Informação, desejo que demonstra, por si só, o

quanto a praxis política se tinha apartado dos posicionamentos teóricos do organismo. Contudo, aquilo que mais prementemente faz de *Mueda, Memória e Massacre* uma obra incómoda, determinando a sua história material, é o entendimento de Guerra de que o cinema moçambicano (tal como o projeto político do País) deveria necessariamente cruzar, sob risco de desaparecer ou bifurcar-se, o ritual e a política e dar expressão formal, além do plano do conteúdo, a esse cruzamento. Segundo esta perspetiva, patente já em *Os Deuses e os Mortos* (1970), a obra mais *cinema-novista* de Guerra, a coletividade só se faria presente através do processo de absorção estética das suas formas culturais pelo tecido fílmico. Além da apropriação dos meios cinematográficos de produção e do coletivismo da forma dialógica (Bakhtin, 1992), o processo de coletivização reveste esta outra dimensão. No filme de Guerra, ela aparece ligada à afirmação, tão contrária à unicidade do “Script de Libertação” (Borges Coelho, 2013), do perspetivismo da história e da pluralidade da memória, bem como ao reconhecimento da diversidade étnica, cultural e linguística de Moçambique contra as tentativas de criação de um padrão e de um folclore nacionais.

SOBRE PEIXES E MACACOS: AS FORMAS CULTURAIS DO PLANALTO DE MUEDA EM MUEDA, MEMÓRIA E MASSACRE

Um antigo conto do Distrito de Ancuabe recolhido por Jorge Dias e Manuel Viegas Guerreiro narra a origem mítica do colonialismo:

Os Brancos antigamente eram peixes; ficavam na água. Um dia, um homem negro agarrou num anzol e foi pescar. Quando o tirou da água, veio um peixe que se tornou num branco. Os Negros cuidaram dele até ele crescer. Adquiriu coisas boas e, quando se viu na posse delas, começou a fazer-nos sofrer muito. E desde então até hoje nunca mais deixaram de nos tratar mal. (Dias & Viegas Guerreiro, 1966, p. 309)

O conto sintetiza a visão maconde do homem branco. Segundo o mito, a humanidade do homem negro é mais antiga do que a do homem branco. O homem negro conhece já a técnica: pesca e confeciona anzóis. O homem branco só adquire uma forma antropomórfica depois de tomar contacto com o homem negro. Humaniza-se através da educação que este lhe dá. A narrativa pressupõe um processo de metamorfose, um mimetismo mágico, e a separação da forma e da substância. A semelhança física produz diferença e incomunicabilidade, opressão e violência.

A narrativa expressa as variações da história na tradição oral e uma inversão completa da teleologia e da ideologia coloniais da missão civilizadora. A transmissão do conhecimento é realizada do colonizado para o colonizador. Este aspeto reflete possivelmente o fenómeno de *calibanização* que caracteriza o colonialismo português, separando-o do modelo colonial hegemónico, como proposto por Boaventura de Sousa Santos (Sousa Santos, 2003). Através do processo de cafreização, definido em 1873 por António Ennes (1946, p. 192) como uma “reversão do homem civilizado ao estado selvagem”,

o abandono das práticas culturais europeias e a adoção das locais era corrente entre os colonizadores portugueses, sobretudo na África Austral. Essa surpreendente conceção da história colonial e a leitura mítica da *interidentidade* (Sousa Santos, 2003) como uma das características mais importantes do colonialismo português atravessam também a reconstituição performativa do Massacre de Mueda registada por Guerra. Exemplo do cinema como prática cultural, *Mueda, Memória e Massacre* cruza o mito e a história.

A obra de Guerra produzida no Brasil antes do regresso do cineasta a Moçambique em 1977 constitui uma sofisticada reelaboração cinematográfica dos cruzamentos entre o messianismo místico e a ideologia revolucionária (nomeadamente, a Guerra de Canudos) na história do Brasil, princípio que informa também a filmografia de Rocha. Ismail Xavier considera que uma dimensão antropológica ganha relevo n' *Os Deuses e os Mortos*, “cristalizada numa atenção às representações sincréticas do mundo rural brasileiro” (Xavier, 2003, p. 132). Da mesma maneira que o filme de 1970, *Mueda, Memória e Massacre* possui uma dimensão antropológica irrefragável, sem tão-pouco manifestar qualquer esforço de compreensão ou de explicação antropológicas.



Figura 6: Nshindo, aldeia Litamanda (Macomia). Ng'avang'a (cão)
Créditos: Rui Assubuji, 2009
Cortesia de Rui Assubuji e Paolo Israel

Em *Os Macondes de Moçambique* (Dias, Dias & Viegas Guerreiro, 1964-1970), estudo monográfico resultante das missões realizadas por Dias e pela sua equipa em território moçambicano entre 1957 e 1961, os Macondes são construídos teoricamente como um objeto antropológico isolado (ou exterior) dos processos históricos. A antropologia colonial portuguesa descreve as sociedades tradicionais como unidades homogêneas e estáveis, que teriam permanecido intactas e inalteradas malgrado a existência de um sistema colonial fundado em relações de força e de raça. Durante a primeira metade do século XX, a Antropologia colonial portuguesa caracteriza-se por uma orientação antropobiológica. É nesse quadro que, entre 1937 e 1956, ao longo de seis campanhas, a Missão Antropológica de Moçambique, dirigida por Joaquim Rodrigues dos Santos

Júnior, realiza um levantamento antropométrico das populações africanas do território. A partir de meados da década de cinquenta, num contexto em que, na sequência da Segunda Guerra Mundial, o conceito de raça se encontra fortemente desacreditado, começa a esboçar-se em Portugal, no entender de Rui M. Pereira, “uma nova orientação da Etnologia como ciência independente da Antropologia Física” (Pereira, 2005, p. 233). A Antropologia Física é, então, substituída pela Etnologia Colonial como paradigma antropológico, orientação que se congrega em torno da figura de Dias. Tratou-se, para Pereira, de “uma breve fase de transição” [,] “uma vez que definitivamente se estabeleceu, nos anos 60, a separação entre Antropologia Física e Etnologia enquanto ciências aplicadas independentes” (Pereira, 2005, p. 235).

Apesar da força de rutura da nova orientação imprimida à antropologia pela figura e pelo labor de Dias na conjuntura portuguesa da década de cinquenta, em *Os Macondes de Moçambique*, os Macondes são descritos como os dignos representantes de uma cultura tradicional. Para a equipa de Dias, os Macondes têm interesse antropológico na medida em que conservam as tradições culturais dos seus antepassados e não devido à mutação da sua sociedade. Harry G. West considera que Dias fez dos Macondes “‘monumentos’ [sic] da sua própria ‘tradição’ [sic]” (West, 2004, p. 56) e sublinha o desfazamento entre as bases teóricas e metodológicas de Dias e a antropologia do seu tempo. Nas palavras do antropólogo,

Foi uma surpresa para mim que, tendo realizado estudos de terreno no fim da década de cinquenta e publicado o seu trabalho na década seguinte, a equipa de Dias produzisse etnografia deste tipo. Antropólogos de outras nacionalidades já tinham começado há muito tempo a focar o impacto do colonialismo nos povos estudados e a produzir trabalhos etnográficos que retratavam a mudança social através de uma análise voltada para os processos. (West, 2004, p. 56)

West cita, como exemplos da mudança de paradigma antropológico, os trabalhos de investigação sobre o desenvolvimento económico e a mão de obra migrante — problemas prementes no Planalto de Mueda aquando das missões de Dias —, realizados entre a década de quarenta e o início da década de sessenta, por antropólogos como Max Gluckman, Isaac Schapera, Audrey Richards, Arnold L. Epstein e Aidan Southall, perto da fronteira moçambicana, em colaboração com o Rhodes-Livingstone Institute da Rodésia do Norte. Estes temas, abordados na reconstituição performativa do Massacre de Mueda e considerados como uma das causas da emergência do movimento protonacionalista, encontravam-se, para West, “entre os interesses emergentes no seio da disciplina naquele momento” (West, 2004, p. 56). O antropólogo conclui que “os eventos e os processos contemporâneos eram contornados — mais do que ignorados — por Dias e pelos seus colegas nos seus trabalhos” (West, 2004, p. 56). Muito embora reconhecendo a importância do estudo de Dias, em *In Step with the Times: Mapiko masquerades of Mozambique*, estudo antropológico sobre o Mapiko e a sua dinâmica formal entre 1920 e 2010, Paolo Israel partilha a perspetiva de West: “A interpretação do mapiko

dos Dias reflete mais o atraso da etnologia Portuguesa — fascinada pelo funcionalismo numa altura em que este recuava já — do que a mentalidade primitiva dos Macondes” (Israel, 2014, p. 29).

A visão de Dias da sociedade maconde irá prevalecer até aos primeiros trabalhos da antropologia moçambicana. A representação da sociedade maconde em *Mueda, Memória e Massacre* contrasta vivamente com a conceção estática de Dias. A cultura maconde é representada dinamicamente, através das suas formas culturais afetadas pela Guerra de Libertação, pelo processo de descolonização e pela coletivização da economia. Na medida em que o filme de Guerra é uma das poucas representações intermediárias da sociedade maconde entre o estudo de Dias e o trabalho de campo conduzido na década de oitenta, constitui um importante documento histórico e antropológico de uma sociedade em mudança, particularmente sob a perspetiva da antropologia da representação. No entanto, é necessário sublinhar que o filme não postula qualquer modelo antropológico de representação, nem mesmo o modelo da antropologia partilhada.

A dança de máscaras Mapiko, acompanhada de música e de coreografias, desempenha um papel crucial na vida social e no ritual da sociedade maconde, especialmente nos ritos de iniciação (Figura 6). As máscaras são consideradas objetos sagrados, encarnando o espírito dos mortos. O ritual pressupõe a adoção de certos códigos comportamentais, como a expressão de medo por parte das crianças e das mulheres. Esses códigos comportamentais conduzem Dias a interpretar o Mapiko como uma estratégia de perpetuação do domínio masculino numa sociedade matrilinear. A estruturação histórica do Mapiko, estudada por Israel (Israel, 2014) e, nomeadamente, a aparição de Mapikos femininos, como o Lingundumbwe, contradiz a leitura de Dias. De acordo com Israel, o Mapiko, forma cultural dinâmica “marcada por uma inclinação dupla para a perfeição naturalista e para o exagero grotesco” (Israel, 2014, p. 2), reflete e representa as grandes transformações sociais desde o período colonial até aos nossos dias. No entender do antropólogo, o Mapiko transforma-se nomeadamente durante a Guerra de Libertação e após a independência por meio de cruzamentos singulares entre o ritual e a política (Figura 2). Nas palavras de Israel, “mais do que nenhuma outra tradição moçambicana de música e dança [*song-and-dance*], a estética do mapiko foi permeada pelo simbolismo político” (Israel, 2014, p. 10). Contudo, para o antropólogo, a transformação da dança de máscaras ao longo do século XX resulta sobretudo de “um princípio interno à própria instituição: a rivalidade ritual” (Israel, 2014, p. 2). Este factor é considerado pelo antropólogo como “o motor que estimulou a criatividade da dança de máscaras” (Israel, 2014, p. 7). Nesta medida, se, no entender de Israel, a viragem política do Mapiko revela “um investimento coletivo numa coletividade utópica socialista” (Israel, 2014, p. 11), os executantes da dança de máscara utilizaram simultaneamente “os símbolos e a estética do socialismo como armas de rivalidade competitiva, para reforçar identidades locais” (Israel, 2014, p. 11).

Mueda, Memória e Massacre figura esta dinâmica entre o ritual e a política, o coletivo e o individual. O filme não inventa um povo através da fabulação no sentido deleuziano (Deleuze, 1985), nem representa a sua condenação “à desaparecimento” (Didi-Huberman,

2013, p. 108). Pelo contrário, documenta um povo que se autorrepresenta através da reconstituição performativa do massacre. Trata-se de figurar a perspectiva maconde sobre o acontecimento histórico através da impregnação do discurso fílmico pelas formas culturais do Planalto de Mueda. Busca-se intersestar esta perspectiva com os pontos de vista das testemunhas do massacre nas sequências das entrevistas.

No processo de autorrepresentação, expressivo de um tipo emancipador de *mimetismo* (Bhabha, 1984), são centrais as formas dinâmicas transformadas do Mapiko. Estas propagam-se às formas estéticas (o plano-sequência, as panorâmicas circulares, a sobreposição ótica de pontos de vista, os travellings) e narrativas (o dialogismo) do filme. O movimento rítmico, constante e, por vezes, circular da câmara evoca a cadência do Mapiko, apontando para o valor semiótico do corpo na definição da identidade maconde. O corpo é afirmado como lugar de fixação da memória e como ponto de partida da reconstituição sensível. A metamorfose corporal, sugerida na reconstituição teatral pela assunção de identidades coloniais, é essencial na cultura maconde. Israel (Israel, 2014) indica que já no final do século XIX as máscaras Mapiko estavam ligadas à representação da alteridade. A representação da alteridade marca a passagem do individual para o coletivo, já que, na cultura maconde, o corpo não se deixa nunca perceber na sua absoluta singularidade. À assunção da alteridade segue-se uma perspetivação da mesmidade a partir da alteridade, como acontece no momento de hesitação das personagens sobre a sua cor de pele. O filme procura figurar, portanto, esta perspectiva dupla e simultânea — o olhar do colonizado sobre o colonizador e o do colonizador sobre o colonizado —, cuja representação performativa depende da coexistência, no presente da enunciação, de formas enunciativas que correspondem a espaços de experiência do presente e do passado (o discurso do colonizador e o discurso do colonizado em diferentes línguas, português e shimakonde; o discurso anticolonial). Esta coexistência concretiza-se através do dialogismo (Bakhtin, 1992), do entrelaçamento dos pontos de vista subjetivo e coletivo, interior e exterior, e de um “duplo devir” (Deleuze, 1985): do autor/narrador em direção das personagens, destas no sentido do autor/narrador. *Mueda, Memória e Massacre* remete ainda para uma segunda lógica de passagem: as transições entre o visível e o invisível que estruturam a cosmologia maconde, outra possível leitura do sistema de visibilidades e de invisibilidades que foi abordado anteriormente.

Em *Kupilikula. Governance and the Invisible Realm in Mozambique*, West debruça-se sobre a cosmologia maconde, estudando o *uwavi*, a magia,¹² como uma das linguagens de poder do Planalto de Mueda (West, 2005). Não se referindo aos Macondes, mas aos habitantes do Planalto de Mueda, impregnados que estão estes, na sua relativa diversidade étnica, das cosmologias locais, o antropólogo entende que, segundo a sua conceção, o poder opera em duas frentes, uma delas, visível, a outra, invisível. Neste prisma, “o poder é por definição a extraordinária capacidade de transcender o mundo que a maior parte das pessoas conhece para um domínio além do mundo visível” (West, 2005, p. 4). Para West, é, pois, necessário tomar em conta a existência desta esfera invisível,

¹² Israel sublinha o significado amplo do termo *shimakonde mapiko*: a palavra designa não só as máscaras, mas também, através da sua ligação ao verbo *kupika*, a transformação do feiticeiro numa besta mágica (Israel, 2014, p. 2).

território da magia e da feitiçaria, para compreender a conceção política dos habitantes do planalto. Inspirando-se no dialogismo bakhtiniano (Bakthin, 1992), West entende que o *uwavi* se transformou historicamente em contacto com outras linguagens, como a linguagem do colonialismo e a do nacionalismo revolucionário. O dialogismo abre também a possibilidade de que o *uwavi* possa ser aprendido: “...na minha opinião, é possível aproximar-se dos modos de ver e de entender o mundo do *uwavi* [sic] através de outra linguagem, ainda que alguma coisa se perca inevitavelmente na tradução” (West, 2005, p. 4). Por outro lado, ao transportar o *uwavi* da esfera invisível para a visível, ao reproduzir o seu discurso, os habitantes de Mueda reproduzem “o seu mundo” (West, 2005, p. 4).

A contiguidade entre o mundo visível e o mundo invisível assenta numa conceção performativa da linguagem (Austin, 1975): os feiticeiros possuem a capacidade de transformar o mundo visível a partir da esfera invisível. No entanto, de acordo com West, através dos seus sucessivos horizontes temporais, o *uwavi* afirmou-se menos como uma forma de resistência contra os outros discursos de poder, sejam estes o colonialismo, o socialismo ou, atualmente, o neo-liberalismo, do que como a possibilidade de apreender diferentemente o mundo visível e de o refazer a partir da esfera invisível. West serve-se do conceito de *Sinnesorgan* (“órgão sensível”) de Ernst Cassirer (Boehm, 1980; West, 2005, p. 8), para descrever esta faculdade sensível, próxima do conceito anteriormente tratado de “reconstituição sensível”. Sugere-se não somente a possibilidade de que emirjam contraperspetivas do mundo sensível forjadas por um diferente tipo de racionalidade, como também de que a esfera visível possa ser alterada a partir do domínio invisível. Esta conceção perpassa na reconstituição performativa do Massacre de Mueda enquanto expressão de uma releitura sensível do passado colonial que visa alterar a relação dos habitantes de Mueda com a história do colonialismo e a vivência do presente revolucionário. Mas, até que ponto não encarna o cinema, tecnologia da visão assente em configurações singulares entre o visível e o invisível e em articulações particulares entre a razão e a emoção [o pensamento “pré-lógico”, num sentido metafórico, como modelo do cinema, imagem do pensamento, segundo Eisenstein (Eisenstein, 1976)], através dos seus modos de fabulação específicos, a continuidade entre os dois mundos e a possibilidade de transitar de um a outro? Perceber o cinema e o filme de Guerra segundo uma perspectiva maconde não implicará, portanto, refletir sobre a maneira como este *medium* conjuga ele próprio a relação entre o visível e o invisível e desfaz a barreira entre pensamento e emoção? O olhar dos participantes da peça de teatro sobre o dispositivo cinematográfico (Figura 4) poderá, então, constituir uma tentativa de observação do invisível a partir da esfera visível e, logo, de “empoderamento”, assumindo-se a imagem cinematográfica, em devir, como uma manifestação tecno-sensorial do pensamento.

Em *Mueda, Memória e Massacre*, a par das formas fílmicas já abordadas, a dialética entre o dentro e o fora, já referida, determinando a transição permanente entre sistemas de representação — a reencenação da reconstituição nas sequências filmadas, no dia seguinte (Schefer, 2013b), no interior do antigo posto administrativo; o cinema-performance e a coreografia da câmara, próximos do *Cinema Directo*, das sequências exteriores — e sublinhando o hiato entre a interiorização (enquanto posição interior do

pensamento) da experiência colonial e a sua exteriorização (através da linguagem) poderá constituir um modo de expressão não-consciente, tendo em conta a duração curta da rodagem e o relativo desconhecimento da cultura maconde por Guerra, da cosmologia do planalto. É de notar ainda “o imaginário e a sensibilidade africanos” (Simão & Schefer, 2011) que, segundo o realizador, terão marcado indelevelmente a sua poesia e o seu cinema. Apesar da sua pertença à elite colonial branca, a identidade de Guerra oscilaria entre a modernidade e o ritual, conteúdos-formas que, atravessando a sua produção literária e cinematográfica, se afirmariam, nesta última, designadamente através da não-diferenciação entre o sistema de representação do documentário e o da ficção, princípio operativo central na matriz estilística do cineasta desde *Os Cafajestes* (1962), que tem em *Mueda, Memória e Massacre* o seu ponto culminante.

A leitura de West permite não só rever as estruturas dualistas que presidiram historicamente ao discurso antropológico e ao discurso cinematográfico (por exemplo, certas conceções que tendem a afirmar a oposição entre a “ficção” e o “documentário”, oposição que é ultrapassada em *Mueda, Memória e Massacre* através da afirmação de uma indeterminação de género), como também sugere a suplantação da separação entre objetividade e subjetividade no processo de construção do conhecimento e a superação da epistemologia ocidental nos termos em que esta foi formulada e imposta historicamente. Na linha de Achille Mbembe (Mbembe, 2001), o antropólogo considera que o processo de “democratização” (West, 2005, p. 2) da África contemporânea não depende da aplicação de um modelo de poder ocidental, mas da utilização de linguagens de poder especificamente africanas, entre as quais inclui o *uwavi*.

Se, durante os primeiros anos de independência, o *uwavi* é forçado a recuar para a esfera invisível devido à condenação da magia pela FRELIMO, procurava-se simultaneamente operar uma deslocação epistemológica, nomeadamente no campo da antropologia, que passava pela emergência de uma contravisão da história e pela superação da rígida demarcação entre sujeito e objeto de conhecimento.

A refundação da antropologia — como, de resto, de todo o campo científico e, sobretudo, das ciências sociais e humanas — era, de facto, um dos pilares do projeto moçambicano. Pretendia-se produzir uma rutura epistemológica entre as ciências sociais e humanas do País independente e a epistemologia colonial. No que respeita à antropologia, considerava-se que a sua refundação traria novos elementos ao problema da figuração política do povo. Segundo Catherine Russell, a disciplina pode assumir “a função de contraponto da historiografia linear do período colonial” (Russell, 1999, p. 271).

Neste quadro, as ciências sociais e humanas moçambicanas reconsideram o Mapiko à luz do marxismo. Num estudo de 1982, Fresu e Mendes de Oliveira (Fresu & Mendes de Oliveira, 1982) teorizam a evolução da dança de máscaras sob a perspetiva de uma transição do ritual tribal primitivo para o teatro. Sob este ponto de vista, que reitera o sistema de inclusões e de exclusões aplicado pela FRELIMO às culturas tradicionais moçambicanas, a reconstituição performativa filmada por Guerra seria entrevista como uma *evolução* teatral do Mapiko, adaptada ao contexto histórico de construção do socialismo. Os autores concluem o estudo defendendo a transformação do Mapiko num

espetáculo didático realista socialista. Da mesma maneira que no cinema e nas artes, depois do esforço de rutura dos primeiros anos de independência, os anos 80 constituem um ponto de viragem no campo científico. Israel considera, com efeito, que a antropologia colonial e o estudo de Fresu e Mendes de Oliveira partilham uma conceção funcionalista do Mapiko (Israel, 2014).

A operação de rotação do olhar de *Mueda, Memória e Massacre* não só afirma a unidade entre o mito e a história, o ritual e a política naquele espaço-tempo preciso, como também cristaliza os fundamentos teóricos do programa de coletivização do cinema. O filme propõe uma unidade entre o sujeito e o objeto de representação em proximidade com as metodologias das ciências sociais e humanas moçambicanas, que se opunham à separação rígida entre o sujeito e o objeto de conhecimento, uma das consequências da emergência da racionalidade moderna. As formas fílmicas e o modelo enunciativo sustentam a dissolução das posições representativas e cognitivas baseadas na dicotomia do paradigma sujeito-objeto e, por extensão, do dualismo colonizador-colonizado. Se Sousa Santos refere a “disjunção caótica” (Sousa Santos, 2003) entre o sujeito e o objeto de representação colonial como uma das especificidades do campo de representações e de autorrepresentações complexo do colonialismo português, em *Mueda, Memória e Massacre*, os objetos historicamente observados transformam-se em instâncias de observação. No seu devir-coletivo, não há já perspetivas privilegiadas, mas tão-somente perspetivas multiplicadas, fazendo eco a certas teorias, como o perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro (Viveiros de Castro, 2002), em que a oposição entre o subjetivismo e o objetivismo é ultrapassada. O filme sugere também a hipótese de que o cinema não só possui a faculdade de representar o ritual, mas também a de transformar-se ele próprio num ritual (o transe na obra de Rocha é suficientemente ilustrativo), num cinema-ritual, possibilidade aqui afirmada através da ausência de uma separação clara entre a esfera material e a esfera ritual.

O discurso fílmico desloca, enfim, a perceção histórica das diferentes fases do processo de descolonização. Entrelaça duas conceções do tempo — uma cíclica; a outra, progressiva — e dois acontecimentos — o massacre colonial e a revolução anticolonial marxista, apontando para a convulsão do mundo Maconde provocada pelas transformações político-económicas no pós-independência, quando a utopia social se substitui à tradição e a economia e a história ocupam o lugar do mito. *Mueda, Memória e Massacre* leva a cabo uma reflexão extraordinária sobre a necessária coexistência entre o tempo cíclico do mito e um projeto político inscrito na narrativa marxista da modernidade. O filme dialectiza o momento de transformação da sociedade maconde. Ao mesmo tempo, ao opor a reconstituição sensível do massacre à sua estabilização histórica no “Script de Libertação” (Borges Coelho, 2013), demonstra a autorreflexividade representativa e metodológica do cinema enquanto dispositivo produtor de efeitos de conhecimento. Além de fazer aparecer o tecido complexo de relações entre as representações fílmicas e o quadro epistemológico geral, Guerra apresenta-nos o cinema como um dispositivo de produção de um diferente tipo de conhecimento histórico, antropológico e sociológico e a câmara, como um instrumento epistemológico alternativo. ✍

FILMOGRAFIA

- Dickinson, M. (Produtora e realizadora). (1971). *Behind the lines*. Reino Unido.
- Diniz, C.A. & Andrade Jr., W. M. (Produtores), & Rocha, G. (Realizador). (1980). *A idade da terra*. Brasil.
- Eckstein, K.M., José, P., Rozemberg, J.F. & Thedim, C. (Produtores), & Guerra, R. (Realizador). (1970). *Os deuses e os mortos*. Brasil.
- Graça, A. & Sroulevich, N. (Produtores), & Guerra, R. (Realizador). (1977). *A queda*. Brasil.
- Guerra, R. (Produtor e realizador). (1947-1948). *Cais Gorjão*. Moçambique.
- Grupo Ukamau (Produção), & Grupo Ukamau & Sanjinés, J. (Realização). (1971). *El coraje del pueblo*. Bolívia.
- Instituto Nacional do Cinema, Institut national de l'audiovisuel & Oficina Samba (Produção), & Corrêa, J.C.M. & Luccas, C (Realizadores). (1975-1977) *Vinte e cinco*. Moçambique & França.
- Instituto Nacional do Cinema (Produtor), & Guerra, R. (Realizador). (1979-1980). *Mueda, memória e massacre*. Moçambique.
- Junta de Investigação do Ultramar (Produção), & Dias, M.S. (Realizadora). (1957-1961). Filmes realizados durante as missões etnográficas de Jorge Dias. Portugal.
- Marucchi, A. & Tamburella, M. (Produtores), & Rocha, G. (Realizador). (1975) *Claro*. Itália.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arendt, H. (2012). *De la révolution*. Paris: Gallimard.
- Austin, J.L. (1975). *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Avellar, J. C.; Sanz, S. & Sarno, G. (2006). Entrevista. Ruy Guerra. Trabalhar com o oculto e com o que já se esqueceu. In D. Papa (Ed.), *Ruy Guerra. filmar e viver* (pp. 15-33). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Bakhtin, M. (1992). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- Baudry, J-L. (1970, março). Cinéma: Effets idéologiques produits par l'appareil de base. *Cinéthique*, 7-8, 1-8.
- Benjamin, W. (1992). O autor enquanto produtor. In W. Benjamin, *Sobre arte, técnica, linguagem e política* (pp. 157-170). Lisboa: Relógio d'Água.
- Bhabha, H. (1984). Of mimicry and man: the ambivalence of colonial discourse. *October*, 28 [Vol. Especial. *Discipleship: a special Issue on psychoanalysis*], 125-133.
- Boehm G. (1980). Bildsinn und sinnesorgane. *Neue Hefte für Philosophie*, 18/19, 118-132.
- Borges Coelho, J. P. (2013, novembro). Politics and contemporary history in Mozambique: a set of epistemological notes *Kronos: Southern African Histories*, 39 [Vol. Especial. R. Assubuji; P. Israel & D. Thompson (Eds.), *The liberation script in Mozambican History*], pp. 20-31.
- Bragança A. (1974). Une expérience unique dans l'histoire, *Afrique-Asie*, 71, p. 18-20.

- Brenez, N. (2011, junho). *Edouard de Laurot, l'engagement comme prolepse*. Comunicação apresentada na Jornada de Estudos Les voies de la révolte : cinéma, images et révolutions dans les années 1960-1970, Paris.
- Bürger, P. (2013). *Théorie de l'avant-garde*. Paris: Saggio Casino.
- Cabaço, J. L. (2010). *Moçambique: Identidades, colonialismo e libertação*. Maputo: Marimbique.
- Cabral, A. (2011). Libertação nacional e cultura. In M. Ribeiro Sanches (Ed.), *Malhas que os impérios tecem. Textos anticoloniais. Contextos pós-coloniais* (pp. 355-375). Lisboa: Edições 70.
- Chipande, A. J. (1970). The massacre of Mueda. *Mozambique revolution*, 43, 12-14.
- Comolli, J.-C. (1971-1972). Technique et idéologie. Caméra, perspective, profondeur de champ. *Cahiers du Cinéma*, 229-241.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2. L'Image-Temps*. Paris: Minuit.
- Dias, J. (1964). *Os macondes de Moçambique, 1, Aspectos históricos e económicos*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar.
- Dias, J. & Dias, M. (1964). *Os macondes de Moçambique, 2, Cultura Material*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar.
- Dias, J. & Dias, M. (1970). *Os macondes de Moçambique, 3, Vida Social e Ritual*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar.
- Dias, J. & Viegas Guerreiro, M. (1966). *Os macondes de Moçambique, 4, Sabedoria, língua, literatura e jogos*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar.
- Didi-Huberman, G. (2013). Rendre sensible. In A. Badiou; P. Bordieu; J. Butler et. al., *Qu'est-ce qu'un peuple?* (pp. 77-114). Paris: La Fabrique Éditions.
- Duso, G. (1985). La rappresentazione e l'arcano dell'idea. *Il Centauro*, 15, 36-70.
- Einstein, C. (2003). *Georges Braque*. Bruxelles: Éditions La Part de l'Œil.
- Eisenstein, S. (1976). *La non-indifférente nature*. Paris: Union générale d'éditions.
- Ennes, A (1946). *Moçambique: relatório apresentado ao governo*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Ferro, M. (1993). *Cinéma et histoire*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (2010). *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1993). *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Fresu, Anna & Mendes de Oliveira (1982). *Pesquisas para um teatro popular em Moçambique*. Maputo: Cadernos Tempo.
- García Espinosa, J. (2013). Por un cine imperfecto. *Cine Latinoamericano*. Retirado de <http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/fondo.aspx?cod=2333>.
- Getino, O. & Solanas, F. (2010, setembro). Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el mundo. *Revista Universitária do Audiovisual*. Retirado de <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>.

- Godard, J.-L. (1979/maio). Nord contre Sud ou naissance (de l'image) d'une nation 5 films émissions de TV. *Cahiers du Cinéma*, 300, p. 70-129.
- Guebuza, A. & Vieira, S. (1971, outubro/dezembro). The growth of a new culture. *Mozambique Revolution*, 49, pp. 10-11.
- Gutiérrez Alea, T. (1997). The viewer's dialectic. In M. T. Martin (Ed.), *New Latin American cinema*, 1, *Theory, Practices and Transcontinental* (pp. 108-131). Detroit: Wayne University Press.
- Israel, P. (2014). *In step with the times: Mapiko masquerades of Mozambique*. Athens: Ohio University Press.
- João, M. B. (2008). *Eu, o povo*. Lisboa: Cotovia.
- Jameson, F. (1998). Transformations of the image in postmodernity. In F. Jameson, *The cultural turn: Selected writings in the postmodernity* (pp. 93-135). Londres & New York: Verso.
- Koselleck, R. (2004). *Futures past. On the semantics of historical time*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Lukács, G. (1968). *Histoire et conscience de classe*. Paris: Flammarion.
- Lukács, G. (2012). *La théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- MacCabe, C.; Mulvey, L. & Eaton, M. (1980). *Godard: pmages, sounds, Politics*. Londres: British Film Institute/ MacMillan.
- Machel, S. (1974). *A luta continua*. Porto: Edições Afrontamento.
- Machel, S. (1973). *Educar o homem para vencer a guerra, Criar uma sociedade nova e desenvolver a pátria: Mensagem à 2ª conferência do DEC*. Maputo: Edição do trabalho ideológico da FRELIMO.
- Não vamos esquecer! (1983/julho). *Boletim Informativo da Oficina de História*, 2-3.
- Mattelart, A. (1979). Mozambique : communication et transition au socialisme. *Tiers-Monde*, 79-20 [Vol. Especial. *Audio-visuel et développement*, Y. Mignot-Lefebvre (Ed.)], p. 487-502.
- Mbembe, A. (2001). *On the postcolony (Studies on the history of society and culture)*. Berkeley: University of California Press.
- Newitt, M. (1995). *A History of Mozambique*. Bloomington et Indianapolis: Indiana University Press.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). Buenos Aires: Clacso.
- Pereira, R. M. (2005). Raça, sangue e robustez. Os paradigmas da antropologia física colonial portuguesa. *Cadernos de Estudos Africanos*, 7 e 8, 209-241.
- Rocha, G. (2006). *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify.
- Rocha, G. (2004) *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- Russell, C. (1999). *Experimental ethnography. The work of film in the age of video*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Sanjinés, J. (1979). *Teoría y práctica de un Cine junto al pueblo*. Cidade do México: Siglo XXI Editores.
- Sanjinés, J. (1989). El plano secuencia integral. *Cine Cubano*, 125, p. 65-71.

- Sartre, J-P. (2002). Prefácio da edição de 1961 de “Les damnés de la terre”. In F. Fanon, *Les damnés de la terre* (pp. 17-36). Paris: La Découverte & Syros.
- Schefer, R. (2013a). Entrevista inédita a Ruy Guerra. Paris.
- Schefer, R. (2013b). Fictions of the liberation struggle: Ruy Guerra, José Cardoso, Zdravko Velimirovic *Kronos: Southern African Histories*, 39 [Vol. Especial. R. Assubuji; P. Israel & D. Thompson (Eds.), *The Liberation Script in Mozambican History*], 298-315.
- Schefer, R. (2014). Birth of fiction: On “Mueda, Memória e Massacre”, by Ruy Guerra. In L. Bisschoff & D. Murphy (Eds.), *Africa's Lost Classics: New Histories of African Cinema* (pp. 168-173). Oxford: Legenda.
- Schefer, R. (2015a). Entrevista inédita a José Luís Cabaço. Paris.
- Schefer, R. (2015b). *La Forme-Événement. Le cinéma révolutionnaire mozambicain et le cinéma de Libération*. Tese de doutoramento, Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Paris, França.
- Sousa Santos, B. (2003). Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós- colonialismo e interidentidade. *Novos Estudos*, 66, 23-52.
- Stoler, A. L. (2010). *Along the archival grain: Epistemic anxieties and colonial common sense* Princeton: Princeton University Press.
- Stoler, A. L. & Cooper, F. (2013). *Repenser le colonialisme*. Paris: Payot.
- Viveiros de Castro, E. (2002). *A Inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.
- Simão, C. & Schefer, R. (2011). Entrevista inédita a Ruy Guerra. Maputo.
- West, H. G. (2004). Inverting the camel's hump. Significant others. Interpersonal and professional commitments in anthropology. In R. Handler (Ed.), *History of Anthropology* (pp. 51-89), 10. Madison: University of Wisconsin Press.
- West, Harry G. (2005). *Kupilikula. Governance and the invisible realm in Mozambique*. Chicago e Londres: Chicago University Press.
- Xavier, I. (2003, julho/dezembro). “Os deuses e os mortos”: Maldição dos deuses ou maldição da História. *Ilha do desterro*, 44, 45-76.

NOTA BIOGRÁFICA

Doutorada em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Universidade Sorbonne Nouvelle — Paris 3, Raquel Schefer é investigadora, realizadora e programadora.
E-mail: raquelschefer@gmail.com
Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3
13, rue de Santeuil
75231 Paris Cedex 05

* Submetido: 16-02-2016

* Aceite: 13-03-2016

MUEDA, MEMÓRIA E MASSACRE BY RUY GUERRA AND THE CULTURAL FORMS OF THE MAKONDE PLATEAU

Raquel Schefer¹

Abstract

Considered to be Mozambique's first fiction feature film, Ruy Guerra's *Mueda, Memória e Massacre* (1979-1980) (*Mueda, Memory and Massacre*) is an extemporaneous work, which belatedly formalises the assumptions that underpinned FRELIMO's revolutionary project. A film of transition, it marks the passage from the period of the institution (1975/1976-1979) to the period of destitution of the Aesthetics of Liberation (1975/1976-1984) of the National Film Institute (INC). *Mueda, Memória e Massacre* was censored, partially re-shot and re-edited, without Guerra's direct supervision. These operations announced a normative deviation from FRELIMO's political-cultural project and the aesthetic canonization of the 1980s. The mutilated version, that won the awards "Peoples' Friendship Union" and "Film Culture" at the Tashkent Film Festival in 1980, responds to the "Liberation Script," an epistemological and historiographical apparatus that aims to organize and codify the country's history. This article assesses the presence of elements of the cinema collectivisation programme in *Mueda, Memória e Massacre*. In parallel, it considers the influence of Makonde culture — in particular, of the Mapiko masquerade — on the film's aesthetic and narrative forms.

Keywords

Cinema of Mozambique; Ruy Guerra; *Mueda, Memória e Massacre*; cinema and revolution; Makonde culture

INTRODUCTION

The modern meaning of the word *revolution* appears in the 18th century, clarified by the French Revolution during a period in which formal structures were being re-ordered. The original etymological meaning of the term comes from the Latin verb, *revolvere*, meaning to impart a rotational movement to an object, or the revolving motion of the celestial bodies. Reinhart Koselleck (Koselleck, 2004) points out the various meanings the word acquired during the *Neuzeit*: revolutions ceased to solely denote geometrical movements or ineluctable astronomical rotations, and began to indicate transformations that affect human life in all its dimensions: the "disordered movements of human destiny" (Arendt, 2012, p. 60). The semantic variation has etched the term into history. Since then, revolution, triggered by human action, forms part of the historical and phenomenological experience of time. Political revolution is accompanied by technological, epistemological and aesthetic revolutions. Certain revolutions seek to combine all these notions, as is the case of the anti-colonial revolution.

Mueda, Memória e Massacre (*Mueda, Memory and Massacre*) is considered to be the first "*fiction* feature film of the People's Republic of Mozambique". This classification

¹ The author wishes to thank Paolo Israel for the information supplied, and Rui Assubuji for the images of the Mapiko.

appears in its official poster, designed by the Mozambican National Department of Propaganda and Publicity in 1980 (Figure 1). Yet, *Mueda, Memória e Massacre*'s complex *récit* cannot be reduced to a unique system of representation. Born in Lourenço Marques in 1931, Guerra was at the time one of the most important filmmakers of Brazilian *Cinema Novo*. Shot in June 1979 in the Makonde Plateau, *Mueda, Memória e Massacre* documents a collective reenactment, autonomous from the film, of one of the twentieth century's most symbolic events of resistance against Portuguese colonialism, the Mueda Massacre. In 1960, four years before the beginning of the War of Liberation in the Mozambican territory, a peaceful proto-nationalist act of resistance by the Makonde society was brutally repressed by the colonial authorities. From 1970 onwards, the date of publication of Alberto Joaquim Chipande's testimony of the massacre in the English language magazine, *Mozambique Revolution* (Chipande, 1970), one of the Mozambique Liberation Front's (FRELIMO) communication media, the Mueda Massacre became one of the founding events of the history of the young nation. According to João Paulo Borges Coelho, the history of the country was codified as a script - the "Liberation Script" (Borges Coelho, 2013) - transforming itself into an instrument to legitimise FRELIMO's authority and render it unquestionable. The "Liberation Script" is an epistemological apparatus that aims to order and codify the history of the country, in particular the history of the liberation struggle.

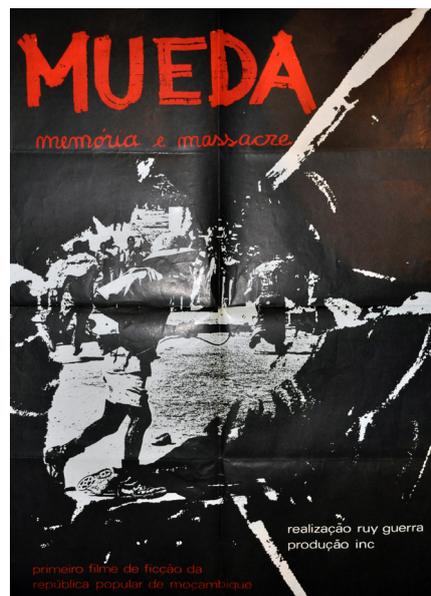


Figure 1: *Mueda, Memória e Massacre*'s official poster (National Department of Propaganda and Publicity, 1980)
Credit: Raquel Schefer

Inasmuch as it documents a collective and carnivalesque reenactment of the Mueda Massacre, that since 1976 has been staged annually in memory of the event, *Mueda, Memória e Massacre* constitutes a *sensitive* reenactment, deeply linked to the cultural forms of the Makonde Plateau, rather than a *historical* reenactment of the event. By not placing the massacre into a historical perspective, the film brings into question the monopoly over the interpretation of the past practised by FRELIMO and, in particular, the authority

of the “Liberation Script” as a “strategic discourse located at the intersection of power relations and relations of knowledge” (Borges Coelho, 2013, p. 21). Despite not moving away from the theoretical framework of the Mozambican film programme, nor from the major aesthetic and political premises of the country’s revolutionary cinema, Guerra’s film is a dissensual object. In line with the national film programme, *Mueda, Memória e Massacre* disrupts, through its historical and formal conception, the “coloniality” (Quijano, 2000) of power and knowledge relations, assuming decolonization as a political, aesthetic and epistemological process. In other words, the filmic discourse opposes colonial forms of knowledge and representation, from the political, historical, aesthetic, and cognitive perspectives. Yet, *Mueda, Memória e Massacre*’s narrative construction and material history provide a glimpse of the close overlaps and contradictory and tense relations between the three main strands of the Mozambican film programme — collective cinema (the *Mobile Cinema* and *Cinema in the Villages* programmes; the film collectivisation projects, a topic that we will come back to later), State cinema (represented by productions that gives precedence to the information dimension, such as *Kuxa Kanema*), and auteur cinema (targeted by the training workshops for filmmakers and technicians, in which Guerra participated, in which the aesthetic dimension is an important factor) —, as well as certain ambivalences of the country’s politico-cultural programme.



Figure 2: Mapiko, Mwambula village (Mozambique). Samora with bow.
Credit: Rui Assubuji, 2009
Courtesy of Rui Assubuji and Paolo Israel

Certain principles of the state’s programme for the collectivisation of cinema find formal expression in the modes of dialogic enunciation, the aesthetic system and the

centrality of elements of Makonde culture in *Mueda, Memória e Massacre*. Nevertheless, it must be regarded as a belated work, since, when the shooting began, the collectivisation of cinema had become predominantly a theoretical project. Therefore, *Mueda, Memória e Massacre* is an extemporaneous work, made out of time, that belatedly formalises the principal assumptions — political, cultural, aesthetic and epistemological — of the Mozambican revolutionary project. It is also a film of transition. According to the operative chronology proposed in this article, Mozambican revolutionary cinema has three phases: pre-cinema (1966-1974/1975), prior to the country's independence, a category which is simultaneously temporal and material, linked to the affirmation of an aesthetics of contingency or an “aesthetics of the possible”, according to Guerra (Simão & Schefer, 2011); the Aesthetics of Liberation (1975/1976-1984) of the National Film Institute (INC), the organisation set up in 1976, spanning its two stages — the period of institution (1975/1976-1979), and the period of destitution (1979/1980-1984) of cinematic language —; Socialist Realism (1984/1985-1987). In accordance with this chronology, *Mueda, Memória e Massacre* would mark, respectively, via its aesthetic system and its material history, the transition from the period of institution — insofar as it has an influence on the cinematic language under development — to the period of destitution — inasmuch as it announces canonization and state control of the film production — of the INC's Aesthetics of Liberation.

The turning point in the disciplinary outlook of FRELIMO'S project took place in 1979. The theoretical discourse on the collectivisation of cinema coexisted for some time with the increasingly important state regulation of the film production, and of society as a whole. During a period marked by major inconsistencies between political theory and praxis, the processes of autonomisation of the State and the automatising of aesthetic forms developed in parallel.

The director's cut of *Mueda, Memória e Massacre* was refused in 1979 by Jorge Rebelo, then Minister of Information (1975-1980).² Following a meeting between Guerra and the minister (Schefer, 2013), the film was censored, partially re-shot and reedited without the filmmaker's direct supervision. Unlike Guerra's cut, the film's official mutilated version, that won the awards “Peoples' Friendship Union” and “Film Culture” at the Tashkent Film Festival in 1980, and screened in other international events as an exemplary piece of Mozambican revolutionary cinema, responded to the “Liberation Script” (Borges Coelho, 2013), a fundamental apparatus of FRELIMO's politics of representation and political representation. The nature and the extent of the material interventions reveal the normative deviation from Mozambique's politico-cultural project and announce the process of aesthetic canonization of the Socialist Realist tendency, which was later extended to the sphere of cinema in the early 1980s (1984/1985-1987).

The objective of this article is not to analyse *Mueda, Memória e Massacre*'s censorship, re-shooting and reediting, nor to painstakingly analyse the political, historiographical, and aesthetic reasons underlying those material interventions. Assuming the risk of

² It is important to note that the INC operated under the aegis of the Ministry of Information and not the Ministry of Education and Culture, a very significant organigramme, from the political and juridical points of view.

some important historico-political dimensions of the Mozambican revolutionary programme being neglected, due to their indirect approach, the aim is rather to consider to what extent elements of the programme for the collectivisation of cinema are present in *Mueda, Memória e Massacre*, and to examine how its narrative and aesthetic forms were influenced by Makonde culture. As regards the final point, this article will address with particular attention the dynamic and mutable masquerade, Mapiko, one of the central figures of the Makonde Plateau's culture, which was studied by colonial anthropology (Dias, Dias & Viegas Guerreiro, 1964-1970)³, and by Anna Fresu and Mendes de Oliveira (Fresu & Mendes de Oliveira, 1982) after Mozambique's independence in 1975 (Figure 2). *Mueda, Memória e Massacre* is one of the few Mozambican revolutionary films which problematises and formalises the cultural field in mutation in the aftermath of independence. Its filmic language is rooted in the languages which constitute the world of the Makonde Plateau. The circular and the semi-circular panning shots, as well as the optical superposition of different points of view are deeply linked to the cosmology and cultural modes of expression of Makonde culture.

In the wake of Amílcar Cabral's theory of culture (Cabral, 2011), according to FRELIMO, the cultural and aesthetic forms of the young nation should synthesise the formal elements of the ideal of modernity and modernization of Samora Machel and the traditional modes of cultural expression (Guebuza & Vieira, 1971; Machel, 1974, 1978). Inscribed in the Marxist conception of modernity, FRELIMO's cultural project is based on the careful selection of a set of traditional cultural forms and the consequent exclusion of others, essentially of ritual acts and practices, such as initiation ceremonies. By expressively documenting the de-structuring and structuring of the Makonde rituals after independence, *Mueda, Memória e Massacre* conciliates the country's changing traditional and modern culture. In this manner it achieves the desired cultural synthesis, situating Mozambican culture between ritual and modernity, without, however, adopting the system of inclusions and exclusions set up by FRELIMO,



Figure 3 : *Claro's rotations* (Glauber Rocha, 1975)

³ The films that Margot Schmidt Dias shot at the Makonde Plateau during the ethnographic missions of Dias' team should be mentioned as one of the first filmic representations of the Makondes and the earliest systematic attempt to collect moving images within Portuguese anthropology.

Photogram from the film
Credit: Glauber Rocha

Creating a climate of distrust with regard to the Makonde's political loyalty and their own nationalist claims, the dissidence of the Makonde leader Lázaro N'Kavandame in 1968⁴ explains both the application of the system of inclusions and exclusions to local culture, and the insertion of the Mueda Massacre in the "Liberation Script" (Borges Coelho, 2013). By means of this insertion, the event ceases to be understood as a *Makonde* revolt and is instead considered as a *Mozambican* act of resistance. These elements also help clarify the material history of *Mueda, Memória e Massacre* (its censorship, re-shooting and reediting), reinforcing the hypothesis that the film is an extemporaneous project, that ran in counter-current to FRELIMO's project in 1979.

CIRCLES AND ROTATIONS

The circular and semi-circular panning shots of *Mueda, Memória e Massacre* link the original etymological meaning of the term *revolution* to its modern meaning. The circular panning shot is one of the key film forms of Third Cinema and the New Latin-American Cinema.⁵ In the framework of the culture of transnational liberation of the 1960s and 1970s, political decolonisation was perceived as being inseparable from decolonisation of culture, art and knowledge. In the tri-continental aesthetics formalised in films and in their paratext (García Espinosa, 2013; Getino & Solanas, 2010; Gutiérrez Alea, 1997; Rocha, 2004, 2006; Sanjinés, 1979, 1989;), decolonisation of perception and of the representative forms is intertwined with the notion of *cognitive decolonisation*.

In the cinema of Glauber Rocha, Guerra and Jorge Sanjinés, among others, the geometry of the circular panning shot, detached from the value that circularity assumes in the panoptical disciplinary device, constitutes the formal expression of this enlarged understanding of decolonisation. Perceived as an emancipatory film form, the circular panning shot would be the vector of a rotation of the gaze, in two senses: of the subject of representation in relation to the world and in relation to himself; of the observed towards the observer. The culture of transnational liberation is itself crossed by different movements of rotation and reversal, such as reversal of the determination of the superstructure by the infrastructure, in the theory of Cabral (Cabral, 2011), which is also suggested by Armando Guebuza and Sérgio Vieira's in their speech in Dar Es Salam, in 1971

⁴ In 1957, Lázaro N'Kavandame founded the "Sociedade Agrícola Voluntária dos Africanos de Moçambique" (Voluntary Agricultural Society of the Africans of Mozambique), a cooperative of cotton production and commercialisation, inspired by the associative movement of the future Tanzania. Independence aspirations arose within the cooperative, a vehicle for the politicization of the Makonde Plateau's peasants. The MANU ("Makonde African National Union" or "Mozambique African National Union"), one of the three movements from which FRELIMO was formed in 1962, was created under the aegis of N'Kavandame, following the Mueda Massacre. Thanks to its position of strength *vis-à-vis* the Makondes and the Government of Tanganyika (later, Tanzania), N'Kavandame was one of the main leaders of FRELIMO until 1968, when the Makonde leader contested FRELIMO's programmatic lines and boycotted its II Congress. Accused of traditionalism, tribalism (in the sense of aiming at Makonde independence and not national autonomy) and corruption, N'Kavandame was dismissed from all his political positions. The alleged involvement of N'Kavandame in the assassination of Eduardo Mondlane in 1969 and his supposed death sentence between 1977 and 1980 remain hazy episodes in the history of Mozambique.

⁵ Despite its many overlaps, we consider the "New Latin American Cinema" as a specifically aesthetic category, while "Third Cinema" is mostly linked to a political praxis of cinema.

(Guebuza & Vieira, 1971). An anti-mimetic procedure *par excellence* and a dialogical mode in the highest degree, in *Mueda, Memória e Massacre*, the circular panning shot is also, in the same way as the rotating full sequence-shot in Sanjinés and Grupo Ukamau's *El Coraje del Pueblo (The Night of San Juan, 1971)*, the mode of expression of a non-Western cosmology, which operates, as in Rocha's *A Idade da Terra (The Age of the Earth, 1980)* a synthesis between ritual and politics, myth and history, and redefining in a self-referential manner, the separation between the observer and the observed, in a manner almost as radical as in Rocha's *Claro (1975, Figure 3)*.

The historical and geographical hubs of the culture of transnational liberation make it possible not only to overcome the notion of *national cinema*, but also to examine cinema as a form of thinking that is capable of linking the fields of cultural theory and the anthropology of representation. *Mueda, Memória e Massacre* is united by these hubs, without however revealing singular connecting space. The hubs interlink some of the major issues of transnational cinema of this period, such as the attempt to develop horizontal modes of cinema production, distribution and reception, redefinition of the notion of the *filmic work*,⁶ and the proposal for “tropicalisation” (García Espinosa, 2013; Simão & Schefer, 2011) of the devices of representation⁷. In this sense, *Mueda, Memória e Massacre* was shot in black and white 16 mm film, a “tropical” and “national format” in Guerra's opinion (Simão & Schefer, 2011)⁸.

The connecting spaces reveal the concrete presence of elements of the Makonde culture. The Makonde people is not a contemplative or passive element in the film. On the contrary, the film is to a great extent a result of the mythical re-ordering of the historical event by the community. In this line, *Mueda, Memória e Massacre* adopts a multi-temporal conception of the historical event. The film not only represents commemoration of the massacre by the Makonde community in 1979. Instead, it reactivates the perceptive situations and emotional conditions of the colonial past, a colonial policy of bodies and minds, which persists in the enunciative present day. The sensitive reenactment takes place as a retrospective operation, a reversal, breaking the time horizon. *Mueda, Memória e Massacre* traces the phenomenology of colonialism.

In the same way as the above mentioned films, *Mueda, Memória e Massacre* explores

⁶ The notion of the *work* was redefined from the denial of its historical constitutive features: beyond an individual construction, it also constitutes a collective relational practice.

⁷ As art, language and technique, cinema involves political, social, aesthetic, and technological factors. The political, aesthetic, and also technological dimension of the Mozambican film programme makes it inevitable to consider the materiality and the ideology of cinema as a representation device. FRELIMO's positions in relation to cinema technology constitute another possible level of reading of that programme's history. From the usage of “tropicalised” (Simão & Schefer, 2011) cinema technology, an idea which presupposes a cartography of technological intensities, in the implementation of the programme for the collectivisation of cinema to the strict control of the production techniques, the history of the splendour and the death of Mozambique's revolution and revolutionary cinema looms on the horizon.

⁸ In the framework of the Mozambican film programme's *technological tropicalism*, a concept that is going to be developed in the following pages, black and white 16 mm and Super 8 film were seen as “tropical” and “national” film formats. Both could be developed and edited in Mozambique. *Mueda, Memória e Massacre's* technical operations were entirely carried out at the INC, in an “improvised and precarious laboratory” (Schefer, 2013a) set up by the Canadian cinematographer Ron Hallis and by his wife, the editor Ophera Hallis, international “cooperants” (development volunteers) in Mozambique between 1978 and 1979.

a rotation of the gaze⁹. The circular and semi-circular panning shots, among other filmic forms, question the separation between the subjective and the objective elements. Guerra highlights the “circularity of motion” and “decentering” (Avellar, Sanz, & Sarno, 2006, pp. 16-17) as the main forms of his filmic oeuvre. In *Mueda, Memória e Massacre*, the circular form constitutes a figuration of the multiplicity of perspectives. In turn, the free indirect subjective perspective redefines the position of the observer and of the observed, and by displacing the dominant perceptual and cognitive modes, it transforms the image into a place of dialectical legibility, and contributes to the emergence of the collective discourse as a *counterpoint* (Ferro, 1993, p. 13) to the history of colonialism.

Since his first short film, *Cais Gorjão (Gorjão Pier, 1947/1948)*, a documentary on the dock workers in the Port of Lourenço Marques, Guerra has always represented the people in his cinema. However, *Mueda, Memória e Massacre* is possibly the film in which such figuration goes furthest. Guerra does not speak on behalf of the people, nor gives them a voice, as in the direct interviews of *A Queda (The Fall, 1977)*. The camera engages in a performative dialogue with it, following a principle of action-reaction. *Mueda, Memória e Massacre* puts the collective word into circulation, more precisely, the collective word-image.

The agencement of enunciation of the Mapiko has a decisive impact on the narrative and formal models of *Mueda, Memória e Massacre*. Without losing sight of the Mozambican reality in transformation, the film embraces the economy of representation of the Mapiko: a system of intersections between myth and history, the symbolical and the ideological. Embedded in this economy of representation, *Mueda, Memória e Massacre* produces a specific kind of anthropological knowledge. To the extent that it examines itself as a device that produces knowledge effects, it pertains to a « cinema-épistémê » liable to produce anthropological fractures.

THE THREE STRANDS OF THE MOZAMBICAN FILM PROGRAMME AND THEIR PRESENCE IN *MUEDA, MEMÓRIA E MASSACRE*

As previously introduced, the Mozambican film programme primarily consisted of three strands: collective cinema, State cinema, and auteur cinema. Without any demarcated borders, nor precisely delineated fields of actions, the three strands are connected by a permanent and tensional interpenetration. Collective cinema, State cinema and auteur cinema coexist, sustaining themselves through a system of dynamic and contradictory relationships. From the theoretical point of view, the film representations of the independent country would tend to re-situate the relationship between art and politics, thus transforming the sensitive experience and symbolic production. It should also be noted that, in the Mozambican revolutionary context, film policy is inseparable from the general process of collectivisation of the means of production, and the contradictions associated to this process. The attempt to move towards a new representation paradigm

⁹ The notion of a *rotation of the gaze* evokes Jean-Paul Sartre's call to action in 1961 in the foreword to Frantz Fanon's *Les Damnés de la terre* — “Let us look at ourselves, if we can bear to, and see what is becoming of us” —, echoed by Fredric Jameson — “a radical inversion of the colonial Gaze [sic] via a violent replica” (Jameson, 1998, p. 106; Sartre, 2002, p. 31).

by extending the collectivisation process to the sphere of symbolic production is even one of the most unique aspects of FRELIMO's politico-cultural project.

The attempt to reinterpret the political and aesthetic foundations of modernity together with their critique is one of the most singular aspects of the Mozambican film policy. The foundation of the INC and the first measures adopted by the institute should be examined in this light. INC's theoretical framework presupposes that cinema's social function (and that of art in general) coexists with the premise that a film is only political subject to the condition that it critiques the dominant forms of representation and the hegemonic means of production. In this sense, from the theoretical point of view, the aim was to counteract art's autonomy and art's canonisation by establishing dialectical interdependencies between content, form, and function (understood as a final goal and not in its functional role) of filmic objects. Cinema's political dimension would therefore be based on experimental working of form as the expression of an emancipatory content, and aiming at a goal that would also be emancipatory. This theoretical framework explains, on the one hand, the admiration and enthusiasm that the Mozambican programme generated in the 1970s and even today. On the other hand, from the intentional perspective, there would be no rupture between the collective cinema, State cinema, and auteur cinema in this initial context. The collectivisation of cinema (in its three spheres: the *Mobile Cinema* and *Cinema in the Villages*, and the collective cinema projects) resulted from the work of film *auteurs* (Guerra, Jean-Luc Godard, Jean Rouch, etc.; the INC generation), a category under review at the time, via state structures such as the INC, the future Mozambican Experimental Television, and the Centre for Communication Studies (CEC) of the University of Eduardo Mondlane.

The Mozambican film programme has a major contradiction from its earliest formulations and achievements. The pre-cinema (1966-1974/1975), the film production prior to the country's independence that "signals the reality to come" (Einstein, 2003, p. 38) from historical and formal perspectives, aims to lay the foundations of a popular cinema. As happened in literature, in particular with the poems of Mutimati Barbané João (João, 2008), António Quadro's heteronym, published in 1975, popular cinema should emanate the collective voice of the nation. After independence, this goal became the Trojan Horse of the Mozambican film programme. Incapable of taking over cinema's means of production by itself, the collectivity is almost invariably represented by foreign directors, often from the core countries, such as the British filmmaker Margaret Dickinson, but also from Brazil, as, for instance, José Celso Martinez Corrêa and Celso Luccas (*Vinte e cinco*, 1975-1977). Dickinson's *Behind the Lines* (1971), part of the pre-cinema *corpus*, is paradigmatic with respect to the forms of "disciplined" militant cinema (Brenez, 2011). As a step towards filling this gap - the programme for the collectivisation of cinema - the training workshops (Dickinson and Rouch, among others), and Guerra's work at the INC (he had lived in Lourenço Marques until 1951) aimed to universalise, nationalise, and de-hierarchise the film production of the internationalist State.

In the field of cinema, as in the communication sphere in general, an attempt was made to transcend the principle of specialisation of technical functions in order to overthrow the limits and break down the pyramidal hierarchy of film production. The figure of

the spectator-“producer” (Benjamin, 1992) of images embodies the goal of unifying the spheres of production, distribution, and reception. Through its organisation in horizontal communication systems, the Mozambican people would become responsible for the production, distribution, and exchange of visual information. The failed project designed by Godard for the future Mozambican television station, as well as Rouch’s workshops at the CEC are part of this programmatic line, which was closely linked to the technological debate concerning the most appropriate film format [the Super 8, a *tropical* technology, according to Guerra and Rouch, or video, a “non-tropicalised machine” (Simão & Schefer, 2011), from the point of view of the Swiss filmmaker] “in order to enter into a perspective of popular communication” (Schefer, 2015b). Technological tropicalism presents itself as a principle of de-hierarchisation of the categories of the image within a broader movement of disintegration of the structures of domination.



Figure 4 : The geometries of *Mueda, Memória e Massacre* (Ruy Guerra, 1979-1980): physical, optical, perceptive, cognitive, and mnemonic displacements. Visual interaction and exchange of glances
Courtesy of Ruy Guerra.

However, the politics of representation and the political representation of FRELIMO as the State-party¹⁰ were incompatible with the effective universalisation of the production of information. This factor along with the function of the epistemological device of the “Liberation Script” (Borges Coelho, 2013) in the construction of Mozambique’s history, opened up a gap between collective cinema, State cinema and auteur cinema that would thenceforth characterise the film production and the different programmes of the INC. FRELIMO sought a cinema of national unification capable of developing a new political body, the Mozambican people, united by a common history of resistance.¹¹ Although the theoretical discourse in favour of cinema’s collectivisation would prevail until the beginning of the 1980s, there is, among other aspects, growing state control of film production, the abrupt, and unexpected cancellation of the *Cinema in the Villages* project in 1979, in which Guerra was directly involved, the retreat of the aesthetic dimension against the advance of the informative dimension of film production, and the consequent progressive codification of filmic narratives, thus commencing, as stated above, the period of destitution of the INC’s Aesthetics of Liberation.

The history of the Mozambican revolutionary cinema is organised around the State’s tendency to instrumentalise the cinema, both in a positive sense — its collectivisation, affirming the cinema as a mechanism of emancipation —, and in a negative sense — its conversion into an ideological device, affirming it as a mechanism of domination, and highlighting the rupture between the political sphere and society. Through films like *Mueda, Memória e Massacre*, auteur cinema resists the inflexion of the film programme. It opposes the unification of history, in other words, the codification of the War of Liberation in a single, causal, and sequential historical narrative. *Mueda, Memória e Massacre*, and Guerra’s path in his country of birth, express the opposition, already evident in 1979, between collective cinema, State cinema, and auteur cinema.

The aesthetic and narrative forms of *Mueda, Memória e Massacre* retrospectively project the collective development of auteur cinema. Cinema’s process of collectivisation is, in fact, crystallised in Guerra’s film as a formal and enunciative principle. The optical superposition of points of view, a dialogical enunciative form, based on the juxtaposition of different observation points, the circular and semi-circular panning shots and the frontal (forward and reverse) and lateral tracking shots, among other procedures, suggest the dissolution of the authorial point of view in a collective perspective. These forms provide the enunciation with the density of a collectively experienced duration. The camera focuses on the characters and on the spectators of the performance-based re-enactment of the massacre. A geometrical surface is traversed whose perimeter is permanently displaced (Figure 4): physical and optical displacement, interaction and exchange of glances, sensations, and memories, synaesthetic intensities.

¹⁰ In February 1977, during the Third Congress of FRELIMO, the Frelimo Party is founded and Marxism-Leninism is adopted as the official ideology of Mozambique.

¹¹ According to FRELIMO, the history of the Mozambican people was essentially a history of colonial oppression, but also a history of resistance culminating in the War of Liberation. The people, in union with FRELIMO, would have produced a new political order: “it produced the liberated areas, i.e. an alternative State... in the context of the armed struggle” (*Não Vamos Esquecer!*, 1983, p. 7).

Mueda, Memória e Massacre is not just a film about the memory of the Mueda Massacre. It is a film about the sensitive experience and cognitive processes of colonialism. The interplay and the visual linkages between the camera, characters and spectators, and the way that they are edited, reconstitute the historical perceptive and cognitive conditions of the colonial subject (the demonstrators of 1960) in the film's enunciative present. The sensitive reenactment operates directly on the body of that which may and may not be represented, in the fields of perception and cognition.

The sensitive reenactment is structured by a double movement: it results from the decolonisation process in a broad sense, but the factors related to the cultural forms of the Makonde Plateau must not be neglected. Ceasing to be an object of desirable and ethnographic representation, the former colonised person is an active subject of desire and of representation in the performance-based reenactment. If the programme for the collectivisation of cinema had not been paralysed, the self-representation of the former colonised would have been pursued with *tropicalised* devices, as suggested in the film. *Mueda, Memória e Massacre* carries out a double rotation: a relational rotation (displacement of the relationship between the subject and the object of representation and knowledge) and a retroactive rotation (restitution of the perceptive and the cognitive conditions of the former colonised through a multi-temporal conception of the historical and narrative temporalities with effects on the collective memory and on the history of colonialism) and thereby highlights the suspended passage from auteur cinema to collective cinema.

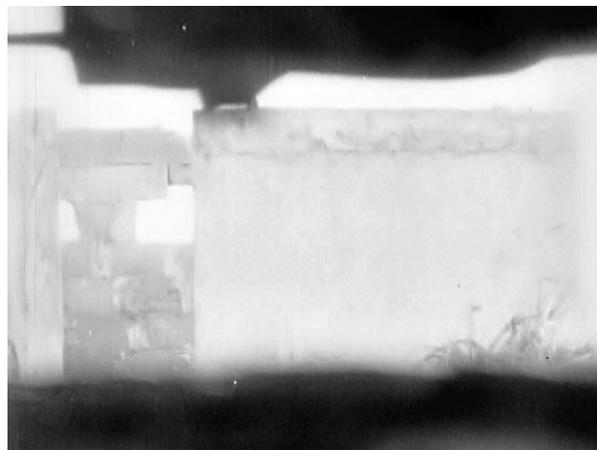


Figure 5: The prefigurative force of ruins in *Memória e Massacre* (Ruy Guerra, 1979-1980)
Courtesy of Ruy Guerra

Mueda, Memória e Massacre is structured by a dialectic between the interior and exterior, effect and reflex, terms that are conciliated through the passageways between the elements which are immanent to the filmic discourse and the exterior elements, such as the sensitive experience of the film to come or the historical and utopian off-camera, which are exterior to it and only suggested. Through the specific dynamics of the sensitive reenactment, these passageways converge in the formation of a new gaze: a rotating

gaze, different modes of perception and representation, and other ways of glimpsing history and the world through a common perspective, in order to show the decolonisation process in the broadest sense of the term. It is an inverted gaze that destructures the established categories, namely the hierarchies of representation and the hierarchies of images, through an *an-image*, an inverted image, an opposite image, in rotation, invoking the Greek meaning of the prefix *ana-*, as well as the process of anamnesis, i.e. the reconstitution of a pathological history (in this case, a collective history).

In line with Third Cinema and in proximity to the prevailing theoretical framework of the INC's first years of operation, *Mueda, Memória e Massacre* offers a singular vision of political cinema. The issue at stake wasn't to transform the viewer or lead him to a new state of consciousness, the finality of the militant forms of the pre-cinema of the War of Liberation. Nor does the film contribute to the constitution of the people as the *natural* historical subject of Mozambican revolutionary cinema. On the contrary, the rotational movement of the gaze — from the observed to the observer and from the latter to itself as the enunciative instance — suspending the mechanism of identification of the spectator with the character and with the cinematic device, establishes a complex dialectic between the film to come and the projected film. Attempts are made to produce a radical and complete rotation. This is not just a question of inverting the representational axes, but also of redefining the values of position, destituting the dominant perspective through the emergence of an active and critical spectator, a potential producer. This process has important political and epistemological consequences, in particular with regard to the politics of history and memory and deconstructs the fiction of the resisting and homogeneous people, which paradoxically strips it of its political autonomy.



Figure 6: Nshindo, Litamanda village (Macomia). Ng'avang'a (dog)
Credit: Rui Assubuji, 2009
Courtesy of Rui Assubuji and Paolo Israel

These reasons highlight the unique position of *Mueda, Memória e Massacre* in the history of Mozambican revolutionary cinema. The film articulates the three main strands

of the Mozambican film programme. Produced by the INC and later censored, partially re-shot and reedited in the institute, Guerra's film belatedly formalises the premises of the project of collective cinema through its filmic forms and enunciation modes. Although in line with the theoretical positions of the INC in relation to aesthetics and politics, *Mueda, Memória e Massacre* is produced at a turning point in FRELIMO's politico-cultural programme. An extemporaneous film since it exposes and formalises a theoretical framework that had already fallen into disuse, making the invisible — the contradictions of the Mozambican revolutionary project — emerge from a work concerning visible elements — of a system of representation that at first glance is a “documentary” depiction of the Revolution —, *Mueda, Memória e Massacre* is a film that is simultaneously retrospective (the sensitive reenactment) and forward-looking (the ruin as a prefigurative force, Figure 5).

Constituting a critique of the dominant forms of representation and using non-standardised means of production, *Mueda, Memória e Massacre* is one of the most eloquent objects of Mozambican revolutionary cinema. If the political dimension of a film is not purely immanent or formal, if it does not reside solely in its function, nor does it solely constitute a reflection of reality or an effect of the content in its relation with a given exteriority, *Mueda, Memória e Massacre*, in line with INC's programmatic lines, treats “reality” as a problem, and as a sphere to be transformed. However, *Mueda, Memória e Massacre* is far from being the epic film desired by the Ministry of Information. This goal, demonstrates by itself, to what extent the political praxis had been separated from the institute's theoretical positions. Yet, that which primarily makes *Mueda, Memória e Massacre* a disturbing film, determining its material history is Guerra's understanding that Mozambican cinema (just as the country's political project), should necessarily articulate, at risk of disappearing or bifurcating, the ritual and politics, and give formal expression, beyond the content itself, to this articulation. According to this perspective, which was already evident in *Os Deuses e os Mortos* (*The Gods and the Dead*, 1970), Guerra's film closest to the *Cinema Novo* trends, the collectivity would only be present through the process of aesthetic absorption of its cultural forms by the fabric of the film. In addition to the appropriation of the means of production and collectivism of the dialogic form (Bakhtin, 1992), the collectivisation process assumes this other dimension. In Guerra's film, this dimension is linked to the assertion, so contrary to the unity of the “Liberation Script” (Borges Coelho, 2013), of history's perspectivism and memory's pluralism, as well as to the recognition of Mozambique's ethnic, cultural, and linguistic diversity against attempts to create a national folklore and canon.

ON FISH AND MONKEYS: THE CULTURAL FORMS OF THE MAKONDE PLATEAU IN *MUEDA, MEMÓRIA E MASSACRE*

An old tale from the Ancuabe District retrieved by Jorge Dias and Manuel Viegas Guerreiro recounts the mythic origin of colonialism:

In days of old, white people were fish. One day, a black man took a fishhook and went fishing. When he took it from the water, a fish came and became a

white man. The black people took care of him until he grew up. He acquired good things and, once he had them in his possession, he started to make us suffer very much. Since then, they have never stopped treating us badly. (Dias & Viegas Guerreiro, 1966, p. 309)

This tale summarises the Makonde perspective on the white man. According to the myth, the humanity of the black man is older than that of the white man. The black man has prior knowledge of technique: he fishes and he makes hooks. The white man only acquires an anthropomorphic form after his first contact with the black man. Learning makes him human. The narrative presupposes a process of metamorphosis, a magic mimicry, and a separation of form and substance. Physical resemblance produces dissimilarity and incommunicability, oppression and violence.

The tale shows the variations of history in the oral tradition. It demonstrates a complete reversal of the colonial teleology and ideology of the civilising mission. The transmission of knowledge is made from the colonised to the coloniser. The shift may reflect the phenomena of *calibanisation* which characterises Portuguese colonialism, distinguishing it from the hegemonic colonial model represented by the British system, as argued by Boaventura de Sousa Santos (2003). Through this process of *cafrealisation*, as defined by António Ennes in 1873 (Ennes, 1946, p. 192) as “a kind of reversion of the civilised man to the primitive state,” the Portuguese colonisers often abandoned the European cultural practices to adopt the local ones, especially in Southern Africa. This overwhelming perspective on colonial history, and the mythical reading of *inter-identity* (Sousa Santos, 2003) as one of the most important characteristics of Portuguese colonialism weaves through the performance-based reenactment of the Mueda Massacre documented by Guerra. Exemplifying cinema as a cultural practice, *Mueda, Memória e Massacre* lies at the intersection of history and myth.

Guerra’s work produced in Brazil prior to his return to Mozambique in 1977 constitutes a sophisticated filmic re-elaboration of the intersections between mythical messianism and revolutionary ideology (namely, the War of Canudos) in the history of Brazil, a principle which also shapes Rocha’s filmography. Ismail Xavier considers that an anthropological dimension gains significance in *Os Deuses e os Mortos*, “crystallised in the attention to the syncretic representations of the Brazilian rural world” (Xavier, 2003, p. 132). In the same way as the 1970 film, *Mueda, Memória e Massacre* has an undeniable anthropological dimension, without showing any effort to understand the phenomenon or provide any anthropological explanation.

In *Os Macondes de Moçambique* (Dias, Dias & Viegas Guerreiro, 1964-1970), the monographic study resulting from the ethnographic missions conducted by Dias and his team in the Mozambican territory from 1957 to 1961, the Makondes are theoretically constructed as an anthropological object beyond (or outside) the historical processes. Portuguese colonial anthropology describes traditional societies as homogeneous and stable units, which would have remained intact and unchanged despite the existence of a colonial system based on power and race relations. During the first half of the twentieth century, Portuguese colonial anthropology is characterised by an anthropobiological

orientation. It is in this framework that, between 1937 and 1956, over the course of six campaigns, the Anthropological Mission of Mozambique, headed by Joaquim Rodrigues dos Santos Junior, performs an anthropometric survey of the African population of the territory. From the mid-1950s, in a context in which, following the Second World War, the concept of race is strongly discredited, “a new direction of Ethnology as an independent science from Physical Anthropology” begins to take shape in Portugal, according to Rui M. Pereira (Pereira, 2005, p. 233). Physical Anthropology was thus replaced by Colonial Ethnology as the anthropological paradigm, gathering around the figure of Dias. Pereira considers that it was “a brief transitional period,” since, in the 1960s, the separation between Physical Anthropology and Ethnology as independent applied sciences was definitively established” (Pereira, 2005, p. 235).

Despite the impact of the rupture in the new orientation for anthropology under the impetus of the figure and work of Dias concerning the Portuguese situation of the 1950s, in *Os Macondes de Moçambique*, the Makondes are described as the worthy representatives of a traditional culture. The Makondes have an anthropological interest for Dias’ team because they retain the traditions of their ancestors and not because their society is changing. Harry G. West considers that Dias made of the Makonde “‘monuments’ [sic] of their own ‘tradition’” (West, 2004, p. 56), and highlights the discrepancy between Dias’ theoretical and methodological basis and the anthropological research of his time. In the words of the anthropologist,

It came as a surprise to me that the Dias team, conducting field research in the late 1950s and publishing their works in the following decade, would produce ethnography of this genre. Anthropologists of other nationalities had long since begun to focus on the impact of colonialism on the peoples they studied, and to produce ethnographic works that portrayed social change through process-oriented analysis. (West, 2004, p. 56)

West cites as examples of the anthropological paradigm’s shift the research on the economic development and migrant labour — pressing problems at the Makonde Plateau at the time of Dias’ research trips — conducted between the 1940s and the early 1960s by anthropologists such as Max Gluckman, Isaac Schapera, Audrey Richards, Arnold L. Epstein and Aidan Southall, near the Mozambique border, in collaboration with the Rhodes-Livingstone Institute of Northern Rhodesia. These issues, addressed in the performance-based reenactment of the Mueda Massacre and considered as one of the causes of the emergence of the proto-nationalist movement, were, according to West, “emergent interests within the discipline at that time” (West, 2004, p. 56). The anthropologist concludes that “Dias and his colleagues did not ignore contemporary events and processes in their ethnographic works so much as they circumvented them” (West, 2004, p. 56). While recognizing the importance of Dias’ monograph, in *In Step with the Times: Mapiko Masquerades of Mozambique*, an anthropological study of the Mapiko and its formal dynamic between 1920 and 2010, Paolo Israel shares West’s perspective. In the words of the anthropologist, “the Dias’ interpretation of the Mapiko reflects the backwardness

of Portuguese ethnology — enthralled by functionalism when it was already on the wane — rather than the primitive mentality of the Makonde (Israel, 2014, p. 29).

Dias' vision of Makonde society would prevail until the early works of Mozambican anthropology. *Mueda, Memória e Massacre's* representation of Makonde society stands in sharp contrast to Dias' static depiction. Makonde society appears as a changing rather than as a static society in the film. The Makonde's cultural forms are shown as dynamic forms, affected by the War of Liberation, the independence process and the collectivisation of the economy. Insofar as Guerra's film is one of the few intermediate representations of the Makonde Plateau between Dias' study and the research conducted in the 1980s, it may be regarded as an important historical and anthropological document of a rapidly changing society, in particular from the point of view of the anthropology of representation. Nevertheless, it is necessary to highlight that the film does not postulate any anthropological model of representation, not even the model of shared anthropology.

The Mapiko masquerade, accompanied by music and choreography, plays a crucial role in Makonde social life and ritual, especially in initiation rites (Figure 6). The masks are considered sacred objects, embodying the spirit of the dead. The ritual presupposes the adoption of certain codes of conduct, such as the expression of fear on the part of children and women. These behavioural codes underlie Dias' interpretation of the ritual: for the anthropologist, the masquerade is a strategy to perpetuate male dominance in a matrilineal society. Dias' reading would be contradicted by the Mapiko's historical structuration, namely by the emergence of female Mapikos as the *Lingundumbwe*, studied by Israel. According to Israel, this dynamic cultural form “marked by a double inclination to naturalistic perfection and grotesque exaggeration” (Israel, 2014, p. 2), reflects and represents the great social transformations from the colonial period to nowadays. According to the anthropologist, the aesthetic transformations of the Mapiko are specially intensified during the War of Liberation and after the independence through singular intersections between ritual and politics (Figure 2). In the words of Israel, “permeated by political symbolism as none of the other song-and-dance Mozambican traditions were” (Israel, 2014, p. 10). However, for the anthropologist, the transformation of the masquerade over the course of the twentieth century results mainly from “a principle internal to this institution itself: ritual rivalry” (Israel, 2014, p. 2). This factor is considered by the anthropologist as “the motor that stimulated masquerading creativity” (Israel, 2014, p. 7). In this respect, if, according to Israel, the political change of the Mapiko “reveals a collective investment in a socialist utopian collectivity” (Israel, 2014, p. 11). The performers of the masquerade used “the symbols and aesthetics of socialism as weapons of competitive rivalry, to bolster specific local identities” (Israel, 2014, p. 11).

Mueda, Memória e Massacre depicts this dynamic between ritual and politics, the collective and the individual. The film does not invent a people through fabulation, in the Deleuzian sense (Deleuze, 1985), nor does it represent a people “condemned to disappear” (Didi-Huberman, 2013, p. 108). On the contrary, it documents a popular process of self-representation through the performance-based re-enactment of the massacre. It depicts the Makonde's perspective of the historical event by impregnating the filmic discourse

with the cultural forms of the Makonde Plateau. It aims to intersect this perspective with the points of view of the witnesses of the massacre, conducting interviews with them.

In the process of self-representation, expressive of an emancipatory kind of mimicry (Bhabha, 1984), the transformed dynamic forms of the Mapiko play a central role. These propagate the film's aesthetic forms (the sequence-shot, the circular panning shots, the optical superimposition of points of view, the tracking shots), and narrative forms (dialogism). The camera's rhythmical, constant, and sometimes circular motion, recalls the cadence of the Mapiko, pointing to the body's semiotic value in the definition of Makonde identity. The body retains colonial memory, being set as the starting point of the sensitive re-enactment of the massacre. Corporeal metamorphosis, suggested in the theatrical re-enactment through the assumption of colonial identities, is central in Makonde culture. Israel (Israel, 2014) indicates that at the end of the nineteenth century the Mapiko masks were already linked to the representation of otherness. The representation of otherness marks the passage from the individual to the collective, since the body does not ever let itself to be seen in its absolute uniqueness in the Makonde culture. The assumption of otherness is followed by the perspectivation of sameness from the point of view of otherness, as it happens when the characters hesitate about the colour of their skin. The film seeks therefore to provide a dual and simultaneous perspective – the gaze of the colonised in relation to the coloniser and vice-versa – whose performative representation depends on the coexistence of enunciative forms which correspond to spaces of experience from the present and from the past (the discourses of the coloniser and the colonised in different languages, Portuguese and Shimakonde; the anti-colonial discourse) within the time of enunciation. This co-existence is achieved via dialogism (Bakhtin, 1992), of the interlinking between subjective and collective perspectives, interior and exterior, and of a “double becoming” (Deleuze, 1985): of the author/narrator toward the characters, and from the characters towards the author/narrator. *Mueda, Memória e Massacre* also explores a second crossing point: the transitions between the visible and the invisible, which structure Makonde cosmology, another possible reading of the system of visibilities and invisibilities discussed earlier.

In *Kupilikula. Governance and the Invisible Realm in Mozambique*, West focuses on the Makonde cosmology, studying the *uwavi*, the practices of sorcery,¹² as one of the languages of power of the Makonde Plateau (West, 2005). West does not refer directly to the Makonde, but to the Muedans, considering that the inhabitants of the plateau are impregnated, in their relative ethnic diversity, with local cosmologies. According to the local cosmologies, power operates on two fronts, one of them visible, the other invisible. In this perspective, “power is the exceptional ability to transcend the world most people know in a realm beyond the visible world” (West, 2005, p. 4). According to West, it is therefore necessary to take into account the existence of this invisible sphere, a territory of witchcraft and sorcery, to understand the political conception of the inhabitants of the plateau. Inspired by Bakhtinian dialogism (Bakhtin, 1992), West considers that *uwavi* was

¹² Israel emphasises the broad meaning of the shimakonde term, *mapiko*: the word refers not only to the *masks*, but also, through its connection to the verb *kupika*, to the transformation of the sorcerer into a magical beast (Israel, 2014, p. 2).

historically transformed through its contact with other languages, including the language of colonialism, and the language of revolutionary nationalism. Dialogism also opens the possibility that the *uwavi* can be learned : *I argue, one may approximate uwavi (it)'s ways of seeing and understanding the world in another language, although something is inevitably lost in translation* (West, 2005, p. 4). On the other hand, through the reproduction of *uwavi* discourse, Muedans reproduce “their world” (West, 2005, p. 4).

The contiguity between the visible realm and the invisible realm is based on a performative conception of language (Austin, 1975): sorcerers have the ability to enter the invisible world to transform the visible world. However, according to West, throughout its successive temporal horizons, *uwavi* was less a form of resistance against the other languages of power — colonialism, socialism or currently neoliberalism — than the possibility of apprehending differently the visible world and of remaking it from the invisible world. West uses Ernst Cassirer’s (Boehm, 1980; West, 2005, p. 8) concept of *Sinnesorgan* (“sensitive or sensible organ”) to describe this sensitive faculty, close to the notion previously developed of “sensitive reenactment”. It is suggested not only the possibility of counter-perspectives on the sensitive world being forged by a different kind of rationality, but also the hypothesis that the visible realm can be transformed from the invisible realm. This conception crosses *Mueda, Memória e Massacre*’s performance-based reenactment as the expression of a sensitive reinterpretation of the colonial past aiming to transform Muedans’ relationship to the history of colonialism and the experience of the revolutionary present. However, to what extent does it not incarnate cinema, a visual technology that is based upon singular configurations between the visible and the invisible, and upon particular articulations between reason and emotion [“pre-logical” thinking, in a metaphorical sense, as the model of cinema, an image of thought, according to Eisenstein (Eisenstein, 1976)], through its specific means of fabulation, the continuity between the two realms and the possibility of moving from one to another? Apprehending cinema and Guerra’s film according to a Makonde perspective does not therefore imply reflecting upon the way the film medium conjugates by itself the relationship between the visible and the invisible, and how it breaks the barrier between thought and emotion? The gaze of the participants of the stage play in relation to the cinematographic device (Figure 4) can then be seen as an attempt to observe the invisible sphere, from the visible sphere, and thus as an attempt of “empowerment.” The film image, in the process of becoming, is thus assumed as a techno-sensory manifestation of thought.

In *Mueda, Memória e Massacre*, among the discussed film forms, the dialectic between the interior and exterior, cited above, determines the permanent transition between systems of representation — the re-staging, on the following day, of the sequences shot inside the former colonial administrative building (Schefer, 2013); cinema-performance and the camera choreography, close to Direct Cinema, in the exterior scenes. The dialectic between the interior and exterior also points to the gap between the internalisation (as an internal position of thought) of the colonial experience and its externalisation (through language). In this sense, it might constitute a non-conscious expression, given the short duration of the shoot and Guerra’s relative ignorance of Makonde culture and

of the plateau's cosmology. It is worth pointing out the "African imaginary and sensibility" (Simão & Schefer, 2011) which, according to Guerra, would have indelibly marked his poetry and cinema. Though coming from the white colonial elite, Guerra's identity would oscillate between modernity and ritual, content-forms that structure his literary and cinematographic production. In his filmography, this tension is especially relevant with regard to the indetermination between the systems of representation of documentary, and fiction, a central operating principle in his work since *Os Cafajestes (The Unscrupulous Ones, 1962)*, which reaches its culmination in *Mueda, Memória e Massacre*. West's reading not only makes it possible to review the dualistic structures that historically guided the anthropological and cinematographic discourses (for example, certain conceptions that tend to affirm the opposition between "fiction" and "documentary", an opposition which is exceeded in *Mueda, Memória e Massacre* through generic indeterminacy), but also suggests the possibility of surpassing the separation between objectivity and subjectivity in the knowledge construction process, and overcoming Western epistemology in the terms it was historically formulated and imposed. In line with Achille Mbembe (Mbembe, 2001), the anthropologist considers that the process of "democratisation" (West, 2005, p. 2) of contemporary Africa does not depend on the application of a Western model of power, but on the usage of specifically African languages of power, including *uwavi*.

During the first years of independence, *uwavi* was forced to retreat to the invisible sphere, due to FRELIMO's condemnation of sorcery. At the same time, an effort was being made to operate an epistemological shift, in particular in the field of anthropology, which was essentially based on the emergence of a counter-perspective of history and on the overcoming of the rigid separation between the subject and the object of knowledge.

The refounding of anthropology - as, indeed, of the whole scientific field and especially the social sciences, was indeed one of the pillars of the Mozambican project. The goal was to achieve an epistemological rupture between the social and human sciences of the independent country and colonial epistemology. With regard to anthropology, it was thought its refounding would bring new elements to the problem of the political figuration of the people. As noted by Catherine Russell, anthropology can assume a "role as a counterpoint to the linear historiography of the colonial period" (Russell, 1999, p. 271).

In this context, Mozambican social and human sciences reconsider Mapiko in the light of Marxism. In a study of 1982, Anna Fresu and Mendes de Oliveira (Fresu & Mendes de Oliveira, 1982) theorise the evolution of the masquerade from the point of view of a transition from primitive tribal ritual to theatre. From this point of view, which reiterates the system of inclusions and exclusions applied to the Mozambican traditional cultures by FRELIMO, the massacre's performance-based reenactment shot by Guerra would be seen as a theatrical expression of the masquerade, adapted to the historical context of the building of socialism. As in the cinema and the arts, after the rupture of the first years of independence, the 1980s constitute a turning point in the scientific field. Israel indeed considers that colonial anthropology and Fresu and Mendes de Oliveira's study share a functionalist conception of the Mapiko (Israel, 2014).

Mueda, Memória e Massacre's new perspective not only intends to affirm the unity between myth and history, ritual and politics at that precise space-time, it also crystallises the theoretical premises of the programme for the collectivisation of cinema. The film proposes unity between the subject and the object of representation, in accordance with the methodologies of Mozambican social and human sciences, which oppose the rigid separation between the subject and the object of knowledge, one of the consequences of the emergence of modern rationality. The aesthetic and narrative forms uphold the dissolution of the representative and cognitive positions based on the dichotomy of the subject-object paradigm and, by extension, of the dualism of the coloniser-colonised. If Sousa Santos refers to the “chaotic disjunction” (Sousa Santos, 2003) between the subject and the object of colonial representation as one of the specificities of the complex field of representations and self-representations of Portuguese colonialism, in *Mueda, Memória e Massacre* those who were, historically speaking, observed persons became observers. In its collective-becoming, there are no longer privileged perspectives, but only multiplied perspectives, in proximity to certain theories, such as Viveiros de Castro's Amerindian perspectivism (Viveiros de Castro, 2002), in which the opposition between subjectivism and objectivism is surpassed. The film also suggests the possibility of cinema, besides representing ritual, becoming itself a ritual (as exemplified by Rocha's cinema-trance), a cinema-ritual, by suppressing the clear separation between the material and the ritual spheres.

The filmic discourse shifts, finally, the historical perception of the different phases of the decolonisation process. It interweaves two conceptions of time — one cyclical; the other, progressive —, and two events — the colonial massacre and the anti-colonial Marxist revolution, the political and economic changes that shook the Makonde world in the post-independence era, when social utopia replaced tradition, and economy and history took the place of myth. *Mueda, Memória e Massacre* leads an extraordinary reflection on the necessary coexistence of the cyclical time of myth with a political project inscribed in the Marxist narrative of modernity. The film dialectises the transformation of Makonde society. At the same time, opposing the sensitive reenactment of the Mueda Massacre to its stabilised historical narration in the “Liberation Script” (Borges Coelho, 2013), *Mueda, Memória e Massacre* also testifies to a representative and methodological self-reflexivity of cinema as it reviews itself as a medium producing effects of knowledge. Besides revealing the complex fabric of relationships between the filmic representation and the general epistemological framework, Guerra assumes cinema as a device that produces a different type of historical, anthropological and sociological knowledge, while the camera is asserted as an epistemological device. //

Revision of translation from Portuguese into English financed by COMPETE: POCI-01-0145-FEDER-007560 and FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, within the context of the project: UID/CCI/00736/2013.

FILMOGRAPHY

- Dickinson, M. (Producer and director). (1971). *Behind the lines*. Reino Unido.
- Diniz, C.A. & Andrade Jr., W. M. (Producers), & Rocha, G. (Director). (1980). *A idade da terra*. Brasil.
- Eckstein, K.M., José, P., Rozemberg, J.F. & Thedim, C. (Producers), & Guerra, R. (Director). (1970). *Os deuses e os mortos*. Brasil.
- Graça, A. & Sroulevich, N. (Producers) & Guerra, R. (Director). (1977). *A queda*. Brasil.
- Guerra, R. (Producer and Director) (1947-1948). *Cais Gorjão*. Moçambique.
- Grupo Ukamau (Producer) & Grupo Ukamau & Sanjinés, J. (Directors). (1971). *El coraje del pueblo*. Bolívia.
- Instituto Nacional do Cinema, Institut national de l'audiovisuel & Oficina Samba (Producers) & Corrêa, J.C.M. & Luccas, C (Directors). (1975-1977) *Vinte e cinco*. Moçambique & França.
- Instituto Nacional do Cinema (Producer) & Guerra, R. (Director). (1979-1980). *Mueda, memória e massacre*. Moçambique.
- Junta de Investigação do Ultramar (Producer) & Dias, M.S. (Director). (1957-1961). Filmes realizados durante as missões etnográficas de Jorge Dias. Portugal.
- Marucchi, A. & Tamburella, M. (Producers) & Rocha, G. (Director). (1975) *Claro*. Itália.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Arendt, H. (2012). *De la révolution*. Paris: Gallimard.
- Austin, J. L. (1975). *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Avellar, J. C.; Sanz, S. & Sarno, G. (2006). Entrevista. Ruy Guerra. Trabalhar com o oculto e com o que já se esqueceu. In D. Papa (Ed.), *Ruy Guerra. Filmar e viver* (pp. 15-33). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Bakhtin, M. (1992). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- Baudry, J.-L. (1970, março). Cinéma: Effets idéologiques produits par l'appareil de base. *Cinéthique*, 7-8, 1-8.
- Benjamin, W. (1992). O autor enquanto produtor. In W. Benjamin, *Sobre arte, técnica, linguagem e política* (pp. 157-170). Lisboa: Relógio d'Água.
- Bhabha, H. (1984). Of mimicry and man: the ambivalence of colonial discourse. *October*, 28 [Vol. Especial. *Discipleship: a special Issue on psychoanalysis*], 125-133.
- Boehm G. (1980). Bildsinn und sinnesorgane. *Neue Hefte für Philosophie*, 18/19, 118-132.
- Borges Coelho, J. P. (2013, novembro). Politics and contemporary history in Mozambique: a set of epistemological notes *Kronos: Southern African Histories*, 39 [Vol. Especial. R. Assubuji; P. Israel & D. Thompson (Eds.), *The liberation script in Mozambican History*], p. 20-31.
- Bragança, A. (1974). Une expérience unique dans l'histoire, *Afrique-Asie*, 71, p. 18-20.
- Brenez, N. (2011, junho). *Edouard de Laurot, l'engagement comme prolepse*. Paper presented at Jornada de Estudos Les voies de la révolte : cinéma, images et révolutions dans les années 1960-1970, Paris.

- Bürger, P. (2013). *Théorie de l'avant-garde*. Paris: Saggio Casino.
- Cabaço, J. L. (2010). *Moçambique: Identidades, colonialismo e libertação*. Maputo: Marimbique.
- Cabral, A. (2011). Libertação nacional e cultura. In M. Ribeiro Sanches (Ed.), *Malhas que os impérios tecem. Textos anticoloniais. Contextos pós-coloniais* (pp. 355-375). Lisboa: Edições 70.
- Chipande, A. J. (1970). The massacre of Mueda. *Mozambique revolution*, 43, 12-14.
- Comolli, J.-C. (1971-1972). Technique et idéologie. Caméra, perspective, profondeur de champ. *Cahiers du Cinéma*, 229-241.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2. L'Image-Temps*. Paris: Minuit.
- Dias, J. (1964). *Os macondes de Moçambique, 1, Aspectos históricos e económicos*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar.
- Dias, J. & Dias, M. (1964). *Os Macondes de Moçambique, 2, Cultura material*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar.
- Dias, J. & Dias, M. (1970). *Os Macondes de Moçambique, 3, Vida social e ritual*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar.
- Dias, J. & Viegas Guerreiro, M. (1966). *Os macondes de Moçambique, 4, Sabedoria, língua, literatura e jogos*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar.
- Didi-Huberman, G. (2013). Rendre sensible. In A. Badiou; P. Bordieu; J. Butler et. al., *Qu'est-ce qu'un peuple?* (pp. 77-114). Paris: La Fabrique Éditions.
- Duso, G. (1985). La rappresentazione e l'arcano dell'idea. *Il Centauro*, 15, 36-70.
- Einstein, C. (2003). *Georges Braque*. Bruxelles: Éditions La Part de l'Œil.
- Eisenstein, Sergueï (1976). *La non-indifférente nature*. Paris: Union générale d'éditions.
- Ennes, A (1946). *Moçambique: relatório apresentado ao governo* Lisboa: Imprensa Nacional.
- Ferro, M. (1993). *Cinéma et histoire*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (2010). *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1993). *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Fresu, A. & Mendes de Oliveira (1982). *Pesquisas para um teatro popular em Moçambique*. Maputo: Cadernos Tempo.
- García Espinosa, J. (2013). Por un cine imperfecto. *Cine Latinoamericano*. Retrieved from <http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/fondo.aspx?cod=2333>.
- Getino, O. & Solanas, F. (2010, setembro). Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el mundo. *Revista Universitária do Audiovisual*. Retrieved from <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>.
- Godard, J.-L. (1979, maio). Nord contre Sud ou naissance (de l'image) d'une nation 5 films émissions de TV. *Cahiers du Cinéma*, 300, p. 70-129.

- Guebuza, A. & Vieira, S. (1971, outubro/dezembro). The growth of a new culture. *Mozambique Revolution*, 49, pp. 10-11.
- Gutiérrez Alea, T. (1997). The viewer's dialectic. In M. T. Martin (Ed.), *New Latin American cinema*, 1, *Theory, Practices and Transcontinental* (pp. 108-131). Detroit: Wayne University Press.
- Israel, P. (2014). *In step with the times: Mapiko masquerades of Mozambique*. Athens: Ohio University Press.
- João, M. B. (2008). *Eu, o povo*. Lisboa: Cotovia.
- Jameson, F. (1998). Transformations of the image in postmodernity. In F. Jameson, *The cultural turn: Selected writings in the postmodernity* (pp. 93-135). London & New York: Verso.
- Koselleck, R. (2004). *Futures past. On the semantics of historical time*. New York: Columbia University Press.
- Lukács, G. (1968). *Histoire et conscience de classe*. Paris: Flammarion.
- Lukács, G. (2012). *La théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- MacCabe, C.; Mulvey, L. & Eaton, M. (1980). *Godard: pmages, sounds, Politics*. London: British Film Institute/MacMillan.
- Machel, S. (1973). *Educar o homem para vencer a guerra, Criar uma sociedade nova e desenvolver a pátria: Mensagem à 2a conferência do DEC*. Maputo: Edição do trabalho ideológico da FRELIMO.
- Machel, S. (1974). *A luta continua*. Porto: Edições Afrontamento.
- Não vamos esquecer! (1983/julho). *Boletim Informativo da Oficina de História*, 2-3.
- Mattelart, A. (1979). Mozambique : communication et transition au socialisme. *Tiers-Monde*, 79-20 [Vol. Especial. *Audio-visuel et développement*, Y. Mignot-Lefebvre (Ed.)], p. 487-502.
- Mbembe, A. (2001). *On the postcolony (Studies on the history of society and culture)*. Berkeley: University of California Press.
- Newitt, M. (1995). *A History of Mozambique*. Bloomington et Indianapolis: Indiana University Press.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). Buenos Aires: Clacso.
- Pereira, R. M. (2005). Raça, sangue e robustez. Os paradigmas da antropologia física colonial portuguesa. *Cadernos de Estudos Africanos*, 7 e 8, 209-241.
- Rocha, G. (2006). *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify.
- Rocha, G. (2004) *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- Russell, C. (1999). *Experimental ethnography. The work of film in the age of video*. Durham and London: Duke University Press.
- Sanjinés, J. (1989). El plano secuencia integral. *Cine Cubano*, 125, p. 65-71.
- Sanjinés, J. (1979). *Teoría y práctica de un Cine junto al pueblo*. Cidade do México: Siglo XXI Editores.
- Sartre, J-P. (2002). Prefácio da edição de 1961 de “Les damnés de la terre”. In F. Fanon, *Les damnés de la terre* (pp. 17-36). Paris: La Découverte & Syros.

- Schefer, R. (2013a). Entrevista inédita a Ruy Guerra. Paris.
- Schefer, R. (2013b). Fictions of the liberation struggle: Ruy Guerra, José Cardoso, Zdravko Velimirovic *Kronos: Southern African Histories*, 39 [Vol. Especial. R. Assubujji; P. Israel & D. Thompson (Eds.), *The Liberation Script in Mozambican History*], 298-315.
- Schefer, R. (2014). Birth of fiction: On “Mueda, Memória e Massacre”, by Ruy Guerra. In L. Bisschoff & D. Murphy (Eds.), *Africa's Lost Classics: New Histories of African Cinema* (pp. 168-173). Oxford: Legenda.
- Schefer, R. (2015a). Entrevista inédita a José Luís Cabaço. Paris.
- Schefer, R. (2015b). *La Forme-Événement. Le cinéma révolutionnaire mozambicain et le cinéma de Libération*. Tese de doutoramento, Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Paris, França.
- Sousa Santos, B. (2003). Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós- colonialismo e interidentidade. *Novos Estudos*, 66, 23-52.
- Stoler, A. L. (2010). *Along the archival grain: Epistemic anxieties and colonial common sense*. Princeton: Princeton University Press.
- Stoler, A. L. & Cooper, F. (2013). *Repenser le colonialisme*. Paris: Payot.
- Viveiros de Castro, E. (2002). *A Inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.
- Simão, C. & Schefer, R. (2011). Entrevista inédita a Ruy Guerra. Maputo.
- West, H. G. (2004). Inverting the camel's hump. Significant others. Interpersonal and professional commitments in anthropology. In R. Handler (Ed.), *History of Anthropology* (pp. 51-89), 10. Madison: University of Wisconsin Press.
- West, Harry G. (2005). *Kupilikula. Governance and the invisible realm in Mozambique*. Chicago and London: Chicago University Press.
- Xavier, I. (2003, july-december). “Os deuses e os mortos”: Maldição dos deuses ou maldição da História. *Ilha do desterro*, 44, 45-76.

BIOGRAPHICAL NOTE

A researcher, filmmaker and film curator, Raquel Schefer has a PhD in Film and Audiovisual Studies from the Sorbonne Nouvelle - Paris 3 University.

raquelschefer@gmail.com

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

13, rue de Santeuil

75231 Paris Cedex 05

* Submitted: 16-02-2016

* Accepted: 13-03-2016

QUANTAS NAÇÕES SOMOS CAPAZES DE IMAGINAR?

Catarina Laranjeiro

Resumo

Quem canta hoje o Estado-nação na Guiné-Bissau? Vou procurar responder a esta e a outras perguntas que emergirão ao longo do presente artigo, colocando em diálogo dois filmes. O primeiro é *En Nations Födelse* (O Nascimento de uma Nação) e foi realizado por Lennart Malmmer e Ingela Romare na Guiné-Bissau. O segundo é uma sequência de bobine, um fragmento de filme que regista a Marcha da Juventude na República Democrática Alemã, onde várias nações que ainda não existem no plano político procuram afirmar-se no plano simbólico. Este último foi filmado pelo realizador guineense Sana N'Hada em Berlim. Se o primeiro é uma criação de dois estrangeiros que se empenharam na luta de libertação na Guiné-Bissau, o segundo é de autoria de um realizador guineense que se encontrava a representar o seu país em vias de existir na Alemanha Oriental. Ambos os filmes procuram ativar mecanismos para a construção da Guiné-Bissau enquanto Estado-nação, partilhando repercussões ideológicas. Não os tomo como imagens sobre o passado, mas antes como um futuro projetado num passado idealizado. Uma espécie de futuro que se conjuga no pretérito imperfeito.

Palavras-chave

Cinema; propaganda; Guiné-Bissau; luta de libertação; estado nação

PROJETANDO A GUINÉ-BISSAU

No contexto das lutas de libertação, diferentes estadistas compreenderam que o cinema constituía uma ferramenta poderosa para a construção da memória identitária das nações que lutavam pela sua autonomia, tendo-se tornado num componente essencial nas lutas que marcaram o fim do colonialismo. Esta corrente cinematográfica insere-se no movimento do Terceiro Cinema, cujo objectivo era promover uma reflexão crítica sobre as desigualdades sociais e políticas e ativar uma consciência revolucionária global através do cinema:

[...] Num mundo alienado, a cultura, obviamente, é um produto deformado e deformante. Para superar este facto, é necessário ter uma cultura da e para a revolução [...] No caso específico do cinema [...] a sua transformação de mero entretenimento para um meio de consciencialização torna-se imperativo [...]. A câmara torna-se uma arma, e o cinema deve ser um cinema de guerrilha. (Solanas & Getino, 1969, p. 1)

Apesar do cinema não ocidental possuir uma longa história anterior, é nessa época que ganha uma consciência ideológica em torno do combate ao colonialismo. Os autores do Terceiro Cinema reclamavam um cinema baseado em orçamentos reduzidos, recorrendo a recursos técnicos simples (iluminação natural, película 16 mm, etc.),

técnicas de improvisação e atores não profissionais. A desconstrução das narrativas coloniais e a subversão da tradição cinematográfica ocidental eram o objectivo a atingir. Destaque-se que este encontro começou no momento da descolonização e continuou no pós-independência, quando muitos dos novos Estados africanos tomaram o cinema como uma forma de expressão política da sua soberania no plano simbólico. O cinema africano desenvolveu-se no contexto de lutas entre o colonizador e o colonizado e os seus legados na era pós-colonial, acreditando-se que o sucesso da ação anticolonialista só pode ser completado quando se restitui ao colonizado o seu olhar, a sua história e sua memória. Por esse motivo, o cinema foi utilizado pelos movimentos de libertação com o propósito de contribuir ideologicamente para a sua causa. Foi neste contexto que diferentes cineastas ligados a grupos políticos de esquerda se empenharam nas lutas anticoloniais através da produção cinematográfica. Acreditava-se que através da apropriação de ferramentas cinematográficas se poderia afirmar a “autenticidade” africana e transformar o homem e a mulher africanos em autores e sujeitos em vez de meros objetos de observação etnográfica. O cinema africano emergiu por uma vontade de realismo social, de educação moral e política e de reabilitação cultural, numa altura em que estava tudo por fazer no sentido de recusar o exotismo e a alienação colonial (Diawara, 2011, pp. 89-90). Apesar deste optimismo, é necessário ter presente dois problemas que se colocaram (e que ainda hoje se continuam a colocar) aos realizadores africanos: toda a sua formação passou e ainda passa por escolas ocidentais, assim como o financiamento. Este facto não facilita a criação de uma identidade estética africana e impõe dinâmicas coloniais/neocoloniais à produção de cinema (Diawara, 2011, p. 93). Foi neste contexto que quatro jovens guineenses foram enviados pelo movimento de libertação, o PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde) para estudar cinema em Cuba em 1968. Pretendia-se assim que a nação guineense fosse projetada no imaginário colectivo através de processos de representações sociais que o cinema convoca.

GUINÉ-BISSAU: DE COLÓNIA IMAGINADA A NAÇÃO AFRICANA FORJADA NA LUTA

Situada na costa ocidental africana, a Guiné-Bissau é um país pequeno, com apenas 36.125 km². A supremacia portuguesa neste território remonta ao século XVI, quando os primeiros colonos se estabeleceram na região de Cacheu, mas Portugal não tinha meios de fiscalizar o tráfico de escravos que tinha lugar na Costa da Guiné, razão pela qual espanhóis, franceses e holandeses passaram a explorar a região. Posteriormente, no decorrer da Conferência de Berlim (1884-1885), que originou uma distribuição dos territórios africanos para as potências europeias, Portugal ampliou as suas antigas possessões, sendo que esse expansionismo colonial encontrou fortes resistências que iriam durar até 1918 (Diawara, 2011, p. 18). Como defende Johannes Augel “o poder português só pode transgredir, durante a sua presença no país, o raio do alcance dos seus canhões no começo deste século” (Augel, 1997, p. 251). Por exemplo, na cidade de Bissau, a população de etnia Papel só foi “pacificada” em 1915, sendo que nas ilhas Bijagós, a sua

população não reconhece a derrota pela qual os Portugueses dizem ter dominado as ilhas em 1935, justificando que “os portugueses se retiraram” logo depois da “vitória” da pacificação e nunca ocuparam realmente as ilhas (Augel, 1997, p. 251). Assim, existiam apenas interpostos comerciais na costa e ao pé dos rios aonde se construíram pequenas cidades, formadas por europeus, assimilados e grumetes, sendo os últimos gente oriunda de aldeias que estavam ao serviço dos comerciantes europeus e dos assimilados.

Paralelamente, a Guiné-Bissau é considerado o lugar onde o expansionismo colonial português encontrou mais resistências entre a população local. É assim fundamental ter sempre presente que a população da Guiné-Bissau foi sistematicamente criando focos de resistência contra a dominação portuguesa, herança que veio a ser determinante na luta de libertação, como sugere Basil Davidson:

[...] Estas campanhas de “pacificação” continuam com intervalos de poucos anos até uma data tão tardia como 1936 [...]. Esta longa resistência influenciou decisivamente as atitudes das populações rurais africanas da Guiné [...]. Para eles, os europeus constituíram sempre um perigo [...] seja pelo tráfico de escravos dos velhos tempos, seja pelas invasões militares de épocas mais recentes. (Davidson, 1975, p. 33)

Importa ter presente que os percursos de quem participou na luta de libertação, longe de começarem com a guerra se inscrevem num período de tempo muito mais longo que é o da colonização portuguesa que foi marcada por inúmeras dinâmicas de resistência. Os conflitos bélicos estiveram sempre presentes nos encontros coloniais. No continente africano, essas guerras travaram-se entre as potências coloniais e os povos africanos que resistiam à sua dominação e entre as próprias forças coloniais que disputavam entre si posições territoriais. Na Guiné-Bissau, o último conflito teve por nome Luta de Libertação e enquadrou-se no contexto político do pós II Guerra Mundial. Encarada como fazendo parte da luta contra o expansionismo alemão, a vitória dos Aliados permitiu a afirmação de princípios anticoloniais que depois seriam exarados na carta das Nações Unidas de 1945. Posteriormente, a ONU preconizou o dever das potências coloniais de preparar os territórios sob sua administração para a independência. Por seu turno, os movimentos anticoloniais procuravam uma nova ordem ética-política, manifestada na Conferência de Bandung e no Movimento dos Não-Alinhados. É crucial ter sempre presente que as guerras de libertação fizeram parte da Guerra Fria, que por sua vez não pode ser analisada sem que se avaliem os “momentos quentes” que tiveram lugar no continente africano, onde proliferaram grandes conflitos que contaram com o apoio das grandes potências, sendo nalguma medida, aquilo que Leopoldo Amado designou de “guerras por procuração” (Amado 2009, p. 32). Esta estratégia permitiu aos norte-americanos e ao Bloco de Leste travarem conflitos onde não estavam envolvidos diretamente, limitando-se a apoiar focos de insurreição em áreas importantes para a afirmação da sua supremacia. Tomar as lutas de libertação a partir deste ponto de vista implica reconhecer a amplitude de um conflito que ultrapassou o projeto soviético e o projeto ocidental.

A República da Guiné-Bissau seria, nas palavras do líder do movimento de libertação Amílcar Cabral, uma “nação africana forjada na luta” contra o colonialismo português. Atribuindo à luta de libertação a fundação do Estado-nação, a formação do PAIGC é considerado o acontecimento mais marcante da história política da Guiné-Bissau. Ainda, considerando a herança colonial comum e assumindo como argumento o carácter artificial das fronteiras, o PAIGC pressupunha que a unidade nacional entre os territórios da Guiné-Bissau e de Cabo Verde permitiria uma melhor compreensão e análise sobre o sistema colonial ao qual estavam subjugados, assim como a elaboração de estratégias colectivas de resistência ao domínio colonial português.

A Guiné-Bissau tal como a conhecemos hoje não existiria se não tivesse havido colonização europeia com todas as suas consequências, tendo o nacionalismo africano sido fundado num paradoxo ao tomar a independência pressupondo as fronteiras definidas no tratado de Berlim, o ato fundador do colonialismo (Gomes, 2013, p. 134). Consequentemente, após a independência as fronteiras continuaram a não respeitar a heterogeneidade étnica e linguística existente e “não existe uma legitimidade e continuidade territorial para a nação guineense, que não seja a imposta pela presença colonial” (Lopes, 1988, p. 61).

Ainda, tendo este território tantas etnias com línguas e matizes próprias, é ambígua a resposta à pergunta se existe ou não uma nação hoje na Guiné-Bissau, sendo que a única coisa que se pode afirmar é que “o movimento de libertação nacional lhe introduziu um critério novo e pertinente, a vontade política colectiva de construir uma nação” (Lopes, 1988, p.164). Importa salientar que no decorrer da luta de libertação foi adoptado o conceito de “classe-nação” representando a união de todas as “classes” existentes na Guiné: pequena burguesia, assalariados e camponeses de todas as etnias. Assim, a dominação colonial era de uma classe (a portuguesa) sobre uma “nação” considerada também esta uma “classe” (Sousa, 2008, p. 163). Sendo o PAIGC, um partido de vanguarda, representava e confundia-se com o Estado-nação em construção. Fortemente influenciada por Frantz Fanon (1961) que defendia que o colonizador faz o colonizado, a luta anticolonial teve ainda por objectivo criar um “homem novo” liberto da exploração colonialista, capaz de destruir as ideias e os hábitos corruptos herdados do passado, de desenvolver o espírito científico para eliminar a superstição e de promover a emergência de uma cultura nacional.

O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO

O filme *En Nations Födelse* (O Nascimento de uma Nação) foi realizado por uma dupla de realizadores suecos - Lennart Malmer e Ingela Romare - em 1973. Ambos os realizadores já tinham estado a filmar no Vietname e em Moçambique. Em maio de 2015, entrevistei Lennart Malmer em Berlim, aquando da exibição de dois dos seus filmes no cinema Arsenal. Quando o questionei sobre as suas motivações para filmar na Guiné-Bissau, falou-me da sua educação católica que a dada altura questionou, do maio de 68 em Paris, da Kommune Zwei em Berlim onde filmou *An Experiment in Living Together* e

de como começou a receber encomendas da televisão sueca para filmar as guerras de guerrilha que marcaram aquele período histórico. Misturou histórias e lugares como se estas fizessem parte de uma manta de retalhos que com o tempo foram perdendo a cor, tornando-se cada pedaço indistinguível do que o antecede e do que o sucede. Foi uma entrevista difícil de conduzir, mas seguramente fiel à pluralidade de memórias que cada acontecimento contém. Especificamente sobre a Guiné-Bissau contou-me o seguinte:

Bom, eu acho que o propósito dos filmes feitos na Guiné-Bissau, que documentavam as atividades sociais ou do Estado, tudo o que foi criado nas zonas libertadas, as escolas, os hospitais, toda a organização [inaudível] e tudo mais, tudo isso era o que era necessário documentar e mostrar, porque no início, é claro, muitas vozes críticas, diziam isso era falso, que eles [os guerrilheiros] eram apenas terroristas. (Lennart Malmer, entrevista realizada em junho de 2015)

O filme tem início com uma vista aérea da Guiné-Bissau. Vemos numerosos braços de mar e depois o porto de Pidjiguiti em Bissau, onde se encontra uma embarcação da marinha portuguesa. Somos situados pela voz off no território da Guiné-Bissau e é explicitado que este se encontra subjogado ao domínio colonial português. Percebemos que estamos (a câmara está) dentro de um helicóptero do exército português. A imagem seguinte conduz-nos até um camião de caixa aberta onde viajam os guerrilheiros do PAIGC e nós (a câmara) com eles. A luz é muito bonita e as imagens são acompanhadas pelo som da cora. Vemos guerrilheiros a partilharem um garrafão de água, a passarem por nascentes de água lamacentas, a atravessarem um rio com dificuldade e ainda as ruínas de um edifício que me parece um quartel militar destruído. Em seguida, surge-nos um grande plano de Amílcar Cabral que nos fala de desenvolvimento, da ocupação colonial e da necessidade de libertar a Guiné-Bissau de 500 anos de colonização que conduziram o povo à ignorância. Na imagem seguinte Amílcar Cabral já não está vivo. Estamos no dia 24 de setembro de 1973, dia da Proclamação Unilateral do Estado da Guiné-Bissau e Amílcar Cabral foi assassinado em Conacri 8 meses antes, a 20 de janeiro de 1973. Contudo, no discurso de Ano Novo por si proferido em janeiro de 1973, havia declarado que logo que fosse possível se iria reunir a Assembleia Popular na Guiné, para que esta cumpra a primeira missão histórica que lhe compete: “a Proclamação da existência do nosso Estado, a criação de um executivo para esse Estado e prorrogação de uma lei fundamental: a primeira constituição que será a base da existência da nossa nação africana” (Cabral, 2008, p. 149). No filme podemos ver Nino Vieira a proclamar solenemente o Estado da Guiné-Bissau, para o qual este seria nomeado presidente da Assembleia Nacional Popular. Ouve-se o hino da Guiné-Bissau e estão presentes os principais líderes do movimento de libertação. Segue-se um discurso de Luís Cabral, que será nomeado Presidente da República da Guiné-Bissau terminando com as seguintes ovações: “Viva o Estado Soberano da Guiné-Bissau construído pela luta heroica do nosso povo”, “Viva a Solidariedade Internacional de todas as forças anticolonialistas e anti-imperialistas do Mundo” e “Abaixo os Agressores e os Colonialistas Portugueses”. Seguem-se cantares e

danças entre a população e os militares. Estão presentes representantes internacionais. A presença destes evidencia as relações diplomáticas que já existem com alguns Estados. Os líderes abraçam-se efusivamente e estão presentes vários jornalistas estrangeiros.

Para terminar, vemos uma parada militar. Posteriormente, surge uma sequência de entrevistas a populares que denunciam as condições de submissão aos quais o colonialismo português os sujeitou explicitando as razões pelas quais decidiram envolver-se na luta armada. Outra entrevista em grande plano: Luís Cabral, irmão de Amílcar Cabral e o primeiro Presidente da Guiné-Bissau. Posteriormente, vemos uma escola de tabanca com imagens de crianças a aprender a ler – “Os colonialistas bombardearam Morés, destruíram a tabanca, mataram o gado e incendiaram-lhes as casa” – em livros naturalmente editados pelo PAIGC. Surgem também imagens de médicos cubanos a operarem a céu aberto, mas onde todos os procedimentos clínicos próprios destas situações estão presentes: soro fisiológico, anestesia, desinfeção, etc. Segue-se uma entrevista a uma enfermeira que diz que graças ao partido pode estudar e conhecer outros países. A mesma mulher relata ainda os bombardeamentos levados a cabo pelo exército português. Posteriormente, surge uma das imagens mais vistas da guerra colonial portuguesa. Com o intuito de mostrar à comunidade internacional que controlavam o território, o governo português aceitou que uma televisão francesa fizesse uma reportagem acompanhado uma coluna militar. Esta reportagem acabou por funcionar como contrapropaganda, na medida em que esta coluna foi atacada, sendo um soldado morto e outro gravemente ferido. Quem sobreviveu tem o olhar perdido e angustiado. São jovens (entre os 20 e os 22 anos), de aspecto imberbe e com armas na mão. Um soldado olha para a câmara e para mim este olhar constitui o *punctum* desta imagem - aquilo que me fere; uma espécie de fora-de-campo subtil (Barthes, 2012, pp. 61-67). Um soldado português com uma cruz ao peito (muito vulgar em Portugal) e com marcas de sangue na cara apoia-se numa árvore, está exausto e olha para câmara. Olha para mim enquanto espectador. É assim uma imagem que me olha e que conseqüentemente me implica, ao questionar-me: “o que é que eu estou aqui a fazer?” Sou violentada por uma pergunta que vai muito além do que o filme me dá a ver. Este soldado tem entre 20 e 22 anos e nasceu sob a mais longa ditadura europeia. Portugal era à época uma ditadura totalitária e corporativista regida por uma política imperial que persistia em manter territórios ultramarinos. Neste contexto, este jovem está apenas a cumprir o serviço militar a 3400 km de casa. Possivelmente sabe muito pouco sobre a Guerra Fria, Cuba ou Coreia ou dos interesses dos Norte-Americanos e da Rodésia no continente africano. Mas o seu olhar permite-nos compreender que ele percebe que é uma peça de xadrez num jogo sobre o qual ele não tem qualquer controle.

Em seguida, somos confrontados com uma entrevista ao general António Spínola, defendendo que a situação na Guiné-Bissau é igual a qualquer outro território português. Esta entrevista, contrasta em absoluto com a violência das imagens anteriores e com a lucidez da entrevista que se segue, a Aristides Pereira, que após a independência será o Presidente de Cabo Verde. Depois, o nosso olhar é conduzido para uma tabanca parcialmente destruída por uma bomba *napalm*. Seguem-se imagens de um hospital. Vemos

uma mulher, com os braços amputados a amamentar uma criança. Alguém cobre os ombros da mulher com um pano branco, os seus seios são muito bonitos, a forma como o bebé os agarra também. Esteticamente esta imagem é perfeita, sendo habitualmente descrita como *La Pietà* africana. A mulher olha o chão, depois olha para a câmara para em seguida fugir rapidamente com o olhar, como que pedindo para não ser filmada. O que me fere nesta imagem é a objectificação dela enquanto vítima de guerra ou a sua ausência de controlo sobre a representação que sobre ela se está a construir através do cinema. Se a noção contemporânea de atrocidade requer uma prova fotográfica (Sontag, 2003), Judith Butler argumenta que “mais do que referir atos de atrocidade, a fotografia constrói e confirma esses atos, para aqueles que os nomeiam como tal” (Butler, 2010, p. 68). No entanto, a imagem já não irá requerer a nossa interpretação, constituindo por si só a interpretação: “para comunicar o sofrimento dos outros, de modo que os espectadores possam ser incitados a alterar a sua avaliação política da guerra” (Butler, 2010, p. 68). O ângulo, o enquadramento e a forma como esta mulher e o bebé estão colocados não nos permite aceder a quem eles são. Ao invés, evidenciam que quem os filmou estava ativamente envolvido na luta, construindo uma imagem capaz de validar um determinado ponto de vista. Seguem-se mais imagens de homens amputados no mesmo hospital e depois uma entrevista a Nino Vieira. Esta será a última entrevista do documentário e não deixa de ser curioso analisar quais os líderes do PAIGC a quem este filme dá voz: Amílcar Cabral, líder histórico do PAIGC; Luís Cabral, irmão de Amílcar Cabral que será o presidente da Guiné-Bissau; e Aristides Pereira que será o primeiro presidente de Cabo Verde. Por último, Nino Vieira que será o presidente da Assembleia Nacional Popular e que em 1978 será nomeado Primeiro-Ministro. Dois anos mais tarde, em 1980, levará a cabo o primeiro de muitos golpes de Estado na Guiné-Bissau, em consequência do qual os dois países se vão separar. Luís Cabral será deposto do poder e exilado. Pode-se assim compreender qual a importância do cinema para propagar à comunidade internacional e ao povo quem seriam os líderes políticos numa Guiné-Bissau pós-independência. Depois, surgem-nos imagens de uma das mais importantes ofensivas militares: o ataque ao quartel de Guidage pelas tropas do PAIGC, em maio de 1973, que se prolongou por mais de um mês e envolveu cerca de 1300 homens. Estas imagens foram filmadas por Flora Gomes, um dos quatro jovens guineenses enviados para Cuba e que é hoje o cineasta guineense mais conhecido internacionalmente. Por último, vemos uma ação de propaganda numa tabanca, onde Xico Bá, que era Comissário Político na Frente Norte, informa e explica à população local a importância da Proclamação do Estado da Guiné-Bissau e da ação política do PAIGC, “que cada dia que passa conquista mais um pedaço da sua própria terra”, na qual pretende construir escolas, hospitais e outras estruturas das quais toda a população poderá beneficiar. Para terminar, voltamos a ouvir o som da cora e continuamos o caminho com os guerrilheiros com que entrámos no camião, mas agora a pé. Este filme permite-nos compreender a importância de divulgar a luta e dar visibilidade às ações desenvolvidas nas zonas libertadas. Para além de testemunhar a guerra, estas imagens atestam que estavam a ser construídas nessas áreas estruturas capazes de suportar um Estado-nação, ao nível da educação, da saúde, da economia,

da justiça e da administração. Neste sentido, este filme legitima as reivindicações do PAIGC e veicula a mensagem de que tinha conquistado parte do território, que estava a criar uma sociedade civil nas áreas libertadas e que desenvolvia uma ação militar eficaz contra Portugal. Para defender e consolidar a ideia de que a Guiné-Bissau era um Estado ocupado por forças estrangeiras foi essencial criar uma estrutura de Estado nas áreas libertadas, razão pela qual Cabral defendia que as características fundamentais para a libertação eram: “Prática da democracia, da crítica e da autocrítica; a responsabilidade crescente das populações pela administração das suas próprias vidas; a criação de escolas e de serviços de saúde; a formação de quadros originários das classes camponesa e trabalhadora” (Cabral, 1974, p. 23).

Argumentava assim que os combatentes não eram militares, mas sim “militantes armados”, considerando que o recurso às armas era apenas um momento circunstancial e que o mais importante era o desenvolvimento integral do país. Desta forma e a partir de 1969, quando o controlo militar estava assegurado em grande parte do território, o PAIGC concentrou grande parte dos seus esforços na criação de uma nova ordem social. Para tal, em todas as aldeias da Guiné libertada eram organizadas eleições das comissões do partido que se chamavam “comissões de tabanca” (CT) (Davidson, 1975, p. 101) e que constituíam o centro nevrálgico político e administrativo de cada tabanca. Cada comissão incluía cinco membros eleitos pelos próprios moradores, sendo que dois tinham de ser mulheres. De acordo com o regulamento do PAIGC, cada um dos cinco membros tinha funções muito claramente definidas na tabanca: o presidente era o responsável pelo funcionamento geral do CT e pela gestão da produção agrícola; o vice-presidente tinha responsabilidades mais específicas relativas à segurança e à defesa local; o terceiro membro era responsável pela saúde, educação e outros serviços sociais; o quarto era responsável pelo armamento e pelo alojamento dos guerrilheiros nas tabancas; finalmente, o quinto membro era responsável pelos registos e pela contabilidade (Chabal, 2002, p. 105). Tendo em conta estas circunstâncias históricas, na Guiné-Bissau como em outras partes de África, contrariamente à Europa, é importante ter presente que o Estado precedeu a nação. Para além disso, toda esta experiência de organização social torna visível o impulso de seguir o exemplo histórico dos Estados-nação na Europa.

A ideia de Estado emerge como um inegável legado da geografia colonial moderna. A crítica económica ao colonialismo como força exploradora que cria e perpetua uma economia atrasada ocupa um lugar central no imaginário pós-colonial. Assim, o domínio colonial era considerado ilegítimo, não apenas porque representava a dominação política sobre um povo, mas porque consistia numa força de exploração da nação e a destruição do seu sistema produtivo. Em contraponto, um Estado-nação pós-colonial representava a forma historicamente necessária ao desenvolvimento nacional, constituindo a única forma legítima do exercício do poder. Foi assim decretado pela própria ideologia dos movimentos de libertação que o mundo pós-colonial deveria ser produtor e consumidor de modernidade. É importante ter sempre presente o papel homogeneizador exercido pelo Estado ao promover a integração jurídica e política, bem como ao enquadrar identidades e territórios.

X FESTIVAL DA JUVENTUDE E DOS ESTUDANTES, BERLIM 1973

O Festival Mundial da Juventude e dos Estudantes (FMJE) teve sua primeira edição em 1947, sendo um evento político e cultural organizado pela Federação Mundial das Juventudes Democráticas (FMJD). Em 1973, o FMJE teve lugar em Berlim, na antiga República Democrática Alemã sob o lema “Pela Solidariedade Anti-Imperialista, Paz e Fraternidade!”. Tendo regressado de Cuba em janeiro de 1972, Sana N’Hada deslocou-se a Berlim para neste festival participar juntamente com outros jovens guineenses, mas na qualidade de cineasta capaz de documentar este momento histórico. Este fragmento de filme em Berlim Oriental faz parte do espólio de material fílmico do Instituto Nacional de Cinema da Guiné-Bissau (INCA), recentemente digitalizado no âmbito do projeto *Luta Ka Kaba Inda*, com a curadoria de Filipa César. Nestas imagens, vemos a Torre da Televisão em Alexanderplatz. Depois, vemos um grupo de jovens negros e percebemos que são guineenses porque usam a *sumbia*. Esta é um gorro muito usado na África Ocidental, sendo feita de malha mecânica de lã ou de algodão a duas cores. Tornou-se num símbolo da Luta de Libertação na Guiné-Bissau, uma vez que Amílcar Cabral o usava permanentemente. E hoje muitas pessoas a conhecem porque o associam imediatamente ao líder histórico do PAIGC. Vemos jovens guineenses a trocarem crachás com crianças loiras e brancas. Um jovem guineense escreve num caderno de uma criança branca e outro assina um poster sobre as costas de outra. Vemos um jovem branco de boina a colocar um lenço (parece-me um lenço dos pioneiros) a um jovem guineense. A imagem seguinte é um poster de Leonid Brejnev à esquerda e outro de Heinrich Hoenecker à direita. Depois descobrimos a bandeira da Federação Mundial da Juventude Democrática (FMJD). Posteriormente, a câmara foca-se na parada e surgem delegações de diferentes países: Dinamarca, Japão, Coreia, etc. Destaco a delegação de Moçambique/FRELIMO, cujos jovens surgem vestidos com fardas militares. Posteriormente, a delegação da Guiné-Bissau/PAIGC composta por jovens, dos quais a maior parte veste também farda militar, mas apresentando ao pescoço o lenço que vimos ser colocado numa imagem anterior. É curioso que os jovens das delegações de Moçambique e da Guiné-Bissau estejam vestidos de militares, atestando que ainda estão em luta armada e enfatizando o papel dos guerrilheiros enquanto fundadores da nação. Todos têm bandeiras do partido/país e a encabeçar a delegação da Guiné-Bissau encontra-se um retrato de Amílcar Cabral, assassinado 3 meses antes. Estão presentes os dispositivos próprios das marchas políticas: bandas de música, ginastas, o povo na rua a assistir, jornalistas e fotógrafos a documentar. Participar nesta marcha enquanto país em vias de existir, era projetar-se num futuro e assumir que a Guiné-Bissau, enquanto nação forjada na luta contra o colonialismo português partilhava aspirações políticas dos países socialistas, sendo estas tomadas como a alternativa possível para a Guiné-Bissau “recuperar e continuar a sua história própria no mundo moderno” (Cabral, 2011, p. 359). Quando olhamos com a distância do presente, constatamos que se alguns países presentes estão ainda em vias de existir, outros – República Democrática Alemã, Jugoslávia, União Soviética – deixaram entretanto de o ser. O que deste filme emerge é a fragilidade do Estado-nação enquanto referencial político.

GUINÉ-BISSAU: A (IM) POSSIBILIDADE SOCIALISTA

Amílcar Cabral não se assumia como um marxista tendo proferido muitas vezes: “Se vocês nos quiserem chamar de marxistas chamem, mas isso é problema vosso”. Também não se revia na ideia de que a força motora da História é a luta de classes, uma vez que a considerava pouco pertinente e com escassa validade para no contexto guineense mobilizar energias revolucionárias (Neves, 2005, p. 7). Não partia da premissa que a História de um povo apenas se inicia a partir do momento em que se desencadeia o fenómeno de classe e consequentemente a luta de classes, reivindicando a identidade cultural africana na História antes da dominação colonial. Paralelamente, reconhecia a existência de outros *motores* da História, valorizando no caso específico da luta que lidera, *o nível das forças produtivas e o regime de propriedade*. Estes dois conceitos são fundamentais para Cabral, dado que a sua concepção de libertação nacional ultrapassa os marcos da conquista formal da independência e implica a “libertação das forças produtivas humanas e materiais da nossa terra, no sentido delas se poderem desenvolver plenamente de acordo com as condições históricas que a gente está a viver hoje em dia” (Cabral, 1976, p. 205). Essa reinterpretção da ideologia marxista deve-se, entre outros factores, ao facto de considerar que esta teria pouca relevância para a politização da população guineense. Contudo, a luta armada teve como missão fundamental “fazer centenas de homens, milhares de homens e mulheres pensando da mesma maneira, buscando a mesma coisa” (Sousa, 2008, p. 163). E essa coisa era um Estado-nação liderado por um partido único. No contexto da Guerra Fria – e ainda que Cabral não se identificasse como marxista – é um facto que a ajuda económica e militar soviética pressupunha também uma transferência ideológica. Segundo Pedro Rosa Mendes (no prelo) a Guiné-Bissau é descrita na literatura soviética como “um projeto tecnológico africano”, que se encaixa na história da emancipação dos oprimidos sob a orientação da URSS. De igual modo, esta luta contou com o apoio da República Popular da China, da Coreia do Norte, de Cuba e da ex-Jugoslávia. Esse apoio foi económico e militar. Mas acima de tudo permitiu a formação de quadros superiores, o que era uma das frentes da luta. Foram muitos os homens e as mulheres guineenses que frequentaram escolas e universidades em Cuba, na ex-Jugoslávia e na ex-União Soviética, para mais tarde se tornarem médicos, enfermeiros, professores e militares. Não obstante, o PAIGC recusava a sua catalogação pela grelha da Guerra Fria, partilhando as posições veiculadas durante a Conferência de Bandung.

Hoje muito permanece por contar sobre os contornos das lutas nacionalistas africanas, assim como sobre as suas implicações geoestratégicas no contexto da Guerra Fria (Meneses & Martins, 2013, p. 18). Encarando a memória como um sistema cultural de atribuição de significado em permanente e constante atualização, Enzo Traverso sugere que a memória pública do anticolonialismo conheceu um eclipse quase total:

Uma gigantesca revolta dos povos colonizados contra o imperialismo foi esquecida, recobertas por outras representações do “Sul” do mundo, acumuladas durante três décadas: primeiro, a das valas comuns do Camboja e

do Ruanda; depois, “as guerras humanitárias”; e por último, o terrorismo islâmico, cujos porta-vozes substituíram a imagem do guerrilheiro. (Traverso, 2012, p. 127)

O fracasso do campo comunista e o desaparecimento do contexto conflitual que presidiu à inserção da ajuda económica, tornaram visível um aspecto oculto pelas antigas rivalidades de blocos: a forma como a natureza política e ideológica da ajuda económica é consubstancial ao modelo de desenvolvimento que a sustenta e que ela tende a reproduzir integralmente. Neste contexto, as jovens nações independentes continuaram a ter de lidar com o que mais negativamente afectou o Sul a partir do início do colonialismo: ter de concentrar as suas energias na adaptação e resistência às imposições do Norte (Banuri citado em Santos, 2006, p. 115).

É importante ter presente que no decorrer da luta de libertação a identidade social baseada na pertença a um determinado grupo étnico era considerada uma ameaça à construção da nação. Este facto é bastante evidente na insurgência de Cabral contra a adopção de línguas vernáculas. O facto de se aceitar a existência de tribos ou de grupos étnicos como fazendo parte integrante da história, da realidade e da natureza da sociedade guineense, não significa que se aceitassem manifestações “tribais” no interior do partido. Assim, apesar de procurar ser representativo das vontades locais, a ideologia política dos movimentos de libertação ignorou as hierarquias sociais pré-existentes (Carvalho, 2000, p. 42) como forma de ultrapassar as divisões locais. Contra muitas expectativas dos observadores da realidade africana, sobretudo no período que se sucedeu de imediato às independências e à criação dos novos estados africanos nos anos 50 e 60, os chefes tradicionais não desapareceram. Pelo contrário, tornaram-se figuras proeminentes em contextos muito diversos. No caso da Guiné-Bissau, instigado por pressões internas e externas, que tiveram como consequência directa a instituição do multipartidarismo votado na Assembleia Nacional Popular em maio de 1991, o governo passou a aceitar formas de associação política e a sua livre expressão, sob a forma de partidos ou outras. Uma das consequências desta fase de “transição política” (Cardoso, 1996, p. 138) foi a creditação dos *régulos*, designação local dos herdeiros dos pequenos reinos pré-coloniais que havia sido vulgarizada durante o período colonial para referir qualquer detentor do *poder tradicional*.

A QUEM É QUE PERTENCE À NAÇÃO?

“A Nação é de todos. A Nação tem de ser igual para todos. Senão é igual para todos, é que os dirigentes, que se chama Estado, se tornaram quadrilha” (Ribeiro, 2011, p. 41). A fundação da nação guineense foi alicerçada em dinâmicas políticas conflituosas que se vão revelando nas cisões internas que tem decorrido desde a independência até à actualidade. A instabilidade política evidencia que o fenómeno nacionalista não foi suficiente para formular um projeto nacional. E a inexistência de um projeto nacional significa a coexistência de vários modelos. Em junho de 1998, eclodiu uma violenta guerra civil e desde então a Guiné-Bissau continua a ser afectada por vários episódios de violência

política. Torna-se necessário analisar a instabilidade política e a violência, não como um fenómeno resultante ou característico do contexto de pós-guerra, ao invés enquadrar as continuidades históricas em que esta é entendida e racionalizada. De facto, ao considerar-se a guerra e a sua violência como um período excepcional, esta é tida como uma mera crise ou como um obstáculo ao desenvolvimento e à estabilidade. Assim, a guerra nunca é considerada como fazendo parte integrante dum processo político de colapso de Estados e sociedades.

Tal como um Estado-nação, um documento fílmico é também um campo de conflitos, passível sempre de novas leituras. Neste contexto, julgo essencial invocar Foucault (2004) para quem a “tarefa primordial” da história não é interpretar o documento, nem determinar se diz a verdade, mas “trabalhá-lo no interior”: organizar, recortar, distribuir, ordenar. Didi-Huberman (2012) advoga que é necessário jogar com a aproximação de imagens e de textos produzidos sobre estas, para descrever as relações que entre estes elementos se estabelecem: imaginar, interrogar, desmontar e remontar. Assim, a dialéctica é uma colisão desmultiplicada de palavras e de imagens: as imagens chocam para que surjam palavras, as palavras chocam para que surjam imagens, as imagens e as palavras entram em colisão para que o pensamento advenha visualmente.

A Guiné-Bissau é um território habitualmente caracterizado pela instabilidade política permanente, onde o romantismo utópico do movimento de libertação perdeu o seu lugar. Contudo, os filmes que analisei levam-nos – quando colocados em diálogo – a questionar esse romantismo como forma de retórica política. Hoje, com a distância de 40 anos de independência, compreendemos como ambos os filmes procuraram veicular a construção de Estado-nação quimérico, no qual a identidade nacional guineense é tomada como um dado adquirido, negligenciando-se por completo o processo que originou essa (des)construção ideológica. Mais do que meios, estes filmes constituem mediadores, que partilham com a nação o mesmo “real revisto e corrigido” de que nos fala Frodon (1998). Desta colisão emergem os vazios visuais desta história traumática, abrindo-se uma arena capaz de revelar memórias plurais referentes a diferentes opções políticas que tiveram e continuam a ter lugar naquele território. São os vazios visuais que nos permitem compreender que a narrativa histórica que toma a luta de libertação nacional como o mito fundacional da nação foi também um agente gerador de ausências e exclusões, ao silenciar as histórias reveladoras das dinâmicas políticas conflituosas em que a nação guineense se encontra alicerçada. E o silenciamento de determinadas memórias torna necessária uma análise não apenas histórica, mas acima de tudo das representações que a luta de libertação transporta. ✍

FILMOGRAFIA

- Lennart M. & Romare, I. (Realizadores) (1973). *En nations födelse / O nascimento de uma nação*. Suécia.
- N’Hada, S. (Realizador) (1973). *X marcha da juventude na república democrática alemã*. Guiné-Bissau.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Augel, J. (1997). O crioulo na Guiné-Bissau. *Afro-Ásia*, 19(20), 251-254.
- Augel, M. (2006). O crioulo guineense e a oratura. *Scripta*, 10(19), 69-91.
- Amado, L. (2009). *Guerra colonial e guerra de libertação nacional. O caso da Guiné-Bissau*. Lisboa: IPAD.
- Barthes, R. (2012). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.
- Butler, J. (2010). *Frames of war: When is life grievable?* London: Verso.
- Cabral, A. (1974). *Guiné-Bissau: A nação africana forjada na luta*. Lisboa: Nova Aurora.
- Cabral, A. (1976). *Unidade e luta*. Lisboa: Seara Nova.
- Cabral, A. (2008). *Documentário*. Lisboa: Cotovia.
- Cardina, M. (2010). Guerra à guerra. Violência e anticolonialismo nas oposições ao Estado Novo. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 88, 207-331.
- Chabal, P. (2002). *Amílcar Cabral: Revolutionary leadership and people's war*. London: Hurst & Company.
- Couto, H. (1994). *O crioulo português da Guiné-Bissau*. Hamburg: Helmut Buske Verlag.
- Davidson, B. (1975). *A libertação da Guiné. Aspectos de uma revolução africana*. Lisboa: Sá da Costa.
- Diawara, M. (2011). *Cinema africano: Novas formas estéticas e políticas*. Lisboa: Sextante Editora.
- Getino, O. & Solanas, F. (1969). Toward a third cinema. *Tricontinental*, 14, 107-132.
- Gomes, C. (2013). A africanização na guerra colonial e as suas sequelas tropas locais - Os vilões nos ventos da história. In M. Meneses & B. Martins (Eds.), *As guerras de libertação e os sonhos coloniais: Alianças secretas, mapas imaginados* (pp. 123-141). Coimbra: Almedina.
- Fanon, F. (1961). *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: EFJF.
- Frodon, J.-M. (1998). *La projection nationale. Cinéma et nation*. Paris: Odile Jacob.
- Foucault, M. (2014). *A arqueologia do saber*. Lisboa: Edições 70.
- Lopes, C. (1988). *Para uma leitura sociológica da Guiné-Bissau*. Bissau: INEP.
- Mendes, P. R. (no prelo). *Le bloc soviétique dans la sécurité et l'armée de la Guinée-Bissau (1969-1991): Un essai d'histoire transnationale d'un jeune État africain*. Tese de doutoramento, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, França.
- Neves, J. (2005). Marxismo, anticolonialismo e nacionalismo: Amílcar Cabral, a imaginação *A Partir de Baixo*, 4º Congresso Marx/Engels. Campinas: CEMARX/ UNICAMP.
- Ribeiro, A. (2011). *Quando os lobos uivam*. Lisboa : Bertrand Editora.
- Sontag, S. (2003). *Olhando o sofrimento dos outros*. Lisboa: Gótica.
- Sousa, J. S. (2008). O Fenómeno tribal, o tribalismo e a construção da identidade nacional. In L. R. Torgal, F. T. Pimenta & J. S. Sousa (Eds.), *Comunidades imaginadas: nações e nacionalismos em África*. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Traverso, E. (2012). *O passado, modos de usar*. Lisboa: Edições Unipop.

ENTREVISTAS REALIZADAS

Lennart Malmer, entrevista, junho, 2015.

NOTA BIOGRÁFICA

Catarina Laranjeiro é formada em Psicologia Social pela Universidade de Lisboa, tendo uma Pós-graduação em Cultura Visual Digital (ISCTE-IUL) e um mestrado em Antropologia Visual pela Freie Universität Berlin. Realizou o filme *PABIA DI AOS* (2013). É atualmente doutoranda no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. A sua tese concentra-se sobre os modos de silenciar e de preservar a memória da libertação / guerra colonial na Guiné-Bissau.

Email: catarina.laranjeiro@gmail.com

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra

Colégio S. Jerónimo

Largo D. Dinis

Apartado 3087

3000-995 Coimbra

Submetido: 28-12-2015

Aceite: 10-04-2016

HOW MANY NATIONS ARE WE ABLE TO IMAGINE?

Catarina Laranjeiro

Abstract

Who sings the Nation-State in Guinea-Bissau? I will try to answer this and other questions by putting two films into dialogue. The first one is *En Nations Födelse* (The Birth of a Nation), a film shot by Lennart Malmer and Ingela Romare in Guinea-Bissau in 1973. The second one is a reel sequence, a film fragment that documents the 10th World Festival of Youth and Students which took place in East Berlin in 1973 and where several nations that still did not exist on a political level sought to assert themselves on a symbolical level. The sequence was filmed by Guinean director Sana N'Hada. If the first one was made by two foreigners who were engaged in the liberation struggle in Guinea-Bissau, the second one was shot by a Guinean director who was in East Germany in order to represent his country, then on its way to becoming an independent state. Both films seek to activate mechanisms for the construction of Guinea-Bissau as a nation-state, sharing ideological repercussions. I do not take them as images of the past, but rather as a projected future in an idealized past. A future conjugated in the imperfect, a future imperfective.

Keywords

Cinema; propaganda, Guinea-Bissau; liberation struggle, Nation-StateIntroduction

PROJECTING GUINEA-BISSAU

In the context of liberation struggles, different statesmen understood that cinema was a powerful tool in building the identity memory of nations fighting for their autonomy, having become an essential component in the struggles that marked the end of colonialism. This cinema approach is part of the Third Cinema movement, whose aim was to promote a critical reflection around social and political inequalities and to enable a global revolutionary consciousness through cinema:

[...] in an alienated world, culture - obviously - is a deformed and deforming product. To overcome this it is necessary to have a culture of and for the revolution [...] In the specific case of the cinema [...] its transformation from mere entertainment into an active means of delineation becomes imperative [...]. The camera then becomes a gun, and the cinema must be a guerilla cinema. (Solanas & Getino, 1969, p. 1)

Despite the fact that non-Western cinema had a long previous history, it was during that time that it gained an ideological awareness around the fight against colonialism. The authors of the Third Cinema called for a cinema based on limited budgets, using simple technical resources (natural lighting, 16mm film, etc), improvisation techniques and non-professional actors. The deconstruction of colonial narratives and the

subversion of Western cinematic traditions were the pursued goals. This encounter began at the time of decolonization and continued after independence, when many of the new African states took to cinema as a form of political expression of their sovereignty at the symbolic level.

African cinema developed in the context of the struggles between the colonizers and the colonized and their legacy in the post-colonial era, believing that the anti-colonialist action could only be completed by successfully restoring the gaze, history and memory of the colonized. For this reason, the liberation movements used cinema in order to contribute ideologically to their cause. In this context, different filmmakers attached to left-wing political groups engaged in anti-colonial struggles through film production. It was believed that through the appropriation of cinematographic tools one might claim the “African authenticity” and turn African men and women into authors and subjects rather than mere objects of ethnographic observation. Therefore, African cinema emerged with a will of social realism, moral and political education and cultural rehabilitation, at a time when everything was to be done in order to refuse the exotic and colonial alienation (Diawara, 2011, pp. 89-90). Despite this optimism, it is necessary to bear in mind two issues that arose (and still persist today): African filmmakers received all of their training, as well as their funding, from Western schools. This fact does not facilitate the creation of an African aesthetic identity and imposes colonial or neo-colonial dynamics in film production (Diawara, 2011, p. 93). In this context, four young Guineans were sent by the liberation movement, PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde), to study film in Cuba. Thus, the idea of the Guinean nation was intended to be projected onto the people’s collective imagination through the social representations of processes evoked by cinema.

GUINEA-BISSAU: FROM AN IMAGINED COLONY TO AN AFRICAN NATION FORGED IN THE STRUGGLE

Located on the West African coast, Guinea-Bissau is a small country with only 36,125 km². Portuguese installation in this area goes back to the sixteenth century, when the first colonists settled in the Cacheu region, but Portugal had no way of monitoring the slave trade that took place off the coast of Guinea, which is why the Spanish, French and Dutch began to explore the region. Later, during the Berlin Conference (1884-1885), which led to a distribution of the African territories between the European powers, Portugal expanded its old possessions and this colonial expansionism encountered strong resistance, which would last until 1918 (Diawara, 2011, p. 18). As asserted by Johannes Augel, “the Portuguese power could only transgress, during its presence in the country, the range of the radius of its cannons at the beginning of this century” (Augel, 1997, p. 251). For example, in the city of Bissau, the population of the ethnic group “Papel” was only “pacified” in 1915, and in the Bijagos islands, the population does not recognize the defeat in which the Portuguese claimed to have conquered the islands in 1935, explaining that “the Portuguese withdrew” right after the “victory” and never really occupied the islands (Augel,

1997, p. 251). Thus, there were only trading posts on the coast and along the rivers where they built small towns, formed by Europeans, assimilated people and cabin boys who were coming from villages and were at the service of European traders. It should also be observed that, unlike what occurred in Angola and Mozambique, there was never an effective settlement colonization in Guinea, since the territory was an exploration colony. Therefore, the administrative structures that were implemented, such as schools and courts of law, were insignificant because the colonial administration in Guinea-Bissau took place through *indirect rule*. Furthermore, Guinea-Bissau is considered the place where the Portuguese colonial expansionism encountered more resistance from the local people. It is therefore crucial to bear in mind that the population of Guinea-Bissau had been systematically creating pockets of resistance against Portuguese rule, a heritage that came to be decisive in the liberation struggle, as suggested by Basil Davidson:

[...] These campaigns of “pacification” continued every few years until such a late date as 1936 [...]. This long resistance decisively influenced the attitudes of African rural populations of Guinea [...]. For them, the Europeans have always been a danger [...] either due to the slave trade of old , or the military invasions of more recent times. (Davidson, 1975, p. 33)

It should be noted that the life paths of those who participated in the liberation struggle span a much longer period of time, comprising the Portuguese colonization, which was marked by numerous dynamic resistances. Wars have always been present in colonial encounters. In Africa, these wars were fought between the colonial powers and the African peoples who resisted their domination, as well as among the colonial forces that fought each other for certain territorial positions. In Guinea-Bissau, the last conflict was the Liberation Struggle and it was framed by the political context that emerged after World War II. Seen as part of the struggle against German expansionism, the Allied victory allowed the claim of anti-colonial principles that would later be formally drawn up in the 1945 Charter of the United Nations (UN). Subsequently, the UN proclaimed it the duty of the colonial powers to prepare the territories under their administration for independence. In turn, the anti-colonial movements were calling for a new ethical-political order, manifested in the Bandung Conference and the Non-Aligned Movement. It is crucial to bear in mind that the wars of liberation were part of the Cold War, which in turn cannot be analysed without reference to the “hot moments” that took place in Africa, where major conflicts proliferated with the support of the great powers, being to some extent what Leopoldo Amado calls “proxy wars” (Amado, 2009, p. 32). This strategy allowed the US and the Eastern bloc to engage in conflicts where they were not directly involved, but by which they supported insurrectionary outbreaks in areas important to the assertion of their own supremacy. Seeing the liberation struggles from this point of view implies recognizing the extent of a conflict that exceeded both the Soviet project and the Western project.

The Republic of Guinea-Bissau would be, in the words of the liberation movement leader, Amílcar Cabral, an “African nation forged in the struggle” against Portuguese

colonialism. Attributing the foundation of the nation state to the liberation struggle, the formation of the PAIGC is considered the most important event in the political history of Guinea-Bissau. Furthermore, considering the common colonial heritage and taking their artificial borders as an argument, the PAIGC assumed that the national unity between the territories of Guinea-Bissau and Cape Verde would allow for a better understanding and analysis of the colonial system that was subjugating them, as well as for the elaboration of collective strategies of resistance to the Portuguese colonial rule.

Guinea-Bissau as we know it would not exist if it had not undergone European colonization with all its consequences, African nationalism being rooted in a paradox, claiming independence while taking for granted the borders defined in the Treaty of Berlin, the founding act of colonialism (Gomes, 2013, p. 134). Also, the territory consists of so many different ethnic groups with their own languages, the answer to the question of whether there exists a nation today in Guinea-Bissau is ambiguous, and the only thing that can be said with certainty is that the national liberation movement brought the collective political will to build a nation (Lopes, 1988, p. 164). It should be noted that during the liberation struggle the concept of “class-nation” was adopted, representing the union of all “classes” existing in Guinea: the petty bourgeoisie, employees and peasants of all ethnicities. Thus, the colonial domination was the domination of a class (the Portuguese one) upon a “nation” also considered as a “class” (Sousa, 2008, p. 163). The PAIGC being a vanguard party, it became associated and combined with the Nation-State under construction. Strongly influenced by Frantz Fanon (1961), who argued that it was the colonizer who made the colonized, the anti-colonial struggle aimed to create a “new man” freed from colonial exploitation, able to destroy the ideas and the corrupt habits inherited from the past, capable of developing the scientific spirit which would eliminate superstition and promote the emergence of a national culture.

O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO

The film *En Nations Födelse* (The Birth of a Nation) was directed by two Swedish directors - Lennart Malmer and Ingela Romare - in 1973. Both filmmakers had already filmed in Vietnam and Mozambique. When I asked Malmer about the reasons that led them to shoot in Guinea-Bissau, he told me stories about his questioning of his Catholic education, May 68 in Paris, the “Kommune Zwei” in Berlin - where he filmed *An Experiment in Living Together* - and about the way they began to receive requests from the Swedish television to film guerrilla wars that marked that historical period. He combined stories and places as if they were part of a patchwork that, with time, had lost its colours, each piece becoming indistinguishable from the ones preceding and following it. In many ways, it was a difficult interview to conduct, but faithful with regards to the plurality of memories contained in each event. About Guinea-Bissau he specifically told me:

Well, I think the function of the films made in Guinea-Bissau, documenting the social or the state activities, all this that was created by - in the liberated areas, the schools, the hospitals, the whole organization [unclear] and

everything, everything like that is what was necessary to document and to show, because in the beginning, of course, very many critical voices said that this is just fake, that they [the guerrillas] they were just terrorists. (Lennart Malmer, interview, June 2015)

The film begins with a view of Bissau from above. We see numerous estuaries and then the Pidjiguiti harbour in Bissau, where a Portuguese navy ship can be spotted. The voice-over informs us that we're in Guinea-Bissau and it states explicitly that this territory is under Portuguese colonial rule. We realize that we (i.e. the camera) are in a helicopter of the Portuguese army. The following image moves us to a flatbed truck where PAIGC guerrillas are traveling and we (the camera) with them. The light is very beautiful and the images are accompanied by the sound of a kora. We can see the guerrillas sharing one jug of water, going through muddy water sources, crossing a river with difficulty and we see the ruins of a building that resembles destroyed military barracks. Then, we move to a close-up of Amílcar Cabral speaking about development, the colonial occupation and the need to free Guinea-Bissau from 500 years of colonization that led its people to ignorance. In the next image, Amílcar Cabral is no longer alive. It is September 24th 1973, the day of the unilateral proclamation of the State of Guinea-Bissau: Amílcar Cabral had been assassinated in Conakry eight months before, on January 20th 1973. However, in his "New Year speech" in January 1973, he states that the People's Assembly in Guinea will convene as soon as possible in order to accomplish its first historical mission: "the Proclamation of the existence of our State, creating an executive for that State and extension of a fundamental law: the first constitution that will be the basis of the existence of our African nation" (Cabral, 2008, p. 149). In the film, we see Nino Vieira solemnly proclaiming the State of Guinea-Bissau, for which he would be appointed president of the National Assembly. We hear Guinea-Bissau's national anthem: the top leaders of the liberation movement are all present. Then follows a speech by Luís Cabral, who will be appointed President of the Republic of Guinea-Bissau, ending with the following ovations: "Long live the sovereign state of Guinea-Bissau built by the heroic struggle of our people", "Long live international solidarity of all anti-colonialist and anti-imperialist forces in the world" and "Down with the aggressors and the Portuguese colonialists". The people and the soldiers sing and dance. We notice the presence of international representatives, attesting the existence of diplomatic relations with some states. The leaders embrace each other warmly and there are several foreign journalists, before we see a military parade. Later come interviews with ordinary people who denounce the submissive conditions to which Portuguese colonialism subjected them, explaining the reasons why they decided to engage in the armed struggle. Another interview in close-up: Luís Cabral, brother of Amílcar Cabral and the first President of Guinea-Bissau. Later, we see an informal school in the village with images of children learning how to read - "The colonialists bombed Morés, destroyed the village, killed the livestock and burned the houses" - with course books published by the PAIGC. We see images of Cuban doctors operating outdoors, respecting all clinical procedures: using saline solutions, anaesthetics, etc. This scene

cuts to an interview with a nurse revealing that, thanks to the party, she could know study and get to know other countries. The same woman reports, in addition, the bombings carried out by the Portuguese army. Later, we see one of the most iconic images from the Portuguese colonial war. In order to show to the international community that Portugal controlled that territory, the Portuguese government allowed a French television channel to make a report about the war and to accompany a military column. Eventually, this report came to be used as counter-propaganda, since the military group in question was attacked, resulting in the death of one soldier and on the serious injury of another one. The survivors have a lost and distressed look. They are young (between 20 and 22 years old), beardless and clutching their weapons. A soldier looks at the camera and, for me, this look constitutes the *punctum* - what hurts me; a kind of subtle off-field (Barthes, 2012, pp. 61-67) – of this image. A Portuguese soldier with traces of blood on his face, leans against a tree, exhausted and looks at the camera. He looks at me as if I were a spectator. It is an image that looks at me and which consequently implicates me, making me question myself: “What am I doing here?” I am confronted by a question that goes far beyond what the film gives me to see. This soldier is between 20 and 22 years old and was born during the longest European dictatorship. Portugal was, at the time, a totalitarian and corporatist dictatorship ruled according to an imperial policy that persisted in maintaining its overseas territories. In this context, this young man is “only” doing his military service 3400 km from home. Possibly, he knows very little about the Cold War, Cuba, Korea or the interests of Americans and Rhodesia in Africa. But his look allows us to understand that he realizes that he is a pawn in a game over which he has no control. We move to an interview with General Antonio Spínola, arguing that the situation in Guinea-Bissau is the same as in any other Portuguese territory. This interview stands in stark contrast with the violence of the previous images and the lucidity of the interview that follows, with Aristides Pereira, who, after independence, will become the President of Cape Verde.

Then our gaze is directed to a village partially destroyed by a napalm bomb. The following shot takes us to a hospital. We see a woman with her arms amputated breast-feeding a child. Someone covers the woman’s shoulders with a white cloth; her breasts are beautiful, as well as the way the baby grabs at them. Aesthetically this image is perfect, being usually described as an African *Pietà*. The woman looks at the floor, then looks at the camera and then quickly averts her eyes, as if asking to not be filmed. What hurts me in this picture is the objectification of her as a victim of war or the lack of control over the representation of her that is being constructed through the moving image. If the contemporary notion of atrocity requires photographic proof (Sontag, 2003), Judith Butler argues that “rather than merely referring to acts of atrocity, the photograph builds and confirms these acts for those who would name them as such” (Butler, 2010, p. 70). Thus, the image will no longer require our interpretation, constituting by itself the interpretation: “to communicate the suffering of others in such a way that viewers might be prompted to alter their political assessment of war” (Butler, 2010, p. 68). The angle and the way this woman and her baby are framed do not allow us access to who they are.

Instead, it shows that who filmed them was actively involved in the struggle, constructing an image that was able to validate a particular point of view. Other shots of amputees in the same hospital follow, as well as an interview with Nino Vieira.

This will be the last interview of the film and it is interesting to note the leaders of the PAIGC to which the film chose to give voice: Amílcar Cabral, historical leader of the PAIGC; Luís Cabral, Amílcar Cabral's brother, who will become the president of Guinea-Bissau; and Aristides Pereira, who will be the first president of Cape Verde. Finally, Nino Vieira, who will be the president of the National Assembly and who in 1978 will be appointed Prime Minister. Two years later, in 1980, Nino Vieira will carry out the first of many coups in Guinea-Bissau, in consequence of which Guinea-Bissau and Cape Verde will separate. Luís Cabral will be ousted from power and exiled. The importance of cinema can thus be understood when it comes to diffuse propaganda to the international community and to the people who will be the political leaders in a post-independence Guinea-Bissau. Then, there appear images of one of the major military offensives: the attack on the Guidaje headquarters by the PAIGC troops in May 1973, which lasted over a month and involved about 1,300 men. These images were filmed by Flora Gomes, who is one of four young Guineans sent to study cinema in Cuba, currently being the most well known Guinean filmmaker. Finally, we see a propaganda action in a village where Xico Bá, who was the Political Commissar in the Northern Front, informs and explains to the local populations the importance of Guinea-Bissau's State Proclamation and the political actions of the PAIGC that "each passing day conquers another piece of its own land, where it intends to build schools, hospitals and other structures from which the entire population can benefit". At the very end, we return to the sound of kora as we continue on the road with the guerrillas with which we entered the truck, but now walking. This film allows us to understand the importance of publicizing the struggle and giving visibility to actions developed in the liberated areas. In addition to being a war testimony, these images also proved that in these areas, state structures as schools, courts, health centres, etc. were being constructed. Therefore, these images legitimized the claims of these movements, conveying the message that having conquered part of the territory, they were now creating a civil society in the liberated areas and developing an effective military action against Portugal. To defend and to consolidate the idea that Guinea-Bissau was a state occupied by foreign forces, it was essential for the PAIGC to organize and to create a state structure in the liberated areas, which is why Cabral defined the fundamental characteristics of the liberation as follows: "Practice of democracy, criticism and self-criticism; the growing responsibility of the people for the administration of their own lives; the creation of schools and health services; the training of personnel originating in the peasant and working classes" (Cabral, 1974, p. 23).

He argued that the combatants were not soldiers but "armed militants", considering that the use of weapons was just a matter of temporary circumstances and that what was most important was the integral development of the country. Then, since 1969, when the military control was assured in much of the territory, PAIGC focused much of its efforts on creating a new social order.

To that end, administrative commissions were created in every village of liberated Guinea (Davidson, 1975, p. 101), effectively constituting the political and administrative centre of each village. Each commission included five members elected by the population, two of which had to be women. According to the regulation of the PAIGC, each of the five members had very clearly defined functions in the village: the president was responsible for the overall operation of the village commission and the management of agricultural production; the vice-president had more specific responsibilities relating to security and local defence; the third member was responsible for health, education and other social services; the fourth was responsible for armament and the accommodation of the guerrillas in the villages; and, finally, the fifth member was responsible for keeping the records and the accounting (Chabal, 2002, p. 105). Given these particular historical circumstances, it is important to note that, in this case, the state preceded the nation. Also, all this experience of social organization illustrates the urge to follow the historical example of Western nation-states.

The idea of the state emerges as an undeniable legacy of modern colonial geography. Thus, colonial rule was considered illegitimate, not because it represented the political domination of a people, but because it consisted in a nation's exploiting force and the annihilation of its productive system. On the other hand, a postcolonial nation state turned out to be a historically necessary step towards national development, representing the only legitimate way of exercising power. It was so decreed by the ideology of the liberation movements that the postcolonial world should be a producer and a consumer of modernity. It is important to have in mind the homogenizing role played by the state in order to promote legal and political integration, as well as to frame identities and territories.

10TH WORLD FESTIVAL OF YOUTH AND STUDENTS

The World Festival of Youth and Students is an international event, organized by the World Federation of Democratic Youth (WFDY) since 1947. In 1973, the WFYS took place in Berlin in the former German Democratic Republic under the motto "For Anti-Imperialist Solidarity, Peace and Friendship". Having returned from Cuba in January 1972, Sana N'Hada went to Berlin, along with other young Guineans, to take part in this festival in his quality of filmmaker able to document this historical moment. This film fragment shot in East Berlin belongs to the Archive of the National Institute of Cinema of Guinea-Bissau (INCA), having recently been digitalized in the context of the collective project *Luta Ka Kaba Inda*, directed by Filipa César. The first images place us in East Berlin. We recognize Alexanderplatz's TV Tower. Then we see a group of young black men and we realize that they are Guineans because they all wear the traditional skullcap known as *sumbia*. This is a skullcap widely used in West Africa, made of mechanically knitted wool or cotton, in two colours. It has become a symbol of the liberation struggle in Guinea-Bissau, as Amílcar Cabral always wore it. If today many people know it, it's because they immediately associate it with the historical leader of the PAIGC. We see young Guineans

exchanging badges with blondes and white children. A young Guinean writes in a white child's notebook and one signs a poster on the back of another. We see a young man with a beret putting a scarf (to me, it looks like a pioneers' handkerchief) on a young Guinean. The next shot show us a poster of Leonid Brezhnev on the left, followed by one of Erich Honecker, on the right. After that, the flag of the World Federation of Democratic Youth (WFDY) appears. Later, the camera focuses on the parade and delegations from different countries appear: Denmark, Japan, Korea, etc. I highlight the appearance of Mozambique's / FRELIMO's delegation, whose young people come dressed in military uniforms. Subsequently, the delegation of Guinea-Bissau/PAIGC appears, made up of young people, the majority of which also wears military uniforms, but now wearing the neck scarf that we had seen in a previous image. It is curious that the young delegations from Mozambique and Guinea-Bissau are in military clothing, confirming that they are still engaged in an armed struggle and emphasizing the role of the guerrillas as the nation's founders. Everyone hosts the party/country flag and Guinea-Bissau's delegation is led by a poster reproducing the portrait of Amílcar Cabral, who had been murdered three months earlier. All the elements typical of political marches are there: music bands, gymnasts, onlookers, journalists and photographers.

To participate in this march as a country in the process of "coming into being" was to project itself into the future and to assume that Guinea-Bissau, as a nation forged in the struggle against the Portuguese colonialism, shared the political aspirations of the socialist countries, who were regarded as a possible option for Guinea-Bissau to "recover and continue its own story in the modern world" (Cabral, 2011, p. 359). When we look at this from the distance of the present, we find that, if some countries are still in the process of coming into being, others – like the German Democratic Republic, Yugoslavia and the Soviet Union - have since ceased to be. What emerges in this film is the fragility of the nation-state as a political reference.

GUINEA-BISSAU: THE SOCIALIST (IM-) POSSIBILITY

Amílcar Cabral did not claim to be a Marxist and said many times: "If you want to call us Marxists then do it, but that's your problem". Moreover, he did not corroborate the idea that the driving force of history is the class struggle, since he considered it to be of little relevance in the Guinean context of mobilizing revolutionary energies (Neves, 2005, p. 7). Furthermore, he did not share the premise that the History of a people only starts when the class phenomenon - and consequently the class struggle – is triggered, claiming instead that the African cultural identity historically precedes colonial domination. At the same time, he recognized the existence of other historical devices, highlighting in the specific case of the struggle he was leading the level of productive forces and the property regime. These two concepts are fundamental to Cabral, since his conception of national liberation goes beyond the frameworks of formal achievements of independence and implies the "liberation of human productive forces and materials of our land, in the sense of them being able to fully develop in accordance with the historical conditions we

are living today” (Cabral, 1976, p. 205). This reinterpretation of Marxist ideology is due, among others, to the fact that the latter was not fundamental to the politicization of the Guinean population. However, the armed struggle had as its fundamental mission “making hundreds of men, thousands of men and women think the same way and seeking the same thing” (Sousa, 2008, p. 163). And this thing was a nation-state led by a single party. In the context of the Cold War - and even if Cabral did not identify himself as Marxist -, Soviet economic and military support presupposed also an ideological transfer. According to Pedro Rosa Mendes (forthcoming), Guinea-Bissau is described in Soviet literature as a kind of “technological African project”, fitting the history of the emancipation of the oppressed under the guidance of the USSR. In addition, this struggle had the support of China, North Korea, Cuba and the former Yugoslavia. This support was both economic and military. But above all, it allowed the formation of professional staff, who would constitute one of the struggle’s fronts. There were many Guinean men and women who had attended schools and universities in Cuba, the former Yugoslavia and the former Soviet Union and were now doctors, nurses, teachers and military officers. Nevertheless, the PAIGC refused its categorization by the grid of the Cold War, sharing the positions expressed at the Bandung Conference.

Today much remains to be said of the African nationalist struggles, as well as their geostrategic implications in the context of the Cold War (Meneses & Martins, 2013, p. 18). Taking cultural memory as a system of attribution of meaning that is permanently and constantly undergoing changes, Enzo Traverso suggests that the public memory of anti-colonialism experienced a near total eclipse:

A massive revolt of colonized peoples against imperialism has been forgotten, covered by other representations of the “South” of the world, accumulated over three decades: first, the mass graves in Cambodia and Rwanda; then “humanitarian wars”; and finally, Islamist terrorism, whose spokesmen have replaced the guerrillero image. (Traverso, 2012, p. 127).

The fall of the communist bloc and the disappearance of the antagonistic context that presided over the inclusion of economic aid made visible a hidden aspect of the old rival blocs: the way that the political and ideological nature of economic aid is substantial to the development model it sustains and that it tends to reproduce completely. In this context, the young independent nations still have to deal with what has most negatively affected the South since the beginning of colonialism: having to focus their energies on the adaption and resistance to the impositions from the North (Banuri cited in Santos, 2006, p.115).

It is important to note that in the course of the liberation struggle, social identity built on ethnicity was considered a threat to the building of a nation. The fact of accepting the existence of tribes or ethnic groups as an integral part of history, reality and nature of the Guinean society did not mean that those tribal manifestations were accepted within the party. Consequently, despite seeking to represent local will, the post-independence political ideology ignored the pre-existing social hierarchies (Carvalho, 2000, p. 42) in

order to overcome local divisions. Against expectations of many observers of the African reality, especially in the period that followed immediately after independence and the establishment of the new African states in the 50s and 60s, traditional chiefs have not disappeared. On the contrary, they have become prominent in many different contexts. In the case of Guinea-Bissau, instigated by internal and external pressures, which had the direct consequence of the introduction of a multi-party system approved in the National Assembly in May 1991, the government started to accept forms of political association and their free expression, whether in the form of political parties or other forms of political association. One consequence of this phase of “political transition” (Cardoso, 1996, p. 138) was the accreditation of the *régulos*, the local designation for the heirs of the small pre-colonial kingdoms, which had been used during the colonial period to refer to any holder of traditional powers. It should be noted that the resurgence of traditional authorities in sub-Saharan Africa since the nineties relates directly to the crisis of the independent African states, expressing a profound inability to control and manage significant parts of their territories and their populations. Therefore, this kind of resurgence was an integral part of a process, which sought to replace or restore political control, which had been lost during the previous decades. It is worth noting that throughout this process traditional authorities have lost their absolute legitimacy, despite continuing to enjoy much prestige and local obedience. One of the reasons why their legitimacy has been maintained is related to the plurality and complexity of the social roles played by them, which are not only of a political-administrative, but also of a social and spiritual nature (Carvalho, 2000, pp. 39-41).

TO WHOM DOES THE NATION BELONG?

“The nation belongs to everyone. The nation must be the same for everyone. If it is not the same for everyone, then the leaders who call themselves the State become a gang” (Ribeiro, 2011, p. 41). The foundation of the Guinean nation was grounded in conflicting political dynamics that will reveal the internal divisions that have deepened since independence to the present day. The political instability shows that the nationalist phenomenon was not enough to formulate a national project. And the lack of a national project means the coexistence of various models. In June 1998, a violent civil war broke out and since then Guinea-Bissau continues to be affected by several episodes of political violence. It is necessary to analyse the political instability and violence, not as a resulting or characteristic phenomenon of the post-war context, but as framing the historical continuities by which this is understood and rationalized. In fact, when the violence of war is considered as an exceptional period, it is seen as a mere crisis or as an obstacle to development and stability. Thus, war is never taken as part of a political process of the collapse of states and societies.

Like a nation-state, a film is also a field of conflict, always open to new readings. In this context, it's essential to recall Michel Foucault (2004) for whom the “primary task” of history is not to interpret the document nor to determine if it's telling the truth, but to

“work on it from the inside”: to arrange, to cut, to distribute and to order it. Georges Didi-Huberman (2012) argues that it is necessary to play with the approach to images and texts produced about them, in order to describe the relationships established between them: to imagine, to question, to disassemble and to reassemble. Thus, the dialectic is a collision of words and images: the images collide to bring forth words, words collide to give birth to images, the images and words collide to visually furnish thought.

Usually, Guinea-Bissau is a territory portrayed as politically instable, where the utopian romanticism of the liberation movement has lost its place. However, the films I have discussed here lead me - when placed in dialogue - to question this romanticism as a form of political rhetoric. Today, from the distance of 40 years after the independence, we understand how both films sought to serve the construction of a chimerical nation-state, in which the Guinean national identity is taken for granted, neglecting completely the process that led to this ideological (de-) construction. More than means, these films are mediators sharing with the nation the same “revised and corrected reality” of which Frodon speaks (1998). From this collision emerge the visual absences of this traumatic history, opening up an arena able to reveal plural memories relating to different political options that have taken and continue to take place in that territory. These visual voids allow us to understand that the historical narrative that posits the struggle as the nation’s founding myth also generated absences and exclusions, by silencing stories of conflicting political dynamics in which the Guinean nation is grounded. And the silencing of certain memories calls not only for historical analysis but, above all, for a discussion of the representations carried by the liberation struggle. ✍

FILMOGRAPHY

Lennart Malmer & Ingela Romare (Directors) (1973) *En nations födelse / O nascimento de uma nação*. Sweden.

Sana N’Hada (Director) (1973), *X marcha da juventude na república democrática alemã*. Guinea-Bissau.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

Augel, J. (1997). O crioulo na Guiné-Bissau. *Afro-Ásia*, 19(20), 251-254.

Augel, M. (2006). O crioulo guineense e a oratura. *Scripta*, 10(19), 69-91.

Amado, L. (2009). *Guerra colonial e guerra de libertação nacional. O caso da Guiné-Bissau*. Lisboa: IPAD.

Barthes, R. (2012). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.

Butler, J. (2010). *Frames of war: When is life grievable?* London: Verso.

Cabral, A. (1974). *Guiné-Bissau: A nação africana forjada na luta*. Lisboa: Nova Aurora.

Cabral, A. (1976). *Unidade e luta*. Lisboa: Seara Nova.

Cabral, A. (2008). *Documentário*. Lisboa: Cotovia.

- Cardina, M. (2010). Guerra à guerra. Violência e anticolonialismo nas oposições ao Estado Novo. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 88, 207-331.
- Chabal, P. (2002). *Amílcar Cabral: Revolutionary leadership and people's war*, London: Hurst & Company.
- Couto, H. (1994). *O crioulo português da Guiné-Bissau*. Hamburg: Helmut Buske Verlag.
- Davidson, B. (1975). *A libertação da Guiné. Aspectos de uma revolução africana*. Lisboa: Sá da Costa.
- Diawara, M. (2011). *Cinema africano: Novas formas estéticas e políticas*. Lisboa: Sextante Editora.
- Getino, O. & Solanas, F. (1969). Toward a third cinema. *Tricontinental*, 14, 107-132.
- Gomes, C. (2013). A africanização na guerra colonial e as suas sequelas tropas locais - Os vilões nos ventos da história. In M. Meneses & B. Martins (Eds.), *As Guerras de libertação e os sonhos coloniais: Alianças secretas, mapas imaginados* (pp. 123-141). Coimbra: Almedina.
- Fanon, F. (1961). *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: EFJF.
- Frodon, J.-M. (1998). *La projection nationale. Cinéma et nation*. Paris: Odile Jacob.
- Foucault, M. (2014). *A arqueologia do saber*. Lisboa: Edições 70.
- Lopes, C. (1988). *Para uma leitura sociológica da Guiné-Bissau*. Bissau: INEP.
- Mendes, P. R. (forthcoming). *Le bloc soviétique dans la sécurité et l'armée de la Guinée-Bissau (1969-1991): Un essai d'histoire transnationale d'un jeune État africain*. PhD thesis, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, France.
- Neves, J. (2005). Marxismo, anticolonialismo e nacionalismo: Amílcar Cabral, a imaginação *A Partir de Baixo*, 4º Congresso Marx/Engels. Campinas: CEMARX/ UNICAMP.
- Ribeiro, A. (2011). *Quando os lobos uivam*. Bertrand Editora: Lisboa.
- Sontag, S. (2003). *Olhando o sofrimento dos outros*. Lisboa: Gótica.
- Sousa, J. S. (2008). O Fenómeno tribal, o tribalismo e a construção da identidade nacional. In L. R. Torgal, F. T. Pimenta & J. S. Sousa (Eds.), *Comunidades imaginadas: nações e nacionalismos em África*. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Traverso, E. (2012). *O passado, modos de usar*. Lisboa : Edições Unipop.

INTERVIEWS CONDUCTED

Interview with Lennart Malmer, June 2015

BIOGRAPHICAL NOTE

Catarina Laranjeiro holds a degree in Social Psychology from the University of Lisbon, a post-graduation course in Digital Visual Culture by ISCTE-IUL, and a master of Visual Anthropology at the Freie Universität Berlin. She directed the film *PABIA DI AOS* (2013). She is now a PhD candidate at Centro de Estudos Sociais da Universidade de

Coimbra. Her thesis focuses on modes of silencing and safeguarding the memory of the liberation / colonial war in Guinea-Bissau.

Email: catarina.laranjeiro@gmail.com
Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra
Colégio S. Jerónimo
Largo D. Dinis
Apartado 3087
3000-995 Coimbra

* **Submitted: 02-12-2015**

* **Accepted: 10-04-2016**

DESCOLONIZAÇÃO EM, DE E ATRAVÉS DAS IMAGENS DE ARQUIVO “EM MOVIMENTO” DA PRÁTICA ARTÍSTICA

Ana Balona de Oliveira

Resumo

Este ensaio examina a forma como as práticas artísticas contemporâneas têm contribuído para uma descolonização epistêmica e ético-política do presente através da investigação crítica de vários tipos de arquivos coloniais, quer públicos, quer privados, quer familiares, quer anónimos. Tomando como estudos de caso obras dos artistas Ângela Ferreira, Kiluanji Kia Henda, Délio Jasse, Daniel Barroca e Raquel Schefer, este ensaio indagará até que ponto a estética destas práticas videográficas, fotográficas e escultóricas implica uma política e uma ética da história e da memória relevantes para pensar criticamente as amnésias coloniais e as nostalgias imperiais que ainda caracterizam uma condição pós-colonial marcada por padrões neo-coloniais de globalização e por relações difíceis com comunidades migrantes e diaspóricas. Será prestada atenção às histórias e às memórias da ditadura portuguesa e do império colonial, das lutas de libertação / guerra “colonial” combatidas em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau entre 1961 e 1974, da Revolução dos Cravos de 1974, da independência das antigas colónias portuguesas entre 1973 e 1975 e do “retorno” massivo de colonos portugueses de Angola e Moçambique em 1975, sem perder de vista o apartheid na África do Sul e a forma como a Guerra Fria se desenrolou no continente africano.

Palavras-chave

Arquivo colonial; espectros; descolonização; arte arquivística; imagem em movimento

... um fantasma nunca morre, permanece sempre por vir e por regressar
... estão sempre aí, os espectros, mesmo se eles não existem, mesmo se
eles já não são, mesmo se eles ainda não são.

Derrida (1994, pp. 123; 221)

O arquivo funciona sempre, e a priori, contra si próprio.

Derrida (1996, pp. 11-12)

Nestas matérias, só se pode experienciar um assombrar, confirmando em
tal experiência a natureza da própria coisa: um desaparecimento só é real
quando aparece.

Gordon (2008, p. 63)

Ler de acordo com o grão do arquivo direcciona a nossa sensibilidade
para a sua textura mais granular do que lisa, para a superfície áspera que
lhe dá matiz e forma.

Stoler (2009, p. 53)

Este ensaio examinará a forma como as práticas artísticas contemporâneas têm contribuído para uma descolonização epistémica e ético-política do presente através da investigação crítica de vários tipos de arquivos coloniais, quer públicos, quer privados, quer familiares, quer anónimos. Tomando como estudos de caso obras dos artistas Ângela Ferreira (Mozambique, 1958), Kiluanji Kia Henda (Angola, 1979), Délio Jasse (Angola, 1980), Daniel Barroca (Portugal, 1976) e Raquel Schefer (Portugal, 1981), este ensaio indagará até que ponto a estética destas práticas videográficas, fotográficas e escultóricas implica uma política e uma ética da história e da memória relevantes para pensar criticamente as amnésias coloniais e as nostalgias imperiais que ainda caracterizam uma condição pós-colonial marcada por padrões neo-coloniais de globalização e por relações difíceis com comunidades migrantes e diaspóricas. Em particular, será prestada atenção às histórias e às memórias da ditadura portuguesa e do império colonial; das lutas de libertação / guerra “colonial” combatidas em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau entre 1961 e 1974; da Revolução dos Cravos em Portugal em 1974; da independência das antigas colónias portuguesas entre 1973 e 1975; e do “retorno” massivo de colonos portugueses de Angola e Moçambique em 1975 (sem perder de vista o apartheid na África do Sul e a forma como a Guerra Fria se desenrolou no continente africano).

Que tipos de arquivos são desvelados por estas práticas artísticas investigativas e que estratégias arquivísticas descolonizadoras são postas em movimento nos e pelos próprios trabalhos, que constituem, como defenderei, arquivos em si mesmos? As obras em análise apoiam-se, na sua maioria, sobre a materialidade arquivística das imagens reproduzidas mecanicamente pelo cinema e pela fotografia analógica, donde o meu uso da expressão “imagens de arquivo ‘em movimento’” no título deste ensaio. Acrescentei aspas às imagens “em movimento”, de forma a sugerir, em primeiro lugar, o recurso a outros tipos de fontes arquivísticas. No caso de uma das obras de Daniel Barroca, também se inclui um arquivo sonoro. Na obra de Kiluanji Kia Henda em análise, não se faz uso de nenhum arquivo fotográfico e fílmico em concreto, recorrendo-se antes à arquitetura e à escrita, que funcionam metaforicamente como fontes arquivísticas, na medida em que preservam memórias vivas de momentos históricos. Em segundo lugar, ao usar a expressão imagens “em movimento”, refiro-me também à própria deslocação da fonte arquivística que a realização da obra envolve. Isto é, os documentos de arquivo também estão “em movimento” na medida em que são apropriados e inseridos na obra, que dessa forma adquire uma qualidade arquivística sem se transformar em arquivo num sentido literal (Foster, 2004; Godfrey, 2007). Mas o movimento de imagens coloniais da materialidade crua dos arquivos, em si mesmos mais caóticos e granulares do que ordenados e lisos (Derrida, 1996; Stoler, 2009), até à sua aparição nas obras em questão implica também uma transformação, com consequências ético-políticas, das suas qualidades estéticas. Por isso, em terceiro lugar, nas obras em análise, as imagens coloniais também se movem no sentido em que são subvertidas pelos próprios gestos artísticos que as revelam. Isto é, são recuperadas e deslocadas nas imagens “em movimento” do vídeo, da fotografia e da instalação escultórica. Este processo permite que o passado surja como imagem, mas sem que esta seja congelada, fixa ou fetichizada, na

linha da concepção de passado de Walter Benjamin, segundo a qual o passado emerge como imagem-clarão momentânea naqueles momentos de perigo em que o presente reconhece o passado como uma das suas preocupações (1999, p. 247). O processo também permite que o passado surja como imagem espectral, que o que desapareceu apareça na visibilidade do écran, o que, por sua vez, torna possível a tarefa ético-política, decorrente de uma preocupação com a justiça, de encontro com o que do passado continua a assombrar o presente (Derrida, 1994; Gordon, 2008). O objectivo destas práticas artísticas é descolonizar o nosso conhecimento e as nossas emoções em relação ao passado colonial. Isto é, trata-se de inscrever as histórias e as memórias reprimidas do colonialismo e do império, algumas das quais privadas e familiares, num debate público sobre a condição pós-colonial; de contribuir para um exame crítico da forma como o passado continua a afectar o presente; de promover a sua lembrança sem cair na nostalgia.¹ Porque muitas destas imagens são recuperadas em arquivos privados e familiares dos próprios artistas e se relacionam com experiências pessoais, e porque o seu uso artístico opera no sentido de convocar as memórias e experiências do próprio espectador, a sua qualidade enquanto imagens “em movimento” (*moving*) também se refere à emoção (*affect*) e ao seu valor epistemológico e ético-político. Por último, o movimento em questão em muitas das imagens de arquivo com que estes artistas trabalham refere-se também ao trânsito de pessoas (quer forçado, quer proibido) e de mercadorias em tempos coloniais e pós-coloniais, bem como à fluidez das identidades diaspóricas. Examinarei agora de que forma as qualidades estéticas destas imagens de arquivo “em movimento” e das suas condições “móveis” de produção, exibição e recepção permitem que as mesmas se constituam como espaços ético-políticos no presente para as histórias e memórias que as atravessam.

Os anos de 1974 e 1975 marcaram o fim do império colonial português em Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Angola. Como é sabido, o PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde) declarou unilateralmente a independência da Guiné-Bissau em 1973, o primeiro país a ser reconhecido por Portugal depois da Revolução dos Cravos em 1974. Em Angola, a situação era particularmente complexa, com os três movimentos de libertação – MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) e UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola) – preparando-se já para a guerra, com o apoio dos seus respectivos aliados em tempos de Guerra Fria. O Acordo de Alvor assinado com Portugal em janeiro de 1975 destinava-se a preparar o terreno para a independência em novembro, através de um processo de transferência faseada de poder para os três partidos em formação, tendo em vista as eleições marcadas para outubro, e que

¹ É importante clarificar que o meu uso dos termos “inscrição” e “não-inscrição” ao longo deste ensaio, embora possa evocar *Portugal, hoje: O medo de existir* de José Gil, não é devedor das elaborações deste autor em torno de uma suposta “portugalidade”, que redundam num essencialismo problemático (veja-se Gil, 2004; Gil, 2009). Apesar de o meu uso destes termos apontar para uma tendência para a amnésia do império e para a falta de debate crítico sobre este na sociedade portuguesa contemporânea, distancia-se de qualquer psicologização colectiva, que culmina em generalizações estereotipadas que ignoram as realidades concretas das desigualdades de classe, raça e género. Por outras palavras, a obra de Gil acaba por cair na mesma não-inscrição amnésica que pretende criticar. Para uma crítica à obra de Gil, e a *O labirinto da saudade* de Eduardo Lourenço, conferir Rodrigues Lopes, 2010, pp. 227-239.

muito cedo se reconheceu como irrealista. Apesar do Acordo de Nakuru assinado pelos três movimentos no Quênia no final de junho, em julho de 1975 a batalha por Luanda estava a ser travada de forma bem sucedida pelo MPLA que, apoiado pela União Soviética e por Cuba, se revelava capaz de expulsar de Luanda a FNLA (movimento apoiado pelo Zaire) e a UNITA (formação apoiada pela África do Sul). Em agosto, a partida dos colonos portugueses atingiu o seu pico, com milhares a serem evacuados de Luanda de avião, enquanto os seus pertences, empacotados em caixotes de madeira, esperavam pelo embarque no porto (Chabal, 2002; Fernandes, 2013; Figueiredo, 2009; Kapuscinski, 2001 [1976]; Mateus, 2006; Mateus & Mateus, 2011; Meneses & Martins, 2013; Pélissier & Wheeler, 2011).

Estes eventos foram narrados, de uma forma autobiográfica, pessoal e poética em *Mais Um Dia de Vida* de Ryszard Kapuscinski (1976), jornalista e escritor polaco que, antes de ir para a frente de combate no sul de Angola, passou o verão de 1975 em Luanda (2013 [1976]; 1987[1976]). As suas memórias falam de várias cidades em Luanda, mais precisamente de três versões da Luanda colonial em desaparecimento. Ele começa por mencionar a *cidade de pedra*, cada vez mais deserta e vazia, “a morrer como morre um oásis quando o poço seca”, “esqueleto seco, polido pelo vento”, “osso despontando do chão na direcção do sol”, “estranho e tenso palco” (2013[1976], pp. 27, 46, 35). Esta é a cidade abandonada pelos Portugueses, que transferiram toda a propriedade que conseguiram para a *cidade de madeira*, feita de caixotes, que cresceu primeiro no porto, e depois, de repente, partiu através do Atlântico em direcção a Lisboa, ao Rio de Janeiro e à Cidade do Cabo. Enquanto estas duas cidades maioritariamente brancas, uma de pedra, a outra de madeira, a primeira deserta e a segunda repleta, se foram tornando cada vez mais esvaziadas pelos seus ocupantes e donos, receando a descida sobre elas do que Kapuscinski chama de “bairros negros” (os musseques), uma terceira cidade predominantemente branca viu também o seu número de habitantes crescer exponencialmente para depois desaparecer gradualmente (2013[1976], p. 42). Esta última é a que Kapuscinski denomina “*cidade nómada* sem telhados nem paredes, a cidade dos refugiados à volta do aeroporto”, esperando pela ponte aérea que a levaria de Angola (2013[1976], p. 41, itálico acrescentado). “De todas as cidades na baía”, escreve ele, “só a Luanda de pedra, cada vez mais despovoada e supérflua, permanecia” (2013[1976], p. 41). O retrato de Kapuscinski de Luanda no verão de 1975 está longe de constituir um relato historiográfico rigoroso destes eventos, sendo antes uma descrição poética das memórias do jornalista a partir da sua própria experiência difícil e intensa de isolamento, medo e desespero. Ele chegou a Luanda quando toda a gente na “cidade de pedra” se encontrava desesperada para partir e admite no prefácio do seu livro que este é um relato pessoal “sobre a experiência de estar sózinho e perdido” (2013[1976], p. 15).

Ângela Ferreira, Kiluanji Kia Henda Henda e Délio Jasse examinaram o complexo processo de descolonização ao olharem para este momento de chegada súbita e massiva à ex-metrópole de milhares de portugueses oriundos das ex-colónias, alguns dos quais eram colonos de segunda e terceira geração que nunca tinham estado em Portugal. Henda refere explicitamente o livro de Kapuscinski como tendo constituído uma

porta de entrada para esse momento histórico e contexto geopolítico na sua obra *Afectos de Betão – Zopo Lady* (2014), que discutirei mais à frente.² À chegada, estes ex-colonos foram comumente apelidados de “retornados”, uma designação ainda hoje frequentemente utilizada, mas com a qual nunca se identificaram, uma vez que sentiam que estavam a chegar a um local estranho mais do que a regressar a um espaço familiar.³

A instalação escultórica e vídeográfica de Ferreira, *Colonialismo Sujo, Descolonização Selvagem* (2015) (Figuras 1-2), implicou a investigação em vários tipos de arquivos, como é normalmente o caso no seu trabalho. No arquivo da Cinemateca Portuguesa e em arquivos *online* de acesso livre, a artista encontrou material fílmico e fotográfico relativo a um local particular no espaço urbano de Lisboa: o Padrão dos Descobrimentos na Praça do Império em Belém. Com este material de arquivo, realizou um vídeo que é projectado numa escultura em madeira que, por sua vez, recria os caixotes dos colonos portugueses que partiram das ex-colónias em 1975. O arquivo artístico em que a sua própria escultura se transforma mostra-nos, através do vídeo para o qual também constitui écran e pelas suas qualidades materiais e formais, a forma como este local marcou simbolicamente tanto o início da empresa colonial portuguesa, tal como foi concebida pelo Estado Novo a partir do final dos anos trinta, como o seu colapso em meados dos anos setenta, depois de treze anos de guerra contra os movimentos de libertação em Angola, em Moçambique e na Guiné-Bissau. O vídeo começa com imagens da construção do Padrão dos Descobrimentos, o monumento às chamadas Descobertas portuguesas que foi inaugurado, numa versão temporária, no contexto da Exposição do Mundo Português. Esta exposição foi organizada pelo regime em 1940 para celebrar o aniversário do nascimento da nação em 1140 e a restauração da independência em 1640. Uma versão permanente do Padrão foi construída e inaugurada em 1960, em comemoração do aniversário da morte do Infante D. Henrique, o Navegador, em 1460 – a figura histórica e mítica inaugural dos ditos Descobrimentos.⁴ As imagens pertencem às actualidades cinematográficas *Imagens de Portugal* no. 186 (1959) e *Imagens de Portugal* no. 193 (1960), a segunda das quais inclui imagens da realização, no atelier de Leopoldo de Almeida, das esculturas que constituem os elementos decorativos principais do Padrão. As fachadas laterais do monumento, em forma de caravela apontando para o estuário do Tejo, são ocupadas por uma procissão ascendente de reis, conquistadores, exploradores, sábios e poetas, liderada pelo Infante D. Henrique, e esculpida segundo o estilo épico e em grande escala característico da estatuária do Estado Novo. A fachada central em forma de cruz assemelha-se igualmente a uma espada, constituindo uma metáfora poderosa dos cruzamentos entre “descobertas”, missão civilizadora e conquista. Os

² *Mais Um Dia de Vida* também desempenhou um papel crucial ao levar a fotógrafa sul-africana a começar os seus projectos fotográficos em Angola: primeiro em Luanda, com *Terreno Ocupado* (2007) e, subsequentemente, tal como sucedeu a Kapuscinski, no sul de Angola, com *Terras do Fim do Mundo* (2009). Em *The Borderlands* (2013), Ractliffe continua as suas investigações dentro de fronteiras sul-africanas. Conferir Ractliffe 2008; 2010; 2015.

³ O IARN, Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais, foi criado pelo governo revolucionário em 1975, com o intuito de apoiar o realojamento destes milhares de ex-colonos. Foi extinto em 1981.

⁴ A versão temporária do Padrão foi concebida pelo arquitecto Cottinelli Telmo, cujo plano foi mantido na construção permanente, liderada por António Pardal Monteiro.

filmes através dos quais Ferreira relembra estas histórias foram, também eles, realizados no contexto das iniciativas de propaganda do Estado Novo (Piçarra, 2015, pp. 144-223).⁵ Por conseguinte, a sua curta-metragem sem som constitui uma forte lembrança do investimento ideológico do regime em grandes eventos culturais, escultura pública monumental, arquitectura e cinema, com o intuito de se promover e celebrar, e do facto que as histórias de algumas destas produções culturais permanecem ainda hoje sem consideração crítica.⁶



Figura 1: Ângela Ferreira, *Colonialismo Sujo, Descolonização Selvagem*, 2015. Vista de instalação, GIBCA Gothenburg International Biennial of Contemporary Art, Roda Sten Konsthall, 2015
Foto: Hendrik Zeitler. Cortesia da artista



Figura 2: Ângela Ferreira, *Colonialismo Sujo, Descolonização Selvagem*, 2015. Vista de instalação, GIBCA Gothenburg International Biennial of Contemporary Art, Roda Sten Konsthall, 2015
Foto: Hendrik Zeitler. Cortesia da artista

O facto de estes filmes terem sido patrocinados e controlados pelo regime contribui para a importância do que se segue no vídeo de Ferreira. Cerca de quarenta anos

⁵ As atualidades cinematográficas *Imagens de Portugal* foram realizadas entre 1953 e 1970.

⁶ A praça que se situa em frente ao Padrão é decorada em calcário com uma rosa-dos-ventos em grande escala e um mapa-múndi onde surgem as rotas das caravelas portuguesas na época das chamadas Descobertas. Esta praça foi oferecida a Portugal pela África do Sul (regime que instaurou o apartheid), um facto que é raramente mencionado.

depois, a Praça do Império foi um dos locais onde as caixas de madeira dos colonos se acumularam, tendo algumas delas permanecido aí retidas durante anos, apanhadas no meio do período revolucionário. O vídeo termina com imagens captadas pelo fotógrafo Alfredo Cunha em 1975, encontradas em arquivos *online* de acesso livre, retratando aquilo que Ferreira denomina “os despojos do fim do colonialismo ... junto ao monumento do Padrão dos Descobrimentos!”, os caixotes aos quais a instalação se refere escultoricamente.⁷ Este é um trabalho no qual, como sucede frequentemente com as investigações de Ferreira, a artista olha e nos convida a olhar para os eventos históricos de uma forma que tenta fazer justiça às suas complexidades e contradições. Confronta-nos com a ausência de um debate público rigoroso sobre a violência da empresa colonial – uma violência que antecede o Estado Novo, como as próprias manifestações culturais deste último, celebrando momentos históricos de descoberta e conquista, tornam evidentes, mas à qual o regime acrescentou a sua própria forma de violência ditatorial. Contudo, Ferreira também considera as contradições de um processo de descolonização que envolveu a chegada repentina e massiva de muitos portugueses das ex-colónias que eram praticamente estranhos na antiga metrópole e indesejados pela revolução.

De forma algo semelhante a Ferreira, muitas das investigações de Henda tomam também o espaço urbano e a paisagem arquitectónica – incluindo monumentos construídos, destruídos, reapropriados e re-imaginados –, como lente fundamental através da qual olhar para o passado, o presente e o futuro.⁸ Tal como Ferreira, o artista angolano também transformou caixotes de madeira em arquivo escultórico e em écran.



Figura 3: Kiluanji Kia Henda, *Afectos de Betão – Zopo Lady*, 2014. Vista de instalação, *As Margens dos Mares*, Sesc Pinheiros, São Paulo, 2015
Cortesia do artista

Henda adapta o guião para a sua instalação videográfica e escultórica *Afectos de Betão – Zopo Lady* (Figuras 3-7) a partir do primeiro capítulo de Kapuscinski, baseado em

⁷ Conferir a componente textual do vídeo.

⁸ É o caso das obras *Redefining the Power* (2011) e *Balumuka (Ambush)* (2011), ambas pertencentes à série *Homem Novo*, e de *Icarus 13* (2008), entre outras.

Luanda. A adaptação de Henda é tão pessoal e poética quanto a sua fonte, mantendo-se, no entanto, fiel a esta. Começa com o que poderá considerar-se como a principal metáfora do primeiro capítulo de Kapuscinski – “Luanda como deserto”. Não só Luanda surge como uma cidade deserta e vazia, mas também, metaforicamente, como uma cidade seca e morrendo de seca, esqueleto de ruas, de paredes e de telhados vazios, coberta de poeira e de areia. Por isso, de forma coerente, *Afectos de Betão* abre com a vista aérea e panorâmica de um deserto, tema recorrente na obra de Henda, emergindo aqui como um sonho próximo do pesadelo, do qual acorda o narrador e protagonista principal, sempre em voz-off.⁹ De seguida, o vídeo foca-se na paisagem urbana e deserta de Luanda, enquanto o narrador caminhante – como Kapuscinski, “um viajante no deserto” em busca de uma fonte ou de um poço (2013[1976], p. 26) –, conta uma estória pessoal sobre a sua experiência de solidão e de desorientação numa cidade moribunda. Na versão de Henda, esta é uma cidade de betão e de “affectos” ambivalentes “de betão”, tão contraditórios e difíceis de encaixar, para parafrasear o artista,¹⁰ quanto o que acabou por ser efectivamente encaixado na cidade de caixotes de madeira, cidade delirante e simultaneamente bem sólida. A narrativa desenrola-se ao longo de um dia, do amanhecer ao anoitecer e ao amanhecer novamente, numa Luanda contemporânea deserta (alguns momentos do vídeo foram filmados na manhã de 1 de janeiro de 2014, enquanto Luanda dormia depois das celebrações de Ano Novo). As palavras do protagonista (que, na versão de Henda, é um dos muitos portugueses e angolanos brancos que tiveram de abandonar o país) situam ficcionalmente a paisagem urbana, arquitectónica e natural da cidade em 1975 (Figura 4).

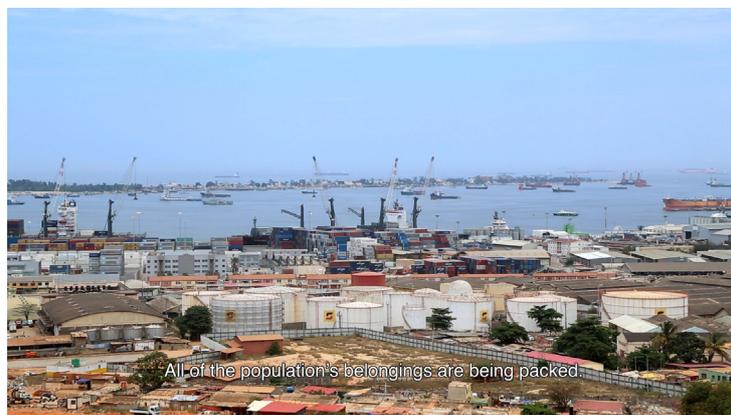


Figura 4: Kiluanji Kia Henda, *Afectos de Betão – Zopo Lady*, 2014. Stills de vídeo
Cortesia do artista

⁹ Outras obras onde o deserto é relevante são, por exemplo, *Icarus 13* (2008) e o projecto *A City Called Mirage* (2014).

¹⁰ Conferir a sinopse da obra em link para vídeo privado: “Durante a preparação da caixa para a viagem, o narrador é confrontado com um amor platónico por uma mulher, e a impossibilidade de encaixar (*boxing*) os affectos atormenta-o e mina os seus planos de fuga”.



Figura 5: Kiluanji Kia Henda, *Afectos de Betão – Zopo Lady*, 2014. Stills de vídeo
Cortesia do artista

Significativamente, no vídeo de Henda, ao contrário da descrição de Kapuscinsky onde nada permanece para além do deserto e da destruição, a arquitectura de Luanda não é descrita simplesmente como paisagem de betão, tão seca, morta e estranha quanto o deserto que surge no sonho do narrador. Também é retratada em termos escultóricos: como um conjunto de grandes esculturas de cimento penetráveis, de “refúgios escultóricos”; como “estatuária orgânica, dotada de alma” (Figura 5).¹¹ O narrador fala-nos de algo simultaneamente feroz e suave na forma como estas arquitecturas domesticam e, ao mesmo tempo, se curvam perante a natureza. Seguindo os passos deste caminhante invisível, é dado a ver ao espectador uma espécie de esqueleto, uma grelha caótica de ruas, paredes e telhados, a estrutura modernista de uma Luanda quase escultórica. Ao olhar para este período de descolonização, independência, revolução e início da guerra civil, num contexto de Guerra Fria, Henda está também a oferecer-nos um retrato cinematográfico, um arquivo visual dos resquícios contemporâneos do património arquitectónico modernista de Luanda (Magalhães & Gonçalves, 2009; Vaz Milheiro, 2012). Construído no período colonial tardio e reapropriado após a independência, este património tem sido demolido e substituído por grandes projectos de renovação urbana, nomeadamente na baixa e na marginal de Luanda, nos quais se destacam os arranha-céus ao estilo do Dubai (Schubert, 2015; Soares de Oliveira, 2015). Por serem tão caros, estes são muitas vezes deixados vazios e desertos, ilustrando assim um outro tipo de desertificação nesta história. Ao examinar este momento histórico particular, Henda convida-nos a olhar para a forma complexa como a arquitectura moderna em Luanda foi parte integrante dos supostos planos modernizadores das últimas décadas do colonialismo português. Luanda e outras cidades constituíram locais de experimentação arquitectónica, urbanística e social por parte de arquitectos mais progressistas, onde a segregação contudo persistia, para finalmente se tornarem espaços onde se desenvolveu uma modernidade reapropriada, recriada, adaptada e habitada por angolanos depois da independência. Além disso, a investigação de Henda não esquece as ruínas da modernidade deixadas pela Guerra Fria e pela longa guerra civil, assim como as novas

¹¹ Conferir o argumento do vídeo.

ruínas vazias dos grandes projectos urbanísticos modernizadores do capitalismo global e oligárquico. Acompanhando e, ao mesmo tempo, afastando-se de *Mais Um Dia de Vida* de 1976 de Kapuscinski, o *Dia* de Henda no passado é filmado a partir do futuro deste passado para examinar o presente. Não nos podemos esquecer que este vídeo foi encomendado, juntamente com outros vídeos de artistas de Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Portugal, para a exposição *Ilha de São Jorge*, comissariada por Beyond Entropy para 14^a Bienal de Arquitectura de Veneza em 2014. Este projecto abordou o tema da Bienal, *Absorbing Modernity, 1914-2014* (tema proposto pelo curador Rem Koolhaas) ao olhar para a forma como a modernidade foi “concebida, desenvolvida, construída, vivida, absorvida, rejeitada” nestes cinco países africanos de língua oficial portuguesa (Vaz Milheiro, Serventi & Nascimento, 2014, p. 7).



Figura 6: Kiluanji Kia Henda, *Afectos de Betão – Zopo Lady*, 2014. Stills de vídeo
Cortesia do artista



Figura 7: Kiluanji Kia Henda, *Afectos de Betão – Zopo Lady*, 2014. Stills de vídeo
Cortesia do artista

Mas a estória do video de Henda desenvolve-se, de facto, em torno desse momento histórico concreto em 1975, e da decisão dolorosa do protagonista de abandonar num dia uma mulher branca, amada e ausente, e a cidade onde vivera toda a sua vida. A mulher é a *Zopo Lady* mencionada no título, cuja face, pele e corpo, embora mais ondulantes, como a baía, do que rectilíneos, como a cidade, parecem, por vezes, apontar

metaforicamente para a face, a pele e o corpo da própria Luanda – isto é, da Luanda colonial, europeia e branca, prestes a ser abandonada e a desaparecer (Figura 6).¹² À medida que a noite avança, tanto a imagem da cidade como da mulher oscilam entre o medo e o desejo, para se tornarem misteriosamente repulsivas. Ouvem-se tiros, o narrador procura refúgio em casa – o Hotel Tivoli da narrativa de Kapuscinski foi filmado no modernista Hotel Globo, situado na baixa de Luanda – e outro pesadelo começa, desta vez com incontáveis pequenas cruces vermelhas emergindo dentro de uma única, grande cruz verde (Figura 7). Este é o sinal verde para incontáveis mortes, para a guerra. O vídeo termina com o narrador derrotado a acordar desta premonição, a fechar a sua caixa e a escapar de barco, através do oceano. Henda comentou que o seu vídeo, para além de oferecer um retrato da cidade de Luanda numa perspectiva íntima e pessoal, é também sobre “a relação entre espaço e memória colectiva, confrontada com a necessidade vital e obrigatória de emigrar”.¹³ Algo muito semelhante, como veremos, poderia ser dito de *Ausência Permanente* (2014) de Délio Jasse. Do passado ou do futuro, a partir da história, da memória ou da ficção, através das imagens em movimento do vídeo, da fotografia e da instalação, nas obras de ambos os artistas, rostos espectrais, de forma mais ou menos explícita, surgem na paisagem de cidades à beira-mar e fundem-se com esta, com as suas “caixas” arquitectónicas modernistas, com as caixas de colonos de partida, carimbadas como passaportes e vistos, aparecendo na estrutura em desaparecimento de écrans de vídeo e de água.



Figura 8: Délio Jasse, *Schengen*, 2010. Gelatina de prata, 15 x 40 x 50 cm
Cortesia do artista

De facto, os arquivos artísticos, os palimpsestos e as “arqueologias líquidas” de Jasse também falam desta relação contraditória entre espaço, memória colectiva e deslocação, numa perspectiva pessoal. Tendo examinado em trabalhos anteriores como *Schengen* (2010) (Figura 8), e a partir da sua própria experiência, uma condição de

¹² O nome da mulher inspira-se no de uma cadeia de lojas de roupa em Luanda.

¹³ Conferir a sinopse da obra, em inglês, em link para vídeo privado.

hibridez diaspórica que mina a fixidez do estereótipo cultural e racial (Bhabha, 1994; Clifford, 1997; Hall, 1990; Mercer, 2008), em *Ausência Permanente* (2014) (Figuras 9-10), uma das suas instalações mais recentes, Jasse complexifica temporalmente deslocções no espaço e movimentos entre fronteiras, ao invocar presenças fantasmáticas do passado colonial no espaço urbano da Luanda contemporânea. Através de composições fotográficas, realizadas analogicamente, o artista justapõe fotografias de anónimos, adquiridas maioritariamente em mercados de rua em Lisboa, e as suas próprias imagens da Luanda irreconhecível que “desencontrou” doze anos depois da diáspora.¹⁴ A estas acrescenta ainda os carimbos tipicamente encontrados em passaportes e vistos, alguns dos quais relativos aos movimentos de saída de Angola ou de Portugal em 1961 (isto é, ao trânsito de quem tentava escapar à guerra e ao serviço militar obrigatório), enquanto outros, emitidos pelos Serviços de Estrangeiros e Fronteiras em Portugal e pelos Serviços de Migração e Estrangeiros em Angola, inscrevem datas bem mais recentes.

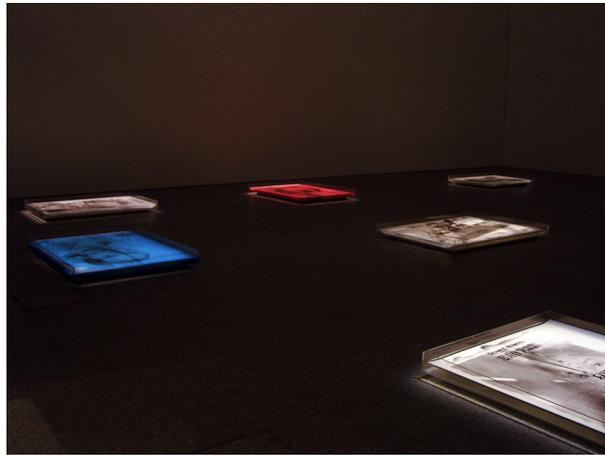


Figura 9: Délio Jasse, *Ausência Permanente*, 2014. Vista de instalação, BES Photo 2014, Museu Coleção Berardo, Lisboa, 2014
Cortesia do artista



Figura 10: Délio Jasse, *Ausência Permanente*, 2014. Impressão em caixa de acrílico com água, 155 x 110 cm
Cortesia do artista

¹⁴ Refiro-me aqui ao título de uma das séries fotográficas onde Jasse examina, precisamente, esse reencontro com Luanda: *Desencontros* (2011). Sobre esta série, ver, por exemplo, Pinto Ribeiro, 2013.

Tal como nas obras discutidas anteriormente, o que aqui se examina criticamente são as consequências de uma não-inscrição e de uma amnésia, não só em Portugal, mas também no tecido urbano e na paisagem arquitectónica de Luanda em acelerado processo de gentrificação (Schubert, 2015; Soares de Oliveira, 2015). A inscrição, efectuada através de obstrução visual e material, é posta ao serviço de uma política da história e de uma ética da memória. O processo é estética, conceptual e ético-politicamente relevante. Ligado à tradição da fotografia documental, mas tendo aprendido a arte de trabalhar por camadas da serigrafia, Jasse é motivado por uma constante reflexão sobre a natureza construída, algures entre a ficção e a realidade, não só da memória, tema de facto central, mas também da imagem fotográfica. A instalação de *Ausência Permanente*, com as suas composições fotográficas flutuantes em caixas de acrílico colocadas no chão do museu, encena, quase teatralmente, uma espécie de coreografia de espectros líquidos, de faces ondulantes emergindo da paisagem. Ela evoca, contudo, não tanto a *black box* do teatro como a câmara escura e o processo de revelação da fotografia analógica, fundamental em toda a obra de Jasse.

A sua prática é marcada por um interesse por histórias e memórias, tanto individuais como coletivas, tanto pessoais como anónimas. O artista assume o seu fascínio pelas histórias reais que desconhece e pelas histórias ficcionais que conjectura, contadas pelos rostos de estranhos em fotografias antigas – fascínio que “desfetichiza” através do seu uso de materiais e técnicas. Reinventa os processos da fotografia analógica, ao transformar a raridade de alguns materiais e equipamentos em oportunidade para experimentação – numa espécie de jogo entre realidade histórica em desaparecimento e ficção tornada real, ou acto de reinscrição do passado, não nostálgico mas resistente à amnésia, também ao nível do processo, tanto químico como mecânico. Para além destas preocupações, o seu trabalho é também uma investigação permanente àcerca da noção de documento. A pesquisa sobre a natureza processual e construída quer da fotografia, quer do documento, serve o propósito maior de um questionamento ético-político em torno de noções de identidade nacional, étnica e cultural. Ela é realizada através de composições fotográficas e de instalações que desconstroem a suposta imediatez, transparência e neutralidade da tradição fotográfica documental e dos documentos de identificação nacional (cujas componentes fotográficas contribuí para a atribuição de uma suposta identidade definida, permitindo ou proibindo dessa forma o movimento através de fronteiras geopolíticas e culturais). Em *Ausência Permanente*, a presença destes écrans líquidos, palimpsestos visuais em água, relaciona-se, igualmente, com a ideia de geografia marítima, de oceano como espaço político, histórico e contemporâneo, de passagem, violência e hibridização, como nos recordam, de formas distintas mas intimamente relacionáveis, as obras de Édouard Glissant (1997) e de Paul Gilroy (1993 e 2010)¹⁵ ou ainda, de forma urgente, os naufrágios recentes no Mediterrâneo.

Como Jacques Derrida salientou, no contexto não só da sua noção de “hantologie”, mas também do que denominou como poética dos espectros ou “poétique des spectres” – a qual, à maneira de Jacques Rancière, não pode constituir-se senão também

¹⁵ Sobre a noção de Atlântico Negro lusófono, conferir Naro, Sansi-Roca & Treece, 2007; Vale de Almeida, 2004.

como política, como “politique des spectres” (2004) –, é uma das tarefas ético-políticas do presente aprender a viver de forma mais justa, o que aqui, para Derrida, significa “aprender a viver *com* fantasmas, na presença de, à conversa com, na companhia, ou na camaradagem, no comércio sem comércio de fantasmas” (1994, Exordium). Ele acrescenta: “este estar-com espectros seria também, não só mas também, uma *política* da memória, da herança e de gerações” (1994, Exordium). Ele que, como sabemos, perseguia obsessivamente espectros etimológicos, numa poética dos espectros e numa política da memória, da herança e de gerações também ao nível da linguagem como escrita, diferença e diferimento (Derrida, 1976, 2001), chamou a nossa atenção para o facto de que os espectros pertencem, tal como nós, os espectadores, à frequência de uma certa visibilidade – no caso dos primeiros, à visibilidade do invisível – e que o écran, quer líquido, quer fílmico, “tem sempre, no fundo, no próprio fundo de que é feito, uma estrutura de aparição em desaparecimento” (Derrida, 1994, p. 125).



Figura 11: Daniel Barroca, *Reconfiguração de uma Linha Raspada*, 2011. Impressão a jacto de tinta montada sobre a parede, 333 x 126 cm
Cortesia do artista



Figura 12: Daniel Barroca, *Obstrução de Cumplicidades (Objectos em Camadas #5)*, 2011. Lâmina de metal sobre impressão a jacto de tinta, 29 x 40 cm
Cortesia do artista



Figura 13: Daniel Barroca, *Imagens Obstruídas*, 2011. Copos de vidro com água turva sobre impressões a jacto de tinta sobre mesa de madeira, 140 x 70 x 75 cm
Cortesia do artista

Esta estrutura de “aparição desaparecida”, mas de aparição apesar de tudo ou de aparição desaparecida como forma de resistência em imagens e em movimento contra a amnésia histórica e a não-inscrição, é também discernível no trabalho de Daniel Barroca. Esta é uma estrutura que faz lembrar as lições de Georges Didi-Huberman sobre as imagens sobreviventes e as imagens “apesar de tudo” (2002, 2008), bem como os escritos de Avery Gordon acerca de “assombro”, de acordo com os quais “um desaparecimento só é real quando aparece” (2008, p. 63). Barroca opera através de vários tipos de obstruções formais e materiais, não desprovidas de uma ideia de violência reforçada pelos títulos das obras; uma destruição da imagem que permite uma espécie de sobrevivência desta, um redesenhar, retraçar, reconectar, remapear, reconfigurar da imagem – uma aparição desaparecida; o aparecer da desapareição. Tal como Jasse, Barroca também desvela e inscreve ao sobrepôr camadas obscurecedoras. Em *Reconfiguração de uma Linha Raspada* (2011) (Figura 11), *Mapas de Cumplicidades* (2011) e *Obstrução de Cumplicidades (Objectos em Camadas #3, #4, #5)* (2011) (Figura 12), linhas raspadas e lâminas de metal cartografam, ao mesmo tempo que obstruem, as cumplicidades dos olhares e da camaradagem entre soldados. Nas duas primeiras obras, isto é realizado pelo raspar literal da superfície das imagens fotográficas que retratam os soldados. Mas este raspar compõe redes de linhas bastante precisas, mapeando e ligando os olhares dos soldados, ao mesmo tempo que lhes apaga os olhos (um perfurar literal, com agulhas incluídas na instalação, ocorre em *Distância Perfurada* [2011]). Em *Obstrução de Cumplicidades (Objectos em Camadas #3, #4, #5)*, assiste-se ao mesmo processo, segundo o qual formas abstractas são desenhadas através da obstrução visual das imagens fotográficas documentais que funcionam como ponto de partida. Mas desta vez, os mapas resultantes são opacos, já que são feitos de lâminas de metal colocadas sobre as fotografias que adquirem uma qualidade tridimensional. Aqui, a *Linha Raspada* e os *Mapas* de Barroca tornam-se *Objectos em Camadas*. Noutros exemplos desta série, o artista transforma as imagens de soldados em objectos obscurecedores pela sobreposição de camadas de vidro gravado, de pó de vidro (#6, #7) e de resina epóxi (#1). De forma semelhante, em

Imagens Obstruídas (2011) (Figura 13), copos com água turva escondem, ao mesmo tempo que assinalam, os rostos dos soldados nas fotografias dispostas sobre uma mesa. Os copos interrompem o acesso visual à documentação fotográfica dos encontros entre os soldados e apontam para a dificuldade de lembrança clara e translúcida da experiência da guerra por parte destes, enquanto a instalação no seu todo evoca a memória da guerra, sob a forma dos restos sombrios de um dia seguinte.

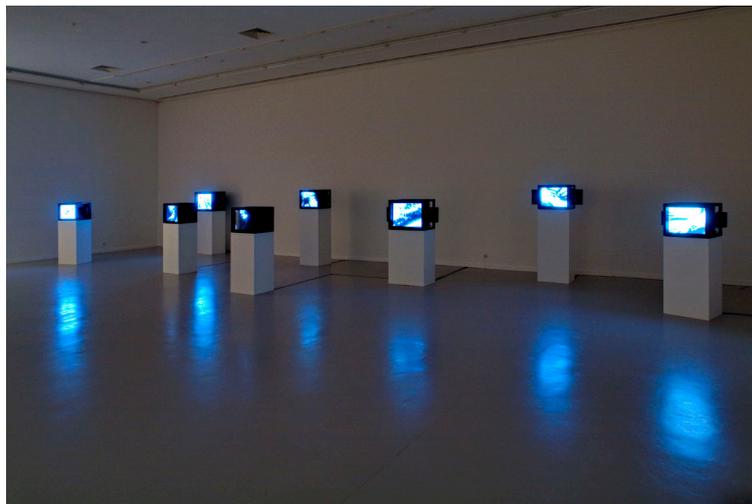


Figura 14: Daniel Barroca, *Soldier Playing with Dead Lizard*, 2008. Vista de instalação, Daniel Barroca, *Soldier Playing with Dead Lizard*, Küntlerhaus Bethanien, Berlim, 2009
Cortesia do artista

Quem são estes soldados? São aqueles que já haviam feito uma “aparição desaparecida” nos écrans dos monitores de um trabalho anterior – a instalação de vídeo em oito canais *Soldier Playing with Dead Lizard* (2008) (Figura 14). Esta foi uma das primeiras vezes que Barroca apropriou imagens do álbum fotográfico que o seu pai compilou a partir da sua experiência de combate ao serviço das Forças Armadas Portuguesas na Guiné-Bissau. Muitos dos que lutaram na guerra reuniram álbuns semelhantes – presenças comuns e, contudo, silenciosas nas casas de muitas famílias portuguesas de hoje. Barroca expõe a existência do álbum do seu pai, mas desfoca visualmente as suas imagens, abstraindo-as e *obstruindo*-as através de um movimento de câmara próximo e perscrutador. Para este trabalho, recuperou também o arquivo sonoro dos sons da respiração do seu pai, nos intervalos do discurso, aqui omitido e *obstruído*, em que falava da guerra para as cassetes que enviava à sua companheira, a mãe do artista. Segundo Gordon, a matéria espectral exige de nós uma actividade ético-política de escuta (2008)¹⁶. De acordo com Cathy Caruth, a memória traumática não se presta a ser vista ou compreendida, mas sim a ser enviada eticamente para uma outra geração e para um outro futuro (1996, p. 111).

A memória intergeracional (ou pós-memória) e a memória familiar – neste caso, a memória-écran em vez da memória traumática – é igualmente o objecto das

¹⁶ Conferir também Laub, 1992.

investigações de Raquel Schefer através do vídeo. *Avó (Muidumbe)* (2009) começa com imagens de chuva torrencial, filmadas em 1960 pelo seu avô, autor do filme doméstico com que a artista compõe a sua curta-metragem. Este foi o momento da chegada da família à sua nova residência em Muidumbe, no norte de Moçambique, onde o avô de Schefer assumiria o cargo de chefe do posto administrativo. O filme gira em torno da figura da avó (Figura 15), dos seus movimentos lúdicos e felizes, quase infantis, para a câmara, na varanda da casa nova, enquanto a família se abrigava da chuva e aguardava o acesso ao interior. Corpos brancos e negros habitam este mesmo espaço exíguo, esta espécie de limbo entre o exterior e o interior, mas a linha divisória é bem patente na forma como o corpo branco, quer masculino, quer feminino, se movimenta, em contraste com o imobilismo silencioso do corpo negro, aparentemente submisso. Estamos em 1960, e a felicidade conjugal e familiar deste espaço doméstico não passa de écran (Freud, 2006 [1899]), velando a realidade do massacre de Mueda a 16 de junho de 1960, a trinta quilómetros dali, zona descrita como sendo “pacífica”, de “gente amistosa e ordeira”.¹⁷ Schefer encarna a figura da avó: no início do filme, tira medidas e faz provas para uma réplica da indumentária que a avó veste (calças, blusa e chapéu). A meio, já vestida como a avó, mas ainda não assumindo o seu papel, lê, como se estivesse a ensaiar, as palavras com as quais a avó descreve o momento da chegada à casa nova de Muidumbe. No final, desfocada, podendo por isso já quase confundir-se com a avó, mas sendo ainda reconhecível, percorre o jardim e dança, imitando os gestos que vemos nas imagens de arquivo (Figura 16). Nas cenas finais, a voz-off de Schefer, assumida sempre como neta, descreve aquilo que, ao contrário da vida pacífica de gente amistosa e ordeira que nos é dada a ver, não foi nem fotografado, nem filmado (Figura 17). Observando a felicidade doméstica de Muidumbe, ouvimos, através das palavras de Schefer, os mortos, os espectros, os fantasmas de Mueda que ela convida a entrar na casa dos avós.



Figura 15: Raquel Schefer, *Avó (Muidumbe)*, 2009. Stills de vídeo
Cortesia da artista

¹⁷ Conferir o argumento do vídeo. Este massacre foi um dos eventos que despoletou o início da luta armada, por parte da FRELIMO, contra o colonialismo português em Moçambique em 1964.



Figura 16: Raquel Schefer, *Avó (Muidumbe)*, 2009. Stills de vídeo
Cortesia da artista



Figura 17: Raquel Schefer, *Avó (Muidumbe)*, 2009. Stills de vídeo
Cortesia da artista

Uma descolonização epistémica e ético-política da nossa condição pós- e neo-colonial globalizada requer que olhemos para aquilo que, do passado, continua a afetar o presente, as formas pelas quais a nostalgia do império, os silêncios da memória traumática e as repressões da amnésia continuam a surtir efeito ao nível das divisões sócio-económicas e raciais das nossas sociedades contemporâneas (Appadurai, 2013; Chakrabarty, 2000; Comaroff, 2012; Mbembe, 2014, 2015; Mignolo, 2011; Sousa Santos & Meneses, 2010; Spivak, 1999). Para a tarefa de desvelar, sem congelar e sem fetichizar, uma aparição sempre em desaparecimento, o passado enquanto imagem, surgindo como clarão naqueles momentos de perigo em que é reconhecido pelo presente como uma das suas preocupações (Benjamin 1999, p. 247), o arquivo torna-se ferramenta indispensável. Como lugar de “começo” e de “comando”, Derrida notou, “o arquivo funciona sempre, e a priori, contra si próprio”, alojando sempre tanto o Eros da preservação como o Thanatos do caos, da desordem, da perda e da destruição (1996, pp. 11-12). Funciona sempre contra si próprio, de acordo com Ann Stoler, porque “ler de acordo com o grão do arquivo” é precisamente aquilo que nos permite ver a sua textura “mais

granular do que lisa”, a “superfície áspera que lhe dá matiz e forma” (Stoler, 2009, p. 53). Apesar dos problemas relativos à mercantilização das obras de arte nos circuitos pouco democráticos da arte contemporânea,¹⁸ as “superfícies àsperas” dos arquivos e écrans artísticos que examinei aqui, mais granulares do que lisas, poderão considerar-se como fazendo uma certa forma de justiça à dificuldade epistémica e à necessidade ético-política do nosso encontro crítico com a história e a memória, incluindo privada e familiar, em vista da descolonização dos nossos conhecimentos e afectos, das nossas teorias e práticas. //

FILMOGRAFIA E OBRAS DE ARTE

- Barroca, D. (2008). *Soldier playing with dead lizard* [Instalação vídeo].
- Barroca, D. (2011). *Reconfiguração de uma linha raspada* [Impressão a jacto de tinta montada sobre a parede].
- Barroca, D. (2011). *Obstrução de cumplicidades (Objectos em camadas #5)* [Lâmina de metal sobre impressão a jacto de tinta].
- Barroca, D. (2011). *Imagens abstruídas* [Copos de vidro com água turva sobre impressões a jacto de tinta sobre mesa de madeira].
- Ferreira, A. (2015). *Colonialismo sujo, descolonização selvagem* [Instalação mixed-media]. Lisboa: Galeria Filomena Soares.
- Henda, K. K. (2014-2015). *Afectos de betão – Zopo lady* [Instalação mixed-media]. Lisboa e Nápoles: Galeria Filomena Soares e Galleria Fonti.
- Jasse, D. (2010). *Schengen* [Fotografia]. Lisboa: Galeria Baginski.
- Jasse, D. (2014). *Ausência permanente* [Instalação mixed-media]. Lisboa: Galeria Baginski.
- Schefer, R. (2009). *Avó (Muidumbe)* [Vídeo].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (1998). *Homo sacer: Sovereign power and bare life*. Trad. Daniel Heller-Roazen. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Appadurai, A. (2013). *The future as cultural fact: Essays on the global condition*. London: Verso.
- Azoulay, A. (2008). *The civil contract of photography*. New York, London: Zone.
- Balona de Oliveira, A. (2008). The paradox of an archive: The anarchival-archival art of Thomas Hirschhorn. Retirado de /seconds 8. <http://www.slashseconds.org/issues/002/004/articles/aoliveira/>.
- Barroca, D. (2008). *Daniel Barroca: Soldier playing with dead lizard*. Berlin: Künstlerhaus Bethanien.
- Barroca, D. (2013a). *Daniel Barroca: Uma linha raspada*. Vila Nova da Barquinha: Câmara Municipal Vila Nova da Barquinha.

¹⁸ Para uma leitura menos pessimista, a partir dos escritos do próprio Marx, sobre a forma como os modos de produção da arte se distinguem dos da mercadoria, conferir Beech, 2015.

- Barroca, D. (2013b). O importante é ligar a cabeça à mão. In N. Faria (Ed.), *Cadernos CIAJG - Encontros para Além da História* (pp. 56-69, pp. 211-219). Guimarães: Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura.
- Beech, D. (2015). *Art and value: Art's economic exceptionalism in classical, neoclassical and marxist economics*. Boston: Brill.
- Benjamin, W. (1999). Theses on the philosophy of history. *Illuminations* (pp. 253-264). London: Pimlico.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. London and New York: Routledge.
- Butler, J. (2009). *Frames of war: When is life grievable?* London: Verso.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Chabal, P. (2002). *A history of postcolonial Lusophone Africa*. London: Hurst & Co.
- Chakrabarty, D. (2008). *Provincializing Europe: Postcolonial thought and historical difference*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Clifford, J. (1997). *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press.
- Comaroff, J. & Comaroff, J. L. (2012). *Theory from the south, Or, how Euro-America is evolving toward Africa*. Boulder: Paradigm Publishers.
- Demos, T. J. (2013a). *The migrant image: The art and politics of documentary during global crisis*. Durham and London: Duke University Press.
- Demos, T. J. (2013b). *Return to the postcolony: Specters of colonialism in contemporary art*. Berlin: Sternberg Press.
- Derrida, J. (1976). *Of grammatology*. Trad. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Derrida, J. (1994). *The specters of Marx: The state of the debt, The work of mourning, and the New International*. Trad. Peggy Kamuf. London: Routledge / Kindle Edition.
- Derrida, J. (1996). *Archive fever: A Freudian impression*. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, J. (2001). *Writing and difference*. London and New York: Routledge.
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Images in spite of all: Four photographs from Auschwitz*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fernandes, A. (2013). *Segredos da descolonização de Angola*. Lisboa: Dom Quixote.
- Ferreira de Carvalho, N. (Ed.) (2014). *BES photo 2014 – Délio Jasse*. Lisboa: Museu Coleção Berardo e Banco Espírito Santo.
- Figueiredo, L. (2009). *Ficheiros secretos da descolonização de Angola*. Lisboa: Alêtheia Editores.
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, 110, 3-22.

- Freud, S. (2006[1899]). Screen memories. In A. Philips (Ed.), *The Penguin Freud Reader* (pp. 541-561). London: Penguin Books.
- Freud, S. (1961[1920]). *Beyond the pleasure principle*. New York and London: W. W. Norton.
- Gaeta, A. & Rita, G. T. (Eds.) (2015). *On ways of travelling – Representação oficial de Angola na 56ª Exposição Internacional de Arte, La Biennale di Venezia*. Luanda: Ministério da Cultura de Angola.
- Gil, J. (2004). *Portugal, hoje: O medo de existir*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Gil, J. (2009). *Em busca da identidade. O desnorte*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Gilroy, P. (1993). *The black Atlantic: Modernity and double consciousness*. London: Verso.
- Gilroy, P. (2010). *Darker than blue: On the moral economics of black Atlantic culture*. Cambridge, Mass., London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Glissant, É. (1997). *The poetics of relation*. Trad. Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Godfrey, M. (2007). The artist as historian. *October*, 120, 140-172.
- Gordon, A. (2008). *Gothly matters: Haunting and the sociological imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, Culture, Difference* (pp. 222-237). London: Lawrence & Wishart.
- Kapuscinski, R. (2001[1976]). *Another day of life*. London: Penguin Books / Kindle Edition.
- Kapuscinski, R. (2013[1976]). *Mais um dia de vida, Angola 1975*. Lisboa: Tinta da China.
- Laub, D. (1992). Bearing witness, or the vicissitudes of listening. In S. Felman & D. Laub (Eds.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (pp. 57-74). New York, London: Routledge.
- Lourenço, E. (1982). *O labirinto da saudade*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Lourenço, E. (2014). *Do colonialismo como nosso impensado*. Lisboa: Gradiva.
- Magalhães, A. & Gonçalves, I. (2009). *Moderno tropical, arquitectura em Angola e Moçambique, 1948-1975*. Lisboa: Tinta da China.
- Mateus, D. C. (2006). *Memórias do colonialismo e da guerra*. Lisboa: Edições Asa.
- Mateus, D. C. & Mateus, Á. (2011). *Angola 61: Guerra colonial, causas e consequências*. Lisboa: Texto Editores.
- Mbembe, A. (2001). *On the postcolony*. Berkeley, London: University of California Press.
- Mbembe, A. (2014). *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona.
- Mbembe, A. (2015). Decolonizing knowledge and the question of the archive. Retirado de <http://wiser.wits.ac.za/system/files/Achille%20Mbembe%20-%20Decolonizing%20Knowledge%20and%20the%20Question%20of%20the%20Archive.pdf>.
- Meneses, M. P. & Martins, B. S. (Orgs.) (2013). *As guerras de libertação e os sonhos coloniais: alianças secretas, mapas imaginados*. Coimbra: Almedina.
- Mercer, K. (Ed.) (2008). *Exiles, diasporas and strangers*. London and Cambridge, Mass.: Iniva and MIT Press.

- Mignolo, W. D. (2011). *The darker side of Western modernity. Global futures, decolonial options*. Durham: Duke University Press.
- Pélissier, R. & Wheeler, D. (2011). *História de Angola*. Lisboa: Tinta da China.
- Piçarra, M. do C. (2015). *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
- Pinto Ribeiro, A. (Ed.) (2013). *Present tense*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Naro, N.; Sansi-Roca, R. & Treece, D. H. (Eds.) (2007). *Cultures of the Lusophone black Atlantic*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ractliffe, J. (2008). *Terreno ocupado*. Johannesburg: Warren Siebrits.
- Ractliffe, J. (2010). *As terras do fim do mundo*. Johannesburg, Cape Town: Michael Stevenson.
- Ractliffe, J. (2015). *The borderlands*. México City: RM.
- Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible*. London: Continuum.
- Rancière, J. (2007). *The future of the image*. London and New York: Verso.
- Ribeiro Sanches, M.; Clara, F.; Ferreira Duarte, J. & Pires Martins, L. (Eds.) (2011). *Europe in black and white: Immigration, race, and identity in the “Old Continent”*. Bristol, Chicago: Intellect, University of Chicago Press.
- Rodrigues Lopes, S. (2010). Portugal sem destino. In J. Neves (Coord.), *Como Se Faz Um Povo: Ensaio em História Contemporânea de Portugal* (pp. 227-242). Lisboa: Fundação EDP & Tinta da China.
- Schubert, J. (2015). 2002, year zero: History as anti-politics in the ‘New Angola’. *Journal of Southern African Studies* 41, 4, 835-853.
- Soares de Oliveira, R. (2015). *Magnificent and beggar land: Angola since the civil war*. London: C. Hurst & Co.
- Sousa Santos, B. & Meneses, M. P. (Org.) (2010). *Epistemologias do sul*. Coimbra: Almedina.
- Spivak, G. C. (1999). *A critique of postcolonial reason: Toward a reason of the vanishing present*. London and Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Stallabrass, J. (2013). *Memory of fire: Images of war and the war of images*. Brighton: Photoworks.
- Stoler, A. L. (2009). *Along the archival grain: Epistemic anxieties and colonial common sense*. Princeton: Princeton University Press.
- Stoler, A. L. (Ed.) (2013). *Imperial debris: On ruins and ruination*. Durham and London: Duke University Press.
- Vale de Almeida, M. (2004). *An earth-colored sea: “race”, culture, and the politics of identity in the post-colonial Portuguese-speaking world*. New York and Oxford: Berghahn Books.
- Vaz Milheiro, A. (2012). *Nos trópicos sem Le Corbusier: Arquitectura luso-africana no Estado Novo*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Vaz Milheiro, A.; Serventi, S. & Nascimento, P. (2014). *Ilha de São Jorge – Objects, buildings, cities, landscape and visions*. London: Beyond Entropy Lda.

NOTA BIOGRÁFICA

Ana Balona de Oliveira é investigadora de pós-doutoramento (FCT) no Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa (CEC-FLUL) e no Instituto de História de Arte da Universidade Nova de Lisboa (IHA-FCSH-UNL). Tem leccionado em várias instituições no Reino Unido e em Portugal, com destaque para o Courtauld Institute of Art, University of London, onde se doutorou em História de Arte Moderna e Contemporânea, com a tese ‘For/Da: Unhomely and Hybrid Displacements in the Work of Ângela Ferreira, c. 1980-2008’, 2012. A sua investigação actual centra-se em narrativas de império, anti- e pós-colonialismo, migração e globalização na arte contemporânea de espaços ‘lusófonos’ e outros. Coordena a linha de investigação ‘Visual Culture, Migration and Globalization’ no Centro de Estudos Comparatistas (CEC-CITCOM-Dislocating Europe) e é membro do grupo ‘Contemporary Art Studies’ no Instituto de História de Arte (IHA-CAST). Publicou na *Third Text* (Reino Unido), *Mute* (Reino Unido), */seconds* (Reino Unido), *Fillip* (Canadá), *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* (Portugal), *Revista de História de Arte* (Portugal), entre outras. Contribuiu com ensaios para catálogos de exposições e para publicações como *Edson Chagas: Found Not Taken* (Kehrer Verlag, 2015) e *Red Africa: Affective Communities and the Cold War* (Black Dog Publishing, 2016, forthcoming). É curadora independente.

E-mail: ana.balona.oliveira@gmail.com

Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa (CEC/FLUL) e Instituto de História de Arte, Universidade NOVA de Lisboa (IHA/FCSH/NOVA).

Alameda da Universidade, Cidade Universitária, 1649-004 Lisboa, Portugal; Av. de Berna, 26-C, 1069-061, Lisboa, Portugal

* **Submetido: 03-02-2016**

* **Aceite: 16-05-2016**

DECOLONIZATION IN, OF AND THROUGH THE ARCHIVAL “MOVING IMAGES” OF ARTISTIC PRACTICE

Ana Balona de Oliveira

Abstract

This essay investigates the ways in which contemporary artistic practices have been working towards an epistemic and ethico-political decolonization of the present by means of critical examinations of several sorts of colonial archives, whether public or private, familial or anonymous. Through the lens of specific artworks by the artists Ângela Ferreira, Kiluanji Kia Henda, Délio Jasse, Daniel Barroca and Raquel Schefer, this essay examines the extent to which the aesthetics of these video, photographic and sculptural practices puts forth a politics and ethics of history and memory relevant to thinking critically about the colonial amnesias and imperial nostalgias which still pervade a post-colonial condition marked by neo-colonial patterns of globalization and by uneasy relationships with diasporic and migrant communities. Attention will be paid to the histories and memories of the Portuguese dictatorship and colonial empire, the liberation wars / the “colonial” war fought in Angola, Mozambique and Guinea-Bissau between 1961 and 1974, the Carnation Revolution in Portugal in 1974, the independence of Portugal’s former colonies between 1973 and 1975, and the mass “return” of Portuguese settlers from Angola and Mozambique in 1975, without losing sight of apartheid South Africa and the ways in which the Cold War played out on the African continent.

Keywords

Colonial archive; spectres; decolonization; archival art; moving image

... a ghost never dies, it remains always to come and to come-back ... they
are always there, specters, even if they do not exist, even if they are no
longer, even if they are not yet.
Derrida, 1994, p. 123, p. 221

The archive always works, and a priori, against itself.
Derrida, 1996, pp. 11-12

In these matters, you can only experience a haunting, confirming in such
an experience the nature of the thing itself: a disappearance is real only
when it is apparitional.
Gordon, 2008, p. 63

Reading along the archival grain draws our sensibilities to the archive’s
granular rather than seamless texture, to the rough surface that mottles its
hue and shapes its form.
Stoler, 2009, p. 53

This essay will look at the ways in which contemporary artistic practices have been working towards an epistemic and ethico-political decolonization of the present by means of critical examinations of several sorts of colonial archives, whether public or private, familial or anonymous. Through the lens of specific artworks by the artists Ângela Ferreira (b. Mozambique, 1958), Kiluanji Kia Henda (b. Angola, 1979), Délio Jasse (b. Angola, 1980), Daniel Barroca (b. Portugal, 1976), and Raquel Schefer (b. Portugal, 1981), this essay will examine the extent to which the aesthetics of these video, photographic and sculptural practices puts forth a politics and ethics of history and memory relevant to thinking critically about the colonial amnesias and imperial nostalgias which still pervade a post-colonial condition marked by neo-colonial patterns of globalization and by uneasy relationships with diasporic and migrant communities. In particular, attention will be paid to the histories and memories of the Portuguese dictatorship and colonial empire; the liberation wars / the "colonial" war fought in Angola, Mozambique and Guinea-Bissau between 1961 and 1974; the Carnation Revolution in Portugal in 1974; the independence of Portugal's former colonies between 1973 and 1975; and the mass "return" of Portuguese settlers from Angola and Mozambique in 1975 (without losing sight of apartheid South Africa and the ways in which the Cold War played out on the African continent).

What sorts of archives are brought to light by such research-based artistic practices and what sorts of decolonizing archival strategies are put in motion in and by the works themselves, which constitute, as I will argue, archives in their own right? The works under analysis draw mostly on the archival materiality of the mechanically reproduced images of film and analogic photography, hence my use of the phrase "archival 'moving images'" in the title of this essay. But I have added quotation marks to these "moving images", whereby I hint, firstly, at other types of archival sources. In one of the works by Daniel Barroca, a sound archive is also included. In Kiluanji Kia Henda's work under analysis, there is no use of a concrete filmic or photographic archive, but rather of architecture and writing, which function metaphorically as archival sources, insofar as they hold living memories of historical moments. Secondly, I am also referring to the very displacement of the archival source involved in the making of the artwork. That is, the archival documents are also "moving" insofar as they are appropriated and inserted into the work, which therefore acquires an archival quality, without becoming an archive in any literal sense (Foster, 2004; Godfrey, 2007). But the movement of colonial images from the raw materiality of the archives, in themselves already more chaotic and granular than ordered and seamless (Derrida, 1996; Stoler, 2009), to their apparition in the artworks also implies a displacement with regards to their aesthetic qualities, with ethico-political consequences. So, thirdly, in the works under analysis here, colonial images also move in the sense that they are subverted by the artistic gestures which bring them to light. That is, they are retrieved by, and displaced within, the "moving images" of video, photography, and sculptural installation. The process allows the past to emerge as image, but without being frozen, fixed or fetishized, in line with Walter Benjamin's conception of the past according to which it momentarily flashes up at those moments of danger when the present recognizes the past as one of its concerns (1999, p. 247). The process

also allows the past to emerge as spectral image, or what has disappeared to appear on the visibility of the screen, whereby the ethico-political task of coming to terms with what keeps haunting the present becomes possible, out of a concern for justice (Derrida, 1994; Gordon, 2008). The aim of these artistic practices is to decolonize our knowledge of, and affect towards, the colonial past. That is, to inscribe the repressed histories and memories of colonialism and empire, some of which are also private and familial, into a public debate on the post-colonial condition; to contribute to the critical examination of the ways in which the past continues to affect the present; to foster its recollection without falling into nostalgia.¹ Because many of such images are retrieved from the artists' own private and familial archives and relate to personal experiences, and because their artistic use operates so as to stir the viewer's own memories and experiences, their "moving" quality also refers to affect and to its epistemological and ethico-political import. Finally, the motion at play in many of the archival images with which these artists work also refers to the movements of people, either forced or forbidden, and of commodities in colonial and post-colonial times, and the fluidity of diasporic identities. I shall now examine how the aesthetic qualities of these archival "moving images" and of their "moving" conditions of production, display and reception allow them to become ethico-political spaces and sites in the present for the entangled histories and memories passing in and through them.

1974 and 1975 marked the end of the Portuguese colonial empire in Mozambique, Cape Verde, São Tomé e Príncipe and Angola. As is well known, PAIGC (African Party for the Independence of Guinea and Cape Verde) unilaterally declared the independence of Guinea-Bissau in 1973, the first country to be recognized by Portugal after the Carnation Revolution in 1974. In Angola, the situation was particularly complex, with the three liberations movements – MPLA (Popular Movement for the Liberation of Angola), FNLA (National Liberation Front of Angola) and UNITA (National Union for the Total Independence of Angola) – already preparing for war, with the support of their respective Cold War allies. The Alvor Agreement signed with Portugal in January 1975 was meant to prepare the ground for independence in November, through what very soon came to be recognized as an unrealistic process of step-by-step power transfer to the three parties in the making in view of elections scheduled for October. Despite the Nakuru Agreement signed by the three movements in Kenya in late June, by July 1975 the battle for Luanda was being successfully waged by the Soviet Union- and Cuba-supported MPLA, able to expel from Luanda the Zaire-supported FNLA and the South Africa-backed UNITA. In August the departure of Portuguese settlers reached its peak, with thousands being flown out of Luanda, while their belongings, packed in wooden crates, awaited shipping in the port

¹ I should clarify that my use of the terms "inscription" and "non-inscription" throughout this essay, although calling to mind José Gil's *Portugal, hoje: o medo de existir*, is not indebted to this author's elaborations on a supposed "Portugueseness", which falls into a problematic essentialism (see Gil 2004; Gil 2009). Although my use of those terms signals the tendency towards the amnesia of, and lack of critical debate on, the empire in contemporary Portuguese society, it distances itself of any collective psychologizing, which ultimately culminates in stereotypical generalizations that elide the concrete realities of class-, race-, and gender-based inequalities. In other words, Gil's work ends up colluding with that same amnesiac non-inscription he intends to criticize. For a useful critique of Gil's work, and of Eduardo Lourenço's *O labirinto da saudade*, see Rodrigues Lopes 2010, pp. 227-239.

(Chabal, 2002; Fernandes, 2013; Figueiredo, 2009; Kapuscinski, 2001 [1976]; Mateus, 2006; Mateus & Mateus, 2011; Meneses & Martins, 2013; Pélissier & Wheeler, 2011).

These events were narrated, in an autobiographic, personal and poetic account, in *Another Day of Life* by Ryszard Kapuscinski (1976), a Polish journalist and writer who, before going to the war front in southern Angola, spent the summer of 1975 in Luanda (Kapuscinski, 2001 [1976]). His memories speak of several cities in Luanda, three versions of the disappearing colonial Luanda. He begins with the increasingly desert and empty *stone city*, "dying the way an oasis dies when the well runs dry", "dry skeleton polished by the wind", "dead bone sticking up out of the ground towards the sun", "stiff and alien stage set" (pp. 243-244, pp. 445-446, p. 329)². This is the city abandoned by the Portuguese, who transferred as much property as they could to the *wooden city* of boxes and crates, growing in the port first, and then, suddenly, sailing away across the Atlantic towards Lisbon, Rio de Janeiro and Cape Town. While these two mostly white, stone and wooden cities, the former empty, the latter packed, became increasingly uninhabited by their occupants and owners, fearing the descent upon them of what Kapuscinski terms "the black quarters" (the *musseques*), a third, predominantly white city also saw its number of inhabitants grow exponentially, only to see them disappear gradually (p. 409). This is what Kapuscinski calls "the *nomad city* without roofs and walls, the city of refugees around the airport", waiting to be flown out of Angola (pp. 398-399, italics added). "Of all the cities on the bay", he writes, "only the stone Luanda, ever more depopulated and superfluous, remained" (p. 400). Kapuscinski's depiction of Luanda in the summer of 1975 is far from an accurate historiographical account of events, and more of a poetic description of the journalist's remembrance of his own difficult and intense experience of isolation, fear and despair. He arrived in Luanda when everyone in the "stone city" was desperate to leave, and admits in the preface to his book that it is a personal account "about being alone and lost" (p. 140).

Ângela Ferreira, Kiluanji Kia Henda Henda and Délio Jasse have examined the complex decolonization process by looking at this moment of sudden and mass arrival in the former metropolis of thousands of Portuguese from the former colonies, some of whom were second- and third-generation settlers who had never been to Portugal. Henda explicitly refers to Kapuscinski's book as having offered a point of entry into that historical moment and geopolitical context in his work *Concrete Affection – Zopo Lady* (2014)³. Upon arrival, these former settlers were commonly referred to as "retornados" or returnees, a designation which remains pervasive still today, but with which they never identified, since they felt they were arriving in a foreign place rather than actually returning to a familiar space.⁴

² These and all subsequent citations from Kapuscinski's *Another Day of Life* refer to Kindle locations rather than pages, which are not provided in the Kindle Edition.

³ Kapuscinski's *Another Day of Life* also played a crucial role in prompting the South African photographer Jo Ractliffe to begin her photographic projects in Angola: in Luanda first with *Terreno Ocupado* (2007) and, subsequently, just like Kapuscinski, in southern Angola with *Terras do Fim do Mundo* (2009). In *The Borderlands* (2013), she continues her investigations within South African borders. See Ractliffe 2008, 2010, 2015.

⁴ The IARN, *Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais* (Institute for the Support of the Return of Nacional Citizens), was created by the revolutionary government in 1975, in order to support the relocation of these thousands of former settlers. It was extinct in 1981.



Figure 1: Ângela Ferreira, *Messy Colonialism, Wild Decolonization*, 2015. Installation view, GIBCA Gothenburg International Biennial of Contemporary Art, Roda Sten Konsthall, 2015
Photo: Hendrik Zeitler. Courtesy of the artist



Figure 2: Ângela Ferreira, *Messy Colonialism, Wild Decolonization*, 2015. Installation view, GIBCA Gothenburg International Biennial of Contemporary Art, Roda Sten Konsthall, 2015
Photo: Hendrik Zeitler. Courtesy of the artist

Ferreira's video and sculptural installation *Messy Colonialism, Wild Decolonization* (2015) (Figures 1-2) involved an entry into several archives, as is usually the case in her work. In the archive of the Portuguese Cinemateca and in open-access online archives, she found filmic and photographic material relating to one particular site in Lisbon's urban space: the *Padrão dos Descobrimentos* in the *Praça do Império* ("Empire Square") in Belém. With this archival material she made a video which is screened on a wooden sculpture recreating the crates and boxes of the Portuguese settlers who left the former colonies in 1975. The artistic archive her own sculpture becomes shows us, in the video for which it also becomes screen and in its material and formal qualities, the way in which the site of the *Padrão dos Descobrimentos* symbolically marked both the beginning of the Portuguese colonial enterprise as it was envisioned by the Estado Novo regime since the late thirties and its collapse in the mid-seventies, after thirteen years of war waged against the Angolan, Mozambican and Guinean liberation movements. The video

begins with images of the building of the *Padrão dos Descobrimentos*, a monument to the so-called Portuguese Discoveries inaugurated, in a temporary version, in the context of the Exposition of the Portuguese World. This exhibition was organized by the regime in 1940 to celebrate the anniversary of the birth of the nation in 1140 and of the restoration of Portuguese independence from Spain in 1640. A permanent version of the *Padrão* was built and inaugurated in 1960, in commemoration of the anniversary of the death of Henry, the Navigator in 1460 – the inaugural, historical and mythical figure of the so-called Age of the Discoveries.⁵ The images pertain to the film news *Imagens de Portugal* no. 186 (1959) and *Imagens de Portugal* no. 193 (1960), the latter of which includes images of the making of the sculptures that became the *Padrão's* main decorative elements at the atelier of the sculptor Leopoldo de Almeida. The lateral sides of the monument, in the shape of a caravel facing the Tagus estuary, are occupied by an ascending parade of kings, conquerors, explorers, scholars and poets, led by Henry, the Navigator, and sculpted in the large-scale, epic style typical of the Estado Novo statuary. The façade was designed in the form of a cross resembling a sword – a powerful metaphor of the entanglements between discoveries, civilizing mission and conquest. The films by means of which Ferreira recalls these histories were also made in the context of the Estado Novo's propaganda initiatives (Piçarra, 2015, pp. 144-223).⁶ Therefore, her short-length silent video piece is a potent reminder of the regime's ideological investment in grand cultural events, monumental public sculpture, architecture and cinema, in order to promote and celebrate itself, and of the fact that the histories of some of these cultural productions remain still today without much critical consideration.⁷

The fact that such news films were sponsored and controlled by the regime underscores the importance of what comes next in Ferreira's video piece. About forty years later, this site was one of the places where the wooden crates of the returned settlers piled up, some of which remained there for years waiting for clearance, caught up in the midst of the revolutionary period. The video ends with images taken by the photojournalist Alfredo Cunha in 1975, found in open-access online archives, depicting what Ferreira terms the "spoils of the end of colonialism ... standing up against the Monument to the Discoveries": the crates and boxes that the installation renders sculpturally.⁸ This is a work where, as often happens with Ferreira's investigations, she looks and invites us to look at historical events in such a way as to do justice to their complexities and contradictions. She confronts us with the absence of a rigorous public debate on the violence of the colonial enterprise – a violence which predates the Estado Novo, as its own cultural manifestations celebrating historical moments of discovery and conquest make evident, but to which the regime added its own kind of dictatorial violence. Ferreira also

⁵ The temporary version of the *Padrão* was designed by the architect Cottinelli Telmo, whose plan was kept for the permanent construction, led by António Pardal Monteiro.

⁶ The newsreels *Imagens de Portugal* were made between 1953 and 1970.

⁷ The square in front of the *Padrão* is decorated with a large-scale floor piece in limestone, depicting a compass rose and a world map of the routes taken by the Portuguese during the so-called Age of the Discoveries. This square was offered to Portugal by apartheid South Africa, a fact which is seldom referenced.

⁸ See the video's text component.

considers, however, the contradictions of a decolonization process which involved the sudden and mass arrival of many Portuguese from the former colonies who were practically strangers to the former metropolis and unwanted by the revolution.



Figure 3: Kiluanji Kia Henda, *Concrete Affection – Zopo Lady*, 2014. Installation view, As Margens dos Mares, Sesc Pinheiros, São Paulo, 2015
Courtesy of the artist

Similarly to Ferreira's, many of Henda's examinations also take urban space and architectural landscape, including those of built, destroyed, re-appropriated and re-imagined monuments, as the main lens through which to look at the past, present and future⁹. And like Ferreira, he also turned wooden crates and boxes into a sculptural archive and screen.

Henda adapts the script for his video and sculptural installation *Concrete Affection – Zopo Lady* (Figures 3-7) from the first, Luanda-based chapter of Kapuscinski's narration. Henda's is a fairly free adaptation, as personal and poetic as its source, but still somewhat faithful to it. It begins with what might be accurately considered the pervasive metaphor in Kapuscinski's first chapter – Luanda as "desert"; not simply deserted and empty, but also, metaphorically, dry, dying of drought, a dust- and sand-covered skeleton made of empty streets, walls and roofs. Not surprisingly, *Concrete Affection* opens with the panoramic aerial view of a desert, a recurring theme in Henda's oeuvre, emerging here as a nightmarish dream from which the first-person voice-over and main protagonist awakes.¹⁰ The video then focusses on the empty urban landscape of Luanda, while the walking narrator, like Kapuscinski "a wanderer in the desert" looking for a spring or well (p. 236), tells a personal story about being alone and lost in a dying city. In Henda's version, this is a city of concrete, and of "concrete" ambivalent "affections", as contradictory and difficult to "box", to paraphrase the artist,¹¹ as what came to be effectively packed in

⁹ This is the case in works such as *Redefining the Power* (2011) and *Balumuka (Ambush)* (2011), both from the Series *Homem Novo*, and in *Icarus 13* (2008), among others.

¹⁰ Other works where the desert is relevant are, for instance, *Icarus 13* (2008) and the project *A City Called Mirage* (2014).

¹¹ See the work's synopsis on a private video link: "During the preparation of the box for the travel, the narrator is confronted

the delusional and yet very solid “wooden city” of crates and boxes. The narrative spans the duration of one day, from dawn to dusk to dawn again, in a deserted contemporary Luanda (parts of the video were shot on the very early morning of January 1st 2014, when Luanda was sleeping after New Year celebrations). The protagonist’s words (in Henda’s version, the main character is one of the many Portuguese and white Angolans who had to leave the country) fictively resituate the urban, architectural and natural landscape of the city in 1975 (Figure 4).

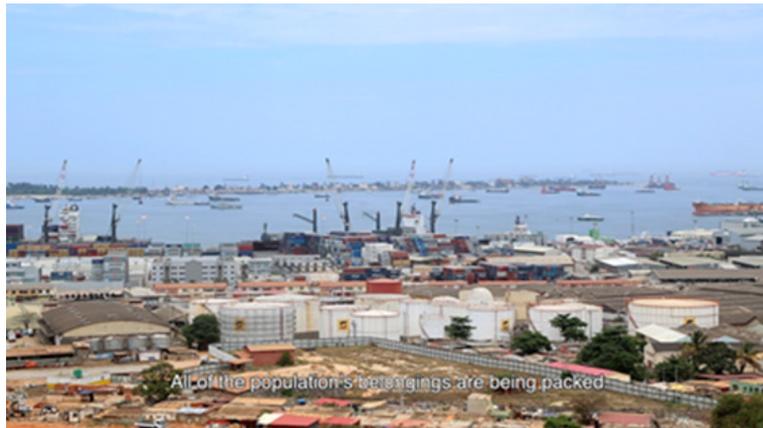


Figure 4: Kiluanji Kia Henda, *Concrete Affection – Zopo Lady*, 2014. Video stills
Courtesy of the artist

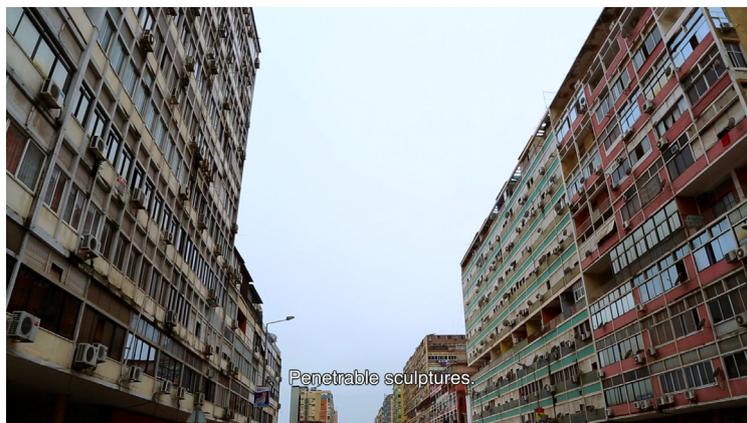


Figure 5: Kiluanji Kia Henda, *Concrete Affection – Zopo Lady*, 2014. Video stills
Courtesy of the artist

Significantly, in Henda’s video, contrary to Kapuscinsky’s description where nothing remains beyond desert and death, Luanda’s architecture is not simply described as a landscape of concrete, as dry, dead and alien as the desert haunting the narrator’s dream. It is also portrayed in sculptural terms: as a set of penetrable huge concrete sculptures, of “sculptural refuges”; as “organic statuary, endowed with a soul” (Figure 5)¹². The narrator tells us of something simultaneously ferocious and soft in the way

by a platonic love for a woman, and the impossibility of boxing affections torments him and undermines his plans to escape”.

¹² See the video’s script.

these architectures tame and, at the same time, bend to nature. Following the footsteps of this invisible wanderer's voice, the viewer is shown a sort of urban skeleton, a chaotic grid of modernist streets, walls and rooftops, the quasi-sculptural structure of modernist Luanda. By looking at this period of decolonization, independence, revolution and beginning of the civil war, in a Cold War context, Henda is also offering a cinematic portrait, a visual archive of the contemporary remnants of Luanda's modernist architectural heritage (Magalhães & Gonçalves, 2009; Vaz Milheiro, 2012). Built in the late colonial period and re-appropriated upon independence, this heritage has been going through processes of demolition and replacement by grand new urban regeneration projects, notably in Luanda's downtown and seaside, where Dubai-like skyscrapers stand out (Schubert, 2015; Soares de Oliveira, 2015). Because they are so expensive, many are often left empty and deserted, in what constitutes yet another type of desert in this story. By examining that particular historical moment, Henda invites us to look at the complex ways in which modern architecture in Luanda was an integral part of the so-called modernizing plans of the last decades of Portuguese colonialism in Angola. Luanda and other cities were places of architectural, urban and social experimentation by more progressive architects, where segregation nonetheless persisted, to finally become spaces for a modernity re-appropriated, recreated, adapted and inhabited by Angolans after independence. Moreover, Henda's investigation does not forget the ruins of modernity left by the Cold War and the long-term civil war, and the new empty ruins of global and oligarchic capitalism's grand modernizing urban projects. Following, while at the same time departing from, Kapuscinski's 1976 *Another Day of Life*, Henda's *Day in the past* is filmed from this past's future to speak to the present. One should not forget that this video work was commissioned, alongside several other films by artists from Mozambique, Guinea-Bissau, Cape Verde, São Tomé e Príncipe and Portugal, for the exhibition *Ilha de São Jorge*, curated by Beyond Entropy for the 14th Architecture Biennale in Venice in 2014. This project responded to and tried to open up the Biennale theme, *Absorbing Modernity, 1914-2014*, proposed by its curator, Rem Koolhaas, by looking at how modernity was "conceived, developed, built, dwelled, absorbed, rejected" in these five Portuguese-speaking African countries (Vaz Milheiro, Serventi & Nascimento, 2014, p. 7).

But its story does revolve around that particular historical moment in 1975 and the main protagonist's painful decision to leave, in one day, a beloved and absent white woman and the city where he lived his whole life. The woman is the *Zopo Lady* mentioned in the title, whose face, skin and body, though more undulating like the bay than rectilinear like the city, seem, at times, to metaphorically equate the face, skin and body of Luanda itself – that is, the white, European, colonial Luanda, about to be abandoned and to disappear (Figure 6)¹³. As the evening progresses, the image of both city and woman oscillates between fear and desire, to become mysteriously repulsive. Gunshots are heard, the narrator seeks refuge at home (the Hotel Tivoli of Kapuscinski's narrative was filmed in the modernist Hotel Globo in downtown Luanda) and another nightmare begins, this time with countless, small, red crosses emerging from and within a single,

¹³ The woman's name is inspired by the name of a clothing store chain in Luanda.

large, green cross (Figure 7). This is the green light for countless deaths, for war. The video ends with the defeated narrator waking up from this premonition, closing his box and escaping through water, by sea and boat. Henda wrote that his video is also, from an intimate and personal perspective, about “the relation between space and collective memory confronted by the vital and mandatory need to emigrate”.¹⁴ Something very similar, as we shall see, could be said of Délio Jasse’s *Endless Absence* (2014). From the past or the future, from history, memory and fiction, through the moving images of video, photography and installation, in both artists’ works, spectral faces, more or less explicitly, emerge from and merge with the landscape of cities by the sea, their modernist architectural “boxes”, the colonial boxes of departing settlers, stamped like passports and visas, appearing on the disappearing structure of video and water screens.



Figure 6: Kiluanji Kia Henda, *Concrete Affection – Zopo Lady*, 2014. Video stills
Courtesy of the artist



Figure 7: Kiluanji Kia Henda, *Concrete Affection – Zopo Lady*, 2014. Video stills
Courtesy of the artist

Indeed, Jasse’s artistic archives, palimpsests and “liquid archaeologies” also speak of and to the conflicting relation between space, collective memory and displacement, from a personal perspective. Having examined in previous works such as *Schengen* (2010) (Figure 8), and from his own experience, a condition of diasporic hybridity, disturbing the fixities of cultural and racial stereotypes (Bhabha, 1994; Clifford, 1997; Hall,

¹⁴ See the work’s synopsis on a private video link.

1990; Mercer, 2008), in *Endless Absence* (2014) (Figures 9-10), Jasse complexifies temporally dislocations in space and movements across borders by invoking phantasmatic presences of the colonial past in the urban space of contemporary Luanda. By means of photographic compositions made analogically, he juxtaposes appropriated photographs of anonymous people, mostly acquired in Lisbon's flea market, and his own images of the unrecognizable Luanda which he "misencountered" ("*desencontrou*") twelve years after the diaspora¹⁵. To these, he adds the stamps typically found in passports and visas, some of which explicitly refer to the departures from Angola and Portugal in 1961 – that is, to the movements of those trying to escape war and conscription –, while others, issued by the Immigration and Borders Service in Portugal, or the Migration and Foreigners Service in Angola, display much more recent dates.



Figure 8: Délio Jasse, *Schengen*, 2010. Silver gelatin, 15 x 40 x 50 cm
Courtesy of the artist



Figure 9: Délio Jasse, *Endless Absence*, 2014. Installation view, *BES Photo 2014*, Museu Coleção Berardo, Lisbon, 2014
Courtesy of the artist

¹⁵ I am referring here to the title of one the photographic series by means of which Jasse examines, precisely, that re-encounter with Luanda: *Desencontros (Misencounters)* (2011). On this series, see, for example, Pinto Ribeiro, 2013.



Figure 10: Délio Jasse, *Endless Absence*, 2014. Print in acrylic box with water, 155 x 110 cm
Courtesy of the artist

As in the works discussed previously, what is being critically examined here is the consequences of non-inscription and amnesia, not only in Portugal, but also in the urban fabric and architectural landscape of Luanda, going through accelerated gentrification (Schubert, 2015; Soares de Oliveira, 2015). Inscription through visual and material obstruction is at the service of a politics of history and an ethics of memory. Process is aesthetically, conceptually and ethico-politically relevant. Indebted to the tradition of documentary photography but having learnt the art of working per layers proper to serigraphy or silk-screen, Jasse is driven by a constant reflexion about the constructed nature, somewhere between fiction and reality, not only of memory, indeed a central theme, but also of the photographic image. The installation of *Endless Absence*, with its photographic compositions floating in acrylic boxes placed on the museum floor, enacts, in an almost theatrical fashion, a kind of choreography of liquid spectres, of undulating faces emerging from the landscape. It evokes, however, not so much the theatre's black box as it does the analogic photography's dark room and developing process, fundamental in Jasse's oeuvre.

His practice is marked by an interest for histories and memories, both individual and collective, both personal and anonymous. He is fascinated by the real stories he ignores and the fictional stories he conjectures, told by strangers' faces in old photographs – a fascination which he de-fetishizes through his use of materials and techniques. He reinvents the processes of analogic photography, by transforming the rarity of certain materials and equipment in opportunity for experimentation – in a sort of game between disappearing historical reality and fiction made real, or act of re-inscription of the past, not nostalgic but resistant to amnesia, also in terms of process, whether chemical or mechanic. Alongside such concerns, his work is also an ongoing investigation on the notion of document. The research on the process-based and constructed nature of both photography and documents serves the larger purpose of an ethico-political questioning around notions of national, ethnic and cultural identity. This is done by means of photographic compositions and installations which deconstruct the purported immediacy,

transparency and neutrality of documentary photography and of national identification documents (whose photographic component contributes to the attribution of a supposedly defined identity, thereby allowing or forbidding movement across geopolitical and cultural borders). In *Endless Absence*, the presence of these liquid screens, visual palimpsests in water, also relates to the idea of a maritime geography, of the ocean as political space, both historical and contemporary, of passage, violence and hybridization, as the works of Édouard Glissant (1997) and Paul Gilroy (1993; 2010),¹⁶ in very diverse but related ways, remind us, and, rather urgently, recent events on Mediterranean shores.

As Jacques Derrida noted not only in the context of his elaborations on the notion of "hauntology", but also of what he termed "spectropoetics" – which, in line with Jacques Rancière, can only constitute itself as a politics (2004), a "spectropolitics" – one of the ethico-political tasks of the present is precisely to learn to live more *justly*, which here, for Derrida, means "to learn to live *with* ghosts, in the upkeep, the conversation, the company, or the companionship, in the commerce without commerce of ghosts" (1994, Exordium, non-numerated page). He adds that "this being-with specters would also be, not only but also, a *politics* of memory, of inheritance, and of generations" (1994, Exordium, non-numerated page). He, who obsessively chased etymological spectres, in a kind of poetics of spectres and politics of memory, inheritance and generations also in terms of language as writing, difference and deferral (1976; 2001), called our attention to the fact that spectres belong, just like us, spectators, to the frequency of a certain visibility – in the case of the spectre, the visibility of the invisible – and that the screen, whether water or cinema screen, "always has, at bottom, in the bottom or background that it is, a structure of disappearing apparition" (1994, p. 125).

This structure of disappearing apparition but apparition nonetheless, disappearing apparition as form of resistance, in movement and of images, against historical amnesia and non-inscription is also discernible in the work of Daniel Barroca. This is a structure which calls to mind Georges Didi-Huberman's lessons on surviving images and images in spite of all (2002; 2008) and Avery Gordon's writings on haunting according to which "a disappearance is real only when it is apparitional" (2008, p. 63). Barroca operates through several sorts of formal and material obstructions, not devoid of an idea of violence reinforced by the works' titles; a destruction of the image which allows for some sort of survival, redrawing, retracing, reconnecting, remapping, reconfiguring – a disappearing apparition; the appearing of the disappearance. Like Jasse, Daniel Barroca also unveils and inscribes by superimposing obfuscating layers. In *Reconfiguration of a Scratched Line* (2011) (Figure 11), *Maps of Complicities* (2011) and *Obstruction of Complicities (Layered Objects #3, #4, #5)* (2011) (Figure 12), scratched lines and metal blades map, while obstructing, the complicities of soldiers' gazes and comradeship. In the first two works, this is done by literally scratching on the surface of the photographic images where the soldiers appear. But such scratches make up rather precise webs of lines, mapping and connecting soldiers' gazes while at the same time erasing their eyes (a literal piercing, with needles becoming an integral part of the installation, occurs in *Pierced*

¹⁶ On the notion of the Lusophone Black Atlantic, see Naro, Sansi-Roca & Treece, 2007; Vale de Almeida, 2004.

Distance [2011]). In *Obstruction of Complicities (Layered Objects #3, #4, #5)*, the same process of drawing abstract forms from the visual obstruction of the documentary photographic images that function as source takes place. But this time, the resulting maps are opaque, as they are made of metal blades superimposed on the photographs, acquiring a three-dimensional quality. Here, Barroca's *Scratched Line* and *Maps* become *Layered Objects*. In other instances of the same series, the artist turns the images of the soldiers into obfuscating objects by layering them with engraved glass, glass powder (#6, #7) and epoxy resin (#1). Similarly, in *Obstructed Images* (2011) (Figure 13), glasses of murky water hide, while simultaneously marking, the faces of soldiers on photographs displayed on a table. The glasses interrupt the visual access to the photographic documentation of the soldiers' gatherings and signal the difficulty of clear and translucent recollection of the experience of the war, while the installation as a whole evokes its memory in the form of the shadowy leftovers of a day after.



Figure 11: Daniel Barroca, *Reconfiguration of a Scratched Line*, 2011. Inkjet print mounted on the wall, 333 x 126 cm
Courtesy of the artist



Figure 12: Daniel Barroca, *Obstruction of Complicities (Layered Object #5)*, 2011. Metal blade on inkjet print, 29 x 40 cm
Courtesy of the artist



Figure 13: Daniel Barroca, *Obstructed Images*, 2011. Glasses with murky water on inkjet prints on wooden table, 140 x 70 x 75 cm
Courtesy of the artist

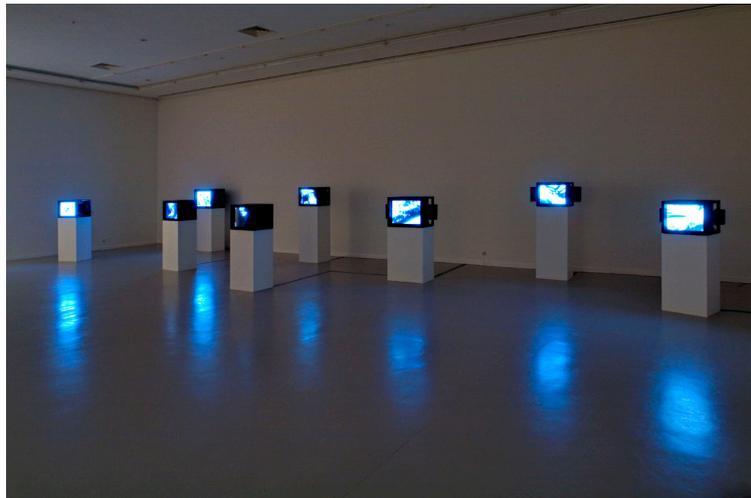


Figure 14: Daniel Barroca, *Soldier Playing with Dead Lizard*, 2008. Installation view, *Daniel Barroca, Soldier Playing with Dead Lizard*, Küntlerhaus Bethanien, Berlin, 2009. Courtesy of the artist.

Who are these soldiers? They are the same who had already made a “disappearing apparition” on the monitor screens of a previous work – the eight-channel video installation *Soldier Playing with Dead Lizard* (2008) (Figure 14). This was one of the first times Barroca appropriated images from the photographic war album his father compiled while fighting along the Portuguese Armed Forces in Guinea-Bissau. Many who fought in the war assembled similar albums – common and yet unspoken presences in the homes of many Portuguese families today. Barroca exposes the existence of his father’s by using it as archival source for the video installation, but visually blurs its images, abstracts them, *obstructs* them through the up-close and zoomed-in camera movement. For this work he also retrieved the sound archive of his father’s breathing, in the intervals of the words, here omitted, *obstructed*, with which he narrated his experience of the war to cassettes he would then send to his partner, the artist’s mother. According to Gordon, spectral matter

calls for an ethico-political task of listening (2008).¹⁷ In line with Cathy Caruth, traumatic memory cannot be known nor seen but rather ethically sent to another generation and another future (1996, p. 111).

Intergenerational and familial memory – in this case, screen rather than traumatic memory – is also the object of Raquel Schefer's video investigations. *Granny (Muidumbe)* (2009) begins with images of pouring rain, filmed in 1960 by Schefer's grandfather, author of the domestic film which she reemploys in order to make her own short-length piece. The film documents the moment when the family arrived at their new residence in Muidumbe in northern Mozambique, where Schefer's grandfather was to take up the post of local head of the colonial administration. The film revolves around the figure of her grandmother (Figure 15) and her playful and happy, almost childish, movements for the camera in the veranda of the new home, under whose roof the family sheltered from the rain while waiting to gain access to the interior. White and black bodies occupy the same exiguous space, a sort of threshold between outdoors and indoors, but the dividing line is rather patent in the way the white bodies move, be they masculine or feminine, in contrast to the quiet immobility of apparently submissive black bodies. The year is 1960 and the marital and familial happiness of this domestic space is but a screen (Freud, 2006 [1899]) veiling the massacre of Mueda, which occurred on June 16th the same year, just thirty kilometres away, in an area described as "peaceful" and inhabited by "friendly and orderly people".¹⁸ Schefer progressively incarnates the figure of her grandmother: at the beginning of the film, she takes measurements for a replica of her grandmother's outfit (trousers, a blouse and a hat); then, already dressed like her grandmother, but not yet playing her part, she reads aloud, as if rehearsing, the words with which her grandmother describes the arrival at the new house in Muidumbe; at the end, in the out-of-focus shots that blur the distinction between her and her grandmother, while still permitting recognition, she walks through the garden and dances, imitating the grandmother's gestures seen in the archival moving images of her grandfather's film (Figure 16). In the final scenes, Schefer's voice-over, always acknowledged as granddaughter, describes that which, unlike the peaceful life of friendly and orderly people on the screen, was neither photographed, nor filmed (Figure 17). While observing the domestic happiness of Muidumbe, we listen, through Schefer's words, to the dead, the spectres, the ghosts of Mueda, whom she invites to enter her grandparents' house.

¹⁷ See also Laub 1992.

¹⁸ See the video's script. This massacre was one of the events triggering the beginning of the FRELIMO armed struggle against Portuguese colonialism in Mozambique in 1964.



Figure 15: Raquel Schefer, *Granny (Muidumbe)*, 2009. Video Still
Courtesy of the artist



Figure 16: Raquel Schefer, *Granny (Muidumbe)*, 2009. Video Still
Courtesy of the artist



Figure 17: Raquel Schefer, *Granny (Muidumbe)*, 2009. Video Still
Courtesy of the artist

An epistemic and ethico-political decolonization of our globalized post- and neo-colonial condition requires that we look into what remains of the past that continues to affect our present, the ways in which nostalgia of the empire, the silences of traumatic memory and the repressions of amnesia continue to impact on the socio-economic and racial divides of our contemporary societies (Appadurai, 2013; Chakrabarty, 2000; Comaroff, 2012; Mbembe, 2014,2015; Mignolo, 2011; Sousa Meneses &, 2010; Spivak, 1999). For the task of unveiling, without freezing, without fetishizing, an always disappearing apparition, the past as image flashing up at those moments of danger when it is recognized by the present as one of its concerns (Benjamin, 1999, p. 247), the archive becomes an indispensable tool. Although place of commencement and commandment, Derrida noted that "the archive always works, and a priori, against itself", harbouring both the Eros of preservation and the Thanatos of chaos, disorder, loss and destruction (1996, pp. 11-12). It always works against itself, in line with Ann Stoler, because "reading along the archival grain" is precisely what allows us to see its "granular rather than seamless texture", "the rough surface that mottles its hue and shapes its form" (Stoler, 2009, p. 53). Despite the problems arising from the commoditization of artworks in the uneven circuits of contemporary art,¹⁹ the "rough surfaces" of the artistic archives and screens I have been discussing here, more granular than seamless, might be said to do some sort of justice to the epistemic difficulty and ethico-political necessity of our critical encounter with history and memory, including private and familial, in view of the decolonization of our knowledges and affects, of our theories and practices. //

FILMOGRAPHY & ARTWORKS

- Barroca, D. (2008). *Soldier playing with dead lizard* [Video installation].
- Barroca, D. (2011). *Reconfiguration of a scratched line* [Inkjet print mounted on the wall].
- Barroca, D. (2011). *Obstruction of complicities (Layered object #5)* [Metal blade on inkjet print].
- Barroca, D. (2011). *Obstructed images* [Glasses with murky water on inkjet prints on wooden table].
- Ferreira, A. (2015). *Messy colonialism, wild decolonization* [Mixed-media installation]. Lisbon: Galeria Filomena Soares.
- Henda, K. K. (2014-2015). *Concrete affection – Zopo lady* [Mixed-media installation]. Lisbon and Naples: Galeria Filomena Soares and Galleria Fonti.
- Jasse, D. (2010). *Schengen* [Photography]. Lisbon: Galeria Baginski.
- Jasse, D. (2014). *Endless absence* [Mixed-media installation]. Lisbon: Galeria Baginski.
- Schefer, R. (2009). *Granny (Muidumbe)* [Video].

¹⁹ For a less pessimistic account, drawing on Marx's own writings, on how art is not necessarily produced as a commodity, see Beech, 2015.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Agamben, G. (1998). *Homo sacer: Sovereign power and bare life*. Trans. Daniel Heller-Roazen. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Appadurai, A. (2013). *The future as cultural fact: Essays on the global condition*. London: Verso.
- Azoulay, A. (2008). *The civil contract of photography*. New York, London: Zone.
- Balona de Oliveira, A. (2008). The paradox of an archive: The anarchival-archival art of Thomas Hirschhorn. Retrieved from /seconds 8. <http://www.slashseconds.org/issues/002/004/articles/aoliveira/>
- Barroca, D. (2008). *Daniel Barroca: Soldier playing with dead lizard*. Berlin: Künstlerhaus Bethanien.
- Barroca, D. (2013a). *Daniel Barroca: Uma linha raspada*. Vila Nova da Barquinha: Câmara Municipal Vila Nova da Barquinha.
- Barroca, D. (2013b). O importante é ligar a cabeça à mão. In N. Faria (Ed.). *Cadernos CIAJG - Encontros para Além da História* (pp. 56-69, pp. 211-219). Guimarães: Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura.
- Beech, D. (2015). *Art and value: Art's economic exceptionalism in classical, neoclassical and marxist economics*. Boston: Brill.
- Benjamin, W. (1999). Theses on the philosophy of history. *Illuminations* (pp. 253-264). London: Pimlico.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. London and New York: Routledge.
- Butler, J. (2009). *Frames of war: When is life grievable?* London: Verso.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Chabal, P. (2002). *A History of postcolonial Lusophone Africa*. London: Hurst & Co.
- Chakrabarty, D. (2008). *Provincializing Europe: Postcolonial thought and historical difference*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Clifford, J. (1997). *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, Mass., London: Harvard University Press.
- Comaroff, J. & Comaroff, J. L. (2012). *Theory from the south, or, how Euro-America is evolving toward Africa*. Boulder: Paradigm Publishers.
- Demos, T. J. (2013a). *The migrant image: The art and politics of documentary during global crisis*. Durham and London: Duke University Press.
- Demos, T. J. (2013b). *Return to the postcolony: Specters of colonialism in contemporary art*. Berlin: Sternberg Press.
- Derrida, J. (1976). *Of grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Derrida, J. (1994). *The specters of Marx: The state of the debt, the work of mourning, and the New International*. London: Routledge. Kindle Edition.
- Derrida, J. (1996). *Archive fever: A Freudian impression*. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, J. (2001). *Writing and difference*. London and New York: Routledge.

- Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Images in spite of all: Four photographs from Auschwitz*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fernandes, A. (2013). *Segredos da descolonização de Angola*. Lisboa: Dom Quixote.
- Ferreira de Carvalho, N. (Ed.) (2014). *BES Photo 2014 – Délio Jasse*. Lisboa: Museu Coleção Berardo e Banco Espírito Santo.
- Figueiredo, L. (2009). *Ficheiros secretos da descolonização de Angola*. Lisboa: Alêtheia Editores.
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, 110, 3-22.
- Freud, S. (2006[1899]). Screen memories. In A. Philips (Ed.), *The Penguin Freud Reader* (pp. 541-561). London: Penguin Books.
- Freud, S. (1961[1920]). *Beyond the pleasure principle*. New York and London: W. W. Norton.
- Gaeta, A. & GT, R. (Eds.) (2015). *On ways of travelling – Representação oficial de Angola na 56ª Exposição Internacional de Arte, La Biennale di Venezia*. Luanda: Ministério da Cultura de Angola.
- Gil, J. (2004). *Portugal, hoje: O medo de existir*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Gil, J. (2009). *Em busca da identidade. O desnorte*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Gilroy, P. (1993). *The black Atlantic: Modernity and double consciousness*. London: Verso.
- Gilroy, P. (2010). *Darker than blue: On the moral economics of black Atlantic culture*. Cambridge, Mass., London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Glissant, É. (1997). *The poetics of relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Godfrey, M. (2007). The artist as historian. *October*, 120, 140-172.
- Gordon, A. (2008). *Gothly matters: Haunting and the sociological imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, Culture, Difference* (pp. 222-237). London: Lawrence & Wishart.
- Kapuscinski, R. (2001) (1976). *Another day of life*. London: Penguin Books. Kindle Edition.
- Laub, D. (1992). Bearing witness, or the vicissitudes of listening. In S. Felman & D. Laub (Eds.). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (pp. 57-74). New York, London: Routledge.
- Lourenço, E. (1982). *O labirinto da saudade*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Lourenço, E. (2014). *Do colonialismo como nosso impensado*. Lisboa: Gradiva.
- Magalhães, A. & Gonçalves, I. (2009). *Moderno tropical, arquitectura em Angola e Moçambique, 1948-1975*. Lisboa: Tinta da China.
- Mateus, D. C. (2006). *Memórias do colonialismo e da guerra*. Lisboa: Edições Asa.
- Mateus, D. C. & Mateus, Á. (2011). *Angola 61: Guerra colonial, causas e consequências*. Lisboa: Texto Editores.

- Mbembe, A. (2001). *On the postcolony*. Berkeley, London: University of California Press.
- Mbembe, A. (2014). *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona.
- Mbembe, A. (2015). Decolonizing knowledge and the question of the archive. Retrieved from <http://wiser.wits.ac.za/system/files/Achille%20Mbembe%20-%20Decolonizing%20Knowledge%20and%20the%20Question%20of%20the%20Archive.pdf>.
- Meneses, M. P. & Martins, B. S. (Org.) (2013). *As guerras de libertação e os sonhos coloniais: Alianças secretas, mapas imaginados*. Coimbra: Almedina.
- Mercer, K. (Ed.) (2008). *Exiles, diasporas and strangers*. London and Cambridge, Mass.: Iniva and MIT Press.
- Mignolo, W. D. (2011). *The darker side of Western modernity. Global futures, decolonial options*. Durham: Duke University Press.
- Pélissier, R. & Wheeler, D. (2011). *História de Angola*. Trans. Pedro Serras Pereira, Paula Almeida. Lisboa: Tinta da China.
- Piçarra, M. do C. (2015). *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
- Pinto Ribeiro, A. (Ed.) (2013). *Present tense*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Naro, P.; Sansi-Roca, N. & Treece, R. (Eds.) (2007). *Cultures of the Lusophone black Atlantic*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ractliffe, J. (2008). *Terreno ocupado*. Johannesburg: Warren Siebrits.
- Ractliffe, J. (2010). *As terras do fim do mundo*. Johannesburg, Cape Town: Michael Stevenson.
- Ractliffe, J. 2015. *The borderlands*. México City: RM.
- Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible*. London: Continuum.
- Rancière, J. (2007). *The future of the image*. London and New York: Verso.
- Ribeiro Sanches, M.; Clara, F.; Ferreira Duarte, J. & Pires Martins, L. (Eds.) (2011). *Europe in black and white: Immigration, race, and identity in the "Old Continent"*. Bristol, Chicago: Intellect, University of Chicago Press.
- Rodrigues Lopes, S. (2010). Portugal sem destino. In: J. Neves (Coord.), *Como Se Faz Um Povo: Ensaios em História Contemporânea de Portugal* (pp. 227-242). Lisboa: Fundação EDP & Tinta da China.
- Schubert, J. (2015). 2002, year zero: History as anti-politics in the 'New Angola'. *Journal of Southern African Studies* 41, 4, 835-853.
- Soares de Oliveira, R. (2015). *Magnificent and beggar land: Angola since the civil war*. London: C. Hurst & Co.
- Sousa Santos, B. & Meneses, M. P. (Org.) (2010). *Epistemologias do sul*. Coimbra: Almedina.
- Spivak, G. C. (1999). *A critique of postcolonial reason: Toward a reason of the vanishing present*. London and Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Stallabrass, J. (2013). *Memory of fire: Images of war and the war of images*. Brighton: Photoworks.

Stoler, A. L. (2009). *Along the archival grain: Epistemic anxieties and colonial common Sense*. Princeton: Princeton University Press.

Stoler, A. L. (Ed.) (2013). *Imperial debris: On ruins and ruination*. Durham and London: Duke University Press.

Vale de Almeida, M. (2004). *An earth-colored sea: "Race", culture, and the politics of identity in the post-colonial Portuguese-speaking world*. New York and Oxford: Berghahn Books.

Vaz Milheiro, A. (2012). *Nos trópicos sem Le Corbusier: Arquitectura luso-africana no Estado Novo*. Lisboa: Relógio d'Água.

Vaz Milheiro, A., Serventi, S. & Nascimento, P. (2014). *Ilha de São Jorge – Objects, buildings, cities, landscape and visions*. London: Beyond Entropy Lda.

BIOGRAPHICAL NOTE

Ana Balona de Oliveira is a FCT Postdoctoral Fellow at the Centre for Comparative Studies of the University of Lisbon (CEC-FLUL) and at the Institute for Art History of the New University of Lisbon (IHA-FCSH-UNL). She has lectured in several institutions in the United Kingdom and Portugal, notably at the Courtauld Institute of Art, University of London, where she received her PhD in History of Art (Modern and Contemporary) with the thesis 'For/Da: Unhomely and Hybrid Displacements in the Work of Ângela Ferreira, c. 1980-2008', 2012. Her current research focusses on narratives of empire, anti- and post-colonialism, migration and globalization in contemporary art from 'Lusophone' spaces and beyond. She coordinates the research line 'Visual Culture, Migration and Globalization' at the Centre for Comparative Studies (CEC-CITCOM-Dislocating Europe) and is a member of the research group 'Contemporary Art Studies' at the Institute for Art History (IHA-CASt). She published in *Third Text* (UK), *Mute* (UK), */seconds* (UK), *Fillip* (Canada), *Aniki: Portuguese Journal of the Moving Image* (Portugal), *Revista de História de Arte* (Portugal), among others. She wrote essays for exhibition catalogues and publications such as *Edson Chagas: Found Not Taken* (Kehrer Verlag, 2015) and *Red Africa: Affective Communities and the Cold War* (Black Dog Publishing, 2016, forthcoming). She is an independent curator.

E-mail: ana.balona.oliveira@gmail.com

Centre for Comparative Studies, University of Lisbon

CEC/FLUL and Institute for Art History, New University of Lisbon (IHA/FCSH/NOVA).

Alameda da Universidade, Cidade Universitária, 1649-004 Lisbon, Portugal; Av. de Berna, 26-C, 1069-061, Lisbon, Portugal;

* Submitted: 03-02-2016

* Accepted: 16-05-2016

IMAGENS DE ÁFRICA? FILMES E DOCUMENTÁRIOS PORTUGUESES RELATIVOS ÀS ANTIGAS COLÓNIAS AFRICANAS (PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX)

Patrícia Ferraz de Matos

Resumo

Este artigo analisa filmes e documentários, realizados em Portugal, que tiveram como pano de fundo as ex-colónias africanas ou nelas foram inspirados. Durante o Estado Novo, a defesa de uma boa imagem do “império” e da política colonial levou a proibir filmes que incluíssem maus-tratos a indivíduos de origem africana, ilustrassem a luta entre o “branco” (colono) e o “negro” (colonizado), retratassem os movimentos de luta pela ascensão dos negros nos EUA ou exaltassem aspetos pacifistas ou antimilitaristas. Muitos documentários destacam as potencialidades (naturais e humanas) de África. Alguns são dedicados à criação de estruturas de ensino e evangelização dos africanos, ou procuram retratar os seus “usos e costumes”. Outros evidenciam a força de trabalho do africano na construção de um futuro prometedor. Tal trabalho é orientado pelo “branco”, i.e., é ao saber técnico deste que se junta a força do africano. Os africanos são representados como exemplos de um conjunto uno (todos são denominados “indígenas”), mas entre eles procuram-se evidenciar características distintivas. As imagens que denotam modernização, em cidades como Luanda ou Lourenço Marques, ofuscam os “colonizados”. Estes filmes têm amiúde um carácter mais de propaganda do que informação, ou etnográfico, e têm como objetivo transmitir uma consciência colonial.

Palavras-chave

Filmes; colónias portuguesas; Estado Novo; propaganda colonial; representações; África

INTRODUÇÃO

Este texto¹ pretende apresentar uma análise efetuada aos filmes e documentários que visionei no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento² (ANIM), um departamento da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, com sede no Freixial, mais propriamente em Bucelas, a poucos quilómetros de Lisboa. Esta documentação, produzida na primeira metade do século XX, em Portugal, teve como pano de fundo as ex-colónias africanas ou nelas foi inspirada. O meu objetivo inicial foi o de tentar perceber quais eram as imagens das colónias e dos seus habitantes aí transmitidas e em que contextos surgiam. Esta análise não pretende destacar os elementos estéticos ou técnicos, mas a mensagem geral, assim como o conteúdo em termos das representações coloniais, dos

¹ Uma versão anterior a este texto foi apresentada no V Congresso de Estudos Africanos no Mundo Ibérico - África: compreender trajetos, olhar o futuro - no painel “Representações sociais e formas de arte”, que fez parte da secção “Patrimónios Culturais” e decorreu no dia 6 de maio de 2006 na Universidade da Beira Interior. Trabalho realizado com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BM/2194/2000) e do Instituto de Ciências Sociais (UID/SOC/50012/2013).

² Para mais pormenores sobre estes e outros filmes, ver Matos (2013).

papéis sociais associados aos então nativos africanos e a forma como determinadas imagens os discriminavam ou marginalizavam³.

Considero que os filmes constituem um material muito relevante, pois envolvem o espectador em processos heurísticos e de criação de significado muito diferentes da escrita verbal, mas cuja análise pode ser tanto ou mais proveitosa. Os filmes são um meio privilegiado de construção da percepção do real que reúne texto, imagem em movimento e som. Embora a sua maioria não tenha sido ainda devidamente analisada, têm vindo a destacar-se, contudo, alguns exemplos (Piçarra, 2015; Seabra, 2000). Os filmes servem para concretizar o desejo de registar o que se vê, mas também do que se quer dar a ver. Ou seja, é porque fragmentam o real e escolhem uma realidade em detrimento de outras que eles se tornam um material favorito e são importantes tanto pelo que mostram como, ou mais ainda, pelo que ocultam.

Como em 1929⁴ foi instituída a censura, os filmes realizados a partir de 1932 são visados pela Inspeção-Geral de Espetáculos. No seu início existe uma sigla que os identifica e é comprovativa de que foram visados. A defesa de uma boa imagem do “império” e da política colonial levou a proibir filmes que incluíssem maus-tratos a indivíduos de origem africana, ilustrassem a luta entre o “branco” (colono) e o “negro” (colonizado), ilustrassem a segregação racial nos EUA, retratassem os movimentos de luta pela ascensão dos indivíduos de origem africana nos EUA ou exaltassem aspetos pacifistas ou antimilitaristas, sendo estes cortados ou simplesmente recusados (Geada, 1977).

Para enfatizar a natureza construída dos filmes podemos destacar factos como: a posição do realizador; o efeito sobre o que está a filmar; as técnicas de edição; os meios de produção; as entidades patrocinadoras; o mercado ou as expectativas quanto à sua receção; a censura (Matos, 2013, p. 82). Tal como as fotografias, os filmes permitiam ao espectador visualizar a “realidade” das colónias sem ter de se deslocar. Porém, as suas imagens são construídas a partir do momento em que se pega na câmara, se foca um campo de imagem, se coloca uma banda sonora (muitas vezes o hino nacional português), se reduz o espectro cromático e se põe uma legenda. Como referiram Marcus Banks e Howard Morphy (1997, p. 1), podemos fazer uma distinção entre o estudo das formas culturais visuais e a utilização do meio visual para descrever e analisar a cultura. Esta é a diferença, ou nos termos de Sol Worth, entre usar um meio e estudar o modo como um meio é usado (Worth, 1981, p. 190).

Estudar e analisar os filmes é assim também uma forma de analisar a história de uma sociedade e da humanidade. Marc Ferro, um historiador que se tem dedicado ao estudo das ligações entre a história e o cinema⁵, analisou este “como agente da história”, tomando como ponto de partida o cinema soviético e o filme antinazi americano de 1939 a 1943.

³ Os filmes visionados são de curta, média e longa-metragem. Regra geral, um filme com duração igual ou superior a 50 minutos é considerado uma longa-metragem; um filme de 10, 15 ou 20 minutos é uma curta-metragem e os filmes cuja duração se encontra entre os de longa e os de curta duração são as médias metragens.

⁴ A censura ao cinema já existia antes do Estado Novo. Lauro António refere que a primeira indicação de tal censura é de 1919 e faz alusão a um decreto de 1917 que regulamentava a exibição de “fitas” (1978, p. 25).

⁵ No âmbito desta temática, publicou *Analyse de Films, Analyse de Sociétés* (1976) e *Cinéma et Histoire* (1977).

Segundo Marc Ferro (1987), o cinema é muitas vezes “uma contra-análise da sociedade”, ou seja, embora possa não existir essa pretensão à partida, um filme acaba por trazer-nos elementos para analisar o contexto da sociedade em que foi produzido, e vale tanto pelo que é mostrado, como por o que é ofuscado. Por outro lado, pode ser um “agente da história”, ao procurar influenciar o seu público, enviar-lhe uma mensagem, constituindo-se como um filme ideológico ou de propaganda, tornando-se assim uma fonte importante. Do mesmo modo, a realização dos filmes parece estar diretamente ligada com a história de Portugal e com os aspetos sociais relativos às representações coloniais.

A produção⁶ de filmes num país de pequenos recursos exigiu um grande esforço. Todavia, estava a investir-se no novo “instrumento difusor de ideias”, como afirmou António Lopes Ribeiro (1933), cujo alcance podia superar os jornais e a telefonia. Assim, além de registar a memória de factos e acontecimentos importantes, o cinema podia servir como propaganda. Encarando-o como meio de propaganda (Ferro, 1931, 1950), o Estado Novo, por meio de pessoas como António Ferro, organizou estruturas de produção cinematográfica e criou em 1935, pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), o “cinema ambulante”. A partir daí, o cinema passou a depender do SPN⁷, dirigido por António Ferro. Quando, a partir de 1944, o SPN se passou a designar Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) continuou a desenvolver atividades protetoras do cinema e instituiu prémios oficiais. António Ferro contou com Lopes Ribeiro⁸ (1908-1995), um “modernista” defensor do salazarismo, e Leitão de Barros (1896-1967), decorador oficial do regime em vários eventos. Tal como as exposições, os filmes eram publicitados como formas cómodas e económicas de viajar (*O Planalto*, 1931, n.º 43, p. 12). O documentário teve, assim, uma presença significativa nas agendas culturais e científicas de diferentes instituições⁹.

⁶ Entre as produtoras, podemos referir a Invicta Film, montada com técnicas francesas, e a Tobis Portuguesa, instalada em 1933 por alemães com o sistema Tobis Klang Film e que teve o primeiro estúdio equipado para o filme sonoro. Outros centros de produção foram o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), a Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas (SPAC) e a Agência Geral das Colónias (AGC), através das Missões Cinegráficas.

⁷ O “Secretariado” produziu documentários entre os quais os dois filmes das viagens presidenciais a África, o da Exposição do Mundo Português e o da viagem do cardeal Cerejeira a África. A partir de 1935 começa a campanha do cinema ambulante. De 1937 a 1947 os cinemas ambulantes realizaram “2.235 espetáculos, a que assistiram 2.304.570 pessoas, tendo falado (a abrir muitas das sessões realizadas) 1.585 oradores das localidades que se associaram com entusiasmo a esta iniciativa” e em “1946, durante seis meses, o Cinema Ambulante do SNI percorreu o Arquipélago dos Açores, realizando 116 espetáculos, a que assistiram 230.700 pessoas, tendo falado 70 oradores”. O SNI cedia programas “a todas as entidades da província” como “sindicatos, hospitais, quartéis, escolas, fábricas, juntas de freguesia” (Secretariado Nacional de Informação, 1948).

⁸ L. Ribeiro encenou ficção política com *A Revolução de Maio* (1937) e colonial com *Feitiço do Império* (1940); elaborou documentários sobre importantes obras do regime a nível mediático: exposições, visitas do chefe de Estado às colónias e outros eventos. *Portugal na Exposição de Paris de 1937* (1942) e *O Cortejo Histórico de Lisboa* (1947), produzido pela Câmara Municipal de Lisboa e organizado para a comemoração do VIII Centenário da Tomada de Lisboa, retratam momentos captados por um realizador informado do que se fazia fora do país e que contactou na União Soviética com realizadores familiarizados com a propaganda, como Serguei Eisenstein e Dziga Vertov (Matos-Cruz & Antunes, 1997).

⁹ Segundo o relatório da AGC de 1933-34 (Lencastre, 1934, pp. 21-2) realizaram-se durante esses anos sessões de propaganda colonial em várias cidades do país. Além disso, emprestaram-se filmes a Liceus, Colégios e Grémios particulares e à Sociedade de Geografia de Lisboa para a “Semana das Colónias”. Foram também enviados para o Rio de Janeiro aquando da “quinzena portuguesa” organizada pelo jornal *O Século*.

No âmbito das primeiras experiências, podemos destacar a de Ernesto de Albuquerque, em 1909¹⁰, com *A Cultura do Cacau*, em São Tomé e Príncipe, e a de Manuel Antunes Amor no Extremo Oriente (Matos-Cruz & Antunes, 1997, p. 59), mais propriamente em Macau (desde 1924) e em Goa (desde 1930) (Pimentel, 2002, pp. 24-25). Ainda durante esta fase, em 1929, Augusto Seara, com funções nos Serviços Cinematográficos do Exército, realizou o documentário *Por Terras de Ébano* sobre aspetos “etnográficos” e “paisagísticos” da Guiné e de São Tomé e Príncipe¹¹. Em 1930, António Antunes da Mata e o operador José César de Sá estiveram envolvidos na “Missão cinematográfica a Angola” (Ribeiro, 1973, p. 21) e realizaram vários documentários¹², tendo alguns deles sido posteriormente distribuídos e explorados comercialmente. Uma outra equipa, designada por Brigada Cinematográfica Portuguesa, liderada por Fernandes Tomaz, teve como destino Moçambique, passando também por São Tomé e Príncipe; a equipa realizou documentários¹³ e elaborou uma montagem, intitulada *A Colónia de Moçambique*, projetada na Exposição Colonial Internacional de Paris em 1931 (Pimentel, 2002, p. 27). De notar que uma parte, embora pequena, dos documentários produzidos nesta fase, foi apresentada em algumas exposições internacionais, do final dos anos 20 e início dos anos 30, que contaram com a participação de Portugal (Pimentel, 2002, pp. 26-27). Na minha pesquisa sobre esta fase não encontrei documentários sobre Cabo Verde nem sobre Timor. Mais tarde, no sentido de realizar filmes documentais e de propaganda sobre a colonização, foi criada pelo ministro das Colónias, Francisco Vieira Machado, uma Missão Cinegráfica às Colónias de África (MCCA), em abril de 1937, com o apoio da Agência Geral das Colónias (AGC), que tinha na altura à sua frente Júlio Cayolla.¹⁴

A MCCA¹⁵ foi, até ao seu surgimento, a digressão mais detalhada e exaustiva de uma

¹⁰ Pimentel (2002, pp. 23, 30) indica 1908, mas em todas as fontes por mim consultadas a data assinalada é 1909.

¹¹ No âmbito dos Serviços Cinematográficos do Exército foram realizados por Augusto Seara também os documentários: *Guiné: Aspetos Industriais e Agricultura* (1929) e *São Tomé Agrícola e Industrial* (1929).

¹² São disso exemplo as seguintes películas (cujos títulos e datas foram confirmados na página eletrónica da Cinemateca Portuguesa [www.cinemateca.pt] consultada em abril de 2016): *A Pesca da Baleia* (1929); *Estradas e Paisagens de Angola* (1929); *Aspetos do Rio Quanza: Quedas do Lucala* (1930); *Quedas do Dala: Angola* (1930); *Planalto de Huíla* (1931); *Fazenda Açucareira “Tentativa”* (1932); *Ação Colonizadora dos Portugueses* (1932); *De Lisboa a Luanda* (1932); *O Deserto de Angola* (1932); e *De Lisboa a São Tomé* (1933).

¹³ Por exemplo: *Costumes Primitivos dos Indígenas de Moçambique* (1929); *Festejos em Lourenço Marques pela Passagem dos Territórios do Niassa para a Posse do Estado* (1929); e *A Cidade de Lourenço Marques* (1929).

¹⁴ A MCCA foi, de facto, uma iniciativa do Ministério das Colónias, com o apoio da AGC. Porém, foi precedida pela iniciativa estatal de 1928 que teve em vista produzir filmes sobre as colónias africanas. No sentido de promover a faceta colonial do país (nunca até então mostrada através do cinema, mas que veio a ser projetada na Exposição Ibero-Americana de Sevilha [1929], na Exposição Internacional e Colonial, Marítima e de Arte Flamenga de Antuérpia [1930] e na Exposição Colonial Internacional de Paris [1931]), o Agente Geral das Colónias e comissário da Exposição de Sevilha, Armando Cortesão, encaminhou, por indicação do ministro das Colónias, Armindo Monteiro, filmes sobre os territórios africanos a três equipas: a dos Serviços Cartográficos do Exército, a que se juntou Augusto Seara; a da Missão Cinegráfica a Angola, composta por César de Sá e António Antunes da Mata; e a da Brigada Cinematográfica Portuguesa, liderada por Fernandes Tomaz. Além do financiamento da AGC, a produção dos filmes beneficiou do apoio de empresas privadas e da administração local.

¹⁵ Na senda de Guido Convents – um autor que considera no trabalho “À la Recherche des Images Oubliées” o filme *A Cultura do Cacau* (1909) como o primeiro filme de propaganda colonial -, também Joana Pimentel (2002, p. 23) o classifica como tal, igualando-o a *Feitiço do Império* (1940). Contudo, apesar de anteriormente ao período do Estado Novo (1933-1974) já existir o interesse em registar elementos das colónias e as suas potencialidades, nomeadamente através da própria Agência Geral das Colónias, criada em 1924, considero que este e outros casos que lhe sucederam, integrados em

equipa nacional¹⁶. Passou pela Madeira, Cabo Verde, Guiné, São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique, entre os meses de fevereiro e outubro de 1938. Como resultado, foram rodados vários documentários lançados até 1946. A missão¹⁷ pretendeu fazer um filme documental de grande metragem e documentários mais pequenos de cada uma das colónias africanas; neles buscava-se um retrato da selva, dos animais, dos “batuques”, mas também de uma África “civilizada”, com cidades grandes e em desenvolvimento.

VIAGENS ÀS COLÓNIAS AFRICANAS

No âmbito das viagens às colónias africanas podemos destacar alguns documentários. O *I Cruzeiro de Férias às Colónias do Ocidente* (1936), de Manuel Alves San-Payo, foi uma iniciativa do periódico *O Mundo Português* sobre o “Cruzeiro de Férias”, organizado pela AGC a Cabo Verde, Guiné, São Tomé e Príncipe e Angola, e nele podemos ver os “nativos” a fazerem a animação dos eventos sociais dos colonos com os denominados “batuques” ou “danças típicas”. *A Viagem de Sua Eminência o Cardeal Patriarca de Lisboa*, de Lopes Ribeiro, foi realizado em 1944 sobre a viagem de Gonçalves Cerejeira, a bordo do “Serpa Pinto”, para a inauguração da Catedral de Lourenço Marques (atual Maputo). O cardeal passou pela Madeira (Funchal), São Tomé e Príncipe e Angola (Luanda e Lobito) e visitou vários locais de Moçambique.

Já *Viagem do Chefe de Estado às Colónias de Angola e São Tomé e Príncipe*¹⁸ (1939), de Lopes Ribeiro, tratou da visita de Óscar Carmona a Angola, São Tomé e Príncipe e Madeira, desde o embarque a 11 de julho de 1938. O presidente visitou várias roças (Esperança, Sundy, Rio de Ouro, Monte Café, Água Izé, entre outras). Do visionamento do filme fica-se com a sensação de que tudo estava preparado pelos colonos para receber Carmona – ruas enfeitadas, cerimónias, saudações e manifestações de “carinho e respeito” (locutor). Os sobas e os africanos de nível social mais elevado, como o rei do Congo, D. Pedro V, também foram saudar Carmona, representando, segundo o filme, “aqueles que há 400 anos e para sempre aceitaram e lealmente servem a soberania de Portugal”. O entusiasmo em receber Carmona é materializado em faixas, colocadas nas ruas, dando a entender que os nativos queriam a manutenção da presença portuguesa em África. Em “Cabinda” havia letreiros com os dizeres: “Não vendemos, não cedemos, não arrendamos, não partilhamos as nossas colónias”.

Por outro lado, a presença do elemento religioso é muito forte. O documentário salienta a construção de capelas e igrejas, assim como a assistência a missas por parte

missões específicas e lembrados pela autora (Pimentel, 2002), não se inserem num movimento que possa ser igualado ao promovido pela MCCA.

¹⁶ Dessa equipa faziam parte: Carlos Selvagem, pseudónimo do major Carlos Afonso dos Santos, chefe; Lopes Ribeiro, diretor artístico; Brito Aranha, diretor técnico; e Isy Goldberger, diretor de fotografia. Os locutores foram Lopes Ribeiro, Pedro Moutinho, Elmano Cunha e Costa e Manuel Ribeiro (Matos-Cruz & Antunes, 1997).

¹⁷ O primeiro trabalho foi produzido no continente com *Exposição Histórica da Ocupação* (1937), de Lopes Ribeiro. Para além deste destaque: *Viagem de Sua Excelência o Presidente da República a Angola* (1939); *Guiné, Berço do Império* (1940); *Aspetos de Moçambique* (assinado em 1941, mas com estreia provável sete anos depois); *São Tomé e Príncipe* (1941); *Angola, uma Nova Lusitânia* (1944); *Gentes que Nós Civilizámos* (1944); *As Ilhas Crioulas de Cabo Verde* (1945); e *Guiné Portuguesa* (1946).

¹⁸ Filme também conhecido por *Viagem de Sua Excelência o Presidente da República a Angola* (1939).

dos nativos africanos. Mostra-se a “Capela de Nossa Senhora da Nazaré” e “A missa campal na fortaleza de S. Miguel” (Angola) à qual os nativos, vestidos e calçados na sua maioria, assistem, embora separados dos brancos, tendo uma corda à sua frente que serve de marco que não deve ser ultrapassado. É interessante o facto de esta barreira ser construída propositadamente para separar os colonos dos nativos logo num espaço onde, à partida, não são esperadas distinções. Segundo o locutor, os nativos pareciam reconhecer os “benefícios da nossa ação civilizadora” e, por isso, andaram milhares de quilómetros a cavalo, a pé, dos “confins do Cuamato e do Cuanhama” para participarem no “desfile de indígenas da província da Huíla”.

Reuniam-se assim bons motivos para a visita de Carmona repetida no ano seguinte e registada em *A Segunda Viagem Triunfal* (1939), de Paulo de Brito Aranha, divulgado pelo SPN. Carmona foi acompanhado pelo ministro das Colónias aos espaços portugueses da África Oriental, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Angola (Luanda) e também à União Sul-Africana. Neste documentário destaca-se o “Cortejo Alegórico” em honra do Chefe de Estado em Lourenço Marques. Nele desfilam carros alegóricos com as figuras do Adamastor, de Bartolomeu Dias e com as naus de Vasco da Gama; já o carro das missões religiosas vem ladeado por missionárias e o da “Ocupação” traz a figura de Mouzinho de Albuquerque. Outras viaturas ilustram os bens produzidos na colónia destacando os lucros alcançados. E no final avista-se um desfile alusivo à evolução dos transportes “desde a velha machimba ao avião moderno”. Carmona visitou ainda a África do Sul cuja panorâmica, diferente da que se via na mesma altura nas colónias portuguesas, era ilustrativa do maior desenvolvimento e riqueza daquela região.

INCENTIVO À COLONIZAÇÃO “BRANCA” EM ÁFRICA

O incentivo à “colonização branca”¹⁹ de África é tratado no documentário *No País das Laurentinas (Colonos)* (1934), de Ismael da Costa, e no filme de ficção *Feitiço do Império* (1940), de Lopes Ribeiro. O documentário é dedicado aos “velhos colonos”, mas também aos “novos”, e mostra exemplos dos primeiros, cujas características são a “saúde de ferro”, a “alegria”, a “lucidez”, o sucesso na vida e no trabalho²⁰; decorre em Moçambique, desenrolando-se a maioria das cenas na Associação dos Velhos Colonos. A certa altura, o filme mostra “As ‘Laurentinas’” - raparigas europeias com fatos iguais apelidadas de “Marias de Portugal” e “nossas fiéis e (...) formosas aliadas”; são representadas por mulheres jovens vestidas com trajes típicos do folclore português. Depois, a legenda leva-nos para “Taj Mahal, o Rajah e a sua côrte”. Surgem-nos então

¹⁹ Em outros filmes, cujo assunto não versa o “império”, o tema das colónias também pode surgir. É o que acontece em *Cantiga da Rua* (1949), de Henrique Campos, no qual se assiste a uma conversa sobre as colónias e onde se transmite a ideia que alguns portugueses tinham de que lá se trabalhava muito, que o trabalho era “duro para o lombo”, enquanto outros achavam que os “brancos” em África não faziam nada, nem tinham de fazer, porque os “pretos” trabalhavam para eles; em África quem era “bom para trabalhar” era o “preto”: “- O capataz grita e o preto toca a trabalhar desalmadamente”, enquanto o dono da roça vê todos os outros a trabalhar. Nota: as expressões entre aspas foram são as utilizadas no próprio filme.

²⁰ A deslocação pelos distintos espaços do império colonial português foi estimulada através da propaganda colonial e de medidas promovidas pelo governo. Sobre este assunto, ver Matos (2016).

jovens com vestuário e alguns traços fisionómicos orientais e, finalmente, “um grupo de moreninhas”, com traços orientais, e as “porcelanas da China”, que são as chinesas. A câmara parece querer mostrar, numa busca incessante, a diversidade dos “tipos” de beleza feminina do “império”. Porém, entre estes não estão as africanas. O ideal de beleza representado contempla apenas as europeias e as asiáticas. Nesta película o destaque vai sobretudo para a beleza feminina, uma beleza que é exotizada e valorizada pela sua diversidade, quer se trate de europeias ou de orientais.

Do mesmo modo, mas no campo da ficção, *Feitiço do Império*²¹ é um apelo ao fascínio de África e do “império”, representado pelo exotismo do africano que anuncia o filme em cartaz (Figura 1). Foi estreado em 1940 no Éden (Lisboa), tendo estado presentes os chefes de Estado e de governo; o argumento foi escrito por Lopes Ribeiro, inspirado no livro de título homónimo que ganhou o concurso promovido pela AGC (Júnior, 1940). O seu objetivo foi mostrar o “império colonial português” como algo fascinante e estimular a emigração dos portugueses para África ao invés da América (EUA e Brasil). Além disso, evidenciava a unidade do “mundo português” numa altura em que as colónias estavam a ser ameaçadas por outras potências. O filme desenrola-se pelos EUA, Lisboa e África (Guiné, Angola e Moçambique), mas tem passagens pela Madeira, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe. Neste filme, documentário e ficção misturam-se, uma vez que parte das suas imagens tiveram origem no trabalho da MCCA. Nele é retratada a história de Francisco Morais (FM), emigrante português nos EUA que não esquece o amor à sua terra natal. Contudo, o mesmo não acontece com o seu filho Luís Morais (LM), que pretende naturalizar-se americano. Antes de o fazer, o pai convence-o a experimentar uma caçada em Angola. Nessa viagem o rapaz acaba por visitar Lisboa, Guiné, São Tomé e Príncipe e Moçambique; no final, o “portuguesismo” e o “feitiço do império” acabam por influenciá-lo no sentido de se afeiçoar ao “império português”.

Nesta película, os nativos surgem associados a várias tarefas e mundos: como empregados dos colonos (Figura 2), a entregar recados, a transportar malas, nos trabalhos domésticos, nas roças ou nas fábricas, mas também como executantes de rituais ou danças, ensaiando ataques de guerra ou representando batalhas. O tio de LM vive em Angola e tem um empregado, chamado Brás, que faz recados e é um exemplo dos africanos que são empregados dos colonos, podem ser já assimilados, mostram por eles lealdade e são capazes até de dar a vida pelo patrão. Brás protegia LM e o seu amigo Vitorino refere-se a ele como “um preto dedicado”.

²¹ É uma das oito longas-metragens de ficção realizadas por Lopes Ribeiro entre 1934 e 1959. Durante muitos anos, o paradeiro deste filme permaneceu desconhecido. Recentemente, encontrou-se o negativo de nitrato, mas só dizia respeito à banda da imagem e estava incompleto. Desapareceu ainda a primeira das suas quinze bobinas constituída por 400 metros (15 minutos) de filme. Por essa razão, Matos-Cruz e Antunes (1997) decidiram publicar a planificação e os seus diálogos de acordo com o manuscrito original. Todas as legendas que registei foram tiradas a partir do próprio filme. Posteriormente, verifiquei no guião que as legendas e alguns dados não coincidiam, mas talvez digam respeito a dados alterados e não concretizados no filme.

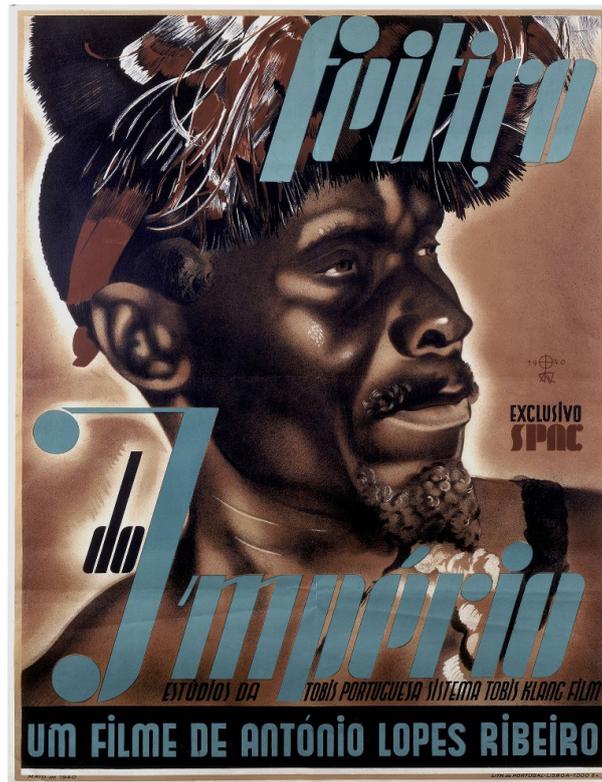


Figura 1: Cartaz do filme *Feitiço do Império*, 1940
Fonte: Cinemateca Portuguesa



Figura 2: Cena do filme *Feitiço do Império*, 1940
Fonte: Cinemateca Portuguesa

No conjunto dos “pretos” são feitas distinções: há os “pretos calcinhas” (que andam vestidos) e os “pretos do mato”. *Feitiço do Império* tem também uma dimensão

documental com danças nativas, folclore “guerreiro”, fainas e rituais ou “aldeias gentílicas”. O seu impacto foi grande junto do público, mas para quem já conhecia a África, longe de Luanda e Lourenço Marques, como verifiquei em várias entrevistas realizadas a indivíduos que colaboraram com a administração colonial portuguesa, o filme é fantástico e demasiado romântico.

EXPOSIÇÕES E OUTROS EVENTOS REALIZADOS NA METRÓPOLE

Com as grandes exposições, e a partir de elementos apelativos, foi criada uma memória que podia ser fixa em fotografias, postais e nos próprios filmes. Nesses filmes é focada a presença dos africanos que nelas participam, representados nus ou com vestes, associados a produtos animais, como plumagens, peles, pelos e ossos. Tais filmes serviam para anunciar a exposição, para a visitar, ou para permitir aos que não a tinham visitado um contacto com a mesma, sendo que alguns têm imagens dos documentários realizados em África. Sobre as exposições realizadas fora de Portugal podemos referir os documentários *Portugal na Exposição de Paris de 1937* (1942) e *Portugal na Exposição de Bruxelas* (1958), ambos realizados por Lopes Ribeiro. Sobre a Exposição Industrial de Lisboa (1932) existem dois filmes: *Guiné, Aldeia Indígena em Lisboa* (1932) e *África em Lisboa - Os Indígenas da Guiné na Grande Exposição Industrial Portuguesa* (1932), de Salazar Diniz e Raul Reis.

Começando pelo primeiro, compreendemos que o espaço destinado aos guineenses que vieram para a exposição foi uma aldeia improvisada composta por 8 choças onde estiveram: 1 príncipe, 1 princesa, 4 régulos, 1 “impedido”²² e mais 39 indivíduos, assim como galinhas, pombos, porcos, cabras, um burro e uma vaca leiteira. Os guineenses apresentam-se quase sempre vestidos e com uma indumentária mais elaborada do que aqueles que surgem nos documentários feitos nas colónias. Estes indivíduos tinham influência muçulmana, o que se pode constatar numa das cenas que ilustra a oração da manhã. A câmara apresenta-nos uma sequência de atividades realizadas pelos guineenses, sendo estas apresentadas como se, na realidade, fossem cenas quotidianas dos “negros da Guiné” (legenda). Foi dada ênfase à cerimónia de “condecoração dos régulos com a medalha de Serviços Distintos no Ultramar”. Por sua vez, a apresentação das guineenses é feita com legendas como: “raparigas novas de característica beleza, inveja de muitas brancas”; “uma princesa de olhos negros, cheios de fé...”; ou “beldades negras”. Os guineenses são apenas designados por régulos, príncipes ou tocadores, ou seja, segundo o seu estatuto social e o papel que desempenham na comunidade.

No documentário *África em Lisboa...* surge, no início, o mapa da Guiné como se tivéssemos acabado de chegar à Aldeia Nova de Sam Corlá. Porém, essa aldeia estava situada no Parque Eduardo VII. Nela, as jovens têm uma atitude cuidada e a câmara destaca o arranjo dos seus cabelos. Na cena com a legenda “a fina flor da Guiné, cujos olhos mentem por não ter fé” são filmadas raparigas de frente e de perfil e o modo como são observadas parece intimidá-las, deixando-as com uma postura pouco descontraída.

²² “Regular” ao serviço privativo dos régulos, correspondente aos impedidos militares da metrópole.

Algumas mulheres moem, peneiram e cozinham o arroz, “seu principal alimento” (legenda), lavam e secam as roupas, bordam à máquina de costura, tecem e cosem tecidos; outras servem iguarias em bandejas e têm por detrás um homem que as supervisiona.

O documentário *I Exposição Colonial Portuguesa - Porto 1934* (1935), de Aníbal Contreiras, não regista as imagens do que veio a ser a exposição, mas sim do Porto, de Portugal e da zona do Palácio de Cristal, que serviam para cativar os potenciais visitantes. Os africanos que participam no documentário são os mesmos que surgem noutros filmes, nomeadamente, no já referido *África em Lisboa...* (1932) e em *I Companhia de Infantaria Indígena de Angola em Lisboa* (1933). Sobre esta exposição existe ainda o documentário *Moçambique, Ritmos Guerreiros em Cantos e Danças*²³ (1934) de Aníbal Contreiras. Ao contrário do que indicia este título, o filme não decorre em África, mas na exposição colonial do Porto. Os africanos surgem representados em esculturas e pinturas, nos dioramas com figuras à escala natural e nas “aldeias indígenas”. Os que participam na exposição executam tarefas e recebem pequenas ofertas dos visitantes. O elemento religioso é predominante. No interior do palácio vemos a cruz e vários dioramas com missionários²⁴. Apesar de tratar-se de uma exposição colonial, o tempo dedicado aos indivíduos vindos das colónias é menor do que o dedicado à população da metrópole, sendo dada maior ênfase aos pavilhões e aos grupos folclóricos de Portugal.

Ainda na década de 30 destaca *Exposição Histórica da Ocupação* (1937), sobre o evento ocorrido no Parque Eduardo VII, sem a participação de indivíduos vindos das colónias, uma vez que evocou essencialmente os heróis das guerras de ocupação. O documentário, realizado por Lopes Ribeiro, com um texto de Manuel Múrias, então diretor do Arquivo Histórico Colonial (AHC), ocupa-se essencialmente das várias salas da exposição e do seu conteúdo: retratos (desenhados por Eduardo Malta) dos heróis portugueses nas guerras de ocupação, esculturas do infante D. Henrique e de Vasco da Gama, publicações de Serpa Pinto, Capelo e Ivens e objetos utilizados nas guerras. São também evocados heróis de outras batalhas, desde o século XVII, e a imagem da cruz está sempre presente. A película dá destaque ao episódio da vitória dos portugueses sobre Gungunhana, imperador dos vátuas, a 28 de dezembro de 1895. É feita referência aos soldados que acompanharam Mouzinho de Albuquerque na jornada de Chaimite, exaltando-se a grandeza destes homens. Gungunhana, o chefe “indígena”, acabou por ser vencido e humilhado perante todos e, por isso, podiam ver-se ali os seus “despojos”: arma, fotos, chapéu, retratos de dez das suas legítimas mulheres e uma taça de prata.

Sobre a Exposição do Mundo Português foram realizados dois documentários de título homónimo, um de Fernando Carneiro Mendes (1940) e outro de Lopes Ribeiro (1941). O primeiro mostra o interior de cada pavilhão e as “aldeias indígenas” no Jardim

²³ Trata-se de um filme muito incompleto, com cortes e que termina de forma abrupta.

²⁴ Num está um padre virado para um altar, ladeado por dois rapazes de joelhos, evocando não só os missionários que morreram ao serviço da colonização e da dilatação da fé, mas também aqueles que ainda estavam a realizar o trabalho de “salvação das almas”; noutro uma missionária cura africanos enfermos e outra ensina uma menina a costurar e a bordar; num outro, surge um padre a supervisionar o trabalho manual de um africano.

do Ultramar²⁵ em Lisboa, anexo à exposição. No início a câmara foca-se num desenho a cores com um conjunto de mulheres, cuja proveniência é possível perceber através da sua indumentária individual. Na linha da frente surge uma minhota, uma indiana e uma madeirense. Na linha de trás aparece uma macaense, uma timorense e um pouco mais atrás uma africana. Esta disposição remete-nos para uma apresentação da diversidade dos “tipos” humanos do império que, ao mesmo tempo, denuncia a menor importância da africana no conjunto da imagem. No conjunto da secção colonial da exposição os africanos surgem associados ao mundo da natureza – próximos de minerais, fauna e flora - e a sua corporalidade é associada à força e a destreza física.

No segundo documentário destaco o “Pavilhão da Colonização”, onde se exalta o esforço português de dilatação da fé durante cinco séculos, a instituição das capitânias e a fundação da Fortaleza da Mina. Várias maquetas reconstituem episódios como o da recepção dos portugueses na corte do rei do Congo, o combate de Chaimite, o ensino, as missões, serviços sanitários, transportes aéreos, terrestres e marítimos, estradas, vias de comunicação e transmissão. A objetiva destaca cartazes gigantes onde estão representados os nativos de Cabo Verde, Guiné, São Tomé e Príncipe, Angola, Moçambique, Índia, Macau e Timor.

Na secção colonial da exposição estiveram indivíduos trazidos dos espaços ultramarinos. A sua vida foi aí reconstruída com materiais usados nas colónias, de tal forma que eles podiam ser vistos a amassar farinha, martelar, tecer, tocar instrumentos musicais e dançar. Entre os elementos de carácter religioso destacam-se: a faixa com a legenda “Portugal foi sempre cristão” (“Pavilhão da Fundação”) e a “Capela da Fé” erguida no centro colonial, onde todos os dias os participantes na exposição, “propositadamente vindos dos quatro cantos do império” (locutor), iam à celebração da missa. À saída da missa, desfilavam vestidos, alinhados, procurando dar a ideia de que existia uma ordem no “império”, na qual todos participavam, colaboravam e eram felizes. São ainda do âmbito religioso os dioramas que salientam a obra das missões. No geral, as populações representadas na exposição surgem em dois mundos separados: no corpo principal estão os portugueses da metrópole e no então Jardim do Ultramar estão os povos desde Cabo Verde até Timor. Este sugestivo arranjo denuncia também a anulação da existência cultural das pessoas que vieram de fora, todas tratadas por “indígenas”. O filme dedica-lhes pouco tempo, o que sugere o seu escasso poder político e social.

A presença de pessoas originárias dos espaços ultramarinos foi solicitada para outros eventos realizados na metrópole²⁶. Um deles foi a homenagem aos “soldados indígenas”, retratada no filme *A Companhia de Infantaria Indígena...* (1933), que revelou ser um “preito de justiça ao soldado negro das colónias portuguesas” (locutor), na qual participaram o ministro das Colónias (Armindo Monteiro) e o chefe do governo (Oliveira Salazar). Os africanos estão presentes na maior parte do filme, onde se afirma ser esta “a tropa negra incorporada na parada militar comemorativa do ‘28 de maio’”. Mostra

²⁵ Tem atualmente a designação de Jardim Botânico Tropical.

²⁶ Sobre a exibição de seres humanos em exposições e eventos promovidos pelos portugueses, ver Matos, 2014a.

um desfile de militares, a maioria da metrópole, uma banda de música da qual fazem parte alguns africanos, uma estátua alusiva à Grande Guerra e exercícios militares.

Outro evento a destacar foram as comemorações centenárias retratadas em *As Festas do Duplo Centenário* (1940), de Lopes Ribeiro, das quais fez parte um cortejo (Cortejo do Mundo Português) sobre Portugal e a sua história, apresentado especificamente no documentário *O Cortejo do Mundo Português* (1940) de F. Carneiro Mendes. No primeiro documentário (incompleto) estão registadas as comemorações da fundação e da restauração da nacionalidade (1140 e 1640), cujas festas decorreram em Lisboa, Guimarães, Porto, Braga, Alentejo e Algarve (Sagres). No “Grande Cortejo do Trabalho no Porto” participa um carro colonial denominado “Agricultura Colonial”. Os nativos africanos surgem apenas no Cortejo do Mundo Português, realizado em Lisboa, como símbolos das conquistas portuguesas.

Posteriormente, por ocasião das festas centenárias de 1947, celebrativas dos oito séculos da tomada de Lisboa aos mouros, foi realizado um cortejo na Praça do Império, organizado por Leitão de Barros, do qual existem dois documentários: *O Cortejo Histórico de Lisboa*²⁷ (1947), de Lopes Ribeiro, e *O Cortejo Histórico com a Representação de Todas as Colónias Portuguesas em Carros Alegóricos* (1947), de Manuel Luís Vieira. Nele desfilam os elementos considerados representativos e mais importantes da história de Portugal, como é o caso do infante D. Henrique e do Adamastor, ambos ladeados por africanos. Vêem-se carros representativos de cada uma das colónias, ao lado ou em cima dos quais seguem representantes dos seus habitantes. Os carros são puxados por pares de bois e conduzidos por habitantes da metrópole. Em geral, os indivíduos aqui representados são vistos como uma prova do sucesso da colonização, que faz parte do “império” e da nação.

DOCUMENTÁRIOS REALIZADOS NAS COLÓNIAS

Muitos dos documentários realizados nas colónias²⁸ destacam as potencialidades da terra africana em termos naturais e humanos. Alguns são dedicados à criação de estruturas que possibilitariam o ensino e a evangelização dos africanos e outros procuram retratar os seus “usos e costumes”. É o caso de *Costumes Primitivos dos Indígenas em Moçambique* (1929), realizado pela Brigada Cinematográfica Portuguesa e produzido pela AGC. Captadas em Moçambique (Angónia, Inhambane e Tete), as imagens mostram alguns moçambicanos a desempenhar tarefas, como: pilar cereais; fazer fogo roçando dois paus, evidenciando a precariedade de meios; preparar comida em panelas feitas a partir de cabaças; trabalhar nas roças, em barro, cestaria, tecelagem, confeção e bijutaria; trabalhar o algodão e procurar o ouro. Vêem-se ainda danças “indígenas” de Moçambique e danças “guerreiras” de mulheres de Angónia e de Inhambane. Numa

²⁷ Neste filme podemos ver Eva Perón (esposa do presidente da República da Argentina) na tribuna de honra onde estava o chefe de Estado (Óscar Carmona) e o presidente do Conselho (Oliveira Salazar).

²⁸ Consultei o arquivo fotográfico da Cinemateca Portuguesa, mas é rara a existência de fotografias dos documentários; os motivos maioritariamente fotografados são a equipa de filmagem e os percursos da viagem.

película totalmente dedicada aos africanos, há ainda lugar para dar conta da poligamia entre alguns deles ao mostrar um régulo com as suas várias esposas.

O documentário *Acção Colonizadora dos Portugueses* (1932), de Antunes da Mata, captou imagens em Angola. No início surge a legenda: “Aldeãos de Portugal têm sido instalados em Angola com o auxílio do Estado. Terras irrigadas, sementes, casas e dinheiro, lhes foram fornecidos”. Como se isso não fosse suficientemente atrativo, mostra-se o que a colonização também pode servir ao branco - o trabalho dos africanos. Uma cena seguinte mostra-os a trabalhar num rio com vista a construir uma barragem ou uma ponte. Porém, é reforçada também a ideia de que a colonização dava apoio aos africanos, ao estimular a produção de alimentos por eles próprios, por exemplo. Tudo parecia correr bem e uma legenda posterior revela mesmo que “o soba (chefe da tribo) manifesta o seu contentamento ao ‘Maniputo’ (autoridade portuguesa)”. Por outro lado, estava a investir-se na saúde não só dos colonos como dos nativos. O filme mostra o “Hospital Central de Luanda, construído no século passado”, apresentado como “um dos melhores de África”, e o “hospital para indígenas”, apresentado como “um dos melhores da Costa Ocidental”, de nome “Hospital da Caridade”. Contudo, é notório que este último era bem mais pequeno do que o primeiro, embora o número de nativos fosse muito superior ao de colonos. Apesar das desigualdades, apresenta-se aqui um mundo onde tudo parece funcionar e estar no lugar.

O documentário *Angola Uma Nova Lusitânia* (1944), de Lopes Ribeiro, salienta as potencialidades económicas e socioculturais das colónias, a partir do material aí rodado pela MCCA e previamente projetado na Exposição de Construções nas Colónias no Instituto Superior Técnico. O filme exalta a missão colonizadora e evangelizadora de Portugal e procura transmitir a ideia de que se nos anos 40 os nativos estavam em paz, aos portugueses o deviam. Para a ilustrar surge o rei do Congo a receber Carmona juntamente com a rainha e alguns soldados nativos. Quem dá voz ao filme diz que cada um dos “indígenas”, que “até andam de bicicleta por S. Salvador”, é “um testemunho vivo da nossa ação civilizadora”. E continua: “assim procedemos em todos os continentes fundindo a Europa com a Ásia, a África e a América, misturando os produtos do solo e a alma das gentes, tornando tudo igualmente português”. Numa igreja assiste-se ao acompanhamento dos nativos por um organista africano. O locutor destaca que “todos sabem ler”, “estão a cantar em latim” e “só o esforço paciente e abnegado dos missionários poderia conseguir tal milagre”.

O documentário *Gentes que Nós Civilizámos (apontamentos etnográficos de Angola)* (1944), de Lopes Ribeiro, realizado durante a MCCA e propriedade da AGC, foca aspetos da “missão” dos portugueses, essencialmente entre os angolanos. Aqui procura-se dar conta de um tesouro - o humano -, mas revela-se ao mesmo tempo que dele se conhecia muito pouco. A câmara dá atenção especial às mulheres, filmadas de frente e de perfil, segundo uma forma de representação que nesta altura se encontra em fotografias inspiradas nas sugestões provenientes da “antropologia física” (Matos, 2014b). Uma das expressões utilizadas para as descrever é: “não importa a cor, a mulher é sempre mulher gostando de alindar”. Os africanos são ainda diferenciados segundo os seus grupos e

as suas práticas, vistas de acordo com os modelos ocidentais e observadas com preconceito. Na província de Malange, é-nos apresentado um conjunto de mulheres que dança ao som dos “batuques”. Segundo o locutor, estas danças são “um pouco à maneira das danças de roda tradicionais das romarias portuguesas”, ou seja, o fenómeno é comparado com outro que conhece da sua sociedade, mas nem um nem outro é contextualizado.

No âmbito da MCCA destaco ainda o documentário *As Ilhas Crioulas de Cabo Verde* (1945), de Lopes Ribeiro. A sua música de fundo não é o hino nacional, ou a música que é usualmente classificada como “clássica”, mas a tipicamente cabo-verdiana, como o são as mornas. A musicalidade cabo-verdiana é reconhecida como diferente do “batuque”, característico de outros povos africanos, e descrita aqui como tendo uma “expressão lânguida”. A evangelização portuguesa parecia ser bem-sucedida, de modo que é referida a “fé profunda da boa gente crioula”. O investimento colonial estava a ser feito não só a nível da evangelização, mas também do ensino. Segundo o locutor, eram “perto de 400 os estudantes que no liceu da colónia” tentavam aperfeiçoar os seus conhecimentos”, sendo a maioria brancos e mestiços, e alguns (poucos) iam “com sacrifício” para as escolas superiores da metrópole.

O documentário *O Ensino em Angola*²⁹ (1950), de Ricardo Malheiro, salientou o ensino liceal, técnico, religioso e particular. Foi rodado em: Luanda (Liceu Salvador Correia de Sá, Escola Industrial); Huíla; Moçâmedes; Tchivinguiro (Escola Agropecuária); Benguela (Colónia de Férias); Bié (Instituto Liceal e Técnico); Nova Lisboa; Sá da Bandeira (Liceu, Escola Industrial) e Escola do Magistério Rudimental. Aos “indígenas” é dirigido um “ensino especial (...) confiado às missões católicas” (locutor). Vemos o padre Freire, numa missão na Huíla, a ensinar as páginas da Bíblia e o padre Carlos Estermann (missionário e etnógrafo) a cumprir funções idênticas. Os nativos (crianças, jovens e adultos) surgem ainda na “escola do magistério rudimentar Teófilo Duarte” e nas escolas industriais da Huíla e de Luanda, onde podiam aprender carpintaria, serralharia e outros ofícios.

Por fim, o documentário *Acção Missionária em Angola*³⁰ (1951), de Lemos Pereira e João Silva, pertencente à Agência Geral do Ultramar (AGU), evidencia o espírito de sacrifício dos missionários, descritos como “heróis e santos”. Estes últimos, são apresentados como obreiros de cubatas nos matagais que “logo os indígenas procuravam destruir lançando-lhes fogo”. O missionário é também o responsável por: afastar os nativos “de uma via primitiva para deles fazer homens úteis”; e “moldar bons operários, homens saudáveis”, que frequentavam as aulas onde se seleccionavam “vocações preparando-se para enfrentar a vida” (locutor). Embora as missões procurassem ensinar as “letras” a um nível básico, segundo o filme, a “grande oportunidade” dada ao “jovem indígena” que mais se aplicasse era entrar no seminário católico.

²⁹ Filme da AGC patrocinado pela Repartição Central dos Serviços de Instrução Pública de Angola.

³⁰ Inclui cenas do filme *O Ensino em Angola* com os nativos a saírem da igreja e os padres Freire e Estermann.

ENCENAÇÃO DAS GUERRAS DE OCUPAÇÃO

Num momento em que o regime já se encontrava numa posição de desconforto em termos internacionais, são lembrados e evocados os heróis do “império” e as proezas na ocupação de África com o filme *Chaimite* (1953), de Jorge Brum do Canto³¹. Trata-se de um filme épico, de ação, semelhante a um *western* americano, com uma banda sonora forte preparada por Joly Braga dos Santos, e a que foi atribuído o Grande Prémio do SNI. A ação retrata: os ataques das hordas vátuas à população de Lourenço Marques em outubro de 1894; campanhas africanas com António Enes e os seus associados; tentativas de Caldas Xavier, Aires Ornelas, Eduardo Costa, Paiva Couceiro, Freire Andrade e, mais tarde, Galhardo e Mouzinho para libertar Moçambique; e várias etapas da guerra. As tropas portuguesas ficaram alarmadas quando souberam que os nativos revoltosos eram 6500 e os portugueses eram apenas 200 e poucos. Ao longo do filme, alguns nativos aparecem ao lado dos colonos, enquanto outros estão do lado dos revoltosos. São informantes, desempenham tarefas servisais relativamente aos colonos ou são espiões. À exceção dos líderes, nunca têm um estatuto social elevado. O filme mostra o teor religioso e católico que se queria associar à nação portuguesa. Uma das quadras mais importantes para os católicos - o Natal - foi sacrificada por causa de um ataque ocorrido durante a noite da consoada de 1894.

Como os nativos não eram católicos, considerava-se que não respeitavam a “religião”, não tinham um Deus e, portanto, andavam perdidos e desorientados no mundo. Esta apreciação parece estranha numa altura em que ocorria a descolonização do pós-guerra, uma situação que embora não verificada ainda em Portugal, já indiciava um processo de reformulação das ideias em relação ao ultramar. A identidade dos nativos nunca é revelada; excluindo Mambaza e Mauáua e os seus líderes, como Gungunhana, são designados por “pretos” ou “indígenas”.

Depois de encontrado, o “fugitivo” é mandado prender por Mouzinho, que dá ordens para atar as suas mãos (Figura 3). O episódio descrito é representativo, de certa forma, da humilhação sofrida por muitos africanos. Destaca-se ainda o facto de o filme reproduzir alguns dialetos. Por exemplo, a personagem “António” fala sempre em landim com os nativos; pelo menos, até à batalha de Marracuene, após a qual se entra em confronto direto com os vátuas e se passa a utilizar o ngonni entre as duas fações (Seabra, 2000, p. 244). O filme procurava ainda transmitir aos portugueses a ideia de que, depois de pacificada, a África era uma terra próspera e fértil - trabalhá-la seria um sinónimo de felicidade e riqueza.

³¹ Para a sua conceção foram feitas várias pesquisas, incluindo a consulta de documentos e relatórios, e realizadas entrevistas. Vassalo Pandayo foi o seu conselheiro histórico e militar. A produção esteve a cargo da Cinematografia Nacional (Cinal), criada em 1950, e da qual Brum do Canto era um dos elementos fundadores. A estreia foi a 4 de abril de 1953 no Monumental com a presença de algumas personalidades políticas. Foi divulgado na imprensa em locais de influência portuguesa - continente, Madeira, Açores, Angola, Moçambique e Brasil (Seabra, 2000).



Figura 3: Cena do filme *Chaimite*, 1953
Fonte: Cinemateca Portuguesa

CONCLUSÃO

Os filmes que tratei neste texto têm um carácter mais de propaganda (do regime e das colónias) do que propriamente de informação, ou “turístico-geográfico”, segundo a expressão de Luís de Pina (1977), ou ainda etnográfico. O seu objetivo é transmitir uma consciência colonial e, tal como outros da época, têm um tom apologético. A “sétima arte” foi, assim, utilizada como uma “arma” de defesa do regime e da sua política colonial. No processo de divulgação de África procurou-se transmitir uma consciência nacional num Portugal uno e indiviso. No caso dos filmes sonoros, a existência de uma orquestração sonora, de um fundo musical (música épica que legitima e encena o poder de algumas personalidades), ou de uma intervenção “folclórica” ou “ritual” por parte dos nativos, reforça essa mensagem.

Alguns documentários evidenciam a força de trabalho do africano e são reveladores de que este está a ter um papel importante na construção de um futuro prometedor em África. Porém, tal trabalho é sempre orientado pelo “branco” da metrópole, ou seja, é ao saber técnico daquele que se junta a força do africano. Por sua vez, as imagens que denotam um desenvolvimento ao nível da modernização das colónias em cidades, como Luanda, Lobito, Lourenço Marques e Beira, ofuscam, de facto, as populações que estavam sob o domínio da administração colonial portuguesa e o seu modo de vida muito diferente daquele que era mostrado. Já nos documentários realizados nas exposições a câmara procura normalmente buscar o “exótico”, o diferente e o pitoresco. Esse modo de representação pretende captar o “Portugal de Além-mar” e as suas gentes, com os seus “usos e costumes”, o trabalho “civilizador” que estava a ser desenvolvido, ou o papel das missões.

Normalmente, os africanos que vêm para as exposições são régulos, príncipes ou princesas nas suas comunidades de origem, ou jovens cuidadosamente selecionados. Vários estão vestidos e calçados, combinando a sua indumentária com as dos restantes elementos do grupo, e raramente aparecem desnudados, como acontece nos documentários feitos nas colónias. Mas, à semelhança do que acontecia nestes, a sua identidade é representada a partir do papel ou do estatuto social que têm na sua comunidade e não do seu nome. Os africanos são colocados em aldeias improvisadas construídas com a colaboração deles próprios, verificando-se ao mesmo tempo um processo de imposição e de destituição de identidade. O modo como eles encaram as câmaras, viram as costas ou sorriem parece ser ensaiado, mas muitas vezes aparecem com uma atitude fastidiosa. Notei também um certo prazer voyeurístico de quem regista as imagens, o que no fundo evidencia as relações de poder aqui em causa. Tal como aconteceu em situações que analisei em outros trabalhos, os africanos são representados como exemplos de um conjunto uno (todos são denominados “indígenas”), mas entre eles, ao mesmo tempo, procuram-se encontrar características distintas (Matos, 2013). É o que acontece, por exemplo, em *Feitiço do Império* (1940) em que uns surgem com um estatuto supostamente distante da “civilização” portuguesa e outros são representados como estando mais próximos dos assimilados, ou como já tendo adquirido esse estatuto.

Tentando responder à questão que coloquei no título deste artigo (“Imagens de África?”), posso dizer que as imagens por mim visionadas não foram só de África em sentido estrito; foram imagens da “África” que se pretendeu encenar para mostrar aos habitantes da metrópole e aos visitantes de algumas das grandes exposições em que Portugal participou, imagens da “África” que se encenou na própria metrópole e imagens da própria metrópole. Por outro lado, entre os filmes e os documentários encontrei relações muito próximas (quem realiza documentários realiza ficção e existem partes de documentários que são utilizadas para outros filmes). Como referiu Paulo Monteiro (2003) a propósito de uma análise sobre a relação entre a ficção e o real no caso do cinema, o “real” que é utilizado na ficção pode ao mesmo tempo não deixar de ser ficção e podem existir diversos sentidos do “real”, sendo que todo o filme tem um pouco de ficção. No caso da minha análise, podemos falar das imagens que se criavam “cá” de “lá”, porque tudo era encenado, e podemos falar das imagens que se criavam “lá” para serem vistas “cá”, sendo que a câmara focava essencialmente os aspetos positivos, considerados dignos de registo, ou cuja amostra na altura não era considerada problemática.

A partir de meados dos anos 50, a fundamentação de uma sociedade luso-tropical e a ideia de que o Brasil era o exemplo vivo e positivo desse “modo português de estar no mundo”³² talvez tenham sido o motivo para uma maior produção de filmes sobre este país. São disso exemplo *A Gloriosa Viagem ao Brasil* (1957), *A Viagem Presidencial ao Brasil* (1957) e *Comunidade Luso-Brasileira* (1958), todos realizados por Lopes Ribeiro. No final da década de 50 procura-se mostrar um Portugal multirracial, uma mudança que pode ver-se em *Nossos irmãos, os Africanos* (1963) e *Catembe* (1965). Este último filme, que

³² Expressão introduzida por Adriano Moreira no início dos anos 50 do século XX (Neto, 1995, p. 124) e que veio a ser incorporada no discurso oficial do Estado Novo a partir dessa data.

procurou documentar o quotidiano de Lourenço Marques, foi alvo do maior número de cortes por parte da censura na história do cinema português e a sua exibição foi proibida durante o Estado Novo. Nos anos 60 e até 1974 continuam a surgir trabalhos que focam o “ultramar”. Mas a partir daí, apesar da censura, começa-se a introduzir alguma crítica social relativamente à política colonial, ou a evocar aspetos como o trabalho forçado. Tal era feito de forma subtil, porque com a censura os cortes podiam ser mais de cem. Esta tendência, aliás, de um certo “ajuste de contas”, que denuncia práticas discriminatórias, vai prolongar-se até aos anos 80. //

FILMOGRAFIA

- AGC (Produtor) & António Antunes da Mata (Realizador). (1929). *Estradas e paisagens de Angola*. Portugal.
- AGC (Produtor) & António Antunes da Mata (Realizador). (1930). *Aspectos do rio Quanza - quedas do Lucala*. Portugal.
- AGC (Produtor) & António Antunes da Mata (Realizador). (1932). *Acção colonizadora dos portugueses*. Portugal.
- AGC (Produtor) & António Antunes da Mata (Realizador). (1932). *Fazenda açucareira “tentativa”*. Portugal.
- AGC (Produtor) & António Antunes da Mata (Realizador). (1933). *De Lisboa a São Tomé*. Portugal.
- AGC (Produtor) & Fernandes Tomaz (Realizador). (1929). *A cidade de Lourenço Marques*. Portugal.
- AGC (Produtor) & Ismael da Costa (Realizador). (1934). *No país das laurentinas (colonos)*. Portugal.
- AGC (Produtor) & Manuel Alves San-Payo (Realizador). (1936). *I cruzeiro de férias às colónias do ocidente*. Portugal.
- AGC (Produtor) (1932). *Guiné, aldeia indígena em Lisboa*. Portugal.
- AGC (Produtor) (1933). *I companhia de infantaria indígena de Angola em Lisboa*. Portugal.
- AGC e H. da Costa (Produtores) & António Antunes da Mata (Realizador). (1932). *Acção colonizadora dos portugueses*. Portugal.
- AGC e MCCA (Produtores) & António Lopes Ribeiro (Realizador). (1937). *Exposição histórica da ocupação*. Portugal.
- AGC e MCCA (Produtores) & António Lopes Ribeiro (Realizador). (1939). *Viagem do chefe do Estado às colónias de Angola e São Tomé e Príncipe (ou Viagem de sua excelência o presidente da República a Angola)*. Portugal.
- AGC e MCCA (Produtores) & António Lopes Ribeiro (Realizador). (1940). *Feitiço do império*. Portugal.
- AGC e MCCA (Produtores) & António Lopes Ribeiro (Realizador). (1940). *Guiné berço do império*. Portugal.
- AGC e MCCA (Produtores) & António Lopes Ribeiro (Realizador). (1941). *Aspectos de Moçambique*. Portugal.
- AGC e MCCA (Produtores) & António Lopes Ribeiro (Realizador). (1944). *Angola uma nova lusitânia*. Portugal.

- AGC e MCCA (Produtores) & António Lopes Ribeiro (Realizador). (1944). *Gentes que nós civilizámos (apontamentos etnográficos de Angola)*. Portugal.
- AGC e MCCA (Produtores) & António Lopes Ribeiro (Realizador). (1945). *As ilhas crioulas de Cabo Verde*. Portugal.
- AGC e MCCA (Produtores) & António Lopes Ribeiro (Realizador). (1946). *Guiné portuguesa*. Portugal.
- AGC e Serviços Cinematográficos do Exército (Produtor) & Augusto Seara (Realizador). (1929). *Guiné: aspectos industriais e agricultura*. Portugal.
- AGC e Serviços Cinematográficos do Exército (Produtor) & Augusto Seara (Realizador). (1929). *São Tomé agrícola e industrial*. Portugal.
- Aníbal Contreiras (Produtor) & Aníbal Contreiras (Realizador). (1935). *I exposição colonial portuguesa - Porto 1934*. Portugal.
- Aníbal Contreiras (Realizador) (1934). *Moçambique, ritmos guerreiros em cantos e danças*. Portugal.
- António Antunes da Mata (Realizador) (1929). *A pesca da baleia*. Portugal.
- António Antunes da Mata (Realizador) (1932). *O deserto de Angola*. Portugal.
- António Lopes Ribeiro (Realizador) (1941). *São Tomé e Príncipe*. Portugal.
- António Lopes Ribeiro (Realizador) (1944). *A viagem de Sua Eminência o cardeal patriarca de Lisboa*. Portugal.
- António Lopes Ribeiro (Realizador) (1958). *Comunidade luso-brasileira*. Portugal.
- António Lopes Ribeiro (Realizador) (1958). *Portugal na exposição de Bruxelas*. Portugal.
- Augusto Seara (Realizador) (1929). *Por terras de ébano*. Portugal.
- Câmara Municipal de Lisboa (Produtor) & António Lopes Ribeiro (Realizador). (1947). *O cortejo histórico de Lisboa*. Portugal.
- Cinal - Cinematografia Nacional, Lda. (Produtor) & Jorge Brum do Canto (Realizador). (1953). *Chaimite*. Portugal.
- Ed Keffel (Realizador) (1963). *Nossos irmãos, os africanos*. Brasil.
- Empresa Internacional de Cinematografia (Produtor) & Ernesto de Albuquerque (Realizador). (1909). *A cultura do cacau*. Portugal.
- F. A. Quintela e AGC (Produtores) & António Antunes da Mata e José César de Sá (Realizadores). (1931). *Planalto de Huila*. Portugal.
- Fernandes Tomaz (Realizador) (1929). *Festejos em Lourenço Marques pela passagem dos territórios do Niassa para a posse do Estado*. Portugal.
- Fernandes Tomaz & Brigada Cinematográfica Portuguesa (Realizadores) (1929). *Costumes primitivos dos indígenas em Moçambique*. Portugal.
- Fernando Carneiro Mendes (Produtor) & Fernando Carneiro Mendes (Realizador) (1940). *A exposição do mundo português*. Portugal.

- Fernando Carneiro Mendes (Produtor) & Fernando Carneiro Mendes (Realizador) (1940). *O cortejo do mundo português*. Portugal.
- Filmes Albuquerque (Produtor) & Henrique Campos (Realizador) (1949). *Cantiga da rua*. Portugal.
- Lisboa Filme e H. da Costa (Produtores) & António Antunes da Mata e José César de Sá (Realizadores) (1932). *De Lisboa a Luanda*. Portugal.
- Manuel Luís Vieira (Realizador) (1947). *O cortejo histórico com a representação de todas as colónias portuguesas em carros alegóricos*. Portugal.
- MCCA (Produtor) & António Antunes da Mata (Realizador) (1930). *Quedas do Dala: Angola*. Portugal.
- Ministério das Colónias, Felipe de Solms e Ricardo Malheiro (Produtores) & Ricardo Malheiro (Realizador) (1950). *O ensino em Angola*. Portugal.
- Ministério do Ultramar e Felipe de Solms (Produtores) & Lemos Pereira e João Silva (Realizadores) (1951). *Ação missionária em Angola*. Portugal.
- Produções Cunha Telles (Produtor) & M. G. Faria de Almeida (Realizador) (1965). *Catembe*. Portugal: Tobis.
- SPAC (Produtor) & António Lopes Ribeiro (Realizador) (1941). *A exposição do Mundo Português*. Portugal.
- SPAC (Produtor) & António Lopes Ribeiro (Realizador) (1957). *A gloriosa viagem ao Brasil*. Portugal.
- SPAC (Produtor) & António Lopes Ribeiro (Realizador) (1957). *A viagem presidencial ao Brasil*. Portugal.
- SPAC (Produtor) & Paulo de Brito Aranha (Realizador) (1939). *A segunda viagem triunfal*. Portugal.
- SPN (Produtor) & António Lopes Ribeiro (Realizador) (1937). *A revolução de Maio*. Portugal.
- SPN (Produtor) & António Lopes Ribeiro (Realizador) (1940). *As festas do duplo centenário*. Portugal.
- SPN (Produtor) & António Lopes Ribeiro (Realizador) (1942). *Portugal na exposição de Paris de 1937*. Portugal.
- Ulyseia Filme (Produtor) & Salazar Diniz e Raul Reis (Realizadores) (1932). *África em Lisboa - os indígenas da Guiné na grande exposição industrial portuguesa*. Portugal.

WEBGRAFIA

www.cinamateca.pt

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- António, L. (1978). *Cinema e censura em Portugal. 1926-1974*. Lisboa: Arcádia.
- Banks, M. & H. Morphy (1997). Introduction: Rethinking visual anthropology. In M. Banks & H. Morphy (Eds.), *Rethinking Visual Anthropology* (pp. 1-35). New Haven, CT: Yale University Press.
- Secretariado Nacional de Informação (1948). *Catorze Anos de Política do Espírito. Apontamentos para uma Exposição apresentados no S.N.I. (Palácio Foz) em Janeiro de 1948*. Lisboa: SNI.
- Ferro, A. (1931). *Hollywood, capital das imagens*. Lisboa: Portugal-Brasil Soc. Editora.

- Ferro, A. (1950). *Teatro e cinema. 1936-1949*. Lisboa: SNI.
- Ferro, M. (1976). *Analyse de films, analyse de sociétés: Une source nouvelle pour l'histoire*. Paris: Hachette.
- Ferro, M. (1977). *Cinéma et histoire: Le cinéma, agent et source de l'histoire*. Paris: Denoël Gonthier.
- Ferro, M. (1987). O filme: Uma contra-análise da sociedade. In J. Le Goff & P. Nora (Eds.), *Fazer História*, vol. 3 (pp. 255-76). Venda Nova: Bertrand.
- Geadá, E. (1977). *O imperialismo e o fascismo no cinema*. Lisboa: Moraes Editores.
- Júnior, J. P. M. (1940). *Feitiço do império*. Lisboa: AGC.
- Lencastre, J. G. de (1934). *Agência geral das colónias. A sua ação no período de 1933-34*. Lisboa: Impr. Libânio da Silva.
- Matos, P. F. de (2013). *The colours of the empire: Racialized representations during Portuguese Colonialism*. Oxford & Nova Iorque: Berghahn Books.
- Matos, P. F. de (2014a). Power and identity: The exhibition of human beings in the Portuguese great exhibitions. *Identities. Global Studies in Culture and Power*, 21(2), 202-218. doi: 10.1080/1070289X.2013.832679. Retirado de <http://www.tandfonline.com/eprint/mmYApNFXNAVkCEeWYHc8/full>
- Matos, P. F. de (2014b). A fotografia na obra de Mendes Correia (1888-1960): Modos de representar, diferenciar e classificar da “antropologia colonial”. In F. L. Vicente (Ed.), *O Império da Visão: Fotografia no contexto colonial português (1860-1960)* (pp. 45-66). Lisboa: Edições 70. Retirado de <https://docs.di.fc.ul.pt/handle/10451/15515>
- Matos, P. F. de (2016). Entre el mito y la realidad: Desplazamientos de personas, propaganda de Estado y imaginación del Imperio Colonial Portugués. *Studia Africana*, 24, Barcelona: Centre d'Estudis Africans. (no prelo)
- Matos-Cruz, J. de & Antunes, J. (1997). *O cinema português. 1896-1998*. Série Clássicos Portugueses. Lisboa: Lusomundo.
- Monteiro, P. F. (2003). Parentescos entre ficção e real: O caso do cinema. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 32, 37-51.
- Neto, J. P. (1995). Adriano Moreira – O professor e o amigo. In AAVV, *Estudos em Homenagem ao Professor Adriano Moreira*, vol. 1 (pp. 121-32), Lisboa: ISCSP/UTL.
- O Planalto. Órgão de Defesa da Colonização Nacional em Angola* (1931), 43. Nova Lisboa.
- Piçarra, M. do C. (2015). *Azuis ultramarinos: Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
- Pimentel, J. (2002). La collection coloniale de la Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema: 1908-1935. *Journal of Film Preservation*, 64, 22-30.
- Pina, L. de (1977). *Documentarismo português*. Lisboa: IPC.
- Ribeiro, A. L. (1933). Filmes de propaganda. *Animatógrafo*, 4, 5.
- Ribeiro, F. (1973). *Subsídios para a história do documentarismo em Portugal: No presente a imagem do passado*. Lisboa: Direção Geral da Educação Permanente.

Seabra, J. (2000). *Imagens do império. O caso de Chaimite de Jorge Brum do Canto*. In L. R. Torgal (Ed.), *O cinema sob o olhar de Salazar* (pp. 235-73). Lisboa: Círculo de Leitores.

Worth, S. (1981). *Studying visual communication*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press.

NOTA BIOGRÁFICA

Patrícia Ferraz de Matos é Investigadora de Pós-Doutoramento no Instituto de Ciências Sociais (ICS) da Universidade de Lisboa (UL) onde colabora no Curso de Doutoramento em Antropologia. Licenciou-se em Antropologia (1997) na Universidade de Coimbra. A sua tese de mestrado sobre representações raciais - "As 'Côres' do Império" (2004) - foi laureada com o Prémio Victor de Sá de História Contemporânea 2005 e publicada pela Imprensa de Ciências Sociais (Lisboa, 2006 [1.^a edição], 2012 [2.^a edição]) e pela Berghahn Books (Oxford & Nova Iorque, 2013). Doutorou-se em Antropologia Social e Cultural, no ICS-UL, com uma tese sobre Mendes Correia e a Escola de Antropologia do Porto (2012). Foi distinguida com o Prémio ERICS (ICS/ CGD) na categoria de artigo científico (2014).

E-mail: patricia_matos@ics.ul.pt

Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, Av. Prof. Aníbal Bettencourt 9, 1600-189 Lisboa, Portugal

* **Submetido: 31-01-2016**

* **Aceite: 26-04-2016**

IMAGES OF AFRICA? PORTUGUESE FILMS AND DOCUMENTARIES RELATED TO THE FORMER COLONIES IN AFRICA (FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY)

Patrícia Ferraz de Matos

Abstract

This paper analyses films and documentaries produced in Portugal based or inspired on the former African colonies. During the Estado Novo, the creation of a positive image of the “empire” and of the colonial policy led to the prohibition of films that depicted physical abuse of African-origin individuals, the struggle between “white” (colonisers) and “black” (colonised), movements that fought for the ascension of the Afro-American population in the U.S.A. or exalted pacifist or antimilitarist concepts. Many documentaries emphasise Africa’s potential (natural and human). Some deal with the creation of structures that would allow the education and evangelization of the African people, while others try to portray its “uses and customs”. Others show evidence of the African people’s work strength in the construction of a promising future. That work is always guided by the “white”, that is, the technical knowledge of the “white” is added to the strength of the African. Africans are represented as examples of a unified whole (they are all called “*indigenas*”), but there is an attempt to identify distinctive characteristics between them. Images that denote an idea of modernization, in cities such as Luanda or Lourenço Marques, overshadow the “colonised”. These films are often a tool of propaganda rather than a means of information, or an ethnographical document, and their objective is to convey a colonial conscience.

Keywords

Films; Portuguese colonies; Estado Novo; colonial propaganda; representations; Africa

INTRODUCTION

This text¹ intends to present an analysis of the films and documentaries I have viewed in the Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM) archive², a department of Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, headquartered in Freixial, Bucelas, a few miles from Lisbon. In this documentation, produced in the first half of the 20th century, in Portugal, the background is the former colonies or it has been inspired by them. My initial objective was to try to understand which images of the colonies and its inhabitants were conveyed and which were its contexts. This analysis is not aimed at highlighting the

¹ A previous version of this text was presented at the V Congresso de Estudos Africanos no Mundo Ibérico - África: compreender trajetos, olhar o futuro (V Congress on African Studies in the Iberian World – África: understanding pathways, an outlook towards the future) – in the panel “Representações sociais e formas de arte” (Social representations and art forms), as part of the section “Patrimónios Culturais” (Cultural Legacies), on May 6th 2006 at the University of Beira Interior. This work was carried out with the support of the Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BM/2194/2000) and of the Instituto de Ciências Sociais (UID/SOC/50012/2013).

² For further details on these and other films, see Matos (2013).

aesthetic or technical elements, but rather the general message, as well as its contents regarding the colonial representations, the social roles associated with the then African Natives and the way in which certain images discriminated or marginalised them³.

It is my opinion that films are a very relevant material, since they involve the spectator in heuristic and meaning-construction processes which are very different from verbal text, but whose analysis yields as much if not more insight. Film is an outstanding medium for constructing perceptions of reality, bringing together text, moving images and sound. Although the majority of these films have not yet been duly analysed, some examples (Piçarra, 2015; Seabra, 2000) have however stood out. Films are used to fulfil the desire to record what we see, but also what we want to show. In other words, it is in the fragmentation of the real, and the selection of one reality over others, that they become a favourite material and are important not only for what they show, but also, or even more so, for what they hide.

After the introduction of censorship in 1929⁴, all films made after 1932 were subject to the approval of the Inspeção-Geral de Espetáculos. When screened, they opened with a monogram attesting to their clearance for viewing. In the interests of the good image of the “empire” and colonial policy, any film which portrayed maltreatment of Africans, the struggle between the “White man” (the coloniser) and the “Black man” (the colonised), racial segregation in the United States, the struggle movements for the rise of African-origin individuals in the United States or which advanced a pacifist or antimilitarist agenda, was banned – offending scenes were excised or the films were simply rejected (Geada, 1977).

To emphasise the constructed nature of moving pictures we may highlight some facts such as: the position of the director, the effect of those filming on those being filmed, editing techniques, means of production, sponsors, market or expectations as to its reception, and censorship (Matos, 2013, p. 82). Like photographs, films allowed the spectator to view the “reality” in the colonies with no need to travel. But its images are fabricated right from the moment the cameraman starts filming, the shot is composed, the soundtrack plays (on many occasions this was the Portuguese national anthem), the chromatic spectrum is reduced or an intertitle is inserted. As Marcus Banks and Howard Morphy note (1997, p. 1), a distinction can be drawn between the study of visual cultural forms and the use of the visual media for describing and analysing culture. This is the difference, or as Sol Worth puts it, between using a medium and studying the way the medium is used (Worth, 1981, p. 190).

Therefore, to study and analyse films is also a way of analysing the history of a society and of humanity as a whole. Marc Ferro, an historian who was dedicated to the study of the connections between history and cinema⁵, views the latter as an “agent of history”,

³ The films discussed in this section range in duration from short to feature length. Generally speaking, a film of 50 minutes or more is considered to be feature length, and a film of 10, 15 or 20 minutes a short film. Other films of intermediate length existed.

⁴ Film censorship already existed in Portugal before the Estado Novo. According to Lauro António, the earliest mention of censorship dates from 1919 and alludes to a law of 1917 on the exhibition of moving pictures (1978, p. 25).

⁵ On this subject, he published *Analyse de Films, Analyse de Sociétés* (1976) and *Cinéma et Histoire* (1977).

an analysis he based on the Soviet cinema and the US anti-Nazi films of 1939-43. In Marc Ferro's view (1987), cinema is often "a counter-analysis of society"; in other words, although this may not be the initial intention, a film brings together elements which allow us to analyse the context of the society it was produced in, and its value lies both in what it shows and in what it hides. On the other hand, it can be an "agent of history", seeking to influence the spectator and send him a message, assuming its role as an ideological or propagandistic film, therefore becoming an important source. As such, there seems to have been a direct link between cinematic output on the one hand, and the history of Portugal and social aspects relative to colonial representations on the other.

Producing⁶ films in a country of limited resources was a major undertaking. But investment was being made in this new "instrument for the diffusion of ideas", whose reach, as António Lopes Ribeiro (1933) noted, could exceed that of the newspapers and radio. Not only was it useful for recording important events and facts, cinema could also be used for propaganda purposes. Conceiving cinema primarily as a medium of propaganda (Ferro, 1931, 1950), the Estado Novo, in the person of individuals like António Ferro, decided to endow film production structures, and in 1935, the Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) launched its "travelling cinema". From this moment on, cinema was in the hands of the SPN⁷ under the direction of António Ferro. When the SPN was re-named Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) in 1944, it continued to sponsor cinematic output and also introduced official prizes for cinema. António Ferro was assisted in his work by Lopes Ribeiro⁸ (1908-1995), a "modernist" supporter of Salazarism, and Leitão de Barros (1896-1967), the regime's official set designer at various events. Like the official exhibitions, films were advertised as cheap and easy ways to travel (*O Planalto*, 1931, no. 43, p. 12). Documentary film played therefore a significant role in the cultural and scientific agendas of many institutions⁹.

⁶ Among the production companies were Invicta Film, which used French technology, and Tobis Portuguesa, launched in 1933 by Germans using the Tobis Klang Film system. Tobis was the first production company in Portugal to have a studio equipped for sound film. The Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), the Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas (SPAC) and the Agência Geral das Colónias (AGC), via the "Cinegraphic Missions", were also active in film production.

⁷ Among the documentaries produced by the SPN were two films of the presidential journeys to Africa, one of the Exhibition of the Portuguese World, and one of the journey of Cardinal Cerejeira to Africa. In 1935 the travelling cinema initiative is started. From 1937 to 1947, the travelling cinema initiative organized "2,235 screenings attended by 2,304,570 persons, and many screenings were opened by 1,585 guest speakers from the localities which enthusiastically took up the initiative" and "for six months in 1946, the SNI's Travelling Cinema toured the Azores archipelago, holding 116 screenings attended by 230,700 spectators, with 70 guest speakers". The SNI issued programmes to "all provincial bodies", such as "syndicates, hospitals, barracks, schools, factories, parish councils" (Secretariado Nacional de Informação, 1948).

⁸ L. Ribeiro directed dramas on political (*A Revolução de Maio* [1937]) and colonial (*Feitiço do Império* [1940]) fiction themes, and also made documentaries on regime initiatives with major media impact – exhibitions, state visits to the colonies and other events. *Portugal na Exposição de Paris de 1937* (1942) and *O Cortejo Histórico de Lisboa* (1947), produced by the Lisbon City Council and organized as part of the commemorations of the "8th Centenary of the Conquest of Lisbon", portray moments captured by a director who was au fait with the world of cinema outside of Portugal and who knew Soviet directors who were familiarized with propaganda, including Serguei Eisenstein and Dziga Vertov (Matos-Cruz & Antunes, 1997).

⁹ According to the AGC report of 1933-34 (Lencastre, 1934, pp. 21-22) during those years several colonial propaganda films were shown in many Portuguese cities. Films were also lent to secondary schools, colleges and

Within the scope of the first experiments, we can highlight the one by Ernesto de Albuquerque, in 1909¹⁰, on the cacao culture in São Tomé e Príncipe (*A Cultura do Cacau*), and the one by Manuel Antunes Amor in the “Far East” (Matos-Cruz & Antunes, 1997, p. 59), specifically in Macao (since 1924) and in Goa (since 1930) (Pimentel, 2002, pp. 24-25). Still during this phase, in 1929, Augusto Seara, working for the army cinematography department (Serviços Cinematográficos do Exército), made the documentary *Por Terras de Ébano* on the “ethnography” and “scenery” of Guinea and São Tomé e Príncipe¹¹. In 1930 António Antunes da Mata and his cameraman José César de Sá made several films as part of the *Missão Cinematográfica a Angola* (Ribeiro, 1973, p. 21) and directed several documentaries¹²; some of these were later distributed and commercially explored. Another team, named Brigada Cinematográfica Portuguesa, led by Fernandes Tomaz, was aimed at Mozambique, also passing through São Tomé e Príncipe; this team directed documentaries¹³ and edited a film with the title *A Colónia de Moçambique*, viewed at the Paris International Colonial Exhibition in 1931 (Pimentel, 2002, p. 27). It should be noted that a part, however small, of the documentaries produced during this phase was presented in some international exhibitions, in the late 1920s and early 1930s, in which Portugal took part (Pimentel, 2002, pp. 26-27). As far as I was able to ascertain, no documentaries were made in this period on Cape Verde or Timor. Later, in April 1937, the colonial minister Francisco Vieira Machado created the Missão Cinegráfica às Colónias de África (MCCA) in an attempt to stimulate the production of propaganda and documentary films on colonization, with the support of the Agência Geral das Colónias (AGC), directed at the time by Júlio Cayolla.¹⁴

With the MCCA¹⁵ came a more detailed and comprehensive tour of the colonies by a private guilds, and to the Sociedade de Geografia de Lisboa for its “Colony Week”. They were also sent to Rio de Janeiro for screening during the “Portuguese Fortnight” organized by the newspaper *O Século*.

¹⁰ Pimentel (2002, pp. 23, 30) mentions 1908, but all sources I looked up mention 1909.

¹¹ Within the scope of the army cinematographic department, Augusto Seara also directed the following documentaries: *Guiné: Aspectos Industriais e Agricultura* (1929) and *São Tomé Agrícola e Industrial* (1929).

¹² The following films are examples of it (which titles and dates were confirmed on the web page of Cinemateca Portuguesa [www.cinemateca.pt] accessed on April 2016): *A Pesca da Baleia* (1929); *Estradas e Paisagens de Angola* (1929); *Aspetos do Rio Quanza: Quedas do Lucala* (1930); *Quedas do Dala: Angola* (1930); *Planalto de Huila* (1931); *Fazenda Açucareira “Tentativa”* (1932); *Ação Colonizadora dos Portugueses* (1932); *De Lisboa a Luanda* (1932); *O Deserto de Angola* (1932); and *De Lisboa a São Tomé* (1933).

¹³ For example: *Costumes Primitivos dos Indígenas de Moçambique* (1929); *Festejos em Lourenço Marques pela Passagem dos Territórios do Niassa para a Posse do Estado* (1929); and *A Cidade de Lourenço Marques* (1929).

¹⁴ The MCCA was, in fact, an initiative of the Ministry of the Colonies, with the support of AGC. It was however preceded by a governmental initiative in 1928, which aimed at producing films on the African colonies. So as to promote the colonial feature of the country (which had until then never been shown in cinema, but which was later on viewed on the Ibero-American Exhibition in Seville [1929], on the International Exhibition Colonial Maritime Flemish Art Antwerp [1930] and on the Paris International Colonial Exhibition [1931]), the General Representative of the Colonies and commissioner of the Seville Exhibition, Armando Cortesão, ordered, on behalf of the Minister of the Colonies, Armindo Monteiro, films on the African territories, to three teams: the team of the Army’s Cartographic Services, joined to by Augusto Seara; the team of the Cinegraphic Mission to Angola, which included César de Sá and António Antunes da Mata; and the team of the Portuguese Cinematography Group, led by Fernandes Tomaz. Besides AGC’s financing, the films’ production received the support of private companies and the local administration.

¹⁵ Following Guido Convents – an author who, in his work “À la recherche des images oubliées” considers the film *A Cultura do Cacau* (1909) as the first colonial propaganda film -, also Joana Pimentel (2002, p. 23) categorises it as such, positioning

Portuguese film crew¹⁶. Between February and October 1938, its itinerary took in Madeira, Cape Verde, Guinea, São Tomé e Príncipe, Angola and Mozambique. The documentaries filmed during this tour were still being released in 1946. The aim of the mission¹⁷ was to make one feature-length documentary and several smaller documentaries on each of the African colonies; in these the objective was to portray not only the landscape, the wildlife and the *batuques*, but also what was considered to be the “civilized” side of Africa, with its large, rapidly growing cities.

JOURNEYS TO THE AFRICAN COLONIES

Some of the documentaries made during the colonial journeys merit special examination. One film, *I Cruzeiro de Férias às Colónias do Ocidente* (1936), directed by Manuel Alves San-Payo, was made on the initiative of the magazine *O Mundo Português* on the “Holiday Cruise” to Cape Verde, Guinea, São Tomé e Príncipe and Angola organized by the AGC. In this film we see the Natives livening up the society events of the colonists with their *batuques* or “traditional” dances. *A Viagem de Sua Eminência o Cardeal Patriarca de Lisboa*, by Lopes Ribeiro, was made in 1944. It documented the voyage of Cardinal Gonçalves Cerejeira on board of the *Serpa Pinto* for the consecration of the new cathedral of Lourenço Marques (currently Maputo). The cardinal’s voyage took him to Madeira (Funchal), São Tomé e Príncipe and Angola (Luanda and Lobito), and he also visited several places in Mozambique.

*Viagem do Chefe de Estado às Colónias de Angola e São Tomé e Príncipe*¹⁸ (1939), by Lopes Ribeiro, was an account of President Óscar Carmona’s visit to Angola, São Tomé e Príncipe and Madeira, right from the day of departure on 11 July 1938. The President visited a number of plantations (Esperança, Sundry, Rio de Ouro, Monte Café and Água Izé, among others). An attentive viewing of this film gives the impression that every aspect of the reception given to Carmona had been prepared in advance by the settlers – the festooned streets, ceremonies, salutations and manifestations of “affection and respect” (narrator). Indigenous chiefs and Africans of higher social standing, like the Congolese king Pedro V, also saluted Carmona, representing, according to the film, “those who 400 years ago for ever accepted to loyally serve the sovereignty of Portugal”. The enthusiasm

side by side with *Feitiço do Império* (1940). However, although previously to the Estado Novo period (1933-1974) there was already an interest in recording elements from the colonies and its potentials, namely through the Agência Geral das Colónias itself, created in 1924, it is my view that this and other cases after it, integrated in specific missions and evoked by the author (Pimentel, 2002), are not incorporated in a movement that can be matched to the one promoted by MCCA.

¹⁶ This film crew was headed by Carlos Selvagem, pseudonym of major Carlos Afonso dos Santos, and included artistic director Lopes Ribeiro, technical director Brito Aranha and director of photography Isy Goldberger. The narrators were Lopes Ribeiro, Pedro Moutinho, Elmano Cunha e Costa and Manuel Ribeiro (Matos-Cruz & Antunes, 1997).

¹⁷ The first of these films produced in Portuguese mainland was *Exposição Histórica da Ocupação* (1937), by Lopes Ribeiro. Others included: *Viagem de Sua Excelência o Presidente da República a Angola* (1939); *Guiné, Berço do Império* (1940); *Aspectos de Moçambique* (made in 1941, but probably not premiered until seven years later); *São Tomé e Príncipe* (1941); *Angola, uma Nova Lusitânia* (1944); *Gentes que Nós Civilizámos* (1944); *As Ilhas Crioulas de Cabo Verde* (1945); and *Guiné Portuguesa* (1946).

¹⁸ Film also known as *Viagem de Sua Excelência o Presidente da República a Angola* (1939).

with which Carmona is welcomed is given visual expression in the banners which decorate the streets; clearly the message is that the Natives wanted the Portuguese presence to be maintained in Africa. In Cabinda we see banners with slogans reading “We won’t sell, we won’t give up, we won’t lease and we won’t share our colonies”.

On the other hand, the religious element is much in evidence too. We see the construction of chapels and churches, and the African Natives going to mass. We see the “Chapel of Our Lady of Nazaré” and the “Open-air Mass in the Fort of S. Miguel” (Angola) attended by Natives who for the most part are clothed and shod in European style; they are separated from the White worshippers, however, by a rope marking the line they should not overstep. Significantly, this barrier between settlers and Natives exists in, of all places, one where surely no distinction should exist. According to the narrator, the Natives seem to acknowledge the “benefits of our civilizing action”, for they have come thousands of kilometres on horseback or on foot, from the “confines of the Cuamato and the Cuanhame”, to take part in the “procession of *Indígenas* of the province of Huíla”.

All this offered a good reason for Carmona’s visit to be repeated the following year. His return was documented in Paulo de Brito Aranha’s *A Segunda Viagem Triunfal* (1939), distributed by the SPN. Carmona was accompanied by his colonial minister, and his journey took in the Portuguese East African territories, Cape Verde, São Tomé e Príncipe, Angola (Luanda) and also the Union of South Africa. The highlight of this documentary is the “allegorical procession” in honour of the Head of State in Lourenço Marques. In the procession we see a series of allegorical floats with the figures of Adamastor, Bartolomeu Dias and the ships of Vasco da Gama; the float on the religious missions is flanked by female missionaries and the float named “Occupation”, brings an effigy of Mouzinho de Albuquerque. Other floats illustrate the goods produced in the colony, highlighting the income they generated. At the end comes a parade representing the evolution of transport “from the old *machimba* [litter] to the modern aeroplane”. Carmona also visited South Africa. From what the documentary shows us of this country, it is a world away from the Portuguese colonies of the same period in its greater wealth and development.

INCENTIVE TO THE “WHITE” COLONIZATION OF AFRICA

The incentive to “white colonisation”¹⁹ in Africa is approached in the documentary *No País das Laurentinas (Colonos)* (1934), by Ismael da Costa, and in the fiction film *Feitiço do Império* (1940), by Lopes Ribeiro. This documentary, dedicated equally to “old” and “new” settlers, shows specimens of the former whose distinctive characteristics are their

¹⁹ The colonies are also mentioned in films not ostensibly on “imperial” themes. One example is *Cantiga da Rua* (1949), by Henrique Campos. In this film we witness a conversation on the colonies and which effectively conveys the different ideas that the Portuguese had of the colonies: some thought it was hard, “back-breaking work” in the colonies, while for others the “Whites” in Africa did nothing – and neither did they have to, for the “Blacks” worked for them. In Africa, the one who was “good for work” was the “Black man”: “- The overseer shouts and the Black gets down to some good hard graft” while the plantation owner watches the others working. Note: the terms in quotes (and translated in the present document) were the ones actually used in the film.

“rude health”, “joy” and “lucidity”, their success in life and work²⁰; the setting is Mozambique, with most scenes shot in the Associação dos Velhos Colonos complex. At one point the film shows the “Laurentinas” – European girls in identical dress, the “Marias of Portugal”, “our faithful and ... comely allies”, represented by young women dressed in traditional Portuguese costumes. Next stop, as the intertitle informs us, is the “Taj Mahal, the Raja and his court”. We now see some young people with vaguely Asian facial features and apparel, and finally “a group of little dark girls” with Asian features, and the “porcelains of China”, as some Chinese girls are called. The constant prowling camera seems intent on showing all the diversity of the “types” of female beauty to be found in the “empire”, and yet there are no African women among them. The ideal of beauty is exemplified only by European and Asian women. In this film, the emphasis is very much on feminine beauty, a beauty which is exoticized and celebrated for its diversity, whether the women in question were European or Asian.

Similarly, but in the domain of fictional work, *Feitiço do Império*²¹ taps into the fascination for Africa and the “empire”, represented by the exoticism of the African depicted on the poster of the film (Figure 1). It was premiered in 1940 in Lisbon’s Eden Theatre, in the presence of the heads of State and government; the screenplay was by Lopes Ribeiro, based on the book of the same title which won the competition organized by the AGC (Júnior, 1940). Its objective was to show the “Portuguese Colonial Empire” in all its allure and fascination, and thereby to encourage the Portuguese to emigrate to Africa instead of America (United States and Brazil). It also evidenced the unity of the “Portuguese world” at a time when the country’s overseas possessions were under threat from other colonial powers. The film is set in the United States, Lisbon and Africa (Guinea, Angola and Mozambique), with brief interludes in Madeira, Cape Verde and São Tomé e Príncipe. It is a mixture of fiction and documentary, as some of its footage has its origins in the work of the MCCA. The plot revolves around a character named Francisco Morais (FM), a Portuguese immigrant in the United States who has not forgotten his love for his native country. The same cannot be said of his son, Luís Morais (LM), who wants to become a naturalized American. But before Luís takes this step, his father convinces him to go on a hunting expedition in Angola. This voyage takes Luís to Lisbon, Guinea, São Tomé e Príncipe and Mozambique, where his “Portugueseness” and “enchantment with the empire” end up influencing him into his affection for the “Portuguese empire”.

²⁰ Travel in the several spaces of the Portuguese colonial empire was encouraged through the colonial propaganda and measures promoted by the government. On this subject, see Matos, 2016.

²¹ *Feitiço do império* is one of eight feature-length dramas directed by Lopes Ribeiro between 1934 and 1959. For many years its whereabouts were unknown. Recently, a nitrate negative of the film was discovered, but this had no soundtrack and was, moreover, incomplete. The first of its fifteen reels was missing, comprising some 15 minutes (400 metres) of film. For this reason Matos-Cruz decided to publish the shooting script and the dialogues as they appear in the original manuscript. All the quoted excerpts of dialogue are from the film as viewed. Later on, I confirmed based on the script that the intertitles and some data did not match, but this may be due to changes that were not featured in the film.

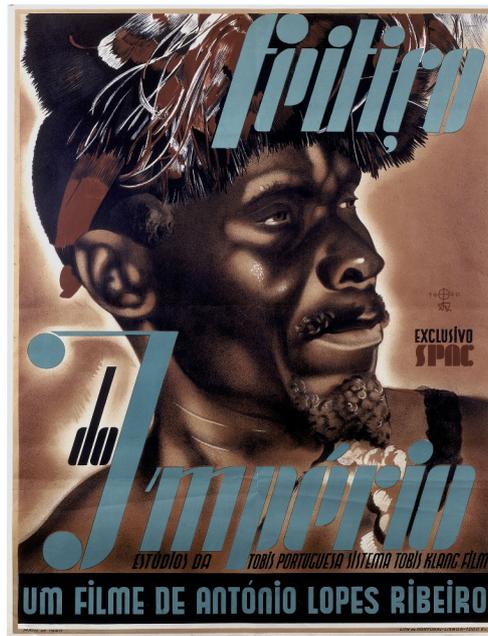


Figure 1: Poster for the film *Feitiço do Império*, 1940
Source: Cinemateca Portuguesa.

This film depicts the Natives represented in a number of guises: as employees of the settlers (Figure 2), running errands, carrying trunks, working in homesteads, plantations and factories, but also as participants in rituals and dances, practising military manoeuvres, such as war attacks and battles. LM's uncle lives in Angola and has an employee, named Brás, who runs errands and exemplifies the settlers' Native employee, who can already be assimilated, is loyal to his colonist employer, in such that he will give his life for him. Brás is protective of LM, and his friend Vitorino refers to him as a "dedicated Black".



Figure 2: Scene from the film *Feitiço do Império*, 1940
Source: Cinemateca Portuguesa

Amid the mass of “Blacks”, distinctions are made: between the *pretos calcinhas* (who wear clothes) and the *pretos do mato* (who live in the bush). *Feitiço do Império* also has a strong documentary component, with Native dances, “warrior” folklore, Black people at work, and “heathen rituals or villages”. It made a major impact on the viewing public, but for those whose knowledge of Africa extended beyond the confines of Luanda and Lourenço Marques - as I personally confirmed in various interviews with individuals who cooperated with the Portuguese colonial administration -, the film must have seemed an over-romanticized fantasy.

EXHIBITIONS AND OTHER EVENTS IN METROPOLITAN PORTUGAL

The major exhibitions and their attractions contributed to the construction of a collective memory which could be fixed in photographs, postcards and films. The presence of the Natives from various Portuguese colonies participating in the exhibitions is a major feature in the films of these exhibitions, with the Natives shown naked or clothed in animal products such as plumage, hides, furs and bones. These films served to advertise the exhibition as it was happening, to relive it once it had finished, and to document it for those who had never visited it in the first place. Some included footage from the documentaries made in Africa. Documentaries of exhibitions held outside Portugal include *Portugal na Exposição de Paris de 1937* (1942) and *Portugal na Exposição de Bruxelas* (1958), both by Lopes Ribeiro. Two films were made on the subject of the 1932 Industrial Exhibition of Lisbon: *Guiné, Aldeia Indígena em Lisboa* (1932) and *África em Lisboa - Os Indígenas da Guiné na Grande Exposição Industrial Portuguesa* (1932), by Salazar Diniz and Raul Reis.

In the first, we see that the Guineans brought to the exhibition were confined to a makeshift village of eight huts. In this village were contained one prince, one princess, four chieftains, one *impedido*²² and another thirty-nine people, plus chicken, pigeons, pigs, goats, a donkey and a milking cow. The Guineans are nearly always shown clothed, in more elaborate dress than what we see in the documentaries made in the colonies. These individuals were in fact Muslims, as we can see in the scene showing their morning prayers. The camera follows a sequence of activities performed by the Guineans, and these activities are presented as though they were daily scenes in the life of “Blacks of Guinea” (as the intertitle reads). Special emphasis is given to the ceremony in which the chieftains are awarded medals “for distinguished overseas service”. On the other hand, Guinean women are introduced with intertitles such as “young girls of characteristic beauty, the envy of many White women”, “a princess with dark eyes full of faith” and “Black beauties”. The Guinean men are simply referred to as chieftains, princes or players, according to their social standing and the role they performed in their community.

The documentary *África em Lisboa...* opens with a picture of the map of Guinea, suggesting we have just arrived at a settlement named Aldeia Nova de Sam Corlá. The real setting of the village, however, was Lisbon’s Eduardo VII gardens. This film shows young women very smartly turned out, right up to their haircuts. In the scene intertitled

²² A soldier in the private service of the chieftains, corresponding to the soldiers on barracks duty in metropolitan Portugal.

“the flower of Guinea, whose faithless eyes deceive”, we see girls filmed frontally and in profile. The way the camera observes them seems to intimidate them, and their postures are rather “unnatural”. Some women are seen milling and sifting grain or cooking rice, “the staple food” (intertitle); others wash clothes and hang them out to dry, embroider at the sewing machine, weave and stitch fabrics; others still serve dainties on trays while a White man stands behind them, overseeing their actions.

The documentary *I Exposição Colonial Portuguesa - Porto 1934* (1935), by Aníbal Contreiras, contains no pictures of the exhibition itself but instead offers footage of Porto, other locations in Portugal and the exhibition venue, the Palácio de Cristal, all of which was designed to attract visitors to the event. The Africans participating in this film are the same ones as shown in previous films, such as the already mentioned *África em Lisboa...* (1932) and in *I Companhia de Infantaria Indígena de Angola em Lisboa* (1933). Another documentary of the same exhibition is *Moçambique, Ritmos Guerreiros em Cantos e Danças*²³ (1934) by Aníbal Contreiras. This film is rather misleadingly titled, for it is set not in Africa but at the colonial exhibition of Porto. The Africans are shown in sculptures and paintings, in dioramas with life-sized figures, and in their “Indigenous villages”. The Natives who participate in the exhibition are also shown performing tasks and receiving small gifts from the visitors. There is a strong religious element. Inside the palace we see the cross and a series of dioramas with missionaries²⁴. Although its subject is a colonial exhibition, this film spends less time on the individuals from the colonies than on the local population, with the emphasis on Portugal’s pavilions and folklore ensembles.

Another documentary of the 1930s is *Exposição Histórica da Ocupação* (1937), on the exhibition held in Lisbon’s Parque Eduardo VII. No individuals from the colonies participated in this event, which primarily focused on the heroes of the wars of occupation. Directed by Lopes Ribeiro with text by the Arquivo Histórico Colonial (AHC) director Manuel Múrias, it is essentially a visual account of the various rooms of the exhibition and their contents: there are portraits (by Eduardo Malta) of the Portuguese heroes of the wars of occupation, sculptures of Henry the Navigator and Vasco da Gama, publications by Serpa Pinto, Capelo and Ivens, and artefacts from the wars. The subject matter also extends to other heroes of other battles as far back as the seventeenth century, and the cross is a ubiquitous presence. The documentary devotes special emphasis to the Portuguese defeat of the Nguni emperor Gungunhana on 28 December 1895. There are references to the soldiers who marched with Mouzinho de Albuquerque to Chaimite, and their heroism is extolled. Gungunhana, the “indigenous” chief, was eventually defeated and humiliated in front of his army, and we see some of his personal effects: rifle, hat, portraits of ten of his lawful wives, and a silver goblet.

Two documentaries were made of the Exhibition of the Portuguese World. Both were eponymously titled. One was by Fernando Carneiro Mendes (1940) and the other

²³ This film is too incomplete, with lacunae and an abrupt ending.

²⁴ In one of these dioramas we see a priest facing an altar, flanked by two kneeling boys – simultaneously an evocation of the missionaries who died in the service of colonization and the propagation of faith, and of those who were still actively engaged in the “salvation of souls”. In another diorama, a female missionary tends to sick Natives while another (also female) teaches a girl to sew and stitch; another shows a priest overseeing the manual work of an African.

was by Lopes Ribeiro (1941). The first film shows the interior of each pavilion and the “Indigenous villages” of the Jardim do Ultramar²⁵ adjacent to the exhibition, in Lisbon. It opens with a colour drawing showing a group of women, whose origin can be derived from their clothing. In the front row there is a woman of the Portuguese region of Minho, an Indian woman, and a Madeira woman. In the back row there is a Macanese, a Timorese and, placed in a position further back, an African woman. This forms a tableau of the diversity of the human “types” of the “empire” represented, but at the same time announces the minor importance of the African woman in the overall picture. In the colonial section of the exhibition, Africans are always shown in proximity to nature – minerals, fauna and flora – and their great size is associated with strength and physical prowess.

One of the most interesting scenes in the second film shows the Pavilion of Colonization, which extols the Portuguese efforts in the propagation of the Christian faith over the course of five centuries, the institution of the overseas captaincies and the foundation of the fortress of Mina. A number of models reconstruct episodes and themes such as the reception of the Portuguese in the court of the king of Congo, the fighting at Chaimite, education, the missions, health care, means of transport by air, land and water, and roads and communication arteries. The camera lingers on giant posters depicting the Natives of Cape Verde, Guinea, São Tomé e Príncipe, Angola, Mozambique, India, Macao and Timor.

The individuals from overseas territories themselves are found in the colonial section of the exhibition. Their lives and habitats are reconstructed using materials actually found in the colonies, and we see them kneading dough, hammering, weaving, playing instruments and dancing. Among the religious elements, the following examples can be highlighted: the banner with the legend “Portugal has always been Christian” (“Pavilion of the Foundation”) and the “Chapel of Faith” erected in the colonial centre, where every day the participants of the exhibition, who have “purposely come from the four corners of the empire” (narrator), went to mass. On their exit from mass, the (clothed) Natives file out in an orderly fashion, a visual allusion to the order that existed in an “empire” in which all participated, collaborated and were happy. Religion is also present in the dioramas representing the work of the missions. Generally speaking, the populations represented here belong to two separate worlds: in the main exhibition hall we find the metropolitan Portuguese, while the then Jardim do Ultramar accommodates the peoples from Cape Verde to Timor. One effect of this suggestive spatial layout is the negation of cultural life of all nonmetropolitan peoples, who are all treated as *Indígenas*. Little time is dedicated to them in this film – which is probably indicative of their scant political and social power.

Native colonial subjects were also in demand in other events organized in metropolitan Portugal²⁶. One of these was the tribute to the “Indigenous soldiers” in the film *Companhia de Infantaria Indígena...* (1933), which was revealed as a “homage of justice to

²⁵ It is currently named Jardim Botânico Tropical.

²⁶ On the exhibition of human beings in expositions and events organized by the Portuguese, see Matos, 2014a.

the Black soldier from the Portuguese colonies” (narrator), which counted on the participation of the minister for the colonies (Armindo Monteiro) and the head of government (Oliveira Salazar). The Africans are present throughout most of the film, and we are told that they belong to the “Back troop incorporated in the military parade commemorating the ‘28th of May’”. We see a military march past, mostly composed of soldiers of metropolitan Portugal, a musical band with a few African members, a statue alluding to the Great War, and military exercises.

Another event worthy of note was the centenary commemorations documented in Lopes Ribeiro’s *As Festas do Duplo Centenário* (1940). One part of these commemorations, a procession illustrating Portugal and its history, is specifically treated in another documentary, *O Cortejo do Mundo Português* (1940) by F. Carneiro Mendes. Ribeiro’s film (which is incomplete) documents the commemorations of Portugal’s “double centenary” – the foundation and the restoration of 1140 and 1640, respectively – held in Lisbon, Guimarães, Porto, Braga, Alentejo and Algarve (Sagres). In the footage documenting the Grande Cortejo do Trabalho procession in Porto we see an allegorical float named “Colonial Agriculture”. The African Natives themselves are seen only once in this film, the part showing the procession of the Portuguese World in Lisbon, where they are presented as symbols of the Portuguese conquests.

Later on, on the occasion of the centenary commemorations of 1947, celebrating the eight hundredth anniversary of the capture of Lisbon from the Moors, Leitão de Barros organized a parade in Lisbon’s Praça do Império. Two documentaries were made of this parade: *O Cortejo Histórico de Lisboa*²⁷ (1947), by Lopes Ribeiro, and *O Cortejo Histórico com a Representação de Todas as Colónias Portuguesas em Carros Alegóricos* (1947), by Manuel Luís Vieira. The parade featured elements representing all the most important episodes and characters in the history of Portugal, such as Henry the Navigator and Adamastor, both shown flanked by Africans. Each colony is represented by an allegorical float, on top of which (or walking alongside it) we see representatives of its inhabitants. Each float is pulled by a pair of oxen led by an inhabitant of metropolitan Portugal. The Natives are generally represented in this film as a proof of the success of colonization, part of the nation and of the “empire”.

DOCUMENTARIES MADE IN THE COLONIES

Many of the documentaries made in the colonies²⁸ emphasize the potential of the African territories in human and natural terms. Some focus on the creation of structures designed to facilitate the education and evangelization of the Africans; others seek to portray their “usages and customs”. This is the case of *Costumes Primitivos dos Indígenas em Moçambique* (1929), made by the Brigada Cinematográfica Portuguesa and produced

²⁷ In this film we can see the Argentinian First Lady Eva Perón on the tribune of honour, alongside Portugal’s head of State, Óscar Carmona, and the prime minister, Oliveira Salazar.

²⁸ As a search of the photo archives of the Cinemateca Portuguesa revealed, there are very few photographs from the documentaries: most photographs are of the film crew and the various stages of its itinerary.

by the AGC. Filmed in Angónia, Inhambane and Tete (Mozambique), this documentary shows some Mozambicans performing some tasks, such as: pounding grain and making fire by rubbing two sticks, illustrating the scarcity of resources, preparing food in pots made from gourds; working on plantations, doing pottery and basketwork, weaving and making clothes, making jewellery, working cotton and looking for gold. We also see Indigenous Mozambican dances and “war dances” by the women of Angónia and Inhambane. In a film totally dedicated to Africans, there is even time to illustrate the polygamy of some Africans: we see a chieftain with his various wives.

Another documentary *Acção Colonizadora dos Portugueses* (1932), by Antunes da Mata, is filmed in Angola. This film opens with the intertitle “Villagers of Portugal have been settling in Angola with the assistance of the State. They have been provided with irrigated land, seed, houses and money”. As if this wasn’t enticement enough, we are also shown another resource on which the White settler can count – the work of Africans. One of the following scenes shows them working on the construction of a dam or bridge over a river. Yet it also stresses the idea that colonization also helped the Africans, encouraging them, for example, to produce their own foods. Everything is going well and an intertitle even informs us that “the *soba* (tribal chief) manifests its contentment to the *Maniputo* (the Portuguese overseer)”. Investment is also being made in health care – for the Natives as well as the settlers. The film shows “the central hospital of Luanda, built last century” and still “one of the best in Africa”. The “hospital for *Indígenas*”, meanwhile, is described as “one of the best on the West Coast”. Named the “Charity Hospital”, it is smaller than Luanda’s central hospital, although Natives far outnumbered settlers. Despite the inequalities, the world we are presented is one in which everything seems to be running smoothly and everyone is in their place.

The documentary *Angola Uma Nova Lusitânia* (1944) by Lopes Ribeiro emphasizes the economic and sociocultural potential of the colonies. Based on the material filmed by the MCCA, it was given a preview screening at the Instituto Superior Técnico’s Exhibition of Colonial Construction. The film extols the colonizing and evangelizing mission of Portugal and seeks to convey the idea that the Natives owed their peaceful existence in the 1940s to the Portuguese. In illustration of this we see the king of Congo receiving Carmona in the company of his queen and some Native soldiers. The film’s narrator informs us that every one of the *Indígenas*, who “even ride bicycles around São Salvador”, is “living testimony to our civilizing action”. The narrator continues: “This is how we proceed on all the continents, fusing Europe with Asia, Africa and America, mixing the products of their soils and the souls of their peoples, turning everything equally Portuguese”. In a church we see an African organist accompanying a Native choir. As the narrator informs us, “all know how to read”, “they’re singing in Latin” and “only the patience and selfless effort of the missionaries could achieve such a miracle”.

In Lopes Ribeiro’s documentary *Gentes que Nós Civilizámos (apontamentos etnográficos de Angola)* (1944), made during the existence of the MCCA and property of the AGC, focuses on different aspects of the “mission” of the Portuguese, mainly among the Angolans. Here it is sought to reveal a treasure – a human one, but also that little else

seemed to be known about it. The camera gives much attention to the Native females, who are filmed frontally and in profile, according to a form of representation that at the time is found in photography, inspired by the suggestions of “physical anthropology” (Matos, 2014b). These women are described with expressions such as: “colour doesn’t matter, a woman’s not a woman if she doesn’t like to make herself pretty”. The Africans are also differentiated by their groupings and practices, which in this film are classified according to Western models and observed with preconceptions. In the province of Malange, the women dance to the rhythm of the *batuques*. According to the narrator, these dances are “a little like the traditional circle dances of the village feasts of Portugal”. This was a comparison based on a phenomenon familiar to the scriptwriter, but with no attempt to contextualize one or the other.

Lopes Ribeiro’s *As Ilhas Crioulas de Cabo Verde* (1945) was another MCCA production. The background music is not the national anthem, or music usually classified as “classical”, but the *morna* typical of Cape Verde. Cape Verdean music is acknowledged as different from the *batuque* characteristic of other African peoples, and is described as “languidly expressive”. Portuguese evangelization seems to have been successful, for the narrator speaks of the “profound faith of the good Creole people”. And investment was being made not only in evangelization, but education as well. According to the narrator, “almost 400 students strive to improve their knowledge in the colonial school”, most of them Whites or *Mestiços*. Some – not many – went “reluctantly” to the *escolas superiores* of metropolitan Portugal.

Ricardo Malheiro’s documentary *O Ensino em Angola*²⁹ (1950) portrays education in the secondary schools, technical colleges, and religious and private institutions of the colony. It was filmed in Luanda (Liceu Salvador Correia de Sá, Escola Industrial); Huíla; Moçâmedes; Tchivinguiro (Escola Agropecuária); Benguela (Colónia de Férias); Bié (Instituto Liceal e Técnico); Nova Lisboa; Sá da Bandeira (Liceu, Escola Industrial) and Escola do Magistério Rudimental. This documentary shows the *Indígenas* receiving a “special education ... entrusted to the Catholic missions” (narrator). We see a priest, Fr Freire, teaching the Bible in a mission in Huíla, while another priest, Fr Carlos Estermann (an ethnographer as well as missionary) does the same. The Natives (children, youths and adults) also appear in the “Teófilo Duarte primary schoolteacher training college”, while in the industrial schools of Huíla and Luanda the Natives could learn carpentry, metalwork and other crafts.

Finally, the documentary *Ação Missionária em Angola*³⁰ (1951), by Lemos Pereira and João Silva, now property of the Agência Geral do Ultramar (AGU), extols the spirit of sacrifice of the missionaries who are described as “heroes and saints”. These missionaries, we are told, made huts in the undergrowth which “the *Indígenas* immediately tried to destroy by setting fire to them”. Yet the missionaries raise these same *Indígenas* from a “primitive life to make useful men of them”, to “mould good workers, healthy men” who

²⁹ An AGC film sponsored by the Central office for Public Instruction Services of Angola.

³⁰ This film incorporated scenes from the documentary *O Ensino em Angola* (the Natives coming out of church and Fathers Freire and Estermann).

attended classes, where they chose “vocations preparing them to face life” (narrator). Although the missions did teach basic reading and writing skills, the “great opportunity” given to the “young *Indígena*” who worked hard was to enter a seminary.

STAGING OF THE WARS OF OCCUPATION

At a time when the regime was already in a position of acute discomfort from an international point of view there appeared a film which evoked the memory of the “empire” and the exploits of the Portuguese occupation in Africa, the film *Chaimite* (1953), by Jorge Brum do Canto³¹. This was an epic action film, reminiscent of an American Western, whose rousing soundtrack, scored by Joly Braga dos Santos, won the SNI’s Grand Prize for best feature-length film. The action depicts the Nguni “hordes” attacking Lourenço Marques in October 1894; the African campaigns under António Enes and associates; the attempts by Caldas Xavier, Aires Ornelas, Eduardo Costa, Paiva Couceiro, Freire Andrade and, a little later, Galhardo and Mouzinho to liberate Mozambique; and various episodes of the war. The Portuguese troops were alarmed when they learned that the rebellious Natives were 6,500 in number compared to a little over 200 Portuguese. Throughout the film, we occasionally see Natives on the side of the settlers, while others are on the side of the rebels. They are informers or spies, or perform menial tasks for the settlers. With the exception of the leaders, they have no social status. The film shows the religious and Catholic character intended to be associated with the Portuguese nation. One of the most cherished events among the Catholic – Christmas – had gone uncelebrated due to an attack on Christmas Eve in 1894.

The Natives were not Catholic and therefore had no respect for “religion”; with no God, they wandered lost and aimless through the world. This evaluation seems strange at a time when post-war decolonization was now underway among other colonial powers – although it had yet to occur in Portugal, it was nevertheless indicative of a reformulation of ideas in relation to overseas possessions. The Natives are never given individual identities; with the exception of Mambaza and Mauáua and their leaders, such as Gungunhana, they are simply designated as “Blacks” or “*Indígenas*”.

After Gungunhana is found, Mouzinho gives the order to arrest the “fugitive” and bind his hands (Figure 3). This episode is representative, essentially, of the humiliation suffered by many Africans. Another interesting feature of this film is the use of some Native languages. The character named António, for example, always speaks Landin to the Natives. At least up until the battle of Marracuene, after which the Portuguese are in direct confrontation with the Nguni and Nguni becomes the language spoken between the warring factions (Seabra, 2000, p. 244). The idea this film seeks to convey to its Portuguese spectators is that after pacification Africa was a prosperous and fertile country, and that to live and work there was to enjoy happiness and wealth.

³¹ This film drew on many sources: documents, reports, interviews. Vassalo Pandayo was its historic and military consultant. It was produced by the Cinematografia Nacional (Cinal), created in 1950 with Brum do Canto among its founders. It was premiered on 4 April 1953 in Lisbon’s Monumental Theatre, in the presence of several high-ranking politicians. It was advertised in various parts of the sphere of Portuguese influence – the mainland, Madeira, Azores, Angola, Mozambique and Brazil.



Figure 3: Scene from the film *Chaimite*, 1953
Source: Cinemateca Portuguesa

CONCLUSION

The purpose of these films was to disseminate propaganda (for the regime and the colonies) rather than convey information. Neither did they have much to do with “geographic tourism”, to echo the expression of Luís de Pina (1977), or with ethnography. Their objective was to cultivate a colonial consciousness and, similarly to others of their time, their tone was apologetic. The “seventh art” was used, therefore, as a “weapon” in defence of the regime and its colonial policy. In its representations of Africa the regime sought to project a national consciousness of a single, undivided Portugal. In the films with sound, orchestral arrangements, musical accompaniment (epic music which legitimizes and stages the power of certain characters) and the “folklore” and “rituals” of the Natives reinforce this message.

Some documentaries evidence the capacity for work of the African Native, and the importance of the role of the Native in the construction of Africa’s promising future. Yet this work is always overseen by a White, metropolitan Portuguese – African labour at the service of “White” know-how. As for the images depicting the development and modernization of the colonies in the form of cities such as Luanda, Lobito, Lourenço Marques and Beira, effectively overshadow the populations under the Portuguese colonial administration and their way of life, very different from what the film shows us. In the documentaries filmed at the exhibitions, the camera is invariably drawn to the exotic, the different, the picturesque. All this effort is at the service of documenting “Overseas Portugal” and its peoples with their “uses and customs”, the “civilizing” work which was being carried out there, or the role of the missions.

Most of the Africans who came to the exhibitions were chieftains, princes or princesses in their communities of origin, or youths carefully selected. Many wear clothing and shoes – their companions in the group wore matching outfits – and rarely appear

naked, as they do in the documentaries filmed in the colonies. In both cases, however, their identities are represented by the role or status they enjoy within their communities, not by their names. The Africans are housed in makeshift villages built with the help of the Natives themselves, while at the same time they are subjected to a process of imposition and removal of identity. The way the Natives look at the camera, turn their backs or smile, looks rehearsed, although on many occasions they seem distinctly ill at ease. And we can also detect a certain voyeuristic pleasure on the part of the cameraman – a pleasure which at bottom is expressive of the power relations at stake. Similarly to other situations I analysed in other works, Africans are represented as instances of a single indivisible whole (all are indiscriminately called *Indígenas*), but among this undifferentiated whole some attempts were made to identify distinct characteristics (Matos, 2013). This happens, for instance, in *Feitiço do Império* (1940), where some Natives are depicted with a status supposedly distant from the Portuguese “civilization”, while others are represented as being nearer from the assimilated ones or as having already earned that status.

When seeking to answer the question raised in the title of this article (“Images of Africa?”), I can say that the images I viewed were not strictly related to Africa; these were images of the “Africa” created in a staging attempt, in order to show the inhabitants of metropolitan Portugal and the visitors of some of the great exhibitions in which Portugal participated, images of that “Africa” which were staged in metropolitan territory and images of this metropolitan area itself. On the other hand, I found very close relationships between films and documentaries (the one directing documentaries is directing a fiction film and parts of documentaries are used in other films). According to Paulo Monteiro (2003) in the context of an analysis of the relationship between fiction and reality in the case of cinema, the “reality” used in fiction can at the same time always remain fiction and there may be different senses of “reality”, although every film has some fiction element. Within my analysis, we can approach the images created “here” on “over there”, because it was all staged, and we can talk about the images created “over there” to be seen “here”, considering that the camera focused fundamentally on positive aspects, considered worthy of note, or which specimen at the time was not considered problematic.

From the mid-50s, the rationale for a Luso-tropical society and the idea that Brazil was a living and positive example of that “Portuguese way of being in the world”³², were perhaps in the origin of a greater film production on Brazil. Some examples are *A Gloriosa Viagem ao Brasil* (1957), *A Viagem Presidencial ao Brasil* (1957) and *Comunidade Luso-Brasileira* (1958), all by Lopes Ribeiro. In the late 50s it is sought to project a multi-racial Portugal, a change which is evident in *Nossos Irmãos, os Africanos* (1963) and *Catembe* (1965). This latter film sought to document the daily life of Lourenço Marques and was subjected to the largest number of cuts ordered by the censorship in the history of Portuguese cinema, its viewing having been banned during the period of the Estado Novo. Films on the “overseas possessions” continued to appear through the 60s and up to 1974. By now, however, and despite censorship, these films began to incorporate a degree of social

³² Expression introduced by Adriano Moreira in the early 50s of the 20th century (Neto, 1995, p. 124) and which was incorporated in the official language of the Estado Novo from that date on.

criticism of the colonial policy, or to address aspects such as forced labour. But this criticism has to be made with much subtlety, for the censors would typically make more than one hundred cuts. This tendency towards a certain “redressing of the balance” and the denunciation of discriminatory practices continued into the 1980s. //

FILMOGRAPHY

- AGC (Produtor) & António Antunes da Mata (Director) (1929). *Estradas e paisagens de Angola*. Portugal.
- AGC (Producer) & António Antunes da Mata (Director) (1930). *Aspetos do rio Quanza - Quedas do Lucala*. Portugal.
- AGC (Producer) & António Antunes da Mata (Director) (1932). *Acção colonizadora dos portugueses*. Portugal.
- AGC (Producer) & António Antunes da Mata (Director) (1932). *Fazenda açucareira “Tentativa”*. Portugal.
- AGC (Producer) & António Antunes da Mata (Director) (1933). *De Lisboa a São Tomé*. Portugal.
- AGC (Producer) & Fernandes Tomaz (Director) (1929). *A cidade de Lourenço Marques*. Portugal.
- AGC (Producer) & Ismael da Costa (Director) (1934). *No país das laurentinas (colonos)*. Portugal.
- AGC (Producer) & Manuel Alves San-Payo (Director) (1936). *I cruzeiro de férias às colónias do ocidente*. Portugal.
- AGC (Producer) (1932). *Guiné, aldeia indígena em Lisboa*. Portugal.
- AGC (Producer) (1933). *I companhia de infantaria indígena de Angola em Lisboa*. Portugal.
- AGC and H. da Costa (Producers) & António Antunes da Mata (Director) (1932). *Acção colonizadora dos portugueses*. Portugal.
- AGC and MCCA (Producers) & António Lopes Ribeiro (Director) (1937). *Exposição histórica da ocupação*. Portugal.
- AGC and MCCA (Producers) & António Lopes Ribeiro (Director) (1939). *Viagem do chefe do Estado às colónias de Angola e São Tomé e Príncipe (or Viagem de sua excelência o presidente da República a Angola)*. Portugal.
- AGC and MCCA (Producers) & António Lopes Ribeiro (Director) (1940). *Feitiço do império*. Portugal.
- AGC and MCCA (Producers) & António Lopes Ribeiro (Director) (1940). *Guiné berço do império*. Portugal.
- AGC and MCCA (Producers) & António Lopes Ribeiro (Director) (1941). *Aspectos de Moçambique*. Portugal.
- AGC and MCCA (Producers) & António Lopes Ribeiro (Director) (1944). *Angola uma nova lusitânia*. Portugal.
- AGC and MCCA (Producers) & António Lopes Ribeiro (Director) (1944). *Gentes que nós civilizámos (apontamentos etnográficos de Angola)*. Portugal.
- AGC and MCCA (Producers) & António Lopes Ribeiro (Director) (1945). *As ilhas crioulas de Cabo Verde*. Portugal.
- AGC and MCCA (Producers) & António Lopes Ribeiro (Director) (1946). *Guiné portuguesa*. Portugal.

- AGC and Serviços Cinematográficos do Exército (Producer) & Augusto Seara (Director) (1929). *Guiné: aspectos industriais e agricultura*. Portugal.
- AGC and Serviços Cinematográficos do Exército (Producer) & Augusto Seara (Director) (1929). *São Tomé agrícola e industrial*. Portugal.
- Aníbal Contreiras (Producer) & Aníbal Contreiras (Director) (1935). *I exposição colonial portuguesa - Porto 1934*. Portugal.
- Aníbal Contreiras (Director) (1934). *Moçambique, ritmos guerreiros em cantos e danças*. Portugal.
- António Antunes da Mata (Director) (1929). *A pesca da baleia*. Portugal.
- António Antunes da Mata (Director) (1932). *O deserto de Angola*. Portugal.
- António Lopes Ribeiro (Director) (1941). *São Tomé e Príncipe*. Portugal.
- António Lopes Ribeiro (Director) (1944). *A viagem de Sua Eminência o cardeal patriarca de Lisboa*. Portugal.
- António Lopes Ribeiro (Director) (1958). *Comunidade luso-brasileira*. Portugal.
- António Lopes Ribeiro (Director) (1958). *Portugal na exposição de Bruxelas*. Portugal.
- Augusto Seara (Director) (1929). *Por terras de ébano*. Portugal.
- Câmara Municipal de Lisboa (Producer) & António Lopes Ribeiro (Director) (1947). *O cortejo histórico de Lisboa*. Portugal.
- Cinal - Cinematografia Nacional, Lda. (Producer) & Jorge Brum do Canto (Director) (1953). *Chaimite*. Portugal.
- Ed Keffel (Director) (1963). *Nossos irmãos, os africanos*. Brazil.
- Empresa Internacional de Cinematografia (Producer) & Ernesto de Albuquerque (Director) (1909). *A cultura do cacau*. Portugal.
- F. A. Quintela and AGC (Producers) & António Antunes da Mata and José César de Sá (Directors) (1931). *Planalto de Huíla*. Portugal.
- Fernandes Tomaz (Director) (1929). *Festejos em Lourenço Marques pela passagem dos territórios do Niassa para a posse do Estado*. Portugal.
- Fernandes Tomaz and Brigada Cinematográfica Portuguesa (Directors) (1929). *Costumes primitivos dos indígenas em Moçambique*. Portugal.
- Fernando Carneiro Mendes (Producer) & Fernando Carneiro Mendes (Director) (1940). *A exposição do mundo português*. Portugal.
- Fernando Carneiro Mendes (Producer) & Fernando Carneiro Mendes (Director) (1940). *O cortejo do mundo português*. Portugal.
- Filmes Albuquerque (Producer) & Henrique Campos (Director) (1949). *Cantiga da rua*. Portugal.
- Lisboa Filme and H. da Costa (Producers) & António Antunes da Mata and José César de Sá (Directors) (1932). *De Lisboa a Luanda*. Portugal.

Manuel Luís Vieira (Director) (1947). *O cortejo histórico com a representação de todas as colónias portuguesas em carros alegóricos*. Portugal.

MCCA (Producer), & António Antunes da Mata (Director) (1930). *Quedas do Dala: Angola*. Portugal.

Ministério das Colónias, Felipe de Solms and Ricardo Malheiro (Producers) & Ricardo Malheiro (Director) (1950). *O ensino em Angola*. Portugal.

Ministério do Ultramar and Felipe de Solms (Producers) & Lemos Pereira e João Silva (Directors) (1951). *Acção missionária em Angola*. Portugal.

Produções Cunha Telles (Producer) & M. G. Faria de Almeida (Director) (1965). *Catembe*. Portugal: Tobis.

SPAC (Producer) & António Lopes Ribeiro (Director) (1941). *A exposição do mundo português*. Portugal.

SPAC (Producer) & António Lopes Ribeiro (Director) (1957). *A gloriosa viagem ao Brasil*. Portugal.

SPAC (Producer) & António Lopes Ribeiro (Director) (1957). *A viagem presidencial ao Brasil*. Portugal.

SPAC (Producer) & Paulo de Brito Aranha (Director) (1939). *A segunda viagem triunfal*. Portugal.

SPN (Producer) & António Lopes Ribeiro (Director) (1937). *A revolução de Maio*. Portugal.

SPN (Producer) & António Lopes Ribeiro (Director) (1940). *As festas do duplo centenário*. Portugal.

SPN (Producer) & António Lopes Ribeiro (Director) (1942). *Portugal na exposição de Paris de 1937*. Portugal.

Ulyssea Filme (Producer) & Salazar Diniz e Raul Reis (Directors) (1932). *África em Lisboa - os indígenas da Guiné na grande exposição industrial portuguesa*. Portugal.

WEBOGRAPHY

www.cinemateca.pt

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

António, L. (1978). *Cinema e censura em Portugal. 1926-1974*. Lisbon: Arcádia.

Banks, M. & H. Morphy (1997). Introduction: Rethinking visual anthropology. In M. Banks & H. Morphy (Eds.), *Rethinking Visual Anthropology* (pp. 1-35). New Haven, CT: Yale University Press.

Secretariado Nacional de Informação. (1948). *Catorze anos de Política do Espírito. Apontamentos para uma exposição apresentados no S.N.I. (Palácio Foz) em Janeiro de 1948*. Lisbon: SNI.

Ferro, A. (1931). *Hollywood, capital das imagens*. Lisbon: Portugal-Brasil Soc. Editora.

Ferro, A. (1950). *Teatro e cinema. 1936-1949*. Lisbon: SNI.

Ferro, M. (1976). *Analyse de films, analyse de sociétés: Une source nouvelle pour l'histoire*. Paris: Hachette.

Ferro, M. (1977). *Cinéma et histoire: Le cinéma, agent et source de l'histoire*. Paris: Denoël Gonthier.

- Ferro, M. (1987). O filme: Uma contra-análise da sociedade. In J. Le Goff & P. Nora (Eds.), *Fazer história*, vol. 3 (pp. 255-276). Venda Nova: Bertrand.
- Geadá, E. (1977). *O imperialismo e o fascismo no cinema*. Lisbon: Moraes Editores.
- Júnior, J. P. M. (1940). *Feitiço do império*. Lisbon: AGC.
- Lencastre, J. G. de (1934). *Agência geral das colónias. A sua ação no período de 1933-34*, Lisbon: Impr. Libânio da Silva.
- Matos, P. F. de (2013). *The colours of the empire: Racialized representations during Portuguese Colonialism*. Oxford & New York: Berghahn Books.
- Matos, P. F. de (2014a). Power and identity: The exhibition of human beings in the Portuguese great exhibitions. *Identities. Global Studies in Culture and Power*, 21(2), 202-218. doi: 10.1080/1070289X.2013.832679 Retrieved from <http://www.tandfonline.com/eprint/mmYApNFXNAVkCEeWYHc8/full>
- Matos, P. F. de (2014b). A fotografia na obra de Mendes Correia (1888-1960): Modos de representar, diferenciar e classificar da “antropologia colonial”. In F. L. Vicente (Ed.), *O Império da Visão: Fotografia no contexto colonial português (1860-1960)* (pp. 45-66). Lisbon: Edições 70. Retrieved from <https://docs.di.fc.ul.pt/handle/10451/15515>
- Matos, P. F. de (2016). Entre el mito y la realidad: Desplazamientos de personas, propaganda de Estado y imaginación del Imperio Colonial Portugués. *Studia Africana*, 24, Barcelona: Centre d’Estudis Africans. (in press)
- Matos-Cruz, J. de & Antunes, J. (1997). *O cinema português. 1896-1998*. Série Clássicos Portugueses. Lisbon: Lusomundo.
- Monteiro, P. F. (2003). Parentescos entre ficção e real: O caso do cinema. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 32, 37-51.
- Neto, J. P. (1995). Adriano Moreira – O professor e o amigo. In AAVV, *Estudos em Homenagem ao Professor Adriano Moreira*, vol. 1 (pp. 121-32), Lisbon: ISCSP/UTL.
- O Planalto. Órgão de Defesa da Colonização Nacional em Angola* (1931), 43. Nova Lisboa.
- Piçarra, M. do C. (2015). *Azuis ultramarinos: Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisbon: Edições 70.
- Pimentel, J. (2002). La collection coloniale de la Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema: 1908-1935. *Journal of Film Preservation*, 64, 22-30.
- Pina, L. de (1977). *Documentarismo português*. Lisbon: IPC.
- Ribeiro, A. L. (1933). Filmes de propaganda. *Animatógrafo*, 4, 5.
- Ribeiro, F. (1973). *Subsídios para a história do documentarismo em Portugal: No presente a imagem do passado*. Lisbon: Direção Geral da Educação Permanente.
- Seabra, J. (2000). Imagens do império. O caso de Chaimite de Jorge Brum do Canto. In L. R. Torgal (Ed.), *O cinema sob o olhar de Salazar* (pp. 235-273). Lisbon: Círculo de Leitores.
- Worth, S. (1981). *Studying visual communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

BIOGRAPHICAL NOTE

Patrícia Ferraz de Matos is a Postdoctoral Research Fellow at the Institute of Social Sciences (ICS) of the University of Lisbon (UL) where she collaborates in the Ph.D. Course of Anthropology. She obtained her University Degree in Anthropology (1997) at the University of Coimbra. Her Master's Degree dissertation – “As ‘Côres’ do Império” – about racialized representations was awarded the Victor de Sá Prize of Contemporary History 2005, and was published by Imprensa de Ciências Sociais (Lisbon, 2006, [1st edition], 2012 [2nd edition]), and was also published by Berghahn Books (Oxford & New York, 2013). She obtained her Ph.D. in Social and Cultural Anthropology (2012) at the ICS–UL with a thesis about Mendes Correia and the Porto School of Anthropology. She received the ERICS (ICS/ CGD) Prize in the category of scientific article (2014).

E-mail: patricia_matos@ics.ul.pt

Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, Av. Prof. Aníbal Bettencourt 9, 1600-189 Lisboa, Portugal

* **Submitted: 31-01-2016**

* **Accepted: 26-04-2016**

ÁFRICA EM LISBOA- OS INDÍGENAS DA GUINÉ NA GRANDE EXPOSIÇÃO INDUSTRIAL E GUINÉ ALDEIA INDÍGENA EM LISBOA -1932: A CONSTRUÇÃO DO CORPO FEMININO

Francesca de Rosa

Resumo

Neste ensaio proponho-me questionar a construção iconográfica subjacente ao projeto colonial português, no âmbito do qual o Estado Novo usou a imagem em movimento para consolidar categorias sociais definidas pela sua propaganda usando um discurso propagandista sobre realidade e autenticidade e através do recurso a estruturas estereotipadas como raça e género. Enquadrada por uma problematização do conceito de arquivo (e mais especificamente do arquivo digital), a análise baseia-se na (re)leitura desconstrutiva da narração de dois documentários realizados por ocasião da Exposição Industrial Portuguesa de 1932, *África em Lisboa- Os Indígenas da Guiné na Grande Exposição Industrial e Guiné Aldeia Indígena em Lisboa – 1932*, em que a representação da relação de dominação sobre o corpo feminino negro é o eixo argumentativo principal.

Palavras-chave

Estudos visuais; representação colonial; Estado Novo; cinema; arquivo; corpo negro feminino



Figura 1: Algumas das princesas da Exposição Colonial Portuguesa 1932
©Arquivo Nacional- Torre do Tombo¹

¹ Retirado de <http://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=1214797>, Álbum nº 024, letra G - 3ª e última parte, Cota: PT/TT/EPJS/SF/001-001/0024/1093G, Empresa Pública Jornal O Século 1880/1979, Serviço de Fotografia, 1932.

IMAGINAR O IMPÉRIO

A ligação discursiva entre o colonizado,
o escravizado, o não cidadão, e o animal-
todos limitados a tipos, todos Outros para o homem racional-
e todos essenciais à sua brilhante constituição-
está na essência do do racismo e floresce,
letalmente, nas vísceras do humanismo.
(Haraway, 2008, p. 73)

Num artigo em que se examina a construção e a receção da arte pública em Portugal nas primeiras décadas do regime de António de Oliveira Salazar, a partir de construções teóricas desenvolvidas por Nicholas Mirzoeff (1999) em *Visual Culture*, a investigadora Ellen W. Sapega (2002), demonstra que, através do estudo do visual, podemos compreender que criações, conceitos ou preconceitos, nascidos ao longo do período do Estado Novo, mantiveram um papel relevante na imaginação da nação e da identidade portuguesas.

Sapega toma as décadas de Trinta e Quarenta do Séc. XX como ponto de partida útil para o estudo da cultura visual em Portugal, aquando, tendo em conta o baixo nível de alfabetização, o Estado Novo construiu os seus discursos de poder apostando também numa comunicação visual visando a imediatez sensorial (*sensual immediacy*) (Mirzoeff, 1999, p. 9) para chegar ao público.

Na mesma linha, Margarida Acciaiuoli assevera que foi por volta dos anos Trinta que Portugal, para além de colocar as artes ao serviço do poder, teve a ambição de transformar o exercício de poder numa forma de criação artística, fenómeno que levou à projecção internacional da ação governativa de Salazar na nação portuguesa como uma *obra de arte contemporânea* (Acciaiuoli, 2008, pp. 13-26).

Com a finalidade de analisar as heranças que no campo visual foram construídas pelo discurso do poder, a partir do universo fílmico, iconográfico e audiovisual português, focalizei a minha pesquisa nos documentários de temática colonial realizados pelos portugueses entre 1926 e 1945, concentrando-me nas representações dos habitantes dos países colonizados em África e na correlativa construção do Outro.

Neste artigo proponho-me estimular o debate em torno destas temáticas, apresentando um estudo que trata da representação do corpo da mulher negra, baseado na crítica da imagem, evidenciando a relação que decorre entre imagem, olhar, prazer visual (Mulvey, 1975) e a impossibilidade de fala da subalterna (Spivak, 1988). Através da análise de dois documentários *África em Lisboa - Os Indígenas da Guiné na Grande Exposição Industrial Portuguesa* e *Guiné Aldeia Indígena em Lisboa* procuro documentar a construção do corpo da mulher: um corpo silenciado, colonizado e negro.

Realizados por ocasião da Exposição Industrial Portuguesa, em 1932, em Lisboa, testemunham a reprodução duma aldeia guineense e a exposição de mulheres e homens que foram transportados até Lisboa para o evento². Como escreve Joana Pimentel

² O interesse e a curiosidade por eles fez com que se realizassem outros documentários como *Guiné Bafatá- Portugal Colonial* (1932), *Pretos da Guiné* (1933) e *Batuques da Guiné* (1935) (Matoz-Cruz: 1998; Cunha: 2013). Fixando a presença

(2004, pp. 73-82), a ideia de colocar uma aldeia africana dentro da Exposição Industrial inspirava-se no sucesso que tinham tido as exposições coloniais na Europa durante os anos Vinte. Para os organizadores do evento nada era mais exótico do que esses indígenas da Guiné, uma pequena colónia portuguesa da África pouco conhecida e com uma longa resistência contra a dominação colonial.

No decorrer da minha análise baseada no estudo dessas imagens, dos planos fílmicos mas também dos dispositivos de conservação destes materiais, os arquivos, confrontei-me com a urgência de considerar a quantidade de material disponibilizada e sobretudo de refletir sobre o nosso olhar, isto é, o nosso modo de lidar com a nossa relação com os arquivos do colonialismo tendo em conta o contexto pós-colonial cuja prioridade, do meu ponto de vista, reside na possibilidade de descolonizar representações, imagens e linguagens³: a construção de outras possibilidades de *olhar*.

Lidar, portanto, com as heranças do passado colonial, hoje em dia, significa, como nos sugere Foucault (1976; Vega, 2003), descobrir formas de desconstrução dos dispositivos do poder próprios dos campos dos saberes.

A imagem em geral e o cinema em particular permitem esclarecer dinâmicas de atuação do colonialismo, constituindo a textualidade e a visualidade do Império um conjunto de convenções e de práticas miméticas e simbólicas (discursivas, textuais, estéticas) que a Europa e os países colonizadores desenvolveram ao longo do expansionismo territorial e da colonização pela sua propaganda e invenção do discurso colonial.⁴

Trata-se de abrir os arquivos fílmicos para agenciar, de maneira incessante, a re-memoração nos espaços arquivísticos numa re-evocação da memória, através da desconstrução dos processos históricos (Ricoeur, 2003) para traçar um percurso descolonizado capaz de lidar com a crise existente dentro dos sistemas criados - e que não desapareceram completamente - pelas antigas potências coloniais. Esses sistemas são caracterizados por dicotomias (primitivo/civilizado, antigo/moderno, centro/periferia) que, nas imagens em movimento, se manifestam numa norma branca que produz cânones com base em explicações bíblicas para as diferenças culturais e que repetem de maneira obsessiva o objetivo da missão civilizadora de produzir uma consciência imperial através da classificação dos seres e da sociedade (Mudimbe, 2007, p. 28).

de habitantes das ex-colónias portuguesas nas exposições existe ainda *Exposição Colonial Portuguesa - Porto 1934* (1935), de Aníbal Contreiras, incompleto. Os “nativos” que participaram no documentário figuraram também na *Companhia de Infantaria Indígena de Angola em Lisboa* (1933). Da exposição colonial existe ainda o documentário *Moçambique, Ritmos Guerreiros em Cantos e Danças* (1934), de Aníbal Contreiras. Para maiores informações veja-se também o ensaio de Paulo Cunha (2013), *Guiné- Bissau: As Imagens Coloniais, Simpósio os Cinemas dos Países Lusófonos*, 5, 2013/Mostra dos cinemas dos Países Lusófonos, 7, 2013, pp. 33-48.

³ Outras questões preliminares têm a ver com o método de estudo destas imagens, com o que entendemos por imagem descolonizada ou sobre como é que se libertam os corpos nas reproduções visuais, como é que se pensa em definitivo numa descolonização do pensamento científico. Considerando o uso da palavra pós-colonial, destacando também a análise de conceitos como pós-moderno e pós-estruturalismo, faço minhas as formulações de autores como Albertazzi (2004), Appiah (2010), Stuart Hall (2001), Vega (2003), entre outros, numa consideração não temporal do tempo pós-colonial mas com enfoque no superamento e uma atitude metodológica que leve a processos decoloniais e não racializados.

⁴ Discurso colonial, como sugere Maria José Vega na obra *Impérios de papel. Introducción a la Crítica Postcolonial*, que mostra a implicação do conhecimento, das práticas textuais e artísticas nas relações de poder em que a textualidade e a visualidade do Império são analisadas como construções conceituais próprias do contexto cultural e epistemológico segundo as relações de cultura, discursividade e império apresentados por Michel Foucault e Edward Said (2003, pp. 15-35).

Antes de passar aos documentários escolhidos para refletir sobre os aspetos até agora indicados, considero pertinente deter-me na noção de representação, meio de conexão entre linguagem e cultura que determina o nosso imaginário capaz de criar referências com objetos, pessoas, factos reais e irreais. A este propósito e em relação à representação feita dos corpos negros, Stuart Hall afirma que este processo é o resultado dum exercício crítico do poder cultural e de normalização “Eles tinham o poder de nos fazer ver e sentir como se fôssemos Outros” (Hall, 1990, p. 2), pois trata-se de representações não neutras e ligadas ao poder estrutural de subalternizar o Outro.

Um traço importante do discurso colonial para a construção ideológica da alteridade é a sua dependência do conceito de “fixidez”. A fixidez, enquanto signo da diferença cultural/histórica/racial no discurso do colonialismo, constitui um modo paradoxal de representação: conota rigidez e uma ordem imutável, bem como desordem, degeneração e repetição compulsiva. (Bhabha, 1994, p. 143)

Uma fixidez que, como chama a atenção Homi Bhabha, fecha os sujeitos numa diferença essencial entre raça e género, “a construção do sujeito colonial no discurso e o exercício do poder colonial através do discurso exigem uma articulação das formas da diferença-racial e sexual.” (1994, p. 143).

Na tentativa de conferir fluidez às imagens que vou analisar fixo agora os documentários olhando para a pluralidade das vozes que se apresentam a fim de quebrar o universalismo que nos habituou a considerar uma única História e não as ruturas e as histórias.

OLHARES

Porque é uma negação sistemática do outro,
uma decisão furiosa de privar o outro de qualquer
atributo de humanidade, o colonialismo leva o povo
dominado a perguntar-se constantemente “Quem sou eu na realidade?”
(Fanon, 1968, p. 250)

A produção cinematográfica de temática colonial fixará diferenças culturais configurando os países ocidentais e os *países-outros* através de uma máquina de propaganda imperial que fornece imagens que consolidarão os estereótipos de criação da alteridade - política, cultural, social e económica - e do indígena, do subalterno, do oprimido e negro; trata-se dum olhar que se fundamenta na prática colonial e faz com que o cinema se estruture como dispositivo de poder.

Por via do visionamento das imagens, é oportuno assinalar que o olhar da câmara compõe documentários que proclamam a identidade colonial e a grandeza dos portugueses e serve-se da rigidez construída através dos corpos representados para sustentar o discurso colonial na construção dicotómica do discurso fílmico. Assim, a contraposição

na montagem de cenas que nos apresentam os aspetos ligados ao habitante negro da colónia em oposição ao colono, ao homem branco e à ação colonizadora, gera ordem e taxonomias para indicar a definição do que é Metrópole e Periferia do Império.

Relativamente aos intertítulos dos filmes mudos da época a que se reporta este artigo, saliento a sua função narrativa, descritiva, de identificação ou de síntese, que informa o espetador e, em simultâneo, a função de controlo da mensagem e do modo de chegada desta ao público através do cinema.

As narrações aqui referidas apresentam-se como projeção do discurso da alteridade produzido pela consolidação da identidade imperial que para os seus fins se serve da imagem, da palavra, das legendas, do locutor e dos seus caracteres diegéticos e extra-diegéticos; reconsiderar, portanto, numa leitura pós-colonial os filmes referidos, significa questionar a maneira como as narrativas dentro dos filmes se enlaçam com a história, a subjetividade, a epistemologia e a política.⁵

Qual é esse carácter discursivo do poder e que tipo de olhar se constrói no cinema português de temática colonial?⁶

ÁFRICA EM LISBOA - OS INDÍGENAS DA GUINÉ NA GRANDE EXPOSIÇÃO INDUSTRIAL PORTUGUESA⁷

SEQUÊNCIA DIDASCÁLICA
África em Lisboa- Os indígenas da Guiné na Grande Exposição Industrial Portuguesa
...onde não lhe falta nada
Descascando o arroz, seu principal alimento
O príncipe Abdulbaden e a princesa sua Irmã
A fina flor da Guiné, cujos olhos mentem por não terem fé...
Ao som da grafonola os fulas aprendem a tocar «A Portuguesa».
Indiscrições da objectiva...
Os fulas nas suas danças e cantares cheios de pitoresco e de cor...negra.

Tabela 1: *África em Lisboa*, Sequência didascálica

⁵ Em termos metodológicos, na tentativa de reconsiderar a imagem nos documentários coloniais, refiro-me à análise da estrutura fílmica (planos, cenas e sequências) e da modalidade de organização da obra cinematográfica (Seabra 2011, 2014) mas, sobretudo, tento uma abordagem que, nos estudos pós-coloniais, sobre cinema considera a necessidade de questionar os paradigmas coloniais de conhecimento e de poder além da mera imagem mas na ramificação de aspetos culturais, políticos e de subjectividade (Ponzanesi, Waller, 2012).

⁶ Em relação ao estudo do olhar construído pelo cinema colonial no Estado Novo, à análise fílmica da ficção e do documentário, além da propaganda, refiram-se os estudos de Convents (1986, 2011), Matos-Cruz (1990), Piçarra (2012, 2013), Paulo (1994, 2001), Pina (1977), Seabra (2011), Silva (2006), Torgal Kings (2008, 2011) and Vieira (2010).

⁷ Retirado de <http://www.cinamateca.pt/cinamateca-digital/Ficha.aspx?obraid=3138&type=Video>

Em 1932 foi edificada no meio de Lisboa, no Parque Eduardo VII, uma aldeia indígena e aí foram colocados habitantes provenientes da Guiné. O documentário *África em Lisboa - Os Indígenas da Guiné na Grande Exposição Industrial Portuguesa*, de Raul Reis e Salazar Diniz, com legendas de Óscar Viegas, é um testemunho deste evento e da brutal representação racializada que sofreram as mulheres e os homens ali expostos, em nada diferente daquela potenciada pelos zoológicos humanos que, desde os meados do século XIX, exibiam o corpo *exótico* em toda Europa. A abertura do documentário, em autêntico estilo imperial, caracteriza-se através de três aspetos típicos da iconografia colonizadora portuguesa:

- a presença do mapa-múndi na abertura do documentário;
- o mar, a água, a indicar a passagem dum navio;
- o mapa da área colonizada - da Guiné neste caso- onde um ponteiro indica a região de Bolama (ver Figura 2).

É só a seguir a essas informações preliminares que a câmara apresenta a aldeia reproduzida na exposição industrial, a “*aldeia nova de Sam Corlá*”.

O mapa é um dispositivo de representação eficaz e de imediata compreensão que facilita a apresentação da cartografia colonial e que comprova a suposta *realidade* do processo; África configura-se como um caso emblemático no processo de mapeamento no âmbito da colonização, que atesta o conhecimento e a conquista dos territórios e que é de forma simbólica um dispositivo icónico que decreta a superioridade europeia sobre o continente africano e no caso português a *efetiva* ocupação dos territórios colonizados (Pougala, 2012, pp. 12-13) .

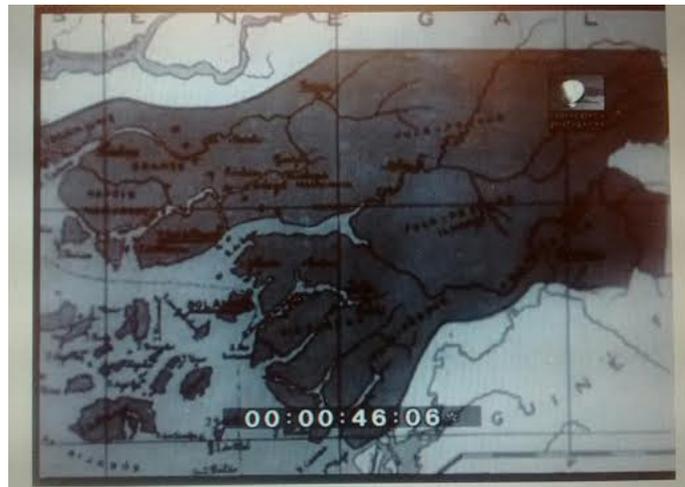


Figura 2: *África em Lisboa - 1932*
© Cinemateca Portuguesa

A construção do documentário leva-nos agora à aldeia e aos seus habitantes. Interessante é a mensagem de assistencialismo antecipada pela legenda “...*onde nada lhe falta...*” , que apresenta imagens de galinhas e cabeças de gado, a que se sucede a

entrada dos habitantes da aldeia em cena. Desde o início do filme, a abundância de grandes planos e a maneira como os rostos das figuras são filmadas remete para as representações que outrora acompanhavam os estudos da antropologia criminal; assistimos assim a cenas da vida na aldeia artificial: um homem ao centro do campo entre duas cabanas, a passagem de várias mulheres, um homem sentado de olhos fechados, outro homem na oração, mulheres a varrer, um homem que fuma cachimbo.

A pilagem do arroz (ver Figura 3) por mulheres é mostrada nos planos seguintes, seguindo-se planos de um homem que repara uma peneira, outro que se dedica à costura, artesanal ou à máquina, além de planos de mulheres que experimentam roupas (ver Figura 4).



Figura 3: *África em Lisboa* – 1932
© Cinemateca Portuguesa

Note-se como o representado explicita o pedido feito pela realização, comprovável no enquadramento de duas mulheres que estendem um pano e cujo olhar parece aguardar um sinal de fora-de-campo, numa pequena rutura com a integridade do discurso narrativo que nesse género de documentário é bastante frequente.



Figura 4: *África em Lisboa* - 1932
© Cinemateca Portuguesa

As imagens dedicadas à música, às danças, aos tocadores de *kora*, são muitas e nelas proliferam reproduções de figuras e corpos sem nome. Neste período e relativamente à tipologia de documentários fílmicos, o anonimato reforçava a inferiorização dos habitantes das colónias; a exceção que confirma a regra é a identificação do Príncipe Abdulbaden na legenda *O príncipe Abdulbaden e a princesa sua Irmã*. Note-se, porém, que o nome da princesa não é referido.

Para além da rejeição ao anonimato, o corpo feminino sofre uma representação ainda mais discriminatória na sexualização da construção do documentário visível nos enquadramentos e na linguagem das didascálias, “*a Fina flor da Guiné, cujos olhos mentem por não terem fé...*”.

A proliferação de rostos e corpos femininos continua com enquadramentos de perfil ou frontais onde as mulheres são colocadas em frente da câmara para ser observadas e inspecionadas (ver Figura 5).





Figura 5: *África em Lisboa* - 1932
© Cinemateca Portuguesa

Trata-se duma inspeção que atesta o poder da câmara, dotada de um olhar colonizador, de dominação e machista que filma o corpo da mulher em termos de opressão, subalternidade e racialização, apresentado sem fé e sexualizado por via da astúcia construída quer pela filmagem quer através do teor das legendas.

A produção de corpos e rostos no discurso cinematográfico representa as mulheres e os homens negros do Império por meio do que Pascal Blanchard chama “*le paradigma de l’indigène*” (Bancel & Blanchard, 1994; Blanchard, 2004) mostrando como o habitante da colônia de *bom selvagem* passa a ser o *bom negro*, numa criação baseada nas práticas simbólicas de inclusão e reais de exclusão. Inclusão em relação à sua colocação dentro do Império enquanto indígena e homem a assimilar dentro da missão civilizadora do colonialismo; exclusão na impossibilidade de ser livre, inferiorizado na exploração e mera mão-de-obra para o trabalho.

O artificialismo é evidente na sequência apresentada com o subtítulo “*Ao som da grafonola os fulas aprendem a tocar «A Portuguesa»*” composta por planos de músicos a tocar *kora* e em que a legenda enaltece o suposto caráter educativo da aprendizagem do hino português. Nunca comprovaremos se realmente a grafonola que se entrevê aos pés dos músicos estaria a reproduzir *A Portuguesa* mas trata-se ostensivamente de uma mensagem de assimilação e de civilização da missão portuguesa.

A violência do discurso colonial atinge o clímax com a exposição do corpo feminino apresentada na sequência com o subtítulo *Indiscricções da objectiva* que mostra três mulheres que tomam banho e em que assistimos à invasão, pela câmara, do espaço destas mulheres (ver Figura 6). Destaque-se a montagem (que opta por uma derivação do Efeito *Kuleshov*): a fixação do corpo das mulheres, justaposto cinco vezes ao rosto de um homem, provoca no espetador a sensação de que a visão do corpo da mulher negra provoca a malícia do homem negro e a noção de que o desejo e a sexualização do corpo da mulher se concretizam através da figura do homem que, em primeiro plano, observa a intimidade dos corpos, rindo e aproximando um dedo da boca.

Parece, assim, que a “ordem do discurso” (Foucault, 2007) mostra um desejo que não pode pertencer ao olhar que está atrás da câmara, nem a um espetador branco, mas ao homem negro. O corpo representado - oprimido, negro, mulher - torna-se a encarnação do tabu sexual que esconde o desejo do homem branco e da câmara pelo

corpo negro e faz com que esta vontade seja associada exclusivamente ao homem negro através da montagem, uma montagem de dominação que inferioriza os corpos dos guineenses.



Figura 6: África em Lisboa- Os Indígenas da Guiné na Grande Exposição Portuguesa
©Cinamateca Portuguesa

Para melhor entender as dinâmicas de representação destes planos baseio-me no ensaio de Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975, pp. 6-18) que, através do uso político da psicanálise, analisa como o fascínio do filme foi construído sobre modelos pré-existentes patriarcais e em que a ideia do falocentrismo sustenta as representações no cinema popular.

A autora examina a manipulação do prazer visual que se desenvolve na cinematografia popular, prazer que tem que ser destruído e que se manifesta na construção da figura feminina como objeto do desejo masculino e significante da ameaça de castração. Mulvey, seguindo Freud, reconhece dois tipos de prazeres, o da escopofilia e o do narcisismo. O da escopofilia - o prazer de olhar - implica a assunção do outro como objecto segundo um olhar de controlo e o prazer da objetivação sexual (Mulvey, 1975, p. 8). A escopofilia é sexual porque se serve da pessoa como objeto de estimulação através da vista e em relação ao público acrescenta que a fantasia *voyeuse* do público é favorecida pelo contraste da escuridão do cinema como estrutura e as várias personagens luminosas no ecrã (Mulvey, 1975, p. 9).

A partir da leitura lacaniana da fase-espelho, a autora salienta que a escopofilia no seu carácter narcisístico oferece uma analogia entre a constituição do ego da criança e o prazer da identificação cinematográfica e apresenta duas formas contraditórias do prazer visual: uma que reconduz à escopofilia e outra ao narcisismo, numa relação de proximidade/afastamento em que a primeira fase tem a ver com a separação da identidade erótica do sujeito com o objeto no ecrã e a segunda desenvolve-se no reconhecimento e na identificação entre o objeto visual e o espectador (Mulvey, 1975, p. 10).

Nesses dois prazeres a mulher ocupa um papel de objeto do desejo, não só pelo espetador mas também pela personagem masculina na história do filme; segundo a autora, a cinematografia popular estrutura-se à volta de dois momentos fundamentais, o da história e o do espetáculo, em que o primeiro está associado à ideia da figura masculina ativa e o segundo à passividade da personagem feminina. O espetador homem concentra o seu olhar sobre o herói da narração para satisfazer a formação do seu ego e, através do herói sobre a heroína (o olhar erótico), para satisfazer a libido. O primeiro olhar tem a ver com o reconhecimento em frente ao espelho-ecrã; o segundo confere à mulher uma posição secundária conotada pela diferença sexual e que na falta de pénis é ameaça de castração e portanto de não prazer.

Para destruir esta ameaça, o olhar masculino escolhe a desvalorização, a punição e a recuperação do objeto culpado ou a transformação da figura representada num objecto feiticista⁸ (Mulvey, 1975, pp. 13-14).

Se, como refere Mulvey, no cinema popular a mulher é objeto do desejo não só através do espetador mas, na história do filme, também através da personagem masculina, no caso do documentário colonial em questão podemos afirmar que a mulher se torna, indiretamente, num objecto de prazer pelo espetador e pelo dispositivo que está a filmar. O desejo realizado pelo homem branco não é assumido e manifesta-se através duma deslocação do prazer escópico do espetador para o olhar do homem negro filmado. De facto, na construção do documentário *África em Lisboa* é o homem negro que, no momento em que ri, se vê a desejar o corpo feminino negro.

Em relação ao público, o prazer que envolve o espectador desdobra -se entre o desejo e o tabu: desejo do prazer sexual ligado ao corpo da mulher num olhar erótico; tabu enquanto ligado ao corpo duma mulher negra e que na diferença racial e sexual é ameaça de castração e de não prazer. Na realidade trata-se duma inferiorização que envolve ambos os sujeitos colonizados e que se fundamenta na construção da raça. A câmara, através dum olhar masculino e branco, produz uma dupla desvalorização do corpo da mulher enquanto mulher, colonizada e negra, e também do corpo do homem, este último também desvalorizado pelo aparelho cinematográfico como negro e colonizado.

Neste quadro, o pressuposto racial é transversal a toda a construção fílmica, evidente nas imagens da sequência seguinte, das danças apresentadas pela legenda “*Os fulas nas suas danças e cantares cheios de pitoresco e de cor...negra*”, e que propõe, neste caso, vários planos com danças dos habitantes da aldeia. Interessante, neste sentido, é também a construção final da estrutura do documentário que termina com a dicotomia entre o civilizado/não civilizado numa panorâmica que, partindo da aldeia artificial, apresenta de seguida Lisboa e a Avenida da Liberdade, com carros a atestar o progresso e o total contraste e diferenciação quanto às imagens até então apresentadas.

Relativamente à produção deste documentário é necessário realçar que a companhia produtora, a Ulysseia Filme, era uma companhia privada e que a linguagem usada

⁸ Numa análise relativa ao corpo da mulher negra, ao fetichismo e à exclusão da presença feminina feita pelo aparelho cinematográfico como instrumento de controlo do olhar com base nas considerações apresentadas pela Mulvey, veja-se também Anna Camaiti Hostert, *Metix* (2004).

se apresenta carregada de conotações distintivas e discriminatórias de forma mais evidente do que no documentário relativo ao mesmo evento produzido pela Agência Geral das Colónias⁹ (AGC), *Guiné Aldeia Indígena em Lisboa*.

GUINÉ ALDEIA INDÍGENA EM LISBOA, 1932 (00:12:25)¹⁰

SEQUÊNCIA DIDASCÁLICA
Guiné, Aldeia Indígena em Lisboa
Como complemento da secção colonial na Exposição Industrial Portuguesa, a Agência Geral das Colónias montou no Parque Eduardo VII
Uma aldeia indígena com nativos da Guiné
A visita do Sr. Ministro das Colónias
Algumas das scenas mais interessantes, e em parte enédtas, da vida dos negros da Guiné, na sua improvisada aldeia composta de oito choças e onde vivem um príncipe, uma princesa, quatro régulos, um impedido, 39 indígenas, galinhas, pombos, porcos, cabras, um burro e uma vaca leiteira
Pilando o arroz
Raparigas novas de característica beleza, inveja de muitas brancas
Uma princesa, de olhos negros, cheios de fé...
A oração da manhã
O simpático príncipe Abdulbader
Cabeças fulas
Beldades negras
Todos os dias uma enorme multidão impaciente e ruidosa se junta à entrada da aldeia gentílica
Negros e negras, bailarinas, cantores e tocadores de ruidosos e es- quicitos instrumentos, exibem o seu clássico batuque
Numa espécie de charleston maluco
Os régulos com as suas vestes de ricos e curiosos bordados
Uma cerimónia interessante Condecoração dos régulos com a medalha de Serviços distintos no Ultramar
O tenente- coronel Garcez de Lancastre, Agente geral das Colónias, justificando o Acto
O coronel Sr. Silva Lopes, condecorando os quatro régulos
O príncipe agradecendo, em nome de seu pão e dos restantes régulos

Tabela 2: *Guiné aldeia Indígena em Lisboa*

⁹ Órgão criado através do n.º 16 e seus parágrafos do artigo 15.º, do Diploma Legislativo Colonial n.º 43, de 30 de setembro de 1924.

¹⁰ Retirado de <http://www.cinemateca.pt/cinemateca-digital/Ficha.aspx?obraid=2540&type=Video>, Agência Geral das Colónias - Companhia Produtora, Portugal, 1932, Género: Documentário, Duração: 00:12:25, 16ips, Formato: 35mm, PB, sem som, AR: 1:1,33 ID CP-MC: 3005702-001-00.02.00.01

Como já referimos, também em 1932 foi produzido, pela AGC, o documentário *Guiné Aldeia Indígena em Lisboa*, cuja cópia está depositada no Arquivo das Imagens em Movimento (ANIM) da Cinemateca Portuguesa, e acessível em linha através do sítio Cinemateca Digital. Restaurado em 1984, o documentário apresenta o discurso cinematográfico construído pelo organismo oficial e que se reflete também na linguagem fílmica com as imagens relativas à cerimónia de condecoração dos régulos com a entrega da medalha por ocasião da visita do Tenente-Coronel Garcez de Lancastre e o agradecimento por parte do príncipe.

As legendas informam-nos que a aldeia tem oito estruturas habitadas por um príncipe, uma princesa, quatro régulos, um “impedido” - ou seja um “Regular” ao serviço particular dos régulos que corresponde ao serviço privado dum oficial da metrópole - e outros 38 guineenses. Assistimos à animalização do habitante da aldeia artificial no discurso construído pela legenda pois, durante a descrição da composição da aldeia, refere sem qualquer distinção uma lista dos animais - *um burro, uma vaca leiteira, porcos, etc.* - a par da referência aos habitantes guineenses, numa enumeração geral e indistinta entre homens e animais.

Também nesta produção a representação do corpo da mulher é a característica do discurso cinematográfico colonial dominante (ver Figura 7) referindo as “*Raparigas novas de característica beleza, inveja de muitas brancas*”.



Figura 7: *Guiné Aldeia Indígena em Lisboa* – 1932
©Cinemateca Portuguesa

Ao contrário do que acontecia no documentário analisado acima que referia “*olhos que mentem por não terem fé*”, a legenda “*Uma princesa, de olhos negros cheios de fé...*” antecede a imagem de duas mulheres, filmadas em primeiro plano, as quais olham para a câmara, embora no caso de uma delas, o embaraço provocado por ser objeto da filmagem, faz com que desvie a cara (ver Figura 8). De um modo geral, examinando o texto que acompanha as imagens do filme, verifica-se a escolha duma linguagem que se revela *discreta* relativamente às *indiscrições da objetiva* apresentadas pelos subtítulos de *África em Lisboa*. Trata-se de uma escolha que, do meu ponto de vista, é deliberada por parte do organismo de produção do documentário, a AGC, que neste caso parece filtrar o discurso.



Figura 8: *Guiné Aldeia Indígena em Lisboa -1932*
©Cinemateca Portuguesa

Outra analogia surge com a legenda *beldades negras*, que mostra imagens semelhantes àsquelas de *Indiscricões da objectiva*, de mulheres seminuas e com toalha à cintura, que saem das habitações; a reação das mulheres alterna entre um ar sério e sorrisos de atrapalhação, e o olhar da segunda mulher para a câmara parece aguardar um sinal de assentimento por parte do realizador. O que muda, em comparação com *África em Lisboa*, é, mais uma vez, o discurso da legenda, que, neste caso, filtra também as imagens (não assistimos a momentos íntimos de higiene, como sucedia no outro documentário) mas isto não reduz de forma nenhuma a violência da representação colonial. Estamos perante a produção do complexo de visualidade (*complex of visibility*) que, segundo Nicholas Mirzoeff (2011), se desenvolve através do ato de classificar e separar, e em que a visualidade imperial representa um modelo centralizado no controlo das povoações colonizadas. Neste caso, a aldeia de Sam Corlá representa a criação artificial dos nativos da colónia da Guiné, a invenção da mulher e do homem indígena.

Para além da visualidade e da imutabilidade da representação operacionalizo também o conceito de *visageité*, que define a relação entre o rosto e o poder, ou seja o papel e a função do rosto no âmbito do seu uso pelos aparelhos de poder. Segundo Gilles Deleuze (1987) é uma relação que pode ser benéfica na medida em que se concretize a “produção de rostos” entre a supremacia do narrador e a inferioridade do Outro narrado. O modo como os corpos das mulheres negras foram representados no cinema irá sustentar o discurso colonial como história de uma relação violenta, cuja palavra de enunciação do sistema colonial se concretiza na reprodução do silêncio da Outra e também do Outro (ver Figura 9).





Figura 9: *Guiné Aldeia Indígena em Lisboa* – 1932
©Cinemateca Portuguesa

Em geral, o uso das palavras, que favorece a dissemelhança por meio das marcas dicotômicas e na incapacidade de oferecer leituras válidas dos aspetos culturais dos habitantes da aldeia, remete-os para o desconhecido: *Ruidosos e esquisitos instrumentos, charleston maluco, curiosos bordados*. Interessante é a apresentação da cerimónia de condecoração dos régulos com a medalha de serviços distintos no Ultramar, que, por um lado, considera régulos e príncipes como sujeitos políticos ao serviço do Império, por outro, na adjetivação do príncipe - em que se destaca a simpatia - parece eliminar a conotação política da figura real. Com exceção do Príncipe Abdulbader¹¹, os corpos dos homens e das mulheres negras no documentário ficam sem nome e, para além da apresentação do agradecimento do príncipe, o que permanece é o silêncio do homem negro e, sobretudo, o da subalterna.

Gayatri Chakravorty Spivak explica que a mulher como subalterna não pode falar, que quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir, salientando a impossibilidade da subalterna de falar e de ser ouvida (Spivak, 1988) e acrescentando que só a partir da consciencialização da invisibilidade da mulher - a mulher nativa, subalterna, marginalizada cuja história tem sido narrada sempre a partir das histórias dos Outros, destinada ao silêncio, tendo sempre alguém que fala por ela – é possível desconstruir o imaginário colonial à volta da subalterna (De Lucia, 2013, pp. 95-114).

A autora prossegue sustentando que a falta de palavra da subalterna e o seu silêncio são o fruto da impossibilidade de existir, de ser visível, presente e reconhecida no espaço público, partindo daqui para a teorização da *Epistemic Violence*, isto é, da violência das formas de conhecimento praticadas pelo Imperialismo, a violência dos sinais, dos valores, da representação do mundo, da cultura, das organizações de vida e de sociedade dos países colonizados num mundo que tem construído a subalterna segundo estruturas de poder e de controlo e que a Spivak destrói através duma desconstrução que é estratégia política (De Lucia, 2013, p. 100; Spivak, 1990, p. 429).

Em ambos os documentários os silêncios e silenciamentos manifestam-se nos corpos das mulheres sem nome, na representação racializada e sexualizada da mulher negra e na total ausência da mulher branca, também marginalizada. Silêncios no reconhecimento da Outra e do Outro como simples sujeitos colonizados ao serviço do Ultramar e incapazes de subjetividade política. Silenciamentos na tentativa de *embranquecer*

¹¹ No documentário *África em Lisboa* o nome do Príncipe é Abdulbaden e não Abdulbader como na legenda de *Guiné, Aldeia Indígena em Lisboa*.

as culturas africanas a favor das culturas ocidentais, visível na apresentação dos espaços do progresso após a exposição da “primitiva” aldeia indígena, o uso de maquinarias ocidentais, o vestuário e muitos outros aspectos presentes nas imagens em movimento que propõem uma visão dicotómica entre selvagem/civilizado, colonizado/colonizador, metrópole/periferia, branco/negro.

Patricia Ferraz de Matos (2006, pp. 253-254) refere como a questão do indigenato mostra a contradição entre igualdade defendida e desigualdade manifestada pelo discurso político daquela altura, baseado na missão civilizadora de Portugal e que, em 1930, é institucionalizada com o Acto Colonial, que legitimava a pertença dos territórios ultramarinos e inferia sobre a civilização das suas populações distinguindo entre cidadãos, assimilados e indígenas (Matos, p. 250). Esta condição é bem visível nas exposições em que, sem exceção, todos os representados são considerados indígenas. A autora releva também, no processo de civilizar e evangelizar as populações exóticas, o paradoxo subjacente à defesa de um processo assimilatório mas que nunca sugeriu a opção pela mestiçagem para tal. Matos exemplifica este aspeto com as exposições em que os indivíduos selecionados para participar tinham que evidenciar um estágio de civilização já reconhecido na comunidade de origem e pelos portugueses, mas diferente e anterior ao representado por estes últimos, para assim ilustrar o muito que ainda havia a fazer nos territórios ultramarinos (Matos, pp. 253-254).

ESTEREÓTIPOS, RESISTÊNCIAS E ARQUIVOS

Agora podemos ver que o Orientalismo é uma praxis do mesmo tipo, embora em diferentes territórios, como a dominação do género masculino, ou patriarcado, na sociedade metropolitana: o Oriente foi descrito rotineiramente como feminino, suas riquezas férteis, os seus símbolos principais a mulher sensual, o harém e o despótico - mas curiosamente sedutor- governante.
(Said, 1985, p. 103)

Percebemos assim que a alteridade no cinema colonial português representa um problema e é uma invenção produzida através de uma estratégia da dominação que, ao mesmo tempo, deturpa e conota superficialmente a realidade dos povos colonizados através de um filtro deformatório, um discurso fundamentado em construções retóricas tautológicas, em inspeções e silenciamentos, e que gera estereótipos (Mulinacci, 2004, pp. 42-44). Este aspeto representa o ponto principal da subjetividade no discurso colonial quer pelo colonizado quer pelo colonizador, o desejo duma forma originária, ameaçado pelas diferenças de raça, cor e cultura (Bhabha, 1983, p. 13). O estereótipo, segundo Bhabha, não é mera simplificação porque falsa representação de uma realidade, mas simplificação enquanto forma fixa que recusa o jogo das diversidades e constitui um problema de representação do sujeito nos seus significados de relação psíquica e social.¹²

¹² Sobre a questão do estereótipo veja-se também a obra de Richard Dyer, *The Matter of Images* (1993), que, no ensaio “The role of stereotypes”, faz uma análise a partir das teorizações de Lippman destacando a ideia de que não são os estereótipos

Acho importante, porém, considerar o pressuposto foucaultiano de que nenhum sistema de poder, por mais totalizador e persuasivo que seja, funciona de maneira perfeita e é capaz de eliminar definitivamente a subjetividade e a resistência dos subordinados (Mellino, 2004, p. 76).

Relativamente aos documentários apresentados, considero pertinente sugerir interpretações de ruturas que as imagens até agora analisadas também nos oferecem. Por um lado vemos a tentativa de fixar o sujeito colonizado por parte da câmara, por outro, a resistência, de maneira direta ou indireta, que se manifesta nas imagens. Essa *resistência* é evidenciada pelos olhares dos sujeitos filmados que rompem com a narração dominante, desmontando o discurso construído pelos enquadramentos ou pelas legendas; outro aspeto é a rutura dos silêncios com que os sujeitos enquadrados fogem à construção fílmica, numa reapropriação da palavra, cenas raras mas não inexistentes, como o agradecimento do Príncipe Abdulbaden e as imagens das mulheres que, nos enquadramentos, dirigem palavras à câmara.

Há resistência nos olhares das mulheres, que se recusam a olhar para a câmara, por contraste com as descrições que querem tornar o corpo objeto de exotismo, e que, na realidade, produzem representações de dignidade em contraste com a discursividade colonial da representação.

Se o sistema colonial apresenta uma ordem dicotómica é, portanto, preciso investigar o espaço intermédio que, nas palavras de Mudimbe, é um espaço de marginalidade (2007, p. 26) e, porque não, um espaço de resistência; os aspetos acima elencados, reais ou imaginários são, portanto, necessários na análise para que cessem leituras e representações estereotipada de sujeitos silenciados a favor de uma imagem subjetivada da mulher e do homem negro.

Neste breve enfoque sobre questões coloniais, por via de um olhar capaz de descolonizar o imaginário, poderíamos propor imensas reflexões quanto ao conceito de *arquivo*, sobre a ideia de *arquivo dentro e fora da imagem* e à relativa conceção e função: fenómenos não inocentes.¹³ Para concluir limito-me a considerar essencial a questão do acesso, que varia em função do arquivo ser material ou digital, formal ou informal, aberto ou fechado e da instituição de pertença (Ian Chambers et al., 2008).

Tendo analisado neste ensaio documentos pertencentes ao arquivo digital da Cinemateca Portuguesa considero pertinente o que a estudiosa Marta Cariello (2014) sustenta relativamente aos arquivos digitais que classifica como arquivos democratizados e horizontais, cujas narrações produzidas são diferentes dos arquivos oficiais, convencionais e autorizados, porque abrem para leituras mais amplas e são acessíveis a todos.¹⁴

enquanto aspetos do pensamento e da representação humana, que são errados, mas “quem os controla e os define, e que interesses eles servem” [“who controls and defines them, what interests they serve”] (Dyer, 2004, p. 19). A análise prossegue apresentando o estereótipo enquanto processo de ordenamento, atalho, referência ao mundo e expressão de valores (2004, pp. 19-26).

¹³ Para uma melhor compreensão do conceito de arquivo aqui apresentado acho fundamentais as conceptualizações feitas por Clifford (1999), Derrida (1990), Didi-Hubermann (2012), Grechi (2014), Mbembe (2002), Hamilton et al. (2002) e em relação ao arquivo e ao contexto cinematográfico português, ao processo de conservação da Cinemateca Portuguesa, Baptista (2011, 2012) e Piçarra, (2012).

¹⁴ O projeto de pesquisa de doutoramento de Olga Solombrino (2016, Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”), em que se ocupa de novos territórios, pertenças políticas e poéticas da *palestinianness* dentro dos espaços digitais e de reelaboração do conceito de arquivo digital, também foi um recurso fundamental para o meu trabalho.

Trata-se duma revolução que tem permitido, como escreve Appadurai (2003), a libertação dos arquivos estatais e das relativas redes oficiais, capaz de desintegrar as intervenções que Foucault atribui aos arquivos. Esta revolução torna possível a invenção e a destruição de narrações, na tentativa de encarar o arquivo como resultado dum processo que atribui novos significados às noções e que se manifesta no que Appadurai apresenta como “capacidade de aspirar” (*capacity to aspire*). Esta “capacidade de aspirar” surge através do esforço de imaginação que beneficia de novos instrumentos interativos para produzir novas leituras, simultâneas e participativas.

O autor evidencia que a proliferação dos arquivos digitais tem contribuído de maneira substancial, mediante as suas características não-hierarquizadas, para a redução da diferença conceptualizada entre mente e corpo e entre bioquímica da memória e a respetiva função social que considera o arquivo “uma aspiração mais do que uma recollecção” (*as aspiration rather than a recollection*) (Appadurai, 2003). É, portanto, no arquivo horizontal e acessível, despido da sua função de controlo e vigilância, que reside a possibilidade de produzir “documentos”, histórias, fragmentos numa declinação plural e dinâmica entre o arquivo e a memória. //

FILMOGRAFIA

Agência Geral das Colónias (Produtor) (1932). *Guiné aldeia indígena em Lisboa*. Portugal. Retirado de <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2540&type=Video>

Ulyssea Filme (Produtor) & Raul Reis, Salazar Diniz (Realizador) (1932). *África em Lisboa - Os indígenas da Guiné na grande exposição industrial portuguesa*. Portugal. Retirado de <http://www.cinemateca.pt/cinemateca-digital/Ficha.aspx?obraid=3138&type=Video>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alcoff, L. (1991). The problem of speaking for others. *Cultural critique*, 20, 5-32. Retirado de <http://www.douglasfick.com/teaching/phil-4450-phil-of-race/alcoff.pdf>

Appadurai, A. (2003). Archive and Aspiration, In J. Brouwer & A. Mulder & S. Charlton (Eds.), *Information is alive: Art and theory on archiving and retrieving data; on the occasion of the Dutch Electronic Art Festival 2003 on Data Knitting (25 February - 10 March 2003)*. Rotterdam: Nai Publishers. Retirado de <https://archivepublic.wordpress.com/texts/arjun-appadurai/>

Bancel, N. & Blanchard, P. (1994). *De l'indigène à l'immigré*, Coll. Découverte Gallimar: Pierre- Gilles Bellin.

Baptista, T. (2011). Os cofres do Palácio Foz: A primeira estrutura de conservação cinematográfica da Cinemateca. *Monumentos*, 32, 162-167. Retirado de <http://tiagobaptista.files.wordpress.com/2012/09/os-cofres-do-palacio-foz-monumentos-32-2011.pdf>.

Baptista, T. (2012). Das “vistas” ao documentário: a não-ficção muda em Portugal, In *Panorama 2012* (Lisboa: CML/Videoteca e Apordoc, 2012), 37-42. Retirado de <https://tiagobaptista.files.wordpress.com/2012/09/das-vistas-ao-documentario-panorama-2012.pdf>

Barthes, R. (1998). *Il brusio della lingua*. Turim: Einaudi.

- Beneduce, R. (2013). Frantz Fanon, Un corpo che interpella, o la cura della Storia. In M. Mellino, *Fanon postcoloniale: I dannati della terra oggi* (pp.31-48). Verona: Ombre Corte.
- Berger, J. (2007). *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*. Milano: il Saggiatore.
- Bhabha, H. (1983). *The other question reconsiders the Stereotype and colonial discourse*. In *Screen*. 24.6.
- Bhabha, H. (1994). *The location of the culture*. London & New York: Routledge.
- Blanchard, P. (2004). *Zoos humains au temps des exhibitions humaines*, Paris: La Découverte.
- Camaiti Hostert, A. (2004). *Metix, cinema globale e cultura visuale*. Roma: Meltemi.
- Cariello, M. (2014). *Digital archives of Palestine: desire and anticipated memories* (pp.1-8). The Twenty-first annual conference. Globalizing Palestine: Birzeit University's Archive in an International Perspective. Towards a Chaotic Order. March 24-25, 2014. Retirado de <http://ialiis.birzeit.edu/userfiles/Marta-Cariello-paper.pdf>.
- Chambers, I. & Buffa, A. & Cariello, M. & Carlino T. & Guarrancino S. (2008). *Transiti mediterranei: Ripensare la modernità, lezioni di studi culturali e postcoloniali per la formazione a distanza*, Corsi di laurea specialistica. Napoli: UniPress.
- Cunha, P. (2013). Guiné-Bissau: as imagens coloniais. In J. L. Cruz & L. Mendonça (Eds.), *Os cinemas dos países lusófonos* (pp. 33-48). Rio de Janeiro: Edições LCV.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- De Lucia, P. (2013). Immagini in dissolvenza. Lettura "interessata" di Can the subaltern speak? Di Gayatri Chakravorty Spivak. *Revista DEP, Deportate, esuli e profughe*, 21, 95-114. Retirado de http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=147220.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: Ed. KKYM.
- Dyer, R. (2004). *Dell'immagine, saggi sulla rappresentazione*. Turim: Ed. Kaplan.
- Fanon, F. (1968). *Wretched of the earth*. New York: Grove Press.
- Foucault, M. (1976). *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*. Torino: Einaudi.
- Foucault, M. (1996). *Le parole e le cose. Archeologia delle scienze umane*. Milano: Rizzoli.
- Foucault, M. (2007). *L'ordine del discorso e altri interventi*. Torino: Einaudi.
- Garcia, J. L. (2011). *Propaganda e ideologia colonial no Estado Novo: da Agência Geral das Colónias à Agência Geral do Ultramar 1924-1974*. Tese de doutoramento em História, especialidade História Contemporânea, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal.
- Grechi, G. (2014). Burning archives, La memoria del corpo tra archivi etnografici, colonialismo e arte contemporanea. *Roots & routes*, 3. Retirado de <http://www.roots-routes.org/?p=2421>
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: community, culture, difference*. London: Lawrence & Wishart.
- Hamilton, C.; Harris, V.; Pickover, M.; Reid, G.; Saleh, R. & Taylor, J. (Eds.) (2002). *Refiguring the archive*. Cape Town, South Africa: David Philip.

- Haraway, D. (2008). *When species meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Matos, P. F. (2006). *As cores do império, representações raciais no império colonial português*. Lisboa: ICS.
- Matos-Cruz, J. (1990, 3 de junho). Arqueologia do cinema português. *Jornal de Notícias*, N. 94.
- Mellino, M. (2004). *La critica postcoloniale: decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo, nei postcolonial studies*. Roma: Meltemi
- Mirzoeff, N. (1999). *An introduction to visual culture*. London: Routledge.
- Mirzoeff, N. (2008). Race and identity in colonial and postcolonial culture, In N. Mirzoeff (Ed.), *The visual culture reader* (pp. 281-290). London & New York: Routledge.
- Mirzoeff, N. (2011). The Right of look. *Critical Inquiry*, 37(3), 473-396.
- Mudimbe, V. Y. (1988). *L'invenzione dell'Africa*. Rome: Meltemi.
- Mulinacci, R. (2004). Alterità. In S. Albertazzi & R. Vecchi (Eds.), *Abbecedario postcoloniale I-II, venti voci per un lessico della postcolonialità* (pp. 41-52). Macerata: Quodlibet
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16.3. Retirado de <http://terpconnect.umd.edu/~mquillig/20050131mulvey.pdf>.
- Piçarra, M. C. (2012). *Azuis ultramarinos: propaganda colonial nas actualidades filmadas do Estado Novo e censura a três filmes de autor*. Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Piçarra, M. C. (2013). *Angola, o nascimento de uma nação. Volume I: O cinema do Império*. Lisboa: Guerra & Paz.
- Pina, L. (1977). *Documentarismo português*. Lisboa: Instituto Português de Cinema.
- Pimentel, J. (2004). Portogallo/Portugal. In De Klerk N., *Immagini dalle antiche capitali coloniali/ Dark treasures from former colonial capitals*. *Cineteca* [n° esp. de 3-10/Jul.], 73-82. Retirado de http://www.cinetecadibologna.it/files/pubblicazioni/cineteca_speciale/catalogo.pdf
- Pougala, J. (2012). *Géostratégie africaine*. Douala-Genève: Institut d'études Géostratégiques.
- Ponzanesi, S. & Waller, M. (2012). *Postcolonial cinema studies*, London & New York: Routledge.
- Ricoeur, P. (2003). *Memory, History, Forgetting*. Chicago: University of Chicago Press. Retirado de http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia
- Sapega, E. W. (2002, 01 de dezembro). Image and counter-Image: The place of Salazarist images of national identity in contemporary Portuguese visual culture. *Luso-Brazilian Review*, 39(2), 45-64. Retirado de <http://www.jstor.org/stable/3513785>.
- Said, E. (1985). Orientalism reconsidered. *Cultural Critique*, 1, 89-107.
- Seabra, J. (2011). *África nossa: o império colonial na ficção cinematográfica portuguesa, 1945-1974*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Seabra, J. (2014). *Cinema. Tempo, memória, análise*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Siebert, R. (2013). Leggere Fanon, Ieri in Germania, oggi in Italia. In M. Mellino, *Fanon postcoloniale I dannati della terra oggi*, (pp. 19-30). Verona: Ombre Corte..

Spivak Gayatri, C. (1988). Can the subaltern speak? In C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture*. Urbana: University of Illinois Press.

Spivak Gayatri, C. (1990). *The post-colonial critic. Interviews, strategies, dialogues*. London & New York: Routledge.

Vega José, M. (2003). *Impérios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Crítica letras de humanidad.

NOTA BIOGRÁFICA

Francesca De Rosa é doutora em Culturas dos Países de Línguas Ibéricas e Ibero americanas, área luso-africana tendo realizado um trabalho relativo às construções e representações da alteridade no documentário colonial português em África na primeira metade do Séc. XX na Universidade de Napoli “L’Orientale”; ocupa-se também de culturas e literaturas pós-coloniais, estudos visuais relativo ao universo dos países de língua portuguesa.

E-mail: fraderososa86@gmail.com, fderosa@unior.it

Università degli studi di Napoli l’Orientale

Via Chiatamone, 61/62, 80121 Napoli, Itália

* **Submetido: 31-01-2016**

* **Aceite: 28-04-2016**

AFRICA EM LISBOA - OS INDÍGENAS DA GUINÉ NA GRANDE EXPOSIÇÃO INDUSTRIAL AND GUINÉ ALDEIA INDÍGENA EM LISBOA - 1932: THE PORTRAYAL OF THE FEMALE BODY

Francesca de Rosa

Abstract

In this essay I will discuss the iconographic constructions developed by the Portuguese colonial project, arguing that Estado Novo has used cinema to consolidate social categories defined by the regime propaganda, using a discourse based on reality and authenticity and through the projection of stereotyped structures such as race and gender. Moving in the background of the theoretical frame on the concepts of archive and digital archive, the analysis will focus on a deconstructive re-interpretation of colonial and dominant narratives in two documentaries realized for the Portuguese industrial exposition in 1932, *África em Lisboa – Os Indígenas da Guiné na Grande Exposição Industrial* ((Africa in Lisbon- The Indigenous People of Guinea in The Great Industrial Exhibition) and *Guiné Aldeia Indígena em Lisboa – 1932* (*Guinea Indigenous Village in Lisbon- 1932*). The discussion will hence be centered on the representation and the construction of relations of dominance and power over the black female body.

Keywords

Visual studies; colonial representations; Estado Novo; cinema; archive; black female body



Figure 1: Some of the princesses of the Portuguese Colonial Exhibition 1932
© Torre do Tombo National Archives¹

¹ Retrieved from <http://digitalr.arquivos.pt/viewer?id=1214797>, Album no. 024, letter G - 3ª and last part, Cota: PT/TT/EPJS/SF/001-001/0024/1093G, Empresa Pública Jornal O Século 1880/1979, Photography, 1932

IMAGINING THE EMPIRE

The discursive tie between the colonized,
the enslaved, the noncitizen, and the animal
—all reduced to type, all Others to rational man,
and all essential to his bright constitution—
is at the heart of racism and flourishes,
lethally, in the entrails of humanism.
(Haraway, 2008, p. 73)

In an article which examines the portrayal and reception of public art in Portugal in the first decades of Antonio de Oliveira Salazar's regime, researcher Ellen W. Sapega (2002), based on the theoretical constructs of Visual Culture developed by Nicholas Mirzoeff (1999), demonstrates that through the study of the visual we can understand that creations, concepts or prejudices, born during the New State period, have maintained an important role in the imagination of the nation and the Portuguese identity.

Sapega regards the 1930s and 1940s as a useful starting point for the study of the visual culture in Portugal, when, taking into account the low level of literacy, the New State built its discourses of power also utilizing a visual communication imbued with sensual immediacy (Mirzoeff, 1999, p. 9) to reach the public.

Along the same lines, Margarida Acciaiuoli states that it was around the thirties that Portugal, in addition to placing the arts at the service of those in power, had the ambition to transform the exercise of power into a form of artistic creation, a phenomenon that led to the international recognition of Salazar's governmental action in Portugal as a *work of contemporary art* (Acciaiuoli, 2008, pp. 13-26).

In order to analyze the legacies that were built visually by the regime's discourse, from the Portuguese film, iconographic and audiovisual universe, I have focused my research on colonial-themed documentaries made by the Portuguese (1926-1945) concentrating on representations of the inhabitants of the colonized countries in Africa and the correlative construction of the Other. In this article, I propose to raise a debate around these themes, presenting a study on the representation of the body of the black woman, based on the critique of the image, showing the relationship between image, look, visual pleasure (Mulvey, 1975) and the subaltern's inability to speak (Spivak, 1988). Through the analysis of the two documentaries "*África em Lisboa – Os Indígenas da Guiné na Grande Exposição Industrial*" (Africa in Lisbon- The Indigenous People of Guinea in The Great Industrial Exhibition) and *Guiné Aldeia Indígena em Lisboa – 1932* (Guinea Indigenous Village in Lisbon) I seek to document the portrayal of the female body: a silenced, colonized and black body.

Produced for the occasion of the Portuguese Industrial Exhibition, in 1932, in Lisbon, they bear witness to the reproduction of a Guinean village and the exposure of women and men who were transported to Lisbon for the event.² As Joana Pimentel writes (2004, pp.

² The interest and curiosity stirred by them led to the production of other documentaries such as *Guiné Bafatá- Portugal Colonial* of 1932, *Pretos da Guiné* of 1933 and *Batuques da Guiné* of 1935 (Matoz-Cruz: 1998; Cunha: 2013). On the presence of the inhabitants of the Portuguese ex-colonies, there is also *I Exposição Colonial Portuguesa- Porto 1934* (1935), by Anibal

73-82), the idea of fitting an African village within the Industrial Exhibition was inspired by the success that colonial exhibitions had had in Europe during the twenties. For the event organizers, there was nothing more exotic than these natives of Guinea, a small, little-known Portuguese colony with a long history of resistance against colonial domination.

In the course of my analysis based on the study of these images, of film design but also on the conservation efforts as regards these materials and files, I was confronted with the urgent need to consider the amount of material available. Above all, I had to reflect on our way of looking, that is, our way of dealing with our relationship with colonial files, taking into account the post-colonial context whose priority, from my point of view, lies in the possibility of decolonizing representations, images and languages³: the development of other ways of *looking*.

Thus, dealing with the legacy of the colonial past, nowadays, means finding ways to deconstruct the mechanisms of power, as Foucault suggests, typical of the fields of knowledge (Foucault, 1976; Vega, 2003).

The image in general and the film in particular shed light on the dynamics of colonial performance. The textuality and visuality of the Empire were established from a set of conventions and mimetic and symbolic practices (discursive, textual, aesthetic) that Europe and the colonizing countries developed over territorial expansionism and colonization through their propaganda and invention of the colonial discourse.⁴

To open the film archives is to elicit, incessantly, the re-memorialisation in archival spaces in a re-evocation of memory, through the deconstruction of historical processes (Ricoeur, 2003) to chart a decolonized route capable of handling the existing crisis within the systems implanted by the former colonial powers, which did not completely disappear. These systems are characterized by dichotomies (primitive/civilized, ancient/modern, centre/periphery) that, in moving images, manifest in a white norm that produces canons based on biblical explanations for the cultural differences and that obsessively repeat the objective of the civilizing mission of producing an imperial consciousness through the classification of human beings and society (Mudimbe, 2007, p. 28).

Before turning to the documentaries chosen to reflect on the above-mentioned aspects, I consider it relevant to dwell on the notion of representation, the means of connection between language and culture that allows our imagination to create references to objects, people, real and unreal facts. In this regard and in relation to the representation

Contreiras, which is incomplete. The natives who took part in the documentary also starred in *I Companhia de Infantaria Indígena de Angola em Lisboa* (1933 Paulo Cunha (2013)), *Guiné- Bissau: As Imagens Coloniais*, Simpósio os Cinemas dos Países Lusófonos, 5, 2013/Mostra dos cinemas dos Países Lusófonos, 7, 2013, pp 33-48.

³ Other preliminary questions pertain to the method of study of these images, with what we mean by decolonized image or how to free the bodies in the visual reproductions, how to think of a decolonization of the scientific thought. Considering the use of the word post-colonial, but also highlighting the analysis of concepts such as post-modern and post-structuralism, I echo the views of authors such as Albertazzi (2004), Appiah (2010) Stuart Hall (2001), and Vega (2003), among others, on a non-temporal consideration of the post-colonial time, but with a focus on improvement and a methodological approach that leads to decolonial and non-racialized processes.

⁴ A colonial discourse, as María José Vega suggests in *Impérios de Papel. Introdução a la Crítica Postcolonial* - that shows the implication of knowledge, of textual and artistic practices in the relations of the power in which the Empire's textuality and visuality are analyzed as typical conceptual constructions of the cultural and epistemological context according to the relations of culture, discursivity and empire and presented by Michel Foucault and Edward Said (2003, pp. 15-35).

made of black bodies, Stuart Hall states that this process is the result of a critical exercise of cultural power and normalization “They had the power to make us see and experience ourselves as Others” (Hall, 1990, p. 2), because they are non-neutral representations connected to the structural power to subalternise the Other.

An important feature of colonial discourse to the ideological construction of otherness is its dependency of the concept of “fixity.” Fixity, as a sign of the cultural/historical/racial difference in the colonialism discourse, constitutes a paradoxical mode of representation. It evokes rigidity and an immutable order and disorder, degeneration and compulsive repetition. (Bhabha, 1994, p. 143)

A fixity that, as Homi Bhabha draws attention to, locks the individuals in an essential difference between race and gender, “the portrayal of the colonial individual in the discourse and the exercise of colonial power through discourse demands a combination of the forms of racial and sexual difference” (Bhabha, 1994, p.143).

In an attempt to confer fluidity to the images that I will now analyze, I examined the documentaries looking at the diversity of voices that appear to break the universalism that has conditioned us to consider a unique History and not the disruptions and the *stories*.

VIEWS

Because it is a systematic negation of the other person and a furious determination to deny the other person all attributes of humanity, colonialism forces the people it dominates to ask themselves the question constantly:” In reality, who am I?”
(Fanon, 1968, p.250)

The colonial-themed film production will determine the setting of cultural differences in the Western countries and *other-countries* through an imperial propaganda machine that provides images that will consolidate the stereotypes for the political, cultural, social and economic creation of otherness and the indigenous individual, the subaltern, the oppressed and the black. It is a look based on colonial practice and makes the film out to be structured as a tool for those in power.

As for the viewing of images, it should be noted that the camera’s lens composes documentaries that proclaim the colonial identity and greatness of the Portuguese and it utilizes the rigidity built through the represented bodies to sustain the colonial discourse in the dichotomous construction of the film discourse. Thus, the opposition in the assembly of scenes that present us the aspects linked to the black inhabitants of the colony as opposed to the settler, the white man and the colonizing activity, creates order and taxonomies to indicate the definition of what is the Metropolis and what is the Empire Periphery.

Regarding the intertitles of the silent films of the period to which this article relates, I would like to stress their narrative and descriptive function, of identification or

synthesis, which informs the viewer and, simultaneously, the function of message control and its presentation to the public through the cinema.

The narrations herein are presented as a projection of the discourse of otherness produced by the consolidation of the imperial identity that utilizes the image, the word, the subtitles, the speaker and its diegetic and non-diegetic characters for its purposes. To reconsider, therefore, these films in a postcolonial reading, is to question the way in which the narratives in the films intertwine with history, subjectivity, epistemology and politics.⁵

What is this discursive character of power and what kind of look is built on the Portuguese colonial-themed cinema?⁶

ÁFRICA EM LISBOA – OS INDÍGENAS DA GUINÉ NA GRANDE EXPOSIÇÃO INDUSTRIAL⁷

<p style="text-align: center;">DIDASCALIC SEQUENCE</p>
<p>África em Lisboa – Os Indígenas da Guiné na Grande Exposição Industrial</p>
<p>...where they lack nothing</p>
<p>Grinding rice, their main food</p>
<p>Prince Abdulbaden and his sister the Princess</p>
<p>Guinea's finest, whose eyes lie for not having faith...</p>
<p>At the sound of the phonograph the Fulani learn to play «A Portuguesa».</p>
<p>Indiscretions of the camera...</p>
<p>The Fulani in their picturesque dances and songs and their black colour ...</p>

Table 1: *África em Lisboa*. Didascallic sequence

In 1932, in Parque Eduardo VII, in the middle of Lisbon, a replica of an indigenous village was built and the inhabitants from Guinea were placed there. The documentary *África em Lisboa – Os Indígenas da Guiné na Grande Exposição Industrial*, by Raul Reis and Salazar Diniz, with Oscar Viegas's subtitles, is a testimony of this event and of the brutal racial representation that these women and men suffered, not very different from the human zoos that, from the mid-nineteenth century, displayed the *exotic* body throughout

⁵ In methodological terms, in an attempt to reconsider the images in colonial documentaries, I refer to the analysis of filmic structure (close-ups, scenes and sequences) and of the modality of the cinematographic work organization (Seabra 2011, 2014) but, above all, I attempt an approach that in post-colonial film studies considers the need to question the colonial paradigms of knowledge and power beyond the mere image but in the branching of cultural and political aspects and of subjectivity (Ponzanesi, 2012).

⁶ Noteworthy studies have been carried out on the appearances portrayed by the colonial cinema in the Estado Novo, on the filmic analysis of fiction and documentary, as well as of the propaganda, by Convents (1986, 2011), Matos-Cruz (1990), Piçarra (2012, 2013), Paulo (1994, 2001), Pina (1977), Seabra (2011), Silva (2006), Torgal Kings (2008, 2011) and Vieira (2010).

⁷ Retrieved from <http://www.cinemateca.pt/cinemateca-digital/Ficha.aspx?obraid=3138&type=Video>

Europe. The opening of the documentary, in true imperial style, is characterized by three typical aspects of the Portuguese colonial iconography:

- the world map at the opening of the documentary;
- the sea, the water, indicating the passage of a vessel;
- the map of the settled area - Guinea in this case - where an arrow indicates the Bolama region (see Figure 2).

It is only after this preliminary information that the camera shows the village reproduced in the industrial exhibition, the “*new village of Sam Corlá*”.

The map is a device of effective representation and immediate understanding that facilitates the presentation of colonial cartography and that proves the supposed *reality* of the process. Africa is configured as an emblematic case in the mapping process under the settlement, which certifies the knowledge and the conquest of the territories that is symbolically an iconic device that portrays the European superiority over the African continent and, in Portugal’s case the *effective* occupation of colonized territories (Pougala, 2012, pp. 12-13).

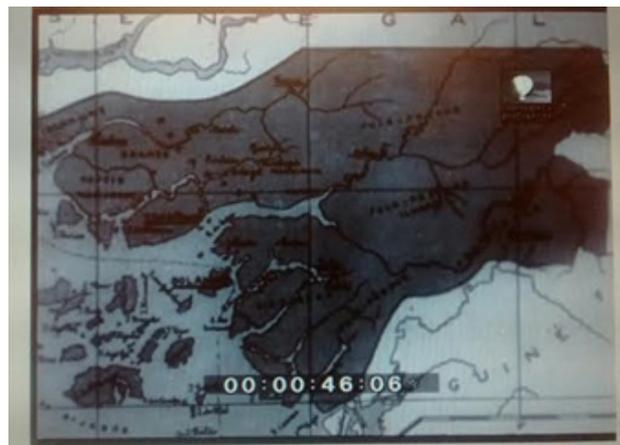


Figure 2: *África em Lisboa* – 1932
© Cinemateca Portuguesa

The sequence of the documentary next takes us to the village and its inhabitants. Interesting is the message of early welfarism preceded by the subtitle “... *where they lack nothing...*” which features pictures of chickens and cattle, followed by the appearance of the villagers in the scene. From the beginning, plenty of close-ups and how the faces of the individuals filmed remind us of the images that once accompanied the studies of criminal anthropology. We witness scenes of life in the artificial village: a man at the center of the field between two huts, the passage of several women, a man sitting with his eyes closed, another man in prayer, women sweeping, a man smoking a pipe.

Women grinding rice(see Figure 3), a man repairing a sieve, another one sewing by hand or with a machine and women trying on clothes are shown in the following images(see Figure 4).



Figure 3: *África em Lisboa* – 1932
© Cinemateca Portuguesa

Worthy of note is how the individuals filmed carried out the director's instructions, as shown in the image of two women spreading a cloth and who seem to be looking for a signal off-camera, a small disruption in the integrity of the narrative discourse that is quite frequent in this type of documentary.



Figure 4: *África em Lisboa* - 1932
© Cinemateca Portuguesa

There are many pictures dedicated to the music, the dances, the kora players, displaying an abundance of unnamed people and bodies. During this period and for these types of documentaries, anonymity reinforced the inferiority of the inhabitants of the colonies; the exception that proves the rule is the identification of Prince Abdulbaden in the subtitle *Prince Abdulbaden and his sister the Princess*. Note, however, that the name of the princess is not mentioned.

In addition to the relegation to anonymity, the female body is suffering from a further discriminatory representation in the sexualisation of the construction of the documentary seen in the images and in the language of stage directions, "Guinea's finest, whose eyes lie because they have no faith ...".

The proliferation of faces and female bodies continues with profile or front images where women are placed in front of the camera to be observed and inspected (see Figure 5).



Figure 5: *África em Lisboa* - 1932
© Cinemateca Portuguesa

It is an inspection that attests to the power of the camera, shot from a colonizer's perspective, of domination and sexism which films the woman's body in terms of oppression, subordination and racialization, presented faithless and sexualized through cunning portrayal either by the shooting or through the content of the subtitles.

The production of bodies and faces in the cinematic discourse represents the black men and women of the Empire via what Pascal Blanchard calls “*le paradigma de l’indigène*” (Bancel, Blanchard, 1994; Blanchard, 2004) showing how the inhabitants of the *good savage* colony becomes the *good black people* in a creation based on symbolic practices of inclusion and actual exclusion. Inclusion because of their placement within the Empire as indigenous individuals to be assimilated within the civilizing mission of colonialism; exclusion, because they cannot be free, they are made inferior in exploitation and are merely laborers.

The artificiality is evident in the sequence with the subtitle “*At the sound of the phonograph, the Fulani learn to play «A Portuguesa»*” comprising images of musicians playing the *kora* and the caption highlights the supposed educational character of learning the Portuguese national anthem. We will never be able to know if the phonograph glimpsed at the feet of the musicians is really playing *A Portuguesa*, but it is ostensibly a message of assimilation and civilization of the Portuguese mission.

The violence of the colonial discourse climaxes with the exhibition of the female presented with the caption *Indiscretions of the camera* that shows three women bathing and where we witness the invasion of the camera in these women’s privacy (see Figure 6). Worthy of note is the film technique (which opts for a derivation of the Kuleshov Effect): the women’s bodies are juxtaposed five times over the face of a man, which causes the spectator to deduce that the vision of the black female body causes the malice of the black man and that the notion that the desire and the sexualisation of the woman’s body is consolidated through the image of the man who, in the foreground, observes the intimacy of the bodies, laughing and putting a finger to his mouth.

It seems, therefore, that the “order of discourse” (Foucault, 2007) shows a desire that cannot belong to the operator that is behind the camera, not to a white spectator, but to the black man. The body represented – oppressed, black and female - becomes the embodiment of the sexual taboo that hides the white man and the camera’s desire for the black body and causes this to be linked exclusively to the black man through the film technique, a technique of domination that diminishes the bodies of the Guineans.

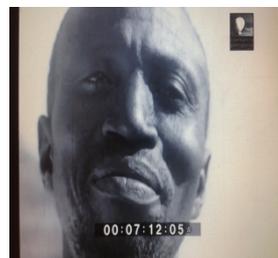
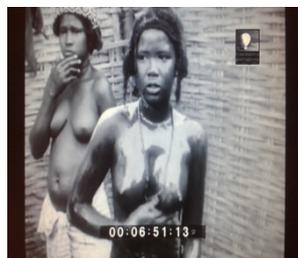




Figure 6: *África em Lisboa – Os Indígenas da Guiné na Grande Exposição Industrial*
© Cinemateca Portuguesa

To better understand the dynamics of representation of these images, I refer to the essay by Laura Mulvey called *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975, 6-18) which, through the political use of psychoanalysis, analyzes how the fascination of the film was built on pre-existing patriarchal models and the belief of phallocentrism is central in the popular cinema.

The author examines the manipulation of visual pleasure that develops in popular cinema, a pleasure that has to be destroyed and which is manifested in the portrayal of the female figure as an object of male desire and significant in the threat of castration. Mulvey, following Freud, recognizes two kinds of pleasures: scopophilia and narcissism. Scopophilia - the pleasure of looking - implies the assumption of the other as an object according to a look of control and the pleasure of sexual objectification (Mulvey 1975, p. 8). Scopophilia is sexual because it uses the person as a stimulating object while watching and it adds the voyeur fantasy of the public, which is enhanced by the contrast of the darkness in the cinema as a structure and several characters on the lit screen (Mulvey, 1975, p. 9).

From the Lacanian reading of the mirror phase, the author points out that scopophilia in its narcissistic nature offers an analogy between the child's ego formation and the pleasure of cinematic identification and presents two contradictory ways of viewing pleasure: one that leads back to scopophilia and the other to narcissism in a relationship of proximity/distance in which the first phase has to do with the separation of the subject's erotic identity with the object on the screen and the second develops in the recognition and identification between the visual object and the viewer (Mulvey, 1975, p. 10).

In these two pleasures, the woman holds the role of the object of desire not only for the spectator, but also for the male character in the movie story. According to this author, popular film industry is structured around two key moments, the story and the show, where the former is associated with the idea of the active male figure and the latter to the passivity of the female character. The male viewer focuses his gaze on the story of the hero to fulfill the formation of his ego and, through the hero over the heroine (the erotic look), to satisfy the libido. The first look pertains to the recognition in front of the mirror-screen; the second gives the woman a secondary position connoted by the sexual difference and that, in the absence of the penis, is a threat of castration and therefore of no pleasure.

To destroy this threat, the male gaze chooses the devaluation, punishment and recovery of the guilty object or the transformation of the figure represented in a fetishistic object⁸ (Mulvey, 1975, pp. 13-14).

While, as Mulvey states, in popular cinema the woman is the object of desire not only for the spectator but also for the male character in the story of the film, in the case of this colonial documentary, we can say that the woman becomes, indirectly, an object of pleasure for the spectator and for the device that is filming. The white man's desire is not assumed and is manifested through a displacement of the scopic pleasure from the spectator to the look of the black man filmed. In fact, in the construction of the documentary *Africa in Lisbon* it is the black man who, when laughing, is desiring the black female body.

As for the public, the pleasure that involves the viewer unfolds between desire and taboo: desire of sexual pleasure connected to the woman's body in an erotic look, taboo because it is linked to the body of a black woman, which in the racial and sexual difference, is a threat of castration and non-pleasure. In reality, it is of an inferiorization involving both colonized subjects and which is based on race construction. The camera, through the gaze of the white male, produces a double devaluation of the woman's body as a woman, colonized and black, and also of the man's body, the latter also devalued by the cinematic apparatus as black and colonized.

In this context, racial assumption is transversal to all the film technique, evident in the following sequence of images, the dances presented by the subtitle "*The Fulani in their picturesque dances and songs and their black color ...*," that presents, in this case, several images of dances of the village inhabitants. Of interest, in this regard, is the final structure of the documentary that ends with the dichotomy between the civilized/uncivilized in a panoramic which, starting from the artificial village, shows Lisbon and the Avenida da Liberdade with cars to demonstrate progress and the overall contrast and differentiation as the hitherto displayed images.

As for the production of this documentary, it should be noted that it was produced by Ulysseia Film, a private company, and that the language used is full of clearer distinctive and discriminatory connotations than in the documentary for the same event produced by Agência Geral das Colónias⁹ (AGC) [General Agency of the Colonies], *Guinea Indigenous Village in Lisbon*.

⁸ In an analysis on the body of the black woman, on fetishism and exclusion of women's presence made by the cinematic apparatus as a control instrument of the appearance based on considerations presented by Mulvey, see also Anna Camaiti Hostert, Metix (2004)?.

⁹ A governmental body established by paragraph 16 and subsequent paragraphs of Article 15 of the Colonial Legislative Statute no. 43 of 30 September, 1924.

GUINÉ ALDEIA INDÍGENA EM LISBOA - 1932 (00:12:25)¹⁰**DIDASCALIC SEQUENCE**

Guiné Aldeia Indígena em Lisboa

Complementing the colonial section in the Portuguese Industrial Exhibition, the Agência Geral das Colónias set up

An indigenous village with natives from Guinea in Parque Eduardo VII

A visit from the Minister of the Colonies

Some of the most interesting scenes, and partly unpublished, of the life of Guinea's black people in their makeshift village consisting of eight huts, inhabited by a prince, a princess, four chiefs, a manservant, 39 indigenous people, chickens, pigeons, pigs, goats, a donkey and a dairy cow.

Grinding rice

Young girls of characteristic beauty, the envy of many white girls

A princess with dark eyes full of faith...

Morning prayer

The polite prince Abdalbader

The Fulani's heads

Black beauties

Every day a huge, impatient and noisy crowd gathers outside the gentile village

Black men and women, dancers, singers and players of strange and noisy instruments, display their classic drums

In a sort of crazy Charleston

The chiefs with their rich and oddly embroidered clothes

An interesting ceremony: chiefs awarded with the Medal of Distinguished Service Overseas

Lieutenant Colonel Garcez de Lancastre, General Agent of the Colonies, justifying the ceremony

Colonel Silva Lopes, giving the four chiefs their award

The Prince giving his thanks, on the behalf of his father and the other chiefs

Table 2: *Guiné Aldeia Indígena em Lisboa* Didascallic sequence

As mentioned before, also in 1932, AGC produced the documentary *Guiné Aldeia Indígena em Lisboa*, a copy of which is deposited in the Arquivo das Imagens em

¹⁰ Retrieved from <http://www.cinamateca.pt/cinamateca-digital/Ficha.aspx?obraid=2540&type=Video>, Agência Geral das Colónias - Companhia Produtora Portugal, 1932, Genre: Documentary, Length: 00:12:25, 16fps, Format: 35mm, PB, without sound, AR: 1:1,33 ID CP-MC: 3005702-001-00.02.00.01

Movimento/[Archive of Images in Motion (ANIM)] of the Cinemateca Portuguesa/[Portuguese Cinematheque], and available online through the digital Cinematheque. Restored in 1984, the documentary presents the cinematic discourse constructed by the official body and which is also reflected in the filmic language with images related to the award ceremony presenting the chiefs with a medal during the visit of Lieutenant Colonel Garcez of Lancaster and words of appreciation by the prince.

The subtitles tell us that the village has eight dwellings inhabited by a prince, a princess, four chiefs, a manservant who is an officer at the chiefs' private service that corresponds to the private service of an officer of the metropolis - and 38 other Guineans. We saw the animalization of the inhabitants of the makeshift village in the discourse portrayed by the subtitles because, in the description of the village there is a list of animals - *a donkey, a dairy cow, pigs, etc.* - along with the reference to the Guinean inhabitants, in a general and indistinct enumeration of men and animals (see Table 2).

Also in this production, the representation of the female body is the dominant feature of the colonial cinematic discourse (see Figure 7) referring to the “Young girls of characteristic beauty, the envy of many white girls.”



Figure 7: *Guiné Aldeia Indígena em Lisboa - 1932*
©Cinemateca Portuguesa

Unlike in the documentary examined previously that mentioned “*eyes that lie because they have no faith,*” the caption “*A princess, of dark eyes full of faith ...*” precedes the image of two women shot in the foreground, who look to the camera, although one of them looks away in embarrassment caused by being the object of filming (see Figure 8). In general, examining the text accompanying the images of the film, the language used is discreet compared to the *indiscretions of the camera* presented by the subtitles of *Africa in Lisbon*. It is a choice that, in my opinion, is deliberate on the part of AGC, the company producing the documentary, which in this case seems to filter the speech.



Figure 8: *Guiné Aldeia Indígena em Lisboa - 1932*
©Cinemateca Portuguesa

Another analogy arises with the caption *black beauties*, which shows images similar to those of *indiscretions of the camera*, of semi-naked women with towels around their waist, leaving their dwellings. The women's reaction alternates between serious looks and clumsy smiles. The second woman looking at the camera seems to wait for a nod of approval from the director. What changes, compared to *Africa in Lisbon*, once again is the discourse of the subtitles, which in this case also filters the images (we do not witness intimate moments of hygiene, as in the other documentary) but this does not in any way reduce the violence of colonial representation. We are in the presence of the production of a complex of visuality which, according to Nicholas Mirzoeff (2011), develops through the act of classifying and separating, and in which the imperial visuality represents a centralized model in controlling colonized settlements. In this case, the village of Sam Corlá is the artificial creation of the natives of the Guinean colony, the invention of the indigenous man and woman. In addition to the visuality and the immutability of the representation, it also produced the concept of *visageité*, which defines the relationship between the face and the power, which is the role and function of the face within its use by the dynamics of power. According to Gilles Deleuze (1987) it is a relationship that can be beneficial in the materialization of the "production of faces" between the supremacy of the narrator and the inferiority of the narrated Other. The way the bodies of black women were represented in the film will sustain the colonial discourse as a story of a violent relationship, whose enunciation of the colonial system is implemented in the reproduction of the silence of the Other (see Figure 9).



Figure 9: *Guiné Aldeia Indígena em Lisboa* – 1932
©Cinematheca Portuguesa

In general, the use of words that emphasize the dissimilarity through dichotomous marks and the inability to provide valid readings of the cultural aspects of the village inhabitants transposes them to the unknown: *noisy and strange instruments, crazy Charleston, odd embroidery*. Of interest is the presentation of the award ceremony of the chiefs with the medal for distinguished service Overseas, which, on the one hand, considers

chiefs and princes as political subjects at the service of the Empire, and on the other, the adjective next to the word prince- which indicates friendliness- seems to eliminate the political connotation of the royal figure. With the exception of Prince Abdulbader¹¹, the bodies of men and black women in the documentary are nameless, and with the exception of the Prince voicing his gratitude, what remains is the silence of the black man, and especially of the subaltern woman.

Gayatri Chakravorty Spivak explains the woman as a subaltern who cannot speak and when she tries to do so, she does not find the means to be heard, highlighting her impossibility to speak and be heard (Spivak, 1988) and adds that only from the awareness of the invisibility of the woman - the native, subaltern, marginalized woman whose story has been narrated always from the stories of Others, destined for silence, always having someone who speaks for her - may one possibly deconstruct the colonial imagination around the subaltern (De Lucia, 2013, pp. 95-114).

The author goes on to argue that the lack of words of the subaltern and her silence are the result of the impossibility to exist, to be visible, present and recognized in public. She uses this as a starting point to arrive at the theorization of *epistemic violence*, that is, of violence of the forms of knowledge carried out by Imperialism: the violence of the signs, values, world's representation, culture, organizations of life and society of the colonized countries in a world that has built the Subaltern according to the structures of power and control which Spivak destroys through a deconstruction that is a political strategy (De Lucia, 2013, p. 100; Spivak 1990, p. 429).

In both documentaries, silences and silencing are manifested in the bodies of nameless women in the racialized and sexualized representation of the black woman, and in the complete absence of the white woman, also marginalized. Silences in the recognition of the Other as simple colonized subjects at the service of the Overseas Empire and incapable of political subjectivity. Silencing in an attempt to *whiten* the African cultures in favor of Western cultures, visible in the presentation of progress whereby the exhibition of the “primitive” indigenous village is followed by showing the use of Western machinery, clothing and many other aspects present in the moving images that propose a dichotomous view of wild/civilized, colonized/colonizer, metropolis/periphery, white/black.

Patricia Ferraz de Matos (2006, pp. 253-254) explains how the topic of indigenous people shows the contradiction between the equality defended and the inequality expressed by the political discourse of the time, based on Portugal's mission of civilization and which, in 1930, was institutionalized through the Colonial Act, legitimizing the ownership of the overseas territories and civilization of their peoples, distinguishing between citizens, assimilated people and indigenous natives (Matos, p. 250). This condition is clearly visible in the documentaries in which, without exception, all those represented are considered indigenous. The author also reveals, in the process of civilizing and evangelizing the exotic populations, the underlying paradox in defending an assimilatory process but which never suggested the choice of miscegenation to achieve it. Matos exemplifies

¹¹ In the documentary *África em Lisboa*, the name of the Prince is Abdulbaden and not Abdulbader as in the subtitle of *Guiné Aldeia Indígena em Lisboa*.

this aspect by pointing out that the documentary portrays the individuals selected to participate who had a degree of civilization already recognized in the community of origin and by the Portuguese, yet they were still different and inferior to them, thus illustrating how much there was still to do in the overseas territories (Matos, pp. 253-254).

STEREOTYPES, RESISTANCES AND FILES

We can now see that Orientalism is a praxis of the same sort, albeit in different territories, as male gender dominance, or patriarchy, in metropolitan society: the Orient was routinely described as feminine, its riches as fertile, its main symbols the sensual woman, the harem and despotic-but curiously attractive-ruler.
(Said, 1985, p.103)

Thus, we realize that otherness in the Portuguese colonial film is a problem and is an invention produced through a strategy of domination which, at the same time, misrepresents and superficially connotes the reality of the colonized peoples through a deforming filter. A discourse based on rhetorical, tautological constructions in inspections and silencing that generate stereotypes (Mulinacci 2004, pp. 42-44). This aspect is the main point of subjectivity in the colonial discourse either by the colonized or the colonizer, the desire for an original form, threatened by the differences of race, color and culture (Bhabha, 1983, p. 13). The stereotype, according to Bhabha is not a mere simplification because it is a false representation of reality, but because it is a fixed form of refusing the set of diversities and it is a problem of representation of the individual in his meanings of psychic and social relationships.¹²

I find it important, however, to consider Foucault's assumption that any system of power, as dominating and persuasive as it might be, works flawlessly and is able to permanently eliminate the subjectivity and the resistance of subordinates (Mellino, 2004, p. 76).

As for the documents submitted, I consider it relevant to suggest interpretations of rupture that the images so far analyzed also offer us. On the one hand, we see the attempt to fix the subject colonized by the camera. On the other, we see the resistance which manifests itself in the images, directly or indirectly. This *resistance* is evidenced by the looks of the filmed individuals that break with the dominant narrative, derailing the discourse constructed by the images or by the captions. Another aspect is the disruption of the silence with which the filmed individuals escape the filmic construction, in a re-appropriation of the word, rare scenes but still present, such as the appreciation of Prince Abdulbaden and the images of women who directly address the camera.

¹² On the theme of stereotyping, please also see Richard Dyer's work, *The Matter of Images* (1993), who, in the essay "The role of stereotypes," (pp?) analyzes from the theories of Lippman and highlights the idea that stereotypes, as aspects of human thought and representation, are not wrong in themselves, but rather the people "who control and define them, and the interests they serve" (Dyer, 2004, p. 19). The analysis goes on to present the stereotype as a process of planning, shortcut, reference to the world and expression of values (2004, pp. 19-26).

There is resistance in the eyes of women who refuse to look at the camera, in contrast to the descriptions that want to make their body an exotic object, and that, in fact, produce representations of dignity in contrast to the colonial discourse of representation.

If the colonial system presents a dichotomous order it is therefore necessary to investigate the intermediate space, which, in the words of Mudimbe, is a marginal space (2007, p. 26) and possibly one of resistance. The real or imaginary aspects listed above are therefore needed in the analysis so that the stereotypical reading and representations of subjects are silenced in favor of a subjective image of the black man and woman.

In this brief focus on colonial issues, through a look able to decolonize the imagination, we could offer immense reflections on the concept of *file*, on the idea of an *archive inside and outside the image* and the inherent conception and function: not innocent phenomena.¹³ Finally, I limit myself to considering the issue of access as essential, which is easier or more difficult depending on whether it is material or digital, formal or informal, open or closed, and the institution it belongs to (Ian Chambers et al, 2008).

Having analyzed documents belonging to the digital file of the Cinemateca Portuguesa in this paper, I believe what the researcher Marta Cariello (2014) argues in relation to digital files is relevant when she ranks them as being democratized and horizontal, with their produced narrations different from the official, conventional and authorized files because they are open to wider reading and are accessible to all.¹⁴

It is a revolution that has allowed, as Appadurai (2003) writes, the release of the State archives and of the inherent official networks, able to break down the interventions that Foucault assigned to files. This revolution makes the invention and the destruction of stories possible in an attempt to view the file as a result of a process that gives new meanings to notions and which is manifested in what Appadurai presents as the “capacity to aspire”. This “capacity to aspire” comes through the effort of imagination that benefits from new interactive tools to produce new, simultaneous and participatory readings.

The author shows that the proliferation of digital files has contributed substantially, through their non-hierarchical features, to reduce the conceptualized difference between mind and body and between the biochemistry of memory and the respective social function that considers the file “an aspiration more than a recollection “ (Appadurai, 2003). It is, therefore, in the horizontal and accessible file that, stripped of its function of control and surveillance, lies the possibility of producing “documents”, stories, fragments in a plural and dynamic declination between the file and memory. ✍

Translation from Portuguese into English financed by COMPETE: POCI-01-0145-FED-ER-007560 and FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, within the context of the project: UID/CCI/00736/2013.

¹³ For a better understanding of the concept of file presented here, I consider the conceptualizations made by Clifford (1999), Derrida (1990), Didi-Hubermann (2012), Grechi (2014), Hamilton et al. (2002), Mbembe (2002) to be essential. On the file and the Portuguese film contest, the conservation process of the Portuguese cinematheque Baptista (2011, 2012), Piçarra (2012)

¹⁴ Olga Solombrino's PhD research project (2016, Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”), which deals with new territories, political and poetic affiliations of *palestinianness* within the digital spaces and of the re-elaboration of the digital archive concept, was also a key resource for my work.

FILMOGRAPHY

Agência Geral das Colónias (Producer) (1932). *Guiné aldeia indígena em Lisboa*. Portugal. Retrieved from <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2540&type=Video>

Ulyseia Filme (Producer), & Raul Reis, Salazar Diniz (Director) (1932). *África em Lisboa - Os indígenas da Guiné na grande exposição industrial portuguesa*. Portugal. Retrieved from <http://www.cinemateca.pt/cinemateca-digital/Ficha.aspx?obraid=3138&type=Video>

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

Alcoff, L. (1991). The problem of speaking for others. *Cultural Critique*, 20, 5-32. Retrieved from <http://www.douglasficek.com/teaching/phil-4450-phil-of-race/alcoff.pdf>

Appadurai, A. (2003). Archive and Aspiration. In J. Brouwer; A. Mulder & S. Charlton (Eds.), *Information is alive: Art and theory on archiving and retrieving data; on the occasion of the Dutch Electronic Art Festival 2003 on Data Knitting (25 February - 10 March 2003)* Rotterdam: Nai Publishers. Retrieved from <https://archivepublic.wordpress.com/texts/arjun-appadurai/>

Bancel, N. & Blanchard, P. (1994). *De l'indigène à l'immigré*. Coll. Découverte Gallimar: Pierre- Gilles Bellin.

Baptista, T. (2011). Os cofres do Palácio Foz: A primeira estrutura de conservação cinematográfica da Cinemateca. *Monumentos*, 32, 162-167. Retrieved from http://tiagobaptista.files.wordpress.com/2012/09/os-cofres-do-palacio-foz_monumentos-32-2011.pdf.

Baptista, T. (2012). Das “vistas” ao documentário: a não-ficção muda em Portugal. *Panorama 2012*, 37-42. Retrieved from <https://tiagobaptista.files.wordpress.com/2012/09/das-vistas-ao-documentario-panorama-2012.pdf>

Barthes, R. (1998). *Il brusio della lingua*. Turin: Einaudi.

Beneduce, R. (2013). Frantz Fanon, Un corpo che interpella, o la cura della storia. In M. Mellino, *Fanon postcoloniale: I dannati della terra oggi* (pp.31-48). Verona: Ombre Corte.

Berger, J. (2007). *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*. Milan: il Saggiatore.

Bhabha, H. (1983). *The other question reconsiders the stereotype and colonial discourse*. *Screen*. 24.6.

Bhabha, H. (1994). *The location of the culture*. London & New York: Routledge.

Blanchard, P. (2004). *Zoos humains au temps des exhibitions humaines*. Paris: La Découverte.

Camaiti Hostert, A. (2004). *Metix, cinema globale e cultura visuale*. Rome: Meltemi.

Cariello, M. (2014). *Digital archives of Palestine: desire and anticipated memories* (pp.1-8). The Twenty-first annual conference. Globalizing Palestine: Birzeit University's Archive in an International Perspective. Towards a chaotic order. March 24-25, 2014. Retrieved from <http://ialiis.birzeit.edu/userfiles/Marta-Cariello-paper.pdf>.

Chambers, I.; Buffa, A.; Cariello, M.; Carlino, T. & Guarrancino, S. (2008). *Transiti mediterranei: Ripensare la modernità, lezioni di studi culturali e postcoloniali per la formazione a distanza*, University lessons. Naples: UniPress.

Cunha, P. (2013). Guiné-Bissau: as imagens coloniais. In J. L. Cruz & L. Mendonça (Eds.), *Os cinemas dos países lusófonos* (pp. 33-48). Rio de Janeiro: Edições LCV.

- Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- De Lucia, P. (2013). Immagini in dissolvenza. Lettura “interessata” di Can the subaltern speak? Di Gayatri Chakravorty Spivak. *Revista DEP, Deportate, esuli e profughe*, 21, 95-114. Retrieved from http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=147220.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Imagens apesar de tudo*. Lisbon: KKYM Press.
- Dyer, R. (2004). *Dell'immagine, saggi sulla rappresentazione*. Turin: Kaplan Press.
- Fanon, F. (1968). *Wretched of the earth*. New York: Grove Press.
- Foucault, M. (1976). *Sorvegliare e punire: Nascita della prigione*. Turin: Einaudi Press.
- Foucault, M. (1996). *Le parole e le cose. Archeologia delle scienze umane*. Milan: Rizzoli.
- Foucault, M. (2007). *L'ordine del discorso e altri interventi*. Torino: Einaudi.
- Garcia, J.L. (2011). *Propaganda e ideologia colonial no Estado Novo: da Agência Geral das Colónias à Agência Geral do Ultramar 1924-1974*. Tese de doutoramento em História, especialidade História Contemporânea, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal.
- Grechi, G. (2014). Burning archives, La memoria del corpo tra archivi etnografici, colonialismo e arte contemporanea. In *roots & routes*, 3. Retrieved from <http://www.roots-routes.org/?p=2421>
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: community, culture, difference*. London: Lawrence & Wishart.
- Hamilton, C.; Harris, V.; Pickover, M.; Reid, G.; Saleh, R. & Taylor, J. (2002). *Refiguring the archive*. Cape Town, South Africa: David Philip.
- Haraway, D. (2008). *When species meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Matos, P. F. (2006). *As cores do império, representações raciais no império colonial português*. Lisboa: ICS.
- Matos-Cruz, J. (1990, 03 december). Arqueologia do cinema português. *Jornal de Notícias*, N. 94.
- Mellino, M. (2004). *La critica postcoloniale: decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo, nei postcolonial studies*. Roma: Meltemi
- Mirzoeff, N. (1999). *An introduction to visual culture*. London: Routledge.
- Mirzoeff, N. (2008). Race and identity in colonial and postcolonial culture, In N. Mirzoeff (Ed.), *The visual culture reader* (pp. 281-290). London & New York: Routledge.
- Mirzoeff, N. (2011). The right of look. *Critical Inquiry*, 37(3), 473-396.
- Mudimbe, V. Y. (1988). *L'invenzione dell'Africa*. Rome: Meltemi.
- Mulinacci, R. (2004). Alterità. In S. Albertazzi & R. Vecchi (Eds.), *Abbecedario postcoloniale I-II, venti voci per un lessico della postcolonialità* (pp.41-52). Macerata: Quodlibet
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen* 16.3. Retrieved from <http://terpconnect.umd.edu/~mquillig/20050131mulvey.pdf>.
- Piçarra, M.C. (2012). *Azuis ultramarinos: propaganda colonial nas actualidades filmadas do Estado Novo e censura a três filmes de autor*. Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação, Departamento de Ciências Sociais e Comunicação, FCSH, Lisboa, Portugal.

- Piçarra, M. C. (2013). *Angola, o nascimento de uma nação. Volume I: O cinema do império*. Lisboa: Guerra & Paz.
- Pina, L. (1977). *Documentarismo português*. Lisbon: Instituto Português de Cinema.
- Pimentel, J. (2004). Portugal/Portugal. In De Klerk N., *Immagini dalle antiche capitali coloniali/ Dark treasures from former colonial capitals*. *Cineteca* [n° esp. de 3-10/Jul.], 73-82. Retrieved from http://www.cinetecadibologna.it/files/publicazioni/cineteca_speciale/catalogo.pdf
- Pougala, J. (2012). *Gèostratégie africaine*. Douala-Genève: Institut d'études Géostratégiques.
- Ponzanesi, S. & Waller, M. (2012). *Postcolonial cinema studies*, London & New York: Routledge.
- Ricoeur, P. (2003). *Memory, History, Forgetting*. Chicago: University of Chicago Press. Retrieved from http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia
- Sapega, E. W. (December 01, 2002). Image and Counter-Image: The Place of Salazarist Images of National Identity in Contemporary Portuguese Visual Culture. *Luso-Brazilian Review*, 39(2), 45-64. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3513785>.
- Said, E. (1985). Orientalism reconsidered. *Cultural Critique*, 1, 89-107.
- Seabra, J. (2011). *África nossa: o império colonial na ficção cinematográfica portuguesa, 1945-1974*. Coimbra: Coimbra University Press.
- Seabra, J. (2014). *Cinema. Tempo, memória, análise*. Coimbra: Coimbra University Press.
- Siebert, R. (2013). "Leggere Fanon, ieri in Germania, oggi in Italia". In M. Mellino, *Fanon postcoloniale I dannati della terra oggi*, (pp.19-30). Verona: Ombre Corte.
- Spivak G. C. (1988). Can the subaltern speak?. In C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture*. Urbana: University of Illinois Press.
- Spivak, G. C. (1990). *The post-colonial critic. Interviews, strategies, dialogues*. London & New York: Routledge.
- Vega José, M. (2003). *Impérios de papel, introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Critica letras de humanidad Press.

BIOGRAPHICAL NOTE

Francesca De Rosa has a PhD in Cultures of Ibero-American Countries, Luso-african studies awarded by the University of Naples "L'Orientale" (Unior). Her research has included postcolonial Cultures and literatures, and visual studies in Portuguese context. Her studies record in colonial archives and alterity representation in colonial Portuguese documentaries and cinema. She is presently working in Portuguese Language, culture and literatures at the Oriental University in Naples.

E-mail: fraderosa86@gmail.com, fderosa@unior.it

Università degli studi di Napoli l'Orientale

Via Chiatamone, 61/62, 80121 Napoli, Itália

* Submitted: 31-01-2016

* Accepted: 28-04-2016

ENTRE A MEMÓRIA E O SEU APAGAMENTO: O GRANDE KILAPY DE ZÉZÉ GAMBOA E O LEGADO DO COLONIALISMO PORTUGUÊS

Katy Stewart

Resumo

O 40º aniversário da “queda do império português” tem suscitado novas abordagens críticas ao legado colonial em Portugal. No entanto, a reconfiguração das memórias do colonialismo na produção cultural contemporânea da África dita lusófona tem recebido muito menos atenção. Até hoje, os filmes do cineasta angolano Zézé Gamboa têm sido pouco discutidos de um ponto de vista acadêmico, em particular o seu filme mais recente, *O Grande Kilapy* (2012), que constitui o tema deste artigo. O filme revela a urgência de redimir a memória numa sociedade pós-colonial, bem como a forma como o poder de silenciar tais memórias se encontra situado nas estruturas geopolíticas do chamado mundo lusófono. Este artigo demonstrará como Gamboa contribui para a descolonização do imaginário ao reclamar memórias e ao reenquadrar a história, mas também como esta redenção e transmissão da memória se encontra limitada pelos constrangimentos de produção e de distribuição enfrentados pelo próprio filme e determinados pelas configurações de poder características do espaço lusófono pós-colonial. Desta forma, e embora reconhecendo a importância do arquivo para a memória, tal como propôs Pierre Nora, este artigo proporá que as estratégias alternativas empregues pelo *O Grande Kilapy*, tais como a transmissão oral de histórias, são essenciais para superar estes limites.

Palavras-chave

Cinema africano; memória; esquecimento; colonialismo português; pós-colonialismo

INTRODUÇÃO

No seu artigo pioneiro sobre a memória, “Les lieux de mémoire”, Pierre Nora afirma que “a memória é, sobretudo, arquivística. Confia inteiramente na materialidade do vestígio, na imediatez do registo, na visibilidade da imagem” (Nora, 1989, p. 13). A noção segundo a qual o arquivo tem uma importância essencial como o “meio de comunicação” moderno da memória, para citar Walter Benjamin (Benjamin, 2005, p. 576), oferece um ponto de partida interessante para considerar a redenção da memória no filme *O Grande Kilapy* (2012), a segunda longa metragem do cineasta angolano Zézé Gamboa. O filme transporta-nos aos últimos anos do colonialismo português em Angola, entre os finais da década de 1960 e 1975, e convida-nos a assistir a um testemunho, ainda que fictício, sobre a luta da libertação de Angola e a descolonização. Trata-se duma memória que ganha vida através do personagem de Joãozinho, um anti-herói apolítico.

Se a história oficial da relação colonial entre Portugal e Angola se encontra principalmente escrita nos arquivos portugueses, n’*O Grande Kilapy* ela é retrabalhada e reimaginada através da recuperação de memórias não oficiais e marginalizadas. Tal como este artigo demonstrará, isto é feito através da utilização de arquivos fílmicos e radiofónicos,

bem como da construção duma forma narrativa em camadas, apoiada sobre o desempenho oral do narrador do filme, uma figura que testemunha oralmente sobre os acontecimentos históricos e que transmite a sua versão sobre os mesmos à tutela colectiva.

Em segundo lugar, o próprio contexto de produção e de distribuição do filme fornece também algumas pistas para compreender a maneira como a memória coletiva se forma no espaço pós-colonial lusófono, realçando ainda a maneira como a própria película age como um registo e salientando a sua vulnerabilidade em termos de apagamento da memória.

O artigo explorará os problemas enfrentados pelo realizador Gamboa durante a filmagem em Angola e a ausência de distribuição do filme para além do circuito dos festivais, de forma a mostrar como factores geográficos da memória e de poder agem sobre o filme enquanto produto cultural. Neste âmbito, é essencial levar em linha de conta questões de memória individual, coletiva e cultural em relação a materiais arquivados e arquiváveis, e também explorar o que Soraia Ansara chama de “políticas do esquecimento” (Ansara, 2012, p. 297) e o que ao Paul Ricoeur (2006, p. 452) se refere como “formas institucionais do esquecimento”. Demonstrando tal esquecimento político no caso d’*O Grande Kilapy*, este artigo argumentará que o filme também transmite memórias que não dependem da materialidade do arquivo para existir, tais como os desempenhos orais já mencionados, e que se dirigem tanto a públicos intra- como extradiegéticos.

Tal como este artigo deixará claro, *O Grande Kilapy* é um filme constituído por muitas camadas e nuances. Há mudanças constantes de género, de estética e de estrutura. Os aspectos analisados limitar-se-ão ao espaço e ao tempo da estrutura narrativa e à forma como Gamboa utiliza nesse contexto os materiais de arquivo, assim como às questões de produção e de distribuição. Estes elementos constituem os mais marcantes para considerar a redenção da memória no contexto da matriz pós-colonial lusófona. Infelizmente, um só artigo não permite um estudo do filme em toda a sua complexidade: tanto a sua banda-sonora como a estética visual, por exemplo, merecem uma análise aprofundada. Esperamos desta forma que este artigo conduza a mais trabalhos sobre o filme.

A ESTRUTURA NARRATIVA D’O GRANDE KILAPY

A palavra ‘kilapy’ que dá título ao filme vem da língua Kimbundu e, tal como é explicado no começo, significa “golpe” ou “tramoia”. A primeira cena d’*O Grande Kilapy* desenrola-se num bar-esplanada num telhado de Lisboa. O narrador do filme, por enquanto um personagem anónimo e enigmático, começa a contar a história de Joãozinho, um estudante favorecido que estuda numa das Casas do Império em Lisboa, durante a década de 1960. Na realidade, e contra os objetivos do Estado Novo, estas casas universitárias funcionaram como campos de treino revolucionários, à medida que intelectuais oriundos das diferentes colónias portuguesas da África formavam alianças e inflamavam ideias. Entre os estudantes das Casas do Império encontravam-se os líderes das futuras lutas de libertação: Agostinho Neto, Eduardo Mondlane e Amílcar Cabral. No filme, Gamboa subverte esta história, uma vez que Joãozinho não tem nada de um líder

revolucionário. Quando se envolve na luta da libertação, é sempre de forma relutante e quase accidental. Joãozinho é caracterizado como golpista e malandro. Tal como o narrador conta à sua audiência diegética, bem como aos espectadores do filme, “Ele era um verdadeiro artista do kilapy” (03:05).

Esta abertura, apresenta-nos a primeira secção espaçotemporal do filme, situando-nos na Lisboa contemporânea e introduzindo um flashback extenso. No seu estudo abrangente sobre os flashbacks no cinema, Maureen Turim nota que “a memória, nas suas dimensões psicanalíticas e filosóficas, é um dos conceitos inscritos nos flashbacks. A memória surge de forma explosiva, fortifica e protege ou repete e assombra” (Turim, 2013, p. 2). Os flashbacks em si mesmos não são necessariamente perturbadores para os espectadores: tal como Aline Sevenants e Géry d’Ydewalle (2011) demonstram, as sequências simples de flashback não exigem um esforço mental excessivo do espectador. *O Grande Kilapy* é relativamente sequencial, a história de Joãozinho ocupando a maior parte do filme, de maneira linear, as cenas no presente surgindo apenas no começo e no fim. Na realidade, pode até argumentar-se que estas cenas funcionam mais como *flashforwards* ou prolepses relativas à narrativa dominante. Tal estrutura não se afasta muito dos princípios semióticos do cinema clássico. Além disso, a paleta cromática e a luz do filme conferem-lhe uma qualidade visual estilizada, que o aproximam mais do melodrama de Hollywood e do *film noir* que do cinema de resistência (Figura 1).



Figura 1: Cena d'O Grande Kilapy, 2012 (David & Golias)

Contudo, ao aplicarmos a análise de Turim, percebemos como Gamboa explora estas convenções clássicas para criar narrativas alternativas dentro do filme. Segundo Turim, “a narração ou a lembrança do passado dentro dum filme pode ser autoconsciente, contraditória ou irónica. O projeto de algumas narrativas em flashback é o questionamento da reconstrução histórica” (Turim, 2013, p. 3). Em *O Grande Kilapy*, eu sugeriria que o

projeto de recuperação de memórias do período colonial se encontra inscrito na estrutura narrativa do filme. É neste contexto que a utilização do flashback e da memória histórica por parte de Gamboa surge como algo de subversivo e politicamente empenhado.

É também significativo que o relato audível da narrativa seja realizado por um narrador português branco, um *retornado*. Trata-se de um ato provocador que parece posicionar Joãozinho apenas como o objeto enunciado na narração e não como um agente ativo: o colonizador fala em nome do colonizado. No entanto, tal como Christian Metz (1974) e Stephen Heath (1981) realçam nos seus trabalhos pioneiros sobre teoria do filme, a linguagem visual do cinema prima sobre a auditiva e, em termos visuais, em *O Grande Kilapy* é Joãozinho quem domina. Além disso, Gamboa constrói um retrato complexo do personagem, o espectador nunca estando completamente certo sobre como se identificar. Muitas das ações de Joãozinho são imorais, tais como as suas traições amorosas e financeiras, culminando num golpe contra o Banco de Angola em que desvia fundos para financiar um modo de vida cada vez mais luxuoso para ele mesmo e seus amigos. No entanto, ele emerge também como um herói oposto à terrível Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE); ajuda o seu amigo Rui a escapar do serviço militar obrigatório; e revela-se generoso para com os que dele precisam em Luanda. Gamboa utiliza a composição e luz de forma eficaz para enfatizar esta descrição: os oficiais da PIDE encontram-se frequentemente envoltos pelas sombras, as suas caras iluminadas sinistramente, planos longos de salas e de movimentos aludindo à tortura (Figura 2). Numa cena, um policial da PIDE ordena que Joãozinho se dispa, em público. A montagem passa dum plano do oficial com o seu fato cinzento para um plano de Joãozinho a tirar as suas calças, antes que a câmara se mova de forma a incluir as duas figuras em oposição, momento em que o oficial dá uma pequena bofetada na bochecha de Joãozinho. A cena não precisa da narração extra-diegética: a indignidade e a desigualdade são comunicadas ao espectador.



Figura 2. Cena d'O Grande Kilapy, 2012 (David & Golias)

A MEMÓRIA E O ARQUIVO

Se Joãozinho é um personagem ambivalente que resiste às tentativas de classificação, o filme ancora o seu projeto de redenção da memória e de reapropriação da história colonial em camadas cinematográficas que vão para além da narração, em particular através do uso de filmes e de gravações de arquivo. Neste momento, é necessário, primeiramente, clarificar o sentido da expressão ‘redenção da memória’ e, em seguida, precisar de que maneiras específicas Gamboa utiliza o material arquivístico para tal projeto no filme.

Entre os prolíficos escritos de Walter Benjamin sobre a história e a memória, o autor escreve em ‘Teses sobre o conceito da história’, que “o passado contém um índice temporal pelo qual é conhecida a redenção” (Benjamin, 1968, p. 255). Podemos entender esta ideia de redenção como a recuperação e a reconfiguração do passado no presente como fazem, por exemplo, Uri Matatayaou (2008) e Tim Woods (2007). No seu livro sobre literatura africana, refletindo sobre os traumas históricos das lutas de libertação em África, Woods escreve: “A memória relembra não a vida perdida, mas a vida ainda não vivida. A este respeito, a história e a memória [...] são os locais cruciais onde as identidades pós-coloniais e culturais são formadas e contestadas” (Woods, 2007, p. 3).

A redenção da memória constitui então um projeto essencial no presente não só porque tem o poder de reconsiderar e de reescrever a história oficial, mas também porque possui a capacidade de confirmar identidades previamente marginalizadas. Os aspetos espaçotemporais do filme assumem então uma função importante.

O conceito de tempo e sua representação cinematográfica é uma consideração-chave nas teorias do cinema africano¹, particularmente em contraste com o tempo linear ocidental. Alguns académicos enfatizam o tempo cíclico: Melissa Thackway, por exemplo, associa-o ao ritmo cíclico da vida comunitária (Thackway, 2003, p. 152) e Souleymane Bachir Diagne, entre outros, identifica uma estética da lentidão (Bachir Diagne, 1998, p. 7). Mais pertinente relativamente ao tratamento do tempo por Gamboa, contudo, é o que Thackway chama de “sedimentação narrativa” (Thackway, 2003, p. 78). N’O *Grande Kilapy*, diferentes memórias e narrativas da história são posicionadas em camadas, umas sobre as outras, complexificando uma estrutura cinematográfica que, à primeira vista, parece simples.

Eu diria que, nas sequências que analisarei de seguida, o espaço tem precedência sob o tempo. Isto é importante porque o espaço geográfico e físico, e a sua manipulação, estão intimamente relacionados com a preservação ou com o apagamento da memória. Aminata Cisse Diaw sugere, no seu artigo sobre o tempo e o desenvolvimento na África subsaariana, que atos de desterritorialização, tais como o vandalismo dos monumentos oficiais, podem ser uma forma de desconstruir a memória oficial e nacional e o que a

¹ Deve ser notado que as expressões ‘o filme africano’ e ‘o cinema africano’ são problemáticas e que Françoise Pfaff (2004) e Olivier Barlet (2000), entre outros, contestam a sua utilização, advogando o uso das expressões ‘os filmes africanos’ e ‘os cinemas africanos’ no plural. Neste artigo, utilizo as expressões no singular, para me referir ao acumular de teorias que tentam estabelecer estruturas distintas para estudar os filmes africanos, bem como às questões de distribuição que afectam o cinema em toda a África. Em diversos pontos, tento também estabelecer como *O Grande Kilapy* emprega e se distancia de figuras clássicas do ‘cinema africano’.

autora denomina “o imaginário colonial” (Cisse Diaw, 1998, p. 233). Através desta desterritorialização da memória oficial, as memórias extraoficiais podem ser redimidas e narrativas alternativas podem ser estabelecidas. O recurso a materiais de arquivo por parte Gamboa pode também ser entendido como um ato simbólico de desterritorialização. Os artefactos históricos são deslocados dos seus contextos originais e apresentados diferentemente, e, por isso, criam novas possibilidades para contar uma história alternativa.

Por volta do meio do filme, Joãozinho é deportado de Portugal pela PIDE, e enviado de regresso à sua Angola natal. Aqui, Gamboa usa a transição geográfica a fim de criar uma ponte entre a narrativa diegética ficcional e o filme histórico dessa época. Este fragmento de arquivo mostra imagens aéreas de Luanda, seguida por cenas da rua, que se sucedem às cenas ficcionais. Assim, o passado histórico e a ficção narrativa confundem-se sem dificuldades. A viagem de regresso de Joãozinho conduz então o espectador numa viagem visual ao passado. Este processo provoca o começo da redenção deste passado tal como o concebe Matatyou (2008), isto é, como passado reconfigurado e renegociado no presente. Além disso, o espectador, agora em posição de ser testemunha do passado, é convidado a assumir um papel ativo na sua redenção.

Nesta parte do filme, desenrolada em Angola, Gamboa emprega o material de arquivo de forma mais extensiva. O material que explorarei aqui não se encontra apenas imbricado na narrativa, tal como nas cenas evocadas; o mesmo é ativamente explorado. De forma significativa, um arquivo visual e cinematográfico é posto em contraste com uma gravação sonora do mesmo período histórico, narrando os mesmos eventos, durante a guerra colonial em Angola. O filme de arquivo é um filme de propaganda do Estado Novo, que pretende demonstrar a força e a capacidade das forças armadas portuguesas, enquanto a gravação é uma emissão radiofónica do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), um dos movimentos independentistas de Angola.

Ao contrário das cenas anteriores em que é quase impossível distinguir o material de arquivo do resto do filme, aqui a narrativa é interrompida por um corte abrupto ao termo de uma cena em que Joãozinho está a trabalhar no banco - e em que o narrador começa a revelar os detalhes do *kilapy*, o golpe, que está a caminho - sendo aí introduzido o começo do filme de arquivo. A justaposição destas duas cenas e a rapidez da montagem fazem com que as palavras do narrador sobre o golpe ressonem como um eco na segunda cena. O narrador observa: “O golpe era muito simples. Havia dois livros de recibo, duas contas e dois destinos. O verdadeiro milagre da multiplicação dos pães” (53:15). O dualismo da realidade também parece pertinente para considerar o material de arquivo que segue, dado que se tratam de duas memórias divergentes da mesma história.

O filme de arquivo mostra o treino de soldados portugueses aprendendo as competências necessárias para lutarem contra grupos insurgentes em Angola. No entanto, em vez do impacto imediato e persuasivo imaginados inicialmente, os espectadores d’O *Grande Kilapy* mantêm uma distância relativamente ao filme, elemento acentuado pelo facto do filme ser visto através dos olhos de Joãozinho. Depois de alguns segundos de imagens, vemos o Joãozinho assistir ao filme no cinema. Ao continuar completamente apático politicamente, preferindo olhar para a mulher sentada atrás dele em vez de

reagir ao filme, Joãozinho funciona como uma espécie de veículo para provocar uma reação auto-consciente por parte do espectador. Este último pode assim considerar este pedaço da história oficial a partir duma nova perspectiva, em particular à luz das cenas anteriores, nas quais o recrutamento forçado de revolucionários angolanos para o Exército português evocado como ameaça e punição mina agora a legitimidade das reivindicações do filme.

Se esta cena reconsidera a memória, a cena seguinte rescreve-a, ao mostrar-nos o pai de Joãozinho a escutar o programa de rádio do MPLA. Por meio de um som crepitante, uma voz declara: “os nossos heróicos guerrilheiros combatem [...] o Exército Português que defende a continuação do odiado colonialismo em Angola” (57:33). Ao proporcionar uma contra-história da guerra colonial portuguesa, a gravação enfraquece ainda mais a história oficial contada pelo filme de propaganda. A luta anti-subversiva, reivindicada pelo Estado Novo como um sucesso, é claramente um fracasso se um cidadão ordinário e prudente tem acesso a mensagens subversivas na sua própria casa. O impacto deste contra-testemunho é ainda maior devido ao facto do pai de Joãozinho ser aparentemente um “assimilado”, com um emprego respeitável no banco dirigido pelos portugueses. Ele escuta a emissão em segredo, escondendo este comportamento até da sua mulher. Assim, a disparidade entre a história oficial e a memória pessoal torna-se ainda mais evidente.

Para além disso, o recurso a um programa de rádio para apresentar uma história alternativa possui o seu próprio poder subversivo. A subordinação do auditivo pelo visual no cinema encontra-se tão bem estabelecida que o recurso ao auditivo como ferramenta de subversão para interromper a coerência narrativa é frequentemente utilizado pelo contra-cinema, algo que Kaja Silverman (1988) discute em detalhe. Mas, como já mencionado, o elemento auditivo em *O Grande Kilapy* parece relativamente seguro, de acordo com a estrutura sugerida por Heath: “a contenção do som como espaço seguro da voz narrativa” (Heath, 1981, p. 120). Sendo assim, o recurso, neste ponto do filme, à gravação vinda do passado, num contraste direto e provocativo com o filme de arquivo, torna-se ainda mais forte. O filme – a imagem em movimento – parece quase congelar neste momento: o plano é escuro, quase sem nenhum detalhe ao fundo, e o pai do Joãozinho encontra-se sentado e imóvel, escutando atentamente. Por conseguinte, é a emissão auditiva que se encontra em primeiro plano, numa espécie de reversão da cena anterior, em que o filme de arquivo se via dominado e circunscrito pela narrativa.

Em *Dying Colonialism*, Frantz Fanon escreve sobre a transformação da rádio durante a luta de libertação da Argélia, observando como este meio de comunicação dum instrumento de controle francês que transmitia a “verdade do opressor” (Fanon, 1965, p. 76), se transformou numa arma revolucionária. Fanon explica que o programa de rádio argelino “Voz da Argélia” não só apresentou aos ouvintes uma perspectiva alternativa, uma “verdade agida” (Fanon, 1965, p. 76) que se opunha à narrativa francesa dominante, mas que o simples ato de possuir um rádio e escutar a “Voz da Argélia” significavam que o ouvinte estava a participar na luta:

Comprar um rádio, ajoelhar-se e encostar a cabeça contra o altifalante, não significava apenas querer acompanhar as notícias da formidável experiência que se desenrolava no país, mas ouvir as primeiras palavras da nação [...] ter um rádio significava, realmente, *ir à guerra*. (Fanon, 1965, p. 93)

Alguns paralelismos com esta situação argelina, e em particular com a descrição do ouvinte por Fanon, podem ser observados n’*O Grande Kilapy*. Na realidade, o pai de Joãozinho assume quase precisamente a posição que Fanon propõe, agachando-se perto do rádio, com a orelha colada ao altifalante. Esta imagem admirável, assim como o risco associado à escuta dum programa subversivo que evocado nesta cena, transforma o prudente bancário num participante ativo na luta de libertação angolana.

Tal como Fanon sugere em várias passagens da sua análise (Fanon, 1965, pp. 69-98), e como deixa claro o uso do ‘nosso’ no programa de rádio n’*O Grande Kilapy*, ainda que escutar seja um ato individual, este gesto é simultaneamente coletivo, constituindo um exemplo do que Benedict Anderson, em *Comunidades Imaginadas* (Anderson, 2006) concebe como uma experiência imaginada e partilhada que reúne os membros de uma comunidade. Embora ao escutar o rádio na privacidade da sua própria casa não se possam ver outras pessoas fazendo a mesma coisa, a transmissão do programa tem uma função pública e a sociedade fala dele, assumindo este um aspecto social. No caso da rádio subversiva, é esta natureza coletiva que lhe confere o poder de uma arma revolucionária. No filme, Gamboa desenvolve ainda mais esta ideia: a audiência torna-se no coletivo imaginado para o personagem na écran – nós também escutamos o rádio. Em contraste com o material visual de arquivo utilizado na cena anterior, aqui o arquivo existe apenas na esfera auditiva, ainda que incorporado visualmente pelo filme. Assim, a gravação realiza o seu potencial como instrumento de libertação e de redenção da memória ao ser escutada tanto pelo personagem como pelo espectador.

AS RESTRIÇÕES SOBRE A MEMÓRIA E AS POLÍTICAS DO LUGAR

Se *O Grande Kilapy* é um filme que negocia entre o que Soraia Ansara chama de as “políticas de memória” e as “políticas do esquecimento” (Ansara, 2012, p. 297), como um artefacto memorial em si próprio, o filme não é imune a estas mesmas políticas. O cinema e a memória têm uma ligação íntima, uma relação “simbiótica” (Sinha & McSweeney, 2011, p. 2), e é difícil, se não impossível, separar o nosso desejo de preservar, arquivar e resgatar filmes do nosso desejo de preservar, arquivar e resgatar recordações². *O Grande Kilapy* é um filme no qual a interação entre o cinema e a memória é particularmente visível, não só devido ao seu tema, mas também devido às políticas pós-coloniais contemporâneas vigentes no mundo lusófono e que moldam a narrativa do filme.

Numa entrevista com Marta Lança sobre *O Grande Kilapy* em 2010, durante o período final da produção, Gamboa mencionou os seus planos para as cenas que ele tinha ainda de filmar, as quais eram as sequências do começo e do fim, com o narrador. O

² Paolo Cherchi Usai (2001) oferece uma meditação crítica sobre a preservação do cinema e das suas ligações com a memória cultural no livro *The Death of Cinema*.

cinasta explicou: “vamos filmar em Luanda, na marginal, para fazer um contraponto da Luanda colonial com a Luanda de hoje [...] o narrador está na Angola atual” (2010, parágrafo 29). Aqui, a transcrição contém uma nota, presumidamente adicionada mais tarde, “NOTA: isto não se chegou a fazer!” (2010, parágrafo 29). Como já mencionado, o narrador que vemos no filme finalizado encontra-se em Lisboa, não em Luanda, de forma que nalgum momento da rodagem algo não funcionou. Gamboa falou em várias ocasiões das dificuldades de filmar em Angola e, na realidade, as secções “históricas” d’*O Grande Kilapy*, localizadas em Angola, foram realizadas no Brasil. Contudo, nesta entrevista, os objetivos de Gamboa são claros: ao filmar as secções do princípio e do fim em Luanda, juntamente com vistas do litoral, o realizador teria criado uma ligação clara entre o filme de arquivo com as imagens aéreas de Luanda – a Luanda colonial – e a Luanda independente do presente. Isto teria não só colocado Luanda no centro da sua própria história, mas também localizado o poder de dar voz e a imagem às memórias silenciadas e às histórias apagadas nessa mesma cidade.

No entanto, estas cenas tiveram de ser filmadas em Lisboa, relocando o ato de recordar no centro do antigo poder colonial. Dada a dinâmica pós-colonial entre Angola e Portugal, o transplante de memória de um local para o outro não é um processo neutro ou sem problemas. O espaço geográfico parece exercer forças poderosas sobre a memória cultural, podendo reconfigurar ou destruir memórias. Peter Burke (1989) insiste sobre este fenómeno em relação à perda da memória coletiva que pode acompanhar a destruição da terra nativa dum grupo particular. A memória sem território torna-se muito vulnerável e talvez possamos entender isso regressando aos escritos do Benjamin. “A memória”, argumenta Benjamin, “não é um instrumento para explorar o passado, mas um meio. É o meio daquilo que é experimentado, assim como a terra, é a forma em que cidades antigas estão enterradas” (Benjamin, 2005, p. 576). Ao fazer a ligação entre arqueologia e memória e ao postular que esta última é um meio e não um instrumento, Benjamin sugere um vínculo inalienável entre o lugar e a experiência, em que vários fatores espaciais podem afetar a recuperação e resgate de uma memória particular. Neste sentido, Stephen Legg propõe o seguinte:

A memória [...] muda de acordo com alterações no espaço físico e social, sejam elas transformações urbanas, revoluções sociais, reestruturações ecológicas ou, como Matsuda (1996) argumentou, as maneiras em que novas cartografias do espaço e do poder reestruturam as “crono-políticas” dum período e dum lugar. (Legg, 2007, p. 457)

O colonialismo é uma forma agressiva e brutal de “re-cartografar o espaço e o poder” (Legg, 2007, p. 457) e, evidentemente, cria uma estrutura político-espacial perniciosa e que continua a exercer um grau de influência nas relações pós-coloniais³.

O facto de Lisboa ser o lugar da recordação em *O Grande Kilapy* é talvez ainda mais significativo uma vez que, para além dos documentos de arquivo expostos no filme, as

³ “Reviewing geographies of memory/forgetting” por Stephen Legg (2007) oferece um resumo abrangente sobre os principais conceitos e estudos teóricos em torno da memória geográfica.

memórias e os testemunhos do período colonial são amplamente reprimidos em Portugal. Isabel Moutinho, por exemplo, discute “a conspiração do silêncio que cerca a guerra colonial (Moutinho, 2008, p. 34). Este é um exemplo das “políticas do esquecimento” (Ansara, 2012) já mencionadas, subjacentes a muitos acontecimentos que resultam em traumas coletivos⁴. Como assinala Paul Ricoeur, uma política de amnistia equivale a uma “obrigação de esquecer” (Ricoeur, 2006, p. 456), havendo uma ligação entre a ideia da amnistia oficial e o fenómeno de amnésia associado à memória pessoal. A amnistia, explica Ricoeur, tem o poder de privar a memória coletiva de uma “reapropriação lúcida do passado” (Ricoeur, 2006, p. 456). Mais uma vez, tal como no desarraigar da memória do seu espaço geográfico, um esquecimento político, consciente e coletivo do passado seria fatal para a redenção da memória. O silêncio que atravessa a história colonial em Portugal corresponde ao ambiente ao qual Ricoeur se refere, ambiente no qual a história oficial depende tanto do esquecimento tático como da recordação.

Em Angola, as estratégias da monumentalização empregadas pelo MPLA, o partido que governa o país desde a independência, funcionam também como uma forma de amnésia. John Schubert oferece uma leitura crítica da imagem do presidente José Eduardo dos Santos como um “arquiteto da paz” (Schubert, 2015, p. 2), assinalando a destruição deliberada de bairros e de mercados informais em Luanda, bem como a realocação de residentes para áreas longe do centro da cidade - um projeto dirigido pelo governo. Pode ser argumentado que essas ações representam uma forma de territorialização, em contraste com a desterritorialização discutida anteriormente e, como tal, uma forma de controle da memória pública. De facto, como demonstra Schubert, em Angola, equipara-se frequentemente a reconciliação pós-guerra com a reconstrução física da infraestrutura do país, o que “oblitera os restos dum passado caótico e a confusão do tempo de guerra” (Schubert, 2015, p. 15) e apaga efetivamente as memórias que não se conformam à narrativa dominante. Devido ao forte controle pelo Estado dos meios de comunicação, das artes e, ironicamente, como indica Paula Cristina Roque, de ONGs (Roque, 2009, p. 142), o MPLA pode inscrever a sua versão oficial da história em quase todos os aspectos da nação.

É talvez revelador que as duas longas-metragens de Gamboa, *O Herói* e *O Grande Kilapy*, tratem dos períodos pré- e pós-guerra, mas não se aventurem sobre o período da guerra civil em si, conformando-se assim, até certo ponto, com o “hiato de 30 anos na história angolana” que Schubert identifica na ideologia do MPLA (Schubert, 2015, p. 12). E, no entanto, a caracterização de Joãozinho como um escroque interesseiro oriundo das camadas mais privilegiadas da sociedade angolana constitui uma crítica velada à corrupção política e ao egoísmo do governo pós-independência. Na sequência final do filme, Joãozinho deve finalmente encarar as suas ações, acabando na prisão, acusado de corrupção. Mas pouco depois, Angola alcança a independência e os prisioneiros são libertados. Joãozinho é

⁴ Isto não significa que existe um silêncio completo sobre o colonialismo em Portugal; na verdade, há bastantes artistas e escritores, como Isabela Figueiredo e Dulce Maria Cardoso, que têm produzido reflexões críticas e criativas sobre o período colonial, mas que trabalham dentro duma atmosfera de amnésia política generalizada, elemento reconhecido no seu trabalho.

ironicamente saudado como um herói político. Assim, o filme deixa o espectador traçar os paralelos possíveis com a situação política atual.

Apesar das dificuldades espaciais e geográficas que a memória encara em ambos os contextos, *O Grande Kilapy* demonstra enfaticamente a persistência de eventos aparentemente ‘esquecidos’ na memória cultural e coletiva. Em primeiro lugar, a deslocação de Luanda para Lisboa é potencialmente destrutiva; no entanto, o poder que o filme possui de contar a sua própria história não se encontra necessariamente perdido. Portugal pode ser o lugar onde as memórias são narradas, mas a voz que emerge é a angolana e ao inscrever a perspectiva angolana sobre a história colonial compartilhada num testemunho português, a história oficial do colonizador pode ser questionada desde o seu centro de poder. Em segundo lugar, os traços de memórias podem e continuam a sobreviver no seio de um sistema de esquecimento forçado. Para recuperar estas memórias, as ligações entre a memória pessoal e a coletiva tornam-se vitais. Fazer a junção entre a memória pessoal e a memória coletiva - ou “a memória social” (Burke, 1989, p. 100) – não é necessariamente fácil, mas através da transmissão de histórias, as memórias podem ser passadas entre as pessoas de uma determinada comunidade e entre as gerações. Como explica Thomas Butler, “a memória não é apenas o que nós pessoalmente experimentamos, aperfeiçoamos e retemos (o nosso “centro”), mas também o que herdamos de gerações anteriores e passamos para a próxima” (Butler, 1989, p. 13). Isso não quer dizer que as memórias individuais possam ser transmitidas de forma completa e não adulterada de um ser humano para outro, mas através da comunicação direta, interpessoal - uma prática que escapa aos arquivos, aos monumentos e às comemorações da história oficial de um Estado - essas memórias são capazes de sobreviver.

O Grande Kilapy chama a atenção para este processo de transmissão das memórias na estrutura do filme. Afinal, a narrativa apresenta-se como um desempenho oral, transmitido pelo narrador ao seu público, dois jovens nascidos depois de 1975. No entanto, nós, os espectadores, somos também a audiência do narrador e, desta forma, estamos implicados na transmissão – e na tutela – desta memória. Burke fala sobre o papel do historiador em preservar “os registos de um passado que se tornou estranho e constrangedor, um passado que as pessoas, por uma razão ou outra não, preferem ignorar, ainda que fosse melhor para eles não o fazer” (Burke, 1989, p. 110). *O Grande Kilapy* é tanto um desempenho oral (em termos de diegese), um exemplo de uma memória social efémera, como um registo audiovisual arquivável em termos de material fílmico. Não se trata de sugerir que o filme seja um retrato histórico preciso dos acontecimentos: o filme é uma obra de ficção “baseada em factos reais”, como explicado nos créditos de abertura. No entanto, através do seu uso integrado de materiais de arquivo, a ficção torna-se inseparável dos factos, e a narrativa ficcional funciona como uma espécie de folclore oral, como uma forma de contar histórias em que as memórias se encontram incorporadas.

O cinema africano está quase indissociavelmente ligado às tradições orais. A comparação de Manthia Diawara entre os cineastas africanos e os *griots* (contadores de histórias) é bem conhecida (Diawara, 1992), tendo sido determinante para a consideração da dialética entre a tradição oral e o cinema africano. Contudo, devemos tratar esta ideia

com certo grau de cautela, uma vez que, como indica Tshishi Bavuala Matanda, a função do *griot* é de transmitir, não criar (Bavuala Matanda, 1984, p. 167). Para além disso, e se as tradições orais têm uma posição proeminente nas comunidades e sociedades através do continente africano, o *griot* é uma figura específica das sociedades da África ocidental. É, no entanto, uma figura que Gamboa explora aqui eficazmente, combinando a memória histórica e a sátira política através da performance oral, reconhecendo, ao mesmo tempo, as complexidades específicas da sociedade pós-colonial angolana ao utilizar um retornado como narrador.

No começo desta seção, evocámos brevemente a ideia de que o cinema constitui em si próprio uma memória cultural, e esta noção é essencial para considerarmos um último limite sobre a memória coletiva. *O Grande Kilapy* pode cumprir a função de recuperar as memórias marginalizadas angolanas num espaço lusófono compartilhado, mas a fim de transmitir sua narrativa, o filme necessita de ser visto. Parece um ponto óbvio, mas tal como diz Ricoeur: “Há testemunhos que nunca encontram uma audiência capaz de os escutar ou de ouvir o que têm a dizer” (Ricoeur, 2006, p. 166). O mesmo poderia ser dito sobre os filmes, em particular no contexto do cinema africano. A distribuição é um problema perene e a situação de *O Grande Kilapy* não é exceção. Embora tenha sido lançado inicialmente em 2012, no momento da escrita deste artigo, quatro anos depois, o filme ainda não obteve um acordo de distribuição e permanece no circuito de festivais internacionais - um caso clássico que Marijke De Valcke descreve como “estar preso na [...] rede de festivais” (De Valcke, 2007, p. 105).

Em segundo lugar, o circuito de festivais limita geograficamente a recepção do filme. Mais uma vez, este problema não é exclusivo deste filme ou do cinema angolano, caracterizando a produção cinematográfica de todo o continente: em toda a África, os grandes centros urbanos atuais têm poucas salas de cinema. Nas décadas de 1950 e 1960, Luanda tinha dezenas de salas de cinemas, conforme detalhado pelo Goethe Institut (2015), e esta cultura de cinema da era colonial é ricamente refletida em *O Grande Kilapy*⁵. Hoje, muitos destes cinemas encontram-se abandonados, uma situação também evidente noutras cidades africanas. Isto significa que muitos filmes realizados por realizadores africanos, sobre temas africanos, simplesmente não são vistos pelo público africano. Zeka Laplaine, um cineasta do Congo, onde já não há uma única sala de cinema na capital, Kinshasa, resume assim a situação: “fazer filmes que não se podem mostrar no seu país, viver na esperança de que eles possam ser vistos no estrangeiro é terrível, um pouco como ser um órfão” (McAuliffe, 2015, p.7). Neste sentido, o desenraizamento geográfico de uma película pode ter um impacto semelhante ao do deslocamento espacial da memória. *O Grande Kilapy* foi mostrado em Toronto, Londres e Dubai antes de ser exibido em África e conheceu a sua estreia em Angola muito mais tarde (Figura 3).⁶

⁵ O Goethe Institut está atualmente a dirigir um projeto descrito como um ‘arquivo dos cinemas’ no qual as salas de cinema históricas de 15 cidades africanas (até agora) estão a ser registadas.

⁶ A companhia da produção, David & Golias, tem uma lista completa das projeções festivais de *O Grande Kilapy* no seu site, atualizado em 2015.



Figura 3: Cartaz internacional para *O Grande Kilapy*, 2012 (David & Golias)

Este é talvez o maior obstáculo que *O Grande Kilapy* enfrenta em termos do seu resgate da memória e um exemplo claro dos limites da história oficial dentro do espaço pós-colonial lusófono. Afinal de contas, através da recuperação de material de arquivo e através da comunicação entre narrador e público, filme e espectador, é possível enfrentar a deslocação de Luanda para Lisboa e superar o obrigatório “dever de esquecer” (Ricoeur, 2006, p. 456). Suprima-se o espectador e a narrativa (juntamente com suas memórias) é silenciada novamente. Sem distribuição tangível, seja ela por meios digitais ou físicos, o filme transforma-se num espectro temporário em festivais de cinema, com uma vida útil relativamente curta, incapaz de realizar o seu próprio potencial arquivístico, ou de dar voz às memórias e às histórias do colonialismo português silenciadas em Angola. Desta forma, o filme encontra-se efetivamente impedido de se tornar parte da memória cultural angolana e lusófona.

Voltando à declaração de Nora segundo a qual “a memória moderna [...] conta com a materialidade do vestígio” (Nora, 1989, p. 13), parece perfeitamente possível apagar facilmente *O Grande Kilapy* da memória cultural. Contudo, tal como demonstra este artigo, as memórias podem persistir apesar da deslocação geográfica e das tentativas de apagamento através da amnistia das “políticas do esquecimento” (Ansara, 2012, p. 297), uma vez que tanto a memória coletiva e social são fundadas na comunicação. Ao ser mostrado em festivais de filme, *O Grande Kilapy* assemelha-se um pouco ao seu narrador, o contador de histórias: esta é uma história para ser vista e escutada, transmitida e incorporada na memória coletiva. O seu vestígio material talvez não seja por isso tão importante. O que é demonstrado através das políticas de poder expressas pelas localizações geográficas e pela distribuição

(ou a falta dela) é a urgência de simultaneamente reaver o material arquivístico e de redimir as memórias marginalizadas perante a “obrigação de esquecer” (Ricoeur, 2006, p. 456) de Portugal. *O Grande Kilapy* é uma obra de memórias de arquivo, de histórias orais transmitidas de uma geração para outra e de ficção imaginativa, que permanece na memória do seu espectador. Em suma, é uma obra prismática da memória, que se recusa a ser apagada. //

FILMOGRAFIA

David & Golias (Produtor) & Gamboa, Z. (Realizador). (2012). *O Grande Kilapy*. Angola/Portugal/Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, B. (2006). *Imagined communities*. London: Verso.
- Ansara, S. (2012). Políticas de memória x políticas do esquecimento: possibilidades de desconstrução da matriz colonial. *Revista Psicologia Política*, 12(24), 297-311.
- Barlet, O. (2000). *African cinemas: Decolonizing the gaze*. London: Zed Books.
- Benjamin, W. (1968). Theses on the philosophy of history. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations* (pp. 253-264). New York: Schocken Books.
- Benjamin, W. (2005). Excavation and memory. In M.P. Bullock; M.W. Jennings; H. Eiland & G. Smith (Eds.), *Selected Writings, Vol. 2, part 2 (1931–1934)* (p. 576). Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Burke, P. (1989). History as Social Memory. In H. Butler (Ed.), *Memory: History, culture and the mind* (pp. 97-114). Oxford: Blackwell, pp. 97-114.
- Butler, H. (1989). Memory: A Mixed Blessing. In H. Butler (Ed.), *Memory: History, culture and the mind* (pp. 1-32). Oxford: Blackwell.
- Cherchi Usai, P. (2001). *The death of cinema: History, cultural memory and the digital dark age*. London: The British Film Institute.
- David & Golias (2015). *Longas metragens: O Grande Kilapy*. Retirado de <http://www.david-golias.com/cinema/longas-metragens/o-grande-kilapy>.
- de Valck, M. (2007). *Film festivals: From European geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Diagne, S. B. (1998) Le sens du temps. In S. B. Diagne & H. Kimmerle (Eds.), *Time and development in the thought of subsaharan Africa* (pp. 5-10). Amsterdam: Rodopi.
- Diaw, A. C. (1998). Penser le temps: vers un nouvel imaginaire du développement. In S. B. Diagne & H. Kimmerle (Eds.), *Time and development in the thought of subsaharan Africa* (pp. 225-238). Amsterdam: Rodopi.
- Diawara, M. (1992). *African cinema: politics & culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fanon, F. (1965). *A dying colonialism*. Trans. Haakon Chevalier. New York: Grove Press.
- Goethe Institut (2015). *Archive on historical cinemas in Africa*. Retirado de <http://www.cineafrika.net>.

- Heath, S. (1981). *Questions of cinema*. Basingstoke: Macmillan.
- Lança, M. & Gamboa, Z. (2010, 18 de novembro). Quem foi o Joãozinho das Garotas? Conversa com Zézé Gamboa. *Buala*. Retirado de <http://www.buala.org/pt/afroscreen/quem-foi-o-joaozinho-das-garotas-conversa-com-zeze-gamboa>.
- Legg, S. (2007). Reviewing geographies of memory/forgetting. *Environment and Planning*, 39, 456-466.
- Matanda, T. B. (1984). Discours filmique africain et communication traditionnelle. In C.E.S.A. (Ed.), *Camera nigra: Le discours du film africain* (pp. 157-174). Brussels: O.C.I.C.
- Matatayou, U. (2008). *Memory, space, politics: Public memorial and the problem of political judgement*, Ph.D. Northwestern University, Evanston, USA.
- McAuliffe, C. (2015, 6 de novembro). The death of cinema in Congo: How churches killed off cowboy films. *The Guardian*. Retirado de <http://www.theguardian.com/world/2015/nov/06/congo-cinema-religion-la-belle-at-the-movies>.
- Metz, C. (1974). *Film language: A semiotics of the cinema*. New York: Oxford University Press.
- Moutinho, I. (2008). *The colonial wars in contemporary Portuguese fiction*. Rochester, N.Y.: Tamesis.
- Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, 26, 7-24.
- Pfaff, F. (2004). *Focus on African films*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ricoeur, P. (2006). *Memory, history, forgetting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Roque, P.C. (2009). Angola's façade democracy. *Journal of Democracy*, 20(4), 137-150.
- Schubert, J. (2015). 2002, Year zero: History as anti-politics in the 'New Angola'. *Journal of Southern African Studies*, 41(4), 1-18.
- Sevenants, A. & d'Ydewalle, G. (2011). Semantic, aesthetic, and cognitive effects of flashbacks in film. In L. Carlson; T. Shipley & C. Hoelscher (Eds.), *Proceedings of the Annual Conference of the Cognitive Science Society* (pp. 1064-1069). Retirado de <http://toc.proceedings.com/12584webtoc.pdf>
- Silverman, K. (1988). *The acoustic mirror: The female voice in psychoanalysis and cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sinha, A. & McSweeney, T. (2011). *Millennial cinema: Memory in global film*. New York: Wallflower Press.
- Turim, M. (2013). *Flashbacks in film: Memory and history*. London: Routledge.
- Woods, T. (2007). *African pasts: Memory and history in African literatures*. Manchester: Manchester University Press.
- Thackway, M. (2003). *Africa shoots back: Alternative perspectives in Sub-Saharan African Film*. Bloomington: University of Indiana Press.

NOTA BIOGRÁFICA

Katy Stewart é doutoranda na School of Languages e Cultures na Universidade de Sheffield, onde trabalha sobre o cinema africano francófono e lusófono na era digital

no contexto de uma investigação financiada pela Wolfson Foundation. Pertence à rede White Rose College of the Arts and Humanities. Os seus interesses de pesquisa incluem também a circulação de filmes e da literatura no mercado global, bem como leituras feministas do cinema.

Email: katyjanestewart@gmail.com

Department of French, School of Languages and Cultures, University of Sheffield, Jessop West, 1 Upper Hanover Street, Sheffield, S3 7RA, UK.

* **Submetido: 31-01-2016**

* **Aceite: 29-03-2016**

BETWEEN MEMORY AND ERASURE: ZÉZÉ GAMBOA'S *O GRANDE KILAPY* AND THE LEGACY OF PORTUGUESE COLONIALISM

Katy Stewart

Abstract

While the 40th anniversary of the “fall of the Portuguese Empire” has provoked fresh critical approaches to the colonial legacy within Portugal, much less attention has been paid to how memories of colonialism are being reconfigured within contemporary lusophone African cultural production. The films of Angolan director Zézé Gamboa have thus far received very little academic attention, particularly his most recent feature, *O Grande Kilapy* (2012) (The Great Kilapy), which is the focus of this article. Yet the film demonstrates the urgency of redeeming memory in a postcolonial society, and how the power to silence such memories is embedded in the geopolitical structures of the lusophone world. This article will demonstrate how Gamboa decolonises the imagination by reclaiming memories and reframing history, but also how this very redemption and transmission of memories is limited by production and distribution constraints imposed upon the film itself, defined by configurations of power within the postcolonial lusophone space. Therefore, while recognising the importance of the archive for memory, as Pierre Nora proposes, this article will posit that alternative strategies, present within *O Grande Kilapy*, such as the oral transmission of stories, are essential for working around such constraints.

Keywords

African Cinema; memory; forgetting; portuguese colonialism; postcolonialism

INTRODUCTION

In his seminal work on memory, “Les Lieux de Mémoire”, Pierre Nora writes that “modern memory is, above all, archival. It relies entirely on the materiality of the trace, the immediacy of the recording, the visibility of the image” (Nora, 1989, p. 13). The idea of the archive as having a central, essential importance as the modern “medium” of memory, to borrow a term from Walter Benjamin (Benjamin, 2005, p. 576) provides the starting point for considering the redemption of memory in *O Grande Kilapy* (The Great Kilapy, 2012), the second feature film by the Angolan director Zézé Gamboa. The film takes us back in time to the final years of Portuguese colonialism from the late 1960s to 1975, and we, the audience, are asked to bear witness to a testimony, albeit fictionalised, of the Angolan liberation struggle and to the falling of the Portuguese Empire. It is a memory given life through the story of Joãozinho, an apolitical antihero.

If the official history of the Portuguese-Angolan colonial relationship is written in Portugal’s archives, in *O Grande Kilapy*, this relationship is reworked and reimagined through the reclamation of unofficial and marginalised memories. As this article will demonstrate, in part, this is done through the film’s use of archive film footage and radio broadcasts, and also through the layered narrative form, which hinges on the oral

performance given by the film's narrator, a figure who provides an oral testimony of historical events and transmits them to collective guardianship.

Secondly, the situation of the film's production and distribution also provides insights into how collective memory is shaped in the postcolonial lusophone space, and how the film itself acts as a record, as well as highlighting its vulnerability for erasure. Through an exploration of both the problems Gamboa faced filming in Angola and the lack of distribution of the film beyond the festival circuit, it will be shown how geographical factors of memory and power once again exert themselves, here acting upon the material film as a cultural product. Thus it seems essential to consider questions of individual, collective and cultural memory in relation to archived and archivable material, and to explore what Soraia Ansara has termed "políticas do esquecimento" ("politics of forgetting", Ansara, 2012, p. 297) and what Paul Ricoeur refers to as "institutionalized forms of forgetting" (Ricoeur, 2006, p. 452). Demonstrating such politicised forgetting in relation to *O Grande Kilapy*, this article will argue that the film also transmits memories which do not rely on the materiality of the archive, in particular the use of oral performance mentioned above, which addresses both intra- and extra-diegetic audiences.

As will be evident throughout the article, *O Grande Kilapy* is a multi-layered and highly nuanced film, in which constant transfigurations of genre, aesthetics and structure are at play. The aspects analysed will be limited to the space and time of the narrative structure, and how archive material is used within it, as well as the questions of production and distribution. These are the most salient elements of the film for considering the redemption of memory within the postcolonial lusophone matrix. There is not the space here to fully analyse the film in all its complexity; both the soundtrack and visual aesthetics, for example, warrant extended study. It is hoped, therefore, that this article will also lead to further scholarship on the film.

THE NARRATIVE STRUCTURE OF *O GRANDE KILAPY*

The film's title translates as *The Great Kilapy*, *Kilapy* being a Kimbundu word which, as we learn early in the film, means a 'sting' or a 'swindle'. The first scene of *O Grande Kilapy* opens on a rooftop bar in Lisbon. The film's narrator, for now an enigmatic, nameless character, begins to tell the story of Joãozinho, a privileged Angolan student studying at one of Lisbon's *Casas do Império* during the 1960s. In reality, quite contrary to the aims of the Estado Novo, these university boarding houses became revolutionary training-grounds, as intellectuals from across the Portuguese African colonies formed alliances and ignited ideas. Among these students, Agostinho Neto, Eduardo Mondlane and Amílcar Cabral went on to lead the liberation struggle across lusophone Africa. This political history is something which Gamboa subverts here, since Joãozinho is anything but a revolutionary leader. When he is implicated in the liberation struggle, it is always reluctantly and almost accidentally. Joãozinho is instead characterised as a swindler and good-time guy. As the narrator tells his diegetic audience, as well as the spectating audience: "He was a true artist of the kilapy" (03:05).

With this opening section, the first spatiotemporal section of the film is thus laid out, locating us in present-day Lisbon, and setting up the film for a lengthy flashback. In her extensive study on film flashbacks, Maureen Turim notes that “memory, in its psycho-analytic and philosophical dimensions, is one of the concepts inscribed in flashbacks. Memory surges forth, it strengthens and protects or it repeats and haunts” (Turim, 2013, p. 2). Flashbacks themselves may not be particularly disruptive for the spectator: as Aline Sevenants and Géry d’Ydewalle (2011) demonstrate, straightforward flashback sequences do not put excessive mental load on the viewer. *O Grande Kilapy* is relatively sequential, with Joãozinho’s story occupying the majority of the film in linear form, bookended by shifts to the present. In fact, given that the present-day sections last for only a few minutes at the beginning and end of the film, it could be argued that they function more as flash-forwards from the main narrative. Such a structure does not stray far from the principles of classical, semiotic cinema. Furthermore, the colour palette and lighting of the film endows it with a stylised visual quality which has more in common with Hollywood melodrama and film noir than with resistant counter-cinema (Figure 1).



Figure 1: Scene from *O Grande Kilapy*, 2012 (credit: David & Golias)
Source: David & Golias

However, by applying Turim’s analysis of flashbacks, we can understand how Gamboa exploits these classical cinema conventions to create alternative narratives within the film. According to Turim, “the telling or remembering of the past within a film can be self-conscious, contradictory, or ironic. Some flashback narratives actually take as their project the questioning of the reconstruction of the historical” (Turim, 2013, p. 3). In *O Grande Kilapy*, I would suggest that the project of reclaiming memories of the colonial period is inscribed into the narrative structure of the film. It is in this context that Gamboa’s use of the flashback and historical memory emerges as something more subversive and more politically engaged.

It is also significant that the recounting of the past, the audible telling of the narrative, is realised by a white Portuguese *retornado* narrator. This is a provocative act, and

one which would seem to position Joãozinho merely as the enunciated object of the narrative, rather than the active agent of it: the coloniser speaking on behalf of the colonised. However, as both Christian Metz (1974) and Stephen Heath (1981) emphasise in their seminal works of film theory, the visual language of cinema takes precedence over the auditory, and in the visual domain of *O Grande Kilapy*, it is Joãozinho who dominates. Furthermore, Gamboa builds a complex character portrait with which the spectator is never quite sure how to identify. Many of Joãozinho's actions are morally reprehensible, including cheating on his various girlfriends and swindling the Bank of Angola, siphoning off money to fund an increasingly lavish lifestyle for himself and his friends. Yet he is also cast as the hero in contrast to the villainous *Polícia Internacional e de Defesa do Estado* (PIDE); he helps his friend Rui escape from enforced Portuguese military training; and he is generous to those in need in Luanda. Gamboa uses composition and light to great effect in order to support this characterisation: PIDE officers are often shrouded in darkness, their faces eerily illuminated, with lingering shots of rooms and movements that suggest torture (Figure 2).



Figure 2. Scene from *O Grande Kilapy*, 2012 (David & Golias)
Source: David & Golias

There is a scene in which Joãozinho is commanded by a member of the PIDE to strip, in public. The shots cut between the grey-suited officer and Joãozinho, stripped down to his pants, before panning out to encompass the two contrasting figures, at which point the officer pats him on the cheek. There is no need for extra-diegetic narration to interpret the scene; the indignity and inequality is palpably transferred to the spectator.

MEMORY AND THE ARCHIVE

Joãozinho may be an ambivalent character who frustrates attempts at political classification, but the film enacts its project of redeeming memory and retelling colonial

history on cinematic levels beyond the purely narrative, and particularly through the use of archive film and audio recordings. At this point, it is firstly necessary to clarify what is meant by the redemption of memory, and secondly the specific ways in which Gamboa employs archive material for such a project within this film.

Among Walter Benjamin's many writings on history and memory, in his 'Theses on the Philosophy of History', he says that "the past carries with it a temporal index by which it is referred to redemption" (Benjamin, 1968, p. 255). We can understand the idea of redemption as the active reclamation and reconfiguration of the past in the present, as, for example, Uri Matatayaou (2008) and Tim Woods (2007) do. In his book on African literature, reflecting upon the historical traumas of liberation struggles in Africa, Woods says:

Memory recalls one not to the life that has been lost but to the life that is yet to be lived. In this respect, history and memory [...] are the crucial sites where postcolonial national and cultural identities are being formed and contested. (Woods, 2007, p. 3)

This makes the redemption of memory a crucial project in the present because it not only carries with it the power to rethink and rewrite official history, but also the power to assert identities which have previously been marginalised. The spatiotemporal aspects of the film therefore have a vital role to play.

The concept of time and its cinematic representation is a key consideration in African film scholarship, particularly in contrast to Western linear time¹. An emphasis on cyclical time is common; Melissa Thackway, for example associates it with the cyclical nature of village life (Thackway 2003, p. 152), while an aesthetic of 'slowness' has been identified by Souleymane Bachir Diagne (1998, p. 7), among others. More applicable to Gamboa's treatment of time here, however, is what Thackway terms "narrative layering" (Thackway, 2003, p. 78). In *O Grande Kilapy*, different memories and recounting of history are layered upon one another, complicating the cinematic structure, which at first seems straightforward.

I would argue that, in the sequences analysed below, space takes precedence over time. This is important, because physical, geographical space, and the manipulation of it, is strongly connected to the preservation or erasure of memory. Aminata Cisse Diaw argues, in her paper on time and development in Sub-Saharan Africa, that acts of deterritorialisation, such as the vandalism of official monuments, can be a recourse to the deconstruction of official, national memory and what she terms "l'imaginaire colonial" ("the colonial imaginary", Cisse Diaw 1998, p. 233). Through this deterritorialisation of official memory then, unofficial memories can be redeemed, and alternative narratives created. Gamboa's use of archive material within the film can also be understood as symbolic acts of deterritorialisation. The historical artefacts are displaced from their original

¹ It should be noted that the terms 'African film' and 'African cinema' are problematic and their use has been contested by Françoise Pfaff (2004) and Olivier Barlet (2000), among others, who argue for using the terms 'African films' and 'African cinemas' in the plural. In this article, I use the terms in the singular to refer to the body of scholarship which seeks to establish distinct frameworks for studying African films, and to the questions of distribution which affect cinema across Africa. At various points, I also seek to establish how *O Grande Kilapy* both employs and diverges from classic tropes of 'African cinema'.

contexts and presented in a different light, thereby opening up possibilities for the telling of an alternative history.

About halfway through the film, Joãozinho is deported from Portugal back to his native Angola by the PIDE. Here, Gamboa uses the geographical transition in order to create a bridge between the fictive diegetic narrative and actual historical film from that era. The archive film shows aerial shots of Luanda, followed by street scenes which segue back into Gamboa's fictive shots. Thus historical past and narrative fiction are seamlessly blended. Joãozinho's journey back to Luanda, then, takes the spectator on a visual journey back into the past. This prompts the start of the redemption of this past in the way that Matatyou (2008) conceives it; as reconfigured and renegotiated in the present. Furthermore, the spectator, now positioned as a witness to this past, is invited to take an active role in its redemption.

In this Angola-set section of the film, Gamboa goes on to employ archive material more extensively. The archive material I will focus on here is not simply woven into the narrative thread, as with the scenes just explored; it is used actively. Significantly, a visual, cinematic record is contrasted with an audio record of the same period in history, narrating the same events, at the height of the Portuguese colonial war in Angola. The archive footage is a propaganda film by the Estado Novo, designed as a show of the strength and ability of the Portuguese military, while the audio recording is a radio broadcast by the *Movimento Popular de Libertação de Angola* (MPLA), then one of Angola's independence movements.

Unlike the earlier scenes in which the archive footage is almost indistinguishable from the rest of the film, here a clear narrative break is made, by an abrupt cut from a scene of Joãozinho working in the bank, and the narrator beginning to reveal the details of the Kilapy, or sting, that is being enacted, to the start of the archive film. The juxtaposition of these two scenes and the swiftness of the cut means that the narrator's words about the sting leave an echo, or a trace, that carries over into the next scene. He says: "the sting was very simple. There were two receipt books, two accounts and two destinations. The true miracle of the multiplication of the loaves" (53:15). Such dualism of perceived reality also seems relevant for considering the archive material which follows, since it is concerned with two divergent memories of the same history.

The archive film demonstrates the training of Portuguese soldiers learning the skills necessary to fight insurgent groups in Angola, but rather than the immediate, persuasive impact that would have been intended, as viewers of *O Grande Kilapy*, this film is kept at a distance, culminating in it being seen through two screens, and through Joãozinho's eyes. After little more than a few seconds of footage, there is a cut to Joãozinho watching the film at the cinema. While he remains indisputably politically apathetic, preferring to turn his gaze on the woman sitting behind him than demonstrating any reaction to the film, he acts as a kind of vehicle for self-conscious awareness on the part of the spectator, who is given the necessary space to consider this piece of official history from a new perspective, particularly with the hindsight of earlier scenes, in which enforced conscription of Angolan revolutionaries into the Portuguese army as a threat and punishment somewhat undermines the legitimacy of the film's claims.

If memory is reconsidered in that scene, it is rewritten in the next one, in which Joãozinho's father listens to the MPLA radio broadcast. Over a crackly speaker, a disembodied voice declares: "our heroic warriors are fiercely fighting the Portuguese army that defends the continuation of the hated colonialism in Angola" (57:33). As well as providing a counter-history of the Portuguese colonial war, it further undermines the official history as told in the propaganda film. The anti-subversion fight, claimed by the *Estado Novo* as a success, is clearly failing if an ordinary, mild-mannered citizen has access to subversive messages in his own home. The impact of this counter-testimony is made even greater by the fact that, outwardly, the father is an *assimilado* and holds a respectable position at the Portuguese-run bank. He listens to this broadcast in complete secrecy, hiding his actions even from his wife. This further underscores the potential for disparity between personal and official history and memory.

Furthermore, the use of a radio broadcast to present the alternative history carries its own subversive power. The subordination of the auditory by the visual in cinema is so well-established that the auditory is often used as a tool of subversion to disrupt narrative coherence in counter-cinema, something which Kaja Silverman (Silverman 1988) discusses comprehensively. Yet, as mentioned above, in *O Grande Kilapy*, the auditory seems to be relatively secure, corresponding to Heath's framework of "the containment of sound as the safe space of the narrative voice" (Silverman, 1981, p. 120). If anything, this makes the deployment of the archive radio broadcast at this point, in a direct and provocative contrast to the archive film material, all the more potent. The film – the moving image – seems almost to freeze at this point: the scene is dark, with little background detail, and Joãozinho's father sits motionless, listening intently. It is therefore the auditory broadcast which is foregrounded, in a kind of reversal of the previous scene, in which the archive film became contained within and constrained by the narrative.

In *A dying colonialism*, Frantz Fanon writes about the transformation of radio during Algeria's liberation struggle, in which radio went from being a French-controlled tool broadcasting the "truth of the oppressor" (Fanon, 1965, p. 76) to a revolutionary weapon. Fanon explains that not only did the Algerian radio broadcast 'Voice of Algeria' present listeners with an alternative perspective, an "acted truth" (Fanon, 1965, p. 76), which opposed the dominant French narrative, but the very act of having a radio and listening to the 'Voice of Algeria' meant that the listener was a participant in the struggle:

Buying a radio, getting down on one's knees with one's head against the speaker, was no longer just wanting to get the news concerning the formidable experience in progress in the country, it was hearing the first words of the nation [...] having a radio seriously meant *going to war*. (Fanon, 1965, p. 93)

Certain parallels with this Algerian situation, and particularly with Fanon's description of the listener above, can be seen in *O Grande Kilapy*. Indeed, Joãozinho's father takes on almost exactly the pose that Fanon proposes, crouching close to the radio, his ear pressed to the speaker. This striking image, along with the risk associated with

listening to a subversive radio broadcast that is conveyed during the scene, transforms this mild-mannered bank clerk into an active participant in Angola's liberation struggle.

As Fanon alludes to at various points in his analysis (Fanon, 1965, pp. 69-98), and as is evident in the use of 'our' in the radio broadcast in *O Grande Kilapy*, even if listening to the radio is an individual act, it is simultaneously collective, an example of what Benedict Anderson, in *Imagined communities* (2006), conceives of as an imagined, shared experience which binds together members of a community. Though when listening to the radio in the privacy of your own home, you cannot see other people doing the same thing, the broadcast has a public function and references are made to it within society, and therefore it takes on a social aspect. In the case of subversive radio, this collective nature is what gives it power as a revolutionary weapon. In the film, Gamboa extends this idea a step further: the audience becomes the imagined collective for the character on screen, as we too listen to the radio broadcast. In contrast to the visual archive material used in the earlier scene, here the archive exists only in the auditory sphere, but it is embodied by the film. Its potential as an active tool of liberation and of redeeming memory, is therefore achieved through the character's and audience's shared act of listening.

CONSTRAINTS ON MEMORY AND THE POLITICS OF PLACE

If *O Grande Kilapy* is a film which mediates between what Soraia Ansara terms the "políticas de memória" and the "políticas do esquecimento" ("politics of memory and the politics of forgetting", Ansara, 2012, p. 297), as an artefact of memory in its own right, the film is not immune from such politics acting upon it. Cinema and memory are closely linked, even "symbiotic" (Sinha & McSweeney, 2011, p. 2), and our collective anxiety to preserve, archive and restore films is hard, if not impossible, to extricate from our desire to preserve, archive and redeem memories². *O Grande Kilapy* is a film in which the interaction between cinema and memory is particularly notable, not only because of its subject matter but also because of the modern-day postcolonial politics of the lusophone world, which themselves shaped the film's narrative.

In an interview with Marta Lança about *O Grande Kilapy* in 2010, during the final period of production, Gamboa talked about his plans for the scenes he had left to shoot, which were the present-day beginning and end sequences with the narrator. He explained: "we are going to film on the coast of Luanda in order to create a counterpoint between colonial Luanda and the Luanda of today" (Gamboa, 2010, para. 29). At this point, the transcribed interview contains a note, presumably added latterly: "(NOTE: this did not end up happening)!" (2010, para. 29). As already mentioned, the narrator we see in the finished film is located in Lisbon, not Luanda, so it would seem that at some late point during the shooting, something went awry. Gamboa has spoken on several occasions about the difficulties of filming in Angola, and indeed the historical sections of *O Grande Kilapy* set in Angola were filmed in Brazil. Yet in this interview, Gamboa's aims are

² Paolo Cherchi Usai (2001) provides a meditative and critical view of the preservation of film and of cinema's links to cultural memory in *The Death of cinema*.

clear: by filming the beginning and end sections in Luanda, with views of the coastline, he would have created a clear link between the archive film which shows aerial shots of Luanda – colonial Luanda – and independent Luanda in the present. This would have not only put Luanda at the centre of its own history, but would have also located the power for giving voice and image to silenced memories and erased histories there.

Instead, these scenes had to be shot in Lisbon, relocating the act of remembering to the very centre of former colonial power. Given the postcolonial dynamic between Angola and Portugal, the transplantation of memory from one location to the other is not a neutral or unproblematic process. Indeed, geographical space appears to exert powerful forces upon cultural memory, reconfiguring or destroying memories. Peter Burke (1989) highlights this phenomenon in relation to the loss of collective memory that can accompany the destruction of the homeland of a particular group. Memory without territory seems to become very vulnerable, and perhaps this is something which can be understood by returning to Benjamin's writings. "Memory", Benjamin argues, "is not an instrument for exploring the past, but rather a medium. It is the medium of that which is experienced, just as the earth is the medium in which ancient cities lie buried" (Benjamin, 2005, p. 576). In making the connection between archaeology and memory and by positing memory as a medium rather than an instrument, Benjamin suggests an inalienable link between place and experience, in which various spatial factors may affect the retrieval and redemption of a particular memory. In this vein, Stephen Legg proposes that:

Memory [...] changes in line with alterations in physical and social space, whether this be urban transformations, social revolutions, ecological restructuring, or, as Matsuda (1996) has argued, the ways in which new mappings of space and power restructure the 'chronopolitics' of a period and place. (Legg, 2007, p. 457)

Colonialism is an aggressive and brutal "[re]mapping of space and power" (Legg, 2007, p. 457) and, evidently, the spatio-political structure it creates is a tenacious one which continues to exert a degree of influence within postcolonial relations³.

The Lisbon location of remembering in *O Grande Kilapy* is perhaps all the more significant given that, beyond the archival records as exhibited in the film, memory and testimony of the colonial period is largely repressed in Portugal. Isabel Moutinho, for example, discusses "the conspiracy of silence surrounding the colonial war" (Moutinho, 2008, p. 34). This is an example of the "politics of forgetting" mentioned earlier (Ansara, 2012), which surround many events of collective trauma⁴. As Paul Ricoeur outlines, a policy of amnesty amounts to a "duty of forgetting" (Ricoeur, 2006, p. 456), linking the notion of official amnesty with the phenomenon of amnesia associated with personal

³ Stephen Legg's "Reviewing geographies of memory/forgetting" (2007) offers a comprehensive overview of the major theoretical concepts and studies of geographical memory.

⁴ This is not to imply that there is total silence surrounding colonialism in Portugal; indeed, there are numerous artists and writers, including Isabela Figueiredo and Dulce Maria Cardoso who are producing creative and critical reflections and mediations of the colonial period, but are doing so within a more generalised atmosphere of political amnesia, and recognise this in their work.

memory. Amnesty has the power, he explains, to deprive collective memory of a “lucid reappropriation of the past” (Ricoeur, 2006, p. 456). Again, like the uprooting of memory from its geographical space, such a political, conscious and collective forgetting of the past can appear fatal for the redemption of memory, and the silence which consumes the colonial history in Portugal provides precisely the environment to which Ricoeur refers, in which official history relies upon tactical forgetting as much as remembering.

In Angola, the monumentalisation strategies employed by the MPLA, the party which has ruled the country since independence, also act as a form of amnesia. John Schubert provides a critical reading of the image of President José Eduardo dos Santos as an “architect of peace” (Schubert, 2015, p. 2), pointing to the deliberate destruction of informal neighbourhoods and markets in Luanda, and the relocation of residents to far-flung suburbs that the government has overseen. It could be argued that such actions represent a form of territorialisation, in contrast to the deterritorialisation discussed earlier, and as such, a form of control of public memory. Indeed, as Schubert demonstrates, in Angola, there is the frequent equation of post-war reconciliation with the physical reconstruction of the country’s infrastructure, which “obliterat[es] remnants of a chaotic past and the *confusão* of the time of war” (Schubert, 2015, p. 15), effectively erasing memories which do not conform to the dominant narrative. With heavy state control of media, of the arts, and ironically, as Paula Cristina Roque points out, of NGOs (Roque, 2009, p. 142), the MPLA can inscribe its official version of history into almost every aspect of the nation.

It is perhaps telling that Gamboa’s two feature films, *O Herói* and *O Grande Kilapy*, concern themselves with the immediate post- and pre-war periods, but do not venture into the civil war period itself, thereby conforming on some level with the “30-year hiatus in Angolan history” that Schubert identifies in MPLA ideology (Schubert, 2015, p. 12). However, through the characterisation of Joãozinho as a self-interested swindler from the privileged echelons of Angolan society, criticisms of political corruption and the self-interest of the post-independent leadership are implied. In the film’s final sequence, Joãozinho’s actions finally catch up with him and he is imprisoned on charges of corruption, but shortly after, the war of independence is won, and the prisoners released. Joãozinho is, ironically, fêted as a political hero. The possible parallels to the current political situation Angola are left for the spectator to draw.

Despite the spatial and geographical challenges posed to memory in both contexts, *O Grande Kilapy* emphatically demonstrates the persistence of apparently ‘forgotten’ events within cultural, collective memory. Firstly, the shift from Luanda to Lisbon is a potentially destructive one, yet the power of the film to tell its own story is not necessarily lost altogether. Portugal may be the location in which the memories are narrated, but the voice that emerges is Angolan, and by inscribing an Angolan viewpoint of the shared colonial history into Portuguese testimony, the coloniser’s official history can be questioned and challenged from its very centre of power. Secondly, traces of memories can and do remain within a system of enforced forgetting. In order to redeem these memories, the links between personal and collective memory become vital. Making the link between personal and collective memory, or “social memory” (Burke, 1989, p. 100),

is not unproblematic, but through the transmission of stories, memories can be passed between people in a particular community and between generations. As Thomas Butler puts it, “memory is not only what we personally experience, refine and retain (our ‘core’), but also what we inherit from preceding generations and pass on to the next” (Butler, 1989, p. 13). This is not to say that individual memories can be transmitted in a complete and unadulterated form from one human to another, but through direct, interpersonal communication, a practice which falls outside of the archives, monuments and commemorations of a state’s official history, these memories are able to survive.

In *O Grande Kilapy*, this process of transmitting memories is illuminated in the very structure of the film. The narrative is, after all, presented as an oral performance, transmitted by the narrator to his audience, two young people born after 1975. Yet of course, we, the spectators, are also the narrator’s audience, and therefore implicated in the transmission – and guardianship – of this memory. Burke talks about the role of the historian in preserving “records of a past which has become awkward and embarrassing, a past which people for one reason or another do not wish to know about, though it might be better for them if they did” (Burke, 1989, p. 110). *O Grande Kilapy* is both an oral performance (in its diegesis), an example of an ephemeral social memory, and an archivable audiovisual record in its filmic material. That is not to suggest that this is an accurate historical portrayal of events; it is a work of fiction “based on true events”, as explained in the opening credits. However, through its integrated use of archive material, fiction becomes indivisible from fact, and the fictional narrative acts much like oral folklore, as a form of storytelling in which memories are embedded.

Orature is almost indissociably linked with African cinema. Manthia Diawara’s comparison of the role of African filmmakers to that of *griots* (Diawara, 1992) is well known, and has been influential for considering the dialectic between oral tradition and African cinema. It is an idea to treat with a degree of caution, since as Tshishi Bavuala Matanda points out, the function of the *griot* is to transmit, not to create (Bavuala Matanda, 1984, p. 167), and also because, while oral storytelling traditions have a prominent position in communities and societies across the African continent, the *griot* is a figure specific to West African societies. It is, however, a trope which Gamboa plays upon to great effect here, combining historical memory and political satire through oral performance, while recognising the specific complexities of postcolonial Angolan society in his deployment of the *retornado* narrator.

Cinema itself as cultural memory was an idea touched upon at the start of this section, and it is one I will return to here, because it is essential for considering a final constraint on collective memory. *O Grande Kilapy* may fulfil the function of redeeming marginalised Angolan memories in a shared lusophone postcolonial space, but in order to transmit its narrative, it needs to be seen. It seems like an obvious point, but as Ricoeur points out, “there are witnesses who never encounter an audience capable of listening to them or hearing what they have to say” (Ricoeur, 2006, p. 166). The same could be said for films, particularly in the context of African cinema. Distribution is a perennial problem, and the situation for *O Grande Kilapy* is no exception. Though it had its initial release in

2012, at the time of writing, four years on, the film still does not have a distribution deal and remains on the international festival circuit – a classic case of what Marijke De Valcke describes as “becom[ing] trapped in the [...] festival network” (De Valcke, 2007, p. 105).

Secondly, the festival circuit geographically limits the film’s spectatorship. Again, this is a problem not unique to this film or to Angolan cinema, but one which is widespread across the continent: major urban centres throughout Africa today have very few cinema screens. In the 1950s and 60s, Luanda had dozens of cinemas, as detailed by the Goethe Institut (2015), and this colonial-era cinema culture is richly reflected in *O Grande Kilapy*⁵. Today, many of these cinemas are in a state of disrepair, a situation also evident in other African cities. This means that many films made by African directors, about African subjects, are simply not seen by African audiences. Zeka Laplaine, a filmmaker from the Congo, where there is no longer a single cinema screen in the capital city, Kinshasa, sums up the situation thus: “making films that you can’t show in your country, living in the hope that they can be seen abroad is terrible, a little like being an orphan” (McAuliffe, 2015, para. 7). In this sense, the geographical uprooting of a film can have a similar impact to the spatial displacement of memory. *O Grande Kilapy* was shown in Toronto, London and Dubai before being screened anywhere in Africa, and had its Angolan premiere much later (Figure 3)⁶.

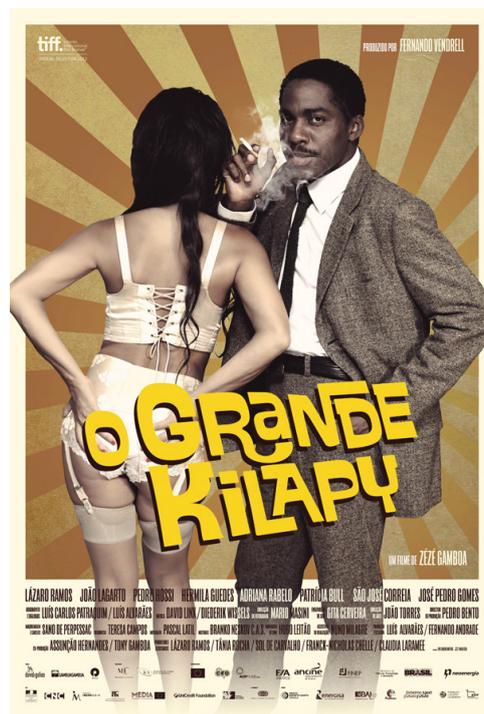


Figure 3: International Poster for *O Grande Kilapy*, 2012 (David & Golias)
Source: David & Golias

⁵ The Goethe Institut is currently running a project described as an ‘archive of cinemas’ in which historical cinema buildings in 15 different African cities (to date) are being recorded.

⁶ The production company, David & Golias, has a full list of *O Grande Kilapy*’s festival screenings on its website, up-to-date as of 2015.

This is perhaps the most fundamental obstacle *O Grande Kilapy* faces in its redemption of memory, and a clear example of the boundaries of official history within the lusophone postcolonial space. After all, through the reclamation of archive material and through the communication between narrator and audience, film and spectator, there is agency with which to deal with the displacement of memory from Luanda to Lisbon, and with which to overcome the imposed “duty of forgetting” (Ricoeur, 2006, p. 456). Take away the spectator, and the narrative (along with its memories) is silenced once more. Without tangible distribution, whether by digital or physical means, the film remains a temporary spectre at film festivals with a relatively short lifespan, unable to realise its own archivable potential, or to fully give a voice to the silenced memories and stories of Portuguese colonialism in Angola. In this way, it is effectively being prevented from becoming part of Angolan and lusophone cultural memory.

To return to Nora’s statement, that “modern memory [...] relies on the materiality of the trace” (Nora, 1989, p. 13), it seems perfectly possible that *O Grande Kilapy* could be all too easily erased from cultural memory. However, as has been demonstrated, memories are able to endure in spite of geographical displacement and attempts at erasure through amnesty and the “politics of forgetting” (Ansara, 2012, p. 297), since so much of collective, social memory is based on communication. In being shown at film festivals, *O Grande Kilapy* bears a certain relation to its narrator, the oral storyteller: this is a story to be seen and heard, passed on, and embedded in collective memory. Its material trace, therefore, may not be quite so crucial. What is demonstrated, through the power politics at play in terms of its geographical settings and distribution (or lack thereof) is the urgency of both reclaiming archive material and redeeming marginalised memories in the face of Portugal’s “duty of forgetting” (Ricoeur, 2006, p. 456). *O Grande Kilapy* is a work of archive memories, of oral stories passed on from one generation to another, and of imaginative fiction which lingers in the memory of its spectator. In short, it is a prismatic work of memory which refuses to be erased. //

FILMOGRAPHY

David & Golias (Producer) & Gamboa, Z. (Director). (2012). *O grande Kilapy*. Angola/Portugal/Brazil.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

Anderson, B. (2006). *Imagined communities*. London: Verso.

Ansara, S. (2012). Políticas de memória x políticas do esquecimento: possibilidades de desconstrução da matriz colonial. *Revista Psicologia Política*, 12(24), 297-311.

Barlet, O. (2000). *African cinemas: Decolonizing the gaze*. London: Zed Books.

Benjamin, W. (1968). Theses on the philosophy of history. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations* (pp. 253-264). New York: Schocken Books.

- Benjamin, W. (2005). Excavation and memory. In M.P. Bullock, M.W. Jennings; H. Eiland & G. Smith (Eds.), *Selected Writings, Vol. 2, part 2 (1931–1934)* (p. 576). Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Burke, P. (1989). History as Social Memory. In H. Butler (Ed.) *Memory: History, culture and the mind* (pp. 97-114). Oxford: Blackwell.
- Butler, H. (1989). Memory: A Mixed Blessing. In H. Butler (Ed.) *Memory: History, culture and the mind* (pp. 1-32). Oxford: Blackwell.
- Cherchi Usai, P. (2001). *The death of cinema: History, cultural memory and the digital dark age*. London: The British Film Institute.
- David & Golias (2015). *Longas metragens: O Grande Kilapy*. Retrieved from <http://www.david-golias.com/cinema/longas-metragens/o-grande-kilapy>.
- de Valck, M. (2007). *Film festivals: From European geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Diagne, S. B. (1998) Le sens du temps. In S. B. Diagne & H. Kimmerle (Eds.), *Time and development in the thought of subsaharan Africa* (pp. 5-10). Amsterdam: Rodopi.
- Diaw, A. C. (1998). Penser le temps: vers un nouvel imaginaire du développement. In S. B. Diagne & H. Kimmerle (Eds.), *Time and development in the thought of subsaharan Africa* (pp. 225-238). Amsterdam: Rodopi.
- Diawara, M. (1992). *African cinema: politics & culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fanon, F. (1965). *A dying colonialism*. New York: Grove Press, pp.69-98.
- Goethe Institut (2015). *Archive on historical cinemas in Africa*. Retrieved from <http://www.cineafrika.net>.
- Heath, S. (1981). *Questions of cinema*. Basingstoke: Macmillan.
- Lança, M. & Gamboa, Z. (2010, 18 de novembro). Quem foi o Joãozinho das Garotas? Conversa com Zézé Gamboa. *Buala*. Retrieved from <http://www.buala.org/pt/afroscreen/quem-foi-o-joaozinho-das-garotas-conversa-com-zeze-gamboa>.
- Legg, S. (2007). Reviewing geographies of memory/forgetting. *Environment and Planning*, 39, 456-466.
- Matanda, T. B. (1984). Discours filmique africain et communication traditionnelle. In C.E.S.A. (Ed.), *Camera nigra: Le discours du film africain* (pp. 157-174). Brussels: O.C.I.C.
- Matatayou, U. (2008). *Memory, space, politics: Public memorial and the problem of political judgement*, Ph.D. Northwestern University, Evanston, USA.
- McAuliffe, C. (2015, 6 de novembro). The death of cinema in Congo: How churches killed off cowboy films. *The Guardian*. Retrieved from <http://www.theguardian.com/world/2015/nov/06/congo-cinema-religion-la-belle-at-the-movies>.
- Metz, C. (1974). *Film language: A semiotics of the cinema*. New York: Oxford University Press.
- Moutinho, I. (2008). *The colonial wars in contemporary Portuguese fiction*. Rochester, N.Y.: Tamesis.
- Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, 26, 7-24.
- Pfaff, F. (2004). *Focus on African films*. Bloomington: Indiana University Press.

- Ricoeur, P. (2006). *Memory, history, forgetting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Roque, P.C. (2009). Angola's façade democracy. *Journal of Democracy*, 20(4), 137-150.
- Schubert, J. (2015). 2002, Year zero: History as anti-politics in the 'New Angola'. *Journal of Southern African Studies*, 41(4), 1-18.
- Sevenants, A. & d'Ydewalle, G. (2011). Semantic, aesthetic, and cognitive effects of flashbacks in film. In L. Carlson; T. Shipley & C. Hoelscher (Eds.), *Proceedings of the Annual Conference of the Cognitive Science Society* (pp. 1064-1069). Retrieved from <http://toc.proceedings.com/12584webtoc.pdf>
- Silverman, K. (1988). *The acoustic mirror: The female voice in psychoanalysis and cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sinha, A. & McSweeney, T. (2011). *Millennial cinema: Memory in global film*. New York: Wallflower Press.
- Turim, M. (2013). *Flashbacks in film: Memory and history*. London: Routledge.
- Woods, T. (2007). *African pasts: Memory and history in African literatures*. Manchester: Manchester University Press.
- Thackway, M. (2003). *Africa shoots back: Alternative perspectives in Sub-Saharan African Film*. Bloomington: University of Indiana Press.

BIOGRAPHICAL NOTE

Katy Stewart is undertaking her PhD in the School of Languages and Cultures at the University of Sheffield, researching Francophone and Lusophone African Cinema in the Digital Age, a project which is being funded by the Wolfson Foundation. She is a member of the White Rose College of the Arts and Humanities network. Her research interests also include the circulation of film and literature in the global marketplace and feminist readings of film.

E-mail: katyjanestewart@gmail.com

Department of French, School of Languages and Cultures, University of Sheffield, Jessop West, 1 Upper Hanover Street, Sheffield, S3 7RA, UK.

* Submitted: 31-01-2016

* Accepted: 28-03-2016

OS JOVENS E O CINEMA PORTUGUÊS: A (DES) COLONIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO?

Isabel Macedo

Resumo

As relações que se estabelecem entre a população autóctone portuguesa e os imigrantes e seus descendentes são profundamente influenciadas pelas narrativas construídas, e disseminadas ao longo de várias décadas, sobre o passado colonial. Os estereótipos veiculados estão enraizados na memória social dos portugueses, influenciando as relações interculturais. Tendo como objetivo a análise das percepções de jovens sobre as relações interculturais, desenvolvemos grupos focais com estudantes do ensino secundário, tendo procedido à visualização do filme *Li Ké Terra* (2010) e à posterior discussão em grupo. Neste artigo articulamos os resultados dos grupos focais com a narrativa do filme. Os resultados demonstram a persistência de determinados estereótipos negativos sobre as populações descendentes de imigrantes africanos, indicando que a memória sobre o passado colonial influencia significativamente o imaginário e a identidade social dos jovens, contribuindo ainda para que estes percecionem os jovens negros nascidos em Portugal como imigrantes. Argumentamos que o cinema documental e a literacia fílmica podem ter um papel central na transformação reflexiva e crítica das auto e hetero-representações dos jovens, contribuindo para a descolonização do imaginário nacional.

Palavras-chave

Cinema; memória social; (des)colonização; estereótipos; relações interculturais

INTRODUÇÃO

O imaginário nacional foi construído tendo por base narrativas de um passado 'glorioso', em que a descoberta, a expansão e a colonização desempenharam um papel central. Como observa Eduardo Lourenço (1992), ao olharmos a nossa historiografia revela-se o irrealismo da imagem que os portugueses têm de si mesmos. As narrativas desse passado contribuíram para construir representações hegemónicas (Almeida, 2008; Santos, 2014), afetando as relações interculturais na atualidade.

A ênfase em narrativas hegemónicas sobre a história nacional e o passado colonial limita o acesso dos indivíduos a versões alternativas da história, dificultando assim o desenvolvimento de uma perspetiva crítica. No caso do colonialismo, as diferentes versões da história veiculadas influenciam o modo como os indivíduos interpretam o passado, o seu posicionamento presente e as estratégias para o futuro, definindo relações entre e dentro das nações num processo dinâmico (Cabecinhas & Feijó, 2010).

Refletir criticamente sobre as imagens do passado colonial difundidas pelos media, em particular pelo cinema português, revela-se central na desconstrução de narrativas hegemónicas sobre a história nacional. Documentários que retratam o quotidiano de imigrantes dos PALOP - Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa e dos seus

descendentes (cf. *Li Ké Terra*, 2010, *Ilha da Cova da Moura*, 2010); documentários autobiográficos sobre experiências de deslocação e ambivalência identitária (cf. *Dundo, Memória Colonial*, 2009), ao explorarem outras versões sobre o passado colonial e as relações interculturais, permitem-nos questionar e discutir se essas imagens promovem a descolonização do imaginário ou se, pelo contrário, contribuem para perpetuar estereótipos sobre o passado colonial. Macedo, Cabecinhas e Abadia (2013) analisam o documentário *Dundo, Memória Colonial* (2009), de Diana Andringa, e concluem que este trabalho mostra a importância de se analisar as memórias de pessoas que viveram no período colonial. As memórias da realizadora referem pessoas, lugares, tempos, sentimentos, cheiros, sensações, que marcam decisivamente o carácter híbrido da sua identidade. Para além de considerarmos que a reflexão crítica em torno deste filme pode contribuir para a descolonização do imaginário, admitimos que este tipo de narrativa autobiográfica pode desempenhar um papel importante na auto e hetero compreensão das pessoas que viveram e vivem entre culturas.

Neste artigo questiona-se se os jovens olham criticamente os conteúdos mediáticos sobre as relações interculturais e o papel cinema português na (des)construção do imaginário sobre “nós” e sobre o “outro”.

De facto, as narrativas que se constroem em torno do passado colonial contribuem para o desenvolvimento da identidade social dos grupos envolvidos nesse conflito. Essas narrativas influenciam o modo como os grupos se relacionam no presente e orientam a sua ação face aos desafios atuais (Liu & Hilton, 2005). No caso português, as relações que se estabelecem entre a população autóctone e os imigrantes e os seus descendentes são influenciadas pelas narrativas construídas e disseminadas sobre o passado colonial. Os estereótipos veiculados durante o período colonial, e mesmo após a descolonização, estão enraizados na memória social dos portugueses, com impactos profundos nas relações interculturais (Cabecinhas & Feijó, 2010).

A literatura, o cinema e o ensino na escola têm um papel central na difusão de determinadas narrativas sobre o passado colonial português. Por exemplo, como refere Moutinho (2008), em grande parte da literatura portuguesa de ficção publicada após 1974 embora África não seja necessariamente o cenário principal ou o foco, está lá no fundo ou como parte da história pessoal de um personagem. Para além da preocupação com a Europa no discurso oficial português, observa-se uma presença recorrente de África na ficção contemporânea portuguesa, o que indica a influência que o passado colonial parece ter na (re)construção da identidade nacional. Também no contexto educativo, trabalhos de investigação sobre manuais de história recentes (Araújo & Maeso, 2013) indicam que persistem nos manuais portugueses discursos que naturalizam processos como o colonialismo e o racismo, contribuindo para perpetuar e reproduzir relações desiguais de poder. Na opinião de Araújo e Maeso (2013), a subtil expressão do racismo nos manuais escolares é ao mesmo tempo uma ilustração da existência de racismo e uma das formas pelas quais ele é reproduzido e mantido nas práticas quotidianas. A naturalização de certos processos, que ajudaram a constituir as relações de poder contemporâneas, conduziram à formação de quadros interpretativos ideológicos. Para as

autoras, uma pedagogia e um ensino mais crítico da história (bem como de outras disciplinas) devem ir além da inclusão de outras perspectivas e versões da história. Devem promover a produção de interpretações históricas mais críticas e informadas.

Neste artigo pretende-se analisar o papel do documentário enquanto potenciador de interpretações alternativas do passado e estímulo à reflexão crítica, contribuindo para a (re)construção da memória social sobre as relações interculturais no passado e na atualidade. Através da visualização e discussão de um documentário (*Li Ké Terra*, 2010) sobre jovens descendentes de imigrantes em Portugal, procurou-se explorar o modo como os estudantes do ensino secundário interpretam o filme e (re)formulam as suas percepções sobre as relações interculturais.

MEMÓRIA COLONIAL E IMAGINÁRIO NACIONAL: MARCAS DE CONFLITOS PASSADOS NAS RELAÇÕES INTERCULTURAIS PRESENTES

De acordo com Tajfel e Turner (1979), os indivíduos são motivados a adquirir ou a manter uma identidade social positiva, o que pode acontecer por comparação com outros grupos sociais. Neste processo de diferenciação positiva, o passado é central. O passado de um grupo pode ser usado para justificar ações e práticas presentes, influenciando as relações entre grupos. Segundo esta perspectiva, a reconstrução do passado revela-se central para a própria (re)construção da identidade social, permitindo que os eventos “esquecidos” encontrem um espaço na memória coletiva da sociedade majoritária.

Na opinião de Volpato e Licata (2010), o colonialismo deixou marcas nas relações internacionais, nas relações sociais dentro das nações, e nas ideologias e imaginários de grande parte da população mundial. Para os autores, a compreensão das dinâmicas e conflitos do mundo atual implica pensarmos o colonialismo e as suas consequências. O passado colonial moldou representações, modos de pensar e comportamentos daqueles que viveram as suas experiências. O reconhecimento do passado colonial como uma das fontes de racismo, xenofobia e intolerância para com africanos, tem vindo a ter considerado por vários autores (Sardar, 2008; Volpato & Licata, 2010). Para Sardar (2008), o racismo constitui “a base da Fortaleza Europa”, sendo evidente no ressurgimento da extrema direita em vários países europeus e no “discurso de refugiados, imigrantes, requerentes de asilo e na população muçulmana da Europa” (Sardar, 2008[1952], p. xix).

Em Portugal persiste a discriminação de pessoas de origem africana, bem como estereótipos raciais e preconceitos paternalistas (Cabecinhas, 2007; Vala & Pereira, 2012).

Vários estudos comparativos sobre memória social em diferentes países de língua oficial portuguesa - Angola, Brasil, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal e Timor-Leste - (Cabecinhas, 2006; Cabecinhas & Feijó, 2010; Cabecinhas, Lima & Chaves, 2006; Cabecinhas & Nhaga, 2008; Mendes, Silva & Cabecinhas, 2010) confirmam a necessidade de uma boa gestão das memórias sobre a (des)colonização. Aquilo que é recordado e esquecido depende dos quadros sociais da memória em que os indivíduos se encontram envolvidos e nos quais foram socializados desde a infância. Embora a memória sobre a colonização esteja bastante presente nas narrativas de ambas as partes, de facto

os significados que lhe são atribuídos são distintos. Por exemplo, do lado do ex-colonizador observa-se um esquecimento ou não reconhecimento dos efeitos mais violentos da expansão colonial, embora haja o reconhecimento de uma posição de “culpado” em relação a alguns aspetos do colonialismo. Da parte do ex-colonizado são os efeitos violentos da ação colonial que se tornam mais evidentes nas memórias analisadas, enfatizando os aspetos mais opressivos do colonialismo (escravidão, massacres). Estes resultados evidenciam a necessidade de considerarmos que “um passado comum” não tem o mesmo significado nem suscita as mesmas emoções em jovens que, embora não tenham tido qualquer experiência direta do período colonial, viveram e vivem em contextos marcados por narrativas que remetem para a construção de uma determinada representação sobre o passado.

A narrativa da experiência colonial portuguesa, especialmente em África, “influenciou as relações sociais e raciais nas ex-colónias, bem como as imagens, estereótipos e preconceitos raciais que, nessa longa duração, os portugueses foram construindo sobre os outros e sobre si próprios” (Machado, 2001, p. 55). Embora em vários discursos da atualidade se mobilize ainda a ideia da capacidade de adaptação dos portugueses a outras culturas, a miscigenação com outros povos, o facto de muitos ‘negros’ residentes no país serem cidadãos nacionais, ou que a maioria dos imigrantes africanos são provenientes das antigas colónias, como condições que contribuiriam para a especificidade do racismo em Portugal, não há uma especificidade do racismo em Portugal, sendo as suas expressões semelhantes à de outros países europeus (Marques, 2007; Vala, Brito & Lopes, 1999). Vários autores consideram que a ideia segundo a qual não existe racismo em Portugal ou que os portugueses não são racistas está ligada ao *luso-tropicalismo* (Alexandre, 1999; Vala, Brito & Lopes, 1999), que na aceção Gilberteriana (Freyre, 1959[1953]) nunca foi adotado como discurso oficial do Estado Novo, tendo sido apenas perfilhada uma versão simplista e profundamente nacionalista, que veiculava algumas ideias cuidadosamente manipuladas (Castelo, 1998), que teriam continuado com a mesma vitalidade após abril de 1974. Piçarra (2015, p. 115) acrescenta que estas ideias perduram no discurso político, no discurso dos média e, “em consequência, no discurso identitário nacional”.

Cabecinhas (2007) demonstra que, embora o racismo tenha sofrido uma metamorfose nas suas formas de expressão, não desapareceu. O que se observa é que as pessoas desenvolvem estratégias de proteção da sua imagem pública de adesão aos valores da igualdade, adotando modos mais subtis de discriminação racista. Como a autora refere:

O racismo atual manifesta-se essencialmente pela negação do reconhecimento da singularidade do outro. Na prática, isto significa que os membros das minorias não são tratados como ‘indivíduos’, mas simplesmente como ‘representantes’ de uma categoria homogénea. Este processo traduz-se num tratamento mais automático da informação sobre os membros das minorias raciais ou étnicas, isto é, menos personalizado e mais baseado nos estereótipos sociais. Assim, os membros das minorias tornam-se ‘invisíveis’ enquanto pessoas, mas extremamente ‘visíveis’ enquanto grupo. (Cabecinhas, 2007, p. 280)

A autora observa que os participantes na investigação prestam menos atenção às pessoas de grupos minoritários, adotando um tratamento mais baseado em estereótipos sociais (Cabecinhas, 2007). Lages e colegas (2006, p. 364) consideram que as manifestações de racismo pela população portuguesa se tornam ainda mais significativas quando se “observa o exagero da diferença cultural percebida, particularmente no que toca a imigrantes de Leste e imigrantes africanos”. Os imigrantes de origem africana e os seus descendentes são objeto de um racismo discriminatório que, na perspetiva de Marques (2007), ainda tem muito a ver com o passado colonial do país e com as ideologias e preconceitos raciais herdados desse mesmo passado.

De facto, observa-se que em Portugal os membros dos grupos autóctones tendem a olhar para os próprios descendentes de imigrantes como cidadãos diferentes, mesmo que se trate de cidadãos formalmente possuidores de nacionalidade portuguesa. Ainda que estes cidadãos possuam direitos políticos formais e tenham passado por um processo de socialização nas escolas dos locais de destino, acabam, frequentemente, por ser excluídos em termos sociais e económicos (Malheiros et al., 2007).

OS MÉDIA NA (RE)CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA SOCIAL E DA IDENTIDADE NACIONAL

As investigações sobre memória com vítimas de traumas coletivos, como o holocausto, a guerra ou o colonialismo, evidenciam formas narrativas complexas de construção e reconstrução mnemónica. Com efeito, o modelo tradicional de memória como lugar estático e estável de armazenamento, onde as perceções e experiências passadas são retidas e de onde elas podem ser recuperadas, mostrou-se cada vez mais inadequado e obsoleto. De acordo com Brockmeier (2010, p. 27) “as práticas de memória humanas estão envolvidas em ambientes, sistemas de significado, vidas e mundos históricos em ação e interação; são atividades dentro de ordens culturais, que são elas próprias sujeitas a mudanças históricas”. Uma parte importante dessas ordens culturais são os média, com os quais a lembrança humana esteve sempre intimamente ligada.

A discussão do modo como certas memórias coletivas se tornam hegemónicas ou, pelo contrário, como memórias até então marginalizadas ganham destaque na esfera pública, tem sido central nos estudos da memória. De acordo com Erll e Rigney (2009, p. 2), a dinâmica da memória cultural só pode ser plenamente compreendida se tivermos em conta, não apenas os factores sociais, mas também “os ‘quadros’ de lembrança mediáticos e especificamente os processos mediáticos através dos quais as memórias chegam à esfera pública e se tornam coletivas”. É na esfera pública que algumas memórias se transformam em versões mediáticas do passado, ao mesmo tempo que outras são ignoradas ou censuradas. Isto significa que a dinâmica da memória social tem de ser estudada no cruzamento de ambos os processos sociais e mediáticos.

Certas ofertas mediáticas tornam-se marcantes na recordação coletiva e é, em seguida, através da reiteração intermediática dessas narrativas em diferentes plataformas na esfera pública (jornais, internet, rituais comemorativos, filmes) que o tema se enraíza numa determinada comunidade. Com efeito, os média são mais do que transportadores

meramente passivos e transparentes de informação, desempenhando um papel ativo na formação da nossa compreensão do passado, na “mediação” entre nós (como leitores, telespectadores, ouvintes) e entre as experiências passadas, e, portanto, na definição da agenda para futuros atos de lembrança no seio da sociedade (Erll & Rigney de 2009, p. 3). A reiteração intermediática de determinadas narrativas sobre o passado e o presente influencia ainda a (re)construção da identidade social dos indivíduos a elas expostos. A identidade social é entendida como “aquela *parcela* do auto-conceito dum indivíduo que deriva do seu conhecimento da sua pertença a um grupo (ou grupos) social, juntamente com o significado emocional e de valor associado àquela pertença” (Tajfel, 1983[1981], p. 290). Trabalhos mais recentes consideram que a utilização do termo “identidade” deverá ser substituído pelo de “identidades” no plural, assumindo que este último reflete a ideia de que os indivíduos e grupos têm acesso a um repertório de escolhas socialmente disponíveis e que se trata de uma construção e um processo nunca terminado. A este propósito Hall (1993) refere que devemos pensar a identidade como um processo sempre incompleto, constituído no seio dos processos de representação. A identidade cultural não é uma essência fixa, mas é profundamente marcada pela história e pela cultura. O passado tem um papel central no processo de (re)construção identitária e recorre sempre à memória, à fantasia, a narrativas e mitos. Na opinião do autor, as identidades culturais são os pontos instáveis de identificação construídos no contexto da história e da cultura. Não são uma essência, mas um posicionamento (Hall, 1993). Outras perspetivas consideram que coexistem várias identidades dentro do mesmo indivíduo, que mudam e evoluem de acordo com as situações, interlocutores e contextos, que podem ser criadas, impostas, ordenadas, ou reprimidas por meio de instituições e interações sociais (De Finna, 2003).

A questão da mediação é, assim, fundamental para o modo como a memória social e a identidade social são concebidas e (re)construídas. De facto, como refere Sturken (2008, p. 75), “todos nós temos memórias ‘pessoais’ que nos chegam não da nossa experiência individual, mas a partir de nossa experiência mediada por fotografias, documentários e pela cultura popular”. Para Anderson (1991[1983]) tanto a nacionalidade (ou condição nacional) quanto o nacionalismo são produtos culturais específicos. Na opinião do autor, uma comunidade é sobretudo imaginada porque os seus indivíduos, mesmo nunca se conhecendo uns aos outros, compartilham signos e símbolos comuns, que os fazem reconhecer-se como pertencentes a um mesmo espaço imaginário.

Partindo desta ideia da memória social e identidade social como processos dinâmicos, cuja (re)construção é influenciada pelos média, procuramos analisar o modo como o cinema, em particular, possibilita a reflexão sobre o passado colonial português e as relações interculturais presentes. Importa ter em consideração que o imaginário nacional e as memórias dos portugueses foram construídos tendo por base a narrativa de um passado ‘glorioso’, em que os “descobrimientos”, o império e a colonização desempenharam um papel central. O facto destas narrativas se terem tornado hegemónicas (Almeida, 2008; Lourenço 1992; Santos, 2014) poderá auxiliar na compreensão dos resultados deste estudo, em particular na discussão sobre o modo como os descendentes de imigrantes cabo-verdianos são vistos pelos jovens portugueses na atualidade.

METODOLOGIA

A utilização de vários métodos tem provado ser produtiva pois permite a observação do objeto de estudo de diferentes ângulos. Nesta linha de pensamento, o investigador deve desenvolver um sentido da multiplicidade de perspetivas que permeia qualquer ambiente social (Howarth, 2014). Tendo presente esta ideia de multiplicidade metodológica, procuramos articular a nossa reflexão sobre os resultados de grupos focais com estudantes do ensino secundário, com a análise da narrativa do filme que serviu de estímulo à discussão.

Desenvolvemos grupos focais com jovens que frequentam o ensino secundário no norte de Portugal, onde procedemos à visualização de um documentário previamente selecionado e posterior discussão em grupo. Este método revelou-se pertinente pelas suas potencialidades de desconstrução e análise das auto e hetero-representações. Optámos pelo ensino secundário por considerarmos que se trata de uma faixa etária em que as identidades se encontram num momento crítico de construção (Fivush, 2008) e se revela essencial a reflexão sobre o papel dos média na representação de determinadas realidades.

O filme discutido intitula-se *Li Ké Terra* (2010), que significa “Esta é a minha terra”. Venceu a competição portuguesa do DocLisboa em 2010, conta a história de dois jovens que vivem no Casal da Boba, na Amadora, Miguel Moreira e o Ruben Furtado, e foi realizado por Filipa Reis, João Miller Guerra e Nuno Baptista.

Para a seleção do filme definimos como critérios fundamentais a sua duração, uma vez que o tempo de que dispúnhamos era limitado; a ilustração de uma realidade com a qual os estudantes se identificassem (os jovens que participam no filme são da mesma faixa etária que os estudantes e são colocadas questões no filme relacionadas com a escola e as relações familiares) e, por fim, um filme que suscitasse a discussão em torno das relações interculturais. Também partimos do pressuposto de que um filme que fosse provocativo e causasse algum grau de envolvimento emocional constituiria um estímulo importante para a discussão.

Criámos 17 grupos focais, tendo participado nestes grupos 129 estudantes de ambos os sexos, com idades compreendidas entre 15 e 18 anos. As dinâmicas ocorreram em duas Escolas Secundárias, nas disciplinas de Filosofia e História, entre 31 de janeiro e 4 de abril 2013.

Os estudantes viram o filme, seguindo-se uma discussão sobre o mesmo em pequenos grupos. Esta discussão foi orientada por um conjunto de tópicos que pretendíamos ver abordados. Neste artigo iremos centrar-nos nas representações dos jovens sobre as populações ‘imigrantes’ e no papel por eles atribuído aos média, nomeadamente ao cinema, no processo de construção das suas opiniões sobre os outros e nas suas visões do mundo.

O FILME *LI KÉ TERRA*: NACIONALIDADE, IDENTIDADE E PERSPETIVAS FUTURAS

A discussão em torno das dificuldades vivenciadas pelos protagonistas na obtenção da nacionalidade portuguesa, embora tenham nascido em Portugal e aí vivido até à

atualidade, são centrais no filme. Essa constitui a principal preocupação de Ruben Furtado, um dos personagens principais do filme, que refere as impossibilidades quotidianas de quem não tem documentação.

É tudo, para mim os documentos é tudo! Agora, neste momento é tudo. É tudo o que eu preciso para poder trabalhar, para poder tirar um curso, continuar na escola. Várias coisas. Para não estar a dizer que uma pessoa, mesmo, sem documentação não é nada! É a mesma coisa “botar” um, qualquer coisa assim no chão, deitado. Um zero à esquerda! É lixado! Isso digo-vos, quem não tem documentação é fodido! Não pode fazer nada! Não estuda, não trabalha, não tem ocupação... Coisas assim. São coisas que se calhar tivesse documentos não estaria assim. (Ruben Furtado, *Li Ké Terra*, 2010)

A história de vida dos dois personagens é narrada ao longo do filme, em especial a história de Miguel Moreira e dos acontecimentos que contribuíram para que não tivesse obtido na altura certa a documentação portuguesa. A avó realça as dificuldades sentidas, os inúmeros pedidos de documentos, documentos esses, muitas vezes, impossíveis de obter. Em outra sequência do filme é ainda realçada pelos jovens a questão financeira, ou as despesas subjacentes ao processo de recolha dos documentos para obtenção da nacionalidade.

A mãe entrou na vida de droga, o Miguel não era registado, o Miguel para ser registado fui eu que fui falar ali com uma doutora assistente social, a Dra. Susana. Lá conseguiu ajudar-me para o Miguel ser registado. O Miguel lá foi registado, o Miguel tinha cerca de 2 anos. Eu como não tinha tutela do miúdo, eu pensei que na altura que o Miguel era para ter documentos como ele sempre viveu comigo, viveu lá em casa, pensei que pronto, era fácil ter documentos para ele. Eu quando fui à embaixada a ver se conseguia fazer para ele os documentos, disseram, não, disseram que eu tinha que ter tutela dele que eu nunca tinha pedido tutela. Que eu não sabia como! Eu sou avó dele, ele nasceu lá em casa praticamente, viveu lá em casa, nunca conviveu com a mãe, eu pensei que na altura tirar a ele documento que não era preciso disto. Que era, assim, mais fácil. Então, cada dia que eu ia mandavam-me juntar uma coisa e ir para a embaixada, eu ia dizia que tinha que ser outra coisa, tinha que ser outra coisa! (...) Foi ver o documento da mãe e depois me disse que tinha que mandar buscar registo criminal da mãe em Cabo Verde. Em Cabo Verde e em S. Tomé, terra onde é que ela nasceu. Então, ela se não viveu em Cabo Verde, não conhece Cabo Verde, como que vou mandar buscar registo criminal dela em Cabo Verde? (Avó do Miguel Moreira, *Li Ké Terra*, 2010)

A avó de Miguel Moreira, tendo vivido mais tempo em Portugal do que em Cabo Verde, identifica-se a si e aos seus, em grande parte, como portugueses. Por isso, deixa-a

profundamente perplexa a complexidade inerente ao processo de obtenção de nacionalidade do seu neto.

Eu vejo os meus filhos e os meus netos como portugueses! Se eles nasceram cá, vejo eles como portugueses! Praticamente sinto como portuguesa, porque eles vivem mais em Portugal do que na minha terra. Eu saí de lá com os meus 24 anos, nunca fui, já tenho 60, já é uma vida!. (Avó do Miguel, *Li Ké Terra*, 2010)

O processo de construção identitária do Miguel Moreira, como podemos ver pelo excerto seguinte, é profundamente marcado pela história e cultura da sua família. O estudante assume assim um posicionamento e identifica-se culturalmente como cabo-verdiano. Para o jovem, a educação, a música, a gastronomia e mesmo o modo como expressa as suas emoções é cabo-verdiano. A identidade cultural do Miguel Moreira é assim profundamente marcada pela história e pela cultura do contexto no qual cresceu. O passado da sua família e as suas origens tem um papel central no processo de (re) construção identitária do jovem que, não tendo vivido em Cabo Verde, recorre à memória social, a narrativas e mitos sobre a cultura do país, na construção da “comunidade imaginada” à qual sente pertencer (Anderson, 1991[1983]; Hall, 1993).

Eu, eu quando ouço uma música, eh pá que vem de lá, ou que é mesmo tradicional, tipo morna, eh pah identifico-me logo! Não preciso ouvir a música toda para dizer “ya, gosto”! Identifico-me logo, mesmo. Tipo ya, mesmo do sangue. Tipo um funaná ou um ferro-gaita. Só ouvir aquela gaita tocar ou aquele ferro, fico com o resto da melodia que vem atrás, tás a ver? Mesmo da terra, é impossível me sentir português com essas coisas. Quando como aquela boa cachupa também sinto o mesmo sabor. Não sinto o sabor da comida, mas lembro-me que já estive lá em Cabo Verde, tipo, que já pisei aquele chão e o caraças. Por isso é que me sinto 100% cabo-verdiano. (Miguel Moreira, *Li Ké Terra*, 2010)

Vou comprar um país e vou ter a minha própria nacionalidade. Vou ser tibarense. É, vou ser tibarense. Vou comprar um país, vai-se chamar Tibre, é e vou ser tibarense. Até lá, antes de alcançar isso tudo vou ser português no B.I. Mas vou sempre me considerar cabo-verdiano. A educação que eu tive é tudo de lá, as teorias de vida eram de lá. A primeira vez que eu beijei foi em cabo-verdiano. Tudo, foi tudo em cabo-verdiano! Nunca foi em português. Isso que se chama um círculo vicioso, sabe?. (Miguel Moreira, *Li Ké Terra*, 2010)

À semelhança do sucedido através de outros estudos (Macedo, Cabecinhas & Abadia, 2013) sobre as experiências de quem vive “dentro e entre-culturas”, verificamos que narrativas audiovisuais como o filme *Li ké Terra* (2010) permitem compreender a complexidade identitária de jovens como o Miguel Moreira, que vivem em países onde

coexistem diferentes culturas, em que são chamados diariamente a desenvolver estratégias de negociação e (re)construção identitária. Como vimos pelos excertos apresentados, o jovem mobiliza referências culturais tradicionais cabo-verdianas para fundamentar a sua identidade social, mobilizando um imaginário nacional que não é português, mas cabo-verdiano. O Miguel Moreira acrescenta ainda que vai comprar o seu próprio país, indicando que não se sente ou não é visto como português e, em simultâneo, embora se identifique como cabo-verdiano, tem consciência que nunca esteve em Cabo Verde. O jovem parece considerar-se um apátrida, ou alguém que está constantemente em carência do seu próprio país. Esta sensação de “não pertença a lado algum” é também referida por outros indivíduos que viveram experiências de migração (Macedo, Cabecinhas & Abadia, 2013; Macedo & Cabecinhas, 2014).

As reflexões de Ruben Furtado, que apresentamos de seguida, em que este expõe as suas expectativas em relação ao futuro, são mencionadas nos grupos focais. Podemos constatar que o seu testemunho possibilitou a reflexão por parte dos estudantes sobre os constrangimentos que os jovens descendentes de imigrantes vivem atualmente.

Às vezes, vou passear, dou uma volta, vejo uma coisa que gostava de comprar, ou assim...

Depois que é que eu fico a pensar? Um gajo não trabalha, como é que vai arranjar dinheiro para comprar as cenas que um gajo quer?

Qual é o caminho mais fácil? Se tu não tens documentação, não tens como trabalhar!? Qual é o caminho mais fácil? É roubar, ou fazer mal!

Mas népia, na minha cabeça tá tudo controlado. Não é isso que eu quero para mim, então prefiro não poder comprar aquela cena que se calhar me apetecia comprar, podia roubar e comprar, não é? Mas, prefiro ficar na minha não compro a cena e fico como tou, sem dinheiro. Às vezes posso querer ter dinheiro, fico na minha, não vou fazer nada para ter dinheiro, fico na minha.

Se tivesse a minha ficha suja, aí é que nunca mais ia ter a documentação! Nunca mais!. (Ruben Furtado, *Li Ké Terra*, 2010)

Não é vida para mim. Não é a vida que eu quero para mim! Mais tarde posso ter filhos, qual é o exemplo que eles vão ter? Qual é a cena que eles vão ter? Tipo, estão na escola, os outros colegas a contar “o meu pai faz isto faz aquilo, é arquiteto, é não sei quê, não sei que mais” chega à parte do meu “o meu pai era um ladrão, isto e aquilo” Foda-se, então? Tou muito jovem, tou muito novo. Há para aí agora bué de gajos da minha idade que morrem do nada! Matam-nos ou acontece qualquer merda. Um gajo pensa bué nisso, uma gajo bué da novo está-se a meter em merdas, pode acontecer qualquer cena de mal. Fica ele com 19 anos a entrar para uma prisão para ir cumprir 4, 5, 6 anos de prisão! 10, 15, foda-se! Há que pensar um bocado no futuro. (Ruben Furtado, *Li Ké Terra*, 2010)

A exploração e reflexão em torno de testemunhos como o de Ruben Furtado, pode auxiliar na desconstrução de estereótipos negativos sobre esta população, com os quais os jovens se confrontam diariamente e que são veiculados, por exemplo, através dos média (Ferin et al., 2004; Malheiros et al., 2007).

OS GRUPOS FOCAIS: DA IDENTIFICAÇÃO COM O FILME AOS ESTEREÓTIPOS SOCIAIS

Uma parte dos participantes nos grupos focais reconhece as dificuldades com que os jovens descendentes de imigrantes se debatem em Portugal. No caso do Miguel Moreira e do Ruben Furtado, as contrariedades que foram enfrentando relativas à obtenção de nacionalidade portuguesa, embora tenham nascido em Portugal, são referidas como questões que, até ao momento da discussão, a maioria dos participantes neste estudo desconhecia. O reconhecimento de que persiste discriminação desta população e mesmo das complexidades identitárias vividas pelos personagens do filme, permite aos estudantes refletirem e partilharem diferentes visões sobre o assunto.

Clara- Eu acho que há muita discriminação, nesses aspetos. Pode ser um bocadinho por eles terem os pais de outra nacionalidade, acho que os desloca um bocadinho da sociedade. Eles sentem isso.

Ana - Acho que eles se sentem assim... um bocado deslocados! Apesar de quererem ser portugueses, sentem que não são de cá, que são de outro sítio.

Mariana- Há sempre algumas coisas que os liga a Cabo Verde e isso sente-se na vida deles.

Ana - E as pessoas fazem questão de lembrá-los sempre disso...

Observou-se uma maior identificação com a realidade retratada e maior reflexividade por parte daqueles participantes cujas experiências de contacto intercultural estão mais presentes. Aqueles que têm amigos de outras nacionalidades, cujos familiares imigraram e referem conhecer as dificuldades que eles viveram nesse processo migratório, e aqueles que, à semelhança do Miguel e do Ruben, são descendentes de imigrantes cabo-verdianos, como a Joana, revelam uma postura mais crítica. O testemunho da Joana permite a discussão sobre a importância das relações estabelecidas na escola, no processo de construção da identidade social de crianças e jovens.

Joana - Eu vivo esse caso, os meus pais serem imigrantes, eu nasci cá, e quando eu era pequena via-se muito a diferença no modo como me tratavam e ao primeiro é muito mau e queremos ser como eles, eu lembro-me que a minha mãe me dizia que quando eu era pequena queria ser branca, porque muitas vezes gozavam comigo por ser de outra cor e diziam-me

para ir para a minha terra e assim, mas agora é-me indiferente, porque também já não me chamam muito isso, mas mesmo que chamassem já não me afeta muito...

Embora não seja perceptível no excerto, há no testemunho da Joana e na sua voz uma mágoa que é em simultâneo um desabafo, que deixa os outros participantes no grupo focal de algum modo surpresos, gerando-se um silêncio e, em alguns casos, observando-se alguma introspeção e reflexão sobre o que acabam de ouvir. Surge de seguida a intervenção de uma jovem que procura justificar as atitudes da população majoritária relativamente aos 'imigrantes', mas este testemunho é objeto de recriminação pelos colegas que olham a jovem com reprovação. Pudemos verificar que, face aos olhares de reprovação dos membros do seu grupo, a Marta vai alterando o seu discurso. Este caso evidencia a importância da confrontação de diferentes perspetivas de forma crítica e o modo como as perceções se podem reorganizar ou reformular no próprio processo de discussão em grupo.

Marta - Eu penso que por vezes há certas pessoas que vêm para Portugal porque pensam que aqui vão ter mais regalias e às vezes vêm só mesmo por causa disso, porque se virmos bem há muitas pessoas que estão por aí, não digo que não haja pessoas que não vêm para aqui à procura de trabalho e uma melhor vida, mas há outras que só veem para se aproveitar. Uma pequena minoria, porque eu não acredito que uma pessoa queira estar sempre dependente de uma pessoa ou isso... Mas penso que agora isso está a mudar e já não acontece tanto...

As representações negativas sobre os personagens do filme estão também muito presentes na discussão. A ideia de “despreocupação com a vida” constitui um estereótipo negativo atribuído aos negros em estudos sobre estereótipos sociais (Katz & Braly, 1933; Gilbert, 1951; Karlins et al., 1969). Estes estudos indicavam que eram atribuídos estereótipos negativos aos negros: o negro como preguiçoso, agressivo, religioso, musical e supersticioso. Madon et al. (2001) indica que prevalece a atribuição de estereótipos negativos aos negros: a imagem do negro como musical, barulhento e rude persiste na mentalidade de alguns jovens. No excerto seguinte, verificamos que o estereótipo do negro como despreocupado (*happy-go-lucky*) com a vida está presente na mente de alguns participantes.

Carlos – Estavam despreocupados com a vida (...) um deles estava há três anos sem fazer nada.

Jorge – Acho que o primeiro que não fazia nada ainda tinha a preocupação de procurar como se legalizar no país.

Pedro – Oh, mas esse tem mais tempo...

Jorge – Mas enquanto um se dava ao trabalho de tentar construir os papéis o outro não fazia nada.

Estes estereótipos são recorrentes nas narrativas dos jovens participantes neste estudo. Esta ideia de “despreocupação com a vida” associa aos jovens a responsabilidade pela sua situação de exclusão social. Como verificamos pelo excerto apresentado de seguida, para além do estereótipo associado à despreocupação, também são atribuídos estereótipos associados à suposta falta de escolaridade e à criminalidade.

João - Ao serem imigrantes os empregadores preferem contratar gente de nacionalidade mesmo portuguesa e eles nasceram em Portugal, só não têm nacionalidade mesmo efetiva.

Ana - Vão ter mais dificuldades em arranjar emprego, porque além de serem de outras nacionalidades, não têm muita escolaridade, comparando com pessoas que tiveram a sua formação na escola e são mesmo portugueses.

Patrícia - São postos às vezes um bocado à parte. São vistos como segundas pessoas, como se fosse um núcleo de pessoas que são ditas como pessoas normais e outras anormais! Acho que é um bocado a discórdia...

Jorge - Como eles são de cor negra, muitas vezes as pessoas dizem que eles são vândalos, que são daqueles que roubam e tratam-nos mal. Às vezes não é isso.

Embora tenha sido realçado que os dois jovens “personagens” nasceram em Portugal e que, por um conjunto de contrariedades, ainda não haviam obtido os documentos da nacionalidade, na narrativa dos participantes nos grupos focais persiste a ideia de que o Miguel Moreira e o Ruben Furtado são imigrantes e a cor da pele assume uma importância central nesta classificação. De facto, as auto e hetero-representações dos jovens participantes neste estudo são construídas com base na aceção de que um descendente de imigrantes negro, embora tenha nascido em Portugal, continua a ser visto como imigrante devido à cor da pele.

Observa-se ainda expressões do racismo, particularmente no que diz respeito a imigrantes de origem africana e de leste. Essas expressões ora enfatizam as diferenças culturais (Cabecinhas, 2012; Lages et al., 2006) ora se encontram fundamentadas em estereótipos sociais negativos sobre esta população.

Carlos - Mas, agora no caso de Portugal, o porquê de haver discriminação, por exemplo no racismo, eu sou tudo menos racista! Mas, vamos a ver, em 75% dos casos de assaltos na baixa de Lisboa são feitos por quem? São feitos por imigrantes de leste...

Jorge - Mas isso é consequência da entrada deles na sociedade portuguesa.

Carlos - Mas, uma coisa não justifica a outra.

Jorge - Ai não? Olha, e tu para sobreviver, não tens emprego...

Paulo - Então tu estás a dizer que é legítimo roubar, nestes casos?

Jorge - Não, mas tu chegas a um extremo que tu não tens o que comer, tu não tens nada!

Paulo - Mas, de certa forma o Carlos tem razão, nós também temos que ser racionais. É assim, ninguém tem culpa que a sociedade portuguesa não integre e sermos nós assaltados.

Tânia - Há pessoas que são...

Filipe - Mesmo racistas, tipo têm aquele desprezo pelas pessoas que...

Tânia - Algumas foram educadas assim não têm culpa, não é “não têm culpa”, não conhecem melhor, mas há outras que deviam ser um bocadinho mais compreensivas e eles esforçam-se agora, acho que assim vão ter um futuro melhor do que aqueles que andam aí a roubar.

Estas representações têm consequências no percurso e futuro de jovens como os participantes no filme discutido. A visão de uma menor legitimidade face aos direitos por parte desta população, mesmo que se trate de cidadãos formalmente possuidores de nacionalidade portuguesa, podem levar à sua exclusão social e económica (Malheiros et al., 2007).

A persistência de estereótipos, a associação dos grupos minoritários aos problemas da criminalidade e violência urbanas, a generalização dos preconceitos, a discriminação sistemática nas várias áreas da vida social (Marques, 2007) são fenómenos inscritos no próprio funcionamento da sociedade e reconhecidos pelos participantes nos grupos focais. Para estes, os média têm um papel central no seu processo de aprendizagem, influenciando as suas representações sobre o mundo que os rodeia.

Carla – Vemos uma pessoa negra na rua e quase automaticamente a estamos a discriminar, mesmo que só mentalmente. Se vemos um francês ou um inglês temos a ideia de Inglaterra e França como bons países. Discriminamos mais ou menos dependendo daquilo que a televisão, as redes sociais e o nosso grupo nos ensinam”.

Sara - Eu concordo com a Carla. Ainda há uma hierarquização de países, temos aqueles países que consideramos superiores a nós e aqueles que

consideramos inferiores a nós, tendo em conta a economia e a cultura do país. Isso ainda acontece.

Vários investigadores têm analisado o papel dos média na disseminação de imagens sobre imigrantes e minorias étnicas (Cádima & Figueiredo, 2003; Costa, 2010; Ferrin et al., 2004; Malheiros et al., 2007; Marques, 2007). De facto, os média possuem um papel fundamental no processo de (re)construção da memória social sobre conflitos e na atribuição de estigmas a espaços e a populações que neles habitam. A televisão, bem como os órgãos de comunicação social participam na “co-construção dos conflitos e dos eventos violentos, amplificando-os e fornecendo uma visibilidade aos autores” (Malheiros et al. 2007, pp. 21-35).

Os resultados dos grupos focais indicam que os média, e o cinema em particular, têm um papel importante na construção das imagens dos participantes sobre os imigrantes e minorias étnicas. Importa explorar de modo mais aprofundado estes resultados, procurando articulá-los com os resultados de outros estudos sobre o papel dos média na (re)construção de representações sobre os ‘imigrantes’. Por exemplo, mobilizar o estudo de Matos (2006) que, para além do cinema, estuda o papel dos manuais escolares e das exposições na construção de uma imagem positiva do português, imagem esta que exclui do imaginário nacional os negros portugueses, contribuindo para a sua discriminação e exclusão social.

REFLEXÕES FINAIS

A articulação metodológica permite uma melhor compreensão de uma determinada realidade social, possibilitando o olhar a partir de diferentes ângulos. No caso do estudo apresentado, procurámos articular a análise da narrativa de um filme português – *Li Ké Terra* (2010) – com as perceções de jovens estudantes sobre as relações interculturais.

Nos grupos focais pudemos observar a existência de tensões e conflitos, provocados pela aderência, mas também pela contestação de representações hegemónicas. Esta coconstrução e reconstrução reflexiva de imagens e representações sobre as relações interculturais revela-se pertinente no processo de desenvolvimento de cidadãos críticos e atentos à pluralidade de narrativas sobre o passado e sobre o presente.

À semelhança dos resultados de outros estudos (Cabecinhas, 2007), verificamos que os membros das minorias são vistos pelos participantes neste estudo como ‘representativos’ de uma categoria homogénea e não na sua individualidade. Além disso, os jovens filhos de imigrantes, nascidos em Portugal, são ainda percebidos como imigrantes, ‘não são mesmo portugueses’, devido à cor da pele. Os estereótipos negativos associados a imigrantes e aos seus descendentes persistem na mente dos jovens, bem como expressões de racismo. Estes estereótipos estão estreitamente relacionados com as ideologias e preconceitos raciais veiculados durante o período colonial, que se tornaram parte das representações dos portugueses (Almeida, 2008; Lourenço, 1992; Santos, 2014), influenciando profundamente as relações interculturais na atualidade.

Tendo verificado que os grupos focais constituíram também um espaço de coconstrução e reconstrução de imagens e perceções sobre o grupo étnico e social retratado, importa considerarmos o papel dos produtos mediáticos, em especial, do cinema documental, no processo de aprendizagem e desenvolvimento dos jovens e na transformação reflexiva e crítica das suas auto e heterorepresentações.

No processo de visualização e análise de filmes no contexto escolar, o papel do professor é fundamental. A orientação e estímulo dos estudantes no sentido de compreenderem e interpretarem criticamente os conteúdos fílmicos – literacia fílmica – revela-se central para a construção de cidadãos reflexivos e atentos à pluralidade das narrativas sobre a realidade social passada e presente, contribuindo para a descolonização do imaginário da sociedade maioritária. //

APOIO

Projeto de doutoramento com a referência SFRH/BD/75765/2011, cofinanciado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) e pelo Fundo Social Europeu (FSE) - Programa Operacional Potencial Humano (POPH), no âmbito do Quadro de Referência Estratégico Nacional (QREN) Portugal 2007-2013.

FILMOGRAFIA

Reis, F.; Guerra, J. M. & Baptista N. (Realizadores) & Vende-se Filmes (produtor). (2011). *Li ké terra*. Portugal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alexandre, V. (1999). O império e a ideia de raça (séculos XIX e XX). In J. Vala (Coord.), *Novos racismos: Perspectivas comparativas* (pp. 133-144). Oeiras: Celta.
- Almeida, M. V. de. (2008, 28 de abril). Portugal's colonial complex: from colonial lusotropicalism to postcolonial lusophony. Comunicação apresentada no *Queen's Postcolonial Research Forum*, Queen's University, Belfast. Retirado de <http://miguelvaledealmeida.net/wp-content/uploads/2008/05/portugals-colonial-complex.pdf>.
- Anderson, B. (1991[1983]). *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.
- Araújo, M. & Maeso, S. R. (2013). A presença ausente do racial: discursos políticos e pedagógicos sobre história, "Portugal" e (pós-)colonialismo. *Educar em Revista*, 47, 145-171.
- Bhabha, H. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Brockmeier, J. (2010). After the archive: Remapping memory. *Culture & Psychology*, 16(1), 5-35.
- Cabecinhas, R. (2006). Identidade e memória social: estudos comparativos em Portugal e Timor-Leste. In M. Moisés; H. Sousa & R. Cabecinhas (Org.), *Comunicação e Lusofonia: para uma abordagem crítica da cultura e dos media* (pp. 183-214). Porto: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade e Campo das Letras.

- Cabecinhas, R. (2007). *Preto e branco: A naturalização da discriminação racial*. Porto: Campo das Letras.
- Cabecinhas, R. & Feijó, J. (2010). Collective memories of Portuguese colonial action in Africa: Representations of the colonial past among Mozambicans and Portuguese youths. *International Journal of Conflict and Violence*, 4(1), 28-44.
- Cabecinhas, R. & Nhaga, N. (2008). Memórias coloniais e diálogos pós-coloniais: Guiné-Bissau e Portugal. In R. Cabecinhas & L. Cunha (Eds.), *Comunicação Intercultural: Perspectivas, dilemas e desafios* (pp. 109-132). Porto: Campo das Letras.
- Cabecinhas, R., Lima, M., & Chaves, A. (2006). Identidades nacionais e memória social: Hegemonia e polémica nas representações sociais da História'. In J. Miranda & M. I. João (Eds.), *Identidades nacionais em debate* (pp. 67-92). Oeiras: Celta.
- Cádima, R. & Figueiredo (2003). *Representações (imagens) dos imigrantes e das minorias étnicas nos media*. Observatório da imigração, 3 Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME).
- Castelo, C. (1998). "O modo português de estar no mundo", o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961). Porto: Edições Afrontamento.
- Costa, A. (2010). *A criação da categoria imigrantes em Portugal na revista Visão: Jornalistas entre estereótipos e audiências*. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural (ACIDI).
- De Fina, A. (2003). *Identity in narrative. A study of immigrant discourse*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Erl, A. (2008). Literature, film, and the mediality of cultural memory. In A. Erl & A. Nunning (Eds.), *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook* (pp. 389-398). Berlin: Walter de Gruyter.
- Erl, A. & Rigney, A. (2009). Introduction: Cultural memory and its dynamics. In A. Erl & A. Rigney (Eds.), *Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory* (pp. 1-14). Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Ferin, I.; Santos, C. A.; Silveirinha, M. J. & Peixinho, A. T. (2004). *Media, imigração e minorias étnicas I*. Observatório da imigração, 6. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME).
- Fivush, R. (2008). Remembering and reminiscing: How individual lives are constructed in family narratives. *Memory studies*, 1(1), 49-58.
- Freyre (1959[1953]). *Aventura e Rotina*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Gilbert, G. M. (1951). Stereotype persistence and change among college students. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 46, 245 – 254.
- Hall, S. (1993). Cultural Identity and Diaspora. *Framework*, 36, 222-237.
- Howarth, C. & Andreouli, E. (2014). 'Changing the context': Tackling discrimination at school and in society. *International Journal of Educational Development*, 41, 184–191. Retirado de <http://dx.doi.org/10.1016/j.ijedudev.2014.06.004>.
- Karlins, M.; Coffman, T. L. & Walters, G. (1969). On the fading of social stereotypes: Studies in three generations of college students. *Journal of Personality and Social Psychology*, 13(1), 1 - 16.
- Katz, D. & Braly, K. W. (1933). Racial stereotypes of one hundred college students. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 28(3), 280-290.

- Lages, M.; Policarpo, V.; Marques, J.; Matos, P. & António, J. (2006). *Os imigrantes e a população portuguesa imagens recíprocas. Análise de duas sondagens*. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME).
- Liu, J. & Hilton, D. (2005). How the past weighs on the present. Social representations of history and their role in identity politics. *British Journal of Social Psychology*, 44, 1-21.
- Lourenço, E. (1992). *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Macedo, I. & Cabecinhas, R. (2014). Diasporic identity(ies) and the meaning of *home* in autobiographical documentary films. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 2(1), 54-71.
- Macedo, I.; Cabecinhas, R. & Abadia, L. (2013) Audiovisual post-colonial narratives: Dealing with the past in Dundo, colonial memory. In R. Cabecinhas & L. Abadia (Eds.), *Narratives and social memory: theoretical and methodological approaches* (pp. 159-174). Braga: Universidade do Minho.
- Machado, F. L. (2001). Contextos e percepções do racismo no quotidiano. *Sociologia – Problemas e práticas*, 36, 53-80.
- Madon, S.; Guyll, M.; Aboufadel, K.; Montiel, E.; Smith, A.; Palumbo, P. & Jussin, L. (2001). Ethnic and national stereotypes: The Princeton Trilogy Revisited and Revised. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 27(8), 996-1010.
- Malheiros, J.; Mendes, M.; Barbosa, C.; Silva, S.; Schiltz, A. & Vala, F. (2007). *Espaços e expressões de conflito e tensão entre autóctones, minorias migrantes e não migrantes na área metropolitana de Lisboa*. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME).
- Marques, J. F. (2007). *Do “não racismo” português aos dois racismos dos portugueses*. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural (ACIDI).
- Matos, P. F. (2006). *As côres do Império, representações raciais no Império Colonial Português*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Mendes, J.; Silva, E. & Cabecinhas, R. (2010). Memória colectiva e identidade nacional: jovens angolanos face à História de Angola. In M. L. Martins; R. Cabecinhas & L. Macedo (Eds.), *Anuário internacional de comunicação lusófona 2010* (pp. 205-221). Coimbra: CECS/Grácio Editor.
- Moutinho, I. (2008). *The colonial wars in contemporary portuguese fiction*. Great Britain: Biddles Ltd, King's Lynn.
- Piçarra, M. C. (2015). *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
- Santos, B. S. (2014). Prefácio. In M. P. Meneses & B. S. Martins (Orgs.), *As guerras de libertação e os sonhos coloniais. Alianças secretas, mapas imaginados* (pp. 9-13). Coimbra: Almedina.
- Sardar, Z. (2008 [1952]). I think it would be good if certain things were said: Fanon and the epidemiology of oppression. In Franz Fanon *black skin, white masks* (pp. vi-xx). London: Pluto Press.
- Sturken, M. (2008). Memory, consumerism and media: Reflections on the emergence of the field. *Memory Studies*, 1(1), 73-78.
- Tajfel, H. (1983[1981]). *Grupos humanos e categorias sociais* (Vol. 1 e 2). Lisboa: Livros.
- Tajfel, H. & Turner, J. C. (1979). An integrative theory of intergroup conflict. In W. G. Austin & S. Worchel (Eds.), *The social psychology of intergroup relations* (pp. 33-48). Monterey, California: Brooks/cole.

Vala, J. & Pereira, C. (2012). Racism: an evolving virus. In F. Bethencourt & A. J. Pearce (Eds.), *Racism and ethnic relations in the Portuguese-speaking world* (pp. 49-70). New York: Oxford University Press.

Vala, J.; Brito, R. & Lopes, D. (1999). O racismo flagrante e o racismo subtil em Portugal. In J. Vala (Org.). *Novos racismos: Perspectivas comparativas* (pp. 31-60). Oeiras: Celta.

Volpato, C. & Licata, L. (2010) Introduction: collective memories of colonial violence. *International Journal of Conflict and Violence*, 4(1), 4-10.

NOTA BIOGRÁFICA

Isabel Macedo é licenciada e mestre em Ciências da Educação pela Universidade do Minho. Atualmente desenvolve o doutoramento em Estudos Culturais, na área da Comunicação e Cultura. Os seus principais interesses de investigação conjugam as áreas dos media, da memória social, da identidade social, das relações interculturais e das representações sociais. É bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) e investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS).

E-mail: isabelmaced@gmail.com

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho

Campus de Gualtar, 4710-057

Braga - Portugal

* **Submetido: 27-01-2016**

* **Aceite: 16-02-2016**

YOUTH AND PORTUGUESE CINEMA: THE (DE) COLONISATION OF THE IMAGINARY?

Isabel Macedo

Abstract

The narratives constructed and disseminated over various decades about the colonial past have profoundly influenced the relations established between the Portuguese population and ‘immigrants’. The stereotypes conveyed are deeply embedded in the social memory of the Portuguese, influencing intercultural relations. In order to analyse the perceptions of young people about intercultural relations, we conducted focus groups with secondary school students involving the viewing of the film *Li Ké Terra* (2010) and subsequent group discussion. In this article we present the results of the focus groups in articulation with the narrative of the film. The results demonstrate the persistence of certain negative stereotypes concerning the populations descendent from African immigrants, indicating that the memory of the colonial past significantly influences the imaginary and social identity of young people, also contributing to this youth perceiving young black people born in Portugal as immigrants. We argue that documentary and film literacy can play a central role in the reflexive and critical transformation of auto- and hetero-representations of young people, contributing to the decolonisation of the national imaginary.

Keywords

Cinema; social memory; (de)colonisation; stereotypes; intercultural relations

INTRODUCTION

The national imaginary in Portugal has been constructed on narratives of a ‘glorious’ past, in which the discoveries, expansion and colonisation performed a pivotal role. As Eduardo Lourenço (1992) has observed, our historiography reveals the illusionary image that the Portuguese have of themselves. The narratives of this past have contributed to construct hegemonic social representations (Almeida, 2008; Santos, 2014), affecting intercultural relations at the present time.

The emphasis on hegemonic narratives of national history and the colonial past limits individuals’ access to alternative versions of history, thus hindering the development of a critical perspective. In the case of colonialism, the different versions of history conveyed influence the individuals’ interpretation of the past, their present positioning and strategies for the future, defining relations between and within nations in a dynamic process (Cabecinhas & Feijó, 2010).

Reflecting critically on the images of the colonial past broadcast by the media, in particular by the Portuguese cinema, proves to be crucial in the deconstruction of hegemonic narratives about national history. Documentaries which portray the daily life of immigrants from the PALOP (Portuguese-Speaking African Countries) and their descendants (cf. *Li Ké Terra*, 2010, *Ilha da Cova da Moura*, 2010); autobiographical documentaries

about experiences of displacement and ambivalence of identity (cf. *Dundo, Memória Colonial*, 2009), by exploring other versions of the colonial past and intercultural relations, enable us to question and discuss whether these images promote the decolonisation of the imaginary or whether, in contrast, they add further fuel, helping to perpetuate stereotypes about the colonial past. Macedo, Cabecinhas and Abadia (2013) analysed the documentary *Dundo, Memória Colonial* (2009), by Diana Andringa, and conclude that this work shows the importance of examining the memories of people who lived in the colonial past. The memories of the filmmaker refer to people, places, times, emotions, smells and feelings that decisively mark the hybrid nature of her identity. In addition to considering that critical reflection around this film can contribute to the decolonisation of the imaginary, the authors believe that this type of autobiographical narrative may play an important role in the auto- and hetero-comprehension of the people who lived and live between cultures.

In this article, we question whether young people look critically at media contents on intercultural relations and the role of the Portuguese cinema in (de)constructing the imaginary about “us” and about the “other”.

In fact, the narratives which are constructed around the colonial past contribute to the development of the social identity of the groups involved in this conflict. These narratives influence the way that the groups currently interrelate and orientate their action in view of the challenges of present times (cf. Liu & Hilton, 2005). In the Portuguese case, the narratives that are constructed and disseminated concerning the colonial past influence the relations that are established between the Portuguese population and immigrants and their descendants. The stereotypes conveyed during the colonial period, and even after decolonisation, are deeply embedded in the social memory of the Portuguese, with profound impacts on intercultural relations (Cabecinhas & Feijó, 2010).

Literature, cinema and school education perform a central role in the dissemination of certain narratives about the Portuguese colonial past. For example, as noted by Moutinho (2008), in most Portuguese fiction literature published after 1974, although Africa is not necessarily the principal scenario or focus, it lingers in the background or is incorporated into the personal history of a character. Apart from the concern with Europe in Portuguese official discourse, the recurrent presence of Africa is observed in Portuguese contemporary fiction, which indicates the influence that the colonial past appears to have in the (re)construction of national identity. Likewise in the educational context, research work on recent history manuals (Araújo & Maeso, 2013) indicates the persistence in Portuguese textbooks of discourses which naturalise processes such as colonialism and racism, helping perpetuate and reproduce unequal relations of power. In the opinion of Araújo and Maeso (2013), the subtle expression of racism in school textbooks is at the same time an illustration of the existence of racism and one of the forms through which it is reproduced and maintained in everyday life. The naturalisation of certain processes, which help to constitute the contemporary relations of power, has led to the formation of ideological interpretative frameworks. For the authors, a more critical pedagogy and teaching of history (as well as other course subjects) should go beyond the

inclusion of other perspectives and versions of history. They should foster the production of more critical and informed historical interpretations.

In this article, we intend to examine the role of the documentary as enabling or triggering alternative interpretations of the past and stimulating critical reflection, contributing to the (re)construction of social memory on intercultural relations in the past and contemporary period. Through the viewing and discussion of a documentary (*Li Ké Terra*, 2010) about young descendants of immigrants in Portugal, we sought to explore the way that secondary school students interpret the film and (re)formulate their perceptions on intercultural relations.

COLONIAL MEMORY AND NATIONAL IMAGINARY: TRACES OF PAST CONFLICTS IN PRESENT INTERCULTURAL RELATIONS

According to Tajfel and Turner (1979), individuals are motivated to acquire or maintain a positive social identity, which can happen by comparison with other social groups. In this positive differentiation process, the past is central. The past of a group can be used to justify actions and present practices, influencing intergroup relations. From this perspective, the reconstruction of the past proves to be crucial for the (re)construction of social identity, allowing “forgotten” events to find a place in the collective memory of mainstream society.

Volpato and Licata (2010) argue that colonialism has left clear marks on international relations, on social relations within nations, and on the ideologies and imaginary of a large part of the world’s population. For the authors, the comprehension of the dynamics and conflicts of our current world implies thinking about colonialism and its consequences. The colonial past has moulded representations, ways of thinking and the behaviour of those who lived through its experiences. The recognition of the colonial past as one of the sources of racism, xenophobia and intolerance in relation to Africans, has been considered by various authors (Sardar, 2008; Volpato & Licata, 2010). For Sardar (2008), racism constituted the “foundations of Fortress Europe”, being evident in the resurgence of the extreme right in various European countries and in the “discourse of refugees, immigrants, asylum seekers and the Muslim population of Europe” (Sardar, 2008[1952], p. xix).

In Portugal, there is a persistent discrimination of people of African origin, as well as racial stereotypes and paternalist prejudices (Cabecinhas, 2007; Vala & Pereira, 2012).

Various comparative studies on social memory in different Portuguese-speaking countries - Angola, Brazil, Guinea Bissau, Mozambique, Portugal and Timor-Leste (Cabecinhas, 2006; Cabecinhas & Feijó, 2010; Cabecinhas, Lima & Chaves, 2006; Cabecinhas & Nhaga, 2008; Mendes, Silva & Cabecinhas, 2010) confirm the need to deal with the memories of (de)colonisation. What is recalled and forgotten depends on the social frameworks of memory surrounding the individuals in which they were socialised since childhood. Although the memory of colonisation is very present in the narratives of both parties, in fact, the meanings which are attributed to it are different. For example, from the side of the former coloniser we observe a forgetfulness or non-recognition of the

more violent effects of the colonial expansion, albeit recognising a position of “guilt” in relation to some aspects of colonialism. On the part of the former colonised, it is the violent effects of colonial actions that are most vivid in the analysed memories, emphasising the most oppressive aspects of colonialism (slavery, massacres). These results indicate the need to consider that “a common past” neither has the same significance nor raises the same emotions in young people who, although they have not had any direct experience of the colonial period, lived and live in contexts marked by narratives which fuel the construction of a particular portrayal of the past.

The narrative of the Portuguese colonial experience, especially in Africa, “influenced social and racial relations in the former colonies, as well as the racial images, stereotypes and prejudices that, over that long period of time, the Portuguese progressively constructed about others and themselves” (Machado, 2001, p. 55). Although various discourses to this day present notions such as the Portuguese people’s capacity to adapt to other cultures, their miscegenation with other peoples, the fact that many “blacks” resident in the country were and are national citizens, or that the majority of African immigrants are derived from former colonies, as factors which would contribute to the specificity of racism in Portugal, there is no specificity of the racism in Portugal, its expressions being similar to those of other European countries (Marques, 2007; Vala, Brito & Lopes, 1999). Various authors consider that the idea that there is no racism in Portugal or that the Portuguese are not racist is linked to *luso-tropicalismo* (Alexandre, 1999; Vala, Brito & Lopes, 1999). This concept, coined by Gilberto Freyre (1953/1959) was never endorsed in the official discourse of the Estado Novo, but merely inspired a simplistic and thoroughly nationalist version which conveyed a few carefully manipulated ideas (Castelo, 1998), and continued to flourish with the same vitality after April 1974. Piçarra (2015, p. 115) further adds that these ideas endured in political and media discourse and, “consequently, in the national discourse of identity”.

Cabecinhas (2007) demonstrates that although racism has undergone a metamorphosis in its forms of expression, it has not disappeared. What is observed is that people develop strategies to protect their public image of endorsing the values of equality, and adopt more subtle modes of racial discrimination. As argued by the author:

Present-day racism essentially involves refusing to recognize the singularity of the ‘Other’. In other words, racism is expressed by treating members of minorities as ‘representatives’ of a homogeneous category. This is reflected on a more automatic processing of information relative to those groups, i.e., more stereotype-based. Members of minorities become ‘invisible’ as persons, but extremely ‘visible’ as a group. (Cabecinhas, 2007, p. 280)

The author observes that the research participants pay less attention to people of minority groups, adopting a treatment more based on social stereotypes (Cabecinhas, 2007). Lages et al. (2006, p. 364) considers that manifestation of racism by the Portuguese population becomes even more significant when “observing the exaggerated cultural difference perceived, particularly with respect to East European and African

immigrants”. Immigrants of African origin and their descendants face a discriminatory racism that, in the Marques’ view (2007), is still strongly related to the colonial past of the country and to the racial ideologies and prejudices inherited from this same past.

Indeed, it is found that in Portugal, members of indigenous groups tend to regard the actual descendants of immigrants as different citizens, even when they are citizens formally endowed with Portuguese nationality. Even though these citizens are entitled to official political rights and have passed through a process of socialisation in Portuguese schools, they frequently end up excluded in social and economic terms (Malheiros et al., 2007).

THE MEDIA IN THE (RE)CONSTRUCTION OF SOCIAL MEMORY AND NATIONAL IDENTITY

Research on memory among victims of collective traumas, such as the holocaust, war or colonialism, offers evidence of complex narratives of mnemonic construction and reconstruction. Indeed, the traditional model of memory as a static and stable place of storage, where past perceptions and experiences are retained and from which they can be recovered, has proved to be increasingly more inadequate and obsolete. According to Brockmeier (2010, p. 27) “(...) human memory practices are embedded or embodied - in environments, umwelts, eco-niches, everyday life-meaning contexts, and historical life-worlds of action and interaction; they are activities within cultural (and that implies noetic) orders, which are themselves subject to historical change”. An important part of these cultural orders is the media, with which human recall has always been intimately linked.

The discussion around precisely how certain collective memories become hegemonic or, to the contrary, how memories hitherto marginalised gain prominence in the public sphere has been central in the study of memory. According to Erll and Rigney (2009, p. 2), the dynamics of cultural memory can only be fully understood if we take into account not only the social factors, but also the ‘frameworks’ of media recollection and specifically the media processes through which memories reach the public sphere and become collective. It is in the public sphere that some memories are transformed into media versions of the past, while at the same time others are ignored or censured. This means that the dynamics of social memory must be studied at the crossing point of both social and media processes.

Certain media productions strike a deep chord in the collective memory and, subsequently, through the inter-media reiteration of these narratives across different platforms in the public sphere (press, internet, commemorative rituals and films) the theme becomes embedded in a certain community. Effectively, the media are more than merely passive and transparent conveyors of information; rather it plays an active role in the formation of our understanding of the past, in the “mediation” between us (as readers, television viewers, listeners) and past experiences, and, therefore, in defining the agenda for future acts of remembrance within society (Erll & Rigney, 2009, p. 3). The inter-media reiteration of particular narratives about the past and present still influences the (re) construction of the social identity of the individuals exposed to it. Social identity is understood as “that part of an individual’s self-concept which derives from his knowledge

of his membership of a social group (or groups), together with the value or emotional significance attached to that membership” (Tajfel, 1983[1981], p. 290). More recent works consider that the use of the term “identity” should be replaced by “identities” in the plural, assuming that this latter idea reflects the concept that individuals and groups have access to a repertoire of socially available choices and that this involves an endless process of construction. On this issue, Hall (1993) notes that we should conceptualise identity as a persistently incomplete process, constituted within processes of representation. Cultural identity is not a fixed essence, but is profoundly marked by history and culture. The past has a central role in the process of the (re)construction of identity and always resorts to memory, fantasy, narratives and myths. In the author’s opinion, cultural identities are unstable points of identification constructed in the context of history and culture. They are not an essence, but rather a positioning (Hall, 1993). Other perspectives consider various identities coexist within the same individual, which change and evolve according to the situations, discussion partners and contexts, that can be created, imposed, ordered or repressed through institutions and social interactions (De Finna, 2003).

The issue of mediation is thus fundamental to the way that social memory and social identity are conceived and (re)constructed. In fact, as remarked by Sturken (2008, p. 75), “we all have ‘personal’ memories that come to us not from our individual experience but from our mediated experience of photographs, documentaries and popular culture”. For Anderson (1991[1983]) both nationality (or national condition) and nationalism are specific cultural products. In the author’s opinion, a community is above all imagined because its individuals, even never knowing one another, share common signs and symbols, which imply that they recognise themselves as belonging to the same imaginary space.

Based on this idea of social memory and social identity as dynamic processes, whose (re)construction is influenced by the media, we seek to examine the way that the cinema, in particular, enables reflection on the Portuguese colonial past and present day cultural relations. It is important to bear in mind that the national imaginary and the memories of the Portuguese were based on the narrative of a ‘glorious’ past, in which the ‘discoveries’, the empire and colonisation played a pivotal role. The fact that these narratives became hegemonic and part of the representations of the Portuguese (Almeida, 2008; Lourenço 1992; Santos, 2014) could help to understand the results of this study, in particular concerning the discussion about how the descendants of Cape Verdean immigrants are perceived by young Portuguese in the present time.

METHODOLOGY

The use of various methods proved productive as this enabled the study object to be observed from different angles. Following this line of thought, the researcher should develop an awareness of the plethora of perspectives that permeate any social environment (Howarth, 2014). Bearing in mind this idea of mixed methods, we present our reflections on the outcomes of the focus group discussions with secondary school students, with an analysis of the narrative of the film used to stimulate the discussion.

We developed focus groups with young people attending secondary school in the north of Portugal, and showed a previously selected documentary followed by group discussion. This method proved to be appropriate due to its potential for deconstruction and analysis of auto- and hetero- representations. We chose secondary education as we considered that this involves an age cohort in which individual identities are at a critical stage of construction (Fivush, 2008), and where reflection of the role of the media in the portrayal of certain realities is essential.

The film under discussion is entitled *Li Ké Terra* (2010), which means “This is my land”. Winner of the Portuguese DocLisboa competition in 2010, it recounts the story of two young people living in Casal da Boba, in Amadora, Miguel Moreira and Ruben Furtado, and was produced by Filipa Reis, João Miller Guerra and Nuno Baptista.

The selection of the film was made according to the following criteria: its duration, as the available time was limited; the illustration of a situation with which the students could identify (the film participants are of the same age cohort as the students and questions are posed in the film related to school and family issues); and, finally, a film which could raise a discussion around intercultural relations. We also assumed that a film that could be provocative and cause some level of emotional involvement would constitute an important stimulus for the discussion.

We created 17 focus groups, involving 129 students, aged between 15 and 18 years old. The dynamics occurred in two secondary schools, in the Philosophy and History courses, between 31 January and 4 April 2013.

The students saw the film, followed by a discussion on it in small groups. This discussion was directed around a series of topics that we wished to see addressed. In this article, we shall focus on the young peoples’ representations concerning immigrant populations and their descendants, and the role attributed by them to the media, namely the cinema, in the process of constructing their opinions about others and their views of the world.

THE FILM *LI KÉ TERRA*: NATIONALITY, IDENTITY AND FUTURE PROSPECTS

The discussion about the difficulties experienced by the main characters in obtaining Portuguese nationality, despite having been born in Portugal and lived there up to the present, is central in the film. This constitutes the overriding concern of Ruben Furtado, one of the main personalities in the film, who refers to the daily impossibilities imposed on those who do not have the citizenship documents.

It's everything, for me, the documents mean everything! Now, at this moment it's everything. It's everything I need to be able to work, to be able to take a course, continue at school. Various things. What I mean is that a person, really, without documentation is nothing! Like having one foot in the grave, like being down on the floor, lying down. One zero to the left! It's tough! Let me tell you, anyone who doesn't have documents is fucked! Can't do anything! Can't go to college, can't work, can't get

a job... Stuff like that. If I had documents, I probably wouldn't be like this.
(Ruben Furtado, *Li Ké Terra*, 2010)

The life story of two participants is narrated over the course of the film, in particular the story of Miguel Moreira and the events that led up to him not having obtained Portuguese documentation at the right time. The grandmother stresses the difficulties experienced, the numerous applications for documents, documents which were very often impossible to obtain. In another scene in the film, young people's financial problems are also highlighted, and the expense involved in the getting all the paperwork together to obtain nationality.

Mother got into a life of drugs, Miguel was not registered. For Miguel to be registered it was me who went along to talk to a social worker, Dr. Susana. She managed to help me to get Miguel registered. So Miguel ended up being registered, Miguel was about 2 years old. Since I wasn't the kid's guardian, I thought that at the time Miguel would get his documents as he'd always lived with me. He lived at home with me, and I thought, well, it should be easy to get documents for him. When I went to the embassy to see if I could get the documents for him, they said no, they said I needed to be his guardian, that I had never applied for guardianship. That I didn't know how! I am his grandmother, he was practically born there at home, he lived at my home, he never lived with his mother. I thought that at the time of getting his documents that it wouldn't be necessary. That it would be easier that way. So, every day that I went, they told me to get some document together and go to the embassy. I went there and they told me to get something else, it had to be something else! (...) He went to see the mother's document and then told me that I needed to go and get the mother's criminal record in Cape Verde. In Cape Verde and in São Tomé, where she was born. But, if she never lived in Cape Verde, doesn't know Cape Verde, how am I going to get hold of her criminal record in Cape Verde?. (Miguel's Moreira grandmother, *Li Ké Terra*, 2010)

Miguel's Moreira grandmother, having lived longer in Portugal than in Cape Verde, identifies herself and her family, to a large extent, as being Portuguese. For this reason, she is thoroughly perplexed with the complexity inherent to the process of obtaining nationality for her grandchild, Miguel Moreira.

I see my children and my grandchildren as Portuguese! Because they were born here, I see them as Portuguese! I practically feel Portuguese myself, because they live more in Portugal than in my homeland. I left there when I was 24 years old, never went back, now I am 60, it's already a lifetime!.
(Miguel's Moreira grandmother, *Li Ké Terra*, 2010)

Miguel's Moreira process of identity construction, as illustrated in the following extract, is deeply marked by the history and culture of his family. The student thus takes

up a positioning and culturally identifies himself as Cape Verdean. For him, the education, music, food and even the way in which he expresses his emotions is Cape Verdean. Miguel's cultural identity is thus profoundly marked by the history and culture of the context in which he has grown up. The past of his family and his origins play a central role in the process of the student identity (re)construction, while not having lived in Cape Verde, draws on the social memory, narratives and myths about the country's culture, in the construction of an "imagined community" to which he feels he belongs (Anderson, 1991[1983]; Hall, 1993).

Me, when I listen to music, hey man, which comes from there, or which is really traditional, like *morna*, hey dude, I identify with it right away! I don't need to listen to the whole soundtrack to say "yeah, I like it"! I really identify with it immediately. Like yeah, it's in my blood. Like a *funaná* or *ferro-gaita* [music and instruments]. Just hearing that *gaita* [accordion] play or the *ferro* [metal instrument], the rest of the melody stays with me, know what I mean? Really from back home, it's impossible for me to feel Portuguese with these things. When I eat that great *cachupa* [traditional stew] I also get that same taste. I don't get the taste of the food, but it reminds me that I have been to Cape Verde, like, that I have touched that ground and wow it's great. This is why I feel 100% Cape Verdean. (Miguel Moreira, *Li Ké Terra*, 2010)

I'm going to buy a country and have my own nationality. I'm going to be Tiberian. That's it, I'm going to be Tiberian. I'm going to buy a country, it's going to be called Tiber, and I'm going to be Tiberian. Until then, before getting all that, I'm going to be Portuguese on my Identity Card. But I'll always consider myself Cape Verdean. My education has all come from there, the theories of life were from there. The first time I kissed it was in Cape Verdean. Everything, it was all in Cape Verdean! It was never in Portuguese. This is what is called a vicious circle, right?. (Miguel Moreira, *Li Ké Terra*, 2010)

As was the case in other studies (Macedo, Cabecinhas & Abadia, 2013) on the experiences of those living "in-between cultures", we found that audio-visual narratives such as those in the film *Li ké Terra* (2010) enable an understanding of the complexity of identity among young people like Miguel Moreira, who live in countries where different cultures coexist, in which they are called upon daily to develop strategies of negotiation and identity (re)construction. As illustrated by the extracts presented above, Miguel Moreira mobilises traditional Cape Verdean cultural references to substantiate his social identity, drawing on a national imaginary which is not Portuguese, but Cape Verdean. The student adds that he is going to buy his own country, indicating that while he neither feels nor is perceived as Portuguese and, simultaneously, identifies himself as Cape Verdean, he is aware that he has never been to Cape Verde. Miguel Moreira appears to consider himself stateless, or someone who is constantly missing his own country. This feeling of "not

belonging anywhere” is also mentioned by individuals who have lived through migration experiences (Macedo, Cabecinhas & Abadia, 2013; Macedo & Cabecinhas, 2014).

The reflections of Ruben Furtado, which are presented below, where he evinces his expectations in relation to the future, are mentioned in the focus groups. We found that his testimony enables the students to reflect on the constraints under which young people who are descendants of immigrants currently live.

Sometimes I go for a walk, wander around, see something I would like to buy, something like that...

Then, I start thinking. You don't work, how are you going to get the money to buy the stuff you want?

What's the easiest path? If you don't have documents, you can't get work!?

What's the easiest path? It's stealing, or doing something bad! But nope, in my head that's all under control. That's not what I want for myself, so I would rather not be able to buy that stuff which I probably feel like buying, I could steal and buy it, right? But, I would rather stay cool, not buy the stuff and stay just as I am, without money. Sometimes I might want to have money, but I stay cool, I'm not going to do anything to get money, I just stay where I am.

If I get a mark on my criminal record, then I will never ever get the documentation! It will never happen!. (Ruben Furtado, *Li Ké Terra*, 2010)

It's not the life for me. It's not the life I want for myself! I might have children later on, what kind of example would they have? What would be their background? Like, they are at school, the other kids are saying “my dad does this or that, he's an architect, he's whatever, and so forth”, gets to my kid's turn “my dad's a thief, and so on” Fuck, what then? I'm very young, really wet behind the ears. There's a heck of a lot of guys about my age who die just like that! They kill us or some kind of shit happens. I think about that a lot, a really young guy getting himself mixed up in shit, some really bad stuff could happen. He ends up, 19 years old going to prison for 4, 5, 6 years! 10, 15, fuck it! You got to think about the future a little. (Ruben Furtado, *Li Ké Terra*, 2010)

Exploration and reflection around testimonies such as those of Ruben Furtado can help in the deconstruction of negative stereotypes about this population, which young people are confronted with on a daily basis and which are conveyed, for example, through the media (Ferin et. al., 2004; Malheiros et al., 2007).

THE FOCUS GROUPS: IDENTIFICATION WITH THE FILM AND SOCIAL STEREOTYPES

Part of the participants in the focus groups recognised the difficulties facing young descendants of immigrants in Portugal. In the case of Miguel Moreira and Ruben Furtado,

the problems that they progressively faced with in attempting to obtain Portuguese nationality, despite having been born in Portugal, are mentioned as issues that, up to the time of the discussion, were unknown to the majority of the participants in this study. The recognition of persistent discrimination among this population and, moreover, the complexities of identity experienced by the characters of the film, enabled the students to reflect and share different perspectives about the subject.

Clara - I think there's a lot of discrimination, in these matters. It could be a little bit because their parents are of another nationality, I think that displaces them a bit from society. They feel that.

Ana - I think they feel like that... a bit displaced! In spite of wanting to be Portuguese, they feel they are not from here, they are from someplace else.

Mariana - There's always something that connects them to Cape Verde and this is felt in their lives.

Ana - And people make a point of always reminding them of this...

It was found that there was a stronger identification with the reality portrayed and greater reflection among the participants whose experiences of intercultural contact are more present. Those who have friends of other nationalities, whose family members have immigrated and mention knowing the difficulties that they experienced in that migratory process, and those who, like Miguel Moreira and Ruben Furtado, are descendants of Cape Verdean immigrants, such as Joana, reveal a more critical attitude. Joana's testimony leads to discussion of the importance of relations established at school, in the process of constructing children's and young people's social identity.

Joana - I am living proof of this experience, with my parents being immigrants. I was born here, and when I was small it was very clear in the way that I was treated, and at first it's very bad and we want to be like them. I remember my mother telling me that when I was little I wanted to be white, because they would often tease me for having a different colour and they would tell me to go home and things like that, but now I couldn't care less, because they don't often talk to me like that, but even if they did it doesn't bother me so much anymore...

Although this is not perceptible in the extract, in Joana's testimony and in her voice there are traces of hurt which is simultaneously a venting of emotion. This catches the other participants in the focus groups rather by surprise, creating a silence and, in some cases, we found some introspection and reflection about what they had just heard. Then, a girl speaks, seeking to justify the attitudes of the majority population in relation to this segment, but this testimony is looked upon with recrimination by her colleagues who view the girl with reproach, distaste. We found that, in view of the looks of reproach by the members

of her group, Marta progressively changes her discourse. This case offers evidence of the importance of confronting different perspectives in a critical manner and the way that perceptions can be reorganised or reformulated during the process of group discussion.

Marta - I think that sometimes there are certain people who come to Portugal because they think they will get more benefits here and sometimes they only come here as a result of this, because if we take a good look there are many people who are hanging around, I wouldn't say that there aren't people who don't come here seeking work and a better life, but there are others who just come to take advantage. A small minority, because I no longer believe that a person wants to be permanently dependent on another or something like that... But I think that now this is changing and no longer happens as much...

Negative portrayals of the film's participants are also very present in the discussion. The idea of "happy-go-lucky" constitutes a negative stereotype attributed to blacks in various studies about social stereotypes (Katz & Braly, 1933; Gilbert, 1951; Karlins et al., 1969). These studies indicated that the following negative stereotypes were attributed to black: the black as lazy, aggressive, religious, musical and superstitious. Madon et al. (2001) demonstrates the prevailing attribution of these negative stereotypes to blacks: the image of the black as musical, noisy and uncouth persists in the mentality of some young people. In the extract presented below, we find that the stereotype of the black as unconcerned with life (happy-go-lucky) is present in the mind of some participants.

Carlos – They were unconcerned about life (...) one of them had done nothing for three years.

Jorge – I think that the first one, who wasn't doing anything, was still concerned about trying to find out how to get legalised in the country.

Pedro – Oh, but that one has more time...

Jorge – But while one was actually working on trying to get hold of the papers, the other didn't do anything.

These stereotypes are recurrent in the participant's narratives. This idea of "happy-go-lucky" associates young people with responsibility for their situation of social exclusion. As observed in the extract presented below, apart from the stereotype linked to lack of concern, attributed stereotypes are also associated to supposed lack of schooling and criminality.

João - In being immigrants, employees prefer to contract people of real Portuguese nationality and they were born in Portugal, they just don't have full nationality.

Ana - They are going to have greater difficulties in getting employment, because in addition to being of other nationalities, they don't have much schooling, compared to people who have received their education at school and are actually Portuguese.

Patrícia - Sometimes they are pushed aside a bit. They are perceived as second-class people, as if there is a core of people who are so-called normal and others who are abnormal! I think it's kind of dissent...

Jorge - As they are black in terms of colour, people frequently say that they are vandals, that they steal and treat them badly. Sometimes, it's not like that.

Although it was stressed that the two film participants were born in Portugal and that, due to a series of problematic issues, they had not yet obtained their nationality documents, the narrative of the focus group members shows the persistent idea that Miguel and Ruben are "immigrants" and the colour of their skin assumes a central importance in this classification. In fact, the auto- and hetero- representations of the young people participating in this study are based on the idea that a descendant of black immigrants, even when born in Portugal, continues to be an immigrant due to skin colour.

Expressions of racism can also be observed with respect to immigrants of African and East European origin. These expressions sometimes stress the cultural differences (Cabecinhas, 2012; Lages et al., 2006) and on other occasions are substantiated by negative social stereotypes about this population.

Carlos - However, now in the case of Portugal, why discrimination exists, for example racism, I am anything but racist! But, let's see, 75% of the robberies in downtown Lisbon are done by whom? They are done by East European immigrants...

Jorge - But that's a consequence of their entry into Portuguese society.

Carlos - But, one thing doesn't justify the other.

Jorge - Why not? Look, you need to survive, you don't have a job...

Paulo - So you're saying that it's legitimate to steal, in these cases?

Jorge - No, but you get to an extreme and you don't have anything to eat, you don't have anything!

Paulo - Well, in a certain way Carlos is right, we also have to be rational. It's like this, it's no-one's fault that Portuguese society doesn't integrate them and then we get robbed.

Tânia - Some people are...

Filipe - Really racist, like they despise people who...

Tânia - Some have been brought up like that, it's not their fault, it's not that "it's not their fault", they just don't know any better. But there are others who should be a tiny little more understanding and they are making an effort now, I think that like this they will have a better future than those who go around stealing.

These representations and social stereotypes have consequences for young people's career paths and future like the participants in the film under discussion. The view of a lesser legitimacy in terms of rights by this population, even when involving citizens formally endowed with Portuguese nationality, could lead to social and economic exclusion (Malheiros et al., 2007).

The persistence of stereotypes, the association of minority groups to problems of urban criminality and violence, the generalisation of prejudices, the systematic discrimination in various areas of social life (Marques, 2007) are phenomena embedded in the functioning of society itself and recognised by the focus group members. For them, the media plays a crucial role in their learning process, influencing their representations about the world surrounding them.

Carla – We see a black person in the street and almost automatically we are discriminating, even if only mentally. If we see a French or an English person we have an idea of England and France as good countries. We discriminate more or less depending on what the television, the social networks and our group teach us”.

Sara - I agree with Carla. There is still a pecking order of countries, there are those countries that we consider superior to us and those that we consider inferior to us, taking into account the country's economy and culture. This still happens.

Various researchers have analysed the role of the media in the dissemination of representations about immigrants and ethnic minorities (Cádima & Figueiredo, 2003; Costa, 2010; Ferin et al., 2004; Malheiros et al., 2007; Marques, 2007). Indeed, the media perform a fundamental role in the process of (re)constructing the social memory of conflicts and in the attribution of stigmas to places and the populations living in them. Television and the media in general participate in the “co-construction of conflicts and violent events, amplifying them and providing visibility to the perpetrators” (Malheiros et al. 2007, p. 21).

The results of the focus groups indicate the role of the media, and cinema in particular, in constructing the participants' images about immigrants and ethnic minorities. It is

important to explore these results in greater depth, and seek to link them with the results of other studies about the role of the media in the (re)construction of social representations about immigrants. For example, by mobilising the study by Matos (2006) which, in addition to cinema, examines the role of school textbooks and exhibitions in the construction of a positive image of the Portuguese, an image which excludes Portuguese blacks from the national imaginary, contributing to their discrimination and social exclusion.

FINAL REFLECTIONS

Methodological integration enables a better understanding of a certain social reality, allowing examination from different angles. In the case of the study presented herein, we sought to link the analysis of the narrative of a Portuguese film – *Li Ké Terra* (2010) – with the perceptions of young students about intercultural relations.

In the focus groups, we were able to observe the existence of tensions and conflicts, caused not only by the endorsement but also the contestation of hegemonic representations. This co-construction and reflexive reconstruction of images and portrayals of intercultural relations is revealed to be relevant in the process of developing critical citizens who are attentive to the plurality of narratives about the past and present.

Similarly to the outcome of other studies (Cabecinhas, 2007), we found that the members of minorities are viewed by the participants in this study as ‘representative’ of a homogenous category and not on their singularity. Furthermore, the young children of immigrants, born in Portugal, are still perceived as immigrants, ‘they are not really Portuguese’, due to the colour of their skin. Negative stereotypes associated to immigrants and their descendants persist in the minds of young people, as well as expressions of racism. These stereotypes are closely related to the ideologies and racial prejudices conveyed during the colonial period, which have become part of representations of the Portuguese (Almeida, 2008; Lourenço, 1992; Santos, 2014), profoundly influencing intercultural relations in the present day.

Having observed that focus groups also constituted a space of co-construction and reconstruction of images and perceptions about ‘immigrants’, it is important to consider the role of media products, especially documentary cinema, in the learning and development process of young people and in the reflexive and critical transformation of their auto- and hetero- representations.

During the process of viewing and analysing films in a school context, the role of the teacher is crucial. Directing and stimulating the students towards their critical comprehension and interpretation of film contents – film literacy – is shown to be essential for the construction of reflexive citizens attentive to the plurality of narratives about the past and present social reality, and contributing to decolonising the imaginary of mainstream society. ✍

Translation from Portuguese into English financed by COMPETE: POCI-01-0145-FED-ER-007560 and FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, within the context of the project: UID/CCI/00736/2013.

Portuguese Foundation for Science and Technology (FCT), PhD Project SFRH/BD/75765/2011, co-financed by the European Social Fund - Human Potential Operational Programme (POPH) under the National Strategic Framework Portugal 2007-2013.

FILMOGRAPHY

Vende-se Filmes (producer); Reis, F.; Guerra, J. M. & Baptista N. (directors). (2011). *Li ké terra*. Portugal.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Alexandre, V. (1999). O Império e a ideia de raça (séculos XIX e XX). In J. Vala (Coord.), *Novos racismos: Perspectivas comparativas* (pp. 133-144). Oeiras: Celta.
- Almeida, M. V. de. (2008, 28 abril). Portugal's colonial complex: from colonial lusotropicalism to postcolonial lusophony. Comunicação apresentada no *Queen's Postcolonial Research Forum*, Queen's University, Belfast. Retrieved from <http://miguelvaledalmeida.net/wp-content/uploads/2008/05/portugals-colonial-complex.pdf>.
- Anderson, B. (1983/1991). *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.
- Araújo, M. & Maeso, S. R. (2013). A presença ausente do racial: discursos políticos e pedagógicos sobre história, "Portugal" e (pós-)colonialismo. *Educar em Revista*, 47, 145-171.
- Bhabha, H. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Brockmeier, J. (2010). After the archive: remapping memory. *Culture & Psychology*, 16(1), 5-35.
- Cabecinhas, R. (2006). Identidade e memória social: estudos comparativos em Portugal e Timor-Leste. In M. Moisés; H. Sousa & R. Cabecinhas (Org.), *Comunicação e Lusofonia: para uma abordagem crítica da cultura e dos media* (pp. 183-214). Porto: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade e Campo das Letras.
- Cabecinhas, R. (2007). *Preto e branco: A naturalização da discriminação racial*. Porto: Campo das Letras.
- Cabecinhas, R. & Feijó, J. (2010). Collective memories of Portuguese colonial action in Africa: Representations of the colonial past among Mozambicans and Portuguese youths. *International Journal of Conflict and Violence*, 4(1), 28-44.
- Cabecinhas, R. & Nhaga, N. (2008). Memórias coloniais e diálogos pós-coloniais: Guiné-Bissau e Portugal. In R. Cabecinhas & L. Cunha (Eds.), *Comunicação Intercultural: Perspectivas Dilemas e Desafios* (pp. 109-32). Porto: Campo das Letras.
- Cabecinhas, R.; Lima, M. & Chaves, A. (2006). Identidades nacionais e memória social: hegemonia e polémica nas representações sociais da história. In J. Miranda & M. I. João (Eds.), *Identidades Nacionais em Debate* (pp. 67-92). Oeiras: Celta.
- Cádima, R. & Figueiredo (2003). *Representações (imagens) dos imigrantes e das minorias étnicas nos media*. Observatório da imigração, 3 Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME).
- Castelo, C. (1998). "O modo português de estar no Mundo", o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961). Porto: Edições Afrontamento.

- Costa, A. (2010). *A criação da categoria imigrantes em Portugal na revista Visão: Jornalistas entre estereótipos e audiências*. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural (ACIDI).
- De Fina, A. (2003). *Identity in narrative. A study of immigrant discourse*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Erl, A. (2008). Literature, film, and the mediality of cultural memory. In A. Erl & A. Nunning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 389-398). Berlin: Walter de Gruyter.
- Erl, A. & Rigney, A. (2009). Introduction: cultural memory and its dynamics. In A. Erl & A. Rigney (Eds.), *Mediation, Remediation and the Dynamics of Cultural Memory* (pp. 1-14). Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Ferin, I.; Santos, C. A.; Silveirinha, M. J. & Peixinho, A. T. (2004). *Media, imigração e minorias étnicas I*. Observatório da imigração, 6. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME).
- Fivush, R. (2008). Remembering and reminiscing: How individual lives are constructed in family narratives. *Memory Studies*, 1(1), 49-58.
- Freyre (1959[1953]). *Aventura e rotina*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Gilbert, G. M. (1951). Stereotype persistence and change among college students. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 46, 245-254.
- Hall, S. (1993). Cultural identity and diaspora. *Framework*, 36, 222-237.
- Howarth, C. & Andreouli, E. (2014). 'Changing the context': Tackling discrimination at school and in society. *International Journal of Educational Development*, 41, 184-191. Retrieved from <http://dx.doi.org/10.1016/j.ijedudev.2014.06.004>.
- Karlins, M.; Coffman, T. L. & Walters, G. (1969). On the fading of social stereotypes: Studies in three generations of college students. *Journal of Personality and Social Psychology*, 13, 1-16.
- Katz, D. & Braly, K. W. (1933). Racial stereotypes of one hundred college students. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 28, 280-290.
- Lages, M.; Policarpo, V.; Marques, J.; Matos, P. & António, J. (2006). *Os imigrantes e a população portuguesa imagens recíprocas. Análise de duas sondagens*. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME).
- Liu, J. & Hilton, D. (2005). How the past weighs on the present: Towards a social psychology of histories. *British Journal of Social Psychology*, 44, 537-556.
- Lourenço, E. (1992). *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Macedo, I. & Cabecinhas, R. (2014). Diasporic identity(ies) and the meaning of home in autobiographical documentary films. *Lusophone Journal of Cultural Studies*, 2(1), 54-71.
- Macedo, I.; Cabecinhas, R. & Abadia, L. (2013) Audiovisual post-colonial narratives: Dealing with the past in Dundo, colonial memory. In R. Cabecinhas & L. Abadia (Eds.), *Narratives and social memory: theoretical and methodological approaches* (pp. 159-174). Braga: Universidade do Minho.
- Machado, F. L. (2001). Contextos e percepções do racismo no quotidiano. *Sociologia – Problemas e práticas*, 36, 53-80.

- Madon, S.; Guyll, M.; Aboufadel, K.; Montiel, E.; Smith, A.; Palumbo, P. & Jussin, L. (2001). Ethnic and national stereotypes: The Princeton Trilogy Revisited and Revised. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 27(8), 996-1010.
- Malheiros, J.; Mendes, M.; Barbosa, C.; Silva, S.; Schiltz, A. & Vala, F. (2007). *Espaços e expressões de conflito e tensão entre autóctones, minorias migrantes e não migrantes na área metropolitana de Lisboa*. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME).
- Marques, J. F. (2007). *Do “não racismo” português aos dois racismos dos portugueses*. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural (ACIDI).
- Matos, P. F. (2006). *As côres do Império, representações raciais no Império Colonial Português*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Mendes, J.; Silva, E. & Cabecinhas, R. (2010). Memória colectiva e identidade nacional: jovens angolanos face à História de Angola. In M. L. Martins; R. Cabecinhas & L. Macedo (Eds.), *Anuário internacional de comunicação lusófona 2010* (pp. 205-221). Coimbra: CECS/Grácio Editor.
- Moutinho, I. (2008). *The colonial wars in contemporary portuguese fiction*. Great Britain: Biddles Ltd, King's Lynn.
- Piçarra, M. C. (2015). *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
- Santos, B. S. (2014). Prefácio. In M. P. Meneses & B. S. Martins (Orgs.), *As guerras de libertação e os sonhos coloniais. Alianças secretas, mapas imaginados* (pp. 9-13). Coimbra: Almedina.
- Sardar, Z. (2008[1952]). I think it would be good if certain things were said: Fanon and the epidemiology of oppression. In Franz Fanon, *Black skin, white masks* (pp. vi-xx). London: Pluto Press.
- Sturken, M. (2008). Memory, consumerism and media: Reflections on the emergence of the field. *Memory Studies*, 1(1), 73-78.
- Tajfel, H. (1983[1981]). *Grupos humanos e categorias sociais* (Vol. 1 e 2). Lisboa: Livros.
- Tajfel, H. & Turner, J. C. (1979). An integrative theory of intergroup conflict. In W. G. Austin, e S. Worchel (Eds.), *The Social Psychology of Intergroup Relations* (pp. 33-48). Monterey, California: Brooks/cole.
- Vala, J. & Pereira, C. (2012). Racism: an evolving virus. In F. Bethencourt & A. J. Pearce (Eds.), *Racism and ethnic relations in the Portuguese-speaking world* (pp. 49-70). New York: Oxford University Press.
- Vala, J.; Brito, R. & Lopes, D. (1999). O racismo flagrante e o racismo subtil em Portugal. In J. Vala (Org.). *Novos Racismos: Perspectivas Comparativas* (pp. 31-60). Oeiras: Celta.
- Volpato, C. & Licata, L. (2010). Introduction: collective memories of colonial violence. *International Journal of Conflict and Violence*, 4(1), 4 – 10.

BIOGRAPHIC NOTE

Isabel Macedo has a degree and a master in Education Sciences from the University of Minho. She is currently in the doctoral program in Cultural Studies, in the field of Communication and Culture. Her main research interests combine the fields of media, social memory, social identity, intercultural relations and social representations. She is

scholarship from the Portuguese Foundation for Science and Technology and researcher at Communication and Society Research Center.

E-mail: isabelmaced@gmail.com

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho

Campus de Gualtar, 4710-057

Braga - Portugal

* **Submitted: 27-01-2016**

* **Accepted: 16-02-2016**

ALTERIDADE E IDENTIDADE EM *TABU* DE MIGUEL GOMES

Ana Cristina Pereira

Resumo

A identidade nacional portuguesa foi construída, ao longo do tempo, por vários meios e no cinema também, em relação com a identidade de um “outro” africano, próximo e distante, herdeiro e desafiador, objeto de sedução e de repulsa. Estas dualidades estão patentes no filme *Tabu* (2012), de Miguel Gomes, que reifica e questiona representações. Filme pós-colonial, no sentido em que reflete sobre a forma como estereótipos e representações sociais e “raciais” criados durante o colonialismo se repercutem na sociedade portuguesa de hoje, oferece um olhar crítico sobre uma certa elite portuguesa em África e sobre a forma como esse mesmo grupo viveu o período da Guerra pela Independência, confrontando esse momento da história portuguesa com o tempo atual. Analisa-se o discurso fílmico do autor, através de uma abordagem semiótica multimodal do filme: uma análise de *Tabu* tendo em conta os processos de categorização, quer por exclusão, quer por inclusão. Apresenta-se uma leitura dialógica de recursos semiológicos como ritmo, composição, conexões informais e diálogos, sendo que a finalidade desta análise multimodal é perceber a representação do “outro” africano no filme e a forma como a identidade portuguesa se constrói na relação com essa alteridade africana.

Palavras-chave

Filme *Tabu*; representações “raciais”; alteridade; identidade; semiótica multimodal

INTRODUÇÃO

O filme *Tabu* (2012), assinado pelo cineasta Miguel Gomes, apresenta uma construção da identidade portuguesa a partir da sua relação com África, podendo ser “lido” como uma reflexão crítica sobre a presença, na sociedade portuguesa atual, de dinâmicas criadas durante o colonialismo. No entanto esta leitura não é, como se verá, isenta de interrogações, na medida em que a obra questiona alguns estereótipos, mas parece pretender sublinhar outros.

Propõe-se uma análise de *Tabu* tendo em conta os processos de categorização por *exclusão* e por *inclusão*. Algumas sequências específicas serão alvo de uma análise mais detalhada, apresentando-se uma leitura dialógica de recursos semiológicos como ritmo, composição, conexões informais e diálogos, procurando com esta análise multimodal (van Leeuwen, 2005) perceber a forma como o filme representa o “outro” africano e como edifica a identidade portuguesa na relação com esse *alter*.

A identidade e alteridade não são naturais nem intrínsecas aos indivíduos; transformam-se com a cultura porque dela fazem parte e são aqui pensadas como construções fluídas, móveis, e sobretudo, não como representações criadas de modo necessariamente inocente, nem como apropriações inconscientes (Pereira & Cabecinhas, 2014). Um estudo recente (Piçarra, 2015) mostra que o cinema tem sido, ao longo da sua

história, um importante meio na (re)construção e de identidades/alteridades e que os filmes não são impermeáveis ao momento histórico em que são produzidos.

A crítica pós-colonial problematiza o processo histórico da colonização europeia e leva a cabo leituras que procuram desconstruir o discurso colonialista a vários níveis: na literatura, na arte, na ciência, na filosofia, na política, na justiça, na religião, entre outros. Nestes estudos, analisa-se a forma como durante o colonialismo foram representados os povos colonizados, ao mesmo tempo que se pretende “identificar em que medida o colonialismo está presente como relação social nas sociedades colonizadoras do norte, ainda que ideologicamente ocultado pela descrição que estas fazem de si próprias” (Santos, 2004, p. 23). Assim, o pós-colonialismo enquanto campo de estudo é mais uma lente com que se observa a realidade do que uma área específica de trabalho.

Tal como o pós-colonialismo em geral não é uma condição fixa, nem é específico de um lugar ou tempo, o cinema pós-colonial não pode ser definido como um género ou categoria (Ponzanesi & Waller, 2012). Assim, podemos entender por cinema pós-colonial um relativamente vasto (e diverso entre si) conjunto de filmes, que abraça a preocupação de refletir sobre as características e consequências do colonialismo e da descolonização nas pessoas e nas sociedades.

Neste ensaio apresenta-se primeiro, de forma breve, a proposta de análise multimodal de Theo van Leeuwen (2005), na qual se baseia a reflexão que é feita sobre *Tabu*, pese embora a importância de outros contributos. Numa segunda parte, é concretizada a análise do filme, tendo em conta a relação entre alteridade e identidade e as conceções de cinema e de estudos pós-coloniais referidas. Estamos, portanto, na presença de um trabalho de lente pós-colonial, condição que permite observar na obra analisada uma intensão crítica do colonialismo.

PROPOSTA DE ANÁLISE TEÓRICO-PRÁTICA

Qualquer construção discursiva recebe vários contributos, sejam da imprensa, da arte, da investigação académica, ou de outras fontes por vezes dificilmente identificáveis, donde se conclui que os discursos possuem uma distribuição social e também que estes mesmos discursos podem ser ativados de diferentes formas: ações, estilos de vida, atitudes, entre outros (van Leeuwen, 2005, p. 98). A análise multimodal proposta por van Leeuwen (2005) tem como objetivo constituir uma teoria prática de análise semiótica social, que permita uma aproximação a várias formas de comunicação em simultâneo: imagem, texto, discurso oral, objetos, etc. Na análise multimodal de um evento comunicativo como um filme, os elementos ou grupos de elementos a considerar são: o ritmo, a composição, as conexões informais e os diálogos. Estes são examinados separadamente embora funcionem em conjunto.

O RITMO E A COMPOSIÇÃO

O ritmo oferece coerência e uma estrutura de significado aos eventos comunicativos que se desenrolam no tempo, representando um papel crucial em qualquer filme.

Por sua vez, a composição oferece coerência e uma estrutura de significado aos arranjos espaciais. O ritmo e a composição são fontes de coesão em textos multimodais. O ritmo relaciona-se com o tempo, resulta da alternância entre movimentos lentos e rápidos, da duração das falas e dos planos, bem como da gestão dos silêncios. A composição relaciona-se com o espaço ou seja *layout*. O ritmo atua sobre eventos com uma duração temporal: conversas, música, ação, dança, entre outros, e o *layout* oferece coesão em textos espacialmente organizados: páginas, ecrãs, quadros, exposições museológicas, etc. Nos filmes temos a combinação permanente de ambos os elementos, uma vez que a ação, os diálogos, etc. se desenrolam no tempo, mas estão organizados espacialmente e refletem-se num ecrã.

O ritmo é essencial para fundir os vários significados expressos através dos diferentes modos semióticos que formam a composição multimodal de um filme: ação, diálogos, música e outros sons. A essência do ritmo é a alternância: alto/baixo, dia/noite, rugoso/macio, rápido/lento, etc.. Este tipo de alternância, segundo o autor, é tão vital para os humanos que o podemos perceber mesmo sem estarmos efetivamente presentes (van Leeuwen, 2005, pp. 181-198).

Analisar a composição é perceber a forma como os elementos são distribuídos no espaço, sejam pessoas, coisas, formas da natureza, ou formas abstratas, sendo este espaço aquele que é refletido no ecrã de cinema. Esta distribuição, ainda que possa ser feita seguindo uma noção de equilíbrio primária nos humanos, tem obviamente leitura semiótica. Por exemplo, colocar uma coisa no centro, dispondo uma outra coisa à direita e outra com *peso* semelhante à esquerda, é uma construção de equilíbrio que tem leitura. Os elementos de uma página estão dispostos segundo o seu *peso* e, dir-se-ia, segundo a importância que se lhes quer atribuir. No caso do cinema, temos uma terceira dimensão e portanto não se coloca só a questão de os elementos estarem em cima ou em baixo, à esquerda, à direita, ao centro, ou nas margens, mas também, e muito importante, à frente ou atrás, perto ou longe (van Leeuwen, 2005, pp. 198-219).

CONEXÕES INFORMAIS

Por conexões informais entende-se as ligações cognitivas entre elementos de informação no tempo e/ou no espaço, por exemplo, ligações temporais ou casuais entre imagens e palavras em textos multimodais. Muitas vezes a informação só faz sentido dentro de um determinado contexto: “a informação só pode ser interpretada no contexto de outros pedaços de informação e no de interesses e propósitos de comunicação específicos” (van Leeuwen, 2005, p. 219). As ligações entre parcelas de comunicação não só possuem valor cumulativo como também valor cognitivo - “ligam informação nos termos das tais categorias cognitivas como relações causais ou temporais, e são estas categorias que tornam os pedaços de informação significativos uns para os outros” (van Leeuwen, 2005, p. 219). Existem as ligações lógicas ou óbvias, que são feitas por conjunções do tipo: *depois, a seguir, um dia depois*, etc. E existem também as ligações adicionais, que adicionam uma ideia (informação) sem aviso: *mas, por outro lado*. No cinema, as

ligações temporais são a principal forma de junção, porque o tempo nos filmes não é linear - existem *flashbacks* e *flash forwards*, além de ações que decorrem simultaneamente. A forma como é feita a montagem pode permitir, no filme, a inserção de material que, não se integrando diretamente na narrativa, serve para a sua interpretação. Para isso criam-se ligações lógicas de *contraste* ou de *similitude* (van Leeuwen, 2005, pp. 220-248).

DIÁLOGOS

A coesão multimodal pode também ser vista através da interligação dinâmica dos diálogos que são aqui entendidos como estruturas de trocas dialógicas com as formas de interação musical. A lógica do diálogo é paralela e independente da lógica semântica - coexistem e não se prejudicam mutuamente, pois os indivíduos têm a capacidade de lidar simultaneamente com as duas e em diferentes registos e funções, embora estas últimas possam ser complementares (van Leeuwen, 2005, p. 248). A característica principal dos diálogos é serem multimodais sequencialmente: cada ação provoca uma outra na sua sequência e simultaneamente, porque ao mesmo tempo de cada ação (fala) acontecem outras ações.

ANÁLISE CRÍTICA DOS DISCURSOS

A partir do trabalho de Foucault (1997), Theo van Leeuwen (2005) define discursos como formas de conhecimento socialmente construídas sobre determinado aspeto da realidade. Esclarece que entende, por socialmente construídas, que estas formas de conhecimento foram desenvolvidas em contextos sociais específicos e de modo a servir interesses de determinados atores sociais desses contextos específicos (2005, p. 94). Assim, os discursos são recursos de representação sobre algum aspeto da realidade, ativados quando esse determinado aspeto da realidade é representado. Os discursos não determinam como podemos representar nenhum aspeto específico da realidade. No entanto, não conseguimos dizer nada sem eles. Precisamos de discursos como frameworks para dar sentido às coisas (2005, p. 95). Além disso, são sempre plurais, podendo haver vários discursos sobre o mesmo aspeto da realidade, sendo que todos incluem e excluem coisas diferentes consoante os interesses que os originaram (2005, p. 95).

As evidências da existência de um dado discurso encontram-se nos textos, no que foi dito, escrito ou expresso por outros meios semióticos. Mais especificamente, um discurso resulta da semelhança entre as coisas que foram expressas, em textos diferentes, sobre o mesmo aspeto da realidade: é na base da semelhança entre declarações, repetidas ou parafraseadas em textos diferentes e dispersa entre estes textos de formas diversas, que podemos reconstruir o discurso sobre determinado aspeto da realidade e perceber qual é o conhecimento que esse discurso representa (van Leeuwen, 2005, p. 95; 2008, p. 98).

A análise crítica do discurso problematiza a linguagem entendendo-a como uma prática social, portanto determinada e restringida socialmente, ao mesmo tempo que produz efeitos sobre a sociedade e a transforma. Assim, na perspetiva desta prática de

análise, linguagem e sociedade são simultaneamente geradoras e devedoras uma da outra. A linguagem não é apenas um reflexo das estruturas sociais, mas uma componente intrínseca das mesmas e, deste modo, um fenómeno complexo, um processo de interação e produção social não transparente, em que colaboram os sujeitos sociais, os objetos e a sociedade (Fairclough, 2001, pp. 130-131).

As representações, em determinados contextos, excluem atores sociais e são ideológicas porque ajudam a manter e a difundir relações de dominação dentro de uma determinada prática. Van Leeuwen (1997, 2008) procura compreender a relação entre os atores sociais e o seu contexto sociocultural para tornar clara a forma como indivíduos ou grupos sociais são *incluídos* ou *excluídos* no discurso, uma vez que, sendo socialmente construídas, as representações também podem ser desconstruídas.

REPRESENTAÇÕES NA LÍNGUA

Ao realizar um “inventário sócio-semântico” que serve para identificar e classificar as muitas formas de representar os atores sociais, van Leeuwen (1997, 2008) sublinha que “A agência, por exemplo, enquanto conceito sociológico, revela-se da maior importância clássica na análise crítica do discurso: quais os atores sociais e em que contextos estão eles representados como “agentes” e como “pacientes?” (1997, p. 169). Assim, inventariou os modos pelos quais os atores sociais podem ser representados, naquilo a que podemos designar por inventário sócio-discursivo, e estabeleceu a relevância sociológica e crítica de algumas categorias linguísticas. Para o autor, essas categorias são pan-semióticas uma vez que uma cultura (ou um dado contexto cultural) tem sempre a sua específica ordem de formas de representar o mundo social, e também as suas próprias formas de representar as diferentes semióticas e, portanto, toda a cultura ou contexto cultural pode determinar, com maior ou menor rigor, o que pode ser realizado verbal e visualmente, o que só se pode realizar verbalmente e o que só pode realizar visualmente (van Leeuwen, 1997, p. 171). Deste modo, percebe-se que os “significados pertencem à cultura, mais do que à linguagem, e que não podem ser associados a uma semiótica específica” (van Leeuwen, 2008, p. 24).

As categorias de representação dos atores sociais pertencem a uma rede complexa de diferentes sistemas linguísticos que contempla, por um lado, aspetos léxico-gramaticais e, por outro, figuras retóricas. Os referidos sistemas linguísticos passam por alterações através de processos que envolvem a extinção, a reestruturação e a substituição da consistência linguística. Os processos de *exclusão* e de *inclusão* são talvez os mais relevantes.

De acordo com van Leeuwen, a *exclusão* tem funcionado como um importante aspeto para a compreensão de como os atores sociais são representados em textos, uma vez que as “representações incluem ou excluem atores sociais para servir os seus interesses e propósitos em relação aos leitores a quem se dirigem” (2008, p. 28). O processo de *exclusão* pode ocorrer por *supressão*, que é uma forma de excluir sem deixar referência aos atores sociais em qualquer parte do texto, ou de relegar os atores para segundo plano, quando não são mencionados em relação a uma dada atividade, mas estão presentes no texto.

No que ao processo de *inclusão* diz respeito, o autor lembra que aqui reside a grande força política da representação dos atores sociais já que, no discurso, as representações e as relações dos atores sociais sofrem uma distribuição que não reflete necessariamente a prática social, ou seja, não é sempre efetiva a correspondência entre o papel que os atores sociais desempenham, de facto, em práticas sociais e os papéis gramaticais que lhes são atribuídos no discurso (van Leeuwen, 2008, p. 37).

O processo de *inclusão* pode envolver os atores representados como *passivos*, ou *agentes*, em ações frequentemente subavaliadas socialmente, ou em comportamentos desviantes, ou como subservientes, criminosos ou maus. Podem ainda ser incluídos de modo específico ou genérico, muitas vezes por *categorização cultural* com conotação negativa ou *categorização biológica* implicando o uso de estereótipos étnicos. Por fim, os atores sociais podem ser incluídos como *indivíduo* ou como *grupo*, no segundo caso por *diferenciação* ou *homogeneização*, o que resulta, por vezes, na negação de características e diferenças individuais e na atribuição de uma única identidade (van Leeuwen, 2008).

Os estereótipos são necessários à organização mental da informação, mas “se por um lado, os estereótipos são instrumentos que ajudam o indivíduo na simplificação, organização e previsão de um mundo de outro modo excessivamente complexo, por outro, os estereótipos podem ter consequências nefastas a nível das relações intergrupais” (Cabecinhas, 2002, p. 410) na medida em que são simplificações abusivas e por vezes falsas da realidade.

UMA LEITURA DE *TABU*

Estruturalmente dividido em *Prólogo*, 1ª parte (*Paraíso Perdido*), e 2ª parte (*Paraíso*), *Tabu* conta, na primeira parte, a história de três mulheres em Lisboa, nos dias de hoje, e, na segunda parte, o passado de uma delas em África. Este filme, de Miguel Gomes, foi feito a preto e branco, no formato 4/3, em película da Kodak, sendo em grande parte mudo, embora com narração por uma *voice over*. A obra tem sido amiúde lida como uma homenagem à história do cinema e a alguns dos seus autores mais incontornáveis (Mendes, 2013), e o próprio cineasta confessou o seu desejo de celebrar Friedrich Wilhelm Murnau, entre outras influências.

Miguel Gomes valoriza, no entanto, as escolhas dos espectadores. Em entrevista a Elliot Kotek (2012) sublinha:

O ponto de vista mais importante é o ponto de vista do espectador, o que eu tento oferecer no filme é uma espécie de espaço onde se podem fazer escolhas. Há muitas ambiguidades no filme, e dessa forma é dada às pessoas que o veem a oportunidade de se posicionarem.

Independentemente das intenções expressas pelos seus autores, os filmes não são imunes ao tempo e ao contexto sociopolítico em que são produzidos e lidos. Como qualquer evento comunicativo, não têm uma leitura única e intrínseca, que o crítico vai arrancar à obra para revelar ao mundo. Pelo contrário. As leituras são múltiplas (tantas

quanto o número de leitores) e não são necessariamente excludentes. Muitas vezes, as várias aproximações a um evento comunicativo tornam-se complementares.

A análise crítica discursiva é uma prática particularmente interessante para o trabalho que aqui se propõe, porque permite justamente este diálogo subjetivo entre o filme e o leitor, sendo ambos parte do discurso que se vai construir sobre a realidade. Enquanto exercício teórico-prático de análise, a aproximação multimodal de van Leeuwen é especialmente sedutora porque permite abordar objetos artísticos, de forma globalizante e coloca-os em diálogo com questões sociológicas, políticas e históricas.

PRÓLOGO



Figura 1: O Intrépido Explorador deambulando na selva indomada
©Miguel Gomes

Confiando na capacidade do espectador de estabelecer cognitivamente aquilo a que van Leeuwen denomina *conexões informais*, neste caso *temporais*, o filme tem início com um prólogo, que nos remete para o século XIX, quando se criaram e definiram algumas representações do colono português, e do colonialismo português por extensão, dando o mote da reflexão que o filme propõe seguidamente.

Vemos, neste prólogo, um explorador que enverga um chapéu “tropical” e um cantil. O plano, a pose e todo o enquadramento fazem-nos lembrar fotografias coloniais do século XIX ou princípio do século XX e realmente esta personagem que está parada na imagem (e no tempo), em todas as componentes do seu discurso, representa o colono português tal como foi concebido e reproduzido: protegido pela lei e vontade divina e ao serviço de um projeto humanista e científico e não de interesses económicos (Baptista, 2013; Matos, 2006). A imagem ganha movimento quando entram no plano grupos de carregadores negros, que a atravessam, aparecendo primeiro pela direita em direção ao fundo e depois pela esquerda, rumo ao mesmo ponto, dando a ideia de grande azáfama,

sem nunca adquirirem protagonismo e sem nunca se destacar nenhuma personagem. Os africanos são *categorizados*, logo de início, como um grupo *homogéneo*, que se distingue pela *diferenciação biológica e cultural* relativamente ao protagonista da cena; e assim serão mostrados os negros em África durante todo o filme. Esta sucessão de primeiros planos, que parece reproduzir representações da época, revela a estrutura da construção identitária do colono, baseada no trabalho e na subserviência dos povos colonizados, mas adornada e encapotada num discurso de altos valores humanitários e religiosos (Ferreira, 2014). A referida construção identitária do colono dificilmente sobreviveria sem o seu lado “negativo”, ou seja “o outro” africano, selvagem e carenciado da ação civilizadora do europeu. O filme retrata a forma como o sujeito que representa “a norma”, “o idêntico”, “o eu” o “superior” é definido por oposição ao “fora da norma”, “diferente”, “outro”, “inferior”. A ideia de que as imagens que temos de uma determinada realidade não são inocentes, a par do imaginário colonialista e a sua artificialidade, atravessam toda a história contada em *Tabu*. A origem deste imaginário é fotográfica, cinematográfica e literária. “a referência central é, no entanto, a mistura predileta do cinema dominante, sobretudo de Hollywood, entre história de amor e aventura” (Ferreira, 2014, p. 286). O discurso colonialista foi edificado em vários suportes e usando diversos textos e meios semióticos (literatura, fotografia, cinema, religião, ciência, etc.) onde se repetem/complementam determinadas ideias que vão ser o corpo constituinte desse discurso ou representação (van Leeuvan, 2005, p. 95) e Gomes promete neste *Prólogo* ajudar-nos a desconstruir esse processo.

Depois de algumas deambulações pela selva, o Explorador, avisado pelo fantasma da esposa de que não conseguirá fugir à dor, resolve atirar-se ao rio e morre, alimentando um crocodilo. Nesta altura, os carregadores negros, que tinham assistido a tudo sem intervir nem mostrar espanto, desatam a fazer uma dança tradicional. Alguns deles olham diretamente para a câmara, como se estivessem a participar numa dramatização. O tom e o recorte da narrativa produzida em *voice over* remetem para o documentário, embora o conteúdo do texto seja relativo aos sentimentos amorosos do protagonista. Gomes hibridiza documentário e ficção - tudo o que vemos é ficção, mas o cineasta mistura elementos de construção fílmica tradicionalmente afetos à ficção, com outros do documentário. Ao fazer isto direciona-nos para documentários e filmes etnográficos bastante “ficcionalizados” – ou seja, orientados ideologicamente - feitos durante o Estado Novo¹ e para ficções que foram, também nessa altura, fonte de realidades imaginadas e recriadas: “O filme é um meio privilegiado de construção da perceção do real. Neste contexto (Estado Novo), serve para concretizar o desejo de registar o que se vê, mas também o que se quer dar a ver” (Matos, 2006, p. 94).

Assim descrito, o *Prólogo* de *Tabu* parece um número de comédia burlesca. Porém, a seriedade com que as personagens vivem o momento e com que o narrador o descreve remetem-no para o registo da alta comédia, que se caracteriza pelo forte contraste entre o ridículo de um comportamento ou ação e a seriedade com que é desenvolvido ou

¹ Entre outros, por exemplo: *A Acção Civilizadora dos Portugueses* (1932) de António Antunes da Mata, produzido pela Agência Geral do Ultramar – documentário visionável em <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Video.aspx>.

praticado. No final desta experiência inicial, é difícil considerar que os discursos vigentes, ou seja representações (van Leeuwen, 2008) sobre colonialismo, África ou a relação dos portugueses com os africanos possam ser inocentes.

O prólogo apresenta o filme no sentido em que nos esclarece sobre a sua discursividade dupla. Temos o discurso das personagens que nos dão a conhecer uma parte do pensamento comum sobre o colonialismo e a história portuguesa contemporânea, pensamento esse que foi construído pela propaganda política, também no cinema (Piçarra, 2015). Temos, por outro lado, o discurso do autor sobre esse discurso do senso comum, filiado numa tradição crítica do colonialismo e do eurocentrismo, e da qual podemos destacar um primeiro *Tabu*, de Friedrich Wilhelm Murnau, realizado em 1931, que é já uma crítica ao colonialismo.

O PARAÍSO PERDIDO

Ao sair do cinema - onde acabou de ver o *Prólogo*, filme dentro do filme *Tabu* - Pilar (Teresa Madruga) “entra” no *Paraíso Perdido*, a primeira parte deste díptico e que acontece em Lisboa na atualidade (2010/11). Pilar é uma mulher “comum” de “meia-idade”, que vive sozinha, mas com um amigo que é pintor (Cândido Ferreira) e parece desejar uma relação mais íntima com ela. Católica, membro de uma Organização Não Governamental (ONG), Pilar é solidária com a vizinha Aurora (Laura Soveral) e cordial com a criada desta, Santa (Isabel Muñoz Cardoso). Também ela de meia-idade, aparentemente só, Santa é negra e frequenta um curso de alfabetização.

Além de habitarem o mesmo prédio e de terem aproximadamente a mesma idade, Pilar e Santa parecem partilhar um mesmo imaginário: Pilar vai ao cinema onde vê um filme sobre um “intrépido explorador” colonial; Santa aprende a ler com *Robinson Crusóé*, obra fundadora do imaginário colonialista. As ligações de *similitude* são aqui muito importantes porque, mais do que criarem um contexto comum, sublinham as ligações de *contraste* que se estabelecem entre Santa e Pilar. Sendo personagens que funcionam numa lógica especular, a relação que estabelecemos entre ambas é simetricamente inversa: Pilar aparece, pela primeira vez, de frente para a câmara, centrada na imagem, sentada/ Santa aparece, também ao centro da imagem, mas de costas para a câmara, em pé; Pilar é branca/ Santa é negra; Pilar reza/ Santa fuma; Pilar aconselha Aurora/ Santa opta pelo silêncio; Pilar inquieta-se/ Santa mostra-se indiferente. Em suma, Pilar parece querer ser santa (em tudo procurando ser boa cristã) e Santa comporta-se como um verdadeiro pilar de resistência e estoicismo, face aos abusos de Aurora.

Santa é *categorizada culturalmente* pela patroa e no filme é apresentada como *agente passivo*. Curiosamente, o comportamento da criada indica uma total indiferença às leituras que Aurora faz da sua pessoa e que se refletem na relação com Pilar: Santa não precisa da legitimação nem de Aurora nem de Pilar. Já Pilar parece carecer da aprovação legitimadora da Igreja, da ONG em que trabalha, dos amigos (todos, menos Santa, dizem a Pilar que ela é boa pessoa), porque ela faz parte do mundo que cria os discursos. Pilar pertence; Santa está à margem.



Figura 2: A primeira vez que vemos Pilar
©Miguel Gomes



Figura 3: A primeira vez que vemos Santa
©Miguel Gomes

Além deste jogo de *contrastes*, que se constitui também como aquilo a que van Leeuwen (2005) chamaria *alternância rítmica*, esta relação por oposição ajuda a definir cada uma das personagens. Este método de construção de personagens é também uma forma de construir identidade e alteridade dentro e fora do filme. Santa não expressa opiniões nem desejos. As falas desta personagem relacionam-se sempre com as suas funções de criada e enfermeira de Aurora. Fica assim sublinhada a ideia de que “o outro” africano não tem voz no Portugal contemporâneo que, por sua vez, não sabe quem aquele é, nem o que sente ou pensa. Deste modo, Pilar desconfia de Santa como se desconfia de tudo o que não se conhece e que se define por oposição e, talvez pelas mesmas razões, Santa também não pode confiar em Pilar: “O pensamento moderno não é apenas binário é uma forma particular de máquina de produção-binária onde os binómios se tornam diferenças constitutivas em que o outro é definido pela sua negatividade”

(Grossberg, 1996, p. 94). Apesar de coexistirem lado a lado, Pilar e Santa vivem em mundos radicalmente separados. São elas, proponho, as verdadeiras protagonistas do drama humano que o filme apresenta, sendo as únicas que pouco ou nada podem fazer para alterar o curso dos acontecimentos. Independentemente da fé, dos valores morais ou mesmo da história íntima de cada uma, Santa e Pilar estão condenadas a viver num paraíso perdido por pecados alheios.



Figura 4: Pilar reza numa vigília
© Miguel Gomes



Figura 5: Santa fuma
© Miguel Gomes

Aurora aparece parada no centro da imagem; por trás a imagem do Casino (esbatido/rugoso) gira em torno do eixo constituído por ela, envolvendo-a. Conta a Pilar um sonho que lhe serve de justificação para ter ido jogar e perder todo o dinheiro que tinha. Perceberemos, posteriormente, que Aurora foi educada num mundo que girava à sua volta e que, talvez na sua cabeça, ainda gire. No final deste plano, Aurora diz: “Sou uma tola, porque a vida das pessoas não é como nos sonhos”.

Bastante mais velha que Pilar e Santa, Aurora é o elemento de ligação entre as duas personagens e entre os dois mundos de que estas fazem parte, estando paradoxalmente (em termos simbólicos) na origem de toda a impossibilidade de uma verdadeira aproximação entre ambas. Vive em Lisboa, num apartamento relativamente modesto, mas cultiva sonhos de grandeza, procura não perder o *glamour*, frequenta o casino e trata muito mal Santa, sua criada, enfermeira e guardiã que, segundo parece, é paga pela filha da patroa. Aurora vive amargurada, meia louca, abandonada pela filha (que vive no Canadá) e esquecida pelo mundo, culpando Santa por todas as desgraças que lhe acontecem. Para Aurora, Santa é África que se veio vingar de todos os pecados que por lá praticou. Diz a Pilar:

Esta preta foi enviada pelo cornudo [indicadores na testa a imitar chifres], porque eu sou prisioneira dele. A Santa faz macumbas contra nós todos, contra si também Pilar, porque ele é terrível, mas contra si nada pode. Contra mim sim, porque eu tenho sangue nas mãos.

Santa permite-se pequenas vinganças da patroa. Este comportamento está magistralmente representado na cena muda em que, sentada na sala de Aurora, Santa saboreia gambas que Pilar ofereceu, fumando um cigarro no final do repasto e deitando-se no sofá a ler uma versão juvenil de *Robinson Crusoe*. Este livro é talvez o primeiro que Santa lê e *Tabu* não revela nenhuma reação de Santa à leitura. O filme não revela nenhuma emoção de Santa, mesmo quando a professora lhe faz um elogio muito condescendente. Como já foi referido, sendo Santa uma personagem sempre presente na ação é *incluída* como *agente passivo* durante quase toda esta primeira parte do filme, mas é também *excluída* por *supressão* do discurso emocional.

Esta primeira parte do filme acontece numa Lisboa fascista e colonial: a ação decorre em lugares de Lisboa construídos durante o Estado Novo (alguns com ajuda de mão-de-obra imigrante africana). São eles o Aeroporto da Portela, construído para servir a Exposição do Mundo Português, em 1940, mas que só foi inaugurado em 1942; o Casino do Estoril, erigido nos anos 10 e objeto de forte intervenção arquitetónica nos anos 60; as Avenidas Novas; e os Olivais, zona habitacional que surge em contraponto, como erigida para os mais desfavorecidos. São manifestações arquitetónicas do regime da época, preservadas e habitadas até à atualidade, mas esvaziadas da sua potência de sonho, de império. Esta cartografia da cidade ilustra também o título desta primeira parte. Lisboa é-nos apresentada como um paraíso perdido, memória de uma construção discursiva interrompida, cerceada ou simplesmente esvaziada. Mesmo a Fundação Calouste Gulbenkian, uma instituição privada com uma importância vital para a arte portuguesa, configurando-se como espaço de liberdade, só aparentemente aparece aqui deslocada. Construída nos anos 60, esta Fundação adquire a importância que tem, pelo contexto político, económico e social em que é erigida e em que subsiste. Em *Tabu*, os seus jardins representam ainda um espaço de liberdade numa Lisboa opressiva: o de Maia, a jovem polaca que desiste de ficar em casa de Pilar.

Tal como acontece com os edifícios arquitetónicos, também as construções ideológicas têm alicerces profundos que influenciam a forma como se desenvolve o tecido social. Deste modo, o comportamento das personagens é de uma formalidade (às vezes mesmo rigidez) constrangedora, cristalizada em papéis sociais próprios de uma outra época. A identidade cultural do sujeito dos nossos dias é geralmente tida como muito mais variada, inconstante, plural (Bhabha, 1998), mas a Lisboa que aparece no filme é uma cidade isolada e parada no tempo.

A morte de Aurora, que poderia constituir-se como uma oportunidade de aproximação entre Pilar e Santa, não funcionará como tal. Podemos pensar que, com a morte de Aurora, simbolicamente morreu o que restava do colonialismo. Porém, ele perdura como herança coletiva e as suas consequências fazem sentir-se na vida quotidiana e na forma como se constroem a identidade, a alteridade e, portanto, as relações sociais. Pilar e Santa continuarão a não conseguir confiar uma na outra. Manter-se-ão lado a lado como duas perfeitas estranhas, o que ilustra a forma como muitos negros e tantos brancos se mantêm na Lisboa e Portugal contemporâneos.

Esta morte será, sim, pretexto para o aparecimento de Gian Lucca Ventura (Henrique Espírito Santo) antigo amante de Aurora, que conta a Pilar e Santa a sua história em

África, no sopé do (imaginário) monte *Tabu*, onde Aurora viveu e era herdeira de uma considerável fortuna.

PARAÍSO

Um *flashback* transporta-nos para África – *Paraíso*. Nesta segunda parte do filme, o comportamento das personagens brancas (as únicas personagens pois os negros são figurantes) é completamente diferente. As relações das personagens entre si e com o espaço que habitam é de uma liberdade profundamente contrastante com o formalismo do *Paraíso Perdido*. A rigidez das maneiras, a formalidade das relações que caracterizam a sociedade portuguesa atual como uma sociedade que perdura ainda na sobriedade fria dos edifícios do Estado Novo - e onde se manifestam ainda as relações de poder do colonialismo, o isolamento da ditadura, e o sofrimento cristão - dão agora lugar a um mundo onde aparentemente só uma fronteira existe: aquela que separa brancos de negros. Desta forma, é transversalmente questionada toda uma herança discursiva, assente na simplificação das ideias de Gilberto Freyre (1998) que faz do colonialismo português um fenómeno de intensa confraternização inter-racial (Castelo, 1999).

O luso-tropicalismo, de Gilberto Freire, foi usado durante o Estado Novo para ajudar a construir a ideia de que os portugueses não são racistas e a sua forma particular de colonialismo é, portanto, muito melhor que todas as outras:

Apesar de ser um conceito desenvolvido por um sociólogo – que poderia encontrar resistência na adesão pelo mundo não académico – o luso-tropicalismo, ou antes uma vulgata simplificada do mesmo, foi rapidamente incorporado no discurso político, mas também no discurso identitário comum. (Piçarra, 2015, p. 125)

Não é, no entanto, nesta versão simplificada da teoria de Gilberto Freire que Gomes baseia a narrativa do seu filme. Pelo contrário, no *Paraíso* de *Tabu*, a voz de Gian Lucca conta-nos a história de um grupo de amigos brancos em África, de uma traição e de um assassinato, tudo isto sem que negros e brancos alguma vez se misturem, embora coexistam.

Uma das sequências iniciais desta segunda parte apresenta Aurora na juventude (agora Ana Moreira), nas mais diversas atividades, quase sempre rodeada de criados negros que limpam, ou que a servem, que ela ensina a ler, etc. Momento de particular interesse é aquele em que uma criança negra segura num jumento, enquanto Aurora faz um desenho: no fim percebemos que desenhou apenas o focinho do animal, como se não lhe passasse pela cabeça olhar para o miúdo.

Gian Lucca (agora Carloto Cotta)², um dos protagonistas do drama, foi amante de Aurora. É através da narração deste antigo aventureiro italiano que conhecemos um grupo de jovens colonos e a vida que tinham. Embora a narrativa não emita juízos, a não ser contra si próprio, tanto ele como os amigos parecem pessoas alienadas politicamente,

² A voz é sempre de Henrique Espírito Santo.

socialmente insensíveis, ociosas, praticantes da mais despudorada falsa moral, cívica e religiosa. Atente-se, por exemplo, na forma como Gian Lucca descreve Mário (Manuel Mesquita), ex-seminarista e líder da banda musical em que os homens do grupo tocavam:

As mulheres eram sensíveis ao seu charme e o meu amigo não escondia a preferência pelas nativas. Uma delas viria a ter um filho. Nas raras ocasiões em que se lembrava do rapaz, fazia com ele um programa de domingo.

Também a (não) relação entre a banda sonora e África é reveladora. *Lonely Wine*, de Roy Orbison, ou *Baby I Love You*, dos Ramones, tornam claro que “a banda sonora da vida” daquelas personagens nada tem de africano. A música que estes jovens ouvem (e fazem) é a música americana e europeia da época, sem nenhuma influência africana e portanto muito longe, mais uma vez, das representações que colocam o colono português em profunda comunhão cultural com os povos colonizados.

É, no entanto, através da relação entre texto e imagens que o realizador sublinha toda a problemática política; enquanto uma história amorosa de contornos patéticos acontece, não se coíbe de mostrar, invariavelmente, negros a trabalhar. Tal sucede, por exemplo, quando, pela voz dos próprios, se ouvem as cartas trocadas pelos amantes:

Minha querida Aurora,

É a Senhora que me deve esquecer, porque eu não passo, nem nunca passarei de um desprezível mal feitor. Nunca pensei porém, que no meio de tantas vilezas, o meu maior crime seria o de me apaixonar [sempre negros a trabalhar nos campos]. Mentiria se lhe negasse o quanto ainda penso em si. Se lhe contasse alguns dos pensamentos que me atravessam a cabeça [imagem de negro vestido de branco, tipo marinheiro, que vigia o trabalho dos outros, ao fundo enquanto um trabalha em primeiro plano] arrebatamentos infantis, loucos e sem qualquer espécie de futuro...

Adiante, uma carta de Aurora (única voz que se ouve além da de Gian Lucca) é acompanhada por imagens de campos de chá, cujo fim se perde no horizonte, onde grupos de negros trabalham arduamente. Nunca durante estes longos *travellings* se destacam personagens negras. Apenas um capataz negro, vestido de forma ocidental, é filmado de forma a quase individualizar-se.

A diferença entre um sofrimento emocional, consequência de uma vida aventureira e ociosa, permeada pela falsa moral e pelo vício, e um outro sofrimento provocado pela exploração, pelo trabalho árduo e pela negação de humanidade, é sublinhada no filme através deste tipo de *contraste* entre imagens e texto, neste caso, entre a narrativa consciente de Gian Lucca e o que supostamente ele diz sem querer³. Nas imagens aparecem

³ Este *contraste* entre imagens e texto também pode ser lido como o *contraste* entre o que Gian Lucca diz e aquilo que Santa e Pilar imaginam. Esta leitura aproximaria, ainda mais, o imaginário destas duas personagens e dotá-las-ia de uma forte consciência crítica perante o que ouvem.

de facto negros, mas como se fossem elementos da paisagem, como as árvores ou os montes, sendo que estão sempre a trabalhar.



Figura 6: *Travelling* final: campos a perder de vista onde negros trabalham enquanto os protagonistas trocam cartas de amor
© Miguel Gomes

Os negros são quase sempre *excluídos por supressão* no discurso de Gian Lucca, ou seja estão muitas vezes presentes nas ações, mas não são referidos e, como que sublinhando a mentalidade da época que está a ser retratada, são mostrados nas imagens que os envolvem na ação apenas como *agentes passivos*, sendo também *categorizados cultural e biologicamente*, de forma indireta através do discurso de Gian Lucca e de forma direta através das imagens mostradas.

Na única cena em que um negro se destaca - e em que Aurora revela uma grande crueldade - não chega a ter uma personalidade. É referido como uma propriedade e aparece como representante da cultura “deles”, dos hábitos “deles”, das feitiçarias “deles”, e faz parte de um “outro” perigoso e mesmo repugnante, que Aurora não podia permitir em sua casa.

Entre as posses de Aurora destacava-se uma: o cozinheiro da casa. [Imagem do cozinheiro a abrir um frango vestido de forma ocidental, mas com colar africano] Um provector ancião que servia a família do marido havia décadas e cuja reputação culinária era extraordinária. Como também era feitiçeiro, tinha o hábito de ler o futuro nas vísceras dos animais que preparava para os patrões. Um dia de outubro, após o começo das chuvas, confidenciou às criadas o que lhe tinham dito os espíritos. [Na imagem, através da janela da cozinha, negras falando umas com as outras] Que a Senhora se encontrava grávida, que viria a ter um fim amargurado e solitário. Mas uma das criadas traiu-o e as vidências chegaram aos ouvidos de Aurora. Furiosa, aproveitou para o pôr na rua, alegando não poder continuar a pactuar com rituais repugnantes e heréticos.

Na imagem vê-se, através da janela da cozinha, o cozinheiro a afastar-se. Leva um guarda-chuva todo estragado (a época das chuvas começou) e um pequeno saco com pertences. Gian Lucca diz ainda “O tempo deu razão à primeira das previsões”. Já nós sabemos, por via da primeira parte do filme, que o tempo deu razão a todas as previsões do feiticeiro.

As palavras de Ventura revelam, neste momento, uma certa desconsideração de Aurora pelo marido (Ivo Müller) e pela família deste. Seguidamente, Gomes procura caracterizar a personalidade do marido de Aurora, um pouco por oposição à dela e seus amigos, mostrando, por exemplo, a confraternização entre o patrão e os criados quando se sabe que este vai ser pai. Porém, uma vez mais, são as imagens que esclarecem o que o texto não diz: se as diferenças de tratamento neste caso são grandes, as diferenças estruturais da relação explorador/explorado parecem quase inexistentes, na medida em que aqueles trabalhadores que festejam a alegria do patrão aparecem também bastante subservientes e andrajosos.



Figura 7: Crianças correm em liberdade enquanto Gian Lucca vai ficando para trás
© Miguel Gomes

O *Paraíso* termina com uma cena em que Gian Lucca, ao centro na imagem, vai ficando para trás, tapado por um grande grupo de crianças negras sorridentes, correndo em direção à câmara – atente-se que, mais uma vez, trata-se de um grande grupo de crianças negras e não se particulariza uma criança. Podemos pensar que Gomes não resiste a representar os africanos como eternas crianças alegres e inconscientes, incapazes de tomarem conta de si próprias, ideias bastante presentes no discurso do senso comum (Cabecinhas, 2007), mas esta imagem pode também remeter para a esperança no futuro de países que davam passos decisivos para a sua libertação. Aliás, não voltam a ver-se senão negros e agora, sim, pela primeira vez, nas suas aldeias, em tarefas próprias da sua cultura (idênticas, mais uma vez, às representadas em documentários coloniais), ao mesmo tempo que se ouvem notícias falsas⁴ sobre a luta pela independência na rádio. É a primeira vez que ouvimos a voz do “outro” africano no filme e soa-nos, por

⁴ As autoproclamadas forças revolucionárias reivindicam o assassinato de Mário, mas quem o matou foi Aurora.

um lado, a mentira, por outro, a ridículo, dado o exagero ideológico da construção do discurso noticioso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tabu é caracterizado por uma atitude estética e política que procura criar “dissenso em relação a ideias, percepções e conceitos fixos, sobretudo relacionados com a história, as expressões simbólicas e a identidade de um país” (Ferreira, 2014, p. 284). É um filme pós-colonial, no sentido em que representa uma reflexão contemporânea sobre o período colonial e sobre as consequências da “mentalidade colonialista” na sociedade portuguesa atual. Porque sentimos então que este filme, mais do que outros talvez, exige ser “visto com atenção e uma mente aberta” (Ferreira, 2014, p. 293)?

Tabu apresenta-nos uma espécie de *mise en abyme* temporal, em que no tempo presente está contido (mentalmente) um tempo passado que, por sua vez, contém outro passado mais remoto. A estes três tempos correspondem três espaços: ao presente, a Lisboa contemporânea; ao passado, o espaço da África Portuguesa e ao passado mais remoto (*Prólogo*) ainda, a selva africana, ainda não “domada” pelos colonos. Nestes tempos e espaços coexistem sempre negros e brancos; europeus e africanos; civilizados (cultos) e selvagens (analfabetos); patrões e criados. Numa primeira leitura, percebemos que o autor filmou os negros como foram filmados muitas vezes ao longo do colonialismo, período durante o qual “o outro” africano foi para os portugueses e, para o cinema português, primeiro o “indígena”; depois, o “preto”; mais tarde, também “mestiço” ou “assimilado”, perante quem se foi edificando a identidade do português do Império Colonial e por fim das Províncias Ultramarinas (Baptista, 2013, p. 147).

Através de uma abordagem multimodal do filme podemos identificar, no entanto, os recursos semiológicos a que o autor recorre de forma a construir um discurso sobre o(s) discurso(s); quer através da *alternância rítmica*, quer da *composição* cénica, quer de uma observância permanente de *conexões informais*, quer ainda através da relação que se estabelece entre os *diálogos/som* e as ações que os acompanham. Gomes presenteia-nos com uma reflexão sobre o discurso da exclusão e sobre a *diferenciação* que é responsável por (re)construir e por (re)produzir a alteridade, desenhando de forma clara “o outro” de maneira a que este surja identificável e paradoxalmente (in)visível. Surge rapidamente identificável porque pertence a um grupo ao qual foram atribuídas características que homogeneizam todos os elementos que dele fazem parte e que o separam radicalmente da sociedade “normal”; e, por outro lado, surge invisível enquanto pessoa, enquanto indivíduo singular (Cabecinhas, 2007; Lewin, 1997).

O filme parece aceitar a existência de uma relação dialética entre identidade e alteridade (Silva et al., 2000) que, assim sendo, se definem mutuamente. Estas nascem nas relações sociais, o que significa que a sua definição - discursiva e linguística - está sujeita a vetores de força, a relações de poder: “a identidade e a diferença não são, nunca, inocentes” (Silva et al., 2000, p. 81) porque onde existe diferenciação, existem relações de poder. *Tabu* mostra ainda que “as ‘unidades’ que as identidades proclamam são, de

facto, construídas dentro do jogo de poder e exclusão, e representam o resultado, não de uma totalidade natural e inevitável ou primordial, mas do naturalizado e sobre determinado processo de ‘fechamento’” (Hall et al., 1996, p. 5). Através das imagens, dos jogos de *contraste* entre imagem e palavras, das memórias que as imagens convocam e na relação entre as duas partes (tempos) do filme, Gomes enfatiza o processo de comparação social que dá origem à alteridade: a *diferenciação*.

A *diferenciação* divide, separa, classifica e normaliza, ao mesmo tempo que hierarquiza. Hierarquizar consiste, muitas vezes, em fixar uma determinada identidade como norma, atribuindo-lhe características consideradas positivas, em relação às quais todas as outras identidades serão avaliadas de forma negativa (Silva et al., 2000). Deste modo a *diferença* constitui-se como um elemento fundador de todo o sistema de classificação que procure definir quem é “identidade” e quem é “outro”, sendo indispensável a negatividade da *diferença* para que se possa afirmar a positividade da identidade: “a imposição de diferenças significa mais a afirmação da única identidade legítima, a do grupo dominante, do que o reconhecimento das especificidades culturais” (Cucho, 1999, p. 187). Tendo como função construir e reconstruir, produzir e reproduzir a alteridade, a *diferenciação* define quem é “o outro” tornando-o identificável, previsível, mas invisível.

A opção por filmar *Tabu* a preto e branco acrescenta, sobretudo na segunda parte, um efeito de nostalgia. No entanto, este *Paraíso* revelado como as fotografias antigas cujos contornos aparecem já pouco definidos, é uma colónia fictícia que sucede a uma primeira parte passada na Lisboa dos dias de hoje (2011) que aparece no filme congelada no tempo: ainda colonialista, ainda fascista, ainda atravessada pela moral católica, quer pela forma como as personagens se comportam, quer pelos lugares (espaços arquitetónicos e simbólicos) de filmagem escolhidos.

É possível ler *Tabu* como um filme pós-colonial, mas no que se refere às representações “raciais”, mais do que um objeto pós-colonial, estamos na presença de um filme que exige uma lente pós-colonial para ser compreendido. É que se tradicionalmente o silenciamento do “outro” serviu para construir a positividade e a superioridade do “eu”, da “norma”, do “idêntico”, em *Tabu* esse mesmo silenciamento surge como parte do crime, parte do pecado que primeiramente originou a expulsão do *Paraíso* e que hoje impossibilita o sonho de uma sociedade mais livre, mais paritária, mais feliz.

Durante o filme várias representações vão sendo questionadas. É questionada a representação do colono como trabalhador altamente responsável, empreendedor, civilizador, generoso, “amigo dos pretos”, mas também é questionada a representação do povo colonizado, ao mostrar-se a forma como esta foi sendo construída, ou seja sem a participação dos representados. Em *Tabu*, as personagens do *Paraíso Perdido*, que é uma certa Lisboa de hoje, aparecem condenadas, ainda não se sabe por quanto tempo, a viver a expiação de “crimes que por lá [se] cometeu” de forma demasiado persistente, consistente e durante demasiado tempo. //

FINANCIAMENTO

Artigo resultante de uma investigação doutoral em Estudos Culturais, sobre “Alte-ridade e Identidade no cinema pós-colonial em Portugal e em Moçambique”, financiada pela Fundação da Ciência e Tecnologia, no domínio das Ciências da Comunicação, com a referência SFRH/BD/110044/2015-

VÍDEO/FILMOGRAFIA

Kotek, E. (2012). Miguel Gomes talks “Tabu” At TIFF. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=OApKuDY6Dw8>

Zona 2 (Produtor) & Gomes, M. (Realizador). (2013). *Tabu*. Portugal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baptista, M. M. (2013). The works of Sísifo: memories and identities of the Portuguese in Africa according to fiction films of the twentieth century. In R. Cabecinhas & L. Abadia (Eds.), *Narratives and Social Memory: Theoretical and methodological approaches* (pp. 146-58). Braga: CECS. Retirado de <http://www.comunicacao.uminho.pt/cecs/>
- Bhabha, H. K. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG.
- Cabecinhas, R. (2002). Media, etnocentrismo e estereótipos sociais. In J. A. B. de Miranda & J. F. da Silveira (Eds.), *As Ciências da Comunicação na viragem do século - Livro de Atas do I Congresso de Ciências Da Comunicação* (pp. 407-418). Lisboa: Veja.
- Cabecinhas, R. (2007). *Preto e branco: A naturalização da discriminação racial*. Porto: Campo de Letras.
- Castelo, C. (1999). *O modo português de estar no mundo*. Porto: Afrontamento.
- Cuche, D. (1999). *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC.
- Fairclough, N. (2001). *Discurso e mudança social*. Brasília: Universidade de Brasília.
- Ferreira, C. O. (Ed.) (2014). *O cinema português através dos seus filmes*. Lisboa: Edições 70.
- Foucault, M. (1997). *A ordem do discurso*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Freyre, G. (1998). *Casa grande & senzala*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Grossberg, L. (1996). Identity and cultural studies: Is that all there is? In S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 86-105). Londres: Sage.
- Hall, S. & Gay, P. (Eds.) (1996). *Questions of cultural identity*. London: Sage.
- Lewin, K. (1997). *Resolving social conflicts & field theory in social science*. Washington: APA.
- Matos, P. F. (2006). *As cores do império: Representações raciais no império colonial português*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.

- Mendes, M. M. (2013). Sobre dois filmes: *Tabu* de Miguel Gomes e *Deste lado da Ressurreição* de Joaquim Sapinho. In Escola Superior de Teatro e Cinema (Ed.), *Sobre dois filmes: Tabu de Miguel Gomes e deste lado da ressurreição de Joaquim Sapinho; Entrevista com António Reis e Margarida Cordeiro (1985)* (pp. 5-43). Amadora: ESTC. Retirado de <http://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/2719>
- Pereira, A. C. & Cabecinhas, R. (2014). Alteridade e ficção: Representações “raciais” no cinema pós-colonial em Portugal e em Moçambique. In Z. Pinto-Coelho & N. Zagalo (Eds.), *Comunicação e cultura. III Jornadas doutorais, Ciências da Comunicação e Estudos Culturais* (pp. 105-22) Braga: CECS. Retirado de http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/article/view/1952
- Piçarra, M. C. (2015). *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
- Ponzanesi, S. & Waller M. (2012). *Postcolonial cinema studies*. Nova Iorque: Routledge.
- Santos, B. S. (2004). *Do pós-moderno ao pós-colonial: E para além de um e outro*. Conferência de abertura do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. Coimbra. Retirado de http://www.ces.uc.pt/misc/Do_pos-moderno_ao_pos-colonial.pdf
- Silva, T. T. (Ed.) (2000). A produção social da identidade e da diferença. In *Identidade e diferença - a perspectiva dos Estudos Culturais* (pp. 74-101). Petrópolis: Vozes.
- van Leeuwen, T. (1997). A Representação dos Atores Sociais. In E. Pedro (Ed.), *Análise crítica do discurso: Uma perspectiva sociopolítica e funcional* (pp. 169-222). Lisboa: Caminho.
- van Leeuwen, T. (2005). *Introducing social semiotics*. Londres: Routledge.
- van Leeuwen, T. (2008). *Discourse and practice: New tools for critical discourse analysis*. Nova Iorque: Oxford University Press.

NOTA BIOGRÁFICA

Licenciada em teatro pelas escolas de Teatro e Cinema de Lisboa e de Música e Artes do Espetáculo do Porto. Atriz e encenadora desde 1996 tem exercido atividade docente no ensino secundário e superior desde 2001. Mestre em Ciências da Educação pela Universidade de Aveiro e doutoranda em Estudos Culturais na Universidade do Minho, tendo como principais interesses de investigação identidade/alteridade “raça”, género e ficção cinematográfica.

E-mail: kitty.furtado@gmail.com

CECS - Universidade do Minho

Campus de Gualtar, 4710-057 Braga - Portugal

* **Submetido: 09-01-2016**

* **Aceite: 02-03-2016**

OTHERNESS AND IDENTITY IN *TABU* FROM MIGUEL GOMES

Ana Cristina Pereira

Abstract

Portuguese national identity has been constructed over time, across various media, including the cinema, in contrast to the identity of an African “other”, who is simultaneously close and distant, an heir and a challenger, an object of seduction and repulsion. These dualities are reflected in Miguel Gomes’ *Tabu* (2012), which reifies and questions various representations. It is a post-colonial film which reflects about the way how stereotypes and social and “racial” representations created during colonialism have repercussions on present-day Portuguese society. The film offers a critical vision of a certain Portuguese elite in Africa and the manner in which this elite experienced the War for Independence, confronting this period in Portuguese history with the present day. The director’s filmic discourse is analysed using a multimodal semiotic approach: an analysis of *Tabu*, taking into account the processes of categorisation, either in terms of inclusion or exclusion. The texts present a dialogic interpretation of semiotic resources, such as rhythm, composition, informal linking and dialogues. The goal of this multimodal analysis is to understand the representation of the African “other” in the film and how Portuguese identity is constructed in the relationship to this other.

Keywords

Tabu film; “racial” representations; otherness; identity; multimodal semiotics

INTRODUCTION

Tabu (2012), directed by Miguel Gomes, presents a construction of Portuguese identity based on the country’s relationship with Africa. The film may be interpreted as a critical reflection about the presence of dynamics created during colonialism in present-day Portuguese society. However this interpretation is open to debate, to the extent that the film questions several stereotypes, while seeming to want to emphasise others.

An analysis of *Tabu* is proposed herein, that takes into account processes of categorisation via *inclusion* and *exclusion*. Several sequences will be analysed in detail, presenting a dialogic reading of semiotic resources, such as rhythm, composition, informal connections and dialogues. This multimodal analysis (van Leeuwen, 2005) aims to understand the way that the film portrays the African “other” and how Portuguese identity is constructed in relation to this *other*.

Identity and otherness are neither natural nor intrinsic qualities of individuals; they are transformed by culture because they form part of it, and they are thought of in this regard as fluid and mobile constructions, and above all not as qualities created in a necessarily innocent manner, nor as unconscious appropriations (Pereira & Cabecinhas, 2014). Recent studies (Piçarra, 2015) show that over in the history of cinema, film has been an important medium for the construction and reconstruction of identities and alterities, and that films are influenced by the historical epoch in which they are produced.

Postcolonial critique questions the historical process of European colonisation and produces readings that try to deconstruct the colonialist discourse at different levels: in literature, art, science, philosophy, politics, justice, religion, among others. These studies emphasise the way that the colonised populations were represented during the colonial era, while intending to “identify to what extent colonialism is present as a social relation in colonising societies of the north, although ideologically concealed by the description that the latter make of themselves” (Santos, 2004, p. 23). Thus, colonialism as a field of study is more like a lens that is used to observe reality than a specific area of work.

Just as post colonialism in general is not a fixed condition, nor specific to a certain epoch or place, postcolonial cinema cannot be defined as a genre or category (Ponzanesi & Waller, 2012). Hence, we can understand postcolonial cinema as a relatively vast (and diversified) set of films, which embraces the concern to reflect about the characteristics and consequences of colonialism and decolonisation on people and societies.

This article begins with a brief presentation of the proposal of multimodal analysis made by Theo van Leeuwen (2005), which underpins the reflection of *Tabu*, notwithstanding the importance of other contributions. The second part of the article analyses the film itself, in view of the relationship between identity and otherness, conceptions of cinema, and the aforementioned postcolonial studies.

This is therefore a work based on a postcolonial lens. This condition enables us to observe a critical intension of colonialism in the film in question.

PROPOSED THEORETICAL AND PRACTICAL ANALYSIS

Any discursive construction receives various contributions, whether from the press, art, academic research, or other sources that are sometimes difficult to identify, from where it may be concluded that discourses have a social distribution and may be activated in different manners: actions, lifestyles, attitudes, amongst others (van Leeuwen, 2005, p. 98). The multimodal analysis proposed by van Leeuwen (2005) is a form of social semiotic analysis that aims to establish a theoretical and practical approach to different means of communication simultaneously: image, text, oral speech, objects, etc. In multimodal analysis of a communicational event, such as a film, the elements or groups of elements to be analysed are: rhythm, composition, informal linking and the dialogues. These elements are analysed separately although they operate jointly.

RHYTHM AND COMPOSITION

Rhythm offers coherence and a structure of meaning to communicational events that unfold over time, and thus represent a crucial element in any film. In turn, composition offers coherence and a structure of meaning to spatial arrangements. Rhythm and composition are sources of cohesion in multimodal texts. Rhythm is related to time. It results from the alternation between slow and fast movements, from the duration of the dialogues and the shots, and management of the silences. Composition is related to

space, i.e. the layout. Rhythm acts on events with a temporal duration: conversations, music, action, dance, amongst others, whereas layout offers coherence in spatially organised texts: pages, canvases, frames, museum exhibitions, etc. In films we have a permanent combination of both elements, given that the action, dialogues, etc. unfold over time but are spatially organised and reflected on a screen.

Rhythm is essential to merge the various meanings expressed via the different semiotic modes encompassed within the multimodal composition of a film: action, dialogues, music and other sounds. The essence of rhythm is alternation: high/low; day/night; rough/soft; fast/slow, etc. This kind of alternation, according to the author, is so vital for the humans, that we can perceive it, even without being there (van Leeuwen, 2005, pp. 181-198).

Analysis of composition is to understand how elements are distributed in space, whether they are people, things, forms of nature, or abstract forms. It is this space that is reflected on the screen. This distribution, although it may be achieved using a concept of primary equilibrium in human beings, obviously has a semiotic reading. For example: placing something in the centre, placing something else to the right, and another of similar weight to the left, is a balanced construction that has a reading. The elements of a page are laid out in function of their weight and, we could say, according to the importance that we want to assign them. In the case of cinema we have a third dimension and therefore it's not a question of whether the elements are placed top or bottom, left or right, in the centre or at the margins, but also, and very importantly, in the foreground or background, nearby or far away (van Leeuwen, 2005, pp. 198-219).

INFORMAL LINKING

Informal linking mean the cognitive links between different elements of information in time and/or space, for example, temporal or casual links between images and words in multimodal texts. The information often only makes sense within a certain context: "information can only be interpreted in the context of other pieces of information and of specific communicative interests and purposes" (van Leeuwen, 2005, pp. 219). The links between pieces of information have not only cumulative value but also cognitive value: "They connect information in terms of such cognitive categories, as causal or temporal relationships, and it is these categories that make the items of information meaningful in relation to each other" (van Leeuwen, 2005, p. 219). There are logical or obvious links that are made by conjunctions such as: *then*, *next*, *the day after*, etc. There are also additional links that add an idea (information) without warning: *but*, *on the other hand*. In cinema temporal links are the main form of conjunction, because in film time is not linear. There are flashbacks and flash-forwards and also actions that occur simultaneously. The montage may allow material to appear in the film which although it isn't directly part of the story, helps us interpret the story. For this purpose, logical links of *contrast* or *similarity* have been created (van Leeuwen, 2005, pp. 220-248).

DIALOGUES

Multimodal cohesion may also be seen through the dynamic interconnection of dialogues, understood here as structures of dialogue-based exchanges with the forms of musical interaction. The logic of the dialogue is parallel and independent of the semantic logic. The dialogues coexist and do not prejudice each other, since individuals have the ability to cope with both simultaneously, and in different registers and functions, although the latter may be complementary (van Leeuwen, 2005, p. 248). The principal characteristic of the dialogues is that they are sequentially multimodal. Every action causes another action, subsequently and simultaneously, because at the same time that one action occurs, (one dialogue) other actions also occur.

CRITICAL ANALYSIS OF THE DISCOURSES

Theo van Leeuwen's concept of discourse (2005), is based on the work of Foucault (1997), and defines discourses as socially constructed forms of knowledge concerning a specific aspect of reality. The author explains that the term "socially constructed" means that these forms of knowledge have been developed in specific social contexts and in order to serve interests of specific social actors of these specific contexts (2005, p. 94). Hence the discourses are resources of representation of some aspect of reality that are activated when that particular aspect of reality is represented. The discourses do not determine how we can represent any specific aspect of reality, although we cannot say anything without them. We need discourses as *frameworks* to give sense to things (2005, p. 95). In addition, discourses are always plural. There may be several discourses concerning the same aspect of reality, wherein they all include and exclude different things, in function of the contexts that originated them (2005, p. 95).

Evidence of the existence of a certain discourse may be found in the texts, in what has been said, written or expressed by other semiotic means. More specifically, a discourse results from the resemblance between things that were expressed, in different texts, concerning the same aspect of reality. It's on the basis of the similarity between declarations, that are repeated or paraphrased in different texts and distributed across these texts in different forms, that we can rebuild the discourse concerning a specific aspect of reality and understand the specific knowledge that this discourse represents (van Leeuwen, 2005, p. 95; 2008, p. 98).

Critical analysis of the discourse questions the language, understanding it as a social practice that is therefore socially determined and restricted, at the same time that it produces effects on society and transforms it. Thus, in the perspective of this practice of analysis, language and society are simultaneously generators of, and dependent upon, each other. Language isn't just a reflection of social structures but an intrinsic part of them, and is therefore a complex phenomenon, a non-transparent process of social production and interaction, that combines social subjects, objects and society (Fairclough, 2001, pp. 130-131).

Representations, in certain contexts, exclude social actors and are ideological because they help to maintain and disseminate relations of domination within a specific

practice. Van Leeuwen (1997, 2008) seeks to understand the relation between social actors and their socio-cultural context, to clarify the manner in which individuals are *included* or *excluded* in the discourse, given that, since they are socially constructed, representations can also be deconstructed.

REPRESENTATIONS IN THE LANGUAGE

By conducting a “socio-semantic inventory” used to identify and classify the many forms of representing social actors, Theo van Leeuwen (1997, 2008) highlights that “agency, for instance, as sociological concept, is of major and classic importance in critical discourse analysis: in which contexts are which social actors represented as ‘agents’ and which as ‘patients?’” (2008, p. 2). In this manner, the author inventoried the ways in which social actors can be represented, in what can be called a socio-discursive inventory, and established the sociological and critical relevance of some linguistic categories. For van Leeuwen these categories are pan-semiotic, since a culture (or a given cultural context) always has its own specific order of forms of representing the social world, and also its own forms of representing the different semiotics and, in this manner, every culture or cultural context may determine, with greater or lesser accuracy, that which can be achieved verbally and visually, that which can only be achieved verbally, and that which can only be achieved visually (van Leeuwen, 1997, p. 171). In this manner, we realise that “meanings belong to culture rather than to language and cannot be tied to any specific semiotic” (van Leeuwen, 2008, p. 24).

The categories of representation of social actors belong to a complex network of different linguistic systems that contemplate, on the one hand, lexical and grammatical aspects and, on the other hand rhetorical figures. These linguistic systems undergo alterations through processes that involve the extinction, restructuring and substitution of linguistic consistency. The processes of *exclusion* and *inclusion* are perhaps the most relevant.

According to van Leeuwen, *exclusion* has operated as an important aspect for comprehension of how social actors are represented in texts, since “representations include or exclude social actors to suit their interests and purposes in relation to the readers for whom they are intended.” (van Leeuwen, 2008, p. 28). The *exclusion* process can occur by *suppression*, which is a way to exclude, without living any references to social actors anywhere in the text, or to relegate the actions to a second level, when they are not mentioned in relation to a specific activity, but are present in the text.

In relation to the process of *inclusion*, the author recalls that herein lies the great political strength of representation of social actors, given that, in the discourse, the representations and relations of the social actors suffer a distribution that doesn’t necessary reflect the social practice. In other words, there is not always an effective correspondence between the role that the social actors actually play in social practices and the grammatical roles that are assigned to them in the discourse (van Leeuwen, 2008, p. 37).

The inclusion process may involve the actors represented as *passive entities* or *agents*, in actions that are often socially undervalued, or in socially deviant behaviour, or

as subservient persons, criminals or evil people. The actors may also be included, in a specific or generic manner, often by *cultural categorisation* with a negative connotation or *biological categorisation*, implying the use of ethnic stereotypes. Finally, social actors may be included as an *individual* or as a *group*, in the second case by *differentiation* or *homogenising*, which sometimes leads to denial of individual differences and characteristics, and in the attribution of a unique identity (van Leeuwen, 2008).

Stereotypes are necessary for mental organisation of the information, but “if on the one hand, stereotypes are tools that help individuals in simplification, organisation and prediction of the world that would otherwise be excessively complex, on the other hand, stereotypes may have negative consequences in terms of intergroup relations” (Cabeceiras, 2002, p. 410) to the extent that they are abusive simplifications, and sometimes false simplifications, of reality.

AN INTERPRETATION OF *TABU*

Structurally divided into a *Prologue*; Part One (*Paradise Lost*); and Part Two (*Paradise*) *Tabu*; tells, in part one, the story of three women living in present-day Lisbon, and in part two, the past life of one of these women in Africa. This film, directed by Miguel Gomes, was shot in black and white, in 4/3 format, on Kodak film, and most of it is silent, although it has voiceover narration. The film has been often interpreted as a homage to the history of cinema, specifically to some of its foremost directors (Mendes, 2013) and the filmmaker confessed his desire to pay tribute to Friedrich Wilhelm Murnau, amongst other influences.

Miguel Gomes however values the choices made by spectators. In an interview with Elliot Kotek (2012) he points out:

The most important point of view is the point of view of the people who are watching the film. What I try to provide in the film is like a space where you can choose things. There are lots of ambiguous things in the film, and I think that is to give the opportunity to the person who sees it to place and choose, take a position.

Regardless of the intentions expressed by their directors, films are not immune to the time and the social political context in which they are produced and interpreted. Films, like any other communicational event, don't have a unique and intrinsic interpretation that the critic may extract from the work and reveal to the world. On the contrary; the interpretations are multiple (as many as the number of spectators), and they are not necessarily mutually exclusive. On many occasions, the various approaches to a communicational event become complementary.

Critical analysis of a discourse is particularly interesting analytic practise, for the work proposed herein, precisely because it allows this subjective dialogue between the film and the spectator, wherein both form part of the discourse that will be built in relation to reality. As a theoretical practical exercise of analysis, van Leeuwen's multimodal

approach is particularly seductive because it makes it possible to address artistic objects, in a global manner and place them in dialogue with sociological, political and historical questions.

PROLOGUE



Figure 1: The fearless explorer wandering through the untamed jungle
©Miguel Gomes

Trusting in the spectator's ability to establish cognitively what van Leeuwen calls *informal connections*, in this case *temporal connections*, the film begins with a *Prologue*, set at the end of the 19th century, when some representations of the Portuguese colonist, and by extension of Portuguese colonialism, were created and defined, thus giving the motto for the reflection that the film subsequently proposes.

In this *Prologue* we see an explorer wearing a "tropical" hat and a canteen. The shot, the pose and the framing reminds us of colonial photographs of the late 19th century or early 20th century, and in fact, this character standing in the image (and in time) in all components of his discourse, represents the Portuguese colonist as he was initially conceived and subsequently reproduced: protected by law and by divine will and at the service of a humanistic and scientific project, rather than economic interests (Baptista, 2013; Matos, 2006).

The image gains movement when a group of black transporters enter the shot, and move across the image, appearing first from the right moving in direction towards the background and then from the left moving towards the same point, giving the idea of great activity, without ever acquiring protagonism, and without ever highlighting any character. The Africans are *categorised*, from the outset, as a *homogeneous* group, which is distinguished by its *biological* and *cultural differentiation* in relation to the scene's main protagonist. This is how the black people in Africa are shown throughout the film. This

succession of opening shots, that seem to reproduce representations of the epoch, reveals the structure of the identity-based construction of the colonist, based on the work and subservience of the colonised peoples, but embellished and disguised by a discourse of high humanitarian and religious values (Ferreira, 2014). This identity-based construction of the colonist would find it difficult to survive without its “flip” side, i.e. the African “other” - wild and lacking the civilising action of the European. The film portrays the way how the subject that is portrayed as “normal”, “identical”, “the I”, “superior” is defined in opposition to the “not normal”, “different”, “other”, “inferior”. The idea that the images we have of a certain reality are not innocent, together with the colonialist imaginary universe and its artificiality, run throughout the story told in *Tabu*. The origin of this imaginary universe is photographic, cinematographic, and literary. “The main reference, however, is the preferred mixture of the dominant cinema, especially of Hollywood, between the love story and adventure” (Ferreira, 2014, p. 286). The colonialist discourse was constructed on various supports and using various texts and semiotic media (literature, photography, cinema, religion, science, etc.) where specific ideas are repeated and complemented that will constitute the constituent body of this discourse or representation (Van Leeuwen, 2005, p. 95) and in this *Prologue*, Gomes promises to help us to deconstruct this process.

After some wanderings through the jungle, the Explorer, warned by his wife’s ghost that he cannot escape from pain, decides to throw himself into the river and dies, eaten by a crocodile. At that moment, the black transporters, who watched everything without intervening or showing any surprise, suddenly begin a traditional dance. Some of them stare directly at the camera as if they were participating in a staged event. The tone and the contour of the narrative, accompanied by a voiceover, makes us think of documentaries, although the text is related to the protagonist’s amorous sentiments. Gomes creates a hybrid form, halfway between documentary and fiction. Everything we see is fiction, but the filmmaker mixes filmic construction elements that are traditionally associated to fiction, with others that are normally associated to documentaries. In so doing, he makes us think of documentaries and ethnographic films that were quite “fictionalised” or, in other words, were oriented ideologically¹, made during the *Estado Novo*² regime and of fiction films that, also at this time, were the source of imagined and re-created realities. “Film is a privileged media for construction of the perception of reality. In this context, [the *Estado Novo* regime], film serves to achieve the desire of recording what can be seen, and also what one wants to be seen” (Matos, 2006, p. 94).

Described in this manner, *Tabu*’s *Prologue* looks like a scene from a burlesque comedy. However, the seriousness with which the characters experience the moment and with which the narrator describes it, makes us think of the style of high comedy, which is characterised by a strong contrast between the ridiculous nature of a specific form of behaviour or action and the seriousness with which is developed or practiced. At the

¹ Amongst others, for example: *A Acção Civilizadora dos Portugueses* (1932) from António Antunes da Mata, produced by Agência Geral do Ultramar - <http://www.cinematca.pt/Cinematca-Digital/Video.aspx>

² New State (*Estado Novo*) – Portuguese authoritarian political regime, between 1926 and 1974.

end of this initial experience it is difficult to consider that the prevailing discourses, i.e. representations (Van Leeuwen, 2008) concerning colonialism, Africa or the relationship between the Portuguese and the Africans, may be innocent.

The *Prologue* presents the film, in the sense that it enlightens us about its dual discourses. There is the discourse of the characters who introduce us to part of the common thinking about colonialism and contemporary Portuguese history wherein this thinking was constructed by political propaganda, also in the cinema (Piçarra, 2015). On the other hand, there is the director's discourse in relation to this common sense discourse, based on a critical tradition of colonialism and Euro-centrism, wherein we can highlight the first *Tabu*, by Friedrich Wilhelm Murnau, made in 1931, which was already a critique of colonialism.

PARADISE LOST

Leaving the movie theatre - where she has just watched the *Prologue*, a film inside the film of *Tabu* – Pilar (Teresa Madruga), “enters” *Paradise Lost*, the first part of this diptych, which takes place in present-day Lisbon (2010/11). Pilar is an “average” “middle-aged” woman, who lives alone, but has a friend who is a painter (Cândido Ferreira) and seems to want a more intimate relationship with her. A Catholic, and member of a NGO, Pilar shows solidarity with her neighbour Aurora (Laura Soveral) and is cordial with her maid, Santa (Isabel Munoz Cardoso). Santa is also middle-aged, apparently lives alone, is black and is attending a course to learn how to read and write.

In addition to living in the same building and having roughly the same age, Pilar and Santa, seem to share the same imaginary universe: Pilar goes to the cinema where she sees a film about a colonial “intrepid explorer”. Santa learns how to read with *Robinson Crusoe*, the founding work of the colonialist imaginary universe. The links of *similarity* are very important here because, more than creating a common context, they underline the links of *contrast* that are established between Santa and Pilar. Given that these characters function via a specular logic, the relationship that we establish between them is symmetrically reversed: Pilar first appears facing the camera, centred in the image, seated. Santa appears, also in the centre of the image, but with her back turned to the camera, standing up. Pilar is white, Santa is black. Pilar prays, Santa smokes. Pilar advises Aurora, Santa prefers to remain silent. Pilar worries about things, Santa shows indifference. In short, it seems that Pilar wants to be a saint (Santa), seeking to be a good Christian in everything she does, while Santa behaves like a true pillar (Pilar) of resistance and stoicism, in face of the abuses of her employer, Aurora³.

Santa is *culturally categorised* by her employer, and in the film she is presented as a *passive agent*. Curiously, the maid's behaviour indicates complete disregard of Aurora's interpretations of her and which are reflected in the relationship with Pilar. Santa does not need legitimation from either Aurora or Pilar. But Pilar seems to need legitimising approval from the Church, from the NGO where she works, and also from her friends (all

³ In Portuguese the word Santa means saint and the word Pilar means pillar.

of them, except for Santa, tell her that she's a good person) because she is part of the world that creates the discourses. Pilar belongs; Santa stands at the margin.



Figure 2: The first time we see Pilar
©Miguel Gomes



Figure 3: The first time we see Santa
©Miguel Gomes

Beyond this game of *contrasts*, that is also constituted as that which Van Leeuwen (2005) would call *rhythmic alternation*, this relationship by opposition helps define each character. This method of construction of the characters is also a way to construct identity and otherness inside and beyond the film. Santa does not express either opinions or wishes. The character's lines are always related to her duties as Aurora's maid and nurse. This thereby underlines the idea that the African "other" has no voice in contemporary Portugal that, in turn, does not know who the "other" is, what he feels, or thinks. Hence, Pilar distrusts Santa, just as she distrusts everything unknown and that is defined by opposition. Perhaps for the same reasons, Santa cannot trust Pilar: "modern thought is not *just* binary but a particular kind of binary-producing machine, where binaries become constitutive differences in which the other is defined by its negativity". (Grossberg, 1996, p. 94). Despite coexisting side by side, Pilar and Santa live in radically separate worlds.

They are, I propose, the real protagonists of the human drama presented by the film, being the only ones that do little or nothing to change the course of events. Regardless of faith, moral values or even the intimate story of each, Santa and Pilar are doomed to live in a Paradise Lost due to other people's sins.



Figure 4: Pilar prays in a vigil
©Miguel Gomes



Figure 5: Santa smokes
©Miguel Gomes

Aurora appears in the centre of the image; behind the image of the Casino (dim, rough), she revolves around the axis constituted by her, encapsulating her. She tells Pilar about a dream which serves as a justification for why she went to gamble in the Casino and lost all her money. We later realise that Aurora was educated in a world that revolved around her and which, in her head, perhaps still does. At the end of this shot, Aurora says: "I'm a fool, because people's lives aren't like dreams".

Considerably older than Pilar and Santa, Aurora provides the bond between these two characters and between their two worlds and paradoxically (in symbolic terms) is the cause of the impossibility of the two getting closer together. She lives in Lisbon, in a relatively modest apartment but cultivates dreams of grandeur. She tries not to lose her *glamour*. She often goes to the casino and mistreats Santa, her maid, nurse and guardian who, apparently, is paid for by her daughter. Aurora lives embittered, half-crazy, abandoned by her daughter (who lives in Canada) and forgotten by the world. She blames Santa for all her misfortunes.

For Aurora, Santa is the Africa that has come back to take revenge for all the sins she committed there. She says to Pilar:

This black was sent by the horned one⁴ [she puts her forefingers on her forehead to mimic horns] because I'm his prisoner. Santa perpetrates sorceries against all of us, against you too, Pilar, because he is terrible, but he has no power over you. He does against me, because I have blood on my hands.

Santa allows herself small revenges against her mistress. This behaviour is masterfully represented in the silent scene in which, sitting in Aurora's front room, Santa tastes

⁴ The horned - in Portuguese *o cornudo* - the one who has horns, meaning the devil.

some prawns that Pilar offered to Aurora, smoking a cigarette at the end of the meal and lying on the couch, reading a juvenile version of *Robinson Crusoe*. This book is perhaps the first book that Santa reads and *Tabu* doesn't reveal whether Santa has any reaction to it. The film doesn't show any of Santa's emotions, even when the teacher praises her in a highly condescending manner. As already mentioned, in spite of being a character who is always present in the action, Santa is *included* as a *passive agent* in almost the entire first part of the film, but is also *excluded by suppression* from the emotional discourse.

This first part of the film occurs in a fascist and colonial Lisbon: the action takes place in zones of Lisbon built during the Estado Novo regime (some with the assistance of African immigrant labour). They are: Portela Airport that was built to serve the Exposition of the Portuguese World, in 1940, but was only inaugurated in 1942; Estoril Casino that was built in the 1910s but underwent a major architectural intervention in the 1960s; The residential zones of the Avenidas Novas and Olivais, wherein the latter was built as a counterpart to the former, designed for underprivileged communities. They are the architectural manifestations of the regime of that time, and have been preserved and inhabited until the present day, but emptied of their dream-based power, that of the Empire. This cartography of the city also illustrates the title of part one. Lisbon is presented to us as a Paradise Lost, a memory of discursive construction that was interrupted, curtailed or simply emptied. Even the Calouste Gulbenkian Foundation, which is a private institution of vital importance for Portuguese art, that was created as an area of freedom, only appears here in appearance, displaced. Built in the 1960s, this Foundation is only made possible and acquires its importance, through the political, economic, and social context in which it was built and subsists. In *Tabu* its gardens also represent a space of freedom in an oppressive Lisbon: that of Maia, the young Polish girl who stops staying at Pilar's house.

As with the architectural constructions, the ideological constructions also have deep foundations that influence the way that the social fabric develops. Thus, the behaviour of the characters is marked by formality (sometimes even an awkward stiffness), crystallised in social roles that pertain to another era. The cultural identity of a contemporary citizen is generally considered to be more varied, inconstant, plural, changeable (Bhabha, 1998), but the Lisbon that appears in the film is an isolated city, frozen in time.

Aurora's death, which could serve as an opportunity for Pilar and Santa to come closer together, doesn't achieve this. We can think that, with Aurora's death, the remnants of colonialism have symbolically died. However, colonialism endures as a collective heritage; its consequences are felt in everyday life and in the manner in which identity and otherness are built, and therefore, in social relations. Both, Pilar and Santa, will continue to distrust each other. They will remain side by side, like two perfect strangers, and this possibility illustrates the way that many black people and so many white people live in contemporary Lisbon and Portugal.

Aurora's death is the pretext for the appearance of Gian Lucca Ventura (Henrique Espírito Santo), Aurora's former lover, who tells Pilar and Santa about his life in Africa at the foot of the (imaginary) hill of *Tabu*, where Aurora lived and inherited a considerable fortune.

PARADISE

A flashback returns us to Africa – *Paradise* - and in the second part of the film the behaviour of the white characters (the only characters, because the blacks are merely extras) is completely different. The relationships between the characters and with the space that they inhabit exhibits a freedom that contrasts profoundly with the formalism of the first part of the film. The rigid behaviour, the formality of the relations that characterise present-day Portuguese society, still living in the cold sobriety of the buildings erected during the *Estado Novo* regime – and therefore where one can still see the relations of power of colonialism, the isolation of the dictatorship, and Christian suffering - are now replaced by a world where apparently there is only one frontier: that which separates blacks from whites. In this manner, an entire discursive heritage, based on the simplification of the ideas of Gilberto Freyre (1998), who depicted Portuguese colonialism as a phenomenon of intense interracial fraternisation (Castelo, 1998), is transversally questioned.

Gilberto Freyre's luso-tropicalism was used during the *Estado Novo* to help build the idea that Portuguese are not racists and their own particular way of colonialism is, therefore, much better than any other.

In spite of being a concept developed by a sociologist - that could find resistance in the adhesion of the non-academic world - luso-tropicalism, or rather a simplified vulgate of it, was quickly incorporated into the political discourse but also into the common identity-based discourse. (Piçarra, 2015, p. 125)

However, it is not in this simplified version of Gilberto Freyre's theory that Gomes bases the narrative of his film. On the contrary, in the *Paradise* section of *Tabu*, Gian Lucca's voice tells us about the story of a group of white friends in Africa, of a treason, and a murder, all this without the blacks and whites ever mixing, although they co-exist.

One of the initial sequences of part two, presents Aurora as a young woman (now played by Ana Moreira), in various activities, almost always surrounded by black servants who clean, or serve her; who she teaches to read, etc. A particularly interesting moment is that where a black child holds a donkey, while Aurora makes a drawing. At the end, we realise that the young woman only drew the animal's snout, as if it never occurred to depict the child holding it.

Gian Lucca (now played by Carlotto Cotta) was Aurora's lover and one of the protagonists of the drama. It is through the narration of this old Italian adventurer that we learn about these young people and the lives that they led. Although the narrative proceeds without making any judgements, other than some against himself, both he and his friends seem to be politically alienated, socially insensitive, idle, practitioners of the most shameless false civic and religious morals. For example, we can see the way that Lucca describes Mario (Manuel Mesquita) a former seminarian and leader of a musical band formed by the men of his social group.

The women were sensitive to his charm and my friend didn't hide his preference for the natives: one of them later had a child. On the rare occasions that he remembered the boy, he used to go on a Sunday excursion with him.

Also, the (non) relationship between the soundtrack and Africa is revealing. The use of *Lonely Wine*, by Roy Robinson, or *Baby I Love You* by the Ramones, makes it clear that the "soundtrack of the lives" of those characters involves nothing African. The music that these young people listen to, and make, is the American and European music of that period, without any African influence and therefore very far removed, once again, from the representations that places the Portuguese colonist in deep cultural communion with the colonised peoples.

It is, however, through the relation between the text and images that the filmmaker underlines the entire political question; while a pathetic love story unravels, he does not shy away from invariably showing black people working. This happens, for example, when, featuring their own voices, we hear the letters exchanged by the lovers:

My dear Aurora,

It is you, my lady, who must forget me, because I'm not, and will never be, more than a despicable wrongdoer. Although I never thought that in the midst of so much vileness, my biggest crime would be that of falling in love [always showing black people working in the field]. It would be a lie, if I denied how much I still think of you. If I told you some of the thoughts running through my head [image of a black man dressed in white, like a sailor, keeping guard on other people working in the background, while one person works in the foreground] childish raptures, insanities and without any kind of future...

Later, a letter from Aurora (the only voice that we hear, beyond that of Gian Lucca) is complemented by images of tea fields, that stretch out into the horizon, where groups of black men are hard at work. Never during these long tracking shots do any black characters stand out. Only a black foreman, dressed in western clothes, is shot in a way that singles him out.

The difference between the emotional distress, the result of an adventurous and idle life, permeated by false morals and vice, and another life of suffering caused by exploitation, by hard work and negation of humanity, is underlined in the film through this kind of contrast between the images and text - in this case, between Gian Lucca's conscious narrative and what he supposedly says unintentionally⁵. In the images we do see some black people, but they appear as elements of the landscape, trees or hills, always at work.

⁵ This *contrast* between text and image can also be interpreted as the contrast between what Gian Lucca says and what Santa and Pilar can imagine. This interpretation would place the imaginary of these two characters even closer and would give them a strong critical awareness before what they are listening to.



Figure 6: Final tracking shot: fields stretching out into infinity, where black people work while the protagonists exchange love letters
© Miguel Gomes

Black people are almost always *excluded by suppression* in Gian Lucca's discourse. In other words, they are often present in the actions, but they are not referred to, and, as if highlighting the mentality of the epoch that is being portrayed, we see images that involve them in the action solely as *passive agents*, wherein they are also *culturally* and *biologically categorised*, in an indirect manner, via Gian Lucca's discourse and in a direct manner via the displayed images.

In the only scene in which a black man stands out - and in which Aurora reveals great cruelty – we cannot discern his personality. He is mentioned as a piece of property and appears as a representative of “their” culture, “their” habits, “their” sorceries, and forms part of a dangerous and even disgusting “other” that Aurora can't allow to stay in her house.

Among Aurora's possessions one stood out: the house cook [image of the cook cutting a chicken, dressed in western clothing, but wearing an African necklace]. An elderly man who served her husband's family for decades and whose culinary reputation was extraordinary. As he was also a sorcerer, he had the habit of reading the future in the entrails of the animal he prepared for the masters. One day in October, after the onset of the rains he confided to the maids what the spirits had told him [In the image, through the kitchen's window, black women talking to each other] that the Mistress was pregnant, that she would have an embittered and lonely end. But one of the maids betrayed him and Aurora learned about his prophecies. Furious, she took advantage of the information to sack him, claiming she couldn't abide repugnant and heretic rituals.

In the image we see, through the kitchen window, the cook departing. He carries a broken umbrella (the rainy season had begun) and a small bag of personal belongings. Gian Lucca also says “Time showed that his first prediction was right”. It is already

known, from part one, that time would prove that all the sorcerer's predictions were correct.

Through the words of Ventura, at this point, we see that Aurora had a certain disregard for her husband (Ivo Müller) and for his family. Later, Gomes tries to describe the personality of Aurora's husband, somewhat by opposition to her own personality and that of her friends, for example, fraternisation between the master and his servants when he learned that he was going to become a father. However, once again, the images clarify what the text doesn't say: if the differences in treatment are great in this case, the structural differences of the relationship between explorer/exploited seem almost to be non-existent, to the extent that the workers who celebrate the master's happiness also seem to be quite subservient and ragged.



Figure 7: A group of children run freely, while Gian Lucca is left behind
© Miguel Gomes

Paradise ends with a scene where Gian Lucca, at the centre of the image, is left behind, overshadowed by a group of smiling black children, running towards the camera – wherein once again, we see a large group of children without any single child standing out in particular. We might think that Gomes doesn't resist the temptation to represent Africans as happy and carefree eternal children, who are unable to take care of themselves, wherein such ideas are often found in the common sense discourse (Cabecinhas, 2007). But this image may also suggest hope for the future of the countries that gave decisive steps towards their liberation. In fact, we only see black people from now on and, yes, for the first time, in their villages, conducting the specific tasks of their own culture (identical, once again, to those represented in colonial documentaries), while we hear false news bulletins⁶ on the radio about the war for independence. It's the first time we hear the voice of the African "other" in the film and it sounds, on the one hand, as a lie, and on the other, as ridiculous, given the ideological exaggeration of the construction of the discourse of the news bulletins.

⁶ The self-proclaimed revolutionary forces claim responsibility for Mario's death, but it was actually Aurora who killed him.

FINAL CONSIDERATIONS

Tabu is characterised by an aesthetic and political attitude that seeks to create “dis-sension about ideas, perceptions and fixed concepts, especially related to history, symbolic expression and the identity of a country.” (Ferreira, 2014, p. 284). It’s a post-colonial film, in the sense that it represents a contemporary reflection on the colonial consequences that the “colonialist mentality” brings today to the Portuguese society. Why do we feel, then, that his film, more than others perhaps, must be “viewed carefully and with an open mind” (Ferreira, 2014, p. 293)?

Tabu presents us with a kind of temporal *mise en abyme*, in which the present (mentally) contains a past time, which in its turn contains a more remote past. Three spaces correspond to these three times: contemporary Lisbon for the present; the space of Portuguese Africa for the past; and the African jungle, not yet tamed by the colonists, for the more distant past (*Prologue*). These times and spaces always feature the coexistence of black and white people, Europeans and Africans; civilised (cultivated) and savages (illiterate); masters and servants. In a first reading, we realise that the director filmed the black people as they were often filmed during the colonial era. In this period, the African “other” was for Portuguese people and for Portuguese cinema, first the “indigenous”; later the “black”; and later the “half-caste”, or “assimilated” person, through whom the identity of the Portuguese citizen of the colonial empire and finally of the Overseas Provinces⁷ was constructed (Baptista, 2013, p. 147).

Using a multimodal approach towards the film it is possible to identify, however, the semiotic resources that the director used in order to build a discourse about this discourse; either via *rhythmic alternation* or *scenic composition*, either through permanent observance of *informal connections*, either via the relationship that is established between the dialogues/sounds and the actions that accompany them.

Gomes indulges us with a reflection on the discourse of *exclusion* and on *differentiation*, which is responsible for (re)constructing and (re)producing otherness, clearly tracing the “other”, so that he appears identifiable and paradoxically (in)visible. He becomes rapidly identifiable because he belongs to a group to which characteristics were attributed in order to homogenise all its constituent elements, and that radically separate it from “normal” society and, on the other hand, he appears invisible as a person, as a single individual (Cabecinhas, 2007; Lewin, 1997).

The film seems to accept the existence of a dialectical relationship between identity and otherness (Silva et al., 2000) that, thus, mutually define each other. These are born in social relations, which means that their definition – discursive and linguistic – is subject to vectors of force, to power relations: “identity and difference are never innocent” (Silva et al., 2000, p. 81) because where there is differentiation, there are power relations. *Tabu* also shows that “the ‘units’ which identities proclaim are, in fact, constructed within the play of power and exclusion, and are the result, not of a natural and inevitable or primordial totality but of the naturalised, overdetermined process of ‘closure’” (Hall

⁷ Overseas Provinces – *Províncias Ultramarinas*, name given to the colonies, in the last period of the Portuguese colonialism.

et al., 1996, p. 5). Through the images, the games of contrast between the images and words, the memories that the images conjure up and the relationship between both parts (time periods) of the film, Gomes emphasises the process of social comparison that engenders otherness: *differentiation*.

Differentiation divides, separates, classifies and normalises, at the same time that it ranks hierarchically. To rank hierarchy often consists of fixing a specific identity as a norm, giving it characteristics that are considered to be positive, in relation to which all other identities will be evaluated negatively (Silva et al., 2000). Thus, *difference* is constituted as a founding element of the entire classification system that seeks to define who is “identity” and who is the “other”, and the negativity of *difference* is essential in order to be able to affirm the positivity of the identity: “imposing differences means more an affirmation of the unique legitimate identity, that of the dominant group, than the recognition of cultural particularities” (Cuche, 1999, p. 187). With the function of building and rebuilding, producing and reproducing otherness, differentiation defines who is the “other”, making him identifiable, predictable, but invisible.

The option to shoot *Tabu* in black and white ads, especially in part two, a feeling of nostalgia. However, this *Paradise*, revealed like old photos whose contours already appear to be poorly defined, is a fictitious colony that follows after part one, which takes place in present day Lisbon (2011) that appears in the film to be frozen in time: it is still colonialist, still fascist, still dominated by Catholic morality, either in terms of the way that the characters behave, or by the filming locations chosen (architectural and symbolic spaces).

It is possible to read *Tabu* as a post-colonial film, however, in terms of “racial” representations, more than a post-colonial object, we are in the presence of a film that requires a post-colonial lens in order to understand it. Traditionally the silencing of the “other” was used to construct the positivity and superiority of the “I”, of the “norm”, of the “identical”. In *Tabu*, this same silencing emerges as part of the crime, part of the sin that originated the expulsion from Paradise and that now prevents the dream of a freer, more equal, happier society.

During the film, several representations are questioned: the representation of the colonist as a highly responsible worker, entrepreneur, civilising force, generous, “friend of the blacks”. The film also questions the representation of the colonised people, showing how this representation was construed, in other words, without the participation of the persons represented. In *Tabu*, the characters of *Paradise Lost*, which is a certain present-day Lisbon, apparently doomed, we don’t know for how long, experiencing atonement for the “crimes that were committed there”, too persistently, consistently and for too long. //

FINANCING

This article is part of a PhD research project in Cultural Studies, whose theme is “Otherness and Identity in postcolonial cinema in Portugal and in Mozambique”, funded by the Fundação da Ciência e Tecnologia (Science and Technology Foundation), in the field of Communication Sciences, with the reference SFRH/BD/110044/2015.

Revision of translation from Portuguese into English financed by COMPETE: POCI-01-0145-FEDER-007560 and FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, within the context of the project: UID/CCI/00736/2013.

VIDEO/FILMOGRAPHY

Kotek, E. (2012). Miguel Gomes talks “Tabu” At TIFF. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=OApKuDY6Dw8>

Zona 2 (Producer) & Gomes, M. (Director). (2013). *Tabu*. Portugal.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Baptista, M. M. (2013). The works of Sísifo: memories and identities of the Portuguese in Africa according to fiction films of the twentieth century. In R. Cabecinhas & L. Abadia (Eds.) *Narratives and social memory: Theoretical and methodological approaches*. (pp. 146 – 58). Braga: CECS. Retrieved from <http://www.comunicacao.uminho.pt/cecs/>
- Bhabha, H. K. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG.
- Cabecinhas, R. (2002). Media, etnocentrismo e estereótipos sociais. In J. A. B. de Miranda & J. F. da Silveira (Eds.), *As Ciências da Comunicação na viragem do século - Livro de atas do I Congresso de Ciências da Comunicação* (pp. 407-18). Lisboa: Veja.
- Cabecinhas, R. (2007). *Preto e branco: A naturalização da discriminação racial*. Porto: Campo de Letras.
- Castelo, C. (1999). *O modo português de estar no mundo*. Porto: Afrontamento.
- Cuche, D. (1999). *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC.
- Fairclough, N. (2001). *Discurso e mudança social*. Brasília: Universidade de Brasília.
- Ferreira, C. O. (Ed.) (2014). *O Cinema português através dos seus filmes*. Lisbon: Edições 70.
- Foucault, M. (1997). *A ordem do discurso*. Lisbon: Relógio d'Água.
- Freyre, G. (1998). *Casa grande & senzala*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Grossberg, L. (1996). *Identity and cultural studies: Is that all there is?* In S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 86-105). London: Sage.
- Hall, S. & Gay, P. (Eds.) (1996). *Questions of cultural identity*. London: Sage.
- Lewin, K. (1997). *Resolving social conflicts & field theory in social science*. Washington: APA.
- Matos, P. F. (2006). *As cores do império: Representações raciais no império colonial português*. Lisbon: Instituto de Ciências Sociais.
- Mendes, M. M. (2013). Sobre dois filmes: *Tabu* de Miguel Gomes e *Deste lado da Ressurreição* de Joaquim Sapinho. In Escola Superior de Teatro e Cinema (Ed.), *Sobre dois filmes: Tabu de Miguel Gomes e Deste lado da ressurreição de Joaquim Sapinho; Entrevista com António Reis e Margarida Cordeiro (1985)* (pp. 5-43). Amadora: ESTC. Retrieved from <http://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/2719>

- Pereira, A. C. & Cabecinhas, R. (2014). Alteridade e ficção: Representações “raciais” no cinema pós-colonial em Portugal e em Moçambique. In Z. Pinto-Coelho & N. Zagalo (Eds.), *Comunicação e cultura. III Jornadas Doutorais, Ciências da Comunicação e Estudos Culturais* (pp. 105-22) Braga: CECS. Retrieved from http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/article/view/1952
- Piçarra, M. C. (2015). *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisbon: Edições 70.
- Ponzanesi, S. & Waller M. (2012). *Postcolonial cinema studies*. New York: Routledge.
- Santos, B. S. (2004). *Do pós-moderno ao pós-colonial: E para além de um e outro*. Conferência de abertura do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. Coimbra. Retrieved from http://www.ces.uc.pt/misc/Do_pos-moderno_ao_pos-colonial.pdf
- Silva, T. T. (Ed.) (2000). A produção social da identidade e da diferença. In *Identidade e diferença - a perspectiva dos Estudos Culturais*, (pp. 74 – 101). Petrópolis: Vozes.
- van Leeuwen, T. (1997). A Representação dos Atores Sociais. In E. Pedro (Ed.), *Análise crítica do discurso: Uma perspectiva sociopolítica e funcional* (pp. 169-222). Lisboa: Caminho.
- van Leeuwen, T. (2005). *Introducing social semiotics*. London: Routledge.
- van Leeuwen, T. (2008). *Discourse and practice: New tools for critical discourse analysis*. New York: Oxford University Press.

BIOGRAPHICAL NOTE

Degree in theater by Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa and Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto. Actress and stage director since 1996 has exerted teaching activity in the secondary and higher education since 2001. Master’s degree in Educational Sciences and PHD student in Cultural Studies at the University of Minho, whose main research interests identity / otherness “race”, gender and cinematic fiction.

E-mail: Kitty.furtado@gmail.com

CECS - Universidade do Minho

Campus de Gualtar, 4710-057 Braga - Portugal

* **Submitted: 09-01-2016**

* **Accepted: 02-03-2016**

VÁRIA / *VARIA* 

A PÓS-MEMÓRIA COMO CORAGEM CÍVICA. PALAVRA DE ORDEM: RESISTIR, RESISTIR, RESISTIR

Sheila Khan

Resumo

Este trabalho tem por objetivo reivindicar o dever de pós-memória para melhor pensar a solidão da memória e de tornar explícito o valor do documentário no espaço e tempo de uma reflexão possível de acolher e dar corpo às ausências que os estudos sobre colonialidade e pós-colonialidade em língua portuguesa ainda não vieram suprir. Partindo do desafio proposto pelo dossier temático sobre “Imaginários coloniais: propaganda, militância e “resistência” no cinema”, este ensaio pretende resistir a estas solidões e ausências a partir de dois documentários – o de Bruno Sena Martins, *A hospitalidade ao fantasma: Memórias dos deficientes das forças armadas* (2014), e o da autora deste texto, *Portugal híbrido, Portugal europeu: Gentes do ‘sul’ mesmo aqui ao lado* (2011).

Palavras-chave

Memória; pós-memória; resistência; solidão; coragem cívica

Eu estou a dizer coisas que eu nunca contei,

Isto eu nunca contei!

Bruno Sena Martins, 2014¹

No dia 21 de janeiro do corrente ano a crónica habitual do escritor António Lobo Antunes, na revista *Visão*, prende a minha atenção. Não por ser a crónica do escritor e cronista Lobo Antunes; é simplesmente pela humildade com que este revela a solidão das suas muitas memórias: a da guerra colonial, a dos que lá estiveram com ele – deste e daquele lado da barricada -, a dos silêncios colados à língua, a dos silêncios dos outros companheiros também eles colados às suas línguas e, finalmente, a solidão do presente. Como leitora e investigadora fico perplexa porque consigo sentir essa mesma solidão, não é estranho? Não cria uma certa perplexidade pensar que a minha geração, a geração “pós”-império, “pós”-colonização, a geração da pós-colonialidade multicultural portuguesa, fique assim espedada a olhar e a pensar nesta crónica? Eu não sou um elemento representativo de uma geração, e certamente erro em insistir nesta ideia de um patamar solitário, pois devo reconhecer os esforços e tentativas de autores que procuram recuperar pelos seus trabalhos uma solidariedade entre aqueles que viveram determinadas experiências traumáticas e outros que desejam compreendê-las, ou pelo menos, dar

¹ Excerto do documentário realizado pelo antropólogo Bruno Sena Martins, *A hospitalidade ao fantasma: Memórias dos deficientes das forças armadas* (2014), no âmbito do projeto de investigação *Vidas Marcadas pela História: a Guerra Colonial Portuguesa e os Deficientes das Forças Armadas*.

um sentido de consistência e continuidade histórica entre gerações² (Antunes, 2015; Borland, 2009; Cabral, Souto & Elísio, 2016; Fuica, 2014), reivindicando, por conseguinte, vozes órfãs e silenciosas, palavras não ditas, imagens escondidas e que se tornam pela mão mágica da tecnologia imagens públicas, novas experiências de pensamento e de partilha para uma comunidade de memórias. Mas, será mesmo assim o suficiente? Será que já fizemos tudo para sossegar tantos silêncios? Num ensaio sobre memória, identidade e representação, António Sousa Ribeiro abre o lugar para uma reflexão, que merece uma leitura atenta no que diz respeito ao valor da memória e da pós-memória no estudo das experiências que marcaram dolorosamente a Humanidade. Referindo-se ao Holocausto, Sousa Ribeiro observa:

As questões que permanecem e permanecerão em aberto, as perguntas para as quais não haverá talvez nunca resposta satisfatória – e que, por isso, demarcam acerbamente os limites da teoria -, não são, pois da ordem da averiguação dos factos nem da simples interpretação histórica, mas sim da ordem da memória e da pós-memória, isto é, da ordem de uma relação com o passado estruturada a partir do envolvimento presente de sujeitos concretos. Ao interrogar-se, num ensaio fundamental de 1998, sobre “A quem pertence Auschwitz?”, Imre Kertész não hesita em dar logo de início uma resposta muito clara: pertence, não tanto à geração das vítimas, de cujas mãos cada vez mais debilitadas pela idade se vai pouco a pouco escapando, mas sim à geração seguinte e às que vierem depois... “enquanto essas gerações o reivindicarem” (...). (Ribeiro, 2010, p.14)

Inspiro-me na força desta reflexão de Sousa Ribeiro, e parto para o conceito de coragem cívica que a geração pós-‘império’, pós-guerra colonial e de libertação e pós-25 de abril deve exercer no sentido de abrir janelas de entendimento, de diálogo entre passado e presente. Na verdade, a par de um “dever de memória” (Levi, 2011), deve, necessariamente, coexistir um dever de pós-memória, que resgate, dignifique e estime todo o património de experiências e de narrativas daqueles homens e mulheres que nunca encontraram o seu ‘tempo’ de confiança de partilha. Vigiar e praticar este dever de pós-memória é ir ao encontro dos silêncios, criar a ‘hospitalidade’ prudente para acolher essas narrativas que sem esta reivindicação acabarão por esmorecer, cair no esquecimento, e desaparecer sem sequer deixarem um laivo testemunhal da sua existência.

Se o dever de memória é um ato ativo, ético, moral e comprometido com o tempo das experiências humanas traumáticas e magoadas do passado (Levi, 2011), por seu turno o dever de pós-memória é a relação salutar com esse passado, o caminho sem pudor

² Gostaria de salientar o trabalho de Maria José Lobo Antunes, que resulta da sua tese de doutoramento sobre os antigos combatentes da guerra colonial, nomeadamente o seu estudo com o BART 3835, o Batalhão de Artilharia onde o seu pai, o escritor António Lobo Antunes, acompanhou como médico. Deste estudo resultou o livro *Regressos quase perfeitos* (Ed. Tinta-da-China, 2015). Mais recentemente, o trabalho minucioso e de uma precisidade em termos históricos, a compilação das cartas de amor entre o líder africano Amílcar Cabral e Maria Helena (namorada e primeira esposa de Amílcar Cabral), organizado este volume por Iva Cabral, filha de Amílcar Cabral e historiadora, Márcia Souto e Filinto Elísio pela editora Rosa de Porcelana (2016).

de tocar e compreender que aquelas ‘feridas’ também são nossas; aquelas mágoas também farão parte das nossas biografias. À questão fundamental lançada pelo recentemente falecido Imre Kertész, outro sobrevivente de uma experiência concentracionária, “A quem pertence Auschwitz?” (Ribeiro, 2010, p. 14), poderíamos acrescentar outras questões que faltam fazer: “a quem pertence a guerra colonial?”; “a quem pertence a guerra de libertação nacional das antigas ex-colônias de língua portuguesa?”; “a quem pertencem as memórias por dizer, as narrativas caladas?”. A estas questões tem o dever de pós-memória de procurar responder e de assumir sem medo o papel de curador da sobrevivência e manutenção dessas memórias como forma de um trabalho de consciência histórica (Khan, 2015) e de coragem cívica.

Nascida em 1971, a antropóloga Maria José Lobo Antunes, e autora do livro *Regressos quase imperfeitos* (2015), expressa bem numa entrevista esta necessidade de vigilância sobre um passado que, também, por legitimidade, por proximidade emotiva, familiar, e histórica, é nosso:

- Quais são as “memórias” de guerra? Desde quando ouviu falar da guerra em casa?
- Desde sempre. Não era da guerra, era de África, de a minha mãe, o meu pai e eu termos estado em Angola, era de eu ser bebé no meio de militares. As memórias que eu herdei são memórias de um passado distante que nunca me foi contado como uma coisa má, era tudo bom. (Gomes, 2015)

Mapeando as linhas fortes deste texto, este trabalho tem por objetivos, partindo de uma vigilância sobre os vários passados de que somos herdeiros, e reivindicando para tal o conceito de coragem cívica e de dever de pós-memória, por um lado, pensar criticamente esse passado no presente; e, por outro lado, de resistir à permanência da solidão da memória, com o ensejo de contextualizar, validar e de justificar o papel do documentário como uma ferramenta importante para a possibilidade de uma reflexão possível de acolher e dar corpo às ausências que os estudos sobre colonialidade e pós-colonialidade em língua portuguesa ainda não vieram suprir (Khan, 2015, 2016).

Este ensaio pretende responder, a partir de dois documentários – o de Bruno Sena Martins, *A hospitalidade ao fantasma: Memórias dos deficientes das forças armadas* (2014), e o da autora deste texto, *Portugal híbrido, Portugal europeu: Gentes do ‘sul’ mesmo aqui ao lado* (2011)³ –, a duas questões relevantes: em primeiro lugar, em que medida o documentário rompe e imprime uma forma resistência no diz respeito à existência de um arcaico romantismo de pendor colonial e nostálgico? Em segundo lugar, será que a pós-memória pode contribuir para uma descolonização dos imaginários coloniais e assegurar uma certa ‘hospitalidade’ às memórias ainda em silêncio?

³ O documentário *Portugal híbrido, Portugal europeu*, foi pensado como instrumento de recolha de dados, de análise e de reflexão para o meu projeto de pós-doutoramento, e do qual resultou o livro *Portugal a lápis de cor: A sul de uma pós-colonialidade* (2015).

A 'HOSPITALIDADE' ÀS MEMÓRIAS EM SILÊNCIO: DOCUMENTÁRIO I

Vivi e cresci rodeada de pessoas que saíram das muitas ex-colónias africanas. As memórias destas pessoas são as minhas memórias porque essa transmissão e partilha é factual e visível no modo como eu procuro compreender o que está para além dos silêncios. Apesar das memórias partilhadas, permanecia um rastro de alguma incompletude, de qualquer coisa que permanecia intacta ou omissa nas suas estórias. Ao ler a entrevista a Maria José Lobo Antunes (Gomes, 2015) sobre o seu estudo e as suas memórias tão próximas da sua investigação, não pude deixar de sentir empatia com o que ela sentia sobre a partilha das memórias dos seus pais e familiares. Sendo da mesma geração, sinto tal como ela que o que me contavam fervilhava de uma economia de palavras, ou como bem definiu a autora de “*Regressos quase imperfeitos*” (2015), estava perante “um mundo de contenção em que se pode adivinhar entre palavras, tudo o que não está lá”. Faltava sempre qualquer coisa, uma âncora, um alicerce, uma espécie de compromisso entre aquele que esteve lá em África, que de lá saiu e a geração que já cresceu em terras da metrópole. Esta minha reflexão não é autobiográfica é, antes de tudo, contextual, convocando a paisagem humana e emotiva que eu testemunhei, que eu fui espreitando nas muitas conversas que escutava entre familiares e entre os familiares e os amigos. Recordo-me de que nestes momentos mais íntimos da memória deles, que também é a minha, que estava “tudo” lá: a comida, a praia, o calor, as vidas entre a cidade do cimento e a periferia da cidade colonial, os vestidos, os cinemas, os gelados, os casamentos, os filhos, e depois a partida, a chegada a Portugal, e o recomeço de tudo, sem nunca vergarem perante a saudade da ‘casa’ que ficou para trás (Khan, 2009).

Depois, mais tarde veio ao de cima a guerra colonial. Mas ninguém falava da guerra, a guerra tornou-se numa ‘bruma’ familiar, numa memória opaca, que estava sempre entre nós e que ninguém via ou conseguia tocar; uma memória teimosa e incómoda da guerra: a memória de alguém tão próximo, a de um pesadelo noturno e constante sobre a perseguição feita por um leão, em pleno mato. A memória da guerra transformou-se num modo gracioso de brincar com a experiência traumática vinda do pânico, do medo, e de tudo isto resultava, para acalmar o pesadelo, uma comunhão de gargalhadas em torno do leão, que era, sem dúvida, e embora silenciosa, a metáfora viva da guerra colonial. Se a guerra colonial assumia a figura de um leão, também representava o lugar de uma espécie de testemunho em jeito pouco compreensível e estranho para quem nunca esteve ‘lá’, naquela ‘guerra’. O leão e o pesadelo, percebi eu anos mais tarde, era a morte transfigurada de jovens amigos que ficaram parados no tempo; jovens que interromperam as suas vidas por uma guerra – uma cilada da História - que não percebiam; uma guerra que levou toda uma geração para o concerto atroz e bárbaro de corpos estilhaçados, de suores frios e de momentos terríficos. Enfim, que arrebatou sem compaixão uma parte importante da vida e das vidas de tantos jovens, de homens e mulheres que já não podem falar, partilhar e descrever o horror da morte!⁴

⁴ Não obstante retratando a experiência do Holocausto, um dos sobreviventes de um campo de extermínio, David Rousset, faz em *O universo concentracionário* (2016), essa declaração de cumplicidade e de ternura perante aqueles que não conseguiram passar a barreira das mortes horríficas da vivência concentracionária.

Quando leio a crónica do escritor Lobo Antunes sobre a guerra colonial, lá vem o leão que perseguia alguém muito próximo de mim, e são estas palavras do escritor que me emudecem, que trazem para o meu pensamento tanta estupefação perante os silêncios em torno das memórias sem hospitalidade:

Não consigo esquecer. Os outros também não e as coisas mais difíceis só falamos delas entre nós. Não as pus no papel sequer por uma questão de pudor e, sobretudo, por se tratar de uma carga só nossa, impossível de partilhar com quem não a viveu. De modo que Angola se tornou um segredo que nunca pus em nenhum livro, andei apenas à roda, quando muito um episódio aqui, outro ali, mas jamais me referi às vivências tenebrosas e horríveis que apenas com aqueles que as sofreram comigo, ao meu lado e eu ao seu lado, me consinto mencioná-las. E todavia o leitor não calcula quanto nos apetece relatar, dizer, soltar de nós. Iremos com elas para a terra e custa-me ir com elas para a terra sem dar testemunho, mas não posso. Quem iria entendê-las?. (Antunes, 2016, p. 9)

Num artigo sobre violência colonial e testemunho, Bruno Sena Martins (2015) reflete sobre a realidade da solidão da memória, um tema ainda está por dissecar não apenas pela própria mão da investigação, mas pela forma como encaramos estas memórias e os instrumentos ou opções que tomamos para delas nos aproximarmos como estudiosos e como uma geração com o dever de uma pós-memória. Se o cinema tem assumido um lugar de destaque para evocar um passado ainda por pensar e refletir, e de um certo modo para quebrar com alguns preconceitos sociais e culturais, assumo que não me parece ainda o suficiente para recuperar e resgatar de um lugar morto as experiências que estão sem destino e destinatários. No seu documentário *A hospitalidade ao fantasma* (2014), Bruno Sena Martins inicia um caminho de aproximação, que designei por um dever de pós-memória, isto é, o gesto de ir ao encontro das memórias do passado que não estão saradas e que necessitam, por um lado, de um sentido de compreensão e de humanismo,; e, por outro lado, de uma vontade cúmplice escuta e de diálogo com ex-combatentes e deficientes das forças armadas. O húmus do documentário não se concentra na organização estética e fílmica das imagens, mas na possibilidade da criação de um lugar de confiança entre gerações, da construção de um patamar onde se acolhem não apenas testemunhos mas simultaneamente testemunhas que podem, ainda que naquele momento muito específico, dar voz e conforto às suas memórias e às suas vivências brutalmente marcadas por essas experiências da guerra.

Neste documentário são entrevistados muitos ex-combatentes cujas vidas foram esmagadas, destruídas e dilaceradas pela guerra colonial, e o mais comovente não é somente ver e escutar as suas vozes embargadas, o vigor incrível que o passado tem no seu presente. O mais dilacerante são as ausências de interlocutores que estes ex-combatentes expressam e ‘denunciam’ e que seriam importantes para que estes homens e ex-combatentes se sentissem escutados, respeitados e como testemunhas incontornáveis para melhor entendermos a arqueologia histórica do processo de esquecimento a que

foram votados pela memória pública deste Portugal pós-colonial. Um dos entrevistados confessa: “Não sei explicar isso, talvez de uma forma defensiva, durante muito tempo eu esqueci a guerra e isso ficou arrumado num sótão muito alto, ou num porão muito baixo, durante muito tempo” (Martins, 2014, excerto de documentário).

Ao interpelar ao longo do documentário os vários ex-combatentes, Bruno Sena Martins cria com eles uma espécie de cordão humano, o enquadramento e o contexto certo para a fixação de um chão entre aqueles que partilham e que podem dar o seu testemunho e aquele que escuta e recolhe esses registos, para com eles poder criar e sentir um arquivo humano de experiências e de memórias. Para muitos daqueles ex-combatentes a guerra, como confessa um deles, “ainda não saiu ..., ainda não saiu daqui. Pronto, transformou o silêncio no meu maior inimigo” (Martins, 2014, excerto de documentário); mas a guerra sai e vai escoando neste trabalho documental ao permitir que estes homens possam “relatar, dizer” e “soltar” os seus silêncios.

Em que medida podemos falar e mencionar a palavra resistência para melhor explicar o passado? Acredito que o ato de resistir seja o mais profícuo para pensarmos neste passado tão marcado por tanto rumor e distanciamento e pautado pelo próprio percurso histórico da sociedade portuguesa que quis esquecer, colocar numa ‘prateleira’ da sua memória a vivência não só do Ultramar, mas também a da guerra colonial. Por outras palavras: resistência ao esquecimento, à amnésia da nossa História, ao distanciamento das nossas memórias. Convocando o pensamento de Eduardo Lourenço (2001), nós não sofremos apenas de um excesso de identidade, mas muitas vezes, e por razões tão fraudulentas à nossa própria identidade nacional, de excesso de amnésia, pela incapacidade de traduzirmos as nossas perdas numa simples palavra: luto. E nessa medida, esta ‘resistência’ tem de ser feita de uma outra forma, mais aproximativa, menos mediática e com um carácter mais discreto para aqueles que precisam de dar significado a um tempo que permanece sem explicação, sem uma inclusão justa e digna na historicidade da sociedade portuguesa.

Devo deixar uma nota de reconhecimento no que diz respeito ao valor que o cinema tem nestes processos de desconstrução, revisitação crítica e dialógica com o passado. No entanto, concedo-me o humilde direito de considerar que persiste ainda um certo timbre colonial e nostálgico, nomeadamente com o emergir da chamada literatura dos retornos, e, por outro lado, com o mediatismo associado aos filmes sobre esse passado colonial e imperial, refiro-me ao filme *Tabu* de Miguel Gomes, e mais recentemente, ao de Ivo Ferreira, *Cartas da Guerra*, baseado no livro de António Lobo Antunes, *D’Este Viver Aqui Neste Papel Descrito* (2005). E, o que vejo é, ainda, a procura de um certo pendor colonial e saudosista de olhar para o passado na forma como o cinema ficciona a realidade que este, certamente, pretende criticamente pensar, dissecar e interpretar. Penso que não temos de colocar de parte, de desmerecer ou mesmo desqualificar esta contribuição, mas alternativamente, escolher instrumentos de trabalho⁵ com os quais

⁵ Embora não tenha neste artigo a preocupação de pensar em outros registos e ferramentas de memória, o estudo de cartas de guerra (Antunes, 2005) ou as cartas de amor entre Amílcar Cabral e Maria Helena (Cabral et al., 2016), são valiosos dados para analisarmos este passado ainda tão imprescindível para pensarmos a nossa historicidade, quer do lado português quer do lado africano.

seja plausível tratar, com maior realismo e fluidez, as memórias embargadas, para posteriormente, organizá-las de acordo com os critérios daquele que dá a conhecer e daquele que escuta, para que outras gerações possam, desse encontro feito de cumplicidade de memórias, ter uma visão estruturada, contextualizada e flexível no seu diálogo entre passado, presente e futuro.

Na minha opinião, o documentário é um momento de catarse, de criação de uma confiança emocional, histórica, de um compromisso de respeitabilidade e de cumplicidade; uma forma de organização de narrativas outrora dispersas em memórias escondidas e envergonhadas (Khan, 2011). Em *A Hospitalidade ao fantasma*, não temos apenas um investigador a fazer o seu trabalho, também não vemos vítimas nem heróis. Pelo contrário, escutamos sem ficções as vozes reais, as palavras que não se escondem em guiões, em romances, mas vidas “marcadas” pelas engrenagens perversas da História dos Homens. Vemos homens de ontem e de hoje, que querem e precisam de dar sossego aos seus medos, angústias, para que as suas memórias possam viver com a integridade que merecem. Para que as suas memórias assumam um sentido de pertença e de participação.

GENTES DO ‘SUL’ MESMO AQUI AO LADO: DOCUMENTÁRIO II

Gentes do ‘Sul’ mesmo aqui a lado (Khan, 2011), é um documentário que serviu de base de análise de uma realidade que eu quis conhecer, interrogar e que me acompanhou durante a minha formação como pessoa e como investigadora. Gentes do ‘Sul’ são os silêncios e ausências que sempre encontrei para perceber o que era este Portugal ‘pós’-colonial, este Portugal que recebeu na sequência da Revolução dos Cravos, após a descolonização da suas ex-colónias, milhares de pessoas que a História oficial achou por bem catalogar para os seus anais como retornados: gentes vindas do antigo Ultramar. Nesse vastíssimo contingente humano, vinham os chamados ‘retornados’, e os Outros, os africanos, todos aqueles que tinham renunciado à nacionalidade dos seus países e, como tal, optado pela nacionalidade portuguesa. Para mim, África sempre foi um lugar paradisíaco porque assim me inculcaram durante muitos anos, mas como revogar, refutar essa nostalgia sempre presente nos momentos de partilha doméstica das memórias dos meus familiares? Um bom caril é um prato indiscutível; uma boa música só pode mexer com os ritmos do nosso corpo, e as fotografias alimentam em nós a nostalgia de algo que não tivemos, mas lança a semente de uma certa convicção que nos leva a acreditar que aquilo que não vivemos também é nosso, porque faz parte do nosso acervo familiar. Alguns estudiosos dos estudos sobre a memória, especificamente, sobre os estudos sobre Holocausto chamariam a esta experiência indireta de um acontecimento de pós-memória (Hirsch, 2008): embora uma a pós-memória com os seus espaços de memória incompletos e intermitentes.

A um dado momento percebi que África e as narrativas de vida daqueles que decidi estudar estavam assinaladas por um critério muito presente: era preciso sobreviver, recomeçar as suas vidas. No fundo, era preciso esquecer, para começar de um suposto

ponto de partida, que se iniciaria neste *Portugal híbrido e europeu com Gentes do 'Sul' mesmo aqui ao lado*. *Portugal híbrido, Portugal europeu* é um documentário onde procurei entender e criticamente refletir os efeitos do colonialismo português nas experiências e percursos humanos, culturais e sociais das pessoas que estiveram nas ex-colónias portuguesas, partindo de uma reunião polifónica com pessoas que vieram de Moçambique, com investigadores, pensadores, escritores, jornalistas e que comigo pensaram a pós-colonialidade portuguesa a partir dos seguintes tópicos: a) narrativas de vida e de identidade no tempo colonial; b) o encontro entre a realidade humana da experiência ultramarina e a realidade da metrópole sócio-cultural, política e económica do pós-25 de abril; c) a consciência histórica de Portugal mediante as suas Outras-gentes e o modo como Portugal se tem representado a si mesmo (Ribeiro, 2012), ora como nação que celebra a sua epopeia lusotropicalista, ora como nação europeia; e por último, d) os vários retratos da pós-colonialidade portuguesa.

Este documentário foi um itinerário em que fui desconstruindo muitos dos meus 'mitos', e durante a sua concretização, fui quebrando muitos dos silêncios e muros de esquecimento voluntário com que estas pessoas 'sobreviventes' da experiência colonial e ultramarina foram reforçando nas suas versões de vida e de identidade na sociedade portuguesa pós-colonial. É curioso encontrar um elo comum entre os ex-combatentes da guerra colonial e estas pessoas vindas do Ultramar: é que em momento algum eu escutei durante o meu documentário que essas suas memórias se sentiam acompanhadas, acolhidas e tratadas como autoridades de memória (Ribeiro, 2010). Estas pessoas eram e são hoje os rostos vivos e irrefutáveis de um percurso historicamente entrelaçado entre países, pessoas, culturas e identidades; mas também são as vozes silenciosas e esquecidas, mesmo aqui ao lado. Estas pessoas e de uma "forma defensiva" (Martins, 2014, 2015), arrumaram nos seus sótãos e porões da memória o que sentiram com a sua partida de Moçambique, a perceção que tiveram de Portugal – a grande metrópole colonial – e o que pensam das suas vidas neste Portugal que se nomeia multicultural e europeu. Convido uma das minhas entrevistadas a falar da sua memória e identidade. Pergunto:

- "Hoje, quando olhas para atrás o que sentes?" ao que ela responde:
- "Essa pergunta é muito complexa. Eu ainda continuo com uma costela bem forte de África, mas também, não me posso esquecer que tenho 56 anos a viver debaixo da bandeira portuguesa. E, então, sinto-me com as duas nacionalidades".
- "Alguma vez te sentiste uma imigrante em Portugal?"
- "Em algumas ocasiões sim, porque fui quase obrigada a abandonar o país onde eu nasci". (excerto de documentário, Khan, 2011)

A seguir a este momento da nossa conversa, a entrevistada comove-se, essa outra pessoa com quem sempre convivi, uma pessoa com uma vida em Portugal estável, sem grandes problemas profissionais e materiais, revela-se como assaltada pelas suas memórias, memórias que também elas quis esquecer, ou como na crónica de Lobo

Antunes, memórias que ela não quis relatar, dizer e soltar, porque o país da sua outra nacionalidade – a nacionalidade portuguesa - não quis ou não conseguia perceber e, portanto, foi ao longo da sua vida no tecido português pós-colonial sonhando, disfarçando essas memórias perante a necessidade de sobrevivência e da construção de uma vida familiar estável. Prosseguindo com a nossa entrevista:

- “Isso é uma coisa que, ainda hoje, te magoa?”
- “Eu sempre quando falo nisso vêm-me sempre as lágrimas aos olhos. Eu acho que nunca deveríamos ter abandonado a nossa terra”. (excerto de documentário, Khan, 2011)

Este documentário não foi apenas um vetor de que me servi para corresponder às necessidades de realização do meu projeto de investigação (Khan, 2015). Gradualmente e com um sentimento de responsabilidade ética, entendi a relevância do meu estudo, como espaço não só de partilha e de confiança, acima de tudo, como uma forma de dar e de reivindicar visibilidade e forma, ao que tem sido tratado como ausente e apagado das nossas memórias públicas e que, definitivamente, tem estado presente como uma força motriz deste arquivo de imagens, de vozes, de testemunhos e de testemunhas. Quando regresso ao Portugal híbrido, Portugal europeu, sinto que no meu papel de investigadora compilei não somente uma história com várias vozes, com diferentes percursos biográficos e culturais; acredito que fui mais longe ao descobrir que, apesar de ter tocado uma ponta do iceberg, foi no entanto um passo em frente para entender que para muitos destes entrevistados falar sobre as suas experiências representou um momento único, inesperado, um momento em que foi possível transformar os seus silêncios, os seus medos e mágoas escondidos num testemunho importante e válido para perceber o que é hoje este Portugal pós-colonial. Como observa Bruno Sena Martins num artigo sobre violência colonial e testemunho:

A solidão das testemunhas, (...), resulta do modo como o silenciamento da Guerra produz como “extraordinárias” as experiências – afinal tão comuns – daqueles cujas biografias ficaram marcadas pelo irremediável da guerra. Mais do que a confiabilidade, o que aqui avulta é, pois, a falta de interlocutores que validem as violências impostas pela Guerra. A possibilidade de partilha do trauma e da violência é assim, um elemento essencial para a resignificação do sujeito isolado pelo excesso de memória. (Martins, 2015, p. 113)

De facto, é esta possibilidade do testemunho que concretiza e materializa as vivências destas pessoas num manancial que devemos compilar, guardar e tratar com justiça e paciência perante o exercício de pensar o que é hoje a pós-colonialidade portuguesa. Mas, não menos secundária deveria ser a presença de um espaço público preparado para a testemunha e para o seu testemunho, capaz de escutar e de serenamente preparar o ‘chão’ para um trabalho de interpretação lúcida destas memórias como elementos de pertença da historicidade seja portuguesa, seja moçambicana. Como salienta António Sousa Ribeiro no seu estudo sobre memória, identidade e tradução: “não se trata

apenas da hostilidade do meio envolvente, trata-se também de uma outra questão não menos importante, o facto de que a experiência vivida dificilmente se deixa articular de imediato. É necessário um trabalho, necessariamente longo e difícil, de reconquista da possibilidade de expressão da memória” (Ribeiro, 2010, p. 16).

Protege-te delas, das recordações,
dos seus ócios, das suas conspirações;
usa cores morosas, tons mais-que-perfeitos:
o rosa para as lágrimas, o azul para os sonhos desfeitos.
Manuel António Pina (2011, p. 31) Como se desenha uma casa

EM JEITO DE CONCLUSÃO: PERCORRENDO CAMINHOS ENTRE MEMÓRIAS E PÓS-MEMÓRIAS

O conceito de pós-memória tem assumido um lugar predominante nas questões em torno dos estudos sobre o Holocausto, sobre as várias ditaduras na América Latina e, em Portugal, tem vindo a ocupar a atenção dos investigadores no que concerne os trabalhos relacionados com a guerra colonial (Ribeiro, 2012), e a percepção dessa guerra pelas gerações mais jovens, nomeadamente, estudos concentrados nas vivências dos filhos de ex-combatentes da guerra colonial (Ribeiro & Ribeiro, 2013). Marianne Hirsch introduziu o conceito de pós-memória definindo-o do seguinte modo: “‘Pós-memória’ aponta para a relação da segunda-geração com experiências marcantes, muitas vezes traumáticas, que são anteriores ao seu nascimento, mas que, não obstante, lhe foram transmitidas de modo tão profundo que parecem constituir memórias em si mesmas” (Hirsch, 2008, p. 103). Eu não discordo desta definição, no entanto, não posso defendê-la na sua totalidade sem antes observar que nem todas as experiências marcantes e traumatizantes são uma pós-memória, o monopólio da pós-memória não deve ser reivindicado apenas nesta ótica tão pessimista e negativa da partilha das memórias “traumáticas”. A pós-memória também assume outras abordagens mais romântizadas e nostálgicas. Dizê-lo assim pode parecer espúrio, mas a verdade é que a minha geração cresce com o lado mais exótico e saudosista de África, onde os imaginários estão todos decalcados na partilha que os nossos mais próximos, familiares e amigos, procuraram transmitir. Isto não é tudo, a pós-memória está para além destes dois lados extremistas, a pós-memória é também o lugar ativo de uma reivindicação de memórias quer da parte daqueles que desejam partilhar e “soltar” as suas experiências mais errantes e escondidas, quer da parte daqueles que, como eu e Bruno Sena Martins, procuraram pacientemente escutar, compilar e construir como um arquivo visual, histórico, com um certo compromisso ético e moral.

Nesse sentido, a pós-memória não pode assumir-se como uma etapa, uma ‘conquista’ de partilha de memórias que resulte de uma forma passiva e espontânea entre gerações. A pós-memória não pode ser pensada como algo que está *a priori* garantido pela co-existência de uma diversidade infinita de experiências humanas. Na minha opinião, a pós-memória só existe e permanecerá viva e ativa se reivindicar para si um dever

de pós-memória sobre as memórias silenciosas dos que procuraram os seus interlocutores. A pós-memória só existe efetivamente num trabalho conjunto de comunhão de memórias, na criação de um espaço onde é possível criar laços de confiança, de responsabilidade moral e cívica, de curiosidade, de vontade de resgatar silêncios e de quebrar silêncios; e de resistir salutarmente ao esquecimento. De um outro modo, cairemos sempre num buraco pejado de muitas solidões: daqueles que não falam e não relatam e, que por isso, permanecerão desprovidos de um sentido de participação e de legitimidade histórica e moral; e daqueles que permanecerão sem o sentido de pertença a uma memória que também é a deles: que lhes dará o conteúdo e a essência para melhor pensarem com quietude e justiça os lugares certos do passado, presente e futuro. Por isso, a palavra de ordem deve ser: resistir, resistir, resistir. //

VIDEOGRAFIA

Martins, B. S. (2014, 11 de junho). *A hospitalidade ao fantasma: Memórias dos deficientes das forças armadas*. [Video file]. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=aF5vWj5T5uY>

Khan, S. P. (2011). *Portugal híbrido, Portugal europeu: Gentes do 'sul' mesmo aqui ao lado*. Portugal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Antunes, A. L. (2005). *D'este viver aqui neste papel descrito*. Lisboa: Editora Dom Quixote.

Antunes, A. L. (2016, 21 de janeiro). Crónicas de António Lobo Antunes. *Revista Visão*, p. 9.

Borland, I. A. (2009). The memories of others: Ana Menéndez and Alberto Rey. *Review: Literature and Arts of the Americas*, 42(1), 11-20.

Cabral, I.; Souto, M. & Elísio, F. (Eds.) (2016). *Cartas de Amílcar Cabral a Maria Helena: a outra face do homem*. Lisboa: Editora da Rosa de Porcelana.

Fuica, B. T. (2014). Memory or postmemory? Documentaries directed by Uruguay's second generation. *Memory Studies*, 8(3), 298-312. doi:10.1177/1750698014563873.

Gomes, C. (2015, 18 de outubro). Entrevista – Cada soldado tem a sua guerra. *Público*.

Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103-28.

Kertész, I. (2002). Eine gedankenlänge stille, während das erschießungskommando neu lädt. *Essays*, Reinbek, Rowohlt.

Khan, S. (2009). *Imigrantes africanos moçambicanos. Narrativa de imigração e de identidade e estratégias de aculturação em Portugal e na Inglaterra*. Lisboa: Editora Colibri.

Khan, S. (2015). *Portugal a lápis de cor. A sul de uma pós-colonialidade*. Coimbra: Almedina.

Khan, S. (2016, no prelo). As cores da investigação em Portugal: África, identidade e memória. *Revista Configurações*, 17.

Levi, P. (2011). *O dever de memória*. Lisboa: Cotovia.

Lourenço, E. (2001). *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva.

Martins, B. S. (2015). Violência colonial e testemunho: Para uma memória pós-abissal. *Revista Crítica em Ciências Sociais*, 106, 105-126.

Ribeiro, A. S. (2012). The children of the colonial war: post-memory and representations. In I. C. Gil & A. Lima (Org.), *Plots of War. Modern Narratives of Conflict* (pp. 11-23). Berlin: De Gruyter.

Ribeiro, R. (2012). *A Europa na identidade nacional*. Porto: Edições Afrontamento.

Ribeiro, A. S. & Ribeiro, M. C. (2013). Os netos que Salazar não teve: Guerra colonial e memória de segunda geração. *Revista Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, 6, 25-36.

Ribeiro, A. S. (2010). Memória, identidade e representação: Os limites da teoria e a construção do testemunho. *Revista Crítica em Ciências Sociais*, 88, 9-21.

NOTA BIOGRÁFICA

Sheila Khan é socióloga, é atualmente investigadora do Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS.UMinho). Doutorada em Estudos Étnicos e Culturais pela Universidade de Warwick. Tem, no seu percurso académico, centrado a sua atenção nos estudos pós-coloniais, com especial enfoque nas relações entre Moçambique e Portugal, incluindo a questão dos imigrantes moçambicanos em Portugal. De entre os temas que tem trabalhado inclui-se a história e a literatura moçambicana e portuguesa contemporâneas, narrativas de vida e de identidade a partir do Sul global, autoridades de memória e de pós-memória. É de destacar o seu recente livro, *Portugal a Lápis de Cor: A Sul de uma pós-colonialidade* (Almedina, 2015).

E-mail: sheilakhan31@gmail.com

Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga

* Submetido: 21-02-2016

* Aceite: 18-04-2016

POSTMEMORY AS A FORM OF CIVIC COURAGE. WATCHWORD: RESIST, RESIST, RESIST

Sheila Khan

Abstract

This paper aims to claim the duty of postmemory, in order to think better about the loneliness of memory and to explicit the value of the documentary, as the space and time for a reflection able to welcome and embody those absences that the studies on coloniality and postcoloniality in Portuguese were still not able to satisfy. Taking the challenge posed by the thematic dossier on “Colonial imaginaries: propaganda, militancy and ‘resistance’ in cinema”, this essay intends to resist these lonelinesses and absences, moving from two documentaries – *A hospitalidade ao fantasma: Memórias dos deficientes das forças armadas* (2014), by Bruno Sena Martins, and *Portugal híbrido, Portugal europeu: Gentes do ‘sul’ mesmo aqui ao lado* (2011), by the author of this paper.

Keywords

Memory; postmemory; resistance; loneliness; civic courage

I am saying things I never told,
I never told this!

Bruno Sena Martins, 2014¹

On January 21 this year, my attention was caught by the usual weekly chronicle written by António Lobo Antunes and published in the magazine *Visão*. This not for being a chronicle by the writer and columnist Lobo Antunes, but simply because of the humble way it revealed the loneliness of his many memories: the colonial war, those who were there with him – on both sides of the fence –, the silences stuck on his tongue, the silences of his other fellows also stuck on their tongues and, finally, the loneliness of the present time. As a reader and as a researcher, I felt puzzled because I could feel the same loneliness. Isn't it strange? Isn't it strange that my generation, the “post”-empire and “post”-colonization generation, the generation of the multicultural Portuguese postcoloniality, feels so stuck looking at and thinking about this chronicle? I am not a representative element of a generation, and I am surely mistaken in insisting on this idea from a solitary stage, since I have to recognize the efforts and the attempts of such authors who tried, through their works, to retrieve a solidarity between those who lived certain traumatic experiences and those who wish to understand them, or at least, to give a sense of historical consistency and continuity across generations² (Antunes, 2015; Borland, 2009;

¹ Excerpt from the documentary *A hospitalidade ao fantasma: Memórias dos deficientes das forças armadas* (2014), directed by the anthropologist Bruno Sena Martins, as part of the research project *Vidas Marcadas pela História: a Guerra Colonial Portuguesa e os Deficientes das Forças Armadas*.

² I would like to highlight the work of Maria José Lobo Antunes, which resulted from her doctoral thesis on the veterans of the colonial war, namely her study on the BART 3835, the Artillery Battalion where her father, the

Cabral, Souto & Elísio, 2016; Fuica, 2014); claiming, therefore, a place for orphaned and silent voices, unspoken words, hidden images, which, through the magic hand of technology, have become public images, new possibilities for thinking and sharing a community of memories. But still, will this be enough? Have we done all we could to settle down so many silences? In an essay on memory, identity and representation, António Sousa Ribeiro opened space for a reflection, which deserves a close reading, about the value of memory and postmemory in the study of those experiences which painfully marked Humanity. Referring to the Holocaust, Sousa Ribeiro observed:

The issues that have remained and will remain open, the questions that will perhaps never get a satisfactory answer – and which, therefore, sharply delimit the boundaries of theory –, are not about verifying facts, nor just interpreting history; they are, instead, about memory and postmemory, *i.e.*, about a relationship with the past which is structured starting from the present involvement of real subjects. Imre Kertész, asking himself, in a fundamental essay dated 1998, “Who owns Auschwitz?”, gave right away a very clear answer: it belongs less to the generation of the victims, from whose hands, increasingly weakened by the age, it is slowly escaping, than to the next generation and to those that will come after.. “as long as these generation would claim it” (...). (Ribeiro, 2010, p.14)

Inspiring in the strength of this reflection of Sousa Ribeiro, I move towards the notion of civic courage, which the generation coming “after” the empire, after the colonial and liberation war and Carnation revolution, should practise in order to open the windows of understanding and dialogue between past and present. In fact, together with a “duty of memory” (Levi, 2011), there should necessarily be a duty of postmemory, rescuing, dignifying and cherishing all the heritage of experiences and narratives of those men and women who never found their ‘time’ of trust for sharing. Observing and practising this duty of postmemory means going towards the silences, creating a prudent ‘hospitality’ for welcoming those narratives that, without it, would eventually fade away, fall into oblivion and disappear without leaving even a hint of witness about their existence.

If the duty of memory is an active, ethical and moral act, committed with the time of those human experiences which are traumatic and injured from the past (Levi, 2011), in turn, the duty of postmemory is the healthy relationship with that past, the unembarrassed way of touching and understanding that those ‘wounds’ are ours, too; they will be also part of our biographies. We could add, to the fundamental question asked by the recently deceased Imre Kertész – another survivor of a concentrationary experience – “Who owns Auschwitz?” (Ribeiro, 2010, p.14), other questions which still need to be asked: “who owns the colonial war?”, “who owns the national liberation war of the former

writer António Lobo Antunes, served as a doctor. The result of that study was the book *Regressos quase perfeitos* (Tinta-da-China, 2015). More recently, I must also remark a very detailed and historically precious work, a collection of love letters between the African leader Amílcar Cabral and Maria Helena (Cabral’s girlfriend and first wife), a volume organized by Iva Cabral – a historian and Amílcar Cabral’s daughter – Márcia Souto and Filinto Elísio, published by Rosa de Porcelana (2016).

Portuguese colonies?”; “who owns the memories yet to be told, the silenced narratives?” The duty of postmemory should try to address these questions and should not be afraid to take its role of responsible for the survival and maintenance of those memories, as an effort for historical awareness (Khan, 2015) and civic courage.

Born in 1971, the anthropologist and author of the book *Regressos quase imperfeitos* (2015), Maria José Lobo Antunes, expressed well, in an interview, this need for vigilance over a past that, for legitimacy and emotional, familiar and historical proximity, is also ours:

- Which are the “memories” of war? Since when have you heard talking about war at home?
- Since always. It was not about war, it was about Africa, about my mother, my father and me having been in Angola, about me being a baby in the middle of military. The memories I inherited are memories from a distant past that was never told to me as a bad thing, it was all good. (Gomes, 2015)

Mapping the guidelines of her text, this study starts from watching over the different pasts we inherited, and claiming for these the notions of civic courage and duty of postmemory, and aims to, on the one hand, think critically about this past in the present time, and, on the other hand, resist the permanence of the loneliness of memory. Doing this, it takes the opportunity to contextualize, validate and justify the role of documentary as an important tool for allowing a reflection able to welcome and embody those absences that the studies about coloniality and postcoloniality in Portuguese were still not able to satisfy (Khan, 2015, p. 201).

This essay intends to answer, moving from two documentaries – “*A hospitalidade ao fantasma: Memórias dos deficientes das forças armadas*” (2014), by Bruno Sena Martins, and “*Portugal híbrido, Portugal europeu: Gentes do ‘sul’ mesmo aqui ao lado*” (2011), by the author of this paper³ –, to two relevant questions: firstly, to what extent the documentary breaks and gives the shape of resistance to the existence of an archaic romanticism with colonial and nostalgic bias? Secondly, is postmemory able to contribute to a decolonization of the colonial imageries and ensure a degree of ‘hospitality’ to those memories which are still silent?

‘HOSPITALITY’ FOR THE SILENT MEMORIES: DOCUMENTARY I

I have lived and grown up surrounded by people who came out from many former African colonies. These people’s memories are also my memories because their transmission and sharing is concrete and visible in the way I try to understand what is beyond the silences. Despite the shared memories, there was still a trace of some incompleteness, something remaining intact or missing in their stories. Reading the interview to

³ The documentary *Portugal híbrido, Portugal europeu*, was conceived as a tool for data collection, analysis and reflection for my postdoctoral project, resulting into the book *Portugal a lápis de cor: A sul de uma pós-colonialidade* (2015).

Maria José Lobo Antunes about her study and her – very close to her research – memories, I could not help but sympathize with what she felt about how her parents and relatives shared their memories. Being of the same generation, I felt, like she did, that what I was being told was seething with an economy of words, or as the author of *Regressos quase imperfeitos* (2015) said, I was faced with “a world of restraint in which one can guess between the words, everything that is not there” (Gomes, 2015). There was always something missing, an anchor, a pillar, some kind of commitment between who was there in Africa and came out from there and the generation who was already raised in the land of metropolis. This reflection of mine is not autobiographical; it is, above all, contextual, calling for the human and emotive landscape that I witnessed, that I have been lurking in many of the conversations I heard among family members and among family and friends. I remember that in these more intimate moments of their memory, which is also my memory, “everything” was there: the food, the beach, the heat, the life between the cement city and the suburbs of the colonial city, the dresses, the cinemas, the ice-creams, the weddings, the children, and then the departure, the arrival in Portugal, and starting everything over again, without ever bending before the nostalgia of the “home” left behind (Khan, 2009).

After that, the colonial war then came to the surface. But nobody spoke about the war, it became some kind of familiar “mist”, an opaque memory, which was always among us but that nobody saw or could touch; a stubborn and unpleasant memory of the war: the memory of someone so close, a constant nightmare of being chased by a lion, in the middle of the forest. The memory of the war turned into a graceful way to play with the traumatic experience coming from the panic, from the fear; from all this, to soothe the nightmare, resulted a communion of laughter about the lion, who was, no doubt, the silent, but living metaphor of the colonial war. If the colonial war took the shape of a lion, it also represented for those who had never been ‘there’, in that ‘war’, the place of some kind of a strange and barely understandable testimony. The lion and the nightmare, I realized years later, were the transfigured deaths of young friends, frozen in time; young people who interrupted their lives for a war – a trick of History – they did not understand; a war that took a whole generation to the dreadful and barbaric concert of shattered bodies, cold sweats and terrifying moments. It snatched without compassion an important part of life and the lives of many young people, of men and women, who can no longer speak, share and describe the horror of death!⁴

When I read the chronicle by the writer Lobo Antunes on the colonial war, there the lion came chasing someone very close to me, and these are the words of the writer that muted me, brought to my mind so much stupefaction about the silences surrounding memories without hospitality:

I can't forget. The others also can't and we talk about the most difficult things only among us. I haven't even put them on paper for a matter of

⁴ Despite portraying the experience of the Holocaust, one of the survivors of an extermination camp, David Rousset, in *O universo concentracionário* (2016), declared such a complicity and tenderness to those who failed to pass the barrier of the horrific deaths and of the concentrationary experience.

modesty, but especially because it is a burden which is only ours, it is impossible to share with those who didn't live it. So, Angola became a secret I have never put in any book, I have just gone around it, no more than some episodes here and there, but I have never referred the dark and horrible experiences which I only dare to mention with those who lived them with me, by my side and me by their side. And yet, the reader cannot imagine how much we would like to count, to tell, to release them from us. We will be buried with them, and it hurts being buried with them without bearing witness, but I can't. Who would understand them?. (Antunes, 2016, p. 9)

In an article on colonial violence and witnessing, Bruno Sena Martins (2015) reflected about this reality of the loneliness of memory, a topic which still needs to be fully examined, not only by research, but also by the way we face those memories and the instruments and options we take for approaching them as scholars and as a generation with the duty of postmemory. If cinema has taken a prominent role in evoking a past yet to think and reflect, and in somehow breaking few social and cultural prejudices, I assume that it still does not seem to be enough for recovering and rescuing from a dead place those experiences without a destiny and a recipient. In his documentary, *A hospitalidade ao fantasma* (2014), Bruno Sena Martins started an approximation path, which I defined duty of postmemory, *i.e.*, the act of moving towards unhealed memories from the past that need, on the one hand, a sense of understanding and humanity and, on the other hand, a trustworthy desire to listen and dialogue with veterans and disabled military. The humus of the documentary does not focus on the aesthetic and filmic composition of the images, but on the possibility of creating a place of trust between generations, building a stage where not only testimonies, but also witnesses are welcome, who can simultaneously and at that very specific moment, give voice and comfort to their memories and to their lives brutally marked by those war experiences.

In this documentary many veterans, whose lives have been crushed, destroyed and torn apart by the colonial war, were interviewed, but the most touching part is not just seeing and listening to their suppressed voices and to the unbelievable force that the past has on their present. The most heartbreaking thing is the absence of interlocutors expressed and 'denounced' by these veterans, who would be very important for them to feel listened, respected and considered as compelling witnesses for a better understanding of the historical archaeology of the process of forgetting they were condemned by the public memory of postcolonial Portugal. One of the people interviewed confessed: "I can't explain this, for a long time, maybe in a defensive way, I forgot the war and it was kept hidden in a very high attic or a very low basement of my mind, for a long time" (Martins, 2014, excerpt from the documentary).

Bruno Sena Martins, by giving voice, along the documentary, to several veterans, created with them a kind of human chain, the right framework and context for the fixation of a common ground between those who share and can give their witness and who listens and collects those records, to create and feel with them a human archive of

experiences and memories. For many of those veterans, the war, as one of them confessed, “still didn’t get out..., still didn’t get out of here. Well, it turned silence into my greatest enemy” (Martins, 2014, excerpt from the documentary); but the war got out and leaked into this documentary work, allowing those men to “count, tell” and “release” their silences.

To what extent can we say and mention the word resistance to explain the past better? I believe that the act of resisting is the most fruitful for thinking about a past marked by so much noise and distance, and guided by the historical trajectory of the Portuguese society that wanted to forget, put into a ‘shelf’ of memory, their life experience, not only of the Overseas, but also of the colonial war. In other words: resistance to oblivion, to our History’s amnesia, to moving away from our memories. According to Eduardo Lourenço (2001), we do not only suffer from an excess of identity, but often, and for reasons which are very fraudulent to our national identity, from an excess of amnesia, because of our inability to translate our losses into a simple word: mourning. And to this extent, this ‘resistance’ must be performed in another, more approximate, less mediatic way and with a more discrete character, for those who need to make sense out of a time which still remains unexplained, lacking a fair and worthy inclusion in the historicity of the Portuguese society.

I have to acknowledge the value of cinema in these processes of deconstruction and of critical and dialogical revision of the past. However, I reserve the humble right to consider that still there is a certain colonial and nostalgic tone, namely with the emergence of the so-called “returnees literature”, and, on the other hand, with the media coverage granted to films on this colonial and imperial past; I refer to *Tabu* by Miguel Gomes, and more recently, to Ivo Ferreira’s, *Cartas da Guerra*, based on the book *D’Este Viver Aqui Neste Papel Descrito* (2005), by António Lobo Antunes. And what I see is still a quest for a certain colonial and nostalgic bias of looking at the past, in the way cinema fictionalizes the reality, while trying to critically think, analyse and interpret it. I think we should not put aside, belittle or even disqualify these contributions, but instead, we should choose the working tools⁵ with which it would be reasonable to treat, with a greater realism and fluidity, the embargoed memories, for later arranging them according to the criteria of the one who shares and the one who listens, so that other generations could have a structured, contextualized and flexible view of this encounter of complicit memories, in its dialogue between past, present and future.

In my opinion, documentary is the moment of a catharsis, of the creation of an emotional and historical trust, of a commitment to respectability and complicity; a way of arranging narratives that were once scattered into hidden and ashamed memories (Khan, 2011). In *A Hospitalidade ao fantasma*, there is not just a researcher doing his job, we see neither victims, nor heroes. Instead, we listen without fictions to real voices, to

⁵ Even though this article does not aim to inquire about other registers and tools for memory, studying war letters (Antunes, 2005) or the love letters between Amílcar Cabral and Maria Helena (Cabral et al., 2016), would offer valuable data to analyse such a crucial past in order for us to think our historicity, both on the Portuguese and African side.

words that do not hide in scripts, in novels, to lives that are “marked” by the evil gears of the History of Men. We see men from yesterday and today, who want and need to settle down their fears and anxieties, for their memories to be able to live with the integrity they deserve; for their memories to gain a sense of belonging and participation.

PEOPLE FROM THE ‘SOUTH’ JUST NEXT DOOR: DOCUMENTARY II

“*Gentes do ‘Sul’ mesmo aqui a lado*” (Khan, 2011), is a documentary that served as basis for the analysis of a reality that I wanted to know and to examine, and that accompanied me during my development as a person and as a researcher. People from the ‘South’ are the silences and absences that I have always found while trying to understand what was this ‘post’-colonial Portugal, this Portugal that received, after the Carnation Revolution and the decolonization of its former colonies, thousands of people that the official History ironically decided to classify as ‘returnees’: people coming from the former Overseas. In this huge human contingent there were the so-called ‘returnees’, and the Others, the Africans, all those who renounced their countries’ nationality and, as such, opted for the Portuguese one. For me, Africa had always been a heavenly place because this was how I was inculcated for many years; how could I revoke, refuse this nostalgia always present in the moments of homely sharing of memories from my family members? A good curry is an indisputable dish; good music can only shake the rhythms of our bodies, and the photos feed in us the nostalgia for something we have not had, but also spreads the seed of a certain belief persuading us that what we did not live is also ours, because it is part of our family archive. Some Memory Studies scholars, especially, of Holocaust Studies, would call this indirect experience a postmemory event (Hirsch, 2008), although a postmemory with its incomplete and intermittent spaces of memory.

At one point I realized that Africa and the life stories of those who I decided to study were marked by a very present criterion: they had to survive, start their lives again. Basically, it was necessary to forget in order to start from an alleged starting point, which would be this *hybrid and European Portugal, with people from the ‘South’ just next door*. “*Portugal híbrido, Portugal europeu*” is a documentary in which I tried to understand and reflect critically the effects of Portuguese colonialism on the human, cultural and social experiences and trajectories of those who lived in the former Portuguese colonies. I started from a polyphonic meeting with people coming from Mozambique, researchers, thinkers, writers, and journalists who thought with me on the Portuguese postcoloniality, based on the following topics: a) narratives of life and identity in colonial times; b) the encounter between the human reality of the overseas experience and the sociocultural, political and economic reality of the metropolis after April 25 revolution, c) the historical consciousness of Portugal through its “other-people” and the way Portugal has represented itself (Ribeiro, 2012), both as a nation celebrating its lusotropicalist epic, and as a European nation; and finally, d) the various portraits of Portuguese postcoloniality.

This documentary was a journey in which I deconstructed many of my ‘myths’ and, during its realization, I broke many of the silences and walls of deliberate forgetfulness

that those ‘survivors’ of the colonial and overseas experience were reinforcing in their versions of life and identity in the postcolonial Portuguese society. It is curious to find that there is a common thread connecting the veterans of the colonial war and those people coming from the Overseas: at no time of my documentary they felt that their memories had been accompanied, welcomed and treated as authorities of memory (Ribeiro, 2010). Those people were, and still are today, the living and undeniable faces of a historically intertwined path across countries, people, cultures and identities; but they also are the silent and forgotten voices, just next door. Those people, in a “defensive way” (Martins, 2014, 2015), have hid in their attics and basements of memory, what they felt when they departed from Mozambique, the perception they had of Portugal – the great colonial metropolis – and what they think about their lives in this Portugal, which claims to be multicultural and European. I invited one of the people I interviewed to talk about her memory and identity. I asked her:

- “What do you feel, today, when you look back?” to which she replied:
- “This is a very complicated question. I still feel a very strong connection to Africa, but also, I can’t forget I have lived for 56 years under the Portuguese flag. And so, I feel like I have two nationalities”.
- “Have you ever felt an immigrant in Portugal?”
- “Sometimes yes, because I was almost forced to leave the country where I was born”. (excerpt from the documentary, Khan, 2011)

At this point of our conversation, the interviewee was moved to tears; this person I have always interacted with, a person with a stable life in Portugal, without major professional or material problems, revealed to be assailed by her memories, memories she too wanted to forget, or, as in the chronicle of Lobo Antunes, memories she did not want to count, tell, release, because the country of her other nationality – the Portuguese one – was unwilling or unable to understand them; therefore, along her life in the postcolonial Portugal, she has been concealing and disguising those memories, for the need to survive and build a stable family life. Continuing our interview:

- “Is this something that hurts you, even today?”
 - “Whenever I speak about this, tears always come to my eyes. I think we should have never abandoned our land”.
- (excerpt from the documentary, Khan, 2011)

This documentary was not just a vector I used for the need of completing my research project (Khan, 2015). Gradually, and with a sense of ethical responsibility, I understood the relevance of my study, not only as a space of sharing and trust, but, mainly, as a way of giving shape and claiming visibility for what has always been treated as absent and erased from our public memories, but has definitely been present as a driving force for this archive of images, voices, testimonies and witnesses. When returning to “*Portugal híbrido, Portugal europeu*”, I feel that through my role of researcher I did not just compile a story with several voices, with different biographical and cultural itineraries;

I believe I went further to find that, despite having touched just the tip of the iceberg, it was nevertheless a step forward to understand that, for many of the people I interviewed, talking about their experiences represented a unique and unexpected moment, in which they could transform their hidden silences, fears and sorrows into an important and valuable testimony, in order to understand what is today this postcolonial Portugal. As Bruno Sena Martins observed in an article on colonial violence and witnessing:

The loneliness of the witnesses, (...), results from how the experiences – after all, so common – of those whose biographies were marked by the ineluctability of war, became “extraordinary” through its silencing. More than the reliability, what stands out here is the lack of interlocutors who would validate the violence imposed by War. The possibility of sharing trauma and violence is, thus, an essential element for the redefinition of the subject, isolated by the excess of memory. (Martins, 2015, p. 113)

In fact, it is this possibility of witnessing that embodies and materializes the life experiences of those people into a source that we should compile, guard and treat with fairness and patience, to exercise in thinking what the Portuguese postcoloniality is now. Nevertheless, no less important should be the presence of a public space prepared for the witness – and for their testimony – where to listen and prepare peacefully the ‘ground’ for a work of lucid interpretation of these memories, as elements of participation to both Portuguese and Mozambican historicity. As pointed out by António Sousa Ribeiro in his study on memory, identity and translation: “it is not only the hostility of the surrounding environment, it is also another equally important issue: lived experience is difficult to articulate immediately. A necessarily long and hard work of regaining the possibility to express memory is needed” (Ribeiro, 2010, p. 16).

Protect yourself from them, from memories,
from their idleness, from their conspiracies;
use sluggish colours, more-than-perfect shades:
pink for the tears, blue for the broken dreams.

Manuel António Pina (2011), p. 31, *How to draw a house*

AS A CONCLUSION: FOLLOWING THE PATHS OF MEMORIES AND POSTMEMORIES

The notion of postmemory has taken a predominant role in the studies about the Holocaust and the several Latin American dictatorships and, in Portugal, it has been gaining the attention of researchers in works related to the colonial war (Ribeiro, 2012), and the perception of this war by the younger generations, namely, the studies focused on the experiences of the children of the veterans of the colonial war (Ribeiro & Ribeiro, 2013). Marianne Hirsch introduced the notion of postmemory, defining it as follows: “‘Postmemory’ describes the relationship that the ‘generation after’ bears to the personal, collective and cultural trauma of those who came before. These experiences were

transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right” (Hirsch, 2008, p. 103). I do not disagree with this definition, however, I cannot entirely advocate it without first notice that postmemories are not only traumatic experiences. This pessimistic and negative perspective of sharing “traumatic” memories should not claim the monopoly on postmemory. Postmemory also takes other more romanticized and nostalgic approaches. Saying this may seem spurious, but the truth is that my generation has grown up with the most exotic and nostalgic side of Africa, and all the imaginaries about it have been modelled on what our relatives, family members and friends sought to share and transmit. This is not all. Postmemory stands beyond these two extreme sides, it is also the active place of a claim of memories, both from those who wish to share and “release” their most erratic and hidden experiences, and from those who – like Bruno Sena Martins and me – patiently sought to listen, compile and build a visual and historical archive, with a certain ethical and moral commitment.

In this sense, postmemory cannot be assumed as a stage, an ‘achievement’ resulting passively and spontaneously from the sharing of memories between generations. Postmemory cannot be thought as something guaranteed in advance by the coexistence of an infinite variety of human experiences. In my opinion, postmemory only exists and will remain alive and active if it would claim for itself a duty of postmemory towards the silent memories of those who look for their interlocutors. Postmemory only exists effectively in a joint effort of communion of memories, in establishing a space where it is possible to create bonds of trust, of moral and civic responsibility, of curiosity, of desire to rescue and break silences; and healthfully resist forgetfulness. Otherwise, we would always fall in a hole filled with many lonelinesses: of those who do not speak and do not recount and, thus, will be denied a sense of participation and historical and moral legitimacy; and of those who will be deprived of the sense of belonging to a memory which is also theirs: that would give them the content and the essence for thinking better, with peace and justice, about the right places of past, present and future. Therefore, the watchword should be: resist, resist, resist. //

VIDEOGRAPHIE

Martins, B. S. (2014, 11 june). *A hospitalidade ao fantasma: Memórias dos deficientes das forças armadas*. [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=aF5vWj5T5uY>

Khan, S. P. (2011). *Portugal híbrido, Portugal europeu: Gentes do ‘sul’ mesmo aqui ao lado*. Portugal.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

Antunes, A. L. (2005). *D’este viver aqui neste papel descrito*. Lisboa: Editora Dom Quixote.

Antunes, A. L. (2016, 21 de janeiro). Crónicas de António Lobo Antunes. *Revista Visão*, p. 9.

Borland, I. A. (2009). The memories of others: Ana Menéndez and Alberto Rey. *Review: Literature and Arts of the Americas*, 42(1), 11-20.

- Cabral, I.; Souto, M. & Elísio, F. (Eds.) (2016). *Cartas de Amílcar Cabral a Maria Helena: a outra face do homem*. Lisboa: Editora da Rosa de Porcelana.
- Fuica, B. T. (2014). Memory or postmemory? Documentaries directed by Uruguay's second generation. *Memory Studies*, 8(3), 298–312. doi:10.1177/1750698014563873.
- Gomes, C. (2015, 18 de outubro). Entrevista – Cada soldado tem a sua guerra. *Público*.
- Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103-28.
- Kertész, I. (2002). Eine gedankenlänge stille, während das erschießungskommando neu lädt. Essays, Reinbek, Rowohlt.
- Khan, S. (2009). *Imigrantes africanos moçambicanos. Narrativa de imigração e de identidade e estratégias de aculturação em Portugal e na Inglaterra*. Lisboa: Editora Colibri.
- Khan, S. (2015). *Portugal a lápis de cor. A sul de uma pós-colonialidade*. Coimbra: Almedina.
- Khan, S. (2016, no prelo). As cores da investigação em Portugal: África, identidade e memória. *Revista Configurações*, 17.
- Levi, P. (2011). *O dever de memória*. Lisboa: Cotovia.
- Lourenço, E. (2001). *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva.
- Martins, B. S. (2015). Violência colonial e testemunho: Para uma memória pós-abissal. *Revista Crítica em Ciências Sociais*, 106, 105-126.
- Ribeiro, A. S. (2012). The children of the colonial war: post-memory and representations. In I. C. Gil & A. Lima (Org.), *Plots of War. Modern Narratives of Conflict* (pp. 11-23). Berlin: De Gruyter.
- Ribeiro, R. (2012). *A Europa na identidade nacional*. Porto: Edições Afrontamento.
- Ribeiro, António S. & Ribeiro, Margarida C. (2013). Os netos que Salazar não teve: Guerra colonial e memória de segunda geração. *Revista Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, 6, 25-36.
- Ribeiro, A. S. (2010). Memória, identidade e representação: Os limites da teoria e a construção do testemunho. *Revista Crítica em Ciências Sociais*, 88, 9-21.

BIOGRAPHIC NOTE

Sheila Khan is a sociologist and currently a researcher at the Interdisciplinary Centre for Social Sciences (CICS.NOVA.UMinho). She holds a PhD in Ethnic and Cultural Studies, from the University of Warwick. Her main research topics are: post-colonial studies, with focus on the relations between Mozambique and Portugal, including the question of Mozambican immigrants in Portugal; Mozambican and Portuguese contemporary history and literature; narrative of life and identity from the global South; memory and post-memory authorities. Her most recent book is titled *Portugal a Lápis de Cor. A Sul de uma pós-colonialidade* (Almedina, 2015).

Email: sheilakhan31@gmail.com

Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga.

* **Submitted: 21-02-2016**

* **Accepted: 18-04-2016**

CINEMA TRANSCULTURAL EM DEBATE NUMA REDE DE CONHECIMENTO: SIGNIFICADOS PÓS-COLONIAIS HÍBRIDOS NO CINEMA DE RESISTÊNCIA

Pedro Andrade

Resumo

O presente texto visa apresentar uma *Rede de Conhecimento sobre Comunicação Transcultural* em construção, organizada em Arquivos, Bases de Conhecimento e Museus Virtuais. Uma das suas partes substantivas, o *Nó de Conhecimento Cinema Transcultural*, reúne conhecimento e fontes (textos de *Film Studies*, fotos, vídeos, etc.) sobre cinema crítico e de resistência. Este Nó articula teorias e conceitos pós-coloniais a análises/interpretações baseadas em exemplos de imagens e vídeos de filmes que testemunham representações pós-coloniais. O “choque de civilizações” é uma ideia central subjacente ao debate sobre o dissenso e/ou consenso entre culturas e acerca do pós-colonialismo. A dissemelhança entre sociedades e culturas, coloniais e pós-coloniais, frequentemente toma a forma de um “conflito de significados”. E a resistência discursiva contra o colonialismo apoia-se frequentemente na mobilização de hibridações. As culturas contemporâneas são essencialmente “culturas híbridas”. Uma tal natureza híbrida encontra-se presente em muitas imagens e sons do cinema de resistência, e é urgente sublinhar as suas características, por exemplo dicotomias centrais transmitidas pelos seus autores: “colonizador/colonizado”, “identidade/diferença”, “poder/não poder”. Os públicos do cinema de resistência podem ver e criticar, de forma participativa, as visões de mundo e discursos transmitidos pela imaginação cinematográfica/militantismo no cinema, contribuindo para um fundo comum e global da cultura/conhecimento críticos.

Palavras-chave

Cinema transcultural em rede de conhecimento; representações icónicas pós-coloniais; hibridação; conflito de significados; públicos do cinema de resistência

1. OBJETIVOS: UMA REDE DE CONHECIMENTO SOBRE COMUNICAÇÃO TRANSCULTURAL

O presente texto visa debater a urgência da construção de *Redes de Conhecimento*, para o estudo e disseminação de conteúdos sobre a *Comunicação Transcultural*, especialmente em contextos académicos e de investigação. Em particular, procura circunscrever a contribuição, por parte das comunidades Lusófonas, para a genealogia do património, memória e identidades interculturais e digitais globais, em conexão com o processo inverso, a influência do nosso mundo globalizado no seio das sociedades Lusófonas (Arenas, 2011; Martins, 2015).

Este objetivo será alcançado através de ações e reflexões sobre as áreas de Comunicação e Estudos Culturais, e pela gestão de fontes culturais e de conhecimento, tanto fontes materiais, por exemplo documentos em papel, quanto fontes imateriais como dados orais e digitais.

Uma das partes desta Rede de Conhecimento incide sobre o *Cinema Transcultural*, reunindo conhecimento e fontes (textos de *Film Studies*, fotos, vídeos, etc.), nomeadamente acerca do cinema crítico e de resistência.

METODOLOGIA

Através das seguintes metodologias gerais e fases de implementação da Rede de Conhecimento (Figura 1), este projeto pretende fornecer *escalabilidade*, ou seja, a capacidade de lidar com uma quantidade crescente de trabalho. Também encerra o objetivo de desenvolver *interoperabilidade das tecnologias*, isto é, a capacidade de comunicação entre diferentes sistemas de tecnologias da informação e aplicações de software. A *portabilidade* pode ser alcançada através do uso de *smartphones*, como o iPhone, por participantes usando as informações e conhecimentos fornecidos pela Rede de Conhecimento, e reintroduzidos nesta rede por eles, de forma crítica.

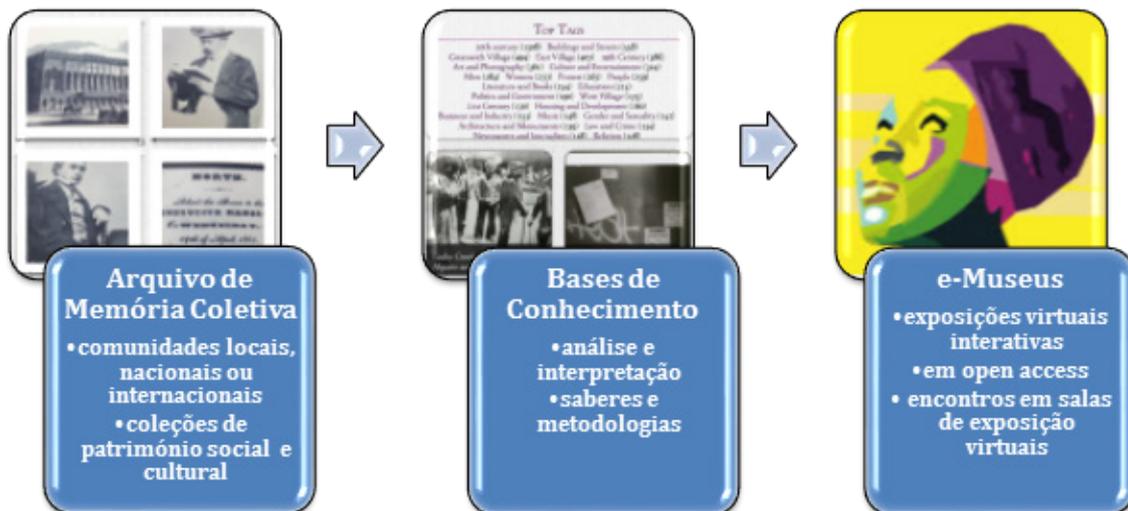


Figura 1: Etapas de implementação da Rede de Conhecimento

ARQUIVO DE MEMÓRIA COLETIVA: PESQUISA E REGISTO DA INFORMAÇÃO EM COLEÇÕES

A relevância do arquivo de coleções cinematográficas sobressai numa referência de Caroline Frick (2011, p. 154) a José Manuel Costa, atual Diretor da Cinemateca Portuguesa. Costa alerta os arquivistas de hoje, que denomina ‘arquivistas de transição’, para os desafios da preservação do Património fílmico numa atualidade incerta e contraditória, onde os meios digitais se revelam centrais.

Assim sendo, neste contexto a primeira etapa para a implementação da Rede de Conhecimento é o *Arquivo de Memória Coletiva*, conceito que importa esclarecer brevemente, por se tratar de uma das ideias centrais deste texto e frequentemente propenso a interpretações ambíguas ou mesmo incorretas.

O sentido quotidiano. Hoje em dia, um arquivo não se entende apenas na sua conotação de senso comum, frequentemente associada a algo “imóvel” e cristalizado no “passado”.

A terminologia das Ciências da Documentação e Informação. Considerem-se as rotinas diárias dos profissionais que organizam as fontes de informação e de conhecimento em bibliotecas, arquivos, centros de documentação/informação, repositórios universitários e de outras instituições de pesquisa, tratamento e disseminação de fontes primárias, secundárias e terciárias e de diversos tipos de meta-dados. Neste contexto social, um segundo significado emerge: distinguem-se, entre outros, os *arquivos históricos* e os *arquivos correntes*, estes últimos destinados a documentar e informar as atividades quotidianas de organizações e instituições. O Arquivo de Memória Coletiva aqui proposto pretende incluir essas duas dimensões: por um lado, a memória histórica ou patrimonial; por outro lado, a memória coletiva atual, forjada na pesquisa e armazenamento de coleções de testemunhos e histórias recentes sobre comunidades locais, nacionais ou internacionais, que funcionam igualmente enquanto produtoras ativas de tais conteúdos.

A interpretação filosófica. Uma terceira ideia de “arquivo” é visível em reflexões de autores como Jacques Derrida (1996). Este filósofo define as origens e a natureza do arquivo enquanto espaço social privilegiado, ligado ao poder dos *archons* ou magistrados na antiga Grécia. Um tal “posto de comando” “teve lugar” como evento histórico porque era foi possível mantê-lo, duradouramente, num “lugar”, tanto física como politicamente. Por outras palavras, o arquivo encontrava-se circunscrito num território privado e vedado ao acesso público. Noutra ocasião, numa sessão no *Collège Iconique* em 25 de Junho de 2002, Jacques Derrida discorre sobre a imagem no cinema, em termos de arquivo e memória do olhar, ao comentar o filme de Safaa Fathy intitulado *D’ailleurs Derrida*.

Por seu lado, Michel Foucault (1969) delimita os processos históricos e sociopolíticos visando a admissão de vastos “corpos de conhecimento oficiais” em arquivos, e os correlativos processos de omissão, nesses locais de poder e de discurso, dos “conhecimento subjugados”, que assim se encontram apagados da memória coletiva.

O entendimento sociológico e antropológico. Quanto ao lugar do arquivo na sociedade contemporânea, o antropólogo Arjun Appadurai (2003) refere-se aos arquivos da Internet enquanto “próteses da experiência dos indivíduos”, e em termos de instrumentos de construção da uma “memória popular coletiva” por comunidades de “atores não-oficiais”.

Outra reflexão incide sobre a arte pública enquanto indicador das alteridades urbanas e, em particular, como uma inédita reformulação dos espaços de memória, escrita e arquivo nas sociedades e culturas Lusófonas, tanto no seio dos territórios físicos da urbe quanto no interior dos lugares digitais (Andrade, 2009, p. 161). Neste ensaio, é testemunhado o embate e o debate entre duas formas de registo e interpretação da memória urbana, operadas pela “arte legitimada” e pelas “artes marginais urbanas” de raiz parcialmente africana, bem como o seu possível diálogo em termos de interculturalidade.

CONTEÚDOS, MATERIAIS E PESQUISA

Os temas dentro da problemática do Cinema Transcultural encontram-se organizados em *redes rizomáticas de conteúdos*, como um dos paradigmas possíveis. Gilles Deleuze (1986, 1987) define o rizoma como uma configuração do saber incluindo assuntos intimamente relacionados entre si numa rede descentralizada e não hegemónica, ou seja, não privilegiando um ponto central *ad eternum*. Nesta ótica, alguns exemplos de eventuais projetos são os seguintes:

- *Cinema de Libertação em África: as origens* (Figura 2).
- *Autores de Cinema Lusófonos: influências recíprocas* (Figura 3).
- *Cinema Africano Lusófono: textos* (Figura 4).
- *Eventos de Cinema: mixed media e intermedia* (Figura 5).



Figura 2: Um exemplo de nó de arquivo a desenvolver: uma rede rizomática de inspirações políticas para o Cinema de Libertação em África



Figura 3: Outro exemplo de nó de arquivo: que rede rizomática de inter-influências foi tecida entre autores do Cinema Lusófono?



Figura 4: Exemplo de um nó textual de arquivo incluindo livros, revistas, documentos administrativos, blogs, etc., sobre cinema Africano Lusófono



Figura 5: Exemplo de um nó de arquivo em *mixed media* / *intermedia* acerca de eventos de cinema: festivais, conferências, congressos, entrevistas, debates, etc.

BASES DE CONHECIMENTO: ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DA INFORMAÇÃO E DOS SABERES

Uma Rede de Conhecimento em geral e uma *Base do Conhecimento* em particular não reúnem apenas dados e factos mas circunscrevem e reformulam os saberes. Isso é realizável através de meios e metodologia hoje em dia acessíveis não apenas a especialistas mas igualmente ao cidadão comum.

Por outras palavras, as Bases de Conhecimento definem-se como instrumentos de desconstrução e reconstrução de saber que se concentram na análise e interpretação dos materiais e fontes de arquivo de várias áreas, por forma a *transformar a respetiva informação em conhecimento*. Extraem-se assim, desde o tecido social seminal, saberes de culturas e culturas de saberes, bem como metodologias especialistas e leigas.

Para a recolha de dados, alguns softwares facilitam a construção de questionários, entrevistas, observação direta, biografias, *action research*. Um exemplo é o software NVivo. Para além disso, este e outros softwares facultam o tratamento de dados qualitativos e quantitativos por uma equipa responsável pela Base de Conhecimento, e a partilha de comentários e sugestões entre a equipa e os utilizadores, durante o próprio *work in progress*.

Esta estratégia funda-se: (a) seja na participação e colaboração em redes sociais digitais na Web 2.0 ou Web Social (*Facebook, Twitter, Instagram, Pinterest, etc.*); (b) seja organizando cooperação na Web 3.0 ou Web Social-Semântica. A Web 3.0 significa uma recente idade da internet, preconizada por Tim Berners-Lee, que já tinha implementado os componentes fundamentais que deram origem à World Wide Web em 1990.

De um modo sintético, as diferenças entre estas versões da Internet são as seguintes: no início da implementação da World Wide Web, posteriormente nomeada Web 1.0, os utilizadores apenas liam informação, e não a escreviam exceto os profissionais de programação ou outros técnicos informáticos. Nas redes sociais da Web 2.0, desde a primeira década do século XXI, os utilizadores têm a possibilidade de ler e escrever informação. Quanto à Web 3.0, por via de sites, *wikis*, redes ou outros meios, os utilizadores, em vez de apenas partilharem fontes, dados e conteúdos de forma relativamente pouco estruturada (como acontecia na Web 2.0), na Web Social-Semântica 3.0 procuram esclarecer o sentido profundo da informação e das ligações que realizam (Andrade, 2011, pp. 169-171). Por exemplo, nesta rede de conhecimento sobre cinema, tanto os participantes especialistas como os leigos, sob determinadas condições, podem edificar coletivamente *Pólos ou Nós de Conhecimento*. Em particular, o *Nó de Conhecimento sobre Cinema Transcultural* pretende articular as duas abordagens seguintes.

GILLES DELEUZE E O 'CINÉMA DE RÉSTIANCE'.

Esta seção inclui debates sobre redes de teorias e textos dos *Film Studies*, por exemplo, retomando as noções de *rizoma* e de *Cinema-resistência* tecidas pelo filósofo Gilles Deleuze (1986, 1987) e aplicadas ao Cinema Transcultural. Como se referiu, o rizoma significa uma rede descentralizada de conteúdos, de práticas e de conceitos. É uma *História rizomática* define-se como uma reflexão sobre a diacronia de processos sociais e culturais, inseridos numa imensa rede global, onde não existe propriamente um centro hegemónico. No caso do Cinema Transcultural, a teia inclui os agentes e os contextos de produção, distribuição e exibição do cinema que refletem realidades e conjunturas transculturais, como no seio das comunidades Lusófonas. Uma tal abordagem opera através da análise e interpretação de exemplos de iconografia e sonoridades de filmes e vídeos que atestam

a organização de redes económicas, políticas e culturais globais e locais. Tais redes são detetáveis no interior dos contextos e representações produzidos e reproduzidos tanto pelos agentes dos discursos/contra-discursos coloniais quanto pós-coloniais.

Esta produção discursiva pode interpretar-se a partir de uma tipologia das imagens do cinema e de uma crítica da natureza da própria conceptualização teórica, desenvolvidas por Gilles Deleuze. Ele empreende uma taxonomia e uma “prática dos conceitos” dentro de uma história das formas estéticas, a partir das teses de Bergson sobre o movimento e a teoria dos signos de Pierce (1986, 1989). Clarifiquemos rapidamente estas ideias acompanhadas de alguns exemplos.

Deleuze entende as “*imagens-ação*” como aquelas que se referem às diversas situações do filme, que motivam as personagens mas que também podem ser modificadas pela sua ação. As “*imagens-percepção*” e as “*imagens-afeto*” são imagens subjetivas mais conotadas com os primeiros planos e as imagens fixas. As “*imagens-movimento*” traduzem a deslocação das personagens no interior das cenas ou através dos pontos de vista construídos pela câmara de filmagem.

Quanto à ideia de “*percept*”, define-se como um conceito não tanto construído a partir de uma fundamentação racional, mas forjado através das percepções e sensações de um sujeito. No caso do cinema, os sujeitos que produzem os respetivos fluxos e redes de imagens são, entre outros, os realizadores, os críticos ou os espetadores de um filme.

Alguns exemplos deste *cinema rizomático e conceptual* em grande medida, são filmes que realizei enquanto cineasta e membro da *Paris Film Coop* (Andrade, 1975, pp. 27-32), e ainda estudante na Université Paris VIII, em várias disciplinas de cinema e nas aulas de Deleuze e de Lyotard. Tais obras encontram-se hoje no Museu Serralves.¹

CINEMA TRANSCULTURAL NUM MUNDO PÓS-COLONIAL

Outra área substantiva da rede sobre Cinema Transcultural articula, de um lado, as *teorias e conceitos pós-coloniais* e, de outro lado, a análise e interpretação de imagens e sons exemplificativos de filmes e vídeos que testemunham *representações pós-coloniais*.

DISCUSSÃO SOBRE TEORIAS E CONCEITOS PÓS-COLONIAIS

O “choque de civilizações”, para usar um conceito notório e notável de Samuel Huntington (1996), é uma ideia central subjacente ao debate sobre o dissenso e/ou consenso entre culturas e acerca do pós-colonialismo.

Como Homi Bhabha argumentou (1994), muitas vezes a dissemelhança entre sociedades e culturas, coloniais e pós-coloniais, toma a forma de um *conflito de significados*

¹ O *Film Saboté Spatial n° 1* foi realizado em 1975. Trata-se de um filme de resistência contra o dispositivo económico, político e discursivo de distribuição/exibição de filmes, ditado pela indústria do cinema, em particular quanto aos tempos de projeção numa sala de cinema comercial. O tempo de projeção tradicional de um filme, entre 1h 30' e as 2 horas, foi “sabotado” nesta obra, que consiste numa montagem de película e fotogramas no espaço físico de uma mesa de montagem artesanal. Nela, o “*espetador-autor*” desconstrói as imagens do filme de acordo com o seu tempo e espaço de fruição próprios. Assim, as *imagens-ação* e as *imagens-movimento* são aquelas que o espetador-autor mobiliza no processo de montagem do filme, que se assemelha a uma rede rizomática descentralizada. As *imagens-percepção* e as *imagens-afeto* correspondem às percepções e sensações introduzidas pelo espetador-autor no filme que co-realiza.

que, em maior ou menor grau, se encontra subjacente a todas as imagens. E a resistência contra o colonialismo apoia-se muitas vezes na mobilização da *hibridação*. Para Nestor Canclini (2001) as culturas contemporâneas já são, essencialmente, “culturas híbridas”.

A hibridação define-se como um modo de ação e conhecimento associado com o híbrido, através do qual os atores sociais, enquanto fundem as suas essências e experiências, geram novas produções e reproduções de si mesmos.

Nos processos de hibridização, e de acordo com Bhabha, o conhecimento “negado” pelos poderes colonialistas está a regressar e pode sugerir “*regras de reconhecimento alternativas*” para as sociedades e culturas pós-coloniais contemporâneas. Esta ideia pode ser útil, especialmente se a articularmos com a abordagem mais política da resistência defendida por Edward Said (2004) e outros.

A natureza e a cultura híbridas encontram-se presentes em incontáveis iconografias do *cinema de resistência*, como as imagens de migração (Rego, 2014). Em particular, revela-se útil analisar as oposições centrais transmitidas pelos autores do cinema de resistência mencionados no presente texto na secção “Arquivo de Memória Coletiva”, como “colonizador / colonizado”, “identidade / diferença”, “poder / não poder”, bem como as hibridações possíveis, prováveis, e permutáveis entre tais dicotomias.

A RECONCEPTUALIZAÇÃO DA ARENA PÓS-COLONIAL

Nas últimas décadas, a *comunicação multicultural* e a *comunicação intercultural* emergiram como temas centrais de embate, combate e debate contemporâneos. Por exemplo, basta pensar na atualidade dos fenómenos de “choque de civilizações”, atrás referido. Este processo é em grande parte decorrente de um *défice de comunicação* entre as sociedades e culturas Ocidentais e Orientais. Um segundo exemplo é a teoria do *multiculturalismo* engendrada por Charles Taylor (1994). Mas é preciso ir um pouco mais além, porque este conceito, como o *interculturalismo* e o *transculturalismo*, têm adquirido diversas conotações e prestam-se facilmente a ambiguidades semânticas.

De facto, existe atualmente um debate intenso sobre estes conceitos, que se apresenta, em si mesmo, como uma expressão das singularidades e dissemelhanças das culturas de onde cada autor fala. Para aprofundar os principais contornos desta discussão, consultar entre outros, Wolfgang Welsch (1999), que articula os conceitos de interculturalidade, multiculturalidade e transculturalidade, demonstrando que este último termo encerra um mais profundo sentido de interação entre culturas do que as outras duas formulações.

Note-se que, no presente texto, apenas se procurará tecer algumas considerações breves e essenciais sobre o significado singular e diferencial daquelas três ideias, por forma a articulá-las com a problemática central aqui discutida, a comunicação entre culturas retratada pelo cinema e disseminada por redes de conhecimento.

Como mencionei acima, o multiculturalismo e o interculturalismo não se confundem com o transculturalismo, embora seja possível articular estes três conceitos, quanto mais não seja em termos da sua genealogia. De facto, estes processos surgem,

em certos contextos sociais, intensamente articulados historicamente no seio de uma temporalidade evolutiva (Figura 6) e, noutras conjunturas, apresentam-se contemporâneos num mesmo tecido social.

Numa definição sucinta, note-se que o multiculturalismo postula e legitima diferenças entre (múltiplas) culturas, frequentemente no seio de uma dada sociedade, que podem ou não relacionar-se entre si. Por seu lado, o interculturalismo consiste numa reação contra o multiculturalismo, procurando (inter)-relacionar essas culturas diferentes de modo mais intenso. Os autores do interculturalismo protestaram contra uma certa passividade das políticas e das comunidades que subscrevem o multiculturalismo, porque estas apenas reconhecem culturas díspares num mesmo território, mas não promovem a inclusão dos seus representantes numa dada sociedade de acolhimento. Finalmente, o transculturalismo implica que estamos a entrar num mundo para além (trans) da própria cultura tal como hoje a conhecemos. Nesta discussão, um autor central é Jeff Lewis (2002, p. 24), que, partindo de Gramsci e de Foucault, sublinha, entre outros traços do transculturalismo, as transformações da cultura e dos seus fluxos, e a consequente necessidade de repensar tais mudanças no seio dos atuais sistemas de conhecimento e de poder, em termos dos significados e suas relações (*meaning-making*), partilhados pelos agentes sociais.

Vejamos como a comunicação transcultural se constituiu, social e sociologicamente. Ao longo da História Mundial, as *mesmidades* e as *alteridades* confrontaram-se entre si. A mesmidade define-se como a natureza e o culto de si mesmo, da identidade, única e hegemónica. As alteridades significam as essências e os proselitismos que subjazem ao outro, às diferenças, sejam elas étnicas, económicas, políticas, culturais ou discursivas.

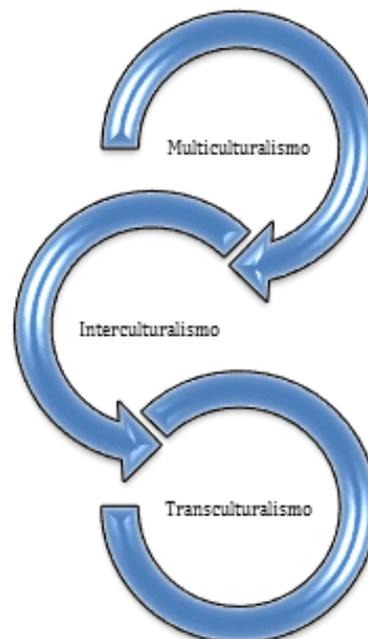


Figura 6: A dialética dos culturalismos

A Europa desenvolveu *saberes e culturas* muito diversificados. Porém, na modernidade ocidental, o conhecimento constituiu-se como hegemónico, em particular o saber científico-tecnológico. Neste processo, múltiplas culturas europeias, sobretudo aquelas menos subscritoras da racionalidade instrumental e tecnológica, como certas culturas populares, foram relegadas para um posicionamento amiúde marginal.

A ideologia e o conhecimento do colonialismo impôs um processo hegemónico semelhante no seio de culturas não-europeias em todo o mundo. No entanto, em muitas sociedades não-ocidentais e em temporalidades históricas específicas, algumas culturas adquiriram uma posição relativamente dominante em momentos de embate com instituições do conhecimento locais. Outras vezes, essas sociedades não-ocidentais desenvolveram sistemas de conhecimento e científicos coerentes e hegemónicos, que parcialmente dominaram as suas próprias culturas, por exemplo no seio das sociedades chinesa e árabe.

Em suma: (a) por um lado, em alguns países centrais, como na Europa, os processos e práticas de *mesmidade Eurocêntrica* perseguiram uma procura de *identidade*; enquanto fenómenos e ações de *alteridade* foram muitas vezes baseadas em *diferenças*; (b) por outro lado, em países periféricos, processos de *mesmidade* também ocorreram através da marginalização de suas próprias diferenças e de qualquer outra identidade, inclusive a identidade europeia.

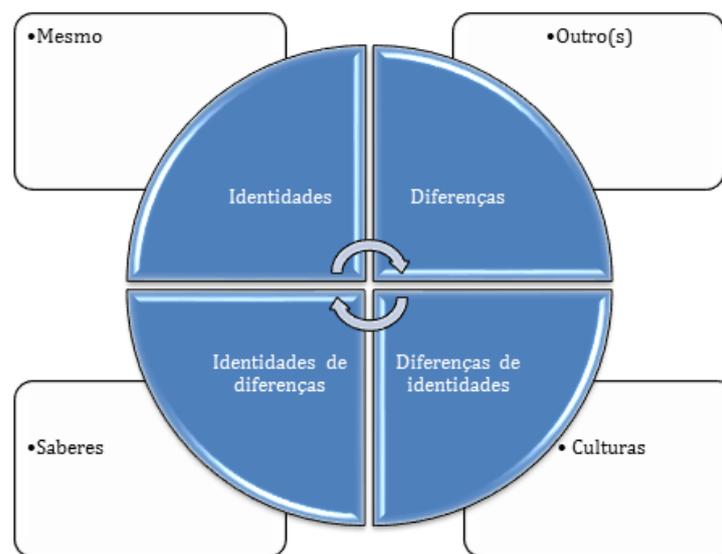


Figura 7: Identidades de diferenças ou/e diferenças de identities?

Por outras palavras, sob determinadas condições históricas e sociais, sociedades e culturas aparentemente dissemelhantes podem apresentar traços comuns, impensáveis numa abordagem pouco atenta. Outras vezes, ocorre uma permutação de práticas sociopolíticas e culturais que circunscrevem complexas estratégias globais ainda insuficientemente debatidas. Alguns exemplos são as estratégias nomeadas *hegemonia exclusiva* e *hegemonia partilhada* entre várias potências mundiais. Tais processos encontram-se sedimentados em táticas como a *tradução social*, isto é, a transposição e conversão

de paradigmas dissemelhantes entre as esferas económica, política e ideológica; ou a *clonagem social*, que significa a exportação de modelos táticos semelhantes entre diversos campos sociais (Andrade, 1999).

Na verdade, o multiculturalismo e o interculturalismo não significam apenas uma relação multicultural ou intercultural entre Ocidentais e o(s) seu(s) Outro(s). A Europa foi por vezes multicultural, outras vezes intercultural, e hoje encontra-se imersa numa etapa onde o transculturalismo parece mais determinante. No interior deste contexto, torna-se urgente saber *como comunicar não apenas entre as múltiplas diferenças contemporâneas, mas igualmente de que modo comunicar os traços comuns entre as diversas culturas e conhecimentos*.

Para alguns autores subscritores do transculturalismo, as culturas hodiernas estão a dissolver-se em *pós-culturas*. As pós-culturas não podem ser incluídas num paradigma cultural único e hegemónico, mas constituem configurações sociais onde os agentes sociais cultivam diferenças culturais em relação a um modelo único de pensamento e de práticas. Por exemplo, Omar Lizardo (2011) demonstra que Pierre Bourdieu deve ser considerado como um *autor pós-cultural*, na medida em que revolucionou a forma como pensamos a cultura. Entre outras estratégias, fê-lo através do conceito filosófico *habitus* forjado por Aristóteles. Bourdieu entende a cultura como um conjunto de experiências e percepções do corpo, e enquanto conjunto de estruturas cognitivas de classificação e de julgamento, com as quais os agentes sociais produzem e reproduzem o seu conhecimento do mundo.

Assim sendo, as culturas transformam-se atualmente em *saberes polifónicos* e em *conhecimento em progresso*, no seio de uma ou várias *trans-culturas*. Estas trans-culturas funcionam como hibridações entre várias culturas originárias (ou seminais), transformando estas culturas num conhecimento original, que adquire, neste processo, uma natureza diferente das culturas de origem.

Para além disso, encontramos hoje numa *Europa das diásporas*, de que é exemplo o caso dos imigrantes islâmicos em países lusófonos (Tiesler, 2007).

Não é possível definir o fenómeno da diáspora de uma forma única e hegemónica. Uma dessas estratégias consiste em delimitar um tal processo dentro de uma tipologia que articule vários modos de deslocamentos de pessoas e de bens em diversos espaços e tempos sociais. Distinguem-se as mais visivelmente *diásporas económicas*, no que respeita migrantes de múltiplas origens, que podem produzir “economias de relação” no seio de espaços lusófonos, entre outros contextos sociais (Sansi, 2013); as *diásporas políticas*, como na atualidade dramática dos refugiados da guerra da Síria; as *diásporas educativas* (estagiários ou, na Europa, o intercâmbio de professores / estudantes no programa Erasmus; as *diásporas científicas* (por exemplo, a fuga de cérebros, mas também algumas estratégias de carreira que incluem parcerias, deslocações regulares para congressos e bolsas internacionais, trânsitos bidirecionais no âmbito de projetos de investigação europeus ou internacionais; e as *diásporas culturais* (residências artísticas, etc.).

As diásporas, como outras figuras sociais da comunicação intercultural, produzem, hoje em dia, inéditas *diferenças identitárias* (Figura 7). Isto acontece com mais

intensidade no contexto de comunicação transcultural. As diferenças identitárias significam a fusão de conhecimentos e culturas, entre o Mesmo e os Outros, dentro de territórios específicos unificadores e de imigração, como a Europa contemporânea, onde o conhecimento e as identidades da modernidade se situaram numa posição de hegemonia por alguns séculos. Além disso, novas *identidades diferenciais* (Figura 7) ocorrem, que se encontram a miscigenar culturas e conhecimentos entre os múltiplos Outros e o Mesmo, principalmente no seio de algumas comunidades não ocidentais, onde a cultura e as diferenças se revelaram mais proeminentes do que o conhecimento, nos últimos séculos. Um exemplo é a Síria contemporânea, palco de conflitos que colocam em causa a suposta identidade oficial e hegemónica do Estado, para a substituir por uma hibridação de sensibilidades que se funda em múltiplas e diferentes comunidades étnicas, políticas, culturais e religiosas.

Dito de outro modo, talvez mais de acordo com a realidade das nossas atuais sociedades pós-coloniais, as diásporas tomam novas roupagens, por exemplo, através da questão do afluxo descontrolado de imigrantes, deslocados e refugiados oriundos de múltiplos territórios de pobreza e de conflitos locais/globais. Neste contexto de crises pós-coloniais múltiplas e descentralizadas, onde a Lusofonia está incluída (Chabal, 2002; Fiddian, 2001), é necessário refletir sobre as incomensuráveis formas de hibridação que ocorrem hoje.

Em especial, urge enfatizar o papel que as *literacias híbridas* preenchem numa redefinição pós-colonial da Europa (Andrade, 2014). Uma literacia define-se como um conjunto de estratégias de leitura e de escrita relativos a um dado modo de conhecimento, como a literacia científica ou a literacia artística. As literacias híbridas articulam vários modos de conhecimento, por exemplo a literacia científico-tecnológica, que permite o diálogo entre a Ciência e as Tecnologias. As literacias híbridas em geral constituem uma condição necessária para a desconstrução do discurso colonial e a posterior reconstrução das literacias e literaturas pós-coloniais, não apenas dentro de cada cultura, mas também no interior das culturas dos outros. Em particular, a literatura tem sido uma arena central para decodificar significados profundos de geografias imaginárias Lusófonas (Madureira, 2007).

A *literacia digital* é uma figura recente de literacia híbrida, na medida em que cria condições para o estabelecimento, no ciberespaço, de contactos recíprocos profundos entre diferentes tradições de literacia e de multivocalidades. Por exemplo, as comunidades científicas de Países Ocidentais e Orientais partilham conhecimento e modos de leitura-escrita, extensiva e intensivamente, através de redes científicas no ciberespaço. As literacias digitais podem tomar a forma de *literacias transmediáticas*, quando conectam, em particular, diferentes media. Várias obras de *literatura experimental* utilizam esta literacia transmediática, quando propõem narratividades que se servem de media híbridos, como textos, fotografias e mapas ligados a dispositivos multimédia, que suscitam leituras e escritas multimodais (Andrade, 2014, p. 137).

Note-se que, no caso específico das literacias científicas, muitos conceitos foram forjados a partir de realidades sociais e comunidades lusófonas, por cientistas nelas

atuantes, lusófonos ou não. Um segundo sentido destes *conceitos lusófonos* são as ideias desenvolvidas em contextos não-lusófonos por cientistas de origem lusófona. Eis alguns exemplos de conceitos relativos à realidade pós-colonial contemporânea: “pensamento-réplica” (*thinking back*); “conhecimento transmediático” (*transmediatic knowledge*); “sociedade da escrita comum” (*common writing society*); “redes comuns de conflito/significado” (*common webs of conflict and meaning*); “literatura co-ordinária” (*co-ordinary literature*) (Andrade, 2014).

Para além disso, por forma a captar a complexidade destes fenómenos, entre outras estratégias reflexivas e de boas práticas, é necessário construir uma *Hibridologia*. Este conceito foi definido igualmente no texto referido *supra* (Andrade, 2014, p. 124), onde o pós-colonial é confrontado com o ciberespaço e as redes sociais. A Hibridologia consiste no estudo do híbrido e dos processos históricos e sociais de hibridação, e na aplicação das suas conclusões em ações emancipadoras no tecido social.

Como se constata na parte central da Figura 8, uma das estratégias da Hibridologia é a *genealogia das diferenças identitárias europeias* e globais que esclareçam o processo da identidade de diferenças, também acima mencionadas. Ora, um tal processo identitário e diferencial foi iniciado, em grande parte, por Portugal e Espanha, os países que protagonizaram a primeira fase da globalização, segundo Immanuel Wallerstein (1974). Daí que não se possa entender as identidades diferenciais Ocidentais (ou as não-Ocidentais), feitas de diferenças identitárias em confronto, sem as estudar de um ponto de vista histórico, e sem refletir acerca da intervenção de Portugal, entre outros países colonizadores, nas cenas histórica, económica, política e cultural mundiais.

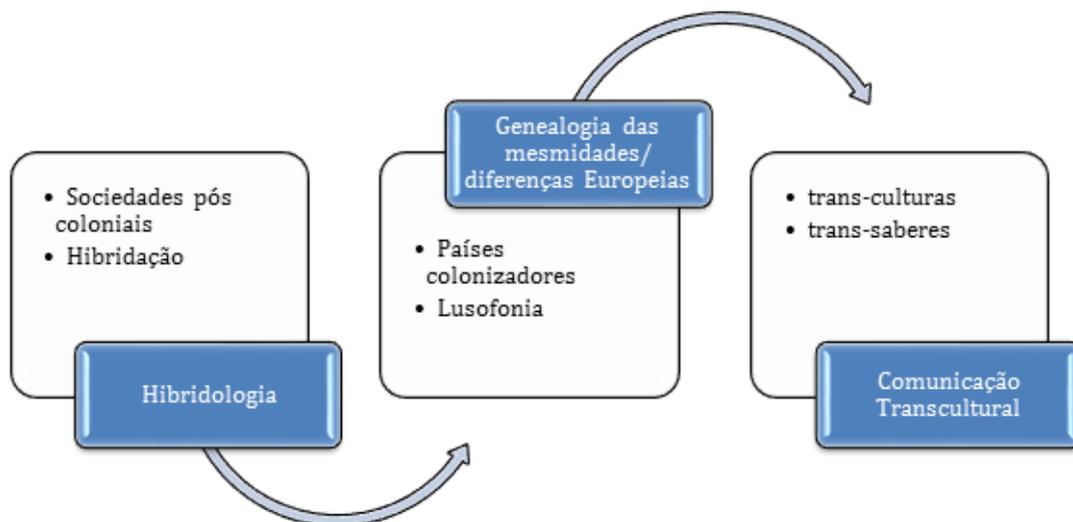


Figura 8: A genealogia das diferenças identitárias e das identidades diferenciais Europeias e globais

Deste modo, o presente texto sugere uma pesquisa histórica e sociológica, organizada através de Arquivos e Bases de Conhecimento, e publicitadas em Museus Visuais, sobre a contribuição das comunidades e Países Lusófonos para a construção, desconstrução e reconstrução das várias mesmidades e alteridades. Elas foram

historicamente forjadas através da comunicação intercultural ou na incomunicação multicultural entre sociedades e culturas díspares. O conceito “incomunicação multicultural” utiliza-se quando não existe ou é escassa uma comunicação efetiva entre culturas múltiplas, para que se possa desenvolver um mais intenso diálogo e cooperação entre elas. Hoje, essas diferenças, mas também as identidades em geral, surgem baseadas, cada vez mais na comunicação transcultural, um regime comunicativo que se funda, entre outros traços, nos processos das trans-culturas e dos trans-saberes. Precisemos estes conceitos:

Recorde-se que as *trans-culturas* definem-se como conjuntos de hibridações entre várias culturas de partida, crioulizações que transformam essas culturas em conhecimento. Os *trans-saberes* constituem mestiçagens de conhecimentos iniciais, que se metamorfoseam em algo original, dissemelhante daqueles saberes originários. Esta nova realidade pode colocar em causa algumas noções adquiridas. Por exemplo, as desigualdades sociais, para além e em articulação com a esfera económica e política, têm que ser entendidas hoje como cada vez mais atuantes nas esferas cultural e discursiva.

CINEMA TRANSCULTURAL PÓS-COLONIAL

É igualmente urgente sublinhar as questões anteriores dentro dos Estudos Críticos de Cinema (*Critical Film Studies*). Uma discussão importante (Grieverson, 2008) traça as raízes históricas e institucionais desta área científica (organizações profissionais, métodos, economias da publicação, etc.), e sublinha a sua importância para a compreensão não apenas do cinema, mas da própria sociedade.

Neste contexto, algumas questões adicionais podem surgir: o Cinema Transcultural é um cinema híbrido? Isso significa uma fusão ou uma diferenciação de obras e/ou de géneros cinematográficos, através de fronteiras, passagens ou repulsas específicas entre eles? E existe uma Hibridologia destes géneros, que reflita sobre as suas eventuais miscigenações?

Do lado da recepção dos filmes, *públicos do cinema de resistência* podem observar e criticar, de forma participativa, visões de mundo, discursos e contra-discursos transmitidos pela imaginação e / ou pelo ativismo no cinema, contribuindo, de forma colaborativa, para um fundo comum e global da cultura e do conhecimento críticos.

Tais processos ocorrem igualmente no interior do ciberespaço. De facto, a participação em sites da internet e redes sociais digitais pode ajudar, de maneira, em determinadas condições, à edificação da democracia, não apenas política mas também cultural, nos países Lusófonos (Salgado, 2014).

MUSEUS VIRTUAIS : DISSEMINAÇÃO DA INFORMAÇÃO/CONHECIMENTO E ESTUDOS DE IMPACTO

Finalmente, os Museus Virtuais propõem *exposições virtuais interativas* dos conteúdos anteriormente analisados e interpretados, em regime de *open access*. Tais conteúdos

encontram-se inscritos e escritos em textos e materiais em 2D, mas igualmente em mundos virtuais em 3D ou metaversos. De entre os formatos de apresentação do e-museu, destacam-se os seguintes: *digital storytelling*, jogos pedagógicos, realidade aumentada, dispositivos móveis, *physical computing*, etc. Em suma, os museus virtuais visam o encorajamento de *encontros digitais* em salas de exposição virtuais que proporcionem uma interpretação mais profunda do *património cultural digital*.

CONTEÚDOS

A difusão de informação e conhecimento pelos Museus Virtuais e os respetivos estudos de partilha de conteúdos poderão ocorrer em diversos locais institucionais ou do ciberespaço, desde repositórios científicos até às redes sociais digitais.

UTILIZADORES / AUDIÊNCIAS

A Rede de Conhecimentos aqui analisada pretende fidelizar e eventualmente criar *segmentos de públicos-alvo* diversificados: estudantes, professores, investigadores, cidadãos em geral, bem como outros visitantes potencialmente mais desfavorecidos, como reformados, deficientes, imigrantes, refugiados, etc. Torna-se central sensibilizar tais audiências para eventos e produtos científicos, tecnológicos e artísticos, relacionados com as temáticas afloradas acima.

Busca-se ainda a medição de *impacto do conhecimento* nesses perfis de públicos, a partir de estudos sociológicos sobre redes de atores sociais e meios/modos de disseminação/publicitação de conteúdos.

UTILIDADE LOCAL/GLOBAL E IMPACTO DA REDE DE CONHECIMENTO

Com efeito, a Rede de Conhecimento sobre Comunicação Transcultural pretende promover e partilhar paradigmas e agendas de informação/conhecimento; mas também desenvolver contactos entre interesses distintos e contratos de investimento, envolvendo diversos *stakeholders*, como universidades, indústrias criativas, empresas *spin-off* e *start up* e atores de políticas europeias, nacionais e sectoriais, etc..

Uma tal ação empreende-se, na Rede de Conhecimento e na sua *Plataforma Social e Cultural* (isto é, as comunidades locais e globais participantes), nomeadamente através da pesquisa, tratamento e disseminação de materiais e fontes úteis, seja para essas comunidades de práticas, seja para o ensino e a investigação sobre o *Património Cultural e Digital Lusófono*, a Comunicação Transcultural e a metodologia das *Digital Humanities*.

CONCLUSÃO

A Rede de Comunicação Transcultural desvela-se como um projeto coletivo e democrático, que articula o conhecimento do especialista aos saberes do cidadão comum. Como tal, só poderá ser realizado através da participação de um leque alargado de atores

sociais e culturais: não apenas investigadores, professores e estudantes, mas igualmente os cidadãos em geral e, em particular, os membros de comunidades, instituições e organizações culturais locais. Para todos eles, a comunicação transcultural possibilita hoje a imersão na nossa *sociedade da investigação*, mas também a distância crítica a alguns dos seus condicionalismos. Um tal paradigma emergente nomeado “sociedade da investigação” pode ser definido como o contexto social contemporâneo onde todos são chamados a participar no processo de pesquisa e transformação da informação em conhecimento. A sociedade da investigação não constitui tão-só o futuro mas parcialmente o presente, na medida em que todos nós já estamos diariamente a edificá-la, menos ou mais conscientemente, quando entramos no Google, na Wikipedia, etc. (Andrade, 2011).

Esse processo alargado à sociedade global pode mobilizar cineastas, cineclubistas e público de cinema em geral, para a necessidade da sua contribuição na construção de uma seção nomeada “Cinema Transcultural”, no interior da Rede de Comunicação Transcultural. Uma tal colaboração, entre outras vertentes, contextualiza o cinema nas suas condicionantes económica, política e cultural. Por um lado, no quadro da realização/produção, revela-se central não apenas filmar sobre os agentes sociais pós-coloniais, mas ainda e essencialmente, filmar em parceria com esses agentes. Por outro lado, a participação dos cidadãos pode passar-se não só como atores ou figurantes, mas mediante o seu apoio na construção de arquivos de fotografias e filmagens em vídeo, a partir de histórias de vida, entrevistas, ou pela coleção de arquivos pessoais, familiares ou profissionais. Finalmente, o sector da distribuição poderá estabelecer mediações através de redes comerciais das salas de exibição articuladas a redes sociais e académicas. Um tal *work in progress* coletivo visa constituir um público que, para além de entender melhor as sociedades pós-coloniais, compreende mais profundamente o próprio processo cinematográfico no seu todo.

Em suma, o Cinema Transcultural não se desvela apenas na sua dimensão social, mas também na dimensão sociológica. Por outras palavras, os cineastas em colaboração com o seu público, ao analisarem temáticas sociais, poderão fornecer uma ajuda preciosa para a reflexão e luta contra as desigualdades sociais e culturais, numa eventual parceria com os críticos de cinema e os cientistas sociais. //

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, P. (2014). Post-colonial co-ordinary literature and web 2.0/3.0. Thinking back within transmediatic knowledge. In M. Cornis-Pope (Ed.), *New Literary Hybrids in the Age of Multimedia Expression. Crossing Borders, Crossing Genres* (pp. 123-144). Amsterdam: John Benjamin's Press.
- Andrade, P. (2011). *Sociologia semântico-lógica da web 2.0/3.0 na sociedade da investigação: significados e discursos quotidianos em blogs, wikis, mundos/museus virtuais e redes sociais semântico-lógicas*. Casal de Cambra: Edições Caleidoscópio.
- Andrade, P. (1999). The two societies. Dialogic contacts and tension between democracies and fundamentalisms. In P. Abreu & J. Melo (Eds.), *Public Participation and Information Technologies* (pp. 527-545). Lisboa: CITIDEP/MIT.

- Andrade, P. (2009). Arte pública e alteridades artísticas urbanas: os outros espaços de memória, escrita e arquivo. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 40, 155-167.
- Andrade, P. (1976). Film saboté spatial nº1 / Cinema Corps. *Catalogue. Paris Film Coop.*
- Appadurai, A. (2003). Archive and inspiration. In J. Brouwer & A. Mulder (Eds.), *Information is Alive* (pp. 14-25). Rotterdam: V2/NAi.
- Arenas, F. (2011). *Lusophone africa. Beyond independence*. Minneapolis MN and London: University of Minnesota Press.
- Bhabha, H. (1997). *The location of culture*. London: Routledge.
- Canclini, N. (2001). *Consumers and citizens: globalization and multicultural conflicts*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Chabal, P.; Birmingham, D.; Forrest, J.; Newitt, M.; Seibert, G. & Andrade, E. S. (2002). *A History of postcolonial lusophone Africa*. Bloomington: Indiana University Press.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1987). *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, J. (1996). *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, J.; Bounoux D. & Stiegler B. (2014). *Trace et archive, image et art : suivi de Pour Jacques Derrida*. Paris: Institut National de l'Audiovisuel.
- Fiddian, R. (2001). *Postcolonial Perspectives on the Cultures of Latin America and Lusophone Africa*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Frick, C. (2011). *Saving Cinema: the Politics of Preservation*. Oxford: Oxford University Press.
- Grievson, L. & Wasson, H. (Eds.) (2008). *Inventing film studies*. Durham: Duke University Press,
- Huntington, S. (1996). *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster.
- Lewis, J. (2002). From culturalism to transculturalism. *Iowa Journal of Cultural Studies*, 1, 14-32. Retirado de <http://ir.uiowa.edu/ijcs/vol1/iss1/4>.
- Lizardo, O. (2011). Pierre Bourdieu as post-cultural theorist. *Cultural Sociology*, 5(1), 25-44.
- Madureira, L. (2007). *Lusophone Imaginary Geographies in Portuguese and African Literature: Narratives of Discovery and Empire*. New York: The Edwin Mellen Press.
- Martins, M. L. (Ed.) (2015). *Lusofonia e Inter-culturalidade: promessa e travessia*. Ribeirão: Humus.
- Rêgo, C. (2014). *Migration in Lusophone Cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- Said, E. (2004). *Humanism and Democratic Criticism*. New York: Columbia University Press.
- Salgado, S. (2014). *The Internet and Democracy Building in Lusophone African Countries*. Farnham: Ashgate Publishing.

Sansi, R. (2013). *Economies of Relation: Money and Personalism in the Lusophone World*. Dartmouth: Tagus.

Taylor, C. (1994). *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton: Princeton University Press.

Tiesler, N. (2007). *Islam in Portuguese-Speaking Areas*. Leiden: Brill.

Wallerstein, I. (1974). *The Modern World-System, vol. I: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. Cambridge, Massachusetts: Academic Press.

Welsh, W. (1999). Transculturality. The Puzzling Form of Cultures Today. In M. Featherstone & S. Lash (Eds.), *Spaces and Culture: City, Nation, World* (pp. 194-213). London: Sage.

NOTA BIOGRÁFICA

Pedro Andrade é Investigador na Universidade do Minho. Doutoramento em Sociologia da Cultura na FCSH-Universidade Nova Lisboa. Ensino de Sociologia nas Universidades de Coimbra, Lisboa e Minho. Áreas: Sociologia, Artes Visuais/Cinema, Comunicação/Redes Sociais, Metodologias e Hipermedia. Coordenador de projectos financiados pela FCT: *Literacia Científico-Tecnológica e Opinião Pública: O caso dos Museus de Ciência; Comunicação Pública das Artes: O caso dos Museus de Arte Locais/Globais*. Enquanto membro da Paris Film Coop, realizou: *Film Saboté Spatial* e *Cinéma Corps*. Obras em hipermedia/hibrimedia: 1ª web page cultural Portuguesa (1995). *Jogos Sociológicos* (2006). *Blog Híbrido* (2006). *Novela GeoNeoLógica* (2009). *Sites Sociais-Semânticos* nas redes das Web 2.0 e Web 3.0 (2011). *Sociological Comics* (2013/2016).

E-mail: pjoandrade@gmail.com

Endereço postal: Calçada dos Mestres, 7, 4º B, 1070-176 Lisboa

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. Campus de Gualtar. 4710-057 Braga, Portugal

* **Submetido: 31-01-2016**

* **Aceite: 18-04-2016**

TRANSCULTURAL CINEMA DEBATED IN A KNOWLEDGE NETWORK: POSTCOLONIAL HYBRID MEANINGS WITHIN RESISTANCE CINEMA

Pedro Andrade

Abstract

This paper aims to present a *Knowledge Network on Transcultural Communication*, a work in progress organized in Archives, Knowledge Bases and Virtual Museums. One of its substantive parts, the *Knowledge Node Transcultural Cinema*, gathers knowledge and sources (*Film Studies* texts, photos, videos, etc.) about critical cinema and resistance cinema. This node articulates theories and postcolonial concepts to analysis/interpretations based on examples of film images and videos that include postcolonial representations. The “clash of civilizations” is a core idea underlying the debate on dissent and / or consensus among cultures and about postcolonialism. The dissimilarity between colonial / postcolonial societies and cultures, often takes the form of a “conflict of meanings.” And the discursive resistance against colonialism is often based on mobilizing hybridizations. Contemporary cultures are essentially “hybrid cultures”. Such hybrid nature is present in many images and sounds of resistance cinema, and it is urgent to emphasize its characteristics, for example central dichotomies transmitted by authors of this cinema genre: “colonizer / colonized,” “identity / difference,” “power / no power”. Resistance film audiences can see and criticize, in a participatory way, the worldviews and discourses shared by cinema imagination / activism in cinema, contributing to a common, global and critical culture / knowledge.

Keywords

Transcultural cinema in a knowledge network; postcolonial iconic representations; hybridization; conflict of meanings; resistance cinema audience

OBJECTIVES: A KNOWLEDGE NETWORK ON TRANSCULTURAL COMMUNICATION

This paper aims to discuss the urgency of *Knowledge Networks* construction, for the study and dissemination of content on *Transcultural Communication*, especially in academic contexts and research. In particular, it seeks to circumscribe the contribution, by Lusophone communities, to heritage and memory genealogy, and to global intercultural and digital identities, in connection with the reverse process, the influence of our globalized world within Lusophone societies (Arenas 2011; Martins, 2015).

This purpose will be achieved through actions and reflections on the areas of Communication and Cultural Studies, and through the management of cultural resources and knowledge, both material sources (e.g. paper documents) and intangible sources such as oral and digital data.

One of the parts of this Knowledge Network focuses on *Transcultural Cinema*, gathering knowledge and sources (*Film Studies* texts, photos, videos, etc.), especially on critical and resistance cinema.

METHODOLOGY

Through the following general methods applied to the Knowledge Network and its implementation phases (Figure 1), this design is intended to provide *scalability*, i.e. the ability to handle an increasing amount of work. It also aims to develop *interoperability of technologies*, that is, the ability to communicate among different systems of information technology and among software applications. *Portability* can be achieved through the use of Smartphone's, like the iPhone, by participants using information and knowledge provided by the Knowledge Network, and reintroduced by them critically within this network.

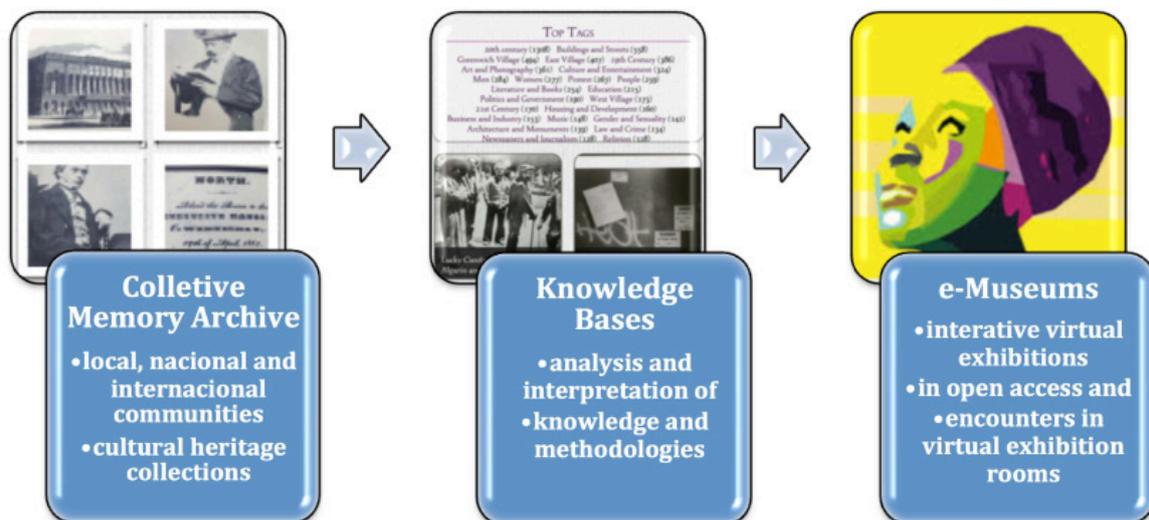


Figure 1: Knowledge Network Implementation Steps

COLLECTIVE MEMORY ARCHIVE: RESEARCH AND INFORMATION RECORDING IN COLLECTIONS

The relevance of cinema collections' archive stands in a Caroline Frick reference (2011, p. 154) to José Manuel Costa, the current Director of the Portuguese Film Archive – Museum of Cinema. Costa alerts today's archivists, who he denominates 'transition archivists', to the challenges of preserving cinema heritage in an uncertain and contradictory actuality, where digital media became central.

Thus, in this context the first step towards the implementation of a Knowledge Network is the *Collective Memory Archive*, a concept that should be clarified soon, because it is one of the central ideas of this text and it is often prone to ambiguous or even incorrect interpretations.

The everyday sense. Nowadays, an archive cannot be understood only in the common sense connotation, that is, frequently associated with something "immobile" and crystallized in the "past."

The terminology of Documentation and Information Sciences. Let us consider the daily routines of the professionals who organize the sources of information and knowledge within libraries, archives, documentation / information centres, university and other

research institutions repositories, while they process and disseminate primary, secondary and tertiary sources and various types of meta-data. In this social context, a second meaning emerges: it is possible to distinguish, among others, *historical archives* and *current archives*, the latter designed to document and report the daily activities of organizations and institutions. The Collective Memory Archive here proposed is intended to include these two dimensions: on one hand, the historical and cultural heritage's memory; on the other hand, the current collective memory forged in research and storage of collections of testimonies and recent stories about local, national and international communities, who work equally as active producers of such content.

The *philosophical interpretation*. A third idea of the “archive” is visible in the reflections of authors such as Jacques Derrida (1996). This philosopher defines the origins and nature of the archive as a privileged social space, connected to the power of the *archons* or magistrates in ancient Greece. Such a “command place” “took place” as a historical event when it was possible to keep it, permanently, in a “place”, both physically and politically. In other words, the archive itself was confined in a private territory closed to public access. On another occasion, at a session in the *Collège Iconique* on June 25, 2002, Jacques Derrida discusses the image in cinema, in terms of archive and memory of vision, commenting on the movie titled *D’ailleurs Derrida*, directed by Safaa Fathy.

For his part, Michel Foucault (1969) outlines the historical and socio-political processes for the admission of vast “official bodies of knowledge” inside archives, and the related processes of omission, at these sites of power and discourse, concerning “subjugated knowledge” that are thus erased from the collective memory.

The *sociological and anthropological understanding*. As for the place of the archive in contemporary society, the anthropologist Arjun Appadurai (2003) refers to Internet archives as “prostheses of individual’s experience”, and in terms of building instruments of a “popular collective memory” by communities including “unofficial actors.”

Another reflection focuses on public art as an indicator of urban otherness and, in particular, as an unprecedented reformulation of memory spaces, writing and archive in Lusophone societies and cultures, both within physical territories of the metropolis as within digital places (Andrade, 2009, p. 161). This essay underlines the clash and debate between two forms of registration and interpretation of urban memory, operated by “legitimized art” and the “urban marginal arts” (partially of African roots) and their possible dialogue in terms of interculturalism.

CONTENT, MATERIALS AND RESEARCH

The topics within the problematic of Transcultural Cinema are organized into *rhizomatic networks of content*, as one of the possible paradigms. Gilles Deleuze (1986, 1987) defines the rhizome as a configuration of knowledge including closely related topics together in a decentralized and not hegemonic network that is, not privileging a central point *ad eternum*. In this light, some examples of possible projects are the following ones:

- *Liberation Cinema in Africa: the origins* (Figure 2).
- *Lusophone Cinema Authors: reciprocal influences* (Figure 3).
- *Lusophone African Cinema: texts* (Figure 4).
- *Movies Events: mixed media and intermedia* (Figure 5).



Figure 2: An archive node's example to develop: a rhizome network depicting political inspirations for the Liberation Cinema in Africa

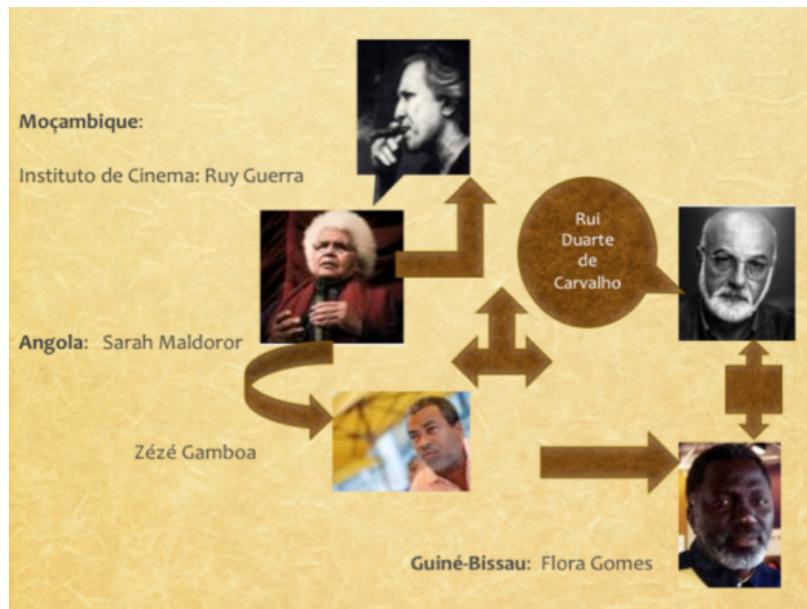


Figure 3: Another example of an archive node: which rhizomatic network of inter-influences were woven between authors of Lusophone Cinema?



Figure 4: Example of a textual node archive including books, magazines, administrative documents, blogs, etc., on Lusophone African movies



Figure 5: Example of an archive node in mixed media / intermedia about film events: festivals, conferences, interviews, debates, etc

KNOWLEDGE BASES: ANALYSIS AND INTERPRETATION OF INFORMATION AND KNOWLEDGE

A Knowledge Network in general and a particular *Knowledge Base* not only gather data and facts but also circumscribe and reformulate knowledge. This is achievable through means and methods available today not only to experts but also to ordinary citizens.

In other words, Knowledge Bases are defined as instruments for deconstruction and reconstruction of knowledge, that focus on the analysis and interpretation of materials and archival sources concerning various areas, in order to transform the respective information into knowledge. Therefore, knowledge of cultures and cultures of knowledge are extracted from the seminal social fabric, as well as methodologies developed not just by experts but also by laypeople.

For data collection, specific software's facilitate the construction of questionnaires, interviews, direct observation, biographies, action research. An example is NVivo software. Furthermore, this and other software's provide the treatment of qualitative and quantitative data by a team responsible for the knowledge base, and the sharing of comments and suggestions among the team and users, during the actual work in progress.

This strategy is founded on: (a) participation and collaboration within digital social networks in Web 2.0 or Social Web (Facebook, Twitter, Instagram, Pinterest, etc.); (b) organizing cooperation in Web 3.0 or Social Semantic Web. Web 3.0 means a recent age of the Internet, proposed by Tim Berners-Lee, who had already implemented the key components that led to the World Wide Web in 1990.

In a synthetic way, the differences between these versions of the Internet are the following: at the beginning of the implementation of the World Wide Web, later named Web 1.0, users only read information and usually were not able to write, except the programming professionals or other computer technicians. In social networks of Web 2.0, since the first decade of XXI century, users are able both to read and write information. Concerning Web 3.0, via websites, wikis, networks or other means, the users, rather than just sharing sources, data and relatively little structured content (as they did within Web 2.0), at Social Semantic Web 3.0 they seek to clarify the profound meaning of information and of the links that they perform (Andrade, 2011, pp. 169-171). For example, in the network of knowledge here presented about cinema, both expert's participants and laypeople, under certain conditions, can build collectively *Poles or Nodes of Knowledge*. In particular, the *Knowledge Node on Transcultural Cinema* aims to articulate the following two approaches.

GILLES DELEUZE AND THE 'CINÉMA DE RESISTENCE'.

This section includes discussions on theories networks and texts of *Film Studies*, for example, retaking the concepts of *rhizome* and *Resistance Cinema* woven by philosopher Gilles Deleuze (1986, 1987) and applied to Transcultural Cinema. As mentioned, the rhizome means a decentralized network of content, practices and concepts. And a *Rhizomatous History* is defined as a reflection on the diachrony of social and cultural processes, within a vast global network, where there is not exactly a hegemonic centre. In the case of Transcultural Cinema, the web includes the agents and contexts of production, distribution and exhibition of cinema that reflect realities and cross-cultural conjunctures, as within Lusophone communities. Such an approach works through the analysis and interpretation of sample images and sonorities of films and videos that testify the organization of economic, political and cultural networks, at global and local levels. Such

networks are detectable within the contexts and representations produced and reproduced by both colonial and post-colonial agents of discourses and of counter-discourses.

This discursive production can be interpreted through a typology of cinema images and a critique of the very theoretical conceptualisation nature, developed by Gilles Deleuze. He forges a taxonomy and a “practice of concepts” within a history of aesthetic forms, departing from Bergson’s theses on movement and on Pierce’s theory of signs (1986, 1989). Let’s briefly clarify these ideas together with some examples.

Deleuze understands “images-action” as those that refer to the different situations of the film, which motivate the characters but can also may be modified by their action. “Images-perception” and “images-affection” are more subjective images connoted with the first plans and still images. “Images-movement” translates the movement of characters within the scenes or through the views constructed by the filming camera.

As for the idea of “percept”, it is defined as a concept not so much built from a rational foundation, but forged through the perceptions and feelings of a subject. In the case of cinema, the people who produce the respective flows and images networks are, among others, the directors, the critics or the spectators of a movie.

Some examples of this rhizomatic and conceptual cinema are movies I made as a filmmaker and member of the Paris Film Coop, and still a student at the Université Paris VIII, in various disciplines of cinema and in the lessons of Deleuze and Lyotard, who was also a member of this cinema cooperative. These works are now lodged at the Museum Serralves.¹

TRANSCULTURAL CINEMA IN A POSTCOLONIAL WORLD

Another substantial network area of Transcultural Cinema articulates, on one hand, *theories and postcolonial concepts* and, on the other hand, the analysis and interpretation of sample images and sounds of films and videos that testify postcolonial representations.

DISCUSSION ABOUT THEORIES AND POSTCOLONIAL CONCEPTS

The “clash of civilizations”, to use a well-known and remarkable concept of Samuel Huntington (1996), is a core idea underlying the debate on dissent and / or consensus among cultures and about postcolonialism.

As Homi Bhabha argued (1994), often dissimilarity among colonial and post-colonial societies/cultures, takes the form of a *conflict of meanings* that, to a greater or lesser extent, is subjacent to all images. And the resistance against colonialism often relies on

¹ *Film Saboté Spatial n° 1* was made in 1975. It was a resistance film against the dominant system of economic, political and discursive distribution / exhibition of movies, regulated by classic film industry, and particularly regarding the projection time in a commercial cinema room. The traditional projection time of a movie (usually between 1h 30 ‘and 2 hours), was sabotaged in this work consisting of a montage of film frames in a artisanal mounting table. In it, the “spectator-author” deconstructs the images of the film according to the time and space of his own fruition. Thus, images-action and images-motion are those images that the spectator-author mobilizes within the film assembly process, which resembles a decentralized rhizomatic network. The images-perception and images-affection correspond to the perceptions and sensations brought about by the spectator-author in the film that he co-directs.

the mobilization of *hybridization*. For Nestor Canclini (2001) contemporary cultures are already essentially “hybrid cultures”.

Hybridization is defined as a mode of action and knowledge associated with the hybrid, through which social actors, while they merge their essences and experiences, generate new productions and reproductions of themselves.

In the hybridization process, and according to Bhabha, the “denied” knowledge by colonialist powers is returning and may suggest alternative “*recognition rules*” to contemporary postcolonial societies and cultures. This idea is useful, especially if we articulate it with the more political approach on resistance advocated by Edward Said (2004) and others.

The hybrid nature and culture are present in countless iconographies of *resistance cinema*, such as the images of migration (Rego, 2014). In particular, it proves to be useful to analyse the central oppositions transmitted by resistance cinema authors mentioned in the present text in section “Collective Memory Archive”, as “colonizer / colonized”, “identity / difference”, “power / powerless”, as well as the possible, probable and interchangeable hybridizations among such dichotomies.

THE RECONCEPTUALIZATION OF POSTCOLONIAL ARENA

In recent decades, *multicultural communication* and *intercultural communication* have emerged as central themes of contemporary clashes, combats and debates. For example, just think of the current phenomenon of “clash of civilizations”, above mentioned. This process is largely due to a lack of communication among Western and Eastern societies and cultures. A second example is the *multiculturalism* theory engendered by Charles Taylor (1994). But we need to go a little further, because this concept, as interculturalism and transculturalism, has acquired different connotations and easily cause semantic ambiguities.

In fact, there is currently an intense debate about these concepts, which presents itself as an expression of singularities and dissimilarities of cultures in which each author speaks. To deepen the main contours of this discussion, see among others, Wolfgang Welsch (1999), who articulates the concepts of intercultural, multicultural and transcultural, showing that the latter term contains a deeper sense of interaction between cultures than the other two formulations.

Note that the present text only seeks to make a few and brief considerations about the singular and differential meaning of those three ideas, in order to link them with the central issue discussed here, that is, the communication among cultures portrayed by cinema and disseminated by knowledge networks.

As mentioned above, multiculturalism and interculturalism must not be confused with transculturalism, although it is possible to articulate these three concepts, not least in terms of their genealogy. In fact, these processes arise in certain historic and social contexts, intensely articulated within an evolutionary temporality (Figure 6), and, in other situations, they are contemporary in the same social fabric.

In a succinct definition, it should be noted that multiculturalism postulates and legitimates differences between (multiple) cultures, often within a given society, which may or may not be related to each other. For its part, interculturalism is a reaction against multiculturalism, looking for (inter)-relate these different cultures more intensely. Authors on interculturalism protested against a certain passivity of policies and communities who subscribe multiculturalism, because they only recognize diverse cultures in the same territory, but do not promote the inclusion of their representatives in a given host society. Finally, transculturalism implies that we are entering a world beyond (trans) its own culture as we know it. In this discussion, a central author is Jeff Lewis (2002, p. 24), who, departing from Gramsci and Foucault, emphasizes, among other traits of transculturalism, the transformations of culture and of its flows, and the consequent need to rethink such changes within the current knowledge and power systems, in terms of meanings and their relations (meaning-making), shared by social agents.

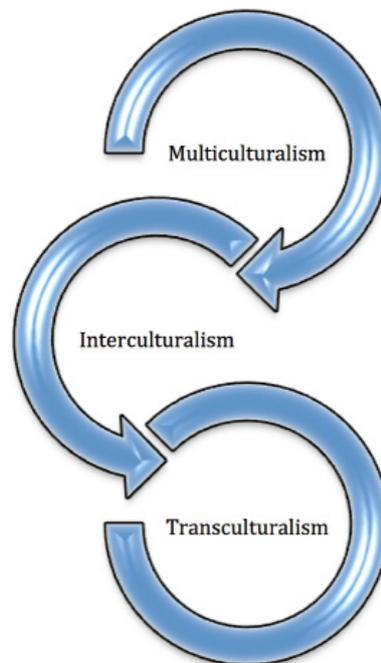


Figure 6: The dialectics of culturalisms

Let's see how transcultural communication was constituted, social and sociologically. Throughout world history, sameness and otherness confronted each other. Sameness is defined as the nature and the cult of itself, of identity, of uniqueness and of hegemony. Otherness means the essence and proselytism underlying the other and differences be they ethnic, economic, political, cultural or discursive.

Europe developed very diverse knowledge and cultures. However, in Western modernity, knowledge was constituted as hegemonic, particularly scientific and technological knowledge. In this process, many European cultures, especially those less subscribing instrumental and technological rationality, as some popular cultures, were often relegated for marginal positions.

Ideology and knowledge of colonialism imposed a similar hegemonic process within non-European cultures worldwide. Nevertheless, inside many non-Western societies and in specific historical time frames, some cultures acquired a relatively dominant position in confrontation moments with local knowledge institutions. Other times, these non-Western societies have developed consistent and hegemonic scientific systems, that partially dominated their own cultures, for example within Chinese and Arab societies.

In sum: (a) on one hand, in some core countries, as in Europe, processes and practices of *Eurocentric sameness* pursued a search for *identity*; while phenomena and actions of *otherness* were often based on *differences*; (B) on the other hand, in peripheral countries, sameness processes also occurred through the marginalization of their own differences and of any other identity, including European identity.

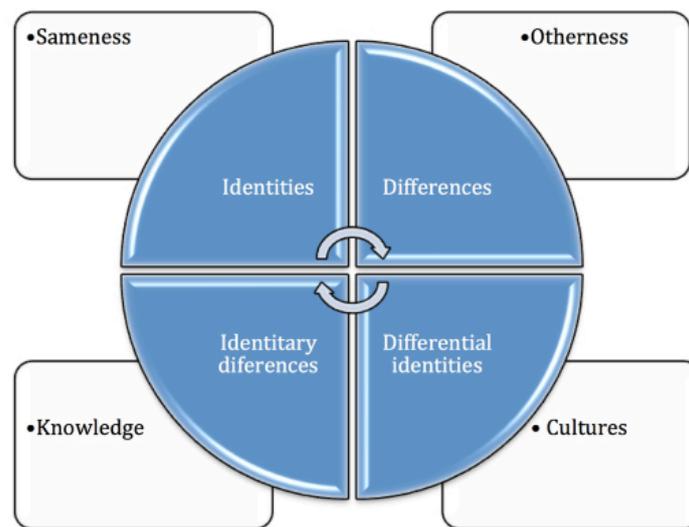


Figure 7: Identity differences and / or differing identities?

In other words, under certain historical and social conditions, apparently dissimilar societies and cultures may have common traits that are unthinkable within a less attentive approach. Other times, a permutation of sociopolitical and cultural practices occurs, circumscribing complex global strategies still insufficiently discussed. Some examples are the strategies named *exclusive hegemony* and *shared hegemony* among various world powers. Such processes are sedimented in tactics such as *social translation*, that is, the passage and conversion of different paradigms across the economic, political and ideological spheres; or *social cloning*, which means the export of similar tactical models among different social fields (Andrade, 1999).

In fact, multiculturalism and interculturalism not only mean a multicultural or intercultural relationship between the West and its Other(s). Europe was sometimes multicultural, other times intercultural, and today is immersed in a stage where the transculturalism seems more decisive. Within this context, it is urgent to know *how to communicate not only among multiple contemporary differences, but also how to communicate the common traits among different cultures and knowledge's*.

For some authors subscribing transculturalism, present-day cultures are being dissolved in *post-cultures*. Post-cultures cannot be included in a single, hegemonic cultural paradigm, but constitute social configurations where social agents cultivate cultural differences in relation to a single model of thought and practices. For example, Omar Lizardo (2011) shows that Bourdieu should be considered as a post-culture author in that he revolutionized the way we think culture. Among other strategies, he did so through the philosophical concept *habitus* forged by Aristotle. Bourdieu understands culture as a set of body experiences and perceptions, and as a set of cognitive structures of classification and judgment, with which social actors produce and reproduce their knowledge of the world.

Thus, cultures today are transformed into *polyphonic knowledge* and *knowledge in progress*, within one or more *trans-cultures*. Such trans-cultures act as hybridizations among various originating (that is, seminal) cultures, transforming these cultures into an original knowledge, which acquires, in this process, a different nature regarding those originary cultures.

Furthermore, we find ourselves today in a *Europe of diasporas*, as exemplified by the case of Islamic immigrants in Portuguese-speaking countries (Tiesler, 2007).

It is not possible to define the phenomenon of diaspora through a single and hegemonic form. One of these strategies is to delimitate such process within a typology that articulates various modes of displacement of people and goods inside various social spaces and times. We may distinguish the most visible *economic diasporas* as regards migrants from multiple origins, who can produce “economies of relation” within Lusophone spaces, among other social contexts (Sansi, 2013); *political diasporas*, as the dramatic actuality of refugees from war in Syria; *educational diasporas* (trainees or, in Europe, the exchange of teachers / students in the Erasmus program; *scientific diasporas* (e.g., the brain drain, but also some career strategies that include partnerships, regular travel to conferences and international exchanges, bidirectional transits under European and international research projects, and *cultural diasporas* (artist residencies, etc.).

Diasporas, like other social figures of intercultural communication, produce today, new *identity differences* (Figure 7). This happens more intensely in the context of transcultural communication. The identity differences mean the fusion of knowledge and cultures, between the Same and the Others, in unifying specific territories of immigration, as contemporary Europe, where knowledge and identities of modernity stood a hegemonic position for centuries. In addition, novel *differential identities* (Figure 7) occur, which are amalgamating cultures and knowledge among the multiple Others and Same, especially within the non-Western societies, where culture and differences appeared as more prominent than knowledge, in recent centuries. An example is contemporary Syria, a scene of conflicts that call into question the supposed official and hegemonic identity of the state, which is being replaced by a hybridization of sensibilities that is based on multiple and different ethnic, political, cultural and religious communities.

In other words, perhaps more in line with the reality of our current post-colonial societies, diasporas take new clothes, for example, through the issue of uncontrolled flux of migrants, displaced persons and refugees from multiple areas of poverty and local /

global conflict. In this context of multiple and decentralized postcolonial crisis, where the Lusophone world is included (Chabal, 2002; Fiddian, 2001), it is necessary to reflect on the incommensurable forms of hybridization that are occurring.

In particular, it is urgent to emphasize the role that *hybrid literacy's* fill in a postcolonial redefinition of Europe (Andrade, 2014). A literacy is defined as a set of reading and writing strategies relating to a given mode of knowledge, such as scientific literacy and artistic literacy. Hybrid literacies articulate several modes of knowledge, for example the scientific and technological literacy, which allows the dialogue between science and technology. Hybrid literacies in general are a necessary condition for the deconstruction of colonial discourse and the subsequent reconstruction of literacies and postcolonial literatures, not only within each culture, but also within the cultures of others. In particular, literature has been a central arena to decode deep meanings of imaginary Lusophone geographies (Madureira, 2007).

Digital literacy is a recent configuration of hybrid literacy, as it creates conditions for the establishment, in cyberspace, of profound mutual contacts among different traditions of literacy and of multivocalities. For example, Eastern and Western scientific communities exchange knowledge and modes of reading/writing, extensively and intensively, via scientific networks in cyberspace. Digital literacies may take the form of *transmediatic literacies*, when they connect, in particular, different media. Various works of *experimental literature* use this transmediatic literacy, when they suggest narrativities that use hybrid media, such as text, photographs and maps linked to multimedia devices, which cause multimodal readings and writings (Andrade, 2014, p. 137).

Note that in the specific case of scientific literacy, many concepts were forged in Lusophone social realities and communities, by scientists acting in these contexts, be them of Lusophone origin or not. A second meaning of these *Lusophone concepts* are the ideas developed in non-Portuguese speaking contexts by scientists from Portuguese-speaking origin. Here are some examples of concepts related to contemporary postcolonial reality: *thinking back; transmediatic knowledge; common writing society; common webs of conflict and meaning; co-ordinary literature* (Andrade, 2014).

Furthermore, in order to capture the complexity of these phenomena, among other reflective strategies and good practices, it is necessary to build a *Hibridology*. This concept has also been defined in the text above mentioned (Andrade, 2014, p. 124), where the postcolonial is faced with cyberspace and social networks. Hibridology means the study on the hybrid and on the historical and social processes of hybridization, and the implementation of its conclusions in emancipatory actions in the social fabric.

As it turns out in the central part of Figure 8, one of Hibridology's strategies is the *genealogy of European and global identity differences*, to clarify the process of identity differences, equally referred above. Such an identity and differential process was initiated largely by Portugal and Spain, countries that conducted the first phase of globalization, according to Immanuel Wallerstein (1974). Hence one cannot understand the Western differential identities (or non-Western ones), made of identity differences in confrontation, without study them from a historical point of view, and without reflecting on the

intervention of Portugal, among other colonizing countries, in the global historical, economic, political and cultural scenes.

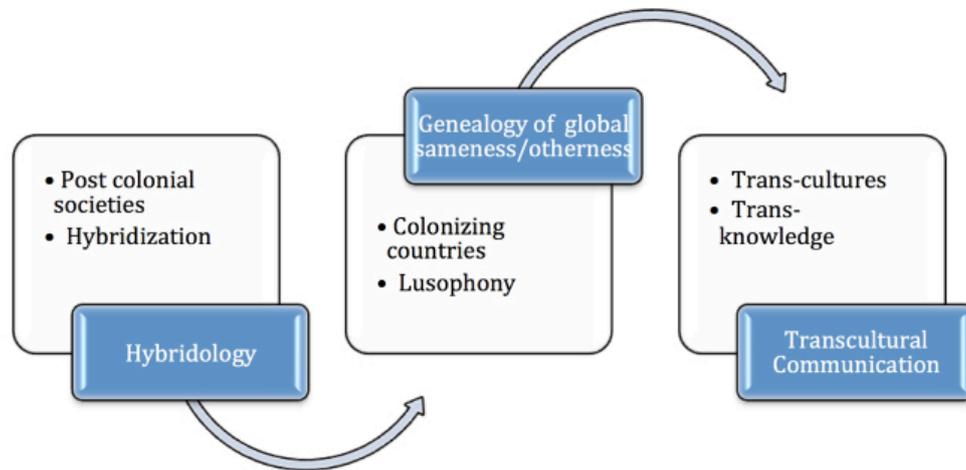


Figure 8: The genealogy of identity differences and of the European and global differential identities

Thus, the present text suggests a historical and sociological research, organized through Archives and Knowledge Bases, and disseminated through Visual Museums, on the contribution of Lusophone communities and Countries for the construction, deconstruction and reconstruction of several “samenesses” and “othernesses”. They have historically been forged through intercultural communication or within lack of communication among multicultural societies and cultures. The concept “multicultural incommunication” is used when there is or there is little effective communication between multiple cultures, so that we can develop a more intense dialogue and cooperation between them. Today, these differences but also identities in general, arise increasingly based, on transcultural communication, a communication regime that is based, among other traits, in the process of trans-cultures and trans knowledge’s. We need these concepts:

Recall that *trans-cultures* are defined as sets of hybridizations among various starting cultures, transforming these cultures into knowledge. *Trans-knowledge* is a miscegenation of initial forms of knowledge, which are changed to something unique, unlike that originating knowledge. This new reality may call into question some acquired notions. For example, social inequalities, in addition to and in conjunction with the economic and political sphere, have to be understood today as increasingly active in the cultural and discursive spheres.

POSTCOLONIAL TRANSCULTURAL CINEMA

It is also urgent to emphasize the above questions within Critical Film Studies. An important discussion (Grieverson, 2008) traces the historical and institutional roots of this scientific area (professional organizations, methods, economies of publishing, etc.), and emphasizes its importance for understanding not only the film, but society itself.

In this context, some additional questions may arise: Transcultural Cinema is a hybrid cinema? This means a fusion or differentiation of works and / or film genres, across specific borders, passages or repulsions among them? And is there is a Hibridology of these genres that may reflect on their possible miscegenation?

On the films reception side, *resistance cinema audiences* can observe and criticize, in a participatory manner, worldviews and discourses and counter-discourses transmitted by the imagination and / or the activism in cinema, contributing collaboratively for a common and global ground of critical culture and knowledge.

Such processes also occur within cyberspace. In fact, participation in internet sites and digital social networks can help greatly, under certain conditions, to the building of a not only political but also cultural democracy in Lusophone countries (Salgado, 2014).

VIRTUAL MUSEUMS: DISSEMINATION OF INFORMATION / KNOWLEDGE AND IMPACT STUDIES

Finally, Virtual Museums propose *interactive virtual exhibitions* of contents previously analysed and interpreted in an *open access* regime. These contents are inscribed and written within texts and materials in 2D but also in 3D virtual worlds or metaverses. Among the e-museum presentation formats, the following stand out: digital storytelling, educational games, augmented reality, mobile devices, physical computing, etc. In short, virtual museums aim the encouragement of *digital meetings* in virtual showrooms that provide a deeper interpretation of digital cultural heritage.

CONTENTS

The diffusion of information and knowledge through Virtual Museums and the respective studies on content sharing, may occur in various institutional or local cyberspace, from scientific repositories to digital social networks.

USERS / AUDIENCES

The Knowledge Network here analysed intends to maintain and eventually create diverse audiences segments: students, teachers, researchers, citizens in general, as well as other potentially disadvantaged visitors, such as pensioners, disabled, immigrants, refugees, etc. It is central to sensitize such audiences for scientific, technological and artistic events and products, related to the themes above discussed.

It is also crucial to measure the *impact of knowledge* on these public profiles, through sociological studies on social actor's networks and about means / modes of dissemination / advertising content.

LOCAL / GLOBAL UTILITY AND IMPACT OF THE KNOWLEDGE NETWORK

Indeed, the Knowledge Network on Transcultural Communication aims to promote and share paradigms and agendas of information / knowledge; but also develop contacts

between different interests and investment contracts, involving various stakeholders such as universities, creative industries, spin-off and start-up companies, and European national and sectoral policies actors, etc..

Such action is to be undertaken in the Knowledge Network and its *Social and Cultural Platform* (that is, the participating local and global communities), in particular through research, treatment and dissemination of useful materials and sources, either target to these communities of practices or for teaching and research on *Lusophone Cultural and Digital Heritage*, *Transcultural Communication* and *Digital Humanities methodology*.

CONCLUSION

The Transcultural Communication Network is here revealed as a collective and democratic project, combining the knowledge of the expert to the ordinary citizen knowledge. As such, it can only be undertaken through the participation of a wide range of social and cultural actors: not only researchers, teachers and students, but also the general public and, in particular, members of local communities, cultural institutions and organizations. For all of them, transcultural communication enables an immersion within our “*research society*”, but as well a critical distance to some of its conditionalisms. Such emergent paradigm named “*research society*” may be defined as the contemporary social context of search/research, where everyone is called to participate in the process of transformation of information into knowledge. Research society constitutes not just the future but partly the present, as we are already edifying it in a daily basis, more or less consciously, when we enter at Google, Wikipedia, etc. (Andrade, 2011).

This process extended to global society can mobilize filmmakers, cinema associations’ members, and moviegoers in general, to the need for their contribution to the construction of a section named “*Transcultural Cinema*” within the Transcultural Communication Network. Such collaboration, among other aspects, contextualizes cinema in its economic, political and cultural conditions. On the one hand, within the framework of directing / production, it is central not only to film on postcolonial social agents, but also and essentially shooting in partnership with these agents. On the other hand, the participation of citizens can occur not only as actors or extras, but also through their support in building archives including photographs and video footage, from life stories, interviews, or the collection of personal, family or professional archives. Finally, the distribution sector may establish mediations through commercial networks of theatres articulated to social and academic networks. Such a collective work in progress aims to establish a public that, in addition to better understand the post-colonial societies, interpret more deeply the actual filmmaking process as a whole.

In short, Transcultural Cinema unveils not only its social dimension but also its sociological dimension. In other words, filmmakers in collaboration with its audience, while analysing social issues, could provide valuable help for reflection and combating social inequalities, in a possible partnership with film critics and social scientists. //

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Andrade, P. (2014). Post-colonial co-ordinary literature and web 2.0/3.0. Thinking back within transmediatic knowledge. In M. Cornis-Pope (Ed.), *New Literary Hybrids in the Age of Multimedia Expression. Crossing Borders, Crossing Genres* (pp. 123-144). Amsterdam: John Benjamin's Press.
- Andrade, P. (2011). *Sociologia semântico-lógica da web 2.0/3.0 na sociedade da investigação: significados e discursos quotidianos em blogs, wikis, mundos/museus virtuais e redes sociais semântico-lógicas*. Casal de Cambra: Edições Caleidoscópico.
- Andrade, P. (1999). The two societies. Dialogic contacts and tension between democracies and fundamentalisms. In P. Abreu & J. Melo (Eds.), *Public Participation and Information Technologies* (pp. 527-545). Lisboa: CITIDEP/MIT.
- Andrade, P. (2009). Arte pública e alteridades artísticas urbanas: os outros espaços de memória, escrita e arquivo. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 40, 155-167.
- Andrade, P. (1976). Film saboté spatial nº1 / Cinema Corps. *Catalogue. Paris Film Coop.*
- Appadurai, A. (2003). Archive and inspiration. In J. Brouwer & A. Mulder (Eds.), *Information is Alive* (pp. 14-25). Rotterdam: V2/NAi.
- Arenas, F. (2011). *Lusophone africa. Beyond independence*. Minneapolis MN and London: University of Minnesota Press.
- Bhabha, H. (1997). *The location of culture*. London: Routledge.
- Canclini, N. (2001). *Consumers and citizens: globalization and multicultural conflicts*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Chabal, P.; Birmingham, D.; Forrest, J.; Newitt, M.; Seibert, G. & Andrade, E. S. (2002). *A History of postcolonial lusophone Africa*. Bloomington: Indiana University Press.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1987). *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, J. (1996). *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, J.; Bounoux D. & Stiegler B. (2014). *Trace et archive, image et art : suivi de Pour Jacques Derrida*. Paris: Institut National de l'Audiovisuel.
- Fiddian, R. (2001). *Postcolonial Perspectives on the Cultures of Latin America and Lusophone Africa*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Frick, C. (2011). *Saving Cinema: the Politics of Preservation*. Oxford: Oxford University Press.
- Grievson, L. & Wasson, H. (Eds.) (2008). *Inventing film studies*. Durham: Duke University Press,
- Huntington, S. (1996). *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster.
- Lewis, J. (2002). From culturalism to transculturalism. *Iowa Journal of Cultural Studies*, 1, 14-32. Retrieved from <http://ir.uiowa.edu/ijcs/vol1/iss1/4>.
- Lizardo, O. (2011). Pierre Bourdieu as post-cultural theorist. *Cultural Sociology*, 5(1), 25-44.

- Madureira, L. (2007). *Lusophone Imaginary Geographies in Portuguese and African Literature: Narratives of Discovery and Empire*. New York: The Edwin Mellen Press.
- Martins, M. L. (Ed.) (2015). *Lusofonia e Inter-culturalidade: promessa e travessia*. Ribeirão: Humus.
- Rêgo, C. (2014). *Migration in Lusophone Cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- Said, E. (2004). *Humanism and Democratic Criticism*. New York: Columbia University Press.
- Salgado, S. (2014). *The Internet and Democracy Building in Lusophone African Countries*. Farnham: Ashgate Publishing.
- Sansi, R. (2013). *Economies of Relation: Money and Personalism in the Lusophone World*. Dartmouth: Tagus.
- Taylor, C. (1994). *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton: Princeton University Press.
- Tiesler, N. (2007). *Islam in Portuguese-Speaking Areas*. Leiden: Brill.
- Wallerstein, I. (1974). *The Modern World-System, vol. I: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. Cambridge, Massachusetts: Academic Press.
- Welsh, W. (1999). Transculturality. The Puzzling Form of Cultures Today. In M. Featherstone & S. Lash (Eds.), *Spaces and Culture: City, Nation, World* (pp. 194-213). London: Sage.

BIOGRAPHICAL NOTE

Pedro Andrade is a Researcher at University of Minho. Phd in Sociology of Culture at FCSH-New Univ. Lisbon. Teaching on Sociology at Universities of Coimbra, Lisbon and Minho. Areas: Sociology, Visual Arts/Cinema, Communications/Digital Social Networks, Methodologies and Hypermedia. Coordinator of several research projects funded by FCT: *Scientific-Technological Literacy and Public Opinion: the case of Science Museums; Public Communication of Arts: the case of Local/Global Art Museums*. As member of Paris Film Coop, Director of *Film Saboté Spatial* and *Body Cinema*. Hypermedia/hybrimedia works: 1st Portuguese cultural webpage (1995). *Sociological Games* (2006). *Hybrid Blog* (2016). *GeoNeoLogic Novel* (2009). *Social Semantic Sites in Web 2.0/3.0 networks* (2011). *Sociological Comics* (2013/2016).

E-mail: pjoandrade@gmail.com

Address: Calçada dos Mestres, 7, 4^o B, 1070-176 Lisboa, Portugal

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. Campus de Gualtar. 4710-057 Braga, Portugal

* Submitted: 31-01-2016

* Accepted: 18-04-2016

LEITURAS / *BOOK REVIEWS* 

MARTINS, L. P. (2012). *UM IMPÉRIO DE PAPEL. IMAGENS DO COLONIALISMO PORTUGUÊS NA IMPRENSA PERIÓDICA ILUSTRADA (1875-1940)*. LISBOA: EDIÇÕES 70.

Inês Vieira Gomes

Leonor Pires Martins, antropóloga, é a autora do livro *Um Império de Papel. Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940)*, publicado pelas Edições 70, e já com uma 2.^a edição. (1.^a edição, 2012; 2.^a edição, 2014). O livro conta, ainda, com um posfácio de Manuela Ribeiro Sanches, investigadora do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, e coordenadora do projecto de investigação FCT “Deslocalizar a Europa. Perspectivas pós-coloniais na antropologia, arte, literatura e história”, o qual deu origem, entre outros resultados, a este livro.

Enquadrado na categoria de «Cultura Visual», o livro analisa e explora as imagens publicadas na imprensa periódica portuguesa durante a afirmação e “consolidação” do Império Colonial Português, entre 1875 e 1940. Este dado não é um pormenor. Muito embora o tema do império contemporâneo continue a suscitar várias publicações nos últimos anos, a verdade é que as imagens produzidas neste contexto histórico não têm tido o mesmo destaque que as fontes escritas. As imagens neste livro não servem apenas como meras ilustrações do texto; pelo contrário, o texto é que ajuda a contextualizar as imagens, propondo-se a autora a uma revisitação crítica desta iconografia (Martins, 2012, p. 15). Refutando uma leitura superficial, Leonor Pires Martins problematiza as imagens através dos seus contextos de produção, manipulação e circulação, demonstrando que a imagem não está dissociada da escrita. Este livro insere-se assim numa linha de investigação com pouca tradição em Portugal nas diferentes áreas de saber das ciências sociais: o de analisar a imagem como um objecto em si mesmo (e não como mera ilustração) que, devidamente contextualizado, pode ser analisado criticamente.

O livro divide-se em 5 partes: Imaginar o império (1); Viragem à África e corrida às imagens (2); A ocupação imagética (3); Zoom à África «branca» [sic] (4); No papel e ao vivo: o império em exposição (5). Todos os capítulos são profusamente ilustrados. Num total de 214 páginas, o livro reproduz 312 imagens (cerca de um terço das 900 imagens recenseadas pela autora), disponibilizando ao leitor uma oportunidade rara de ver um considerável número de imagens reunidas conjuntamente com a premissa de que a política também se fazia através da imagem, contemplando uma dimensão ideológica de instrumentalização do conhecimento e da propaganda colonial.

A cronologia do livro rege-se por dois momentos-chave: 1875, ano da fundação da Sociedade de Geografia de Lisboa, uma das principais instituições que promoveu a “corrida a África”, através do patrocínio de diversas expedições, mas também desempenhando

um papel fulcral na afirmação do Império Colonial, através da realização de conferências, mostras e exposições e na publicação de monografias; 1940, uma data simbólica mas que encerra, de certa forma, um ciclo político. Entre 1939 e 1940 são publicados, em cinco volumes, os álbuns *Aspectos das Viagens Presidenciais às Colónias*, que reúnem centenas de fotografias da visita do general Óscar Carmona a Angola, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Moçambique e à União Sul-Africana. Em 1940, realiza-se, também, a Exposição do Mundo Português, exposição que exibiu, em Lisboa, uma grande secção de recriação das aldeias indígenas das províncias ultramarinas e que constituiu a última grande manifestação, pela sua dimensão e simbolismo, do Império Colonial Português (após a I Exposição Colonial Portuguesa, no Porto, em 1934).

A invenção da fotografia – em 1839 e os seus usos nos anos subsequentes – coincide com a definição de impérios coloniais das potências europeias em África e na Ásia. O desenvolvimento tecnológico de um aparelho que captava “a realidade” foi encarado como essencial nas expedições de conhecimento e de exploração territoriais. Numa política de continuidade da fixação territorial e administrativa pela via da força, a fotografia reproduzia um mecanismo, embora mais subtil, de violência colonial, étnica e de género, no intuito de inventariar e registar os locais e os seus habitantes, de forma a conhecer e a melhor explorar uma África ainda desconhecida.

Apesar dos avanços tecnológicos logo nos primeiros anos, a fotografia continuava a ser um processo moroso e caro. Realizar fotografias no seio de expedições em África revelava dificuldades acrescidas: cuidado no transporte dos materiais (não raras vezes partiam-se os negativos em vidro ou os frascos que continham os reagentes químicos); dificuldade em obter água destilada para a revelação das fotografias; e o condicionamento e envio dos negativos para a metrópole. Quando as fotografias chegavam à metrópole nem sempre tinham a qualidade pretendida. Contudo, como de um modo geral, as fotografias se destinavam a ser reproduzidas em gravuras, as possíveis deficiências técnicas eram assim contornadas através do retoque ou acrescento de elementos que melhoravam a composição visual.

A publicação de gravuras na imprensa periódica está intrinsecamente ligada à fotografia. A primeira fotografia divulgada em Portugal data de 1841. O daguerreótipo, de autoria de Francisco Mocerig, foi alvo de notícia, ainda nesse ano, no jornal *O Panorama* (1841, p. 1) que dava conta deste acontecimento reproduzindo a fotografia através de uma gravura.

Embora se enquadre numa das categorias das artes plásticas equiparando-se à pintura, ao desenho ou à escultura, a verdade é que em Portugal a gravura era utilizada especialmente como meio de reprodução de obras de arte. Na imprensa, a gravura assumia-se como meio de reprodução de fotografias, desenhos ou anúncios de publicidade, através de técnicas como fotolitografias, fotozincografias ou heliogravuras. Contudo, este não era um processo de reprodução fiel. Tal como a autora demonstra ao longo do livro, o gravador tinha liberdade de acrescentar ou omitir elementos que não se encontravam nas fotografias de origem. É disso exemplo a figura n.º 39 do livro, uma gravura de autoria de Caetano Alberto publicada na revista *O Occidente* mostrando o retrato de

alguns africanos que participaram na expedição de Serpa Pinto. Como será possível confirmar no livro *Como Eu Atravessei África*, Serpa Pinto encontrava-se originalmente na fotografia, não se sabendo ao certo os motivos que levaram o gravador a não incluí-lo na gravura. Estas referências ao longo do livro revelam a abordagem metodológica assumida pela autora que, ao confrontar diferentes fontes, identifica a prática de manipulação das representações visuais consoante as motivações subjacentes.

Considera-se, ainda, pertinente e louvável a atenção que a autora do livro tem perante as imagens, como é possível constatar, por exemplo, nas figuras n.º 114 e n.º 115. As figuras reproduzem duas gravuras exactamente iguais publicadas na revista *O Occidente* em anos diferentes. Este exemplo revela a necessidade de cruzar fontes, visualizando diferentes suportes. A circulação de imagens era recorrente e, a partir de um estudo mais alargado, é possível encontrar exemplos de imagens exactamente iguais – gravuras ou fotografias – reproduzidas em revistas, livros ou folhetos, em diferentes anos e contextos, mas também para públicos distintos.

A introdução da fotografia na imprensa periódica, livros ou boletins surge tarde. De notar, por exemplo, que o próprio Henrique de Carvalho, após a Expedição ao Mui-tiãnvua, dirigiu o jornal *África ilustrada. Archivo de conhecimentos úteis*, entre 1892 e 1893, periódico que apenas reproduziu gravuras, não publicando fotografias da expedição, muito embora se tenha editado um álbum fotográfico com alguns exemplares. Segundo Leonor Pires Martins, a primeira fotografia impressa – o retrato de Gungunhana no barco a caminho do exílio para a ilha Terceira, nos Açores – foi publicada pela revista *O Occidente*, apenas em 1896, ou seja 57 anos após o advento da fotografia.

Existem outros casos interessantes de fotografias publicadas na imprensa periódica portuguesa revelando imagens de «cenários de guerra» em África, em jeito de reportagem. Em 1907, são publicadas na revista *Ilustração Portuguesa*, fotografias da Campanha dos Cuamatos, muitas delas (embora nem sempre creditadas) de autoria de José Velloso de Castro, um militar ao serviço do Exército Português, autor de uma das mais interessantes e vastas colecções fotográficas em Angola, entre 1904 e 1912, e director da revista *Lusocolonial. Revista de defeza e propaganda* (18 números publicados entre 1927 e 1929) que reproduz dezenas de fotografias; e, em 1908, algumas fotografias das campanhas militares na Guiné entre 1907 e 1908, de autoria de José Henriques de Mello, fotógrafo profissional que se voluntariou na expedição militar, e que colaborou com o Jornal *O Século* e *Ilustração Portuguesa*, propriedade do primeiro jornal.

Ao longo do século XX surgem outros semanários ilustrados, como *O Notícias Ilustrado* (1928-1935) ou *O Século Ilustrado* (1933-1989), que vão publicando algumas imagens do Império, *revestindo-se de uma intenção pedagógica que, sublinhe-se, não pode ser dissociada de uma motivação ideológica que visava a criação de laços entre a população metropolitana e os territórios ultramarinos* (Martins, 2012, pp. 149-150). Aquando da realização da I Exposição Colonial Portuguesa, em 1934 no Porto, e a Exposição do Mundo Português, em 1940 em Lisboa, o número de artigos e imagens sobre o Império Colonial Português aumenta consideravelmente. Mas é sobretudo a Exposição Colonial no Porto que suscita mais interesse na imprensa periódica, facto esse valorizado pela autora.

A I Exposição Colonial Portuguesa teve como um dos principais aspectos a “re-criação” de aldeias com a devida representação indígena (integrando-se na tradição dos “zoos humanos” em voga na Europa). Esse facto não era novo em Portugal já que, em 1932 na Exposição Industrial Portuguesa, no Parque Eduardo VII em Lisboa, foi construída uma aldeia indígena da Guiné, facto que suscitou tanto interesse e algazarra no público que terá sido necessário contar com apoio policial (jornal *O Século*, 1932, p. 3). A presença de “nativos” de todo o Império Português no Porto, em 1934, suscitou não só um número considerável de visitantes mas também a reprodução de inúmeras fotografias. A imprensa periódica reproduziu diversos aspectos das aldeias indígenas, centrando-se sobretudo em mostrar os nativos do Império, facto que mais interesse suscitou na referida exposição. A Exposição do Mundo Português, em 1940, não teve o mesmo eco na imprensa no que toca à “representação indígena”, como conclui a autora.

Um Império de Papel. Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940) é um livro consistente e que dá um contributo importante para o estudo da iconografia produzida no contexto colonial português, resgatando imagens que não integram uma memória colectiva nacional. Contributo esse também para uma história de um passado recente que tende a ser construída com a ausência da imagem. Não por falta de fontes, com certeza, já que estas proliferam nos arquivos, nas bibliotecas e nos museus nacionais. De facto, é necessário ressaltar que a iconografia colonial – através de gravuras, fotografias e postais – será, certamente, um dos resultados mais evidentes da produção material e visual do Império. Existem casos pontuais de pintura de temática colonial, mas esta não suscitou um especial interesse nos artistas portugueses dos séculos XIX e XX.

Embora cada vez mais distantes do Império Colonial Português, as imagens produzidas neste contexto perduram em múltiplas formas. O consumo ou a reprodução destas imagens, nos últimos anos, deve-se a um fascínio pelo exótico que, não raras vezes, se confunde com nostalgia e que perdura até aos dias de hoje. Pelo contrário, este livro ao analisar criticamente as imagens, seus contextos de produção, reprodução e manipulação, problematiza a iconografia colonial que não pode ser “lida” apenas superficialmente.

Valerá a pena, contudo, reflectir que papel é que as imagens tiveram. Será que Portugal não era um país de imagem como António Ferro, primeiro director do Secretariado de Propaganda Nacional, lamentava? Que usos é que foram dados às imagens, sejam elas gravuras ou fotografias? Estas tiveram um consumo e um impacto apenas a nível nacional? Ou também tiveram repercussões quer nos territórios colonizados, quer nos outros impérios coloniais? //

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Martins, L. P. (2012). *Um império de papel. Imagens do colonialismo português na imprensa periódica Ilustrada (1875-1940)*. Lisboa: Edições 70.

S/A (1932, 17 de setembro). Os pretos da Guiné estão sendo alvo duma curiosidade, que exige a intervenção enérgica da Polícia. *Jornal O Século*, p. 3.

S/A (1841, 20 de março). *Jornal O Panorama*, p. 1.

NOTA BIOGRÁFICA

Inês Vieira Gomes prepara, atualmente, no Programa PIUDHist no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, o doutoramento sobre fotografia na África Portuguesa entre 1890 e 1940. Trabalhou como investigadora bolsista do Smithsonian Institution, Washington D.C., EUA, no Museu Nacional de Arte Africana – Arquivo Fotográfico Eliot Elisofon e Biblioteca Warren M. Robbins –, e no projeto *Conhecimento e Visão: Fotografia no Arquivo e no Museu Colonial Português (1850-1950)*, coordenado por Filipa Lowndes Vicente, financiado pela FCT, e sediado no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Licenciada em História da Arte e Património pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Mestre em História da Arte, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, defendeu a tese intitulada *Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: o renascimento da gravura em Portugal*. Colabora regularmente com o Sector de Conservação e Investigação do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, na pesquisa de conteúdos da coleção.

E-mail: nesgomes@gmail.com

Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

Av. Prof. Aníbal Bettencourt 9, 1600-189 Lisboa

* **Submetido: 19-02-2016**

* **Aceite: 11-03-2016**

MARTINS, L. P. (2012). *UM IMPÉRIO DE PAPEL. IMAGENS DO COLONIALISMO PORTUGUÊS NA IMPRENSA PERIÓDICA ILUSTRADA (1875-1940)*. LISBOA: EDIÇÕES 70.

Inês Vieira Gomes

Leonor Pires Martins, an anthropologist, is the author of the book *Um Império de Papel. Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940)*, published by Edições 70, currently on the second edition (1st edition: 2012; 2nd edition: 2014). The postface is by Manuela Ribeiro Sanches, investigator from the Center for Comparative Studies of University of Lisbon, and coordinator of the research project funded by the Foundation for Science and Technology (FCT) “Dislocating Europe: post-colonial perspectives in anthropology, art, literature, and history”. This book is one of the results of the project.

In the category of “Visual Culture”, the book analyses and explores the images published in the Portuguese periodical press during the affirmation and the “consolidation” of the Portuguese Colonial Empire between 1875 and 1940. Although the exponential rise of publications of the Contemporary Empire over the last years, the images produced in this historical context did not had the same importance as the written sources. The images in this book are not mere illustrations of the text; on the contrary, the text helps to contextualize the images, and the author proposes a critical revision of this iconography (Martins, 2012, p. 15). Refusing a superficial reading, Leonor Pires Martins discusses the images through their contexts of production, manipulation and circulation, showing that the image is not dissociated from the writing. This book is a part of a field of work with little research tradition in Portugal in the various Portuguese social sciences groups: analysing the image as an object in itself (and not as a mere illustration) when appropriately contextualized, allows it to be critically analysed.

The book has 5 chapters: Imagining the Empire (1); Turn to Africa and race to the images (2); The imagetic occupation (3); Zoom to “white” Africa (4); On paper and alive: the empire on display (5). All the chapters are abundantly illustrated. With 214 pages, the book reproduces 312 images (the author inventoried around 900 images) providing the reader a rare opportunity to see all the images together with the assumption that politics are also made through the image, covering an ideological dimension of instrumentalization of knowledge and colonial propaganda.

The chronology of the book is justified by two key-moments: 1875, the year of the foundation of the Geographical Society of Lisbon, one of the most important institutions that promoted the “race to Africa”, by sponsoring several expeditions, but also playing a central role in the affirmation of the Colonial Empire, through conferences, exhibitions and the publication of monographs; 1940, a symbolic date of a political cycle ending.

Between 1939 and 1940 the albums *Aspectos das Viagens Presidenciais às Colónias* are published in five volumes with hundreds of photographs of the visit of General Óscar Carmona to Angola, Cape Verde, Sao Tome and Principe, Mozambique and Union of South Africa. Also, in 1940 Lisbon hosts the Portuguese World Exhibition that exhibited a recreation of the indigenous villages from the overseas provinces and it was the last great manifestation, in terms of dimension and symbolism, of the Portuguese Colonial Empire (after the Portuguese Colonial Exhibition in Oporto in 1934).

The invention of photography - in 1839 and its uses in subsequent years – was contemporary to the hegemony of the European colonialism in Africa and Asia. The technological development of a device that captured “the reality” was seen as an essential tool in the expeditions of knowledge and territorial exploration. Continuing a policy of territorial and administrative by force, photography reproduced an action, although more subtle, of colonial violence, ethnic and gender, in order to record and register the places and their natives, in regard to understand and better exploit a still unknown Africa.

Despite technological advances in the first years, photography was still a lengthy and expensive process. Capturing photographs in African expeditions revealed additional difficulties: safely transporting materials (to avoid broken glass plate negatives or the bottles that containing the chemical reagents); difficulty in obtaining distilled water to the photographic processing; and conditioning and sending the negatives to the metropolis. When the photographs arrived in the metropolis they did not have always the desired quality. In general it was common to reproduced photographs on engravings, so the possible technical defects were thus avoided by refinishing or adding elements that improved the visual composition.

The publication of engravings in the periodical press is connected to photography. The first announced photograph in Portugal was in 1841. The daguerreotype taken by Francisco Mocenig was reproduced by an engraving in the newspaper *O Panorama* (1841, p. 1).

The engraving is one of the Fine Arts categories as painting, drawing or sculpture, but in Portugal was used as a tool of reproduction of works of art. In the press, the engraving was assumed to reproduce photographs, drawings or advertising, through techniques such as photolithography, photozincography or heliography. However, this was not a simple process of reproduction. The book’s author proves, multiple times, that the engraver had liberty to add or omit elements that were not in the original photographs. It is possible to see in the figure No. 39 of the book, an engraving by Caetano Alberto published in the newspaper *O Occidente*, the visual composition reproduces the portrait of some Africans who participated in the Serpa Pinto expedition. It is also possible to confirm in the book *Como Eu Atravessei África*, Serpa Pinto was originally on the photograph, and there are unknown reasons why the engraver did not included him on the image published by the newspaper. These references throughout the book reveal the methodological approach of the author, that confronting different sources identifies the practice of manipulating visual representations according to underlying motivations.

It is also considered relevant the attention that the book’s author has with the images, as can be seen for example, in figures No. 114 and No. 115. The figures reproduce

two engravings, exactly the same published in the journal *O Occidente* in different years. This example shows the need to cross sources, analysing different mediums. The circulation of images was recurrent and, from a vast study, it is possible to find examples of the same images - engravings or photographs - reproduced in magazines, books or leaflets, in different years and contexts, but also for distinct audiences.

The introduction of photographs in the periodicals newspapers or books comes later in Portugal. For example, after the Expedition to Muatianvua, Henrique de Carvalho directed the newspaper *África ilustrada. Archivo de conhecimentos úteis* between 1892 and 1893 only reproduced the prints. None of the photographs of his expedition were present, although a few copies of a photographic album were published. According to Leonor Pires Martins, the first printed photograph – the portrait of Gungunhana in the boat on the way to exile to the island of Terceira in Azores - was published in the newspaper *O Occidente*, only in 1896, i.e. 57 years after the advent of photography.

There are other interesting examples of photographs published in the Portuguese illustrated press, revealing images of «war scenarios» in Africa. In 1907, the newspaper *Ilustração Portuguesa* published photographs of Campanha dos Cuamatos (Cuamatos' Campaign), in Angola, some of them of José Velloso de Castro, a Portuguese military and responsible of one of the most incredible photographic collection in Angola between 1904 and 1912, and Director of the colonial newspaper *Lusocolonial. Revista de defeza e propaganda* (18 numbers between 1927 and 1929), with dozen of photographs; and in 1908, some photographs of the military campaigns in Guinea between 1907 and 1908 from José Henriques de Mello, a professional photographer who collaborated with the newspapers *O Século* and *Ilustração Portuguesa*, property of the first journal.

Over the twentieth century, there are other illustrated newspapers as *O Notícias Ilustrado* (1928-1935) or *O Século Ilustrado* (1933-1989), responsible for publishing a vast number of images of the Empire, *with a pedagogical intention, it should be noted, that cannot be disassociated from an ideological motivation that aimed to create connections between the metropolitan population and overseas territories* (Martins, 2012, pp. 149-150). During the Portuguese Colonial Exhibition in 1934 in Oporto and the Portuguese World Exhibition in 1940 in Lisbon the number of articles and images about the Portuguese Colonial Empire increased, especially in the Colonial Exhibition in Oporto, as emphasized by the author.

One of the main aspects of the Portuguese Colonial Exhibition was the “recreation” of villages with an indigenous representation (integrated in the tradition of “human zoos” popular in Europe). This is not the first time in Portugal. In 1932, in the Portuguese Industrial Exhibition, in Lisbon’s Eduardo VII Park, a Guinean village was built, and the visitors had so much curiosity, that police support in the Exhibition was necessary (*Jornal O Século*, 1932, p. 3). The presence of the “natives” of the Portuguese Colonial Empire in Oporto, in 1934, increased not only the number of visitors but also the number of photographs reproduced in the newspapers. The periodical press reproduced several aspects of the indigenous villages, focusing mainly on showing the natives of the Empire, the most popular “attraction” of the exhibition. As the author concludes, the Portuguese

World Exhibition in 1940 had not the same echo in the press regarding the “indigenous representation”.

Um Império de Papel. Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940) is a consistent book with an important contribution to the study of iconography produced within the Portuguese colonial context, revealing images that are not part of a national collective memory. Moreover, it is a contribution to the history of the recent past which tends to be built with the absence of the image. Sometimes, the sources lack of visibility but these abound in the archives, libraries and national museums. In fact, it is necessary to note that the colonial iconography - prints, photographs and postcards - will certainly be one of the most obvious results of material and visual production of the empires. There are few cases of colonial paintings, but this subject does not reveal an especial interest in the Portuguese artists of the nineteenth and twentieth centuries.

Although more distant from the Portuguese Colonial Empire, the images produced in this context linger in multiple ways. The use or reproduction of these images, in recent years, due to the exotic fascination that often is confused with nostalgia remains to this day. Otherwise, the author’s book analyses the images critically, focusing on their production context, reproduction and manipulation. It questions that the colonial iconography cannot be understood in a superficial reading.

However, it is necessary to reflect the role that these images had in the past. Could Portugal be a country without images as António Ferro, the first director of the Secretariado de Propaganda Nacional (National Propaganda Office), regrets? What uses did the images, engravings or photographs, had? Did they had a consumption and an impact only at national level? Or also did they had repercussions both in the colonized territories and in other colonial empires? //

REFERENCES

Martins, L. P. (2012). *Um império de papel. Imagens do colonialismo português na imprensa periódica Ilustrada (1875-1940)*. Lisboa: Edições 70.

S/A (1932, setembro 17). Os pretos da Guiné estão sendo alvo duma curiosidade, que exige a intervenção enérgica da Polícia. *Jornal O Século*, p. 3.

S/A (1841, março 20). *Jornal O Panorama*, p. 1.

BIOGRAPHICAL NOTE

Inês Vieira Gomes, art historian, is a PhD student at the Institute of Social Sciences (Inter-University History Program PIUDHist) and her thesis focuses on the Portuguese African colonies between 1890 and 1940. She worked as a fellow by Smithsonian Institution, Washington DC, USA, in the National Museum of African Art – Eliot Elisofon Photographic Archives and Warren M. Robbins Library –, and in the project *Knowledge*

and Vision: Photography within the Portuguese Colonial Archive and Museum (1850-1950), funded by the Foundation for Science and Technology (FCT) and based at the Institute of Social Sciences (ICS) of the University of Lisbon.

She graduated in Art History at the Faculdade de Letras of the University of Lisbon, in 2007, and completed her Master Degree in the history of 19th and 20th century art at the Faculty of Social and Human Sciences of the NOVA University of Lisbon, with a thesis on the Portuguese engraver society in 20th century (Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses), in 2011. She collaborates regularly with in Modern Art Centre of the Calouste Gulbenkian Foundation in the research and writing about the collection.

E-mail: nesgomes@gmail.com

Institute of Social Sciences of the University of Lisbon

Av. Prof. Aníbal Bettencourt 9, 1600-189 Lisboa

* Submitted: 19-02-2016

* Accepted: 11-03-2016

VICENTE, F. L. (ORG.) (2014). O IMPÉRIO DA VISÃO: FOTOGRAFIA NO CONTEXTO COLONIAL PORTUGUÊS (1860-1960). LISBOA: EDIÇÕES 70.

Drew Thompson

O volume *O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)* resultou de um projeto de investigação intitulado “Conhecimento e Visão: Fotografia no Arquivo e no Museu Colonial Português”, coordenado por Filipa Lowndes Vicente. O trabalho de pesquisa desenvolvido pelos investigadores concentrou-se sobre o papel da fotografia nas exposições coloniais e sobre a forma como esta última participou da criação duma cultura visual particular durante o período em causa. Este projeto editorial assentou sobre a exploração e classificação de coleções em museus e arquivos públicos no Porto e em Lisboa, resultando em estudos sobre uma série de documentos escritos, visuais e orais. Os autores do livro propõem-se examinar as ligações entre a fotografia e o colonialismo português, as instituições e os atores envolvidos na documentação (e desenvolvimento inevitável) da colonização portuguesa e a política de representação desta história, tanto no passado como no presente. Uma parte significativa dos académicos envolvidos interroga os momentos históricos que influenciaram as suas próprias formações disciplinares e a forma como estas determinaram a sua compreensão da história colonial e pós-colonial portuguesa. Neste sentido, o livro aqui discutido parece-nos pertinente e interessante não só para os investigadores que se interessam pelo mundo lusófono, mas também para um público mais alargado de antropólogos, historiadores de arte, historiadores, teóricos da cultura e curadores de museu.

O livro em questão inclui artigos apenas em português, o que constitui um obstáculo para os leitores não lusófonos. A barreira da língua impediu, no passado, a consideração de estudos académicos portugueses sobre o colonialismo, movimentos nacionalistas e histórias da fotografia tanto *no interior* do mundo lusófono, como *para além* dele. Por exemplo, em Moçambique, uma iniciativa do estado procurou, entre 1975 e 1986, escrever uma história da independência do país a partir da perspectiva dos (ex-) colonizados e não dos colonizadores. Esse esforço para produzir uma história social na Universidade de Eduardo Mondlane conduziu à classificação dos arquivos portugueses como sendo representativos da perspectiva do colonizador. Estas suspeitas determinaram ainda os esforços de tradução moçambicanos, que se concentraram sobre a produção académica norte-americana, do antigo Bloco de Leste e, mais recentemente, sul-africana. Um dos méritos deste livro é o de se apoiar sobre teorias da fotografia desenvolvidas por pensadores anglófonos e francófonos, como Ariella Azoulay, Susan Sontag, Christopher Pinney, Georges Didi-Huberman e Elizabeth Edwards. No que diz

respeito à metodologia adoptada, *O Império da Visão* inova ao traçar um amplo panorama sobre as diferentes práticas, usos e circulação material da fotografia, bem como sobre a forma como esta última determinou as percepções populares do colonialismo no mundo lusófono.

A primeira secção do livro, “Classificação/Missão,” discute as diferentes fases e estados do colonialismo no mundo lusófono. Os autores reunidos nessa secção documentam a forma como arqueólogos e antropólogos - tais como António Mendes Correia (Patrícia Ferraz de Matos) e Elmano Cunha e Costa (Cláudia Castelo e Catarina Mateus) - e instituições - como a Companhia de Moçambique (Bárbara Direito), a Missão Antropológica e Etnológica da Guiné (Ana Cristina Martins) e a Missão Antropológica de Moçambique (Ana Cristina Roque) - produziram, usaram e olharam para a fotografia quotidianamente. Estes atores individuais e institucionais questionaram e redefiniram o que Portugal considerava como as suas colónias. Nalguns casos, os fotógrafos e as suas imagens fotográficas viajaram directamente entre Angola e Moçambique, desafiando e redefinindo assim a dicotomia entre a metrópole e as colónias. Também as ilhas-nação, como São Tomé e Príncipe, se revelaram importantes para as práticas fotográficas e visuais adoptadas pelos administradores portugueses. Baseados nas análises desenvolvidas na primeira secção do livro, os autores sugerem que o Estado português circunscreveu e definiu os seus territórios ultramarinos não através das actividades dos seus oficiais, mas de indivíduos e de instituições não-governamentais, que conceberam e geriram por vezes vastas infraestruturas de edifícios, tecnologias fotográficas e empregados. Bárbara Direito, por exemplo, escreve sobre a produção de álbuns fotográficos de José dos Santos Rufino, defendendo que clichés habitualmente relegados para a categoria de retratos se revelaram, na verdade, decisivos para a formulação oficial de categorias raciais e de classe. Essas hierarquias determinaram o contexto no qual emergiram as dificuldades económicas e sociais que o estado português teve de enfrentar durante anos 1950 e 1960. Estas fotografias, utilizadas pelos burocratas portugueses em finais do século XIX e XX para consolidar o seu poder e legitimidade, revelam as vidas complexas dos seus autores para além da tradicional dicotomia “colonizadores-colonizados”. Em última análise, esta secção sugere a necessidade de afinar as definições do colonialismo português através da consideração da forma como um indivíduo relata e compreende a crónica da história colonial portuguesa.

Entre os temas explorados na segunda secção do livro, “Conhecimento/Circulação,” contam-se as questões da desinformação, da representação visual e do papel da imaginação como intermediário. O foco é aqui a forma como a fotografia contribuiu para a formação do conhecimento sobre ambientes tropicais, plantas e populações humanas. Os autores em questão consideram ainda como os indivíduos e as instituições arquivaram as experiências históricas ao tirarem, colecionarem e publicarem fotografias. Estas análises mostram como o conhecimento reunido nas colónias chegou a Portugal, moldando a criação e a gestão de importantes instituições administrativas e de pesquisa, tais como a Sociedade da Geografia, que coordenaram e conduziram a colonização Portuguesa em África e na Ásia a partir de finais do século XIX. Um dos artigos discute

assim as metodologias adoptadas pelos naturalistas para identificar plantas e como algumas foram mal identificadas devido à utilização de fotografias reenquadradas. Por seu lado, Teresa Mendes Flores sugere que a prática da medicina na Angola colonial se constituiu em torno da oposição entre imagens fotográficas de modernos hospitais e clínicas e de fotografias de pacientes africanos deformados. Os artigos de Nunes Borges de Araújo, António Carmo Gouveia e Paulo Jorge Fernandes introduzem o imaginário como um espaço crítico onde tanto as populações colonizadoras como as colonizadas produziram determinadas relações sociais e políticas com o projeto colonial. Aqui, o adjetivo “colonial” não remete para uma realidade, mas para uma visão do mundo que caracteriza os finais do século XIX e começos do século XX. Ao ler os textos desta secção, ficamos a saber como os portugueses utilizaram fotografias de trabalhadores africanos não só para apoiarem os seus projetos económicos e turísticos, mas também para justificar a construção de infraestruturas que ocupam o espaço físico (isto é, os vazios documentados por Santos Rufino e outros, analisados na primeira secção do livro). Mário Machaqueiro estuda os jornais que incluem fotografias das populações muçulmanas africanas e a forma como os portugueses utilizaram estas imagens para exibirem a sua própria influência, incluindo o papel de oficiais como intermediários e facilitadores. Machaqueiro defende que as legendas e outros qualificativos textuais não representam necessariamente as práticas culturais e as nacionalidades dos sujeitos fotografados, que as agências governamentais classificam antes em função da sua religião, etnia, ou cor de pele. Quando analisadas ao longo do período colonial, estas fotografias e os textos que as acompanham revelam as diferentes prioridades do estado português, que valorizou por vezes e em função dos tempos a religião face à etnia ou a cor da pele face à nacionalidade.

Cartazes, atlas, postais, livros e álbuns fotográficos foram o pano de fundo do processo de colonização português. Ao percorrer a terceira seção do volume, intitulada “Exibição/Reprodução,” o leitor é facilmente interpelado pelas fotografias que representam oficiais portugueses fotografados olhando para ou diante de outras fotografias. Essas imagens sugerem que os oficiais administrativos se relacionaram com as colónias em boa medida através das fotografias – atos de olhar – e outros materiais visuais expostos nas inúmeras exposições organizadas pelo Estado português ou contando com a sua participação, tanto na Europa como nas suas colónias africanas e asiáticas. Mas o que o público via nas exposições em Portugal não era necessariamente o mesmo que viam os públicos das exposições organizadas nas colónias, tal como observa. Filipa Lowndes Vicente no seu artigo sobre a exposição de Goa e dos Goenses através do Império português. As exposições do mundo colonial português introduziram complicados espaços sociais, económicos e diplomáticos que os oficiais portugueses se sentiram sempre obrigados a definir, defender ou questionar em função das circunstâncias. Atlas e álbuns fotográficos documentaram as viagens das populações portuguesas através de vastos espaços geográficos na África e na Ásia, funcionando em tandem. Através das suas capacidades de incarnarem uma forma de cartografia, os atlas e os álbuns fotográficos permitiram ao estado português, mais uma vez por via do imaginário, encurtar distâncias

e separações que desafiavam os seus projetos económicos e sociais. É significativo que estas imagens, como observa Vicente, mostrem por vezes os Goenses e outras populações segurando máquinas fotográficas e olhando para os funcionários coloniais através da câmara. A evocação, por Maria do Carmo Piçarra, da história do cinema nas colónias introduz temas relacionados com a censura e a recepção das imagens, em particular a forma como os públicos reagiram a determinadas imagens e as controvérsias que rodearam certas formas de representação visual. Ao que parece, a censura portuguesa estava particularmente atenta aos filmes, acabando os oficiais portugueses por adoptar a fotografia como modo preferido de representação.

Na introdução do livro, o historiador James R. Ryan realiza duas operações importantes. Em primeiro lugar, Ryan inscreve as histórias da fotografia no mundo lusófono num panorama mais vasto sobre as histórias coloniais da fotografia, onde os mundos anglófono e francófono são ainda dominantes. Este enquadramento permite ao leitor identificar algumas semelhanças e distinções em termos da apropriação e utilização da fotografia nos esforços coloniais globais. Em segundo lugar, e em resposta à descoberta de novos materiais fotográficos e visuais facilitada pelas plataformas digitais, Ryan deixa um aviso aos investigadores: as suas pesquisas e análises não podem ser separadas do seu contexto. O historiador propõe assim uma atenção redobrada aos processos contemporâneos de produção do conhecimento, bem como a necessidade de os contextualizar. A última seção do livro, intitulada “Resistência/Memória,” responde aos pontos assinalados por Ryan, desenvolvendo aspectos evocados anteriormente, como as redes de pessoas criadas pela prática, utilização e consumo da fotografia ou o impacto da fotografia no esforço colonial português – em particular, em termos de mobilização da opinião pública em prol das actividades coloniais. Os autores reunidos nesta seção exploram a forma como a fotografia determina e estrutura o “relato” da história. O estudo das imagens fotográficas documentando as atrocidades no Congo de autoria de Miguel Bandeira Jerónimo sugere que as fotografias são inerentemente parciais devido à forma como obrigam os seus públicos a confrontarem e a definirem o que entendem por “sofrimento”. No seu artigo sobre a guerra colonial e de libertação na Guiné-Bissau, baseado em entrevistas com antigos combatentes africanos, Catarina Laranjeiro mostra como os soldados não guardaram as fotografias do tempo colonial por receio de represálias e de humilhação pública. Neste contexto, é particularmente interessante notar como o visual, aqui fazendo referência tanto às imagens fotográficas como à recordação dessas fotografias, influenciou as experiências e memórias dos combatentes sobre o colonialismo e a guerra. Afonso Ramos analisa a forma como os oficiais portugueses em Lisboa encenaram uma meticulosa apresentação e circulação das fotografias das vítimas civis dos ataques de 15 de março de 1961 em Angola de forma a mobilizar a opinião pública contra os movimentos de libertação africanos. É impressionante como a experiência dos guineenses face às fotografias não parece muito diferente da dos civis que viviam em Portugal durante a guerra de libertação – sendo ambas as experiências marcadas pelo medo derivado do que as fotografias e os fotógrafos pareciam então ilustrar.

Ao inscrever a história da fotografia do mundo lusófono num contexto mais amplo, *O Império da Visão* apresenta novas metodologias e conceitos para o estudo da

fotografia, implicando assim uma reconsideração das perguntas centrais que têm até agora determinado os estudo da fotografia e do colonialismo. Enquanto recurso enciclopédico, o livro oferece um guia essencial para navegar algumas coleções e arquivos complexos, sobretudo em Portugal. Em termos conceptuais, esta coleção de ensaios recorda ao leitor a necessidade de adoptar uma definição ais alargada da fotografia, definição que vai para além da simples realização de imagens. Finalmente, o livro chama a atenção para a dimensão política da escrita da história da fotografia no contexto dos espaços geográficos, históricos e imaginativos do Império Português e do Portugal contemporâneo. //

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

Vicente, F. L. (Org.) (2014). *O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*. Lisboa: Edições 70.

NOTA BIOGRÁFICA

Drew Thompson é doutorado em História pela University of Minnesota e é atualmente Professor Assistente de Estudos Históricos e Africanos no Bard College, onde ensina e escreve sobre história visual, as lutas de libertação africanas, teorias pós-coloniais e histórias da tecnologia. Co-editou, com Paolo Israel e Rui Assubuji, um número especial da revista com revisão por pares *Kronos*, intitulada “The Liberation Script in Mozambican History” e encontra-se presentemente a trabalhar numa monografia cujo título provisório é “Photography’s Bureaucracy: Constructing Colony and Nation in Mozambique, 1960 to Recent Times”.

E-mail: drew.a.thompson@gmail.com
Bard College, Annandale-On-Hudson, NY, USA

* **Submetido: 15-03-2016**

* **Aceite: 31-03-2016**

VICENTE, F. L. (ORG.) (2014). *O IMPÉRIO DA VISÃO: FOTOGRAFIA NO CONTEXTO COLONIAL PORTUGUÊS (1860-1960)*. LISBOA: EDIÇÕES 70.

Drew Thompson

O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960) developed out of a working group in Portugal titled “Knowledge and Vision: Photography in the Archive and Colonial Portuguese Museum,” lead by the book’s editor Filipa Lowndes Vicente. An interest in photography’s role in colonial exhibitions and the ways in which photography’s use produced a visual culture that marked the historical periods of these particular exhibitions informed the group’s research. This editorial project entailed a classification of collections in public museums and archives in Lisbon and Porto, Portugal, and resulted in work on an array of textual, oral, and visual materials. The selected authors aim to unpack photography’s relationship to colonization, the institutions and actors involved in the documentation (and ultimate unfolding) of Portuguese colonization, and the politics of representing such histories then and now. Many featured scholars interrogate historical moments that influenced their respective disciplinary trainings and understandings of Portugal’s colonial and post-colonial histories. In turn, the book under review here does not only appeal to scholars interested in the Lusophone world but also anthropologists, art historians, historians, cultural theorists, and museum curators in general.

The book includes articles printed in Portuguese, which presents an obstacle for non-Portuguese speaking audiences. Barriers to discursive and spoken language have previously prevented the consideration of Portuguese scholarship on questions of colonization, nationalist movements, and histories of photography both *within* and *beyond* the Lusophone world. For example, in Mozambique, there was a state-sponsored project (1975-1986) to tell a history of Mozambique’s independence from Portugal through the perspective of the colonized subject and not the colonizer. This effort to produce social history initiated at the University of Eduardo Mondlane resulted in the labeling of archival collections in Portugal as representative of the colonizer’s perspective. Such suspicions informed Mozambican efforts to translate scholarship not from Portugal but instead from the United States, the Eastern Bloc, and more recently South Africa. This is then, one of the merits of *O Império da Visão*: to consider theories of photography presented by Anglo and Francophone theorists included Ariella Azoulay, Susan Sontag, Christopher Pinney, Georges Didi-Huberman, and Elizabeth Edwards, and bring them to the discussion in Portuguese. Methodologically speaking, *O Império da Visão* innovates by tracing across an ample panorama the practices of photography, its uses, its material

circulation, and the ways in which it informed popular perceptions of colonialism in the Portuguese-speaking world.

The book's first section, "Classification/Mission," demonstrates the various phases and states associated with colonialism in the Portuguese-speaking world. Section authors document how individual archaeologists and anthropologists, such as António Mendes Correia (Patrícia Ferraz de Matos) and Elmano Cunha e Costa (Cláudia Castelo and Catarina Mateus), and institutions, including the Mozambique Company (Bárbara Direito), the Anthropological Mission of Mozambique (Ana Cristina Roque), and the Anthropological and Ethnographic Mission of Guinea-Bissau (Ana Cristina Martins), produced, used, and viewed photographs on a daily basis. These individual and institutional actors challenged and redefined what Portugal considered as its colonies. In some instances, photographers and their prints traveled directly between Angola and Mozambique, thereby both defying and redefining the Metropole-Colony dichotomy. Island nations, such as São Tomé and Príncipe, also were formative to photographic and visual practices embraced by Portuguese administrators. Based on the analysis achieved in the first section, the authors suggest that the Portuguese state located and defined its foreign territories not through the activities of its officials but instead individuals and non-state institutions, which designed and operated vast infrastructures of buildings, photographic technologies, and employees. For example, Bárbara Direito studies the production of photo albums by the Mozambique-based photographer José dos Santos Rufino, and she argues that photographs generally relegated to the category of portraits were instrumental in Portuguese officials' formulations of class and racial categories. The hierarchies established the context for the challenges that the Portuguese state faced to its rule during the 1950s and 1960s. By extension these same photographs, used by Portuguese officials in the late 19th and early 20th century to consolidate their control and legitimacy, reveal the complex lives of their producers beyond the dichotomy of colonizers and colonized. Ultimately, this section proposes the need to refine definitions of Portuguese colonization through a rethinking of how an individual chronicles and understands the chronicling of Portuguese colonial rule.

Themes that run throughout the book's second section, "Knowledge/Circulation," include disinformation, visual representation, and the role of imagination as intermediary. The focus here is on how photography contributed to the formation of knowledge on tropical environments, plants, and human populations. The authors also consider how individuals and institutions archived historical experiences by taking pictures, collecting them, and even publishing them. This analysis highlights how knowledge gathered in the colonies reached Portugal and informed the creation and operation of major research and administrative institutions and centers of archiving, such as the Society of Geography, which oversaw and carried out Portuguese colonization in Africa and Asia from the late 19th century. The reader thus learns about the methods used by naturalists to identify plants, and how in some instances they misidentified species because they viewed cropped photographs. In another instance, Teresa Mendes Flores proposes that the practice of medicine in colonial Angola revolved around the picturing of modern-designed

hospitals and clinics in conjunction with pictures of physically deformed Africans. The articles of Nuno Borges de Araújo, António Carmo Gouveia, and Paulo Jorge Fernandes introduce the imaginative as a critical space through which colonizing and colonized populations attached certain social and political relationships to the colonizing project. Here, the “colonial” is not a reality but a type of worldview that characterizes the late 19th and first half of the 20th century. We learn in this section how the Portuguese used pictures of African workers not only to win support for its economic and touristic projects, but also to justify the building of infrastructures to fill the physical landscape (that is, precisely the voids documented by Santos Rufino and some of the other photographers addressed in the book’s first part). Mário Machaqueiro analyzes newspaper publications that included pictures of Black Muslim populations from Africa, and how the Portuguese used these pictures to display their own influence, including officials’ roles as intermediaries and facilitators. Machaqueiro argues that captions and other forms of textual qualifications did not necessarily represent the photographed subjects’ actual cultural practices and nationalities, which government agencies classified according to religion, ethnicity, or skin color. When read across the span of Portuguese colonial rule, these photographs and accompanying text reveal the different priorities of the Portuguese state, which sometimes prioritized religion over ethnicity or skin color over nationality depending on the state of colonial affairs.

Posters, atlases, *cartes-de-visites*, books, and photo albums act as the backdrop for Portuguese colonialism’s unfolding. When reading the book’s third part, “Exhibition/Reproduction,” one is easily drawn to the photographs that depict officials of the colonizing state either looking at other photographs or being photographed in front of other photographs. Such pictures suggest that administrative officials connected with the colonies largely through photographs —acts of looking— and other presentations featured at the countless exhibitions that the Portuguese state hosted, or participated in, across Europe and in its own colonies in Asia and Africa. But what audiences saw at exhibitions in Portugal was not necessarily what visitors encountered in curated spaces in Africa and Asia, as Filipa Lowndes Vicente notes in her article on the exhibition of Goa and Goans across the Portuguese Empire. Exhibitions across the Portuguese colonial world introduced complicated social, economic, and diplomatic spaces that Portuguese officials always felt compelled to define, defend, or challenge depending on the circumstances. Atlases and photo albums represented the travels of Portuguese populations across vast geographical spaces in Africa and Asia, but they worked in tandem. Through their illustrative capacities to facilitate a type of mapping, atlases and photo albums allowed the Portuguese state, again largely through the imaginative realm, to bridge distances and divides that posed challenges to its social and economic projects. Vicente explains that the very same photographs deployed by Portuguese officials to map and represent the Portuguese Empire also depicted populations native to the colonies holding cameras and looking back with both their eyes and camera lenses at colonizing agents. The consideration by Maria do Carmo Piçarra of a history of filmmaking in the colonies introduces issues of censorship and reception, in particular how audiences responded to pictures

and the controversies that engulfed certain forms of visual representations. Portuguese censorship, it seems, was in tension with filmmaking, and in turn, Portuguese officials embraced photography as the preferred mode of representation.

At the book's outset, the esteemed historian James Ryan makes two important interventions. First, he inserts the histories of photography in the Portuguese-speaking world into a broader panorama of colonial histories of photography, where the Anglophone and Francophone worlds still dominate. This intervention allows readers to identify certain similarities and differences in the appropriation and use of photography in global colonizing efforts. Second, in response to the discovery of new photographic and illustrative materials as a result of digital platforms, Ryan warns scholars that their investigations and analyses are neither separate nor different from the historical actors and institutions that they document. In turn, Ryan urges attentiveness to today's practices of knowledge production and the need to contextualize them within broader historical trends. The book's last section, titled "Resistance/Memory," takes up Ryan's provocations while building on previous sections in terms of its emphasis on the networks of people connected through the practice, use, and viewing of photography and in terms of evaluating the influence of photography on Portuguese colonizing efforts, specifically in terms of rallying and using public opinion to legitimize its activities. The authors included in this section explore how photography informs and structures the "telling" of history. Miguel Bandeira Jerónimo's study of pictures of atrocities in Congo suggests that photographs are inherently biased through the ways they force viewing publics to confront and label what they understand "suffering" to mean. In her article on the colonial war and liberation struggle in Guinea-Bissau, based on oral histories with former African combatants, Catarina Laranjeiro highlights how soldiers did not keep colonial-era photographs out of fear of arrest and public humiliation. Of particular interest are the very ways that the visual, here understood as either the photographic print or the recalling of seeing photographs, has influenced combatants' experiences and memories of Portuguese colonialism and war. Afonso Ramos studies the ways in which Portuguese officials based in Lisbon used the calculated presentation and circulation of photographs of dead civilian bodies killed on 15 March 1961 during a key military incursion of African liberation forces in Angola to influence and mobilize public opinion for Portuguese military interventions in Africa. It is striking how the experiences of Guinea-Bissauans viewing photographs resonate with those of civilians living in Portugal at the time of the liberation struggle — both informed by fear derived from photographs and what photographers were perceived to illustrate.

By inserting the history of photography in the Portuguese-speaking colonial world into a broader scholarly panorama, *O Império da Visão* introduces new conceptual and methodological approaches to the study of photography and prompts a rethinking of the central questions that up until now have informed the study of photography and colonialism. As an encyclopedic resource, the text offers a much-needed guide to navigate some of the diverse archival collections specifically in Portugal. Conceptually, the collection of essays rightly reminds the reader of the need for broad and changing definitions

of photography, characterizations that do not limit photography to simply the taking of pictures and that highlight photography's complex and evolving roles in processes of colonization and decolonization. Lastly, the book highlights the historical politics of writing and studying photography in the geographical, historical, and imaginative spaces of the Portuguese Empire and contemporary Portugal. //

BIBLIOGRAPHIC REFERENCE

Vicente, F. L. (Org.) (2014). *O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*. Lisboa: Edições 70.

BIOGRAPHIC NOTE

Drew Thompson received a PhD in History from the University of Minnesota, and is currently Assistant Professor of Historical and Africana Studies at Bard College, where he teaches and writes on the topics of visual history, African liberation struggles, post-colonial theory, and histories of technology. He co-edited with Paolo Israel and Rui Asubuji a special issue of the peer-reviewed journal *Kronos* titled "The Liberation Script in Mozambican History," and at present is working on a monograph tentatively titled "Photography's Bureaucracy: Constructing Colony and Nation in Mozambique, 1960 to Recent Times".

E-mail: drew.a.thompson@gmail.com
Bard College, Annandale-On-Hudson, NY, USA

* Submitted: 15-03-2016

* Accepted: 31-03-2016

PIÇARRA, M. DO C. (2015). AZUIS ULTRAMARINOS. PROPAGANDA COLONIAL E CENSURA NO CINEMA DO ESTADO NOVO. LISBOA: EDIÇÕES 70.

Paulo Cunha

Publicado em abril de 2015, *Azuis Ultramarinos. Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo* é o resultado do projeto de doutoramento de Maria do Carmo Piçarra, uma longa investigação desenvolvida entre 2008 e 2013. No entanto, o trabalho da autora sobre o cinema durante o Estado Novo remonta a 2005, à sua dissertação de mestrado sobre os jornais de atualidades que estaria na origem das publicações *Salazar vai ao cinema. O Jornal Português de Actualidades Filmadas* (2006, Almedina) e *Salazar vai ao Cinema II. A Política do Espírito no Jornal Português* (2011, DrellaDesign). Serve esta breve apresentação para alertar os mais distraídos que a autora deste volume tem um trabalho sistemático e consolidado nestas questões de representações e contra representações cinematográficas, de propaganda e de censura durante o Estado Novo, de projetos coloniais portugueses e europeus, de instrumentalização do cinema como agente político e ideológico, de construção da memória e da história, entre outros assuntos.

Apesar de tratar de uma questão cronologicamente situada em meados do século XX, o projeto de investigação de Maria do Carmo Piçarra assenta, como a própria afirma, de uma experiência humana e social vivida por si já neste século XXI. A questão central do seu projeto de doutoramento surgiu assim de uma experiência concreta, e de uma interrogação atual, claramente política, que continua a ser pertinente e necessária para se poder compreender melhor o presente: “como foi construída esta representação segundo a qual os portugueses não são racistas?” Para responder a esta questão, a autora pensou num dispositivo hegeliano que comunica e se relaciona:

um *campo/fora de campo/contra campo* rememorativo em que, às representações do colonialismo pelas atualidades de propaganda cinematográfica do Estado Novo, se contrapôs o olhar-consciência de autores censurados/proibidos de filmes sobre as ex-colónias portuguesas para ir revelando – no *fora de campo* –, através de ‘imagens-clarão’, uma ética da memória (e do esquecimento). (p. 13)

Elaborada a partir das ciências da comunicação, este trabalho contribui, objetivamente, para o estado da arte de diferentes áreas científicas, expandindo consideravelmente um *corpus* documental e fílmico que consolida um espaço de reflexão e de ação em torno da herança colonial portuguesa e, também, europeia. Esta pesquisa inédita foi desenvolvida em vários fundos documentais da Torre do Tombo (nomeadamente o

fundo do SNI - Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo) e em diversos acervos particulares, que permitiram resgatar ou valorizar uma série inestimável de dados e materiais inéditos (incluindo fotos de rodagem e até 11 minutos dos cortes de censura infligidos a *Catembe!!*), assim como a realização de diversas entrevistas que dão um outro olhar sobre a história tal como estava escrita e se convencionou, presa a vários constrangimentos que esta investigação expõe e denuncia.

O capítulo dedicado ao *campo*, o olhar do colonizador, naturalmente sintético, não deixa de ser exaustivo ao traçar um olhar panorâmico sobre o dispositivo de propaganda nacionalista e colonial, comparativamente a outros casos internacionais. Piçarra vai mais longe, nomeadamente nas questões que dizem respeito à projeção e percepção, introduzindo vários dados que ajudam a construir o seu argumento central, da construção e da promoção da representação de um colonialismo singular. Ao longo desse extenso capítulo, Piçarra relata um trabalho metuculoso de visionamento e estudo sobre os dois principais jornais de atualidades produzidos durante o Estado Novo, mas também dos filmes coloniais de ficção (*Feitiço do Império* e *Chaimite*) e todo o processo de doutrinação colonial vivida em Portugal nesse período.

No capítulo dedicado ao *contra campo*, o olhar disruptivo, a autora escreve uma história alternativa que a partir de agora deixa de o ser. A partir de três casos de estudo, Piçarra constrói uma narrativa complexa que fora abafada e escondida durante décadas e que agora permite rever e reler o processo de colonização português à luz de outros pressupostos. Pelo seu ineditismo, este é, sem dúvida, o ponto alto deste trabalho de investigação, constituindo uma parte fulcral da tese da autora, em concreto a leitura do caso *Catembe*. Apesar de vários dados novos revelados no capítulo anterior, é este *contra campo* que constitui uma nova narrativa, muito bem sustentada em diversa documentação e fontes inéditas, que permite reescrever uma parte significativa da história do cinema português na década de 1960, um período delicado no que a questões coloniais diz respeito.

Em *fora de campo*, capítulo mais reflexivo, é ensaiada uma proposta mais abrangente, de relacionar as imagens coloniais com o passado (Holocausto) e com a própria história do cinema (cinema direto), mas também sobre o processo de construção do seu próprio arquivo pessoal que lhe permitiu rever a história e memória coletiva. Estranhamente, fica a sensação que este capítulo poderia ter sido mais desenvolvido, explorando as diversas direções que vão sendo expostas nos dois capítulos anteriores. Apesar de uma bibliografia extensa, abrangente e adequada, usada ao longo da investigação, teria sido muito interessante convocar outras reflexões, pertinentes para este capítulo em particular, de Frantz Fanon (1967), Ella Shohat e Robert Stam (1994) ou Amílcar Cabral (1974), que permitiriam seguir algumas dessas outras direções.

Em suma, *Azuis Ultramarinos* é um livro obrigatório para qualquer biblioteca de ciências sociais e humanas, um trabalho que ultrapassa barreiras temáticas e propõe uma releitura de um momento da história portuguesa do século XX, que sai objetiva e claramente beneficiada. Mais do que encerrar uma visão alternativa, Piçarra deixa também elementos para que se possam construir outros olhares a partir dos materiais e

fontes resgatados ao esquecimento. Parafrazeando Hannah Arendt, e a citação concreta que inicia esta tese, todo o processo de pensamento é resultado de uma experiência pessoal, de um “repensar” com um ponto de vista. Esta será mesmo uma das grandes lições deixada por esta tese, que se afirma (e confirma) como um olhar político contra o esquecimento, que olha o passado a partir do presente, que desafia o arquivo e a memória, com um ponto de vista que é singular e subjetivo. //

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cabral, A. (1974). National liberation and culture. *Transition*, 45, 12-17.
- Fanon, F. (1967). *Black skin, white masks*. Nova Iorque: Grove Press.
- Piçarra, M. C. (2006). *Salazar vai ao cinema. O Jornal Português de actualidades filmadas*. Coimbra: Almedina.
- Piçarra, M. C. (2011). *Salazar vai ao cinema II. A política do espírito no Jornal Português*. Lisboa: DrellaDesign.
- Piçarra, M. C. (2015). *Azuis Ultramarinos. Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
- Shohat, E. & Stam, R. (1994). *Unthinking eurocentrism: multiculturalism and the media*. Brighton: Psychology Press.

NOTA BIOGRÁFICA

Paulo Cunha é Doutor em Estudos Contemporâneos pela Universidade de Coimbra. É professor auxiliar convidado na Universidade da Beira Interior e na Escola Superior de Tecnologia de Abrantes. É investigador do CEIS20 - Centro de Estudos Interdisciplinares do Séc. XX da Universidade de Coimbra. É co-coordenador do GT História do Cinema Português da AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento. É responsável pelo projecto editorial Nós por cá todos bem.

E-mail: paulomfcunha@gmail.com

Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX. Rua Augusto Filipe Simões 33, Coimbra, Portugal, Portugal

* **Submetido: 02-02-2016**

* **Aceite: 15-03-2016**

PIÇARRA, M. DO C. (2015). *AZUIS ULTRAMARINOS. PROPAGANDA COLONIAL E CENSURA NO CINEMA DO ESTADO NOVO*. LISBOA: EDIÇÕES 70.

Paulo Cunha

Published in april 2015, *Azuis Ultramarinos. Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo* is the result of the PhD project of Maria do Carmo Piçarra, a long research developed between 2008 and 2013. However, the work conducted by the author on the film history during the Estado Novo dictatorship goes back to 2005, in the scope of her master's thesis on Portuguese newsreels from which were published before *Salazar vai ao cinema. O Jornal Português de Actualidades Filmadas* (2006, Almedina) and *Salazar vai ao Cinema II. A Política do Espírito no Jornal Português* (2011, DrellaDesign). This brief presentation is required to alert that this author has a systematic and consolidated work on these issues of film representation and counter-representations, propaganda and censorship during the Estado Novo dictatorship, the Portuguese and European colonial projects, the instrumentalization of cinema as a political and ideological agent, the construction of memory and history, among other subjects.

Although it is a subject chronologically located in the middle of the 20th century, the research project of Maria do Carmo Piçarra aroused from a human and social experience lived by herself already in this 21st century. The central question of this doctoral project has thus emerged a concrete experience, and a current question, clearly political, that remains relevant and necessary in order to better understand the present: "How was built this representation according to which the Portuguese are not racist?" To answer this question, the author thought a Hegelian device that communicates and relates:

A reminiscent screen/off screen/reverse screen in which the representations of colonialism by the newsreels propaganda films of the Estado Novo dictatorship, countered the look-aware censored/banned authors and films about the former Portuguese colonies to go revealing – in off screen – through 'images-flash', an ethics of remembering (and forgetting). (p. 13).

Elaborated from the perspective of communication sciences, this work contributes also to the state of art of different scientific areas, expanding considerably documentary and filmic corpuses, consolidating a space for reflection and action around the Portuguese and European colonial heritages. This original research was developed in several documentary funds of Torre do Tombo (including the SNI - Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo) and several private collections, which allowed to reclaim or recover a priceless series of data and unpublished materials (including

shooting photos and up to 11 minutes of cuts censorship inflicted on *Catembe!*), as well as several interviews that give a different view of the history as it was written and is conventionally, attached to various constraints that this research exposes and denounces.

The chapter devoted to the *screen*, the look of the colonizer, naturally synthetic, does not cease to be exhaustive to draw a panoramic look at the nationalist and colonial propaganda device, compared to other international cases. Piçarra goes further, particularly in matters concerning the projection and perception, introducing various data that help build her central argument, the construction and promotion of representation of a singular colonialism. Throughout this extensive chapter, Piçarra reports a meticulous work of viewing and study of the two main newsreels produced during the Estado Novo dictatorship, but also of the colonial fiction films (*Feitiço do Império* e *Chaimite*) and the whole process of colonial indoctrination lived in Portugal during this period.

In the chapter devoted to the *reverse screen*, the disruptive look, the author writes an alternate history that from now ceases to be. Based on three case studies, Piçarra builds a complex narrative that was muffled and hidden for decades and now allows review and reread the Portuguese colonization process in the light of other assumptions. For its uniqueness, this is undoubtedly the high point of this research work, constituting a central part of the author's thesis, specifically the reading of *Catembe* case. Although several new data revealed in the previous chapter, is this *reverse screen* that propose a new narrative, very well supported in several documents and unpublished sources, which allows to rewrite a significant part of the history of Portuguese cinema in the 1960s, a delicate period concerning the colonial issues.

In *off screen*, a more reflective chapter, a more comprehensive proposal is tested, to relate the colonial images from the past (Holocaust) and the history of cinema (direct cinema), but also on the construction process of her own personal archive that allowed her to review the history and collective memory. Strangely, there is a feeling that this chapter could have been more developed, exploring the different directions that are being exposed in the two previous chapters. Despite an extensive, comprehensive and adequate bibliography, used throughout the investigation, would have been very interesting call other relevant considerations to this chapter in particular, like Frantz Fanon (1967), Ella Shohat and Robert Stam (1994) or Amílcar Cabral (1974), which would allow follow some of these other directions.

In short, *Azuis Ultramarinos* is a mandatory book to any library of the humanities and social sciences, a work that goes beyond thematic barriers and proposes a rereading of a moment of Portuguese history of the 20th century. More than offering just an alternative view, Piçarra also leaves elements so that other can build other looks from the materials and sources recovered from oblivion. To paraphrase Hannah Arendt, and the actual quote that begins this book, the whole thought process is the result of a personal experience, a "rethink" with a view. This is even one of the great lessons left by this book, which states (and confirms) himself as a political look against oblivion, looking at the past from the present, which challenges the archive and memory, from a singular and subjective point of view. ✍

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Cabral, A. (1974). National liberation and culture. *Transition*, 45, 12-17.
- Fanon, F. (1967). *Black skin, white masks*. New York: Grove Press.
- Piçarra, M.C. (2006). *Salazar vai ao cinema. O Jornal Português de actualidades filmadas*. Coimbra: Almedina.
- Piçarra, M. C. (2011). *Salazar vai ao cinema II. A política do espírito no Jornal Português*. Lisbon: DrellaDesign.
- Piçarra, M. C. (2015). *Azuis Ultramarinos. Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo*. Lisbon: Edições 70.
- Shohat, E. & Stam, R. (1994). *Unthinking eurocentrism: multiculturalism and the media*. Brighton: Psychology Press.

BIOGRAPHICAL NOTE

Paulo Cunha holds a PhD in Contemporary Studies at University of Coimbra. He is a guest assist professor at University of Beira Interior and at Abrantes Technology School. He is a researcher at CEIS20 – Center for Interdisciplinary Studies of the Twentieth Century of the University of Coimbra. It is co-coordinator of the GT History of Portuguese Cinema at AIM – Portuguese Researchers Association of Moving Image. He is responsible for the publishing project *Nós por cá todos bem*.

E-mail: paulomfcunha@gmail.com

Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX. Rua Augusto Filipe Simões 33, Coimbra, Portugal, Portugal

* Submitted: 02-02-2016

* Accepted: 15-03-2016

**CABECINHAS, R. & CUNHA, L. (EDS.) (2008).
COMUNICAÇÃO INTERCULTURAL. PERSPECTIVAS,
DILEMAS E DESAFIOS. PORTO: CAMPO DAS LETRAS.**

Renné Oliveira França

Resultado da conferência “Comunicação Intercultural: Perspectivas, Dilemas e Desafios”, realizada em abril de 2008 na Universidade do Minho, em Portugal, o livro *Comunicação Intercultural* é uma coleção de diferentes textos que contribuem para o debate sobre os desafios inerentes ao diálogo intercultural nas sociedades contemporâneas.

Comunicação Intercultural é composto por uma introdução e dez capítulos que estão organizados dentro de quatro partes que subdividem o tema principal. Por se tratar de uma obra conjunta, escrita por diferentes autores, sua narrativa é bastante variada, apresentando contributos de diferentes áreas disciplinares. Há um eixo que conduz a reflexão, apresentado na “Introdução”, seguido de capítulos que analisam e estruturam, por meio de tópicos aparentemente independentes, os elementos que circundam o ponto principal. Na obra em questão isso se materializa de forma bastante evidente. O leitor encontra, já na introdução, um excelente panorama do que será abordado, constituído pela contextualização e explicitação dos objetivos e conteúdos; e os capítulos que se seguem, apesar de escritos por diferentes autores, são coerentes entre si, o que permite tanto uma leitura aleatória, como uma leitura seqüencial seguindo sua organização.

Ao se propor a discutir a comunicação intercultural, portanto algo ainda inconcluso, complexo e controverso, os diversos autores conseguem apontar – apesar das diferentes referências teóricas – alguns pontos em comum dessa problemática da sociedade contemporânea, realizando um bom diagnóstico das arestas e desequilíbrios que marcam nossa realidade (e mais especificamente, a realidade europeia). São indicadas causas e conseqüências – algumas mais exploradas por uns autores do que por outros – de aspectos problemáticos das sociabilidades locais e globais, ao mesmo tempo em que, indiretamente, convida-se o leitor a percebê-los sob a ótica do Outro.

Para uma boa leitura da obra, deve-se estar sempre atento ao contexto geográfico e histórico. Dessa forma, o tema do diálogo entre culturas é melhor aproveitado em todos os seus aspectos, sejam eles políticos, econômicos, simbólicos, psicológicos ou espaciais; tal qual buscam elencar os editores. Já na “Introdução” fica clara a tentativa de contribuição para um debate mais estimulante sobre o assunto e que fuja um pouco das comuns discussões acerca da desigualdade que a reduzem de forma simplificadora.

A desigualdade decisiva que marca a relação entre diferentes grupos deve ser percebida de um modo multifocal. Na sua persistência e reprodução interferem múltiplos e diversos factores, que vão desde a ordem económica

internacional até a diferente experiência histórica, factores permanentemente cruzados com o campo das representações sociais, isto é, com o modo como pensamos e imaginamos o mundo e as relações sociais. (p. 8)

Na “Introdução” estão apontados, ainda, os motivos que levaram à produção do livro, como a já citada conferência e também a celebração do Ano Europeu do Diálogo Intercultural. Nesse sentido, os editores apontam para o cuidado que se deve ter com o termo celebração, uma vez que não basta celebrar o diálogo cultural sem de fato promover um verdadeiro encontro. É na busca por alternativas a concepções pré-estabelecidas e simplificadas acerca da interculturalidade que se encontra a intenção das discussões presentes no livro. A proposta parece ser a de tentar perceber os diferentes modos de comunicar dentro de um mundo plural, e a própria estratégia de utilizar diferentes autores de diferentes nacionalidades para tal feito já revela o diálogo intercultural dentro da própria obra.

Na primeira parte, intitulada “Espaços e migrações: Fluxos leis e olhares”, encontram-se três capítulos que discutem a migração. No primeiro, “Imigração e interculturalidade na União Europeia”, a autora Isabel Estrada Carvalhais parte de três conceitos-chaves (imigração ilegal, migração circular e boa vizinhança) para investigar a imigração na União Europeia por um prisma político. O texto perpassa as contradições políticas de Estados que por um lado necessitam das imigrações para manter sua estabilidade demográfica e por outro entendem ser mais fácil investir no combate à “imigração ilegal” do que no “acolhimento” de imigrantes. A política de imigração na União Europeia aparece, então, com a dificuldade de lidar com o ambivalente discurso de liberdade e acolhimento de um lado contra o medo de terrorismo e a ilegalidade de outro.

O segundo texto, de Anna Zlobina e Dario Páez, analisa as estratégias de aculturação dos imigrantes na Espanha. Com o título “Aculturación y comunicación intercultural: El caso de inmigración em España”, o capítulo discute as dificuldades inerentes à integração dos imigrantes na sociedade de acolhimento sem perda a sua identidade cultural de origem. Há um duplo viés que perpassa tanto pelas sociedades que recebem quanto pelos imigrantes, que precisam se ajustar tanto no âmbito privado – onde a esfera íntima recebe o impacto de uma nova cultura – quanto no público, em que aspectos políticos e econômicos obrigam o ajustamento.

O terceiro capítulo, “Pelas narrativas do olhar: discursos fílmicos e fotográficos”, de Joana Miranda, trata da narrativa como forma de significação da experiência migratória. A partir de produções artísticas como o documentário *Lisboetas* e as fotografias de Sebastião Salgado, a autora tenta compreender como o ato de contar histórias ordena essas experiências. Esta primeira parte do livro tem o mérito de trazer novas informações e interessantes discussões a respeito da imigração na Europa. Apesar de diferentes contribuições e perspectivas, os textos dialogam entre si através do entendimento da complexidade cultural da situação dos imigrantes, e como seu diálogo com a sociedade receptora é fomentador de uma transformação mútua que se dá na esfera intercultural.

A segunda parte, “Representações e narrativas pós-coloniais”, busca a compreensão do passado para o entendimento do presente. No primeiro texto, “Mundos locais,

mundos globais: a diferença da história”, Maria Paula Meneses chama a atenção para os limites do olhar eurocêntrico sobre a África, em que um “outro inferior” espera ser comandado pelo europeu¹. Ao partir do exemplo de Moçambique, a autora discute como os modos de contar a história da colonização interferem nas representações que ainda hoje sobrevivem do negro como incapaz, o que criou uma hierarquia racial que sobrevive através dos tempos.

Em seguida, “Do pós-colonialismo do quotidiano às identidades hifenizadas: identidades em exílios pátrios?” discute os efeitos do colonialismo português nas identidades. Também utilizando Moçambique como caso exemplar, a autora Sheila Khan escutou as vozes “silenciadas” no pós-colonialismo, cruzando os depoimentos dos colonizados com as discussões de Stuart Hall na tentativa de compreender as identidades hifenizadas, híbridas que resultaram da mestiçagem.

Ao finalizar a segunda parte, “Memórias coloniais e diálogos pós-coloniais: Guiné-Bissau e Portugal” traz a questão da memória social e a necessidade de se questionar as narrativas dominantes para descentrar a compreensão da realidade. As autoras Rosa Cabecinhas e Nesilita Nhaga propõem uma análise crítica da lusofonia enquanto construção simbólica, a partir da análise das representações sociais da história. Ao analisar as memórias sobre a Guerra Colonial entre Guiné-Bissau e Portugal, o texto tenta perceber como as diferentes formas de recordar um mesmo acontecimento dão a ver os modos como cada nação interpreta o seu passado.

Uma das virtudes dessa segunda parte é trazer para a dimensão política e histórica as estratégias de representação social. A dimensão das representações do passado é interessante para a percepção do diálogo intercultural atual e apresenta pistas do futuro dessa relação entre culturas. O conceito de representação continua presente na terceira parte do livro, “Modos de representação e formas de pertença”. Agora são as construções simbólicas culturais que são analisadas como parte essencial para a compreensão do diálogo entre os povos.

O primeiro texto dessa parte chama “Que és um lugar? Reflexiones antropológicas sobre lo cercano y lo remoto” e Ramon Sarró discute o espaço habitado como construção que se dá ao acúmulo de significados e ações compartilhadas que se tornam habituais². O autor discorre sobre a linguagem e sua atuação na “domesticação” do espaço, e traça uma interessante abordagem que dialoga cultura e imaginário na tentativa de perceber como a territorialização concreta dos povos parte de uma dimensão simbólica que se dá no entrecruzamento cultural. O segundo texto, “Configurações espaciais e regimes de pertença”, de Luís Cunha, continua a olhar para o lugar como dimensão cultural, mas propõe uma perspectiva de narração gráfica dos locais para a percepção das representações dos diferentes discursos identitários em embate. O autor busca

¹ Stuart Hall (1997) apresenta significativas contribuições a respeito deste assunto, com uma detalhada retrospectiva histórica da transformação do olhar europeu para o africano.

² Apesar de não estarem presentes no trabalho do autor – nem serem o foco de discussão proposto –, as teorizações de Berger e Luckman (1985) sobre a formação do *habitus* e sua institucionalização com o tempo são esclarecedoras para a compreensão dessas tipificações recíprocas que constroem significados no local habitado.

compreender a vinculação a enunciações de pertença a partir da realidade portuguesa e foca na cartografia para perceber os signos que compõem a identidade coletiva. Os dois textos presentes nesta terceira parte são significativos para percebermos como a narração do território revela como representamos e instituímos o social.

A quarta e última parte do livro, “Linguagem, discurso e trocas simbólicas” apresenta uma teorização a respeito da cultura no mundo contemporâneo. O texto “Símbolo, metáfora e mito na comunicação intercultural” propõe pensar a interculturalidade a partir da linguagem em seus aspectos centrais: símbolo, metáfora e mito. A linguagem é entendida como local de produção e reflexão do imaginário cultural próprio e também alheio, e a autora Maria Manuel Baptista utiliza o conceito de hermenêutica de Paul Ricoeur na tentativa de compreensão da comunicação com o Outro, ao apontar a cultura como possível solução para uma comunicação maior entre os povos. O fecho do livro se dá com “Syncretisme et postmodernité”, de Jean-Martin Rabot. Ao tratar de um tema aparentemente desconexo do resto da obra, a religião, o autor consegue, através da discussão sobre o sincretismo, retomar as complexas dinâmicas da sociedade contemporânea presentes na primeira parte do livro a partir da visão de uma espécie de politeísmo pós-moderno revelador da fragmentação identitária cultural. Ao utilizar o conceito de sincretismo como operador sociológico para compreender a cultura resultante de diversas migrações e a fusão de pensamentos que parece ocorrer na sociedade atual, o capítulo termina o livro de uma maneira que dialoga com todo o restante. A última parte do livro é eficiente em seu olhar para a alteridade a partir dos objetos culturais presentes na sociedade que refletem a multiplicidade de identidades presente no pós-modernismo.

Comunicação Intercultural, pode-se dizer, traz à tona um misto de elementos que, em conjunto, permitem uma visão mais complexa do mundo contemporâneo. Apesar de ter como lugar de fala a Europa, o panorama traçado por seus diversos autores fornece pistas e questões para análise em outros contextos. Para os estudos da Comunicação, *Comunicação Intercultural* pode ser visto como ferramenta para ajudar na compreensão dos contextos com os quais lidamos, e também pode ser aplicado em análises empíricas diversas que pretendam desvelar as dimensões comunicativas e simbólicas na linguagem dos diversos objetos culturais que compõem nossa sociedade contemporânea. //

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cabecinhas, R. & Cunha, L. (Eds.) (2008). *Comunicação intercultural. perspectivas, dilemas e desafios*. Porto: Campo das Letras.

Berger, P. & Luckman, T. (1985). *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes.

Hall, S. (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Thousand Oaks.

NOTA BIOGRÁFICA

Renné Oliveira França é professor e pesquisador de Cinema e Audiovisual no Instituto Federal de Goiás. É pós-doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais.

E-mail: renne.franca@ifg.edu.br

Campus Cidade de Goiás, Instituto Federal de Goiás. Quartel do XX, Praça Brasil Ramos Caiado s/nº. CEP: 76600-000. Goiás-GO, Brasil.

* **Submetido: 31-01- 2016**

* **Aceite: 20-04-2016**

**CABECINHAS, R. & CUNHA, L. (Eds.) (2008).
COMUNICAÇÃO INTERCULTURAL. PERSPECTIVAS,
DILEMAS E DESAFIOS. PORTO: CAMPO DAS LETRAS.**

Renné Oliveira França

As a result of the Conference “Intercultural communication: perspectives, dilemmas and challenges”, held in April 2008 at the University of Minho, in Portugal, the book *Comunicação Intercultural* (Intercultural Communication) is a collection of different texts that contributes to the debate about the challenges of intercultural dialogue in contemporary societies.

Comunicação Intercultural is composed of an introduction and ten chapters organized in four parts that subdivide the main theme. As a group work, written by different authors, the narrative is quite diverse, featuring contributions from different disciplines. There is a part that leads to reflection, presented in the “Introduction”, followed by chapters that analyse and structure, through apparently unrelated topics, the elements that surround the main point. The reader will find in the introduction an excellent overview of what will be discussed, built by the contextualization and explanation of the book’s objectives and contents, additionally to the chapters that follow: although written by different authors, those chapters are consistent with each other, which allow both a random or a sequential reading according to its organization. To discuss the complex and controversial intercultural communication, which is still in conclusion, the several authors are able to point - despite their different theoretical references - a few aspects in common related to that issue in contemporary society, performing a good diagnosis of the edges and imbalances that mark our reality (and more specifically, the European reality). Causes and consequences are indicated – a few more explored by some authors than others – about problematic features of local and global sociabilities, while at the same time, indirectly, the book invites the reader to perceive those views from the perspective of the Other. For a good reading of this work, you must always be aware of the geographic and historical context. Thus, the theme of the dialogue between cultures will be better approached in all its aspects, be their political, economic, psychological, or spatial points of view; as the editors seek to organize it. In the “Introduction” there is a clear attempt to contribute to a stimulating debate of the subject and to avoid the common discussions about inequality that reduce this complex issue.

The decisive inequality that marks the relationship between different groups should be perceived from a multifocal mode. Several factors interfere on its persistence and reproduction, that goes from the international economic order to different historical experiences, factors permanently crossed with

the social representations field, that is, the way we think and imagine the world and social relations. (p. 8)

In the “Introduction” are still indicated the reasons behind the production of the book, such as the already mentioned Conference and also the celebration of the European Year of Intercultural Dialogue. Accordingly, the editors pointed out the care that should be taken with the use of the word “celebration”, once it’s not enough to celebrate the cultural dialogue. The search for alternatives to pre-established and simplified conceptions about interculturality defines the intention of the discussions presented in the book. The proposal seems to try to figure out the different ways to communicate in a plural world, and the strategy of using different authors from different nationalities to do so, already reveals the intercultural dialogue within the work itself.

In the first part, entitled “Spaces and Migrations: laws, flows, and looks”, there are three chapters that discuss the migration. In the first, “Immigration and Interculturality in the European Union”, the author Isabel Estrada Carvalhais starts from three key concepts (illegal immigration, circular migration and good neighbourhood) to investigate immigration in the European Union for a political prism. The text permeates the political contradictions of States that, on one hand require the immigration to keep its population stability and, on the other hand, consider easier to invest in the fight against “illegal immigration” than in the “reception” of immigrants. The immigration policy in the European Union appears, then, with the difficulty of dealing with the ambivalent discourse of freedom and acceptance on a way and the fear of terrorism and illegality on another way.

The second text, by Anna Zlobina and Dario Páez, analyses the strategies of acculturation of immigrants in Spain. With the title “Aculturación y comunicación intercultural: El caso de inmigración em España”, the chapter discusses the difficulties inherent to the integration of immigrants in the society without losing their cultural identity. There is a double challenge that passes through the societies that receives the immigrants as the immigrants themselves, who have to adjust both in the private – where the intimate sphere receives the impact of a new culture - as in the public, where political and economic aspects require adjustment.

The third chapter, “Trough the narrative of look: movie and photographic speeches”, by Joana Miranda, understand the narrative as a way of the sense of the migratory experience. From artistic productions as the documentary *Lisboetas* and the photographs by Sebastião Salgado, the author tries to understand how the act of storytelling orders these experiences. This first part of the book has the merit of bringing new information and interesting discussions about immigration in Europe. Despite the different contributions and perspectives, the chapters discuss among themselves through the understanding of the cultural complexity of the situation of immigrants, and how its dialogue with the society is developer of a mutual transformation that takes place in the intercultural sphere.

The second part, “Post-colonial Narratives and Representations”, seeks the understanding of the past to understand the present. In the first text, “Local worlds, Global worlds: the difference in history”, Maria Paula Meneses draws attention to the Eurocentric

look on Africa, in which an “inferior other” is waiting to be led by European. Starting by pointing the example of Mozambique, the author discusses how the ways of telling the History of colonization interfere in the representations that still survive today about the black person as incapable, which created a racial hierarchy that survives through the ages.

In sequence, “From everyday post colonialism to the hyphenated identities: identities in exiles” discusses the effects of Portuguese colonialism in identities. Also using Mozambique as an exemplary case, the author Sheila Khan listened to the “silenced” voices in the post-colonialism, crossing the depositions of the colonized with discussions of Stuart Hall in an attempt to understand the hyphenated identities, which were resulted from mestization.

At the end of the second part, “Colonial Memories and Postcolonial Dialogues: Guinea-Bissau and Portugal” brings the issue of social memory and the need to question the dominant narratives and to decolonize of thought. The authors Rosa Cabecinhas and Nesilita Nhaga propose a critical review of the Lusophony as a symbolic construction, by analysing the social representations of history in Guinea-Bissau and Portugal.

One of the virtues of this second part is to bring the political and historical dimension of the strategies of social representation. The dimension of the representations of the past is interesting for the perception of the intercultural dialogue and offers clues about the future of the relationship between cultures. The concept of representation is still present in the third part of the book, “Modes of representation and forms of belonging”. Now the symbolic cultural constructions are analysed as essential to the understanding of dialogue between peoples.

The first text of this part is called “What is a place? Anthropological reflexions about the near and the remote” and Ramon Sarró discusses the living space as a construction made by the accumulation of shared meanings and actions that become regulars. The author discusses about the language and its performance in the “domestication” of space, and traces an interesting approach that dialogues between culture and imaginary in an attempt to understand how the territorialisation came from a symbolic dimension that is in the cultural crossroads. The second text, “Spatial configurations and regimes of belonging”, by Luís Cunha, continues to look at the territory as a cultural dimension, but proposes a perspective of graphic narrative as the representations of different identity discourses in clash. The author tries to understand the enunciations by binding the belonging sense from the Portuguese reality, focusing on mapping to understand the signs that make up the collective identity. The two texts in this third part are significant to understanding how the territory’s narration reveals how we represent and establish the social.

The fourth and last part of the book, “Language, speech and symbolic exchanges”, presents a theorization about the culture in the contemporary world. The text “Symbol, metaphor and myth in intercultural communication” proposes the interculturality of the thinking of the language in its central aspects: symbol, metaphor and myth. The language is understood as the place of production and reflection of the cultural imaginary and also of Others, and the author Maria Manuel Baptista uses the concept of Paul

Ricoeur's hermeneutics in the attempt to understand the communication with the Other, pointing the culture as a possible solution for communication between people. The book ends with "Synchrétisme et postmodernité" by Jean-Martin Rabot. Dealing with a subject - religion - apparently disconnected from the rest of the work, through the discussion about syncretism, the author achieves to resume the complex dynamics of contemporary society, present in the first part of the book, from the vision of a kind of postmodern polytheism that reveals the cultural identity fragmentation. Using the concept of syncretism as sociological operator to understand the resulting culture of various migrations and the fusion of thoughts that seem to occur in current society, the chapter ends the book in a way that engages the whole rest. The last part of the book is efficient in its look about the alterity from the cultural objects present in society and that reflect the multiplicity of identities present in postmodernism.

Comunicação Intercultural, one might say, brings out a mixture of elements that together allows a more complex vision of the contemporary world. Despite having Europe as a place of speech, the panorama charted by their various authors allows do appropriations of its analyses in other contexts. For studies of Communication, *Comunicação Intercultural* can be seen as a useful tool to help the understanding of the contexts we deal, and can also be applied in empirical analyses that want to unveil the communicative and symbolic dimensions in the language of the various cultural objects that exist in our contemporary society. //

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

Cabecinhas, R. & Cunha, L. (Eds.) (2008). *Comunicação intercultural. perspectivas, dilemas e desafios*. Porto: Campo das Letras.

Berger, P. & Luckman, T. (1985). *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes.

Hall, S. (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Thousand Oaks.

BIOGRAPHICAL NOTE

Renné Oliveira França is a professor and researcher of Cinema at the Federal Institute of Goiás, Brazil. He holds a PhD in Social Communication by the Federal University of Minas Gerais, Brazil.

E-mail: renne.franca@ifg.edu.br

Campus Cidade de Goiás, Instituto Federal de Goiás. Quartel do XX, Praça Brasil Ramos Caiado s/nº. CEP: 76600-000. Goiás-GO, Brasil.

* Submitted: 31-01-2016

* Accepted: 20-04-2016

AGRADECIMENTO AOS REVISORES

Os artigos publicados na revista *Comunicação e Sociedade* estão sujeitos a um processo de *blind peer review*.

Agradecemos aos investigadores que colaboraram connosco como revisores dos artigos que foram submetidos para publicação nesta edição da revista. A todos eles endereçamos o nosso reconhecimento pelo seu valioso contributo.