

# Escrever imagens em nome da guerra em *Nostalgia* de Maria Lusitano: quando a colónia mostra a metrópole<sup>1</sup>

ANA CRISTINA CACHOLA \*

De agora em diante serei eu a descrever as cidades – disse o Kan. – Tu nas tuas viagens verificarás se existem.

ITALO CALVINO, *Cidades Invisíveis*

Um olhar rápido sobre o panorama global da arte contemporânea dificilmente captará uma formação monolítica, uma orientação homogénea ou uma tematização estática. Contudo, algumas vezes torna-se possível desvendar tendências, léxicos particulares que se começam a sobrepor a outros, microagendas que se destacam dentro do macrosistema da arte. A geografia, a cartografia, o pensar do espaço apresentam-se como algumas dessas saliências que se conseguem desvelar na densa tessitura da produção artística contemporânea.

Vejam-se alguns exemplos próximos no tempo e no espaço. Em 2007, a Fundação Calouste Gulbenkian, no âmbito do seu programa *O Estado do Mundo*, propôs um *Atlas dos Acontecimentos*. Como explica António Pinto Ribeiro, um dos comissários desta mostra:

[uma] exposição colectiva de artistas oriundos de diferentes partes do mundo, cujas abordagens pessoais e sociais às suas respectivas práticas artísticas sublinham dilemas, histórias, narrativas e perspectivas que poderiam, de outra forma, ser negligenciadas ou ignoradas. (Ribeiro, 2007: 15)

---

\* Doutoranda em Estudos de Cultura na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa.

Em 2011, o Museu Coleção Berardo apresentou a exposição *Mappamundi*, que tentou esclarecer de que forma a cartografia é hoje um desafio fundamental para a criação artística e pode também ser a chave para compreender as mudanças de um mundo globalizado: «O mapa escapa ao real tanto quanto o revela; afirma-se como provocação e como força motriz na transformação dos olhares e dos mundos» (Monsaigeon, 2011: 9). Contudo esta não é uma tendência que se observa no território circunscrito de Portugal. Também em 2011 o Museu Nacional Reina Sofía, em Madrid, chamou nada mais, nada menos que Didi-Huberman para comissariar a exposição *Atlas – How to carry the world on one’s back?*, uma exposição interdisciplinar que teve como ponto de partida o *Mnemosyne Atlas*, composto por Aby Warburg entre 1924 e 1929.

Estas exposições, e a cosmologia imagética do mundo que oferecem, apresentam-se como índices – embora a sua natureza indexical não se esgote na configuração semiótica dos objectos –, índices enquanto indícios. A existência destas exposições (dos seus títulos, do seu recheio artístico, das reflexões teóricas que as envolvem) é *per se* um indício de uma necessidade. A necessidade de conhecermos o mundo que habitamos, cujos contornos simbólicos se transvestem constantemente com roupagens distintas.

As dinâmicas sociais e culturais associadas a transformações materiais e simbólicas intrínsecas aos processos de globalização e o fortalecimento dos fluxos globais trouxeram novos desafios à percepção da espacialidade e ao poder de um imaginário colectivo que já não está constrangido por fronteiras tangíveis (Anderson, 2006; Appadurai, 1997). Esta energia global baralha as noções de latitudes e longitudes, de norte e de sul, de ocidente e oriente e coloca nova ênfase nas questões locais. Nas últimas décadas, insurgiram-se novas articulações entre as concepções de global e de local, intrometendo-se na discussão a noção de «glocal» (Giddens, 1992; Featherstone, 1990), facultando ao antigo diálogo entre centro e periferia novos contornos. Contudo, a entropia que envolve antigas categorias de espaço e de localização, atrevo-me a dizê-lo, poderá ser saudável, pois mostra uma tendência de desvanecimento das equações binárias que minaram uma percepção múltipla da realidade complexa. Daí que a «produção» de mapas ou atlas possa ainda fazer sentido. Como Didi-Huberman afirma na apresentação da já referida exposição:

To make an atlas is to reconfigure space, to redistribute it, in short, to redirect it: to dismantle it where we thought it was continuous; to reunite it where we thought there were boundaries. [...] There are many contemporary artists who are not content to rely solely on the landscape to tell us about a country: this is why they bring

together, on the same surface – or plate of an atlas – different ways of representing space. (Didi-Huberman, 2011, s/p)

Neste contexto, a arte contemporânea, entendida não só enquanto quadro temporal de produções artísticas datadas, mas também como campo dependente das macrodinâmicas actuais (globalização, falência de metanarrativas, etc.), apresenta-se como um meio privilegiado para se observarem as instâncias discursivas que regem as topografias presentes. A arte mediada pelas vicissitudes globais assume-se como contaminada e enormemente permeável, e nela as questões de temporalidade e espacialidade equacionam-se como híbridas e resultantes do contacto com lugares, culturas e criações diversos. A arte contemporânea está, portanto, constantemente a *performatizar o glocal*. E nesta *performance*, a cidade, enquanto construção imagética, ideia, ou simples lugar-abrigo, tem o seu próprio protagonismo.

A obra que me proponho analisar não é um mapa nem uma carta topográfica, tão-pouco um atlas, mas não deixam de lhe subjazer ideias de mapeamento, de localização, de temporalidade e espacialidade, assim como de ontologia urbana. O título da obra é *Nostalgia*, a autora Maria Lusitano Santos<sup>2</sup>, o *medium* o vídeo, uma linguagem artística que, como refere Michael Rush (2006: 107), permite participar, reagir a imagens outras e transmitir mensagens pessoais e subjectivas. São estes exactamente os predicados que Lusitano parece querer cumprir com a apresentação deste trabalho. Nos dezassete minutos de duração do vídeo, a artista mostra um conjunto de artefactos visuais diversos: filmes super 8, fotografias, postais, telegramas e aerogramas<sup>3</sup>. Conjugando estes objectos com *pop music* e orientações textuais narrativas (que relembram a lógica discursiva dos filmes mudos), Maria Lusitano revela a história fictícia de uma família portuguesa, em Lourenço Marques (actual Maputo), durante os tempos da Guerra do Ultramar. Uma memória colonial crítica é assim trazida à discussão na exploração dos meatos entre um acontecimento (público) de conflito e capítulos vários da vida privada.

A Guerra Colonial foi um dos episódios históricos que marcaram mais profundamente o passado recente nacional. Este conflito, que opunha o Estado português a movimentos pró-independentistas das diversas colónias portuguesas, teve início em 1961, desenvolveu-se em três frentes de batalha distintas – Angola, Moçambique e Guiné – e só viu o seu termo em 1974. Aliás, foi a própria Guerra Colonial a principal causa da conhecida como Revolução dos Cravos de 25 de Abril de 1974, que pôs um ponto final no regime autoritário que vigorava em Portugal e que alimentava a defesa da soberania sobre os territórios ultramarinos (Robinson, 2003: 5)<sup>4</sup>. Esta campanha beligerante, com mais de dez anos de

duração, ocupa ainda um capítulo inacabado da história portuguesa recente. Na introdução à obra *Guerra Colonial*, da autoria de Aniceto Afonso e Carlos Matos Gomes (2001), os autores sustentam que existe ainda um desconforto, mesmo uma impossibilidade de se fazer história sobre o tema, faltando o tempo para um distanciamento racionalizado dos acontecimentos e para o desprendimento necessário ao trato científico: «a distância no tempo é ainda insuficiente, não permitindo a apreciação desapassionada dessa época que envolveu tão dramaticamente a sociedade portuguesa» (Afonso & Gomes, 2001: 9).

Numa outra obra que (re)trata a presença feminina nos territórios ultramarinos, Margarida Calafate Ribeiro (2007) recorda que o imaginário histórico, político e cultural do Ocidente é dominado por uma herança de brutalidade, violência, conflito e catástrofe. O léxico deste contexto histórico é povoado por conceitos vários – guerras, massacres, genocídios, deportações, violações, violência, vencedores, vencidos –, conceitos estes que persistem tanto numa memória oficial, científica e académica (a História), como em expressões e recordações individuais. Estas construções narrativas são, contudo, apresentadas em condições de visibilidade distintas, activando tanto mecanismos de esquecimento como de recordação. Por um lado, existem manifestações que veiculam uma rememoração pública associada a monumentos, leis, comemorações, entre outros. Por outro, subsistem as discursividades privadas, muitas vezes invisíveis e desconhecidas, tais como «histórias de família construídas a partir de subjectividades e de objectos, como cartas, fotografias ou *souvenirs* que em conjunto providenciam o material de construção da memória familiar do acontecimento» (Ribeiro, 2007: 13)<sup>5</sup>.

No que se refere à Guerra Colonial, este é ainda o tempo da memória em primeira mão, da memória em directo, em que se pode aceitar a testemunha como válida, não descurando a possibilidade do trauma, mas explorando-a<sup>6</sup>. A memória assume-se, assim, como elemento central na activação daquilo a que Susannah Radstone (2000: 18) chama «espaço liminar» entre o passado público e o privado<sup>7</sup>. É a este «espaço liminar», a este campo do historicismo vernáculo, que Maria Lusitano vai buscar inspiração. *Nostalgia* resultou de um exercício prévio da artista na procura de documentos visuais ilustrativos da presença portuguesa em Moçambique, que incidissem particularmente no período da Guerra Colonial. Ao mesmo tempo, a artista entrevistou diversos cidadãos portugueses e moçambicanos retornados a Portugal no final da guerra, entre os quais se incluíam os seus familiares. Foi a partir, deste primeiro movimento de aproximação ao tema que Lusitano construiu o argumento/guião deste vídeo dificilmente classificável, oscilando, segundo a artista, entre uma espécie de vídeo-ensaio e uma história audiovisual ficcionada.

## Imagens de guerra ou uma guerra de imagens?

Resumir o discurso ideológico-propagandístico do Estado Novo à tríade «Deus, Pátria e Família» é já um lugar comum. Deve, no entanto, dizer-se que a banalização da síntese enunciada não a afasta da verdade, pode apenas encapotar a complexidade da tese que a antecede. Era nesta tríade que se reificava uma forte moral católica, um controlo rígido dos costumes e a consolidação de uma hierarquia patriarcal, em que Salazar surgia como uma suprafigura do pai que tinha a seu cargo a educação dos filhos, todos os portugueses. Desta educação fazia parte um afirmar e reiterar constantes do carácter imperial da nação portuguesa, da possibilidade de superação das dificuldades económicas vividas no país, pela sua vocação histórica de nação colonizadora (Cabecinhas e Cunha, 2003: 11).

A história surgia aqui como ferramenta fundamental para falar em nome da (grande) nação portuguesa; uma história contada como «aquilo que realmente aconteceu», mas que não passava de uma narrativa (contingente e construída) que accionava tanto mecanismos de esquecimento como de recordação. O que o Estado Novo propunha era, através de múltiplos artifícios discursivos, redesenhar a memória cultural do povo luso, procedendo a uma espécie de renacionalização. E neste projecto o Estado Novo não deixou de ter êxito:

Da mesma forma que consegue, na década de 30, a monopolização do poder político, o salazarismo conduz simultaneamente, e de forma convergente, um processo de hegemonização ideológica de que faz parte a imposição de um imaginário histórico colectivo. Podíamos dizer que, também aqui, há uma tentativa de normalização, transformando a diversidade de memórias numa só, a oficial, que se pretende fazer passar por memória nacional. (Caldeira, 1995: 122)

Já antes de chegar ao poder, Salazar<sup>8</sup> assumia de forma muito clara o ideário nacionalista que regeria a sua acção política, mas a consagração de uma identificação popular com os seus ideais só se efectivou quando o aparelho salazarista conseguiu controlar a instituição escolar e os meios de comunicação social (cf. Caldeira, 1995). Uma história essencialista, uma síntese polarizada de comunidade nacional e uma mitificação dos feitos portugueses começam a ser veiculados por estes *media*. Contudo, desde cedo se percebeu que não seriam suficientes. Havia uma consciência clara de que o regime escópico regia a dinâmica da identificação com determinados valores. Não será uma coincidência o facto de a emergência dos regimes totalitários europeus coincidir cronologicamente com a entrada em cena de uma nova gramática do visual, resultante da normalização da fotografia e de um aperfeiçoamento do cinema. A noção da importância que

detinha a visualidade por parte do regime salazarista começa por ser permeada pelo evidente investimento noutros veículos discursivos:

Além da escola e da propaganda política, outras formas são utilizadas na manipulação da memória, formas essas eventualmente mais eficazes, sobretudo para uma população maioritariamente não alfabetizada. Trata-se daquilo a que podemos chamar a *cenografia histórica* e que se traduz quer na recuperação de alguns monumentos quer numa verdadeira febre comemorativista que se manifesta, para lá dos discursos e dos inevitáveis congressos, em espectáculos populares, cortejos e grandes exposições e se perpetua através da estatuária e da toponímia. (Caldeira, 1995: 128)

Durante mais de quarenta e quatro anos, os portugueses estiveram expostos aos discursos e narrativas imagéticos construídos e difundidos pelo aparelho ideológico-propagandista do Estado Novo, onde o Império tinha um papel seminal. Imagens-movimento, imagens fotográficas, infografias que mapeavam a grandeza de Portugal<sup>9</sup>, exposições (coloniais e históricas) que configuravam representações animadas da Nação e do Império, detiveram um papel de exponencial importância na transmissão ideológica dos valores do colonialismo<sup>10</sup>, «podendo eventualmente medir-se o seu impacto junto da população metropolitana pelo relativo consenso que sempre suscitou a ideia da natural continuidade da presença portuguesa em África, mesmo em períodos como o da guerra colonial» (Paulo, 1996: 329). O regime salazarista transformou o Império em espectáculo e, como afirma Guy Debord, a espectacularização da e na sociedade surge como mecanismo de unificação, não sendo o espectáculo uma mera colecção de imagens, mas uma forma de veicular relações sociais, mediada por imagens (Debord, 2008: 142).

*Nostalgia* recupera esta naturalização da guerra, uma aceitação (da invisibilidade) do conflito, negada, contudo, pela própria acção criativa que confere visibilidade a estas questões. São exibidos os soldados fardados, mas não episódios de combate; o nascimento e crescimento de uma criança, mas não se expõem quadros de morte; uma bandeira portuguesa ondula por entre as paisagens moçambicanas; uma cidade africana arranca à voz na primeira pessoa as únicas críticas à metrópole. O narrador, um adolescente de 16 anos, conta a história da sua irmã mais velha que se casou e rumou a Moçambique com o seu marido, um soldado ao serviço do Exército Português. Parte da acção decorre em Lourenço Marques, mas remete também para *alguma cidade portuguesa*, onde o narrador recebe a correspondência que dá conta dos diversos episódios da vida da irmã: o quotidiano dos soldados e das suas famílias, a maternidade, a guerra omnipresente

mas invisível, a relação com o espaço colonial e, ainda, as condições de convivência entre o «Eu» e o «Outro». Ele, este adolescente sem nome, observará posteriormente *in loco* estes quadros imagéticos, pois acabará por ir viver para a capital moçambicana, onde encontrará, em contraste com os territórios metropolitanos, uma cidade colorida onde nem todas as raparigas se chamam «Maria».

Esclarece-se aqui o sentido da epígrafe que inicia este texto. Era o regime que a partir da metrópole descrevia o território ultramarino. António de Oliveira Salazar, dado a um modo de vida sedentário, defendeu até à morte um império que nunca conheceu. Mas se, na belíssima obra de Calvino, o imperador Kublai Khan transformou Marco Polo na extensão do seu olhar, aquele que lhe iria mostrar as maravilhas de terras desconhecidas; dos portugueses, Salazar só esperava que corroborassem o seu império imaginado. E o certo é que, tal como o mercador veneziano que encontrou sempre cidades diferentes das imaginadas por Khan, também as colónias portuguesas pouco se assemelhavam às descrições de Salazar.

Após o 25 de Abril de 1974, o número oficial de militares mobilizados na metrópole era de 796 798, e o total, onde se incluíam os militares dispostos nos respectivos territórios ultramarinos, era de 1 392 230<sup>11</sup>. Já antes disso, como parte do esforço colonizador, a metrópole tinha encorajado migrações semelhantes com vista a desenhar o território colonizado à sua imagem e semelhança. Esta mobilidade veio, contudo, constringer o controlo que o regime detinha sobre a produção e a circulação de informação. Ao mesmo tempo, o esforço bélico exigido aos portugueses teve grandes implicações ao nível da vida privada: por um lado, a crise económica que se abateu sobre Portugal influenciou as condições de vida de todos os cidadãos; por outro, muitas famílias foram afastadas, necessitando de encontrar meios alternativos de contacto e convívio. A distância era muitas vezes colmatada com a troca de correspondência<sup>12</sup>, que não redundava no exercício da escrita, composta por descrições ou simples informações sobre a vida ultramarina, mas pelo envio de artefactos visuais: «era preciso ver para crer». E nas décadas de 1960 e 1970, muito antes do advento do digital, o noema da fotografia proposto por Roland Barthes, em 1980, vigorava em pleno.

O noema da Fotografia é simples, banal, sem profundidade: isto foi. [...] Ora, na Fotografia, o que eu estabeleço não é apenas a ausência do objecto; é também, simultaneamente e na mesma medida, que o objecto existiu e realmente esteve lá, onde eu o vejo. É aqui que reside a loucura, porque até este dia, nenhuma representação podia garantir-me o passado da coisa, a não ser através de circuitos. Mas, com a Fotografia, a minha certeza é imediata: ninguém no mundo me pode desmentir. (Barthes, 1980: 126)

A circulação de imagens fazia parte da gestão emocional no contexto das colónias e também da metrópole. Em *Nostalgia* transparece a necessidade que existiu ao nível da captação de imagens, pois se a história é ficcionada, os objectos não o são. *Aquilo realmente aconteceu, ninguém no mundo nos poderá desmentir.* Antes da democratização política, abriu-se espaço para a democratização visual, podendo discernir-se uma certa causalidade entre as duas dinâmicas democratizantes: «photography democratized the visual image and created a new relationship to past space and time. For the first time, it was possibly to the ordinary person to record his or her life with certainty and to create personal archives for future generations» (Mirzoeff, 1999: 65). Maria Lusitano explora este território fecundo, este campo encetado pelo *medium* fotográfico, e também videográfico, que amplia exponencialmente as possibilidades de uma memória visual do passado. Este exercício criativo mostra Lusitano como artista-arquivista, que desvenda uma parte desses arquivos pessoais que permitem, neste caso concreto, encontrar uma história (ou talvez uma memória) de reflexos entre a metrópole e a colónia.

### **A colónia e a metrópole: uma memória de reflexos**

*Nostalgia* assume-se como um objecto de análise polissémico que concorre para a exploração das diversas dimensões da identidade cultural portuguesa na sua relação com o Império e com a Guerra Colonial, nomeadamente as diversas reflexividades, coincidências e dissidências que se encontram na ligação metrópole/colónia. Desta forma, as diferentes camadas nostálgicas que compõem as imagens visuais e textuais, que Lusitano vai apresentando, permitem analisar uma nova perspectiva pós-colonial portuguesa, em que os lugares de perpetradores e vítimas, de soberanos e subalternos, não se apresentam como fixos ou essencializados.

O narrador de *Nostalgia* apresenta sem qualquer tipo de pudor os preconceitos e clichés vários: «De África só imaginava os coqueiros e o calor...» O discurso colonial (português) *fixava*, a partir da metrópole, um estereótipo binário colonizador/colonizado<sup>13</sup>. Pode mesmo afirmar-se que o prodígio da propaganda estado-novista foi conseguir, através de artifícios discursivos visuais múltiplos, repetir, em figurações distintas e orquestrações caleidoscópicas diversas, os mesmos estereótipos: colonizador/colonizado. Mas, como afirma Homi K. Bhabha, os processos de identificação e pertença estereotípicos são muitas vezes difíceis e morosos (Bhabha, 2005: 143). Uma encenação visual recorrente conseguiu



espartilhá-los no tempo, expondo ao olhar do metropolitano uma repetição constante de imagens estereotipadas que pareciam existir desde sempre. As narrativas históricas, mesmo quando apresentadas em directo, queriam transmitir o diferido que suportaria na sua longevidade a legitimação da acção colonizadora. O que se deve clarificar aqui é que a reificação do «Outro» não tinha realmente a ver com o outro, servia para auxiliar a identificação estereotípica do metropolitano, que ganhava eficácia se colocada numa equação binária. E isto porque o discurso colonial se dirigiu sempre muito mais à opinião pública da nações colonizadoras do que às populações colonizadas (Thomas, 2005: 199). Portanto, em *Nostalgia*, o narrador, na sua forma de pensar a colónia, mostrava as idiossincrasias da metrópole.

Ao mesmo tempo, o facto de o foco se deslocar, durante o vídeo, para a cidade reflecte também a estratégia visual da propaganda salazarista. Durante os mais de dez anos de duração da guerra, eram poucas as imagens de conflito que chegavam a Portugal. Nunca durante os anos de ditadura se mostraram cenários de catástrofe e barbárie inerentes aos combates; por isso, o olhar era desviado para as cidades, longe dos cenários de guerra, que ocupavam, principalmente, as zonas rurais. Apesar de o vídeo recuperar imagens das décadas de 1960 e 1970, é com estas palavras que o narrador descreve o cunhado: «Este, do sorriso, era o meu cunhado. Estava ali para fazer a guerra. Mas a maior parte do tempo, pouco tinha para fazer. Ele e os seus soldados entretinham-se. E esperavam...» E mesmo no final, já contando a sua própria história, tendo como pano de fundo Lourenço Marques – «o paraíso» – diz: «E daquela guerra que o meu cunhado uma vez fizera só me recordava quando ouvia um helicóptero passar...» A guerra não era mais que uma «festa aborrecida que parecia nunca mais terminar».

Outra camada reflexiva que facilmente se encontra na relação metrópole prende-se com questões arquitectónicas e urbanísticas. Existiu, de forma óbvia, uma exportação de modelos de ordenamento do território da metrópole para a colónia. Lourenço Marques surge no vídeo como uma cidade moderna – um espelho da metrópole –, com os seus grandes prédios brancos, edifícios monumentalizados, as suas longas avenidas invadidas por carros de diferentes marcas e diversas cores. Todavia, por mais que seja comprovável que num espaço circunscrito existem relações métricas de harmonia entre as suas diversas partes, efeitos simétricos, isomorfismos, disposições de perspectiva inusuais, especificidades arquitectónicas, estas particularidades não conseguem explicar a fascinação que destilam alguns lugares concretos, nem podem explicar a causa de certas sensações (ou até comoções) que estes podem provocar a quem com eles se relaciona (Maderuelo, 2008: 23).

Neste caso específico, Maria Lusitano fala-nos de nostalgia. O título da obra só ganha sentido na sua relação com a cidade. Antes da mudança para Lourenço Marques, a vida em África assemelhava-se à vida numa prisão «uma prisão sem paredes, mas, ainda assim, uma prisão». «E então tudo mudou», quando aquele jovem adolescente foi visitar a irmã e sentiu a pulsão da vida urbana: o espaço foi transformado em lugar. E isto não só porque esta cidade era colorida, em contraste com um Portugal a preto e branco, mas porque na metrópole estava forjada uma forte moral católica e todas as raparigas se chamavam Maria – Maria do Céu, Maria da Graça, Maria das Dores, Maria da Anunciação – e em Lourenço Marques estas raparigas eram chamadas de Pipinha, Xana, Filó ou Zazita. A nostalgia deriva não da perda do Império, mas da perda de uma cidade que não pode ser esquecida.

Como afirma Jane Jacobs (1996), numa obra essencial para pensar estas problemáticas, *Edge of Empire: Postcolonialism and the City*, o pós-colonialismo pode ser pensado através das múltiplas nostalgias provocadas pelo desprendimento obrigatório de determinados lugares.

Spatial struggles are not simply about control of territory articulated through the clear binaries of colonialist constructs. They are formed out of the cohabitation of variously empowered people and the meanings they ascribed to localities and places. They are constituted from the way in which the global and the local always already inhabit one another. They are products of the disparate and contradictory geographies of identification produced under modernity. These struggles produce promiscuous geographies of dwelling in place in which categories of Self and Other, here and there, past and present, constant solicit one another. (Jacobs, 1996: 5)

Estas geografias promíscuas são, muitas vezes, endógenas ao sujeito, constringido ao «Eu» e ao «Outro» que congloba, às pertenças múltiplas que lhe subjazem, onde se inclui também a pertença a um determinado lugar. Neste contexto, o conceito de nostalgia tem vindo a receber uma crescente atenção académica. Em *The Future of Nostalgia*, Svetlana Boym interroga-se sobre o porquê de a palavra «nostalgia» ter adquirido um elevado grau de suspeição para aqueles que experimentaram já condições de migração: «It's because those who speak about immigrant nostalgia presume to understand what they are nostalgic for? The only thing the reflective nostalgic knows for sure is that the home is not one» (Boym, 2001: 337). É esta condição fragmentada que Lusitano chama à discussão em *Nostalgia*, exibindo estilhaços de pertença e identificação, peças-chave na construção de uma identidade cultural permeada por um passado que não nos é dado a escolher.

## Performatizar o glocal na era do pós-binário

Uma das mais drásticas transformações operadas pela arte contemporânea do final do século xx e do início do século XXI foi a eficiência em subverter e desconstruir as coerências edificadas em torno das conexões entre centros e periferias e, naturalmente, entre as ideias de localidade e globalidade, obrigando a um novo entendimento cultural do periférico e da alteridade. Daí advém, porventura, uma desvalorização dos centros (ou a transformação destes em periferia) e a mobilização de novos dispositivos críticos sobre a questão identitária na era pós-colonial. O vídeo de Maria Lusitano é exemplar neste exercício, ao centrar a acção no território colonial (antes periférico e agora central?) e no relevo que dá à cidade de Lourenço Marques como espaço-objecto de nostalgia. Apesar de o domínio discursivo se encontrar na posse do colono, este vídeo desconstrói a imagem binária de assimetria de poderes entre colonizadores e colonizados, enfatizando uma nostalgia válida dos portugueses em relação aos territórios ultramarinos, que não remete para questões de dominação política ou exploração económica, mas exprime um desejo saudosista de partilha do quotidiano citadino. Aquilo que se encontra em *Nostalgia* é um movimento, articulado (propositadamente) de forma *naïve*, que configura um quadro de auto-alterização.

Este movimento de auto-alterização, de deslocação e oscilação entre o «Eu» e o «Outro», veiculado pelos projectos artísticos, foi analisado de forma particularmente pertinente por Hal Foster no sexto capítulo<sup>14</sup> da sua obra *The Return of the Real: The Avante-Garde at the End of the Century*. Partindo do texto de Walter Benjamin (1934) «O Autor como Produtor»<sup>15</sup>, o crítico e teórico norte-americano identifica uma viragem antropológica na arte contemporânea, declarando que os artistas desempenham o papel do etnógrafo: surge a «arte quasi-antropológica». De certa forma, aquilo que Foster afirma é que se mantêm os predicados do modelo benjaminiano – a arte deve actuar sobre o tecido social e político –, mas que se altera um dos sujeitos. Ou seja, «no modelo do produtor, o outro social é o proletariado explorado; no paradigma etnográfico, o outro cultural é o pós-colonial, o subalterno ou o subcultural oprimido» (Foster, 2005: 262).

Foster reconhece diversas formas de o artista se relacionar (e identificar) com a alteridade: a fantasia primitivista associada ao surrealismo dissente em que artistas como George Bataille e Michel Leiris associam as pulsões e potencialidades transgressoras do inconsciente a um «Outro» cultural que existe de forma endógena ao sujeito; o movimento da *negritude* em que artistas como Léopold Senghor e Aimé Césaire denunciavam visualmente as estereotipificações polarizadoras do negro na sua excessiva emocionalidade e escassa racionalidade;

e finalmente a arte quasi-antropológica (modelo mais recente) em que o artista encarna o etnógrafo e confere visibilidade às diversas questões/problemas da alteridade antropológica, aproximando-se dela, estudando-a e (con)figurando-a (Foster, 2005: 264-271). O autor não deixa, no entanto, de denunciar os perigos que este modelo pressupõe:

Em termos mais gerais esta idealização da alteridade tende a seguir a linha temporal segundo a qual um grupo é privilegiado como o novo sujeito da história, para ser finalmente substituído por outro, numa cronologia que poderá anular não só as diferentes diferenças (sociais, étnicas, sexuais, etc.), mas também as diferentes posições dentro de cada diferença. (Foster, 2005: 269)

Contudo, o texto de Foster está de certa forma datado, não equacionando as novas estratégias de auto-alterização veiculadas pelos projectos artísticos na primeira década do novo milénio. São vários os trabalhos (onde se inclui *Nostalgia*) que expõem uma dinâmica de apropriação das condições e do estatuto atribuídos ao «Outro»: subalternizado, subjugado, vítima de rasuramento ou enviesamento identitário. O trabalho de Maria Lusitano, contrariando, em certa medida, algumas tendências dos estudos pós-coloniais que perpetuam um modelo de análise binária entre colonizador e colonizado, pondo o foco no silenciamento e na rasura identitária do subalterno, ou seja, situando o «Outro» antropológico no centro dos discursos, mostra que as representações identitárias veiculadas pelas narrativas imperialistas afectaram tanto o primeiro como o segundo. O vídeo mostra preconceitos, uma cidade branca na África Negra, um adolescente que prefere as cores oferecidas por uma cidade africana ao preto e branco que tingia subitamente a vida na metrópole. Encontrar na memória, enquanto modo temporal de consciência que produz significados nos interstícios do passado e do presente, em vez de na história<sup>16</sup>, será talvez o caminho a seguir. O exercício auto-escópico (e também diacrónico) de Lusitano mostra de forma particularmente pertinente o significado e a utilidade do conceito de remediação forjado por Bolter e Grusin (2000) na configuração da tessitura identitária, compreendido nos três sentidos que lhe atribui Isabel Capeloa Gil (2008: 41): «transposição intermediática, relação de resistência e estratégia de resolução». E se a remediação é a estratégia, a problemática é, sem dúvida, identitária.

Os mecanismos de criação e representação da identidade cultural têm vindo a ser alvo de uma atenção crescente, transformando esta temática num importante domínio de investigação, que analisa as várias formas de representação identitária com base no pressuposto de que a identidade só se estabelece no campo da representação; e só pode ser entendida enquanto processo cultural

inacabado, mediado por mecanismos de reconhecimento da igualdade e da diferença (Hall, 1997). A prolífica produção académica em torno das questões identitárias levou a que a identidade adquirisse roupagens policromáticas que quadram pertencas múltiplas: a uma nação, a uma etnia, a um género, a uma religião, a uma orientação sexual, etc. Portanto, mais do que uma área acessória, o campo do estudo das identidades acabou por marcar os próprios caminhos das Ciências Sociais e Humanas (Wallerstein *et al.*, 1996).

A constituição da identidade faz-se pela configuração daquilo que se lhe contrapõe, ou seja, pela diferença, e esta equação agrega na sua dualidade dimensões sociais, políticas e culturais, porque nela um dos campos é inevitavelmente favorecido em relação ao outro, expressando-se conseqüentemente uma relação de poder. Contudo, as questões identitárias são hoje observadas na sua relação com conceitos vários onde cabe não só a diferença, como também a auto-reflexividade e a contingência – que permitem pensar a identidade enquanto processo dinâmico, em permanente construção, refraccionário de um pluralismo intrínseco. Esclarece-se a identidade enquanto constructo complexo no reconhecimento de que a negociação da «diferença» identitária começa por ser endógena ao sujeito (auto-reflexiva – um indivíduo pode possuir múltiplas identidades que não são exclusivas); contingente, porque implica uma localização contextual (geográfica, histórica, política, cultural, etc.) instável, pois dependente das mobilidades características dos processos globais (Hall, 1996, 1997).

E se assim é, o conceito de alteridade enquanto formação holística deixa de fazer sentido, pois as possibilidades alterizadoras são tantas que o seu número se sobrepõe ao número de sujeitos: o binarismo já não serve como forma de olhar o mundo. Podendo incorrer no risco de tropeçar em ressonâncias da prefixação *pós*, não será desprovido de sentido afirmar que cada vez mais se penetra na era do pós-binário. Não porque o conceito de alteridade se tenha esvaziado, antes pelo contrário, a alteridade engoliu a identidade. Antes de descobrir quem sou eu, tenho de desvendar quem são os muitos outros que me integram e aqueles a que me contraponho, para finalmente esclarecer a minha identidade. A relação de antinomia entre identidade e alteridade há muito que se esboroou. É essa a narrativa escondida de *Nostalgia*: não existe «Eu» nem «Outro», apenas personagens sem nome que podem falar tanto em nome de muitos, como em nome de ninguém. Como afirma Joana Neves num texto referente a *Nostalgia*:

These films are witnesses to a disappeared world, that of colonial experience, with its stewardship and its injustices, but above all with the political subjugation of one culture by another, counterpoised to the emotional subjugation of the Portuguese to Africa, The tale is elliptical, like the images, insufficient to translate life in Lourenço

Marques; but the expectations, the prejudices and the temporal evolution of the narrator himself, produce a second plot that fills the visual gaps. [...] The artists grants it an irony that does not go unnoticed, if only for its absence of moral or ethics “lessons” [...]. She knows full well that historical time interposes itself between us and the narrator’s childish tale, and she makes this distance the very object of her video. (Neves, 2003: s/p)

A arte apresenta-se, assim como detentora de uma função múltipla que permite tanto uma invenção da tradição e da nação, como a veiculação de um modelo empático para a refração de narrativas traumáticas do passado. Num período em que se anuncia e reitera constantemente o abandono das grandes narrativas, será, porventura, nestas pequenas evocações nostálgicas e mnemónicas (pequenas narrativas, se assim se entender) como *Nostalgia* que acaba por se encontrar um espaço de ancoragem para observar o real, seja ele passado, presente ou mesmo futuro: uma forma de remediar o mundo. A condição do artista contemporâneo é intrinsecamente nómada, o que o transforma em sujeito privilegiado para reflectir acerca de questões identitárias que se inscrevam numa corrente *glocal* (Giddens, 1992; Featherstone, 1990). A convocação, por parte dos artistas contemporâneos, de estratégias discursivas pós-modernistas (Danto, 1997; Sturken e Cartwright, 2009) permite enformar a identidade enquanto constructo instável, assumindo-se as suas representações como eixos fundamentais tanto de celebração como de destruição da cristalização identitária. O discurso visual construído por Lusitano revela assim, de forma particularmente vigorosa, as potencialidades das linguagens artísticas na contemporaneidade: a monumentalização de quadros imagéticos, de trivialidades quotidianas, de uma cidade banida do mapa<sup>17</sup>, de alguém que perdeu um lugar.

Se é pelo acto de monumentalizar que se combate o esquecimento e se celebra a existência e a persistência de um *passado-presente*, Lourenço Marques permanecerá (na longevidade do objecto artístico) numa cartografia afectiva do imaginário real, onde se edifica também a identidade/alteridade. Esta é contudo uma narrativa aberta, estando o seu significado dependente dos espectadores que com ela tomam contacto: aqueles que desconhecem a história portuguesa e a quem a Guerra Colonial surge como episódio incógnito; os portugueses cuja idade lhes proporciona um distanciamento racionalizado em relação aos eventos (traumáticos) de um passado recente nacional; aqueles que estiveram mobilizados nos diferentes territórios africanos e se identificam com estas recordações; e também aqueles que um dia se sentaram, talvez, nas esplanadas da capital moçambicana, aqueles que podem dizer: *We will always have Lourenço Marques* – para o bem e para o mal.

## NOTAS

- <sup>1</sup> O texto aqui apresentado constitui uma versão adaptada da comunicação proferida no âmbito da I Summer School for the Study of Culture – Performativity: Urban Performances and the Performative City, intitulada «Writing Images in the Name of War: When the Colony Displays the Metropolis».
- <sup>2</sup> Maria Lusitano Santos nasceu em Lisboa, em 1971. A artista vive e trabalha na Suécia. Frequentou o Curso Avançado de Artes Visuais, na Maumaus, e o Curso Avançado de Artes Plásticas, na Ar.Co, ambos em Lisboa. Foi uma das artistas portuguesas a participar na edição 2010 da Bienal de São Paulo. Utilizando o vídeo e a fotografia como suportes preferenciais, Maria Lusitano utiliza recorrentemente documentos visuais históricos com o objectivo de (re)contar e (re)criar a história. O trabalho da artista apresenta-se assim como um processo de acumulação e edição de documentos históricos (fotografias e material audiovisual), onde a criação surge como uma espécie de contranarrativa que não só condensa em si o discurso dominante, dos produtores dos materiais originais, como transporta para o presente os mecanismos de construção da imagem primária, oferecendo deste modo uma dupla perspectiva sobre a pós-vida destas imagens.
- <sup>3</sup> Durante a Guerra Colonial, o aerograma assumiu-se como um dos modelos de correspondência mais usados na comunicação entre as famílias que permaneciam na metrópole e as tropas destacadas nas colónias ultramarinas. Sem necessidade de sobrescrito, o custos da troca de aerogramas eram da responsabilidade do Serviço Postal Militar.
- <sup>4</sup> Richard A. H. Robinson sustenta, num artigo intitulado «The influence of overseas issues in Portugal's transition to democracy»: «Overseas issues in the form of apparently perpetual and unwinnable colonial conflicts of varying intensities in Africa (and an officially outstanding irreversible military situation on the Indian sub-continent) did indeed bring about and essentially cause the overthrow of the regime on 25 April 1974 by military coup» (2003: 5).
- <sup>5</sup> Na introdução ao volume *Nation and Narration*, organizado por Homi K. Bhabha (1990), o autor defende que o pensar da identidade cultural (neste caso associada à ideia de nação) deve acontecer a partir dos discursos furtivos e quase invisíveis que construíram, paralelamente às narrativas oficiais, significados e símbolos associados à nacionalidade. Nestes discursos reside a potencialidade de um afastamento do entendimento de conceitos como tradição, povo, razão do Estado, cultura erudita, como formações holísticas e estáveis, que perpetuam o discurso nacionalista ou a nação como continuidade histórica. Nesta linha de pensamento, Bhabha defende que é essencial «investigates the nation-space in the process of the articulation of elements: where meanings may be partial because they are *in medias res*; and history may be half-made because it is in the process of being made; and the image of cultural authority may be ambivalent because it is caught, uncertainly, in the act of composing its powerful image» (Bhabha, 1990: 4).
- <sup>6</sup> Como afirmam Aniceto Afonso e Carlos de Matos Gomes na obra *Guerra Colonial*, «o facto de ainda estar viva a geração que participou no conflito, se constitui irrecusável oportunidade de exploração de fontes, é também factor de distorção, já que transmitem a visão dos acontecimentos focada quase exclusivamente na sua experiência pessoal, vivida em determinado sítio, tempo e condição, o que não ajuda a enquadrar as acções da guerra sob a perspectiva de conjunto» (2001: 9).
- <sup>7</sup> Concorrem para este entendimento de memória, que já não habita apenas a subjectividade individual mas decorre do contexto socializante, as teorias de Halbwachs (1995) na defesa da tese que

estabelece a memória como produto de influências múltiplas (convenções familiares, as normas culturais vigentes, etc.).

- <sup>8</sup> Num discurso proferido a 1 de Dezembro de 1909, Salazar afirmava: «Não Portugal não deve morrer! Ele deve viver para os mundos que descobriu, para as nações que assombrou com as cintilações da sua grandeza e heroísmo. Não há a descobrir novos mundos, nem a guerrear estranhas nacionalidades: mas há a fazer uma obra grandiosa de paz, há a formar cidadãos tão bons portugueses do século xx, como outros foram do século xvii» (*apud* Gomes, 2007: 195).
- <sup>9</sup> Neste contexto, merece destaque o mapa que mostrava o Império português sobreposto à Europa continental e onde se podia ler «Portugal não é um país pequeno», apresentado pela primeira vez na Exposição Colonial do Porto, em 1934.
- <sup>10</sup> Apesar de ao longo do texto se usar sempre a denominação «colónia» para os territórios sob o controlo português em África, deve fazer-se a seguinte ressalva: a partir da década de 50 esta designação foi substituída por «província portuguesa ultramarina», de forma a evitar que Portugal fosse considerado uma potência colonial pela opinião pública internacional.
- <sup>11</sup> Dados do Ministério da Defesa Português.
- <sup>12</sup> A correspondência teve um papel fundamental durante a Guerra Colonial, de tal forma que em 1961 decidiu criar-se o Serviço Postal Militar (SPM). Durante os anos de conflito a expedição média diária de correspondência foi de dez toneladas, que contribuíram para um total de 21 mil toneladas transportadas ([www.guerracolonial.org](http://www.guerracolonial.org)).
- <sup>13</sup> A *fixidez* como sustenta, Homi K. Bhabha, «enquanto signo da diferença cultural/histórica/racial no discurso do colonialismo, constitui um modo paradoxal de representação: conota fixidez, e uma ordem imutável, bem como desordem, degeneração e repetição compulsiva» (2005: 143). A sua principal estratégia discursiva é a criação de estereótipos que accionem processos de identificação pelo que têm de ser «ansiosamente repetidos» (Bhabha, 2005: 143).
- <sup>14</sup> O título deste capítulo é «The Artist As Ethnografer» e está traduzido para português no volume organizado por Manuela Ribeiro Sanches (2005), *Deslocalizar a Europa: Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*.
- <sup>15</sup> «Der Autor als Produzent»: texto de Walter Benjamin, apresentado pela primeira vez em Abril de 1934, em forma de lição, na cidade de Paris. Segundo Foster (2005: 257), esta intervenção do teórico da Escola de Frankfurt apresenta-se como um dos mais importantes contributos para pensar a relação entre autoridade artística e política cultural. Neste ensaio, Benjamin fazia um apelo claro aos autores/artistas para que estes se alinhassem com o movimento proletário, com o intuito de transformar (e abolir) a cultura burguesa ou «aburguesada».
- <sup>16</sup> Na sua denúncia dos perigos da arte quasi-antropológica, Hal Foster diz ainda que em última instância esta política de tematização da alteridade pode «acabar por consumir os seus sujeitos históricos antes de eles se tornarem historicamente efectivos» (2005: 269).
- <sup>17</sup> A cidade passou a designar-se Maputo depois da independência nacional. O nome provém do rio Maputo, que marca parte da fronteira sul do país. O nome primeiro, Lourenço Marques, deveu-se à acção de um explorador e comerciante português do século xvi.



## BIBLIOGRAFIA

- AFONSO, Aniceto; GOMES, Carlos de Matos (2001), *A Guerra Colonial*, Lisboa: Editorial Notícias.
- ANDERSON, Benedict (2006), *Imagined Communities*, Londres: Verso.
- APPADURAI, Arjun (1997), *Modernity at Large. The Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: Minnesota U. Press.
- BARTHES, Roland (1980, 2006), *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70.
- BENJAMIN, Walter (1983), «The Author as Producer», in *Understanding Brecht*, trans. Anna Bostock, Londres: Verso, pp. 85-103.
- BHABHA, Homi K. (1990), «Introduction», Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, Londres: Routledge, pp. 1-7.
- (2005), «A Questão Outra», in Manuela Ribeiro Sanches (org.), *Deslocalizar a Europa – Antropologia, Arte Literatura e História na Pós-Colonialidade*, Lisboa: Cotovia, pp. 143-166.
- BOLTER, David; GRUSIN, Richard (2000), *Remediation. Understanding New Media*, Massachusetts: MIT Press.
- BOYM, Svetlana (2001), *The Future of Nostalgia*, Nova Iorque: Basic Books.
- CABECINHAS, Rosa; CUNHA, Luís (2003), «Colonialismo, Identidade Nacional e Representações do “Negro”», *Estudos do Século XX*, 3, pp. 157-184, [em linha] [consultado em 22/05/2011]. Disponível em <http://hdl.handle.net/1822/1791>.
- CALDEIRA, Arlindo Manuel (1995), «O Poder e a Memória Nacional. Heróis e Vilões na Mitologia Salazarista», in António Manuel Hespanha (dir.), *O Imaginário do Império*, Lisboa: Penélope, pp. 121-139.
- CUNHA, Luís (2001), *A Nação nas Malhas da Sua Identidade: O Estado Novo e a Construção da Identidade Nacional*, Porto: Afrontamento.
- DANTO, Arthur C. (1997), *After the End of Art – Contemporary Art and the Pale of History*, New Jersey: Princeton University Press.
- DEBORD, Guy (2008), «The Society of the Spectacle», in Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*, Nova Iorque: Routledge, pp. 142-144.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011), *Atlas – How to carry the world on one’s back?*, Madrid: Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía. (Folha de sala)
- FEATHERSTONE, Mike (1990), *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*, Londres: Sage.
- FOSTER, Hal (2005), «O Artista como Etnógrafo», in Manuela Ribeiro Sanches (org.), *Deslocalizar a Europa: Antropologia, Arte Lieratura e História na Pós-Colonialidade*, Lisboa: Cotovia.

- GIDDENS, Anthony (1992), *As Consequências da Modernidade*, Oeiras: Celta.
- GIL, Isabel C. (2008), «As Interculturalidades da Multiculturalidade», in Mário Lages, Artur Teodoro de Matos (orgs.), *Portugal: Percursos de Interculturalidade*, vol. 1v: *Desafios à Identidade*, Lisboa: Acidi, pp. 29-48.
- GOMES, Sérgio (2007), «As Identidades Nacionais nos Regimes Ditatoriais: O Caso da Romanità na Itália Fascista e o Reaportuguesamento Salazarista», *Revista da Faculdade de Letras do Porto: Ciências e Técnicas do Património*, I Série, vol. v-vi, pp. 184-224, [em linha], [consult. 19/05/2010]. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6628.pdf>.
- GUARDA, Dinis; FIGUEIREDO, Nuno (ed.) (2008), *Videoarte e Filme de Arte & Ensaio em Portugal*, Lisboa: Número – Arte e Cultura.
- HALBWACHS, Maurice (1995), *La mémoire collective*, Paris: Press Universitaire de France, 1950.
- HALL, Stuart; GAY, Paul du (1996), *Questions of Cultural Identity*, Londres: Sage.
- HALL, Stuart (1997) (ed.), *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, Londres: Sage.
- JACOBS, Jane (1996), *Edge of Empire: Postcolonialism and the City*, Londres e Nova Iorque: Routledge.
- MADERUELO, Javier (2008), *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos: 1960-1989*, Madrid: Akal.
- MIRZOEFF, Nicholas (1999), *An Introduction to Visual Culture*, Nova Iorque: Routledge.
- MONSAINGEON, Guillaume (2011), *Mappamundi*, Lisboa: Museu Coleção Berardo.
- NEVES, Joana (2003), «Nostalgia for the Present», in *Dia Di Bai*, Lisboa. (Catálogo)
- PAULO, João Carlos (1996), «Exposições Coloniais», in Fernando Rosas; J. M. Brandão de Brito, *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. 1, Venda Nova: Bertrand, pp. 327-329.
- RADSTONE, Susannah (2000), *Memory and Methodology*, Oxford: Berg.
- RIBEIRO, António Pinto (2007), *Um Atlas de Acontecimentos*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- RIBEIRO, Margarida C. (2007), *África no Feminino. As Mulheres Portuguesas e a Guerra Colonial*, Lisboa: Afrontamento.
- ROBINSON, Richard A. H. (2003), «The Influence of Overseas Issues in Portugal's Transition to Democracy», in Steward Lloyd-Jones; António Costa Pinto (ed.), *The Last Empire – Thirty Years of Portuguese Decolonization*, Bristol: Intellect Books.
- RUSH, Michael (2006), *Novas Mídias na Arte Contemporânea*, São Paulo: Martins Fontes.
- STURKEN, Marita; CARTWRIGHT, Lisa (2009), *Practices of looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford: Oxford University Press.

THOMAS, Nicholas (2005), «Cultura e Poder. Teorias do Discurso Colonial», in Manuela Ribeiro Sanches (org.) (2005), *Deslocalizar a Europa – Antropologia, Arte Lieratura e História na Pós-Colonialidade*, Lisboa: Cotovia, pp. 167-208.

WALLERSTEIN, Immanuel *et al.* (1996), *Relatório da Comissão Gulbenkian pela Reestruturação das Ciências Sociais*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.