

A black and white halftone photograph. In the foreground, a large, solid black silhouette of a person is shown from the back, looking towards the background. In the background, there is a wooden chair with a curved back. To the right of the chair, a sign is visible with some text, including the words "melhor" and "Coca-Cola". The overall image has a grainy, dotted texture characteristic of halftone printing.

Memórias

de pau-preto

e marfim.

A imagem e o arquivo familiar
na contribuição de narrativas pós-coloniais.

Inês Sofia Dias Costa

Relatório de projeto para a obtenção do grau de mestre em Design da Imagem,
na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Ficha técnica do projeto

ORIENTADORA

Professora Susana Lourenço Marques

ORIENTADOR ID+

Professor José Carneiro

Ficha técnica do filme

REALIZAÇÃO

Inês Sofia Dias Costa

COMPOSIÇÃO E SOUND DESIGN

João Beleza

DESIGN GRÁFICO

Thiago Liberdade

ORIENTAÇÃO

Susana Lourenço Marques

FINANCIAMENTO

ID+ / FCT

*Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a
Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDP/04057/2020.*

*This work is financed by national funds through the FCT – Fundação para a Ciência
e a Tecnologia, I.P., under the scope of the project UIDP/04057/2020.*

Memórias

de pau-preto e marfim.



inês sofia dias costa

Agradecimentos

Este projeto é o resultado de uma investigação que não teria sido possível sem o apoio e disponibilidade de amigos, família e colegas investigadores. O passado colonial português continua hoje a ser um tema pouco discutido e problematizado, associado a memórias traumáticas e silenciadas. Não sendo um assunto fácil de debater, fazê-lo no seio familiar é, possivelmente, ainda mais complexo. Por essa razão, este projeto só é possível através da disponibilidade dos meus avós, Amélia e António, que depois de décadas sem falar sobre uma das alturas mais complicadas e turbulentas das suas vidas, me confiaram as suas histórias e os seus arquivos.

Obrigada aos meus avós, ao meu pai, à minha mãe e à minha irmã, que se disponibilizaram para procurar fotografias e documentos esquecidos ao longo de décadas. Um agradecimento especial à professora Susana Lourenço Marques, orientadora deste projeto, pelo constante apoio, interesse e disponibilidade ao longo de vários meses. Agradeço especialmente também ao Thiago Liberdade, meu companheiro e família, e ao João Beleza, pelo entusiasmo e vontade de colaborar no projeto, através do design gráfico e produção de som, respetivamente, e pelo apoio incondicional que me deram.

Quero agradecer a todas/os que se disponibilizaram para serem entrevistadas/os numa fase inicial do projeto e por terem continuado interessadas/os ao longo dos meses de investigação. Agradeço especialmente ao João Rebelo, meu companheiro de mestrado e amigo de vida, ao Gil Monteverde e Carolina Bonzinho, pelo apoio e interesse constante, ao professor José Carneiro, ao professor Vitor Almeida e ao Nuno Coelho, pelo apoio e disponibilidade em discutir o projeto e ao Álvaro Ferreira, pela ajuda indispensável que me prestou ao longo de todo o ano. Por último, gostava de agradecer ao Luís Cília que, sem me conhecer pessoalmente, cedeu sem hesitação os direitos sobre a sua música "A Bola", que integra os créditos finais do filme e, claro, ao ID+ e FCT pelo apoio de financiamento a este projeto.



Resumo

O projeto que aqui se apresenta surge da necessidade de recuperação e preservação de histórias da Guerra Colonial e do “Retorno”, a partir de um testemunho intergeracional que relaciona a história oral e o arquivo de imagens privadas. Com a recolha destas histórias, pretende-se pensar a imagem como elemento central na criação da identidade nacional, da memória coletiva e do imaginário colonial português, bem como entender de que forma a sua reapropriação pode dar origem a contra-narrativas e a um entendimento mais completo da nossa história. A partir do estudo da pós-memória, dos estudos pós-coloniais e da imagem, o ensaio explora o arquivo familiar e as imagens vernaculares como ponto de partida para a criação de um ensaio audiovisual, a partir do qual se procura colocar em contraste micro e macro narrativas sobre a história colonial e pós-colonial portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: PÓS-MEMÓRIA; COLONIALISMO; ANIMAÇÃO DOCUMENTAL.

The project presented here arises from the need to recover and preserve stories of the Colonial War and the “Retorno”, from an intergenerational testimony that relates oral history and the archive of private images. By collecting these stories, we intend to think about the image as a central element in the creation of national identity, collective memory and the portuguese colonial imaginary, as well as to understand how its reapropriation can give rise to counter-narratives and a more complete understanding of our history. From post-memory studies, post-colonial studies and image studies, the essay explores the family archive and vernacular images as a starting point for the creation of an audiovisual essay, from which it seeks to put in contrast micro and macro narratives about portuguese colonial and post-colonial history.

KEYWORDS: POSTMEMORY; COLONIALISM; DOCUMENTAL ANIMATION.

Índice

Agradecimentos	05	Resumo	07	Introdução	11	Capítulo Um Trauma e esquecimento: o processo de descolonização em Portugal	15
1.1. A Guerra Colonial e o “Retorno”	17	1.2. Autoridade, imperialismo e luso-tropicalismo: o papel da imagem na construção de narrativas coloniais	23	1.3. O arquivo familiar como evidência	39	Capítulo Dois Quebrar o silêncio com imagens: novas formas de ver e pensar o arquivo	47
2.1. Pós-memória e a possibilidade de novas narrativas	49	2.2. A potencialidade da animação documental	57	Capítulo Três Memórias de Pau-Preto e marfim: um ensaio audiovisual de docuficção animado	67	3.1. Mexer no passado: entrevistas, fotografias e objetos encontrados	69
3.2. Criação de novas imagens a partir do arquivo	103	Considerações Finais	113	Bibliografia	117	Anexos	125



Introdução

Entendendo a imagem como ferramenta essencial na construção e legitimação da narrativa histórica, o ensaio fílmico que se apresenta propõe a recuperação de micronarrativas de diferentes gerações, para entender a sua ligação ao passado colonial português. Na sequência de uma guerra em que aproximadamente oitocentos mil homens portugueses e quinhentos mil africanos (guineenses, moçambicanos e angolanos) foram obrigados a combater, é ainda possível sentir as repercussões desse trauma, representado pelo silêncio e a persistência da narrativa imperialista na esfera pública e social. Imagens e objetos coloniais continuam nas prateleiras das casas portuguesas, à vista ou esquecidas em álbuns fotográficos.

A investigação realizada tem como principal enquadramento a apropriação ideológica do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre, bem como a propaganda responsável pela manutenção da “política do espírito” do Estado Novo, resultante numa identidade nacional saudosista e imperialista, que romantiza a miscigenação e “os descobrimentos” e silencia o passado escravocrata colonial de que Portugal fez parte.

Partindo de arquivos pessoais, transferidos intergeracionalmente, materializou-se num ensaio audiovisual que procura discutir criticamente, através de técnicas de animação e docuficção, a relação entre a memória e a narrativa colonial portuguesa, em especial a responsabilidade e capacidade da geração “pós-memória” (Hirsch, 2012) em questionar estas narrativas.

Através da recolha de testemunhos orais, cartas, postais e fotografias, bem como de imagens de objetos coloniais que acompanharam a migração de milhares de portugueses das ex-colónias, o ensaio fílmico reúne a memória e história dos meus avós maternos, ex-colonos e retornados de Quelimane, Moçambique e do meu avô paterno, ex-combatente da Guerra Colonial em Angola. A utilização destes testemunhos permite pensar a complexidade do seu processo, continuidade e ruptura, sendo o arquivo familiar um “media de memória e perda” (Hirsch 2012, 13).

O ensaio fílmico funciona, assim, como meio de resistência e aproximação a narrativas individuais e singulares, muitas vezes ignoradas, em detrimento de narrativas generalizadas e incompletas. Relembrar através do arquivo é uma forma de contra-história que permite entender de modo mais amplo os mecanismos e estruturas de poder opressivo e a efabulação colonial, impedindo o silenciamento de narrativas alternativas.

Neste relatório, começaremos por contextualizar no tempo e no espaço social o processo de descolonização português, bem como a vida em ditadura e como a ideologia do Estado Novo se traduzia não só na imagem, como também na cultura portuguesa. No primeiro subcapítulo, começamos por contextualizar a Guerra Colonial e o “Retorno” tendo em conta a propaganda do Estado Novo e a mentalidade da época, partindo do estudo de Elsa Peralta. No segundo subcapítulo, veremos como essa mentalidade se traduzia nas imagens de propaganda do Estado Novo e como as imagens tiveram um papel relevante na construção da narrativa colonial portuguesa a partir de três ideias centrais: a autoridade, o imperialismo e o luso-tropicalismo. No capítulo 1.3. abordaremos o arquivo familiar como evidência histórica do que foi dito nos capítulos anteriores através de uma contextualização dos casos de estudo deste projeto de investigação. No segundo capítulo aprofundaremos sobre o estudo da “pós-memória” de Marianne Hirsch, as políticas do silêncio de Michel Trouillot e como o estudo a partir do arquivo familiar tem vindo a ser utilizado por diferentes artistas, principalmente no campo da ilustração e da animação, para problematizar questões políticas e culturais de eventos traumáticos do passado. Analisaremos em particular o caso da novela gráfica “Maus” de Art Spiegelman e alguns casos de animação documental no segundo subcapítulo, onde veremos também quais as vantagens e desvantagens da utilização destes meios e como o arquivo tem vindo a afetar a produção do trabalho artístico enquanto prática investigativa.

Por fim, falaremos sobre como a investigação se materializou no ensaio audio-visual realizado, desde o processo de entrevistas, à análise do arquivo encontrado e também à criação de novas imagens e contra-narrativas, que foram possíveis a partir dele. Nos anexos, poderão ser encontrados alguns *frames* finais do ensaio audio-visual.

MEMBRO DA ASSOCIAÇÃO DE
TRANSPORTE AEREO INTERNACIONAL
IATA
QUALIDADE NO
TRANSPORTE AEREO

bilhete de passagem e bilhete de bagagem-doméstico

PORTUGUESES
S.A.R.L.-LISBOA
AEROPORTO DE LISBOA

O PASSEIRO DEVE EXAMI-
NAR CUIDADOSAMENTE ESTE
BILHETE EM ESPECIAL AS
CONDIÇÕES CONTIDAS NO
VERS. DESTA CAPA.

- BEIRA
- BUENOS AIRES
- JOHANNESBURG
- COPENHAGEN
- AMSTERDAM
- ZURICH
- FRANKFURT
- LUANDA
- NEW YORK
- BOSTON
- MONTREAL
- S. PAULO
- L. MARQUES
- LONDON
- DUSSELDORF
- BRUSSELS
- PORTO SANTO
- PARIS
- GENEVA
- LISBOA
- MADRID

557

LISBON
TAP
B
TP 3786460
LIS

**TRANSPORTES
AÉREOS**

0472 2579009

LISBON
TAP
B
TP 3786459
LIS

LISBON
TAP
B
TP 3786457
LIS

agem-doméstico

LISBON
TAP
B
TP 3786458
LIS

LISBON
TAP
B
TP 3786461
LIS

Capítulo um Trauma e esquecimento: o processo de descolonização em Portugal

Emitido por

TAP

**TRANSPORTES
AÉREOS
PORTUGUESES**
S.A.R.L.-LISBOA
AEROPORTO DE LISBOA

- FRANKFURT
- MADRID
- GENEVA
- LISBOA
- PARIS
- PORTO SANTO
- BRUSSELS
- DUSSELDORF
- LONDON
- L. MARQUES
- S. PAULO
- LUANDA
- NEW YORK
- BOSTON
- MONTREAL
- SANTA MARIA
- S. MIGUEL
- LAS PALMAS
- SÃO TOMÉ
- FUNCHAL
- SAL
- BISSAU
- TERCEIRA
- PORTO
- SALISBURY
- REUNION
- MADEIRA

0472 2579010

1.1. A guerra colonial e o “retorno”

A descolonização portuguesa, na segunda metade do século XX, foi um processo complexo e desorganizado, com graves repercussões na memória coletiva e identidade cultural do país. Com o nascimento do Estado Novo e da Constituição Portuguesa, na qual viria a entrar em vigor o Acto Colonial de 1933, Portugal tornou-se um país investido em recuperar a grandeza do seu “império”, legitimando o seu dever “civilizatório” e colonizador.

Em 1951, com a pressão da ONU e de outros países europeus que, depois da Guerra Fria, iniciaram as suas políticas de descolonização, Portugal viu as suas colónias em risco. Assim, passou a chamá-las de “Províncias Ultramarinas” de forma a reiterar a sua importância como parte de uma única nação multirracial, construindo uma relação fabulada entre colonizador/a e colonizado/a. No seu discurso de 12 de agosto de 1963, Salazar diz que Moçambique “só é Moçambique porque é Portugal, que o mesmo é dizer: desfeito o cimento que nos liga e que o faz parte da Nação Portuguesa, não haverá mais Moçambique nem na história nem na geografia” (Salazar e Verdelho 2016).

A partir dos anos 50, a teoria luso-tropicalista passa a integrar o discurso do Estado Novo, uma vez que a ideia de miscigenação se torna central no que diz respeito à propaganda colonial que se pretendia. Assim surge uma nova narrativa nacional, baseada na ideia de colonização através da “fraternidade”, multirracialidade, dever civilizatório e cristão, que consegue encobrir a violência, o racismo e a colonização do Estado Novo, um estado ditatorial que se manteve no poder durante 48 anos. Contudo, a alteração para as políticas “ultramarinas” não foi suficiente para travar o processo de descolonização, que se tornou mais evidente com o início da Guerra Colonial (ou Guerras de Libertação), que começaram em 1961 e que mais tarde seriam decisivas para a queda do regime em 1974, com a Revolução de Abril. A Guerra Colonial durou treze anos, mobilizando cerca de oitocentos mil homens portugueses e quinhentos mil homens africanos (moçambicanos, angolanos e guineenses) através do serviço militar obrigatório. Esta guerra teve repercussões brutais no país, que era caracterizado pela pobreza, ruralidade e analfabetismo (Peralta 2019). Neste contexto, as famílias portuguesas viram muitos dos homens que as sustentam serem obrigados a partir e, por vezes, morrer na guerra, tornando-as ainda mais vulneráveis à pobreza e à fome.

Em “Os Anos da Guerra”, o autor explica como a população portuguesa era ludibriada sobre a natureza e as circunstâncias da guerra, uma vez que as informações sobre o que acontecia nas então ex-colónias era controlada e censurada. Dessa forma, o passar dos anos foi lentamente revelando as mortes e condições precárias dos militares enviados para os territórios africanos, aumentando gradualmente o descontentamento da população em relação aos recursos humanos e económicos destinados ao conflito armado (Melo 1988).

Figura 1 — Frente de postal encontrado na loja O Sótão da Tia Becas, de velharias e colecionismo, no Porto. Fotografia montagem de um soldado na Guerra Colonial, na Beira, em postal de Natal para a família, na Metrópole.



Durante os dois anos de serviço militar obrigatório os soldados encontravam formas de se manter em contacto com as suas famílias, através de postais ou de pequenas fotografias suas, para que não se esquecessem deles, de que é exemplo a iniciativa do Movimento Nacional Feminino, que permitia a troca de aerogramas gratuitos entre os soldados e a metrópole. O MNF e a política dos aerogramas eram vistos pelo Estado Novo como algo essencial para a “motivação” dos soldados na guerra. Contudo, o Estado Novo reconhecia a importância da censura e da propaganda para acalmar os ânimos, investindo nas suas “políticas de espírito” e na “ação psicológica” da guerra. No livro “A Conquista das Almas”, podemos encontrar a definição de ação psicológica que consta no terceiro volume de “O Exército e a Guerra Subversiva”:

A ação que consiste na aplicação de um conjunto de diversas medidas, devidamente coordenadas, destinadas a influenciar as opiniões, os sentimentos, as crenças e, portanto, as atitudes de o comportamento dos meios amigos, neutros e adversos, com a finalidade: fortificar a determinação e o espírito combativo dos meios amigos; atrair a simpatia activa de meios neutros; (...) e contrariar a influência adversa sobre eles; modificar a actividade dos meios adversos num sentido favorável aos objetivos a alcançar. (Afonso 2016, 21)

A manipulação da verdade produziu narrativas historicamente enviesadas e um *tabu* que continua a existir hoje, mesmo depois da queda do regime. Depois de anos de uma guerra “sem honra nem glória”, o 25 de Abril tornou esta questão incómoda, pois “os militares que tinham feito a guerra eram os novos heróis, e a história da sua passagem por África, não sendo agradável de recordar, ameaçava pôr em causa o seu prestígio”(Melo 1988).

Em Moçambique e em Angola, a relutância em reconhecer a independência aos movimentos de libertação, tornou o conflito ainda mais complexo e violento, provocando cerca de dez mil mortos, trinta mil feridos e o regresso ou a fuga de cerca de quinhentas mil pessoas para a metrópole (Peralta 2019). A partir do estudo desenvolvido por Elsa Peralta, podemos perceber que, ao contrário da narrativa de senso comum portuguesa, a integração dos chamados “retornados” não foi pacífica nem simples, e que a falta de discussão e investigação sobre o tema prejudica o entendimento objetivo da nossa história. Para a investigadora, este “é um dos temas menos estudados e compreendidos na história portuguesa contemporânea” (2019) o que contribui para o que Peralta chama de “encobrimento” de identidades, subjetividades e contra-narrativas que se manifesta desde o fim do “império” até hoje, na memória coletiva do país.

Com o início da guerra e a movimentação de milhares de pessoas das colónias para a metrópole, o processo de descolonização tornou-se ainda mais complexo. Em 1975, Portugal não estava economicamente pronto para gerir mudanças estruturais como estas, uma vez que, ao contrário das ex-colónias, era um território pobre, rural e pouco desenvolvido que tinha vivido 48 anos de regime ditatorial, sem investimentos diretos na qualidade de vida da população.

Com um setor agrícola pouco industrializado, número altos de mortalidade infantil, uma taxa de 25% de analfabetismo e escassez de emprego, muitos portugueses emigraram para países mais ricos da Europa como França, Alemanha e Suíça (Peralta 2019), algo que acabou por transformar a identidade cultural do país. Todos estes fatores fizeram com que os “Retornados” fossem vistos como “concorrentes num mercado de habitação e trabalho já muito escasso”, associados à uma vida de regalias através da exploração colonial, contra quem foi feita a revolução, e associados a práticas económicas, sociais e sexuais promíscuas, como a prostituição ou o consumo de “liamba” (2019, 320). Os “retornados”, por sua vez, entendiam o regresso a Portugal como um passo atrás, para uma vida mais retrógrada e “atrasada” em todos os sentidos, criando assim uma disputa direta entre os dois grupos de portugueses e um desconforto em redor da própria palavra “Retornado/a” (2019, 320), que surge pela criação do IARN (Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais), tornando-se rapidamente um nome pejorativo. Como Peralta menciona, é importante lembrar que apesar de a maioria dos “retornados” serem brancos, também houve um número significativo de pessoas negras, afrodescendentes e de origem indiana que vieram para Portugal para fugir ao conflito armado e cuja integração foi ainda mais difícil por questões de discriminação racial e por falta de estrutura familiar capaz de os auxiliar no país.

Milhares de famílias vieram para Portugal com pouco mais do que as roupas que traziam no corpo e procuraram ajuda junto das suas famílias, no caso daqueles que conseguiram manter esse contacto à distância. Muitos outros foram alojados temporariamente em antigas prisões, hospitais e hotéis e milhares de caixotes de madeira com os seus pertences ficaram abandonados no cais de Lisboa durante meses, criando um cenário visualmente representativo do caos causado pelo fim da colonização dos territórios africanos, como se pode ver na figura 2.

Figura 2 — Caixotes dos “retornados”, Lisboa, 1975. Fotografia de arquivo “A Capital”, retirada do site do Jornal Expresso.



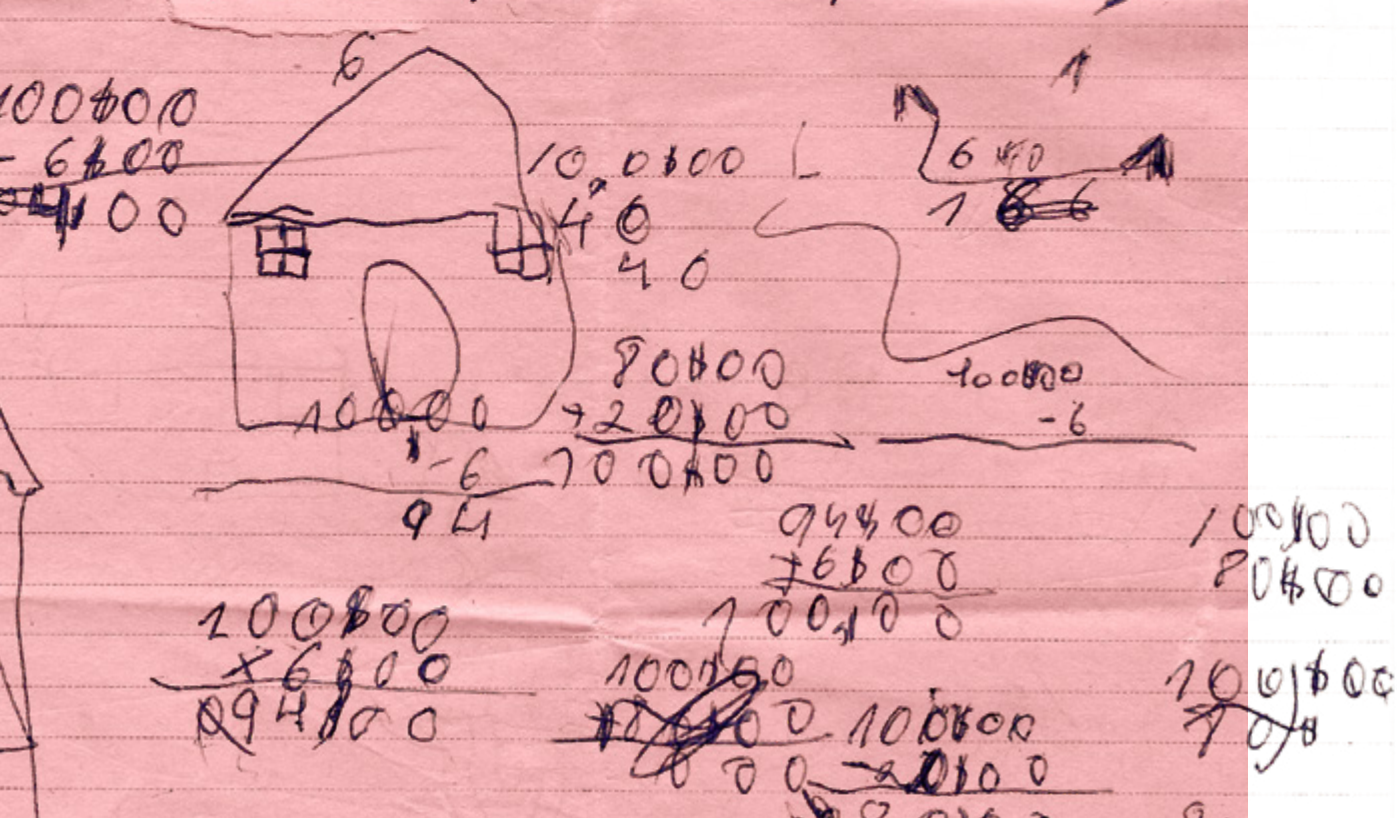
leulud
Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais
irio, 79, -A-
boa 2

100000
200000
300000
400000
500000

Refa Processo no 50084/13

Vejas sem conta me dirigi a esse Instituto, algumas
ções contactando, o funcionário Sr. Matos, na Investigação,
que me fosse entregue o apoio que tanto careço, e que
direito, caso voltar a presença de V. Exa. pedindo
para expor o seguinte.

Em Maio de 1976, minha mulher enviou a V. Exa. prontamente
ru os documentos solicitados para análise do processo, uma
esta ~~que~~ que era suficientemente explicativa.



1.2. Autoridade, imperialismo e lusotropicalismo: o papel da imagem na construção de narrativas coloniais

Como mencionámos no subcapítulo anterior, durante o período do Estado Novo, Portugal era um país pouco desenvolvido economicamente e industrialmente, com uma grande parte da população analfabeta ou com um nível de escolaridade muito baixo. Estes foram fatores determinantes no controlo da população através da imagem, acessível a qualquer pessoa, mesmo aos que não sabiam ler. Dessa forma se justifica o empenho na criação do SPN (Secretariado de Propaganda Nacional) e o SNI (Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo) que, com a ajuda da PIDE, asseguravam que apenas o Estado tinha o poder de decisão sobre a imagem produzida por e para Portugal.

A figura mais proeminente da gestão da propaganda era António Ferro, "braço direito" de Salazar. Ferro entendia a importância da imagem e das artes na "elevação de um povo" e na construção identitária e cultural do país. A imagem associada a Portugal deveria servir para assumir uma frente imponente perante o resto da Europa, mas também para guiar as gerações mais novas a seguir a ideologia do Estado, para que pudessem perpetuá-la no futuro (Serra, André, e Rodrigues 2020). António Ferro entendia a importância e o papel da educação e por isso mesmo se dedicou a doutriná-la através da imagem e da criação da Mocidade Portuguesa.

O SPN controlava toda a produção e divulgação das artes, fossem elas gráficas ou performativas, manipulando a criação artística e o posicionamento político de artistas, uma vez que obras que não estivessem em conformidade com os ideais do Estado Novo não seriam expostas ou publicadas. São exemplos disso, os dois cartazes, de Almada Negreiros e Jorge Barradas, representados nas figuras 3 e 4, a favor do voto na Nova Constituição de 1933 que traria o fim da Ditadura Militar e daria lugar ao Estado Novo. Em ambos, a figura da mulher é utilizada como protetora do Estado, caracterizado como forte e representativo da autoridade, poder e justiça social, mostrando desde logo a divisão binária entre "homem" e "mulher", bem como definindo o papel que cada um ocuparia nesta nova sociedade portuguesa.

Durante este período houve especial investimento na edição de jornais, revistas de ilustração e publicações, como Portugal 1934 e Portugal 1940, que foram essenciais para a criação de uma nova identidade nacional (Serra, André, e Rodrigues 2020) e que utilizaram o cons-

Figura 3 — “Votai na Nova Constituição”. Almada Negreiros. 1933. Cartaz impresso em litografia com três cores. Biblioteca Nacional de Portugal.



Figura 4 — “Votai na Nova Constituição”. Jorge Barradas, 1933. Impresso, 89,8 x 116 cm. Antigo Secretariado de Propaganda Nacional. Lisboa, Portugal.



trativismo russo como estética, provando o desenvolvimento do design gráfico ao serviço do Estado em Portugal. Esta imagem era entendida como indispensável para acompanhar o progresso europeu e mostrar às outras potências europeias que Portugal era capaz de competir, mesmo estando “orgulhosamente sós”. Para além de imagens em cartazes e revistas, a estética do Estado Novo estendia-se também à criação da Legião Portuguesa, a Mocidade Portuguesa e o Movimento Nacional Feminino, em Exposições Coloniais e nos seus respectivos catálogos, bem como na criação de vários monumentos que exaltavam o orgulho nacional. Alguns destes monumentos existem até hoje, como é o caso do Padrão dos Descobrimentos em Lisboa, o Monumento ao Esforço Colonizador, no Porto, e o parque temático Portugal dos Pequenitos, em Coimbra. Tendo isto em conta, podemos destacar três ideias chave da imagem propagandística no Estado Novo: a autoridade, o imperialismo e o lusotropicalismo, que de seguida se analisam.

Sendo o Estado Novo um regime ditatorial e fascista, era importante que a população respeitasse e obedecesse às regras impostas pelo chefe de Estado e à sua figura. Para isso, utilizou-se a imagem como meio de divulgação das ideias conservadoras e religiosas que mostravam não só Salazar como o “Salvador da Pátria”, como a própria figura do “homem” era uma espécie de “micro” chefe de estado dentro do seio familiar, ou seja, o “homem” como figura máxima de chefe de família e a “mulher” como figura maternal.

É importante frisar que nesta época, ainda mais do que hoje, a sociedade portuguesa e a insituição da família se regia pela binariedade de género e cis-heteronormatividade. Por isso, utilizaremos “homem” e “mulher” dentro desse contexto. Neste estudo não abordaremos a questão da dissidência de género, por se tratar de uma questão silenciada e que não comportava a narrativa nacional hegemónica. Contudo, consideramos importante frisar que essas identidades e vivências existiam e resistiam à autoridade fascista, como sempre o fizeram. Para além disso, o lema “Deus, Pátria, Família” resume a ideologia assumida na época e que era a base de todos os outros conceitos difundidos.

A religiosidade cristã era utilizada como argumento para a passividade, a obediência, subserviência e o dever civilizatório de coloni-

zação sendo, por isso, uma forma de disfarçar as violências cometidas no processo de colonização, na guerra e até mesmo na repressão do próprio povo português, por parte do Estado Novo.

Muitas destas ideias foram tão bem difundidas que permanecem na cultura portuguesa até aos dias de hoje. Nomeadamente a ideia de “império”, a narrativa dos “descobrimientos” e a ideia de que Portugal foi um país brando no que diz respeito à colonização, recusando até hoje a ideia de racismo dentro da sociedade portuguesa (Afonso e Gomes 2016).

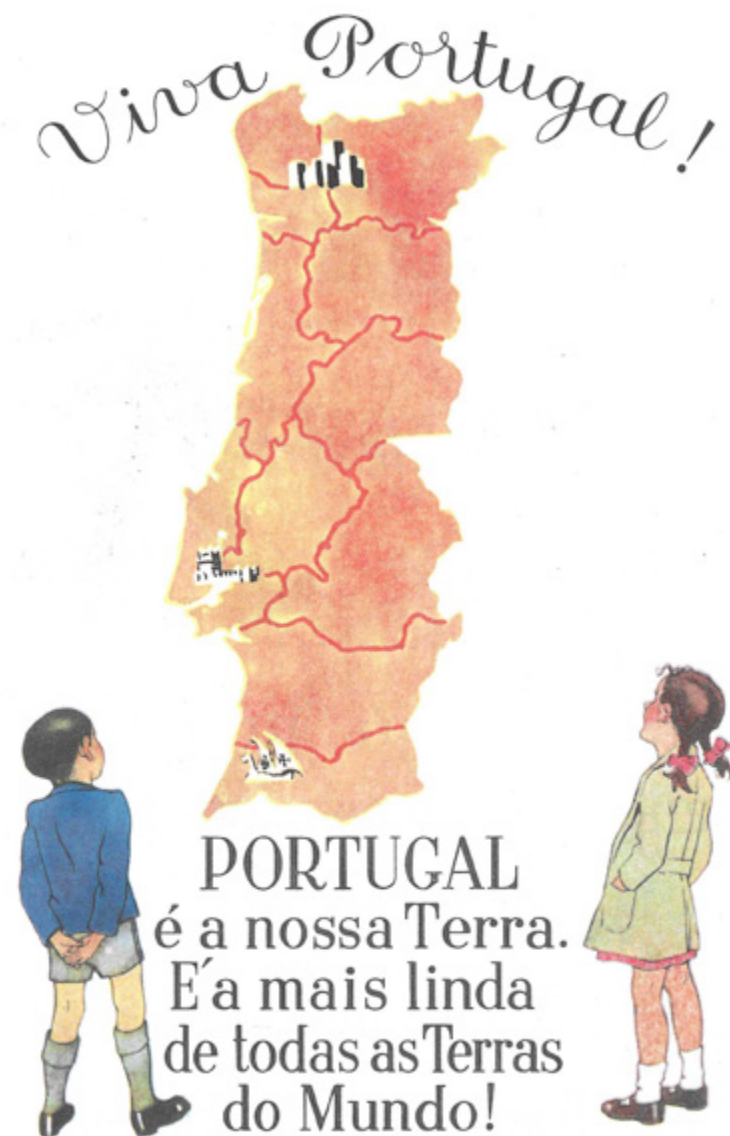
Para mais, a trilogia nacional “Deus, Pátria, Família” foi reutilizada no passado ano de 2021 pelo líder do partido de extrema-direita português, acrescentando a palavra “Trabalho” e ainda este ano de 2022 o presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, utilizou o lema como parte do discurso conservador nacionalista.

Figura 5 – Deus, Pátria, Família: A Trilogia de Educação Nacional. Martins Barata, 1938.



Num dos sete cartazes da série “Lição de Salazar”, de Martins Barata (figura 5) podemos ver a representação da instituição familiar aos olhos do Estado Novo. À esquerda, vemos a figura da mulher, mãe e trabalhadora doméstica enquanto prepara o jantar, e a figura do filho com o uniforme da Mocidade Portuguesa. Do lado direito vemos a representação de uma rapariga que levanta as mãos em espanto perante a figura do pai. No chão, ao pé dela, vemos miniaturas de panelas e

Figura 6 – Página digitalizada de um exemplar do “Livro da Primeira Classe”. Editora Educação Nacional. Livro impresso, 17 x 22 cm. 1958.



pratos, brinquedos da época destinados a ensinar as crianças sobre o seu dever no trabalho doméstico, nas regras de “etiqueta” e cuidado “feminino”. Na porta, vemos a figura do pai, que traz aos ombros uma enxada, representando o homem trabalhador e humilde. Todas as restantes figuras suspendem as suas atividades para cumprimentar o pai, chefe da família, com entusiasmo. Este é o retrato de uma família humilde, trabalhadora e religiosa, como se pode comprovar pela presença propositada do altar, no centro da sala e da imagem. Pela janela é possível ver um monumento com a bandeira portuguesa, representando o dever patriótico e nacionalista. Apesar de rural e sem grandes luxos, a família parece feliz e satisfeita, sem qualquer sinal de pobreza, repressão ou de vivência num estado ditatorial.

O revivalismo da narrativa epopeica dos “descobrimientos” e do potencial imperialista de Portugal foi imprescindível para o fortalecimento do Estado Novo e da identidade nacional, bem como para a colonização e exploração das suas colónias africanas, até à queda do regime em 1975.

O auge da afirmação imperialista assume particular evidência na Exposição Colonial Portuguesa de 1934, no Porto, (figura 7) e na Exposição do Mundo Português em 1940, em Lisboa (figura 8) (Serra, André, e Rodrigues 2020). Ambas as exposições pretendiam mostrar a grandeza do império português e tornar a vida nas colónias parte do imaginário coletivo. As exposições deram origem a catálogos e álbuns fotográficos que hoje nos ajudam a entender “as visões do Império” (Serra, André, e Rodrigues 2020). Estes foram eventos de grande magnitude, e autênticos zoológicos humanos, para os quais foram construídos grandes monumentos, diversões e pavilhões de cada uma das colónias e também das regiões rurais de Portugal, com o objetivo de oferecer ao público uma ideia positiva da ocupação e persuadir os portugueses a “emigrarem” para as colónias, de forma a ocupar e explorar esses territórios.

Foi também através das imagens produzidas nestes eventos, seja nas fotografias de Domingos Alvão, no caso da exposição no Porto, ou nos catálogos e revistas que acompanharam as outras iniciativas, que podemos constatar as relações de poder e a ideologia racista que se pretendia difundir e que estava de acordo com os estudos antropológicos e etnográficos da época, na Europa. Para Filomena Serra, os registos destas exposições

“permitem compreender o modo como o corpo se tornou, nessa exposição, um espaço de inscrição e de categorização racial e cultural, em nome da propaganda do regime” (2020).

Figura 7 — Palácio de Cristal transformado em Palácio das Colónias para a Exposição Colonial; Fotografia de Domingos Alvão, 1934, Porto.



Figura 8 — A entrada da Exposição do Mundo Português através do Pavilhão “Os Portugueses no Mundo”. Fotografia © Arquivo DN 1940, Lisboa.

O famoso mapa “Portugal não é um país pequeno”, produzido por Henrique Galvão para a Exposição Colonial de 1934, é um dos exemplos mais conhecidos da vontade de mostrar a capacidade expansionista e imperialista do Estado Novo, sobrepondo graficamente os territórios colonizados aos países da Europa e disseminando a ideia de que Portugal, apesar de ser um país pequeno em território, era capaz de se equiparar a outros países da Europa na sua capacidade de expansão colonial. A apropriação d’ “Os Lusíadas” de Luis de Camões na construção desta narrativa é algo que é possível identificar como um pilar da identidade portuguesa até hoje. “Se mais mundo houvera, lá chegara” foi uma frase da obra de Camões que se tornou central na narrativa do Estado Novo, uma vez que apelava à história de Portugal como a história de um povo de navegadores e “exploradores”, escolhidos por Deus para “civilizar” o mundo, contra todas as adversidades e possíveis inimigos. Podemos encontrar a frase acima citada num mural do parque Portugal dos Pequenitos, criado pelo Estado Novo e que existe até hoje, sem qualquer contextualização histórica ou política. Neste sentido, o nacionalismo foi extremamente importante para a implementação da ficção imperial, bem como a teoria darwinista, que toda a Europa do século XIX seguia, e que permitiu justificar a dominância colonial e as relações de poder entre colonizadores e colonizados (Serra, André e Rodrigues 2020, 47). Após a queda da monarquia, o “mundo português”, o “reino de Portugal”, a caravela, a espada e a cruz mantiveram-se símbolos e pilares da identidade nacional, que perduram até hoje em manuais escolares, monumentos do espaço público e, em geral, no imaginário português.

Figura 9 — Frente e verso de um bilhete postal da Exposição do Mundo Português de 1940, em Lisboa. Enviado de Lisboa para o Brasil. Encontrado numa loja de velharias no Porto.



Figura 10 — Frente e verso de um bilhete postal da Exposição do Mundo Português de 1940, em Lisboa. Encontrado numa loja de velharias no Porto.

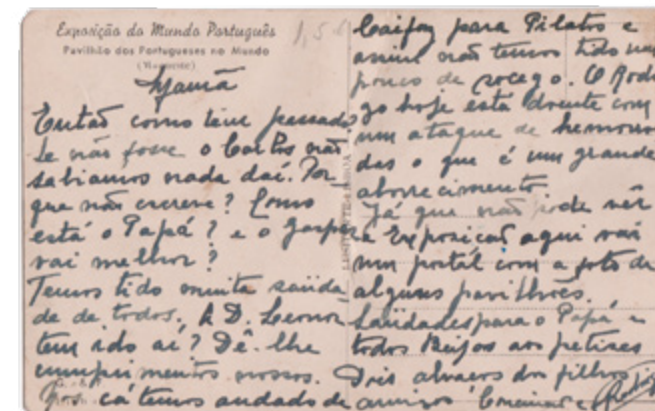
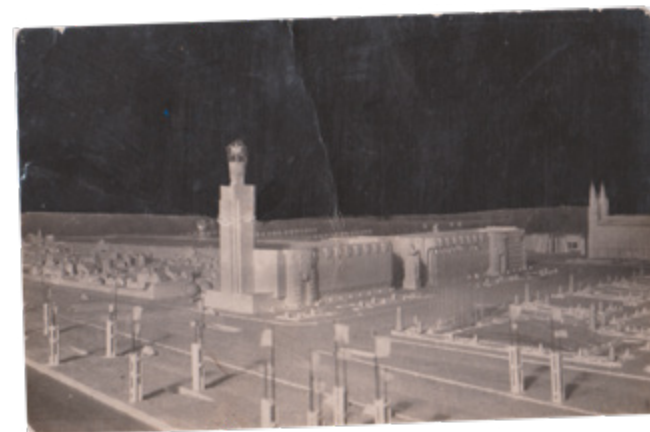




Figura 11 — Cartaz Angola é Terra de Portugal. Lisboa: SNI 1965-?



Figura 12 — Cartazes de propaganda das Forças Armadas Portuguesas, s/d, dirigidos aos combatentes africanos e incentivando a sua deserção. Recolhido entre 1969 e 1971, por Fernando Hipólito e por ele digitalizado. Imagens: © Fernando Hipólito (2014).

Durante a investigação deste projeto, foram encontrados alguns postais das exposições coloniais, da época (figuras 9 e 10) no verso dos quais pode-se ler uma mensagem entre amigos distantes com a seguinte frase “Envio-te este postal com um aspeto da Exposição que no conjunto está colossal. Muito bom também o pavilhão do Brasil”. A produção destes postais, bem como de outros objetos comemorativos das exposições, mostra a atenção ao detalhe relativamente à forma de divulgação da imagem do Estado Novo e das suas exposições coloniais, uma vez que pretendia alcançar população portuguesa no estrangeiro ou no interior do país.

Contudo, com a mudança das políticas coloniais por toda a Europa, depois da Guerra Fria, foi necessário fazer alguns ajustes ideológicos no que dizia respeito ao conceito de colonização e à ideia de superioridade racial, especialmente apoiada pela antropologia e medicina tropical. Neste sentido foi essencial o uso da teoria luso-tropicalista de Gilberto Freyre e a adoção das políticas ultramarinas, que viriam a ser uma ajuda no incentivo da colonização dos territórios africanos no século XIX.

A “teoria” luso-tropicalista de Gilberto Freyre, apresentada pela primeira vez no seu livro *Casa-Grande & Senzala*, destaca a importância da estrutura colonial na formação social da identidade brasileira. Freyre provinha de uma família rica e dona de propriedades coloniais, de engenhos de açúcar e de mão-de-obra escravizada, o que justifica o seu posicionamento favorável à ideia de exploração colonial e miscigenação. Pretendia, assim, refutar a ideia de que o processo de miscigenação no Brasil deu origem àquilo que se acreditava na altura ser “uma raça inferior”, mas que, pelo contrário, tinha sido algo positivo na criação de um povo rico culturalmente, precisamente pela mistura entre as/os brancos (portugueses colonizadores), as/os negras/os (pessoas africanas escravizadas e traficadas para o Brasil) e as/os chamados “índias/os” (população autóctone do Brasil que foi, na sua maioria, dizimada ou evangelizada).

No fundo, o luso-tropicalismo pretendia legitimar a sociedade colonial e patriarcal brasileira, elogiando o povo português como especialmente dotado de capacidade colonizadora, pela sua história de contacto com os “mouros” e judeus (Freyre 2003). A “teoria” foi inicialmente rejeitada pelo Estado Novo até aos anos 50, quando se deu a mudança da terminologia colonial para “ultramarina”, numa tentativa de responder às exigências

do processo de descolonização em ação pela Europa. Isto teve fortes repercussões na identidade portuguesa e foi especialmente importante no incentivo à colonização da década de 1950 nos países africanos e ainda durante o desenrolar da Guerra Colonial.

O apelo à miscigenação e à incorporação dos povos africanos na identidade portuguesa, abriu as portas à recusa do racismo e à conceção de que a presença colonial portuguesa em territórios africanos era positiva, ideia que prevalece até hoje. A colonização em massa da década de 1950 por parte das classes mais baixas para Moçambique, Angola e Guiné deveu-se ao incentivo por parte do Estado Novo e à propaganda que idealizava estes territórios como parte integral de Portugal. Não só estes territórios eram colónias de Portugal, como eles próprios eram Portugal. A propaganda distribuída durante a guerra com mensagens como “Angola é nossa” ou “Guiné é Portugal”, são exemplos concretos da tradução imagética destas ideias e de como tinham influência no conflito a ser travado na altura.

Nas figuras 11 a 14, podemos ler “Brancos e Pretos vivem juntos à sombra da bandeira portuguesa” e “Guerrilheiro da mata entrega a tua arma, serás recompensado e bem tratado”. A ideia de que colonos e colonizados viviam juntos em harmonia, disfarçava e silenciava as ações violentas que realmente aconteciam na ocupação destes territórios. Na realidade, apesar de não existirem políticas legais de segregação social, o

Figura 13 — José Machado, a pedido do Estado Novo. «Homens e Mulheres de várias raças, cores e credos, vivendo em harmonia, em igualdade, perante a lei e à sombra da bandeira comum que estremece: a de Portugal», Cartaz, 1961.





Figura 14 — “Guiné é Portugal”. Autor desconhecido. Cartaz/flyer da Guerra Colonial (1960 - 1970), vocacionado para o povo dos Papéis de Bissau.

racismo, por muito que não assumido, era evidente. Aliás, a prosperidade dos colonos portugueses foi possível apenas através da expropriação de terras e do uso “mão-de-obra indígena da qual era de regra abusar” (Melo 1988). Até aos dias de hoje, pouco se fala sobre os massacres e abusos sexuais levados a cabo pelos soldados portugueses, embora se saiba que eram prática comum. Em “Os anos da Guerra” pode-se ler: “Uma vez na selva, só duas sensações são possíveis: o aborrecimento ou o pânico. (...) Mas o tédio pode ser também liquidado jogando futebol ou abusando das jovens africanas das redondezas, perante a sua passiva resignação.” (1988, 55) e ainda “Pois não é verdade que oficiais traziam orelhas de negros penduradas à cintura ou conservadas em álcool? E que se matava apenas para apresentar um relatório de baixas “inimigas”, justificar uma operação e, eventualmente, receber um louvor ou uma medalha?” (166).

É na transição da ditadura para a democracia, em 1974, que começa a desenvolver-se um questionamento e crítica mais aberta à memória colonial, à guerra e à narrativa hegemónica do país. O fim da guerra e da ditadura, permitiu uma vida menos oprimida e com maior acesso à educação o que, por sua vez, possibilitou a elaboração do pensamento crítico em relação à política, à sociedade e à história. Contudo, a colonização enquanto “descoberta” e o saudosismo colonial, são ideias que permanecem bem vinculadas à memória coletiva e identidade nacional portuguesa. Ainda hoje, é considerado *tabu* falar das violências cometidas pelos soldados portugueses na Guerra Colonial, do processo de “Retorno” ou mesmo da ditadura, tornando evidente como a falta de diálogo e conhecimento sobre estas questões na altura em que aconteceram, deixam cicatrizes problemáticas durante décadas.

Analisando como Portugal se apresentou ao Mundo, depois da ditadura, na Expo98, e como esta foi inspirada nos oceanos e no seu potencial estratégico para Portugal, podemos entender como é feita a reafirmação das ideias expansionistas da Monarquia e do Estado Novo, desta vez em democracia, colocando novamente à margem as narrativas dos povos colonizados e da violência cometida por Portugal (Santos 2008). Nas figuras 15 e 16 propomos uma comparação entre a imagem associada aos descobrimentos durante o Estado Novo e na Expo 98, onde a ilusão do “Império” português permanece intacta e sem debate em espaço público sobre a validade histórica destas ideias ou até mesmo a sua origem.



Figura 15 — Postal da série “Império Colonial Português”. autor desconhecido, 1948. A ilustração invoca a relação religiosa do povo português para justificar os feitos do “Império”. A proteção de Deus e de Nossa Senhora de Fátima, “sob a égide de Carmona e Salazar”, procuravam legitimar a invasão de territórios além-mar.



Figura 16 — “Discoveries” de Tomasz Kostecki. Óleo sobre tela. Painel pintado para a Expo 98, em Lisboa (1998). No [website](#) pessoal do artista pode ler-se sobre as obras: “Visões místicas, personalidades históricas, descobridores, cientistas, bem como acontecimentos que marcaram épocas diferentes, foram vistos na Exposição de Tomasz Kostecki que nos deu a oportunidade de reviver uma fantástica aventura no tempo.”

1.3. O arquivo familiar como evidência

168
 Cavião

C.C.N.
 2 ABR 1956
 TESOURARIA

Bilhete de passagem N.º 213324
 pelo navio "PATRI" viagem N.º 44/-

TERCEIRA Classe SI MELES
 Camarote N.º
 Beliche N.º

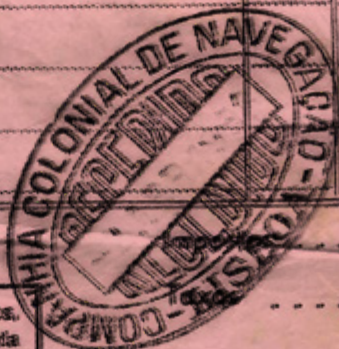
de LISBOA para MARQUES

a sair de LISBOA em 4 de Abril de 1956 às 11 hor

fornecido à pessoa ou pessoas a seguir designadas, sob as condições do contrato de transp
 junto a este bilhete que leu e aceita:

NOME	SEXO	IDADE	PREÇO
Custódio Dias Padiga			4.000\$00
			155\$00
Total			4.155\$00

RECEBI OS TALÕES
 Lisboa, 2/4/1956



Importante:— Esta via será trocada, nos n.º escritórios, pelo original do bilhete, cinco dias antes da data designada para o embarque. A sua não apresentação sujeita o passageiro à perda do valor da passagem.

O imposto de selo é pago por meio de guia

Emitido em Lisboa em 24 / 3 / 56.-

O PASSAGEIRO

PELA COMPANHIA COLONIAL DE NAVEGAÇÃO

PARA ARQUIVO DA AGÊNCIA QUE EMITIU O BILHETE

Neste subcapítulo abordaremos a pertinência do arquivo familiar e da transmissão de conhecimento intergeracional por meio, não só do próprio arquivo fotográfico, como também da história oral, para uma compreensão mais alargada do passado. Assim, a partir de micro-narrativas, em particular o caso de estudo do testemunho dos meus avós, foi possível colocar em contraste a narrativa colonial transmitida pela propaganda do Estado Novo, com as vivências particulares de duas pessoas que atravessaram esse momento histórico. Assim, podemos entender em que medida a ideologia colonial e imperialista do Estado Novo teve lugar nas vivências particulares destas pessoas, bem como na memória coletiva da sua geração.

Neste projeto analisamos a interseção da grande narrativa hegemónica portuguesa em contraste com as micro-narrativas da minha família, protagonizadas por dois personagens principais: a minha avó materna, Amélia, de 83 anos; e o meu avó paterno, António, de 77 anos.

PRIMEIRO CASO: AMÉLIA

Natural de Mirandela, irmã mais velha de três raparigas e filha de pais pouco abastados, Amélia cresceu no campo e estudou apenas até à "quarta-classe". Quando atingiu os 18 anos, a família mudou-se para o Porto, à procura de melhores oportunidades de trabalho, uma vez que não possuíam terras próprias para cultivar. Sem perspectivas de continuar os estudos, por falta de possibilidades económicas, as três irmãs aprenderam o ofício da costura. No ano de 1966, cinco anos depois do início da Guerra Colonial, Amélia, de 27 anos e a única filha ainda solteira, recebeu uma carta de amigos da família que lhe ofereceram estadia e trabalho em Moçambique. Como não estava casada, nem comprometida e sem perspectivas de um futuro próspero em Portugal, viajou até Lisboa e depois, de navio, até Maputo. Numa das entrevistas realizadas, recorda:

Eu como era nova e tinha ambições, achei que ia chegar lá e abanar a árvore das patacas... (risos) e ficar rica. E fiquei! Fiquei rica, mas depois perdi tudo.

Em Moçambique conheceu Custódio, o meu avô, com quem casou passado um ano, e os dois mudaram-se para Inhassungue, em Quelimane. Custódio, natural de Oliveira de Frades, filho de uma camponesa também sem terra própria e de pai incógnito, mudou-se para Moçambique depois de ter servido os dois anos de serviço militar obrigatório, na esperança de melhorar a sua condição de vida e da sua família. De pobre, passou a comerciante e a proprietário de terras e gado: um enorme privilégio que nunca conseguiria ter em Portugal.

Em Quelimane estabeleceram um comércio local onde vendiam capulanas e produtos alimentares variados, especialmente destinados à população nativa. Construíram uma casa onde empregaram trabalhadores negros que, apesar de serem pagos pelo seu trabalho, eram essencialmente explorados, consequência da discriminação racial e colonial que existia no territórios “ultramarinos” na altura. Alguns dos empregados trabalhavam na loja, com a minha avó, outros cuidavam da casa, do gado e os mais novos cuidavam das crianças.

Apesar de ter “emigrado” durante o período da Guerra Colonial, a minha avó conta que nunca se sentiu em perigo e que “nunca viu a guerra”. A principal razão para isso prende-se com a localização da casa e da loja, numa ilha isolada onde pouco se passava. Contudo, ouviam-se histórias dos assassinatos e aquilo que a minha avó identifica como “barbaridades”.

Após o 25 de Abril de 1974, tudo começou a transformar-se e, como diz Elsa Peralta, muitas pessoas começaram a fugir das ex-colónias com medo de serem mortas. Citando a autora: “Os mais avisados transferem capitais e investimentos enquanto é tempo e enviam a mulher e os filhos para umas “férias” na metrópole até as coisas acalmarem.” (Peralta 2019, 14). Foi o caso de Amélia e Custódio. No Verão de 1974, o meu avô decidiu vir a Portugal de “férias” com a minha avó, e os seus dois filhos, que ficaram na casa da sua família no Porto. Custódio voltou para Moçambique onde permaneceu durante quase três anos para tentar enviar para Portugal todos os seus bens, desde dinheiro, a carros e mobília. É

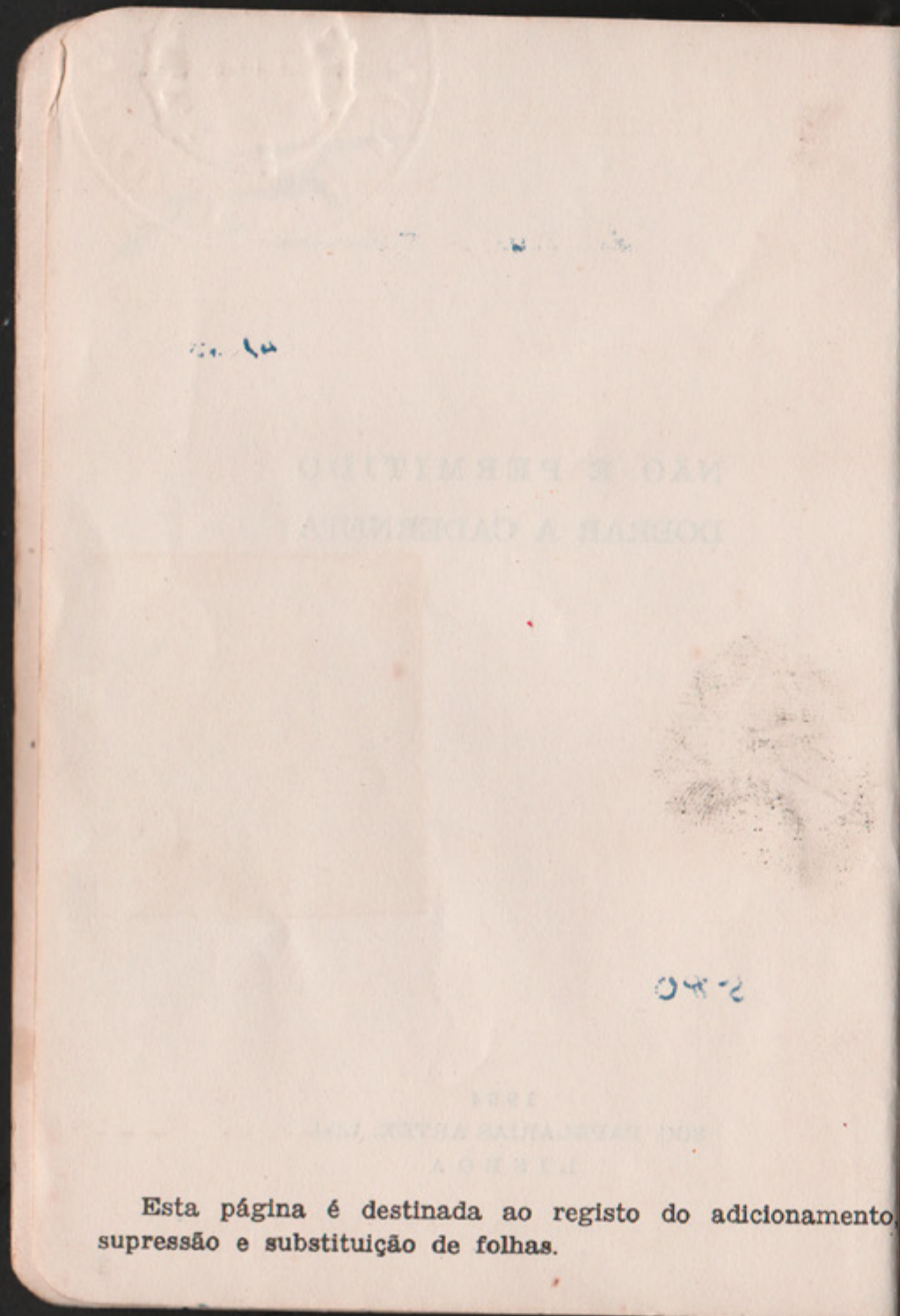
sobretudo neste período em que existe mais registo e material de arquivo de correspondência entre a minha avó e o meu avô, uma vez que estavam distantes, e também correspondência entre o meu avô e amigos, entidades governamentais e outros comerciantes, com quem tentava desesperadamente resolver todos estes assuntos pendentes.

Em 1977, deixou oficialmente Moçambique e retornou a Portugal, reunindo-se com a família. Partiram em direção a Oliveira de Frades, onde ficaram alojados na casa paroquial da aldeia de Pinheiro de Lafões, de onde Custódio era natural e onde, por esse motivo, conseguiu a solidariedade do pároco. Eventualmente, Custódio conseguiu um trabalho na função pública e mudaram-se para Viseu, onde passaram a viver num pequeno apartamento cedido pela Santa Casa da Misericórdia, num bairro social onde foram alojados outros “retornados” como eles. O apoio da família, da igreja e do IARN foi fundamental para a integração da família em Portugal.

Apesar de serem memórias de eventos reprimidos, os registos das suas vida em Moçambique permanecem guardados até hoje. Para além das fotografias, recibos e cartas que encontrei na sua casa, foram as mobílias e peças de decoração o início desta investigação, uma vez que são os únicos bens que conseguiram trazer em caixotes para Portugal e também os únicos que permanecem à vista de qualquer convidado da casa.

Nas fotografias tiradas na sua casa, podemos ver mesas, cadeiras, camas e armários de pau-preto, estatuetas, louças chinesas, búzios e elefantes de marfim. Durante as entrevistas e a investigação em campo, é fácil perceber que, para Amélia, voltar a mexer nestas memórias e nestes objetos não parece ter muito interesse. Esta atitude pode ser justificada pelo que Elsa Peralta chama de “encobrimento” no qual os próprios “retornados” “participam, por vontade própria ou por resignação (...) progressivamente omitindo o seu percurso e a sua condição quer do espaço público, quer do espaço das suas sociabilidades quotidianas.” (Peralta, 2019, 327). Esta questão foi observada também nas entrevistas realizadas a pessoas jovens da minha geração em relação à dificuldade que sentem em falar com as suas próprias famílias sobre este tema.

Figura 17 — Digitalização da folha de identificação da caderneta militar de António.



(Rubrica e selo branco)

Caderneta Militar

Grupo Sanguíneo O.

DE António de Jesus Costa

Número de matrícula 19...../...../ N-4175566

CLASSE 19 66

Arma ou Serviço (c) INFANTARIA



(a)



(b)

Altura 1^m, 5.80

» rectif. 1^m,

Sinais particulares

(a) Impressão digital.

(b) Fotografia.

(c) Arma ou Serviço a que pertence, escriturado a vermelho.

Esta página é destinada ao registo do adiconamento, supressão e substituição de folhas.

SEGUNDO CASO: ANTÓNIO

Natural de Viseu, onde nasceu e vive até hoje, António partiu com vinte anos para o serviço militar obrigatório, durante dois anos. Era o ano de 1967, seis anos após o início da Guerra Colonial e por isso António foi destacado para combater em Angola. Filho de agricultores, sem possibilidades económicas para prosseguir os estudos para além da “quarta-classe”, tal como Amélia, a sua maior preocupação era garantir a subsistência da família enquanto estivesse fora do país. Era aliás uma questão central, que atravessou várias famílias portuguesas, uma vez que eram os filhos, principalmente os homens, que podiam trabalhar, em especial no cultivo das terras, ou em qualquer outra profissão. Quando os homens eram forçados a deixar o país para combater na guerra colonial, as famílias ficavam sem mão-de-obra, muitas vezes indispensável para a sobrevivência económica do agregado familiar (Melo 1988).

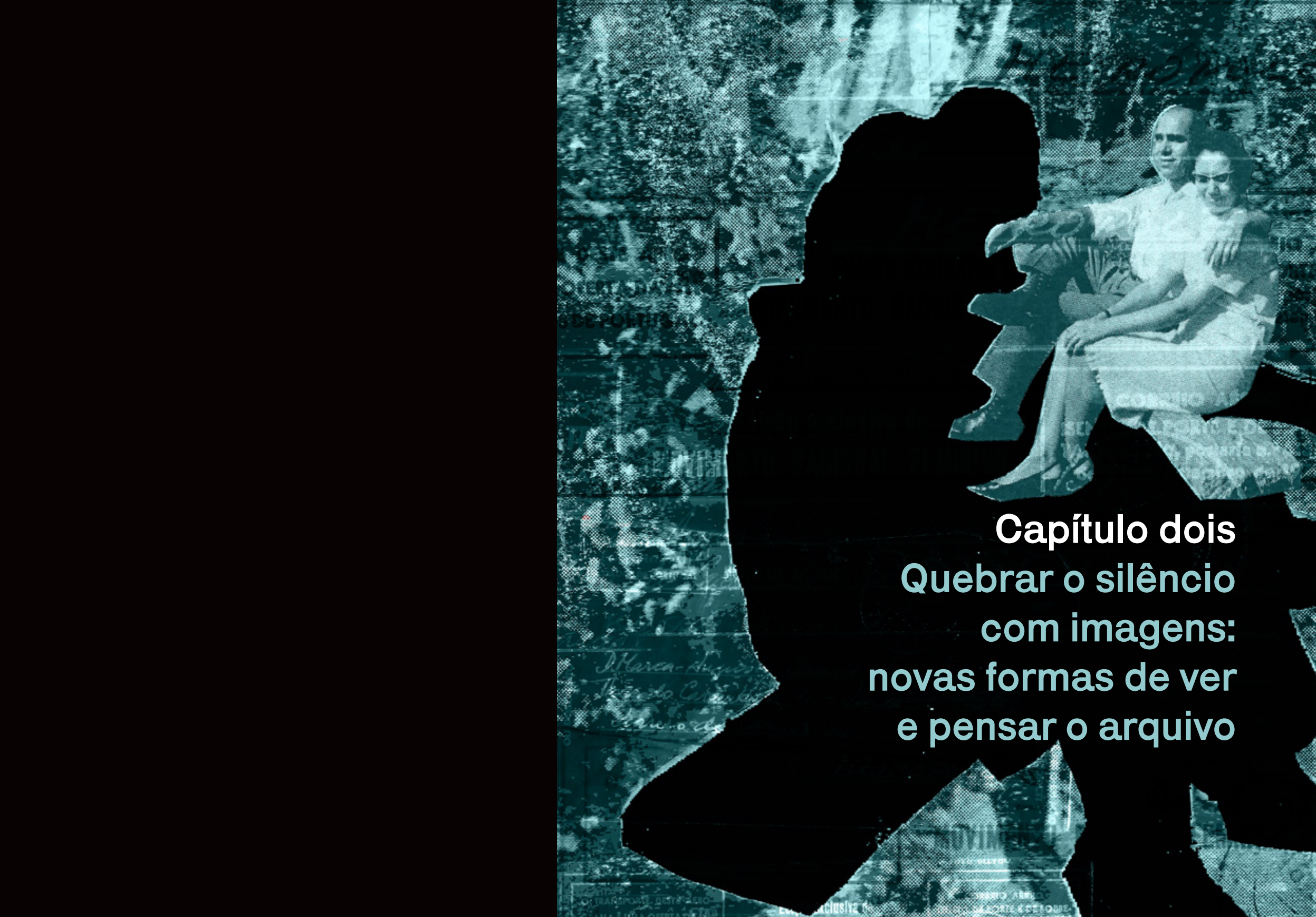
Este seria um dos muitos motivos que conduziu ao descontentamento da população portuguesa em relação à Guerra Colonial, uma vez que as famílias perdiam os seus filhos em nome de um bem maior que não parecia beneficiá-los (Melo 1988). É relevante destacar também que, nesta altura, era comum que as mulheres da família, quando casadas, fossem obrigadas pelos próprios maridos a ficar em casa e a não trabalhar (como foi o caso das minhas avós). Isto devia-se ao papel que o homem ocupava, enquanto chefe da instituição familiar heteronormativa, cristã e conservadora, que entendia a figura masculina como providenciadora e a mulher como dona de casa e figura maternal.

António foi chamado a servir o exército português, passando por vários locais e fases de treino. Primeiro em Viseu, depois em Abrantes, seguindo para Santa Margarida e por fim em Angola, ou como António diz, o “Ultramar”. Durante os dois anos teve apenas um confronto direto com o “inimigo”, do qual não resultaram feridos nem mortos. Para além disso, tratava maioritariamente de tarefas de organização, transporte de materiais variados e vigilância de postos específicos. Em 1969 regressou a Portugal, casou-se com a minha avó Silvina, e conseguiu autorização do Estado para emigrar para a Alemanha, onde ficou durante dez anos a trabalhar numa fábrica de fundição de alumínio, que produziu armamento

militar. Em 1971, nasceu o meu pai António, que conheceu o seu pai com oito anos. Esta é uma das justificações que podemos encontrar para o facto da história da Guerra Colonial, vivida por António, nunca ter sido transmitida no seio familiar.

A partir destes dois casos de estudo, é possível encontrar pontos de conexão com o contexto histórico, político e económico da década de 1960 em Portugal. Nas duas histórias constata-se a ruralidade de Portugal na época, a dificuldade em prosseguir os estudos para além do ensino básico e a necessidade de emigração uma vez que a vida em Portugal era difícil tanto em termos de prosperidade económica, quanto de liberdade política e social. Contudo, é possível fazer também contrapontos à narrativa oficial da época e da atualidade, uma vez que até hoje permanecem ideias que exaltam o Salazarismo e a ditadura como um tempo de prosperidade económica, valores familiares e cristãos, de uma sociedade multiracial e luso-tropicalista e sobretudo de um tempo heróico de exaltação nacional, através do serviço prestado pelo exército português. A partir dos testemunhos orais e dos respectivos arquivos familiares, é possível encontrar provas que contradizem todos estes pontos, algo que analisaremos com maior profundidade no capítulo três. Assim, argumentamos sobre a importância do arquivo familiar como um ponto central desta investigação e como fonte de conhecimento, pelo seu carácter documental, algo que consideramos essencial para uma compreensão mais objetiva da nossa história, procurando dentro do seio familiar as evidências do passado colonial. Como Marianne Hirsch argumenta, a memória oferece a possibilidade de criação da “contra-história”, capaz de explicar as estruturas de poder que atuam no apagamento histórico, proporcionando atos de recuperação e reparação (Hirsch 2012).

O processo de investigação começou a partir de entrevistas a pessoas de gerações distintas e, posteriormente, entrevistas mais aprofundadas com os meus avós, por uma questão de facilidade em entrar nos seus espaços privados e por já possuir intimidade familiar com eles, algo que seria mais complexo de realizar com pessoas desconhecidas, em apenas um ano de trabalho de investigação. As entrevistas levaram à descoberta dos arquivos pessoais e mais tarde foram essenciais na própria análise deste material. O discurso oral foi registado por gravação de áudio e permitiu a utilização desses testemunhos na criação do ensaio audiovisual de documentação.

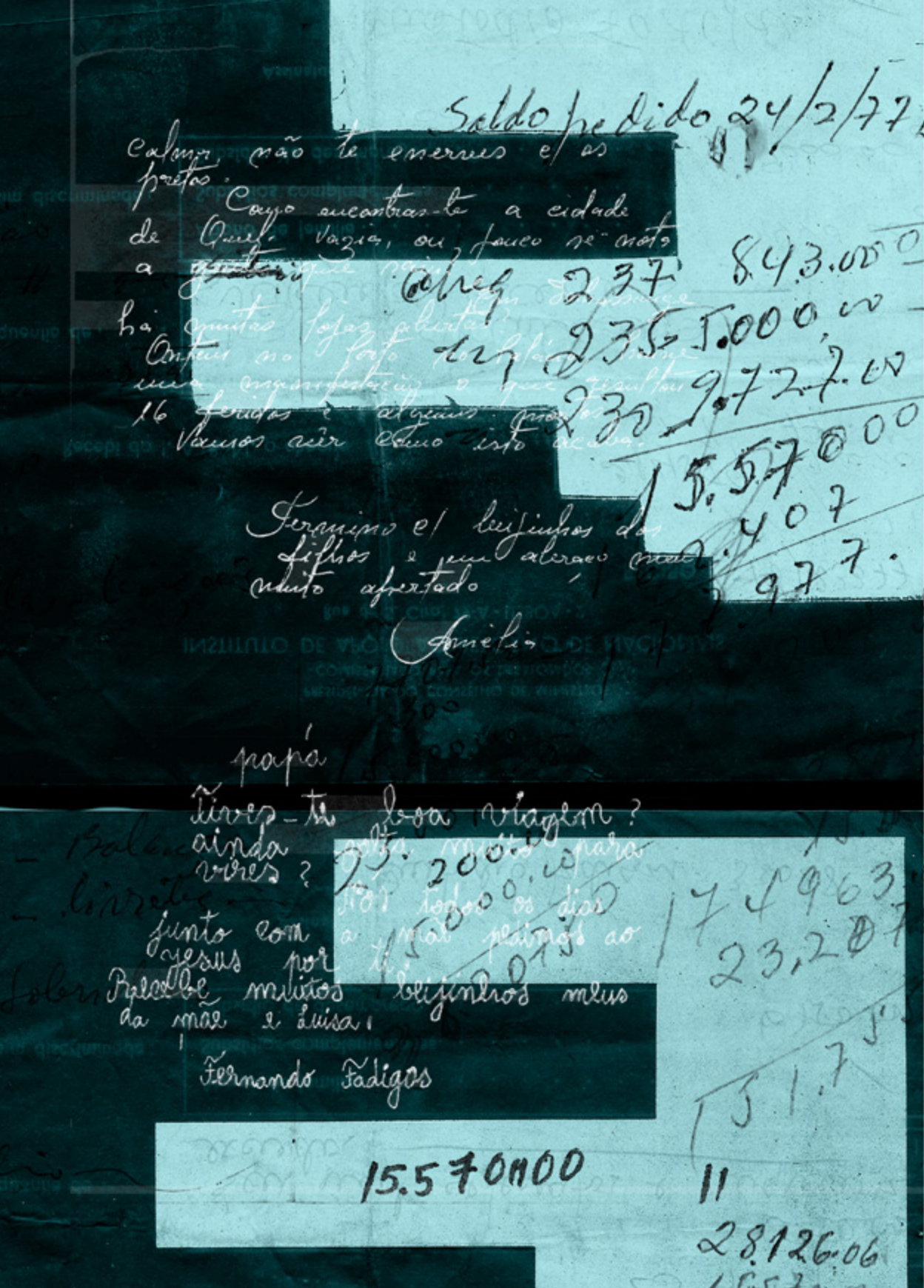
The background is a collage of various historical images, including a couple sitting together, a person in a hat, and a person in a uniform. A large, solid black silhouette of a person is overlaid on the collage, positioned in the foreground. The text is written in white on the black silhouette.

Capítulo dois
Quebrar o silêncio
com imagens:
novas formas de ver
e pensar o arquivo

2.1. Pós-memória e a possibilidade de novas narrativas

O estudo de narrativas pós-coloniais no contexto português tem vindo a desenvolver-se pouco a pouco, a partir das gerações "pós memória" (Hirsch 2012) ou como se passou a chamar em Portugal, a geração dos "filhos do retorno" (Peralta 2019). Como vimos anteriormente, vários motivos políticos e sociais aliados à forte propaganda ideológica do Estado Novo, "contaminaram" a transição para o regime democrático e causaram um silêncio e "vazio memorial" em relação à descolonização (Peralta 2019).

Para refletir sobre os processos de silenciamento, ou como Peralta prefere chamar, processos de encobrimento histórico, é necessário compreender os mecanismos de poder que atuam sobre a produção e arquivamento dos factos históricos e das narrativas que deles podem surgir. Os estudos da memória, que utilizam a memória para entender o passado a nível social e político, entendem-na como algo mais do que apenas uma capacidade individual, mas sim um processo de construção social e coletiva, como desenvolveu Maurice Halbwachs (1992), que compreende um conjunto de vivências inerentemente ligadas a políticas do esquecimento (Ricoeur 2006) e a processos identitários (Candau 2019). Estes processos de construção memorial estão ligados ao nosso entendimento de "história" que, como Michel Trouillot explica, é algo que construímos socialmente e que, por isso, está sujeita a processos de silenciamento, nomeadamente a partir da forma como é contada e arquivada (1995). Segundo o autor, a "História" é composta por sujeitos ativos e por narradores, que criam uma divisão entre os factos e a narrativa desses factos, ou seja, "aquilo que aconteceu" e "aquilo que é dito que aconteceu" (Trouillot 1995). Este é um conceito fulcral dentro do campo de estudo pós-colonial, uma vez que é a partir dele que autoras/es negras/os e descendentes de países colonizados surgem no século XX com um conjunto de teorias que reivindicam um lugar na construção histórica, a partir de um ponto de vista não-hegemónico e contra-narrativo. Isto significa que é do questionamento da construção dos factos históricos estabelecidos como verdade absoluta que surgem novas formas de contar o passado, partindo da visão de interlocutores que haviam sido silenciados por não se encaixarem na narrativa euro-cêntrica, patriarcal, colonizadora, cis-género e hétero-normativa.



Ora se a construção histórica e da memória é um processo coletivo, Trouillot questiona “em que ponto definimos o início do passado que deve ser recuperado? Como decidimos – e como é que coletivamente decidimos – quais eventos incluir e quais excluir?” (1995, 16). Para entender como essa decisão coletiva pode acontecer, o autor identifica quatro momentos em que o silenciamento atua na produção histórica, começando na criação dos factos (“the making of sources”), na montagem dos factos, ou seja, na criação de arquivos, no momento em que esses factos são retirados dos arquivos e produzem narrativas e, por último, no momento em que essas narrativas são resignificadas a partir de uma retrospectiva, produzindo o que entendemos como “História” (1995, 26). Desta forma, é possível entender de que forma, e por que razões, determinadas narrativas históricas foram esquecidas, apagadas ou silenciadas.

As relações de poder social, económico e político em vigor durante o processo de colonização do século XVI, ou mesmo durante a colonização do século XIX nos países africanos durante a ditadura do Estado Novo, foram suficientes para produzir factos, arquivos, narrativas e finalmente uma versão da “História”. Essa versão é influenciada por essas relações de poder, silenciando e apagando as narrativas das/os colonizadas/os e oprimidas/os pelo sistema colonial e ditador.

A deturpação histórica presente na narrativa dos “Descobrimentos” e de Portugal enquanto um “bom colonizador” é uma das causas para o saudosismo salazarista atual em que, para alguns, a ditadura “não foi assim tão má”. Ora se o Estado Novo era um período de repressão, propaganda e policiamento político, é compreensível que narrativas que contrariavam o poder do estado fossem banidas e silenciadas, através do aprisionamento, tortura ou até assassinato de pessoas que se opunham ao Estado.

Contudo, é possível contrariar a produção enviesada de narrativas históricas dominantes através da recuperação de micro-narrativas e do estudo da pós-memória, cunhado pela primeira vez em 1992 por Marianne Hirsch. Originalmente o termo referia-se especificamente à relação que filhos de sobreviventes do Holocausto tinham com a memória traumática das experiências vividas pelos seus pais e familiares. No

entanto, o termo foi expandindo o seu significado, sendo hoje associado à possibilidade de transferência de conhecimentos intergeracionais, que possibilitam o trabalho sobre a memória coletiva de momentos históricos traumáticos, com o objetivo de produzir uma narrativa mais consciente e crítica do passado (Hirsch 2014). Isto deve-se em parte pelo distanciamento temporal necessário a um posicionamento mais crítico e menos afetivo, e que normalmente demora 25 a 30 anos, ou seja, o tempo de uma geração. Este distanciamento permite uma visão mais objetiva, em comparação com as gerações que viveram esses momentos e cuja memória é alicerçada numa experiência emocional. Para além disso, é também a aproximação do fim de vida dos agentes participantes desses momentos históricos que ativa nas gerações mais novas uma necessidade de recuperação e conservação dessas micro-narrativas (Peralta 2019).

Hirsch fala também da relação estética desenvolvida pelos agentes da “pós-memória” e como o arquivo privado, familiar e público tem uma forte presença nessas manifestações. Especificamente sobre a fotografia familiar, a autora frisa como esta atua enquanto possibilidade de reestruturação e resignificação das estruturas mais distantes de memória cultural presentes nos arquivos (Hirsch 2012, 33). A autora explica que quando olhamos para uma fotografia de um evento passado que não existe mais, procuramos histórias, respostas ou uma sensação de familiaridade na imagem. Olhamos porque queremos saber mais e porque a fotografia, delimitada pelas dimensões do papel fotográfico, se torna um ecrã ou um dispositivo que faz a ligação entre duas realidades. As fotografias, parafraseando a autora, ao abrirem uma janela para o passado e materializando a relação do espectador com ele, dão um vislumbre da sua potencialidade, uma vez que podem dizer-nos o tanto sobre as nossas próprias necessidades e desejos (como leitores e espectadores), como sobre o mundo passado que retratam (2012, 38).

No contexto português pós-colonial, Peralta explica como o trabalho de “pós-memória” se tornou mais proeminente a partir dos anos 2000, quando os Estudos do Holocausto e do trauma convergem com a experiência e memória da Guerra Colonial portuguesa (2019). A autora explica que é a partir dessa confluência de ideias que surgem os

primeiros “documentários, filmes, trabalhos de investigação e produção artística sobre a guerra, (que) inscrevem plenamente o tema na historiografia e no senso-comum sobre o colonialismo português” (Peralta 2019, 333). Tendo em conta os mecanismos de poder e silenciamento políticos e sociais que já vimos anteriormente, torna-se especialmente importante para a geração “pós-memória” entender o passado a partir das micro-narrativas orais e documentais dos seus antecessores, para a preservação da memória coletiva e da cultura material e, de certa forma, da sua própria memória genealógica enquadrando-os enquanto “agentes e participantes na história coletiva” (Peralta 2019, 334).

A ideia de arquivo que Achille Mbembe indica como uma instituição de poder por si própria, constrói-se através da discriminação e seleção do que é passível de ser “arquivado” ou não, garantindo através de regras e de uma ordem estabelecida, o acesso ao arquivo através do privilégio. Para o autor, o arquivo deixa de ser sobre o material e os dados nele contidos, mas sim uma forma de *status* material, de evidência e imaginário. O *status* imaginário deve-se ao caráter quase mágico, associado à imposição arquitetónica do espaço dos arquivos e à sua dimensão religiosa, bem como à incapacidade de arquivar todos os documentos históricos que compõem a nossa história do ponto de vista global. Ou seja, para Mbembe, o arquivo apresenta uma fantasia de história única e completa (2002, 20-21). Com este trabalho propomo-nos contrapor e complementar essa narrativa fantasiada, através de um outro tipo de arquivo, o familiar e vernacular.

A relação entre o arquivo e a morte, bem como o tratamento do arquivo enquanto um processo de finalizar uma história ou experiência de vida, de a sepultar arquivando-a, tornam a relação com o arquivo numa experiência individual de cada pessoa que o acessa e reimagina (Mbembe 2002). Dessa forma se entende o poder do arquivo institucional, nomeadamente no controlo e silenciamento dos materiais que detêm, bem como o potencial que arquivos secundários, que fogem ao controlo e arquivamento pelo estado/ instituições, podem ter na construção de narrativas não-hegemónicas, como é o caso de arquivos familiares e das imagens que dele surgem. São as experiências de indivíduos não sacralizados pelo arquivo institucional e pela grande

narrativa de cada Estado que acrescentam as peças em falta do passado não arquivado. A partir deste pensamento, veremos como artistas da pós-memória têm vindo a utilizar estes recursos, especificamente no campo da ilustração e da animação, para contribuir na reparação de traumas históricos e para a escrita de uma história coletiva mais consciente das suas diferentes possibilidades narrativas.

Um dos exemplos mais relevantes é a novela gráfica “Maus: A survivor’s tale” de 1980, da autoria de Art Spiegelman, que explora o processo de entrevista e recuperação memorial que o autor desenvolve com o seu pai, um judeu polaco sobrevivente do Holocausto. A obra, inicialmente publicada em dois volumes, apresenta o primeiro com o título “My father bleeds history”, desde logo evidenciando o significado da narrativa subjetiva na composição da macro-história de um evento traumático. A possibilidade de representação através da ilustração é um fator determinante na elaboração de *Maus*, onde as figuras de ratos e gatos tomam o lugar de judeus e nazis, respetivamente.

A possibilidade de transformar metaforicamente os personagens da história, acrescenta ao trabalho documental um posicionamento crítico, bem como aproxima a narrativa do espectador, uma vez que, apesar de se tratar da história de uma pessoa singular, é explorada através de analogias visuais, representando um contexto político e social muito maior do que ela mesma. A história pretende simbolizar milhares de outras histórias e fazer com que o leitor possa, por sua vez, encontrar um lugar para si mesmo dentro da narrativa (Ehrlich 2021).

Ao longo do livro vamos acompanhando, não só a história de vida de Vladek Spiegelman, mas também o processo de investigação necessário na criação da obra e os conflitos pessoais pelos quais o autor passou. Em diferentes momentos percebemos que as histórias de Vladek ficam demasiado confusas para Art acompanhar, e ao longo dos meses o autor vai arranjando mecanismos para documentar o que lhe é transmitido. Começa por escrever e desenhar, acabando por adquirir um gravador que o ajuda a lembrar todos os pormenores. O processo de recolha e manutenção das histórias familiares, especialmente histórias traumáticas, pode ser um processo complexo. Por um lado, as/os protagonistas dessas histórias voltam a viver esses

Time flies...



Figura 18 — Página 41 do Volume II de Maus: A Survivor's Tale, de Art Spiegelman.

momentos quando os relatam, tratando-se, muitas vezes, de memórias suprimidas e “encobertas” por si mesmos e pelos outros. Por outro lado, também a geração “pós-memória” sente dificuldade em ouvir as histórias traumáticas pelas quais os seus familiares passaram, questionando-se sobre a sua responsabilidade moral sobre as informações que recebem e os conflitos que sentem por terem opiniões diferentes.

Depois da morte do seu pai, Art Spiegelman continuou a trabalhar na novela gráfica e a terminar de contar a história da sua família. Na figura 18 podemos ver como os cadáveres empilhados à sua volta representam os fantasmas das histórias que possui nas suas mãos e como o trabalho de recuperação de “pós-memória” o torna mais próximo dessas experiências não vividas, perceptível pela utilização de uma máscara de rato na sua cara. Apesar de ao longo de todo o livro ele ser já um rato, uma vez que é judeu, é o sentimento de experienciar as histórias da sua família como se tratassem das suas próprias experiências que está em causa.

A ilustração permite, assim, formas muito pessoais e subjetivas de contar histórias pessoais e memoriais. Veremos agora como a animação documental tem vindo a expandir este campo de conhecimento dentro das suas problemáticas e possibilidades e como, no âmbito deste trabalho, o ensaio audiovisual realizado pretende acrescentar ao estudo pós-colonial através da animação documental.

2.2. A potencialidade da animação documental

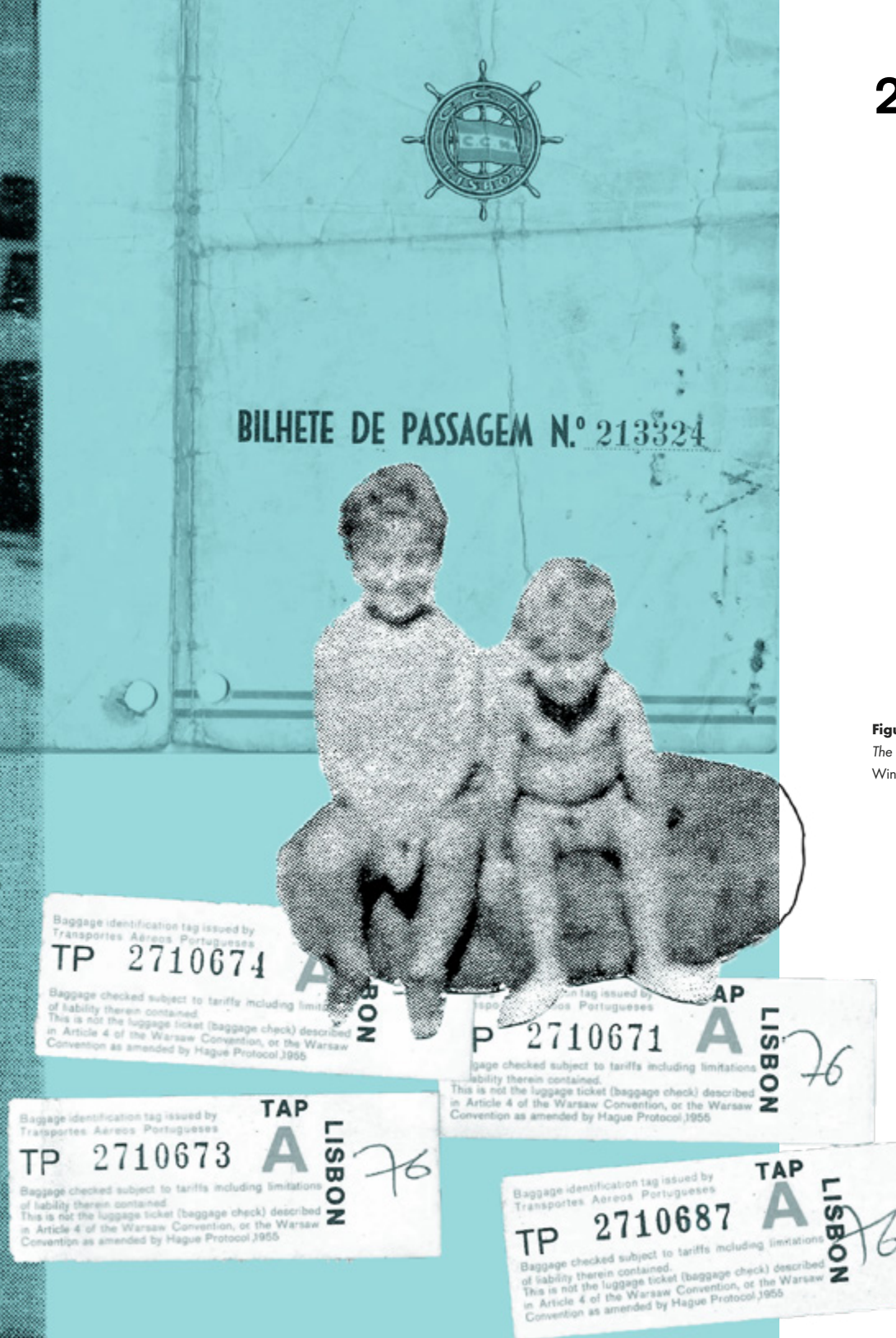
O primeiro documentário de animação remonta ao ano de 1918, com o filme *The Sinking of Lusitania*, uma animação de 12 minutos que retrata o naufrágio do RMS Lusitania, um navio britânico atingido por um U-boat alemão. O incidente provocou a morte de 1198 pessoas, entre as quais estavam passageiros e tripulação. A existência do documentário animado surge da necessidade de representar um evento histórico do qual não restaram fotografias. No início do filme, pode ler-se o texto “A partir de agora estão a ver o primeiro registo do naufrágio do Lusitania”, confirmando a visão documental do autor. Contudo, o filme foi associado a propaganda de guerra e gerou debate acerca do seu caráter documental, uma vez que a animação possibilitou a inserção de cenas ficcionais para efeitos dramáticos. É o caso da cena representada na figura 19, onde vemos dois peixes a nadar para longe da cena quando avistam o míssil que atingiria o Lusitania. Apesar disso, será essa parte imaginada um fator importante para retirar à obra a sua função documental?

Figura 19 — Frames do filme *The Sinking of Lusitania* de Winsor McCay, 1918.



Durante as décadas seguintes, a animação não conseguiu provar o seu potencial documental devido à importância delegada à fotografia nesse sentido. A animação era associada aos filmes da *Walt Disney*, a histórias infanto-juvenis e a vídeos educacionais cuja função era substituir cenas gráficas sexuais ou de saúde, especialmente na década de 1940 (Ehrlich 2021). Contudo, não era a primeira escolha para a documentação de eventos políticos ou sociais, muito menos era considerada uma forma interessante e eficiente de representar assuntos “sérios” e “reais”. Nea Ehrlich, no seu livro *Animating Truth* (2021), coloca em causa esta ideia e propõe uma visão mais inclusiva e entusiasta da expansão dos novos meios, da cultura visual digital e do uso da animação como uma possibilidade de documentar o real.

A partir da primeira década dos anos 2000, começaram a surgir exemplos de animação documental com grande impacto na indústria



cinematográfica, como foi o caso de *Waltz with Bashir* (Folman 2008), *Ryan* (Landreth 2004) e *Persepolis* (2007) de Marjane Satrapi, que originalmente foi publicado enquanto novela gráfica, passando posteriormente para o formato de animação, numa colaboração com o realizador Vincent Paronnaud. Com a proliferação de documentários de animação, argumenta Nea Ehrlich, surge o debate sobre o que é afinal a “verdade” e o “real”, que realidade está a ser representada, como e porquê e, ainda, que meios de comunicação conseguem fazer com que os espectadores a aceitem como verídica (2021, 27).

A autora explica como o avanço tecnológico e a digitalização cultural contribuem para a fusão dos conceitos de “real” e contraria a noção de veracidade normalmente associada à fotografia, uma vez que também esta tem uma longa história de manipulação analógica e digital.

Susan Sontag falava da fotografia enquanto instrumento político e social, no qual a câmara pode ser comparada a uma arma apontada a quem é fotografado (Sontag 1993). Para além da história de manipulação e violência que inevitavelmente se funde com a história da fotografia, um documentário filmado ou uma fotografia documental revela sempre a perspetiva de quem está atrás da câmara, por muito que o autor se proponha a ter uma visão neutra e objetiva. Como argumenta Ehrlich, dentro do contexto capitalista e pós-moderno, o recurso a tecnologias de inteligência artificial, realidade virtual e aumentada moldam a forma como a imagem está presente no quotidiano, de uma forma nunca antes experienciada. Esta digitalização da imagem inerentemente ligada à noção de verdade e de “real”, sente-se hoje política e socialmente através da pós-verdade, um conceito do século XXI que se materializa a partir deste conflito pós-moderno e pós-digital em que a verdade deixa de ser apenas sobre os factos, para passar a ser sobre a verdade construída coletivamente sobre o que se pensa ou sente ser “a” verdade.

Este fenómeno cultural tem sido particularmente importante pela sua dimensão política em momentos de crise, como foi o caso da pandemia de Covid-19, onde factos científicos relativos à necessidade de isolamento profilático e vacinação, por exemplo, foram questionados e contrariados mundialmente em prol de agendas políticas e económi-

cas, conseguindo manipular a opinião pública através de *fake-news*, desinformação, propaganda ou até mesmo censura.

Ora se a própria construção coletiva de realidade está a mudar e se por tantas vezes já provámos que a fotografia, e aquilo que consideramos “verdade”, é constantemente manipulado, porque razão continuamos a ver a fotografia como a única forma possível de documentar? A animação documental não-realista tem aberto espaço para novas formas de documentação, uma vez que são as incoerências e o seu carácter contraditório entre real e ficção que dão à animação documental uma forma de revolucionar as narrativas. Ehrlich argumenta três razões para isso: primeiro a *status* de evidência que a animação pode ter enquanto imagem documental, segundo, a relação entre a animação e a tecnologia do momento e, por último, a capacidade da animação permitir discutir sobre a estética do que consideramos “real” e as suas possíveis representações (2021, 3).

Em *Waltz with Bashir*, é através da recolha de testemunhos de outros soldados que o autor consegue recuperar memórias suprimidas sobre a experiência traumática vivida por ele e por tantos outros homens. Nas entrevistas realizadas por Ehrlich para o seu livro, vários soldados afirmaram considerar as imagens representadas em *Waltz with Bashir* mais próximas do que tinham vivido, em comparação a uma filmagem real (2021, 4), uma vez que a animação consegue representar sensações abstratas e *nuances* subjetivas da experiência humana, de uma forma que o filme/fotografia “documental” não consegue. Por vezes, o realismo da fotografia é precisamente aquilo que a impede de se tornar algo mais “real”.

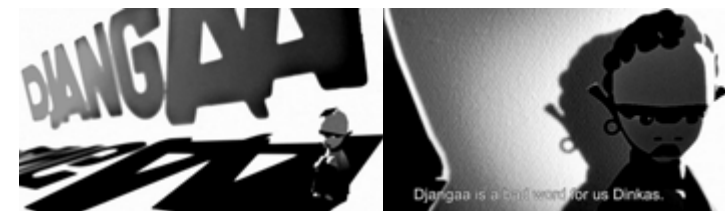
Se o documentário é um género que surge com maior força nos anos 2000, é natural que seja influenciado pelas problemáticas sociais e políticas desta época, bem como pelos meios tecnológicos, económicos e culturais, ou seja, o que Nea chama de “tecnocultura” (2021). Esta é uma geração de artistas influenciada pelo 11 de setembro, pela hiper-vigilância, crise de refugiados, crise energética, crise pandémica, crise ambiental e pelo crescimento de políticas capitalistas neoliberais. Tudo isto influencia a crescente necessidade destes indivíduos da “pós-memória” serem mais vocais sobre questões políticas. Dessa forma se justifica a necessidade de encontrar novas formas de contar e recuperar histórias de trauma e sobre-

vivência, pelo seu peso simbólico, e de utilizar a ilustração e a animação para ultrapassar o realismo e explorar como o documental e o ficcional podem trabalhar juntos na criação das contra-narrativas.

Para além disso, os estudos pós-coloniais e a crítica das convenções académicas e artísticas em diferentes áreas, influencia as/os autoras/es a questionar a fotografia e câmara enquanto instrumentos de poder e opressão. A animação surge como um meio alternativo a esse jogo de poder que existe entre realizadora e pessoa filmada, entre entrevistadora e entrevistada, uma vez que o desenho não pretende representar realisticamente aquela pessoa a ponto de ela ser reconhecida, mas sim contar a história dela como um veículo para contar a história de um grupo. Desta forma, o documentário animado serve como uma proteção de identidade em alguns casos e deixa de ser um processo de captação do real tão intrusivo como a fotografia. Em *Slaves* (2008), o documentário animado conta a vida de duas crianças de apenas 9 e 12 anos, que foram raptadas e escravizadas pelo governo do Sudão. Para além da dificuldade de filmar num contexto de grande repressão política, seria eticamente correto mostrar as caras dessas crianças, filmando-as, depois de atravessarem uma experiência traumática tão marcante? Mesmo que dessem o seu consentimento, seria este válido? Para além de serem menores de idade, a sua condição social, política e económica retira-lhes todo o poder dentro da situação de entrevistados. Os seus entrevistadores, brancos e vindos de contextos sociais e políticos mais estáveis, têm todas as armas na sua posse, mesmo que não tenham a intenção de as usar. A animação possibilitou desenhar estas crianças, protegendo assim a sua identidade e expressões faciais, sem que se perca a veracidade documental da história contada, para além de possibilitar outras escolhas estéticas que permitem expressar opiniões críticas e enfatizar partes da narrativa.

Na figura 20 é representada a humilhação sentida pela criança quando era insultada pelos seus opressores, representando-a encolhida e pequena, perante a palavra “Djanga”, que ocupa a tela em letras grandes e vermelhas. Esta é uma metáfora visual que não poderia existir num documentário fotográfico e que, apesar do seu carácter irrealista, consegue transmitir o medo e a violência da situação vivida pela criança (Ehrlich 2021, 183).

Figura 20 — Frames do filme *Slaves*, de David Aronowitsch e Hanna Heilborn, 2008.



Também em *Waltz with Bashir*, representado na figura 21, vemos como uma das personagens responde quando o realizador pergunta se a pode desenhar durante a entrevista, para representar uma parte da história contada. A resposta é clara e prova como o desenho e a fotografia são vistas de forma completamente diferente por parte dos intervenientes da história, enquanto formas de representação mais ou menos invasivas. Sobre este caso, Nea Ehrlich nota também a incrível ironia da frase “Tudo bem que desenhe, mas nada de filmagens”, uma vez que se torna um ponto chave do resto da obra, implicando que a fotografia é “real” e a animação não (2021, 4).

Contudo, a autora fala do documentário de animação enquanto um género que se encontra numa fase transitória e de descoberta, justificando-se, por isso, que a fotografia e a animação não sejam vistas como formas binárias opostas, mas sim complementares. Isto justifica que muitos documentários de animação ainda utilizem o que a autora chama de “warranting devices” que traduzido à letra significa “dispositivos de garantia” (Ehrlich 2021). Estes dispositivos, como o uso de fotografias ou filmagens de arquivo e ainda o áudio das entrevistas realizadas, ajudam a validar a componente documental da animação, uma vez que é familiar e que acrescenta uma “aura” de presença simbólica capaz de fazer com que a obra se “pareça/sinta” mais real (2021, 55).

A animação documental apresenta-se, neste contexto, como uma nova forma de criar contra-narrativas, procurando uma forma visual mais adequada ao momento presente, que através da ilustração e da sua capacidade imaginativa, consegue não só documentar a realidade, como permite que os espectadores possam criar relações emocionais, pessoais e subjetivas com a história em causa, colocando-se dentro da própria narrativa, através da relação estabelecida entre as suas próprias experiências e as que estão a ser representadas.



Figura 21 — Frames do filme *Waltz With Bashir*, de Ari Folman, 2008.

Em 2021, com o lançamento do filme *Flee* de Jonas Poher Rasmussen e a sua nomeação para diferentes categorias dos *Academy Awards*, o debate sobre a animação documental e a sua potência voltou a ter grande destaque. O filme retrata a história de um amigo próximo do realizador dinamarquês, na sua fuga do Afeganistão, enquanto refugiado, através da mistura entre filmagens documentais e animação. Numa recensão do filme no *The Guardian* pode ler-se “Qualquer que fosse a forma de contar uma história, os detalhes espantosos da vida de Amin teriam sido inegáveis, mas ao animar as suas entrevistas com ele e os vários eventos que estão a ser recordados, Rasmussen encontra uma forma involuntariamente imersiva de nos aproximar ainda mais, uma forma que nos envolve emocionalmente e que se realiza com arte (Lee 2021)”. Amin, a personagem principal, cujo verdadeiro nome permanece desconhecido por razões de privacidade, conta pela primeira vez a história da sua vida enquanto homem gay refugiado, que se viu obrigado a deixar a sua família em busca de uma vida segura.

Apesar do filme retratar uma história relativamente conhecida, como é o caso dos refugiados, é a animação que permite ver esta história como que pela primeira vez e realmente sentir uma conexão de intimidade e subjetividade com o relato em causa. As imagens documentais utilizadas surgem a partir da necessidade em enquadrar a narrativa de Amin num contexto político e social do Afeganistão e a animação utilizada para contar a história, protegendo a sua identidade e fornecendo visualidade aos momentos da sua vida para os quais não existe documentação fotográfica.

Como vimos em capítulos anteriores, a recuperação de testemunhos como este são fruto de um trabalho complexo, sensível e consciente da dor que reviver as memórias de um momento traumático pode causar. Contudo, é um entendimento geral da importância em conhecer estas histórias, apagadas e silenciadas pelos sistemas opressores, que motiva o desenvolvimento de projetos de investigação que incorporam a animação documental, pelo seu reconhecido potencial de adereçar estes temas complexos.

A discussão que Nea Ehrlich retoma sobre o “real” e a “ficção”, bem como sobre que ferramentas podem ser utilizadas na documentação

da realidade é especialmente importante no estudo pós-colonial e da “pós-memória”, uma vez que animação documental quebra a noção de realismo, propondo uma mistura entre a realidade e o ficcionado. É o entrelaçar destes dois conceitos que está na base da desmistificação das “verdades absolutas” e da “história única”, uma vez que aceita como base a premissa da multiplicidade de micro-narrativas dentro de contextos sociais e políticos da macro-história.

Enquanto documentários fílmicos são associados com a visualização de “factos concretos”, a animação documental é utilizada para retratar experiências pessoais e subjetivas, como a memória ou os sonhos, possibilitando uma representação de temas que de outra forma não poderiam ser representados. Para além disso, a animação possibilita chegar mais longe do que apenas representar factos. A animação representa as mensagens das pessoas em causa, as questões morais e políticas que o seu testemunho levanta, a posição da/o realizadora/o e deixa ainda espaço em aberto para a empatia da/o espectadora/o (Ehrlich 2021, 178 - 192).

No contexto português, a animação e especialmente o documentário de animação têm pouco relevo no contexto nacional, algo que se deve, em parte, à falta de acessos a financiamentos para a produção de filmes em geral e a filmes de animação em particular. Contudo, podemos ressaltar a importância do trabalho desenvolvido por Abi Feijó e Regina Pessoa, que se tornaram referências neste meio desde o início do seu trabalho nas décadas de 1980 e 1990, respetivamente, e cujos filmes ganharam reconhecimento nacional e internacional.

No campo da animação de docuficção destacamos, *Água Mole*, de Alexandra Ramirez (Xá) e Laura Gonçalves, de 2017, que representa as histórias das últimas pessoas de uma aldeia, que tem vindo a ficar deserta, por conta do êxodo rural causado pela falta de acessos e trabalho no interior do país. O filme entrelaça os testemunhos em áudio da população entrevistada com imagens surreais que traduzem visualmente aquilo que é dito. Enquanto os habitantes que restam desta pequena aldeia falam sobre as razões pelas quais se recusam a sair do lugar onde nasceram, vemos as pessoas mais novas serem arrastadas pelo vento, levadas para fora, para outras cidades e outros países. A

capacidade de ilustrar visualmente a frase “Eu agarrei-me a esta casa”, é uma das razões que captam a atenção das/os espectadoras/es.

Na discussão sobre a potencialidade do documentário de animação, ou da docuficção, é pertinente relembrar como pessoas mais velhas e com menos literacia digital se podem sentir ameaçadas pela presença de estranhos e de câmaras fotográficas. Numa situação em que as pessoas mais velhas da aldeia se podem contar pelos dedos das mãos e a sua permanência na aldeia desertificada se torna um processo de resistência política, muitas vezes estes intervenientes sentem-se esquecidas/os e abandonadas/os, tendo dificuldade em entender porque razão alguém estaria disposto a contar as suas histórias, passados tantos anos de silenciamento. A animação pode surgir também como uma forma interessante de traduzir essas histórias aparentemente “banais”, permitindo que as pessoas as vejam representadas de uma forma nova, que permita ver o mundo de outra forma e entender que as suas histórias não só importam para as gerações mais novas, como continuarão vivas.

Figura 22 — Frames do filme *Flee*, de Jonas Poher Rasmussen, 2022.

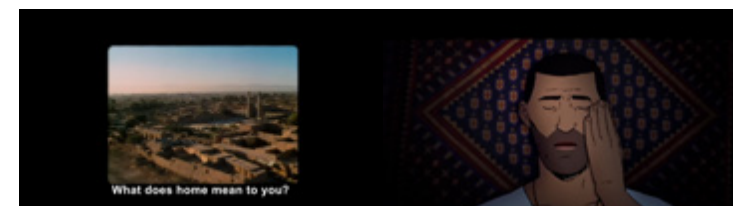


Figura 23 — Frames do filme *Água Mole*, de Alexandra Ramirez (Xá) e Laura Gonçalves, 2017.



de ti outros aqui. Os miúdo
não fazem outras coisa senão
perguntar quando a mãe
coisa e diz q. a mãe
para todo o mundo
acerte fazer.
aquela

Termino com leis dos
filhos, e um



Capítulo três
Memórias de
Pau-Preto e Marfim:
um ensaio audiovisual de
docuficção animado

Família

3.1. Mexer no passado: entrevistas, fotografias e objetos encontrados

Como mencionamos nos capítulos anteriores, este projeto de investigação surge da necessidade de confrontar o passado colonial português e reinscrever narrativas silenciadas num ensaio audio-visual documental, que possa contribuir para o debate público sobre as narrativas pós-coloniais.

O trabalho de investigação, alicerçado na ideia de “pós-memória” e de recuperação de testemunhos de indivíduos que experienciaram a Guerra Colonial, procurou estabelecer conexões entre os momentos de entrevista e a imagem, enquanto ponto central da investigação. Como mencionado no capítulo 1.3, foi a partir do arquivo familiar e das imagens vernaculares, que foi possível a transmissão de conhecimento intergeracional e o acesso às histórias de vida dos meus avós, António e Amélia.

Segundo Stuart Hall, a identidade cultural é alicerçada na relação que construímos com símbolos e ideias de forma a pertencer ou não a um determinado grupo, baseado em questões raciais, de género, religiosas ou linguísticas (1996). Citando o autor, “a identificação é construída a partir de um reconhecimento de alguma origem comum ou características compartilhadas com outra pessoa ou grupo, ou com um ideal, e com a aproximação natural de solidariedade e fidelidade estabelecido sobre esse fundamento” (Hall 1996). Para Hall, esta identidade cultural é fragmentada e não é fixa, podendo mudar ao longo da vida de um sujeito, consoante as suas necessidades de adaptação. Para o autor, a pós-modernidade tem provocado uma maior fragmentação identitária, uma vez que as deslocções dos sujeitos se tornam mais regulares por diversos motivos como as guerras, a desertificação ou até mesmo as alterações climáticas, fazendo com que os sujeitos estejam expostos a um maior número de estímulos e símbolos identitários distintos, criando mais divisões e pontos de ruptura entre os grupos.

Marta Rosales, mostra como a migração, a guerra e a repressão política, são fatores determinantes na necessidade de identificação e pertença cultural dos sujeitos (2015). No seu estudo, a autora investiga sobre a pertinência da casa e dos objetos que nela se encontram, enquanto evidências de cultura material que acompanharam os “retornados” da Guerra Colonial portuguesa no seu processo migratório e de construção identitária (Rosales 2015). Durante o período do Estado Novo, como vimos no capítulo 1.2, a imagem, a propaganda e a censura tiveram um papel determinante na construção de narrativas identitárias, nacionalistas

e luso-tropicalistas. Estes símbolos construíram uma fabulação sobre o “direito” português à colonização e expropriação de terras africanas, sobre posições sociais hierarquizadas baseadas na raça e no género e fortaleceram a ligação dos indivíduos à ideia de nação e, consequentemente, à construção do “Outro”.

No início da investigação, foram realizadas entrevistas informais a conhecidos, colegas, amigos e seus familiares onde se pretendia entender qual a situação familiar de cada pessoa, no que diz respeito à relação com a história colonial portuguesa. De um núcleo de 10 pessoas escolhidas aleatoriamente (de diferentes idades, género e habilitações literárias), foi apresentado um questionário para conhecer o seu conhecimento do tópico em causa, se a pessoa ou os seus familiares tinham vivido durante o período do Estado Novo e se era um assunto que se discutia no seio familiar. No caso das pessoas que nasceram perto da data de transição da ditadura para a democracia ou aqueles que nasceram depois desta, foi comum obter respostas que demonstraram falta de diálogo sobre a vida dos seus familiares na guerra ou sobre o retorno, bem como uma ideia de que os seus pais ou avós, continuavam a ter ideias racistas, luso-tropicalistas ou preconceituosas em relação à colonização dos países africanos. Nos casos das pessoas mais velhas, que viveram esse momento, as respostas revelaram sentimentos de perda, saudade e frustração em relação ao tempo gasto na guerra ou a terem perdido as suas casas nas ex-colónias com a deslocação forçada para Portugal.

Estas entrevistas foram apenas uma parte da metodologia seguida inicialmente, que foi abandonada enquanto parte central do projeto, uma vez que um ano de investigação não seria suficiente para criar uma ligação de confiança que permitisse o acesso a informações pessoais e familiares. Por esta razão, tornou-se evidente que seria mais relevante restringir o número de pessoas entrevistadas, focando a investigação apenas aos meus avós, visto que, pelo laço familiar, essa confiança já estava estabelecida e seria mais fácil aceder às informações pessoais e aos seus arquivos.

Assim, os objetos da casa e as fotografias de arquivo familiar foram de grande importância para entender e posicionar a narrativa dos dois entrevistados no seu contexto social, político, económico e cultural, uma

vez que foi a partir destes objetos simbólicos que foi iniciada a entrevista sobre as suas memórias da migração e da guerra. Os arquivos de António e de Amélia são compostos por objetos diferentes, uma vez que são influenciados por questões como a preservação dos materiais ao longo do tempo e também do acesso aos dispositivos que permitiram a existência desses materiais, como é o caso do acesso a máquinas fotográficas.

As duas fotografias abaixo (figura 24) são as únicas que restam do arquivo pessoal de António, uma vez que as outras fotografias foram enviadas a membros da família ou se perderam. Perderam-se também os aerogramas que trocava com as madrinhas de guerra que teve durante os seus dois anos de serviço militar e de que falou na entrevista realizada, bem como algumas páginas da sua caderneta militar que o seu filho arrancou por brincadeira, segundo diz. Para além destas poucas evidências materiais da sua experiência, guardou até hoje o seu uniforme de “tropa” que diz ter utilizado depois da Guerra Colonial enquanto roupa de trabalho. Por essa razão, tem apenas a camisa e a boina, que eram as peças menos utilizadas por ele nesse contexto, ao contrário das calças que já tiveram um fim utilitário.

Durante as entrevistas realizadas, foi possível compreender que António não teve contacto com as manifestações revolucionárias de oposição ao regime, algo que pode ser justificado pela sua vivência numa aldeia do interior e a falta de meios de acesso económico e político. Os dois anos de serviço militar foram passados em deslocações de grandes distâncias e trabalhos relacionados à gestão de materiais e alimentação, muito mais do que ao confronto com o “inimigo”. Contudo, quando questionado sobre a guerra, responde de forma clara e direta:

Era assim menina... E passou-se o tempo. Dois aninhos. P’ra nada... Porque se fosse eu que mandasse ou muitos que lá andávamos a guerra acabava-se num dia só. Se não fosse obrigatório ninguém ia... Não, isso ninguém ia! Mas aquilo para os grandes é que era bom, iam lá fazer uma comissão ou duas e voltavam com um pastelão de dinheiro do caraças e os militares não traziam nada.”

A sensação de frustração relativa ao tempo e recursos desperdiçados na guerra é clara, bem como o sentimento de abandono por parte



Figura 24 — De cima, para baixo: fotografia de António em Angola durante o serviço militar. Fotografia de António com os seus colegas da tropa em Angola.



Figura 25 — Digitalização da capa da caderneta militar de António.



da nação que, não os protegendo, obrigava os jovens a deixarem as suas casas e famílias para combater em territórios africanos. Apesar da narrativa heróica promovida pelo Estado Novo, o amor à pátria nunca foi uma questão pertinente na vida de António. Com apenas vinte anos de idade, o seu objetivo era regressar com vida, ao fim de dois anos em Angola, para que pudesse ter autorização para emigrar para a Alemanha. Apesar da sensação de frustração, António mostra-se resignado e, de certo modo, confuso com o súbito interesse na sua história de vida. Passados tantos anos sem falar sobre a Guerra Colonial e como esta influenciou a vida de uma geração inteira de jovens, é perceptível um certo desprezo pela utilidade de recontar esta história hoje, uma vez que, desde o 25 de Abril de 1974, os ex-combatentes e as suas experiências na guerra colonial não tiveram lugar na discussão pública do país.

No caso das entrevistas realizadas a Amélia, a relação entre a memória e os objetos do seu arquivo pessoal é mais evidente e extensa. Os materiais foram descobertos aos poucos e ao longo de vários meses de entrevistas, uma vez que a sua experiência enquanto “retornada” tem uma grande carga simbólica e emotiva associada, tornando o processo de recuperação da memória mais complexo. É perceptível a presença de sentimentos de perda, frustração e rancor em relação ao processo de descolonização dos países africanos, uma vez que estes significaram a perda quase total dos seus privilégios enquanto colona em Moçambique, mas também pelas estruturas de identidade cultural e nacional que se desmoronaram. Enquanto mulher transmontana que já tinha sido obrigada a migrar para o Porto em busca de melhores condições de vida, descontente por não conseguir suportar os custos necessários para prosseguir níveis mais altos de educação, a migração para Moçambique representava a esperança de ter uma vida significativamente melhor, motivada pela narrativa apoiada pelo Estado Novo.

A propaganda colonial no momento da ditadura, com pouco acesso à informação e educação, foi claramente estruturante na identidade cultural de Amélia que, como mulher, estava sujeita a obrigações culturais, machistas e religiosas, que lhe retiravam o poder de ser independente financeiramente, tendo, por isso, poucas hipóteses de ter uma vida estável

e segura. A migração forçada de regresso a Portugal, com o avançar da Guerra Colonial, e consequente independência dos países africanos colonizados, desestruturou a sua vida e a sua identidade. Na sua casa encontramos inúmeros vestígios da sua vida em Quelimane, desde estatuetas, móveis e louças chinesas, como demonstrado nas fotografias abaixo. Estes foram os primeiros objetos a serem utilizados na pesquisa e utilizados como ponto de partida para as entrevistas realizadas, uma vez que estavam expostos e a sua presença no espaço familiar tornou-se potencial ativador de memória.

Figura 26 — Esculturas de Mpingo (pau-preto) encontradas na casa de Amélia.





Figura 27 — Esculturas de Mpingo (pau-preto) encontradas na casa de Amélia.



Figura 28 — Esculturas de Mpingo (pau-preto) encontradas na casa de Amélia.



Figura 29 — Fotografia da casa de Amélia. Louças chinesas e estatueta de decoração de marfim em prateleira na sala.



Figura 30 — Fotografia da casa de Amélia. Louças chinesas em exposição na sala.



Figura 31 — Fotografia da casa de Amélia. Candeeiro da sala.



Figura 32 — Fotografia da casa de Amélia. Elefante de marfim decorativo com interior oco e preenchido por com um segundo elefante de marfim mais pequeno.

Figura 33 — Fotografia da casa de Amélia. Estatueta decorativa feita em metal, representando uma mulher negra. A estátua está apoiada num tabuleiro de xadrez de madeira, também de Moçambique.



Figura 34 — Fotografia da casa de Amélia. Pormenor das estatuetas e louças chinesas em exposição na sala.





Figura 35 — Fotografia da casa de Amélia. Pormenor de uma escultura de pau-preto que representa vários animais.

Figura 36 — Fotografia da casa de Amélia. Vista de cima de uma mesa de pau-preto com o tabuleiro de xadrez em madeira, escultura de pau-preto de vários animais e escultura em metal de uma mulher negra.



Figura 37 — Fotografia da casa de Amélia. Pormenor de peças decorativas.



Figura 38 — Fotografia da casa de Amélia. Pormenor de uma arca/báú de madeira com desenhos esculpidos.

O elefante de marfim e as estatuetas de gazela eram símbolos coloniais utilizados pelo Estado Novo em diversos contextos e formatos. O Mpingo, ou como é muitas vezes chamado, o pau-preto, é um material especificamente associado a objetos decorativos e mobiliário colonial, uma vez que é originário de algumas regiões secas africanas, devido à sua resistência e qualidade. O marfim, por sua vez, é um material intimamente ligado à colonização, violência e expropriação de riqueza, uma vez que é proveniente de dentes de elefantes que eram caçados para fins comerciais. O elefante branco foi utilizado pelo Estado Novo em diferentes formatos como um símbolo da colonização das terras africanas, das riquezas expropriadas e, sobretudo, representava o “Outro” a partir do exotismo. Encontramos o elefante especialmente relacionado com as Exposições Coloniais de 1934 e de 1940 e em vários objetos referentes à comemoração destes eventos, nomeadamente em publicações, objetos decorativos de lembrança ou até mesmo nas fotografias das exposições, onde enormes estátuas de elefantes brancos marcaram presença.

Ao longo dos meses de investigação foram encontradas fotografias que não eram conhecidas no núcleo familiar e que Amélia guardava num álbum, dentro de uma mala, no seu quarto. As fotografias representam alguns momentos dos primeiros anos em que Amélia conheceu Custódio e juntos se mudaram para Inhassunge, em Quelimane e onde nasceram Fernando e Luísa, o meu tio e a minha mãe. Nestas fotografias (figura 43) podemos ver a casa, ainda em construção e um automóvel típico da década de 1960 que tem bastante destaque e que marca presença em várias fotografias, demonstrando a importância do carro enquanto símbolo material do novo estatuto social e económico adquirido. António, meu avô paterno, mencionou nas entrevistas que o uso normalizado de carro por parte da população branca nas ex-colónias, durante os seus dois anos de serviço militar em Angola, foi algo que o surpreendeu, uma vez que não era comum e acessível em Portugal.

As fotografias encontradas são marcadas também pela presença das pessoas negras que trabalhavam para a família. Estes trabalhadores aparecem descalços, com roupas simples, ajoelhados ou de pé em frente ao carro e em dois casos específicos vemos um homem a segurar o filho mais novo da família ao colo e noutro vemos um jovem atrás do carro de bebé da minha mãe.



Figura 39 — Página da revista Portugal Colonial, número 38, com uma ilustração de um elefante branco como publicidade para a visita da Exposição Colonial de 1934.



Figura 40 — Escultura de elefante gigante, na Exposição do Mundo Português, em Lisboa, em 1940.



Figura 41 — Elefante de porcelana, vidrado a branco, para a comemoração da Primeira Exposição Colonial no Porto, em 1934.



Figura 42 — Festatuas de arte Indígena em Benguela. Fotografias do site do Instituto de Investigação Científica Tropical, Arquivo Histórico Ultramarino; Pavilhões de Benguela na Exposição-Feira Angola 1938.



Figura 43 — Fotografias do arquivo de Amélia. Quelimane, Moçambique. 1967-1969.

Figura 44 — Fotografias do arquivo de Amélia. Quelimane, Moçambique. 1970.



Figura 45 — Fotografias do arquivo de Amélia. Frente e verso de fotografias de Luísa e Fernando, tiradas pela empresa Lusitana. Quelimane, Moçambique. 1971 e 1972 respetivamente.



Figura 46 — Fotografias do arquivo de Amélia. Quelimane, Moçambique. 1972/1973? Frente e verso de duas fotografias: à esquerda, fotografia da família num bar (Amélia, Luísa, Fernando e Custódio) e à direita uma fotografia no mesmo local das duas crianças com o padrinho.



Apesar de serem pagos pelo seu trabalho, sabemos pela informação revelada por Amélia e, em conformidade com as hierarquias sociais do contexto colonial opressor, que recebiam muito pouco pelo trabalho que exerciam. Existiam “empregados” para trabalhar na loja que os meus avós adquiriram em Quelimane e os outros que tratavam das tarefas domésticas, desde as refeições, limpar a casa, tratar da roupa ou, no caso dos mais novos, cuidar das crianças. Estas imagens não foram utilizadas no ensaio áudio-visual por questões éticas, uma vez que estas pessoas eram marginalizadas, oprimidas e exploradas pela sua condição étnica e a sua presença nestas fotografias acontece sob relações de poder que as colocam no silenciamento. Utilizar estas fotografias, seria expôr essas identidades sem o seu consentimento, o que constituiria uma nova forma de violência pós-colonial.

Através das fotografias de família, é possível identificar momentos de reunião familiar especificamente ligadas ao batismo das crianças e entender o modo de vida dos portugueses colonos, representados pelas suas roupas e postura, bem como identificar a família e a religião como centrais na narrativa cultural da época. As fotografias ajudaram a situar os acontecimentos narrados por Amélia no espaço/tempo, através de datas e inscrições no verso das fotografias, algo que se provou útil, uma vez que a entrevistada mostrou alguma dificuldade em relembrar os anos dos acontecimentos.

Com o avançar da investigação, foi possível encontrar o arquivo do meu avô Custódio, que já faleceu. Este facto está relacionado com o interesse despertado na minha mãe em saber mais sobre a vida dos seus pais em Moçambique, já que, apesar de ter nascido lá, o regresso a Portugal deu-se enquanto era muito jovem e dentro do seio familiar o assunto raramente era abordado. No antigo escritório de Custódio, foram encontradas várias pastas de documentos relativos aos anos da vida em Quelimane, antes e depois do 25 de Abril.

Desde contratos de trabalho, inventários de cabeças de gado, terrenos, carros e veículos agrícolas, existem entre os documentos uma grande variedade de registos, que foram cuidadosamente catalogados e guardados pelo próprio, o que demonstra a importância dada ao arquivo, algo especialmente evidente no período pós 25 de Abril, que é

quando a estrutura familiar, social e política do casal é abalada. Quando vieram de “férias” para Portugal, depois da revolução e queda do regime, Amélia ficou alojada em casa dos seus familiares no Porto, com os filhos, e Custódio regressa a Moçambique para entender a situação política que se desenrolava e para tentar vender a casa, o gado e as mercadorias da loja e enviar para Portugal tudo o que pudesse ter valor. É nesta altura que se verifica a maior quantidade de documentação, em especial cartas entre Custódio e Amélia, uma vez que ficaram separados por mais de dois anos. A comunicação era difícil e demorada, tornando o processo de “retorno” mais caótico e angustiante. Em várias cartas aparecem textos de Fernando e Luisa que, ainda crianças, queriam mostrar ao pai o seu apoio e amor incondicional e o desenvolvimento da sua capacidade de escrita.

Foram encontradas inúmeras cartas a amigos sobre a possível resolução dos problemas causados pela mudança política e documentos destinados ao IARN, nos quais Amélia e Custódio tentam justificar a necessidade de apoio financeiro para sustentar a família. Amélia relatou a perda do gado, terrenos e dinheiro que não foi possível trazer para Portugal. Isso, aliado à perda do emprego de Custódio, criou uma situação de desespero financeiro, tornando a família dependente de apoio familiar, estatal e de caridade por parte da igreja. Existem, neste arquivo de cinco anos, vários apontamentos que demonstram a novidade das leis e apoios aplicados aos então chamados “retornados” e a dúvida em relação ao próprio termo “retornado” ou “desalojado”, bem como bilhetes de avião de todas as viagens realizadas entre Portugal e Moçambique, documentos de identificação, documentos de inscrição aos apoios do IARN e até cartas escritas por Custódio ao Primeiro Ministro, onde expõe a sua situação de desespero e onde é possível ler sobre a desilusão sentida pela perda do “sonho imperial”.

A partir destes documentos foi possível ter um melhor entendimento do pensamento de Custódio e Amélia durante o processo de descolonização de uma forma que as entrevistas, por si só, não possibilitavam. O tempo e o desgosto sentidos durante esta experiência, tornam a memória alicerçada na construção narrativa da época e em fatores emocionais, sendo necessária a comparação entre os discursos transmitidos por

Amélia e a documentação arquivada por Custódio. Foi através do cruzamentos destas informações, que foi possível construir uma teia de ligações temporais, sociais, políticas e económicas entre o testemunho de Amélia e a narrativa instituída pelo Estado Novo e, posteriormente, entender diferentes camadas da sua própria subjetividade enquanto mulher branca e “retornada”.

Durante as entrevistas, percebeu-se em Amélia a dificuldade em falar sobre determinados assuntos ou pessoas, sendo perceptível um processo de auto-censura da sua parte. Isto acontecia em momentos em que a entrevistada tinha de se referir à população moçambicana e sabia que as palavras que está habituada a utilizar são racistas. O racismo, a ideologia nacionalista e lusotropicalista está fortemente presente nas cartas encontradas. A religião, a pátria e a família portuguesa, presente na narrativa e propaganda do Estado Novo é visível mas, acima de tudo, é perceptível como essa narrativa, apesar de fortemente incorporada nas vidas de Amélia e Custódio, era resultado desse imaginário colonial. A documentação encontrada em conjunto com a entrevista realizada, mostram como o “império” se desmoronou e como estes “agentes da pátria” eram apenas peças dentro do jogo colonial da altura. De facto, a opressão religiosa, machista, colonial e racista é facilmente detetada, bem como as marcas que essas opressões deixaram na identidade cultural portuguesa e na memória coletiva do país. Enquanto “retornados”, Amélia e Custódio perderam tudo o que conseguiram a partir da exploração dos territórios africanos e dos seus habitantes, voltando ao seu *status* social e económico inicial, com a agravante do preconceito destilado pelos portugueses da metrópole. Ainda hoje, Amélia vê a sua ida para Moçambique como uma emigração “normal” e não como parte do processo de colonização, visto que a narrativa do estado era a de que as ex-colónias eram, pura e simplesmente, parte de Portugal.

9/1

Papá estas bom?

Eu tenho andado doente mas estou a ficar melhor.

Aqui está muito frio, vem depressa sa que já temos muitas saudades tuas.

A Luísa anda muito contente na escola, já sabe muito.

Recibe beijinhos da mãe e dos teus filhos amigos.

Amélia

papá estou-te a escrever para pedir que escrevas á mãe muitas vezes e quero que digas quando vens. já sei fazer contas de somar e menos.

Adieu, beijos meus, Luísa, e mãe.

Fernando Fadigas

Figura 47 —Em cima, digitalizações de duas cartas encontradas no arquivo de Amélia e Custódio, escritas por Amélia para Custódio e finalizadas por Fernando, o filho do casal. Em baixo, uma digitalização de um bilhete de avião da TAP, de uma viagem de Lisboa para então Lourenço Marques.

TAP		EMITIDO POR TRANSPORTES AEROS PORTUGUESES, S.A.R.L.		BILHETE DE PAS- SAGEM E BILHETE DE BAGAGEM- DOMÉSTICO		ORIGEM BILHETES CONJUNTOS		DESTINO	
NOME DO PASSAGEIRO MR. JOA FADIGAS		Sujeito às condições de contrato (PAG. 2)		INTANGÍVEL		EMITIDO EM TROCA DE: TRANSPORTADOR		MOD. N.ºS DE SÉRIE	
TALÕES VÁLIDO A PARTIR DE 1		2		EMISSÃO ORIGINAL		TRANSPORTADOR MOD. N.ºS DE SÉRIE LOCAL DATA		CÓD. NUMER. DO AGENTE	
TALÕES VÁLIDO ATÉ 1		2		CÓDIGO DO BILHETE		CÓDIGO IT			
NÃO É VÁLIDO PARA TRANSPORTE		BASE TARIFÁRIA		TRANSP		VOC/CLASSE		DATA	
DE USBOA		4		TP		227 4		09/05/05	
PARA L. MARQUES		4		OK				20	
PARA USBOA		BAGAGEM REGISTRADA/NÃO REG.		VOL.		PESO		VOL.	
TARIFA		MOEDA		IMPORT. EQUIV. PAGA		MOEDA		RESTRIÇÕES/INFORMAÇÕES ESPECIAIS	
TAXA		MOEDA		TOTAL		MOEDA			

047 4204 077 734 3

TALÃO PARA O PASSAGEIRO

24-6 9030

- 3 JAN 75

TAP

EMISSÃO DATA E LOCAL DA EMISSÃO

CLUB

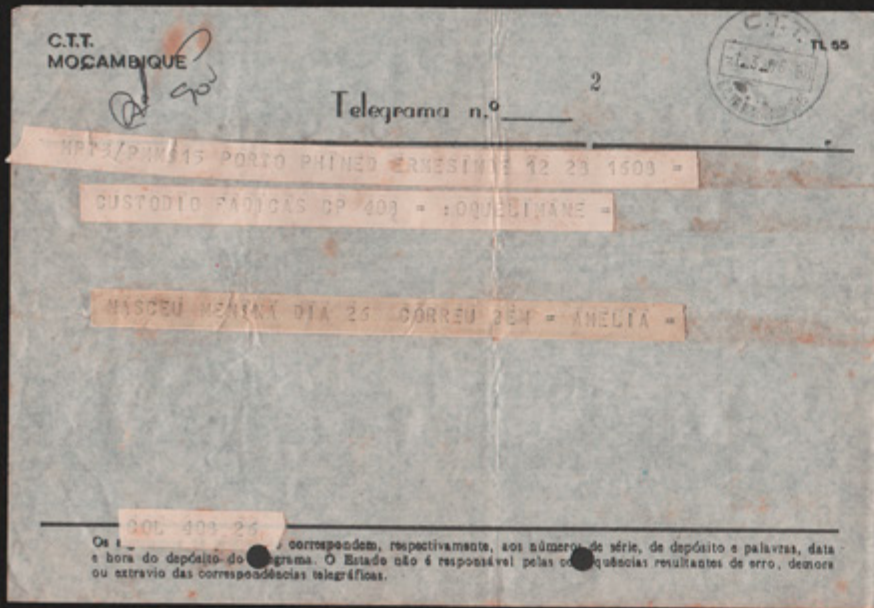


Figura 48 — Em cima: Telegrama de Amélia para Custódio a informar do nascimento da terceira filha do casal, que nasceu em Portugal, em 1976, durante os anos de ausência de Custódio. Em baixo: Carta de Amélia e Custódio para o IARN no seguimento dos pedidos de ajuda financeira depois do "retorno".

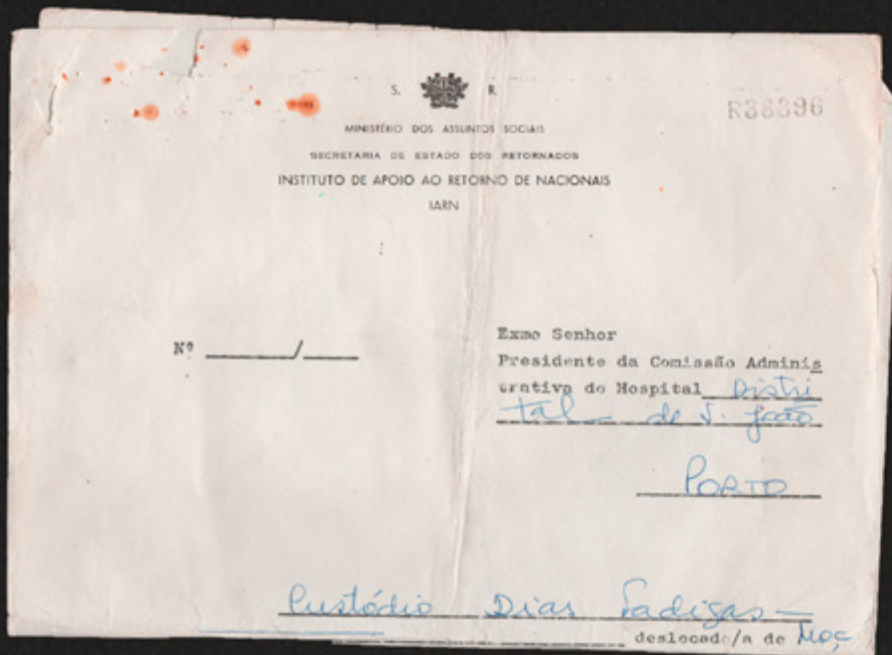


Figura 49 — Carta de Custódio para o Primeiro Ministro da época, para solicitar ajuda financeira na sequência do "retorno" a Portugal. 1977, Pinheiro de Lafões.

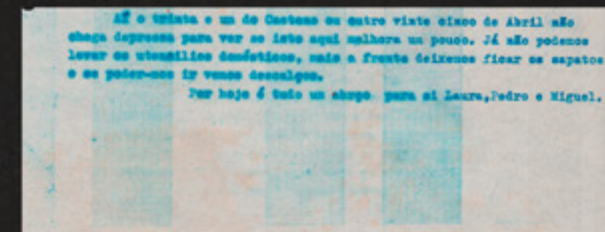
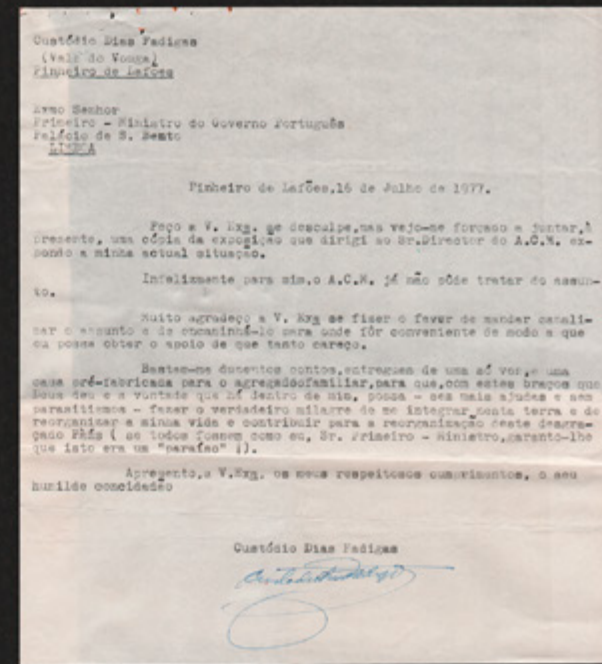


Figura 50 — Excerto de uma carta a familiares de Custódio em que menciona o 25 de Abril de 1974.

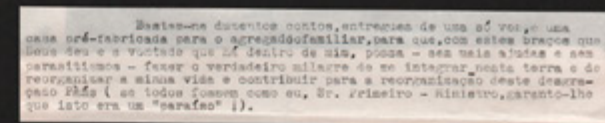


Figura 51 — Excerto da carta enviada por António ao Primeiro Ministro da época.

DEC. LEI 209/77
DE 26/4/77
ART.º 1.º
(CONCEITO DE ~~DESALOJADO~~ ^{DESALOJADO})

Figura 52 — Peça de papel encontrado no arquivo de Custódio. "Conceito de Desalojado"

Del.
do
I.A.R.N. e
embargos

Figura 53 — Peça de papel encontrado no arquivo de Custódio, com notas sobre o IARN.

3.2. A criação de novas imagens a partir do arquivo familiar

A partir da documentação encontrada no arquivo familiar, e em conjunto com as entrevistas, foi necessário criar novas formas de ver o arquivo, para conseguir transmitir a experiência dos entrevistados e, consequentemente, levantar questões sobre a memória coletiva da Guerra Colonial e do “retorno”.

Foram utilizadas imagens do arquivo da RTP, nomeadamente excertos de três vídeos: “Partida de Tropas para o Ultramar”, “Retrospectiva do Início da Guerra Colonial” e “Caixotes de retornados em Lisboa”. Para o enquadramento sobre o imaginário e estética da época, foram utilizados recortes de publicações de propaganda do regime como a revista Mocidade Portuguesa Feminina, o Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro, a revista Panorama e o Diário Popular dedicado ao Ultramar, consultados a partir da Hemeroteca Digital.

Estas publicações e o arquivo fílmico da RTP, foram essenciais para compreender e enquadrar os testemunhos dos entrevistados na época em causa, bem como ter um maior entendimento do tipo de imagens que eram por eles consumidos. Estas imagens foram também um ponto de partida para a criação de ilustrações animadas, tornando possível a construção de novos sentidos e, acima de tudo, dar a entender a multiplicidade de narrativas que formam aquilo que entendemos como “história”. O processo de criação começou pela digitalização de todos os documentos e fotografias recolhidas, pela organização cronológica dos documentos e pela edição dos áudios obtidos nas entrevistas. Deste modo, foi possível projetar uma linha de pensamento coerente, que permitisse ao espectador relacionar-se com a história e os seus intervenientes. Posteriormente, foi através da relação semiótica das imagens que surgiram os primeiros esboços da representação visual das ideias transmitidas.

O ensaio é dividido em três partes: a ida para Moçambique, narrada por Amélia, a guerra em Angola, narrada por António e “o retorno”, narrado novamente por Amélia e finalizando o filme. A divisão foi feita tendo em conta o processo de investigação e a necessidade de encontrar, tanto nos testemunhos orais e como no cruzamento de informações, uma linha de pensamento organizada cronologicamente, uma vez que entender a cronologia dos relatos seria



útil na compreensão global da história contada e ajudaria a transmiti-la para o público, no ensaio audiovisual. Dessa forma, a história começa em 1966, quando Amélia é chamada para ir trabalhar e viver em Moçambique. A primeira parte do ensaio fala sobre a sua viagem, a construção de laços familiares, afetivos e materiais em Quelimane, sobre como conheceu Custódio e como construíram juntos uma casa e uma vida. Amélia fala da guerra e a sua conseqüente volta para Portugal depois do 25 de Abril, explicando o processo de migração e as questões de perda associadas a este.

A segunda parte começa em 1967, quando António é recrutado para ir combater na Guerra Colonial, em Angola, até ao momento de regresso a Portugal, dois anos depois. Nesta segunda parte, António descreve os seus anos de serviço militar em Angola, desde os seus trabalhos às caminhadas de vigia. Por fim, António faz uma contextualização sobre o contexto económico e social de Portugal na época, no qual explica a precariedade de viver no interior de Portugal e a sua necessidade de emigração para a Alemanha. A terceira e última parte do ensaio é narrada novamente por Amélia em que a entrevistada fala sobre o retorno a Portugal e sobre os processos de migração enquanto parte do processo de colonização. Desta forma, as três partes do ensaio têm pontos de cruzamento entre si, procurando criar uma ligação coerente entre as histórias de duas pessoas com vidas tão diferentes, mas conectadas pelas repercussões de terem vivido durante o Estado Novo.

Para a criação da parte visual do ensaio, começou por desenhar-se os objetos encontrados na casa de Amélia, uma vez que eram objetos com uma carga simbólica forte e que despertaram um interesse imediato. A partir desses esboços, foi desenvolvido um *storyboard* geral que foi sendo modificado consoante as necessidades do projeto e a documentação encontrada. Apesar do projeto ter evoluído e se ter transformado ao longo do processo investigativo, uma vez que novas informações e documentos foram sendo descobertos de forma gradual e inesperada, o *storyboard* foi essencial para dimensionar o tempo que cada animação demoraria a fazer, tendo em conta os *frames* necessários e a sua complexidade. A animação desenvolvida

reflete a ideia de colagem e montagem das histórias, por isso, apesar de existir uma estética comum a todas as cenas, cada uma utiliza diferentes técnicas, desde a colagem digital, a animação analógica e animação digital. Os primeiros desenhos foram realizados a partir da observação dos objetos presentes na casa e os documentos encontrados foram reinterpretados para o formato de animação. Excertos de cartas ou até mesmo de alguns desenhos feitos por Custódio na parte de trás de documentos do I.A.R.N. foram utilizados por serem parte do processo de migração forçada e por serem grafismos realizados por acaso, que puderam ser ressignificados.

Figura 54 — Frame do ensaio *Memórias de Pau-Preto e Marfim*.



Figura 55 — Frame do ensaio *Memórias de Pau-Preto e Marfim*.



A partir destas reinterpretações gráficas, procurou estabelecer-se ligações entre o que é dito e o que se vê, bem como fornecer ao espectador dados subjetivos da experiência pessoal dos entrevistados, que não foram verbalizadas. Quando Amélia fala da sua relação com os empregados negros, menciona como Custódio era chamado de Mzungu, que para ela significava velho. Contudo, a palavra significa pessoa estrangeira ou pessoa branca, reflexo da colonização africana. O contraste entre a memória de Amélia e os factos adquiridos ao longo da investigação, é o que possibilita a criação de uma nova forma de entender o passado. Através do corte ou re-enquadramento das fotografias e documentos, procurou dar-se a conhecer diferentes camadas de subjetividade e interpretação, que inevitavelmente existem quando falamos de novas possibilidades narrativas. Não se trata apenas de evidenciar a história de Amélia ou o seu encobrimento, mas de a entender como uma narrativa encoberta que, por sua vez, é o motivo de encobrimento das histórias das pessoas que aparecem no plano de fundo. Assim, sem colocar em evidência a identidade das pessoas negras que aparecem nas fotografias familiares, utilizo duas fotografias em que a sua presença de fundo é essencial para criar contrapontos à história narrada e dar a entender uma segunda camada de leitura, destacando a presença dessas pessoas e a branquitude dos meus avós (figura 54 e 55).

Quando os entrevistados falam sobre a guerra, o discurso em relação ao “Outro” torna-se preconceituoso, tornando evidente a influência da propaganda colonial na atribuição da culpa aos movimentos de libertação colonial. Amélia fala sobre as “barbaridades” de que se ouvia falar e António fala “deles”, “dos inimigos”. Desse modo, as imagens de arquivo público ou a utilização de símbolos nacionais do Estado Novo, serviram para criar um contraste narrativo que pudesse dar espaço a outras narrativas silenciadas. Desse modo, são utilizadas fotografias de guerra em que os atiradores são brancos, provocando uma tensão entre o preconceito do negro enquanto inimigo ou “terrorista” e lembrando o espectador da parte ativa dos portugueses brancos na guerra. O padrão dos descobrimentos a arder, como pano de fundo para os caixotes dos retornados, por

exemplo, pretende colocar em causa a narrativa colonial do império, através da ironia e do imaginário. Para além disso, o uso de imagens documentais que relacionam micro e macro narrativas pretende ajudar o espectador a enquadrar a história no contexto social e político da época.

Figura 56 — Caderno escolar encontrado numa loja de velharias no Porto.



Procurou utilizar-se texturas e diversidade dos materiais encontrados no desenho e condução da narrativa. As animações, que variam entre 8 e 12 frames por segundo, são criadas especificamente a partir da imagem sonora e influenciadas pelo imaginário colonial de cada momento histórico. O uso de imagens documentais do arquivo da RTP, especialmente notórias na segunda parte do ensaio, relaciona-se com a falta de registos da experiência de guerra de António. Dessa forma, o seu discurso é apoiado pelas imagens documentais, com intenção do espectador se relacionar mais facilmente com o relato descrito. Para a utilização de imagens produzidas na época, a investigação passou pela procura de peças gráficas e documentos antigos na Feira da Vandoma, no Porto, na Feira da Ladra, em Lisboa, em lojas de colecionismo e antiguidades e ainda no arquivo da Hemeroteca Digital. Estes objetos ajudaram a compreender o imaginário adotado pelo Estado Novo, bem como a intenção ideológica presente nas imagens produzidas. De forma geral, as imagens que constituem o filme são a preto e branco, uma vez que uma preocupação do projeto foi a de dar um tom sério ao ensaio, de forma a valorizar as histórias de vida que estão a ser contadas, a partir de uma ótica reflexiva e crítica e não saudosista.

Figura 57 — Digitalização de folha encontrada no arquivo de Custódio com desenhos e anotações feitas por ele.

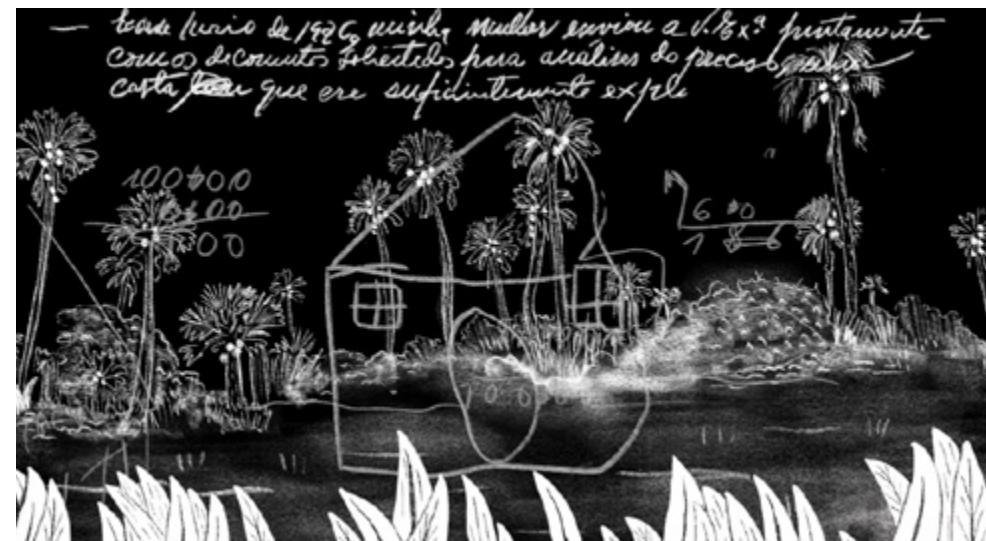
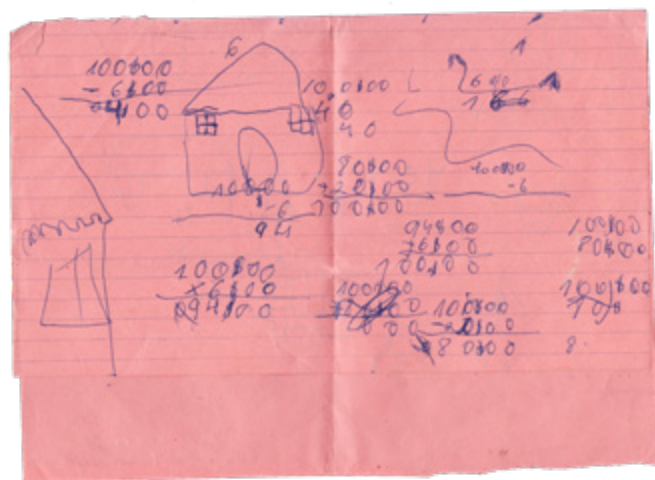


Figura 59 — Frame do ensaio Memórias de Pau-preto e Marfim que utiliza o grafismo do documento da figura 57.

Figura 58 — Pedaco de papel do arquivo de Custódio digitalizado com anotações sobre o conceito de "desalojado"

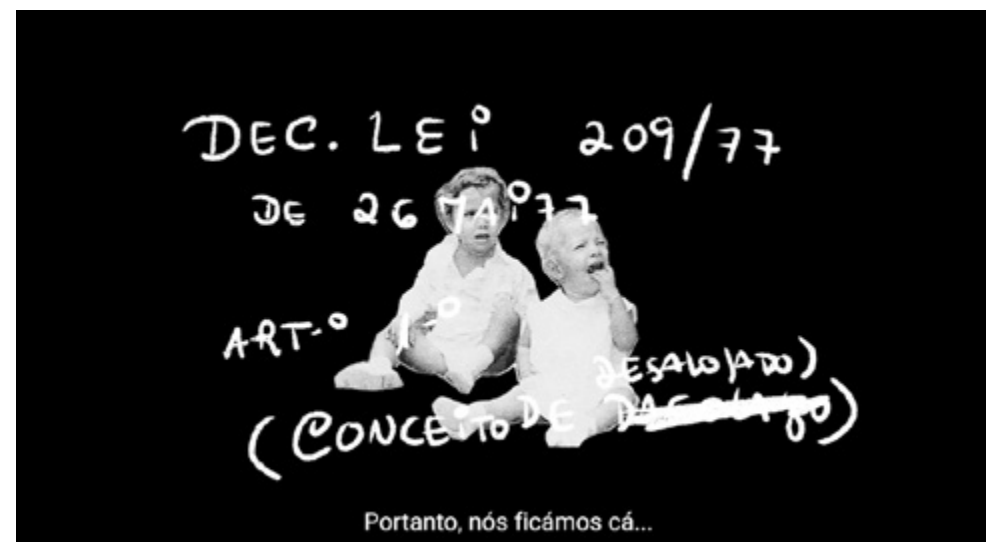
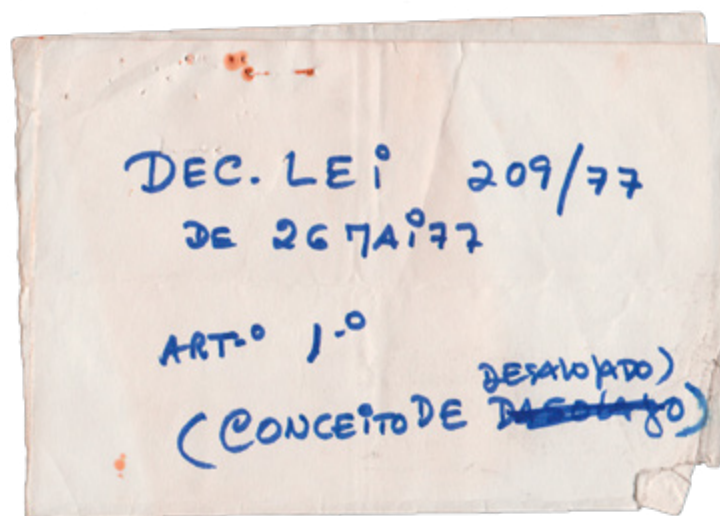


Figura 60 — Frame do ensaio Memórias de Pau-preto e Marfim que utiliza o grafismo do documento da figura 58.

A montagem e pós-produção do ensaio contou com a ajuda e colaboração de João Beleza, que produziu toda a faixa sonora do filme, à exceção da narração feita pelos meus avós. Assim, o projeto adquiriu uma nova camada de reinterpretação visual, em que o som atua na identificação de momentos marcantes ou de pausas.

O *foley* ou a melodia, ajudam a enquadrar a história num ambiente e a marcar o tom do ensaio. Para os créditos finais, foi utilizada a música de Luís Cília, cedida pelo autor, um cantor de intervenção português que denunciou, através das suas músicas, a violência da Guerra Colonial, enquanto estava em exílio.

A última etapa do projeto foi a montagem das animações, dos vídeos de arquivo e do som num único formato e o desenvolvimento do *design* gráfico do filme, a partir da colaboração de Thiago Liberdade. Isto englobou o *design* do título de abertura do ensaio, os separadores das três partes da história e os créditos finais. De forma geral, a parte técnica deste projeto englobou a utilização de vários médios, equipamentos e *softwares* de edição. Desde a digitalização ou fotografias de materiais impressos, a captura de som, a animação através de recortes analógicos, animação digital com recurso ao *Procreate* e *Adobe Photoshop*, composição, edição de som e masterização através do *Ableton* e, por fim, edição e montagem do filme em *Adobe Premiere*. A criação da banda sonora e do *design* gráfico foi, assim, um trabalho colaborativo, onde foi possível ter novos olhares e interpretações sobre a história e a imagem, uma vez que pessoas exteriores ao projeto puderam contribuir com ideias e colaboração técnica. O ensaio, com cerca de 16 minutos de duração, é uma coletânea de fragmentos de memórias representados através da colagens de imagens, textos, sons e texturas, que procurou dar resposta ao silêncio em volta do passado colonial português.

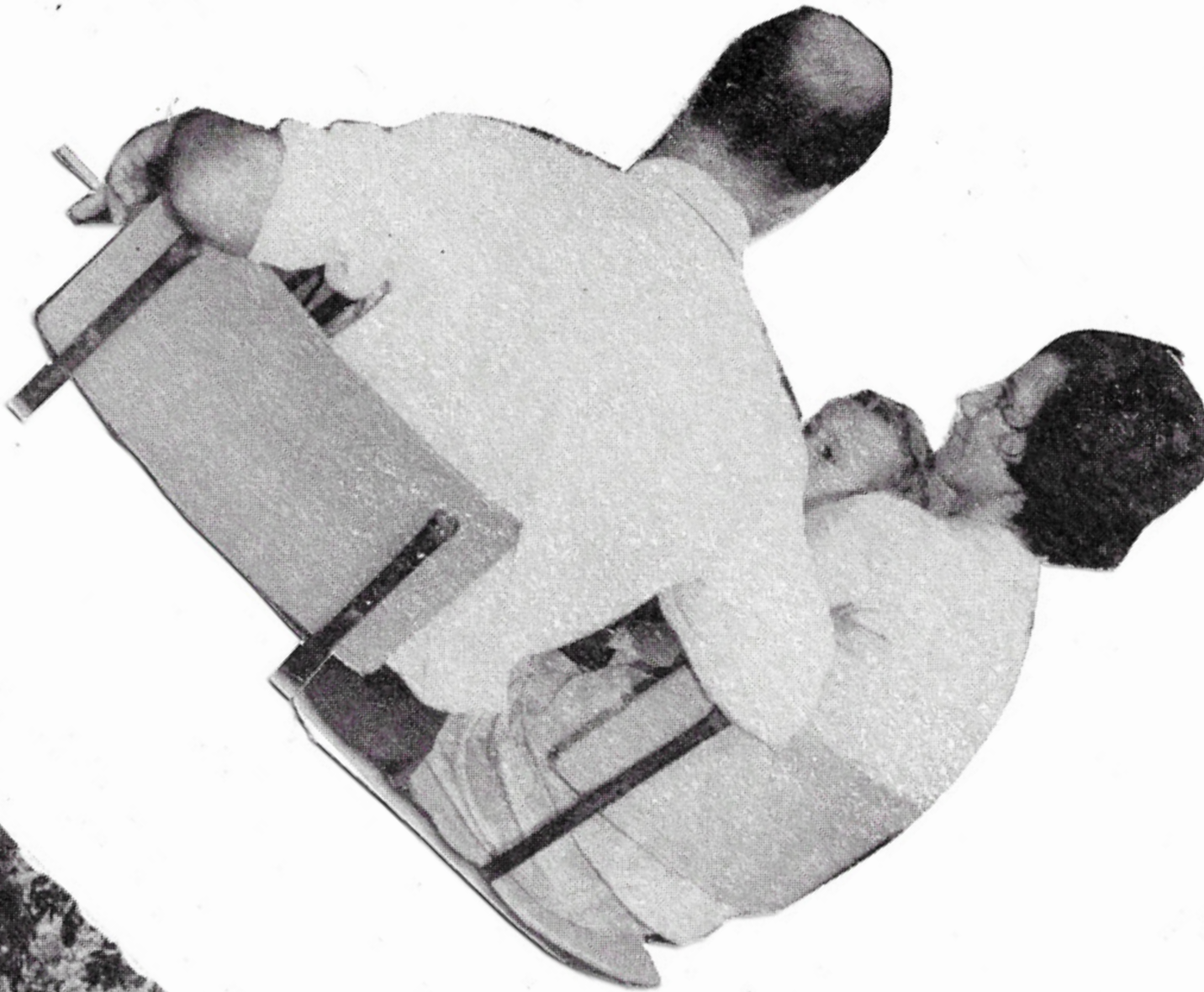


Figura 61 —Desenho de objetos coloniais de pau-preto encontrados em casa de Amélia.

Considerações finais

Este projeto, realizado ao longo de um ano de investigação, culminou num ensaio audio-visual de animação docuficcional, que dá a conhecer a história um ex-combatente da Guerra Colonial e de uma mulher “retornada” de Moçambique. Não procurando dar respostas, mas sim levantar perguntas, o ensaio tem como principal objetivo contribuir para a discussão pública do passado colonial e das suas consequências na cultura identitária portuguesa. A imagem, enquanto ferramenta essencial para a divulgação de ideologias e pensamentos, é central neste trabalho, não só enquanto produto final, mas também no processo de investigação em si. Entender como a imagem foi instrumentalizada durante o período de ditadura, qual era a imagem do Estado Novo e do povo português, revelou-se fundamental para a aproximação geracional e a compreensão das histórias de vida das/os entrevistadas/os. Os estudos pós-coloniais e o entendimento do silêncio enquanto forma de ação política, esteve no centro da investigação, bem como a ideia de que o design é e deve ser político, no sentido em que, se a imagem tem papéis tão determinantes na construção de narrativas identitárias, também as/os designers têm responsabilidade sobre a produção dessas imagens.

Esta investigação, que une o estudo da imagem a um tema político e social, surgiu de um problema evidente durante o meu percurso de vida e académico: a falta de um ensino com pensamento pós-colonial e o silêncio sobre o nosso passado enquanto povo colonizador. O silêncio é o maior motivador do desenvolvimento desta pesquisa, bem como o entendimento do poder que as imagens e os arquivos têm na produção ou manutenção desse silêncio (Trouillot 1995). O estudo pós-colonial e de pós-memória desenvolvido e estabelecido noutros países e noutras áreas de investigação, como a sociologia ou a história, são ainda pouco desenvolvidos no contexto português em geral e em particular na área artística e do design. Um reflexo, por si só, da nossa história colonial e europeia. A negação do racismo estrutural dentro da sociedade portuguesa e a efabulação heróica dos “descobrimientos”, que ainda se aprende nas instituições escolares portuguesas, é evidência do silêncio e da falta de discussão sobre o passado colonial. Afinal, como diz Evitar Zerubavel, “De facto, a forma mais pública de negação é o silêncio” (2006, 4).



A investigação teve como objetivo a recuperação e o arquivo de diferentes experiências e relatos de vida na ditadura e no contexto colonial português. O trabalho, pelo seu cariz documental, utiliza práticas metodológicas próximas da etnografia, o que exige um trabalho de grande proximidade e disponibilidade de tempo com os sujeitos da pesquisa. Entrar na casa de uma pessoa e pedir-lhe que nos conte detalhes de um período traumático da sua vida, deve ser um trabalho feito com cuidado e respeito, consciente que enquanto investigadores, cineastas, *designers* ou produtores de imagem em geral, nos encontramos numa posição de poder em relação a quem nos abre a porta de sua casa e nos mostra as suas fotografias pessoais.

Memórias de Pau-Preto e Marfim pretende ser uma contribuição para o cenário de animação documental portuguesa sobre a questão colonial. Contudo, considera-se importante referir que um filme de animação, seja curta ou longa metragem, é um trabalho extenso, exaustivo e que necessita de uma equipa. Desta forma, o trabalho que desenvolvi é realmente um ensaio daquilo que poderia ser feito. Isto é, enquanto investigadora, o trabalho de produção do filme sofreu várias vezes alterações ou ajustes tendo em conta o tempo de duração do projeto e aquilo que seria realmente possível desenhar e animar durante esse tempo. A ajuda de João Beleza no som e de Thiago Liberdade no *design* gráfico, foi fundamental para o desenvolvimento e término do filme.

O trabalho foi apresentado na Conferência Internacional de Contra-Imagem, em Lisboa, e pretende-se que, no futuro, possa ser apresentado em outras conferências e jornais, bem como ser enviado para festivais de cinema nacionais, a fim de atingir outros públicos fora do contexto académico. Desta forma se pretende enquadrar o trabalho no meio de divulgação próprio da área de cinema documental/animação e criar oportunidade para que seja discutido publicamente.

Por fim, gostaríamos de ressaltar que o ensaio é o resultado do início de uma investigação à qual se pretende dar continuidade no futuro. Não somente sobre a temática histórica em causa, mas também sobre o meio da animação documental, o estudo e crítica da imagem de arquivo e sobre os seus possíveis cruzamentos com áreas artísticas e sociológicas de investigação. Com o término do segundo ciclo de estudos, fica em

aberto a possibilidade de continuar a investigação dentro do contexto de trabalho na área do cinema e animação, mas também o desenvolvimento do projeto e da investigação dentro de um programa doutoral, onde possam ser abordadas questões mais profundas e complexas para as quais não foi possível dar resposta neste trabalho, como é o caso das narrativas de pessoas afro-descendentes e a possibilidade de entrevistar e recolher testemunhos de um grupo mais alargado e heterogéneo de sujeitos que possa contribuir para um melhor entendimento das repercussões do colonialismo na sociedade portuguesa atual. A investigação em *design* e nas suas áreas específicas, como a animação, a fotografia ou o cinema em geral, é fundamental para que a produção e consumo de imagens possam ser discutidos e relacionados com as preocupações sociais e políticas de cada época, podendo ser uma ferramenta de serviço público, que instigue a discussão e uma visão mais completa do mundo em que se insere.

Bibliografia

Afonso, Aniceto, e Carlos de Matos Gomes. 2016. *A Conquista das Almas: Cartazes e panfletos da acção psicológica na guerra colonial*. Lisboa: Tinta-da-China.

Aronowitsch, David, e Hanna Heilborn, dirs. 2008. *Slaves*.

Berger, John. 2018. *Modos de Ver*. Lisboa: Antígona.

Caiado, André. 2020. "A Presença de um Imaginário Imperial na Monumentalização da Memória da Guerra Colonial Portuguesa." *Cabo dos Trabalhos*, n. 20.

Candau, Joël. 2019. *Memória e Identidade*. 1a. São Paulo: Editora Contexto.

Canelas, Lucinda, e Daniel Rocha. 2021. "O que fazer com estas pinturas que temos na sala de visitas da Assembleia da República?" *Público*, 2021.

Cardina, Miguel. 2016. "Memórias amnésicas? Nação, discurso político e representações do passado colonial". *Configurações*, n. 17: 31–42.

_____. 2020. "A Deserção à Guerra Colonial: História, Memória e Política", *2a*, 38: 181–204.

Cardoso, Dulce Maria. 2011. *O Retorno*. Lisboa: Tinta-da-China, Lda.

Cardoso, Margarida, dir. 1999. *Natal 71*. Documentário. Midas Filmes, Jornal Público.

Comissariado Nacional, ed. 1939a. *Mocidade Portuguesa Feminina : boletim mensal*. No1. Lisboa: Comissariado Nacional, ed. http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/MocidPortFeminina/MocidadePortuguesaFemininaN01/MocidadePortuguesaFemininaN01_master/N01.pdf.

_____. 1939b. *Mocidade Portuguesa Feminina : boletim mensal*. No2. Lisboa: Comissariado Nacional, ed. http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/MocidPortFeminina/MocidadePortuguesaFemininaN02/MocidadePortuguesaFemininaN02_item1/index.html.

_____. 1939c. *Mocidade Portuguesa Feminina : boletim mensal*. No3. Lisboa: Comissariado Nacional, ed.

Craveiro, Joana. 2017. "A Live/Living Museum of Small, Forgotten and Unwanted Memories: Performing Narratives, Testimonies and Archives of the Portuguese Dictatorship and Revolution". London: University of Roehampton.

Desmarattes, Desirée. 2019. "Memory and Monumentality: (In)Visible Legacies of a Colonial Past Within Public Spaces of Porto". Master of Art and Design for the Public Space, Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Dias Ramos, Afonso. 2021. "A Maldição das Imagens Coloniais". *Público*, 2021.

Dias, Susana de Sousa, dir. 2010. 48. Documentário.

Duarte, Sara Filipa Oliveira. 2019. "Repensar a nostalgia colonial portuguesa e os seus silêncios: um contributo da arte contemporânea para a descolonização do pensamento". Mestrado História da Arte, NovaFCSH.

Fanon, Frantz. 2008. *Peles Negras, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA.

Ferreira, Ângela. 2017. "Os Limites do Poder do Padrão dos Descobrimentos e o Retorno ao Arquivo". Em *Retornar - Traços de memória do fim do império*, 353–62. Lisboa: Edições 70.

_____. 2018. "A Tendency to Forget". Em *Suspended Spaces 4*, 243–59. Portugal: Coletivo Suspended Spaces.

Ferreira, Ivo, dir. 2016. *Cartas da Guerra*. O Som e a Fúria.

Figueiredo, Isabela. 2010. *Caderno de Memórias Coloniais*. Coimbra: Angelus Novus, Editora.

Filipe, Frederico, dir. publ. 1934. *Acção colonial : número comemorativo da Exposição Colonial do Porto*. No único. Lisboa.

Folman, Ari, dir. 2008. *Waltz With Bashir*. Sony Pictures Classic.

Freyre, Gilberto. 2003. *Casa Grande & Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal*. 48a. São Paulo: Global Editora.

_____. 2005. *Casa Grande & Senzala em Quadrinhos*. Recife: Global Editora.

Gomes, Catarina. 2018. *Furriel Não É Nome de Pai*. Lisboa: Tinta-da-China, Lda.

Gomes, Miguel, dir. 2012. *Tabu*. Drama. O Som e a Fúria, Shellac, Real Fiction.

Halbwachs, Maurice. 1992. *On Collective Memory*. Chicago: The University of Chicago Press.

Hall, Stuart. 1996. *Questions of Cultural identity*. Stuart Hall and Paul Du Gay. London: SAGE Publication.

Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of postmemory : writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.

_____. 2014. "Presidential Address 2014: Connective Histories in Vulnerable Times." *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America* 129 (3): 330–48. <https://doi.org/10.1632/pmla.2014.129.3.330>.

Kilomba, Grada. 2019. *Memórias da Plantação: Episódio de Racismo Quotidiano*. Lisboa: Orfeu Negro.

Landreth, Chris, dir. 2004. *Ryan*. National Film Board of Canada.

Lee, Benjamin. 2021. "Flee Review - remarkable refugee story told with heart and audacity". *The Guardian*, 31 de janeiro de 2021. <https://www.theguardian.com/film/2021/jan/31/flee-review-remarkable-refugee-story-sundance-film-festival>.

Lobo Antunes, António. 1979. *Memória de Elefante*. Alfragide: Leya, SA.

Lupton, Ellen. 1998. "The Designer as Producer". Em *The Education of a Graphic Designer*, 159–62. Allworth Press.

Machado, Marta. 2020. "Nos Txon: As Fotografias, a Memória e as Possibilidades de uma Narrativa no Discurso Pós-Colonial". Porto: Universidade Católica Portuguesa.

Marcos, Patrícia Martins. 2021. "Fact-checking colonial: o Salão Nobre e o mito do império simpático". *Público*, 2021, sec. Shifter.

Martins, Bruno Sena. 2014. "Imperial Memory: The Home of Silences in Portuguese Colonial War." Em *African Dynamics in a Multipolar World, 1944–53*. Lisboa: ISCTE-IUL.

_____. 2016. "A Violência Colonial no Portugal Democrático: Memórias, Corpos e Silenciamentos". *Cescontexto - debates Direitos e Dignidade: Trajetórias e experiências de luta : IX Edição do Congresso Ibérico de Estudos Africanos - Volume I*, n. 13: 24–32.

Matos, Patrícia Ferraz de. 2016. "Imagens de África? Filmes e documentários portugueses relativos às antigas colónias africanas (primeira metade do século XX)". *Comunicação E Sociedade*, n. 29: 153–74. [https://doi.org/10.17231/comsoc.29\(2016\).2414](https://doi.org/10.17231/comsoc.29(2016).2414).

Mazzo, Tamires. 2020. "Livro Objeto e Histórias de Vida: Ensaio Sobre Mulheres Imigrantes da América do Sul na Cidade do Porto". Porto: Universidade do Porto.

Mbembe, Achille. 2002. "The Power of the Archive and its Limits". Em *Refiguring the Archive*, Hamilton, C., Harris, V., Taylor, J., Pickover, M., Reid, G., Saleh, R. (eds), 19–27. Berlin: Springer, Dordrecht.

_____. 2017. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona.

_____. 2018. *Necropolítica*. 1a. São Paulo: n-1 edições.

McCay, Winsor, dir. 1918. *The Sinking of Lusitania*. Silent animated short film. Jewel Productions, Universal Films.

Melo, João de. 1988. *Os Anos de Guerra - 1961/1975. Os Portugueses em África - Crónica, Ficção e História*. Lisboa: Círculo de Leitores, Lda.

Peralta, Elsa. 2019. "A integração dos "retornados" na sociedade portuguesa: identidade, desidentificação e ocultação". *Análise Social LIV* (231): 310–37.

Peralta, Elsa, Bruno Góis, e Joana Oliveira. 2017. *Retornar: Traços de Memória do Fim do Império*. Lisboa: Edições 70.

Pereira Bastos, Joana. 2013. *Os últimos Presos do Estado Novo*. Lisboa: Oficina do Livro - Sociedade Editora, Lda.

Pinheiro de Oliveira, R. 1961. *Diário popular dedicado ao Ultramar Português*. n. o 325. Lisboa: Sociedade Industrial de Imprensa.

Pontes, Joana. 2018a. "Pontes, J. (2018). *Sinais de Vida*". Doutorado, Lisboa: Universidade de Lisboa, ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa, Universidade Católica Portuguesa e Universidade de Évora.

_____. 2018b. "Sinais de Vida: Cartas da Guerra, 1961-1974". Lisboa: Universidade de Lisboa, ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa, Universidade Católica Portuguesa e Universidade de Évora.

_____, dir. 2020. *Visões do Império*.

_____. 2021. *Visões do Império*. Lisboa: Tinta-da-China, Lda.

Ramires, Alexandra (Xá), e Laura Gonçalves, dirs. 2017. *Água Mole*. Animação, documentário. Bando à Parte.

Rapport, Nigel, e Andrew Dawson. 1998. *Migrants of Identity: Perceptions of Home in a World of Movement*. New York: Berg.

Rasmussen, Jonas Poher, dir. 2021. *Flee*. Neon Participant (United States), Curzon Artificial Eye (United Kingdom), Haut et Court (France).

Ricouer, Paul. 2007. *A Memória, a História, o Esquecimento*. São Paulo: Editora da Unicamp.

Roe, Annabelle Honess. 2013. *Animated Documentary*. UK: Palgrave MacMillan.

Rosales, Marta. 2015. *As Coisas da Casa: Cultura Material, Migrações e Memórias Familiares*. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais.

RTP, dir. 1962. "Retrospectiva do início da Guerra Colonial". *Telejornal*. Angola. RTP. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/retrospectiva-do-inicio-da-guerra-colonial/>.

_____, dir. 1969. "Partida de tropas para o Ultramar". *Noticiário Nacional de Agosto*. Lisboa. RTP. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/partida-de-tropas-para-o-ultramar-19/>.

_____, dir. 1977. "Caixotes de retornados em Lisboa". *Noticiário Nacional De Setembro*. Lisboa. RTP. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/caixotes-de-retornados-em-lisboa/>.

Said, Edward W. 2003. *Orientalism*. Penguin Classics. London: Penguin Books Ltd.
Salazar, António de Oliveira, e Telmo (Ed.) Verdelho. 2016. *Oliveira Salazar: Discursos e Notas políticas. 1928 a 1966*. 5a. Coimbra: Coimbra Editora.

Santos, João Tiago. 2008. "A Identidade Nacional Depois de Salazar. Estudo comparativo da presença da iconografia do antigo Regime na formação da identidade portuguesa contemporânea". Mestrado em Design da Imagem, Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Satrapi, Marjane, e Vincent Paronnaud, dirs. 2007. *Persepolis*. Diaphana Distribution.

Serra, Filomena, Paula André, e Sofia Leal Rodrigues. 2020. *Projetos Editoriais e Propaganda: Imagens e Contra-Imagens no Estado Novo*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro, ed. com. 1935. *Boletim da Sociedade Luso-Africana do Rio de Janeiro*. 3a, No 12. Rio de Janeiro. http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/BoletimdaSociedadeLusoAfricana/N12/N12_master/BoletimdaSociedadeLuso-AfricanadoRiodeJaneiro_N12_JanMar1935.pdf.

Sontag, Susan. 2005. *On Photography*. New York: RosettaBooks, LLC.

Spiegelman, Art. 1992. *Maus II - A Survivor's Tale: And Here My Troubles Began*. 1a. Vol. #2. Maus Series. New York: Pantheon Books.

_____. s.d. *Maus I - A Survivor's Tale: My Father Bleeds History*. 1a. Vol. #1. Maus Series. New York: Pantheon Books.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 2021. *Pode a Subalterna Tomar a Palavra?* Lisboa: Orfeu Negro.

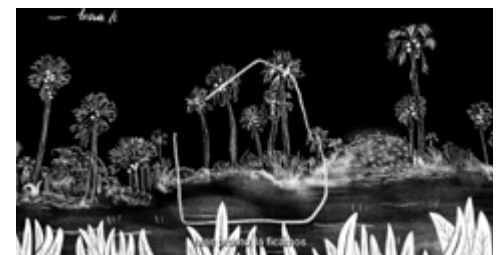
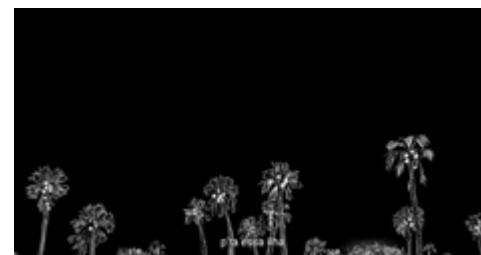
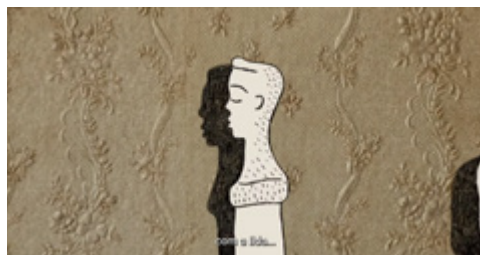
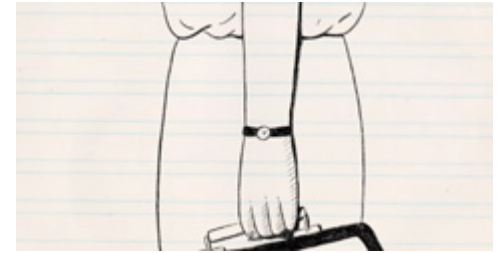
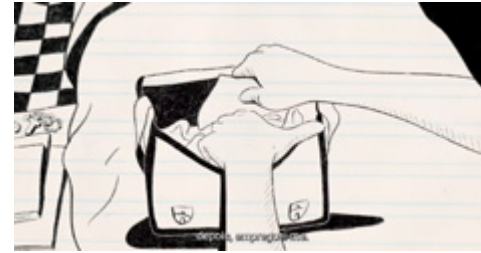
Trouillot, Michel-Rolph. 1995. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston, Massachusetts: Beacon Press Books.

Valadão, Ramiro. 1941. *Panorama: revista portuguesa de arte e turismo*. 1a, No 1. Portugal: Secretariado de Propaganda Nacional, ed. com. http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Panorama/N01/N01_master/Panorama_N01_Jun1941.pdf.

Zerubavel, Eviatar. 2006. *The Elephant In The Room: Silence And Denial In Everyday Life*. New York: Oxford University Press, Inc.

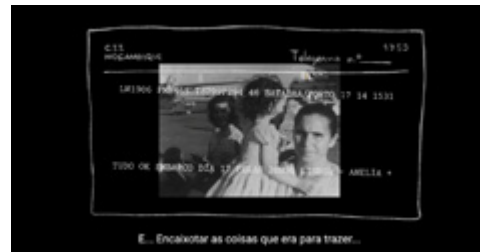
Anexos



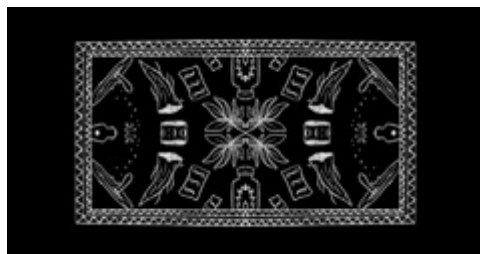




Al na... na, nessa loja dos tecidos



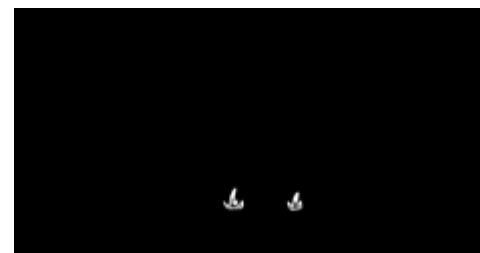
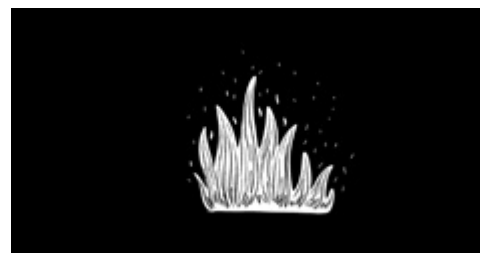
E... Encaxotar as coisas que era para trazer...



travam, deixavam-no no chão...



E depois, abriam...



porque diziam: "M, não está lá a senhora. Não vale a pena lá ir."



"Mzungu é muito, muito chato, não quero!"



Uma fita preta, que depois ficou visível



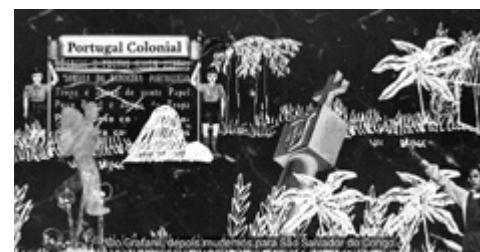
De Santa Margarida para o Estoril, Para Angola



Então eu e o meu irmão fomos para a balança, porque não tínhamos...



...mas depois fomos para Angola, que foi no dia...



...depois fomos para o Estoril, para Angola...

