

# Testemunhos em fragmentos: memórias do colonialismo português na peça *Amores Pós-Coloniais*<sup>1</sup>

Roberta Guimarães Franco<sup>a</sup>

## Resumo

<sup>1</sup> Este trabalho é parte do projeto pesquisa Poder e silêncio(s): a pós-colonialidade entre o discurso oficial e criação ficcional, financiado pela FAPEMIG.

*A companhia teatral Hotel Europa, codirigida por André Amálio e Tereza Havlíčková, estreou, em fevereiro de 2019, no Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, a peça “Amores pós-coloniais”, a quarta da série de teatro documental dedicada a Portugal contemporâneo – Portugal não é um país pequeno (2015), Passa-porte (2016) e Libertação (2017). Em Amores pós-coloniais, seis atores – três homens (dois brancos e um negro) e três mulheres (uma branca e duas negras) – dividem o palco, contando histórias de relações amorosas marcadas pela Guerra Colonial, pela descolonização e por uma sociedade portuguesa que nutre um “pensamento que ainda não se descolonizou”. A peça, composta por fragmentos de testemunhos, músicas e referências bibliográficas sobre o tema, forma uma espécie de mosaico sobre a descoberta e a sobrevivência ou não do amor como um sentimento marcado pelas transformações sociais e históricas. Amores em África, amores em Portugal, durante a Guerra Colonial, após o 25 de abril de 1974 e seus desdobramentos na atualidade, relações inter-raciais, violência doméstica, racismo, filhos sem pais, são alguns dos temas abordados no palco, tendo a fonte testemunhal como principal elemento para a estruturação do espetáculo. Este artigo discute a construção da peça “Amores pós-coloniais” por meio do uso em cena de testemunhos sobre o recente período colonial português e suas consequências após o processo de descolonização, evidenciando os fragmentos como um “lugar” possível para o emergir das memórias ainda silenciadas na sociedade de forma geral.*

**Palavras-chave:** “Amores pós-coloniais”, Testemunhos, Fragmentos.

Recebido em: 01/06/2020

Aceito em: 13/07/2020

<sup>a</sup> Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras e das áreas de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal de Lavras, Lavras, Minas Gerais, Brasil. E-mail: robertagf@uol.com.br

*O Amor é – se for realmente amor – a forma de um dinamismo eterno e ao mesmo tempo da fidelidade do primeiro encontro. É desta tensão, ou melhor, esta espécie de dialética: entre o dinamismo (esta constante re-invenção) e a fidelidade (esta fatal e inesperada falha no mundo). O mesmo pode ser dito acerca da revolução. É quando a revolução pára de se re-inventar, não apenas as relações sociais e humanas, mas pára de re-inventar os seus próprios pressupostos, que normalmente termina numa re-acção, numa regressão. O verdadeiro momento revolucionário é como o amor; é essa falha no mundo, na maneira habitual de fazer as coisas [...].<sup>2</sup>*

Srećko Horvat

<sup>2</sup> A epígrafe utilizada neste texto abre o material do programa da peça “Amores pós-coloniais” e também a encenação do espetáculo.

O projeto desenvolvido nos últimos três anos com o apoio da FAPEMIG, “Poder e silêncio(s): a pós-colonialidade entre o discurso oficial e a criação ficcional”, propôs-se a pensar a produção literária e outros produtos culturais contemporâneos de três espaços de língua portuguesa – Portugal, Angola e Moçambique – compreendendo, sobretudo, como esses produtos, em especial a literatura, posteriores ao fim do Estado Novo português e, conseqüentemente, à descolonização e independência dos países africanos, debruçaram-se sobre uma memória construída por meio de um discurso oficial, seja do Salazarismo em Portugal, seja dos movimentos de libertação e posteriores governos em Angola e Moçambique, para construir um universo ficcional que permitisse uma revisão crítica de perspectivas cristalizadas.

Episódios, personagens, ações, estruturas sociais e, até mesmo, aspectos mais íntimos, foram reencenados, recriados no âmbito literário/cultural, reforçando não só a proposta de “escovar a história a contrapelo” de Walter Benjamin, como confirmando a sua premissa de que “com o declínio, e somente com ele, o acontecimento histórico diminui e entra no teatro” (BENJAMIN, 1984, p. 201). Portanto, no âmbito do projeto, as referências ao pensamento de Benjamin (2012) parecem óbvias, desde “O narrador”, para pensar a incapacidade de narrar após o trauma coletivo de uma guerra e a falta de experiências compartilháveis, ao texto “Sobre o conceito de história” para refletir sobre as formas possíveis de articulação do passado no presente, sobre a narração de acontecimentos pequenos e grandes sem que nada se dê por, nas palavras de Benjamin, “perdido para história”. No entanto, frente a um *corpus* tão ligado a um processo colonial tardio, vinculado a um governo

de caráter totalitário que só se findou na segunda metade do século XX, tais pressupostos dialogam com um aparato teórico que compreende a relação entre a criação literária e os processos históricos recentes que marcaram os três espaços: Portugal, Angola e Moçambique. Diante desse contexto, é preciso também levar em consideração a “cultura da memória” tão em voga desde os anos 80 do século XX, pensando a partir das contribuições de Andreas Huyssen, especialmente quando afirma que “embora os discursos da memória pareçam ser globais num certo registo, no seu núcleo eles permanecem ligados às histórias de nações e estados específicos. [...] [pois] o lugar político das práticas de memória é ainda nacional, não pós-nacional ou global” (HUYSSSEN, 2016, p. 384-385).

No caso específico português, pensar o lugar das práticas de memória como um movimento nacional significa também pensar a construção desse *nacional* como *imperial*, ao menos do ponto de vista imaginário de elaboração de uma identidade que se afirma fora, no espaço ultramarino como parte integrante e não, subjugada, do “grande império português”, vide o emblemático mapa “Portugal não é um país pequeno” como propaganda salazarista, ou o artigo 2º do Acto colonial de 1933, que afirma: “É da essência orgânica da Nação Portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar as populações indígenas que neles se compreendam, exercendo também a influência moral [...]” (DIÁRIO DO GOVERNO, 1933, n. 83, p. 650)

Em seu último livro, *Filhos da terra – identidades mestiças nos confins da expansão portuguesa*, publicado em 2019, o historiador português António Manuel Hespanha recuperou a ideia de “império na sombra” de George Winius (1991) para falar do “império informal”, da expansão portuguesa “não oficial”, das comunidades formadas nos territórios supostamente ocupados por Portugal e regiões de fronteira – “aquele conjunto de comunidades que, fora das fronteiras formais do império, sobretudo na África e na Ásia, se consideravam como “portuguesas” – qualquer que fosse o sentido disso” (HESPANHA, 2019, p. 12). O trabalho de Hespanha chama a atenção para uma ideia de identidade portuguesa construída por um olhar que não observa a “maneira de ser” desses grupos, mas previamente os lê como portugueses, marca de um imaginário expansionista que dominou uma historiografia,

especialmente a partir de trabalhos que traziam títulos como “os portugueses em...” (e aqui podemos lembrar a contribuição brasileira de Gilberto Freyre, por exemplo, em “O mundo que o português criou”, obra publicada na década de 40, quando Freyre já possuía relações estreitas com o governo salazarista), embora “nem sempre fica suficientemente realçado nestes estudos quão pouco portuguesas eram estas comunidades mestiças a quem se atribuía o tal ‘portuguesismo’” (HESPANHA, 2019, p. 25).

O argumento de Hespanha (2019) caminhará para a impactante conclusão: “nosso império nunca existiu”, reforçando, sob um prisma diferente, reflexões presentes em René Pélissier (2010) – que apresenta a falácia do slogan “cinco séculos de colonização portuguesa em Angola” –, em Boaventura de Sousa Santos – que embora diga que Portugal está “no centro de um império colonial”, destaca que o país foi “mais de um século uma colónia informal da Inglaterra” e era descrito por outros países europeus como “um país com características sociais e culturais semelhantes às [que eram atribuídas] aos povos colonizados de Além-Mar” (SANTOS, 2008, p. 30) –, ou em Eduardo Lourenço que, assim como Boaventura, fala em “quinhentos anos de experiência imperial”, no entanto ressalta a sua inexistência como “fonte de vivências capitais modeladoras da nossa [sua] *imagem corporal e moral*” (LOURENÇO, 2009, p. 45-46). Em comum, todos chamam a atenção para um certo caráter ficcional da ideia de Império.

Tais reflexões, que ganharam espaço após a descolonização dos territórios africanos, sem deixarem de ser consideradas tabus diante de um contexto social maior, evidenciam a força do imaginário imperial, reconstruído sobretudo durante os anos do Estado Novo Salazarista. Nesse sentido, tanto Eduardo Lourenço quanto José Gil (2008), destacam para a demora, mesmo após o processo de redemocratização, para que determinados assuntos sejam debatidos ou explorados na esfera social. Eduardo Lourenço afirma que, após o 25 de abril, “Portugal está em discussão após a fase em que de fora e de dentro os acontecimentos alteraram a realidade geográfica e sobretudo a *imagem ideal* que os portugueses tinham forjado de si mesmos e da sua pátria ao longo de quinhentos anos” (LOURENÇO, 2009, p. 60-61). E é, especialmente, Eduardo Lourenço quem destacará o importante papel da literatura

(das ficções de uma forma geral) nas problematizações dessas imagens de um império decaído.

Diante de um vasto contexto de produções, iniciadas no final dos anos 70 e que ganharam um novo fôlego na última década, sobretudo com os trabalhos de uma nova geração, a qual ainda sente os impactos dos últimos anos de colonização e da Guerra Colonial, vemos surgir novas vozes, novas perspectivas sobre o imaginário mítico português que, de formas muito variadas, apontam para as consequências internas desses processos históricos: Isabela Figueiredo, Dulce Maria Cardoso, Djaimilia Pereira de Almeida, Martha Pessoa. Dessa forma, é nesse novo contexto de produção que o trabalho do grupo teatral Hotel Europa se insere.

A companhia teatral, dirigida por André Amálio e Tereza Havlíčková, estreou em fevereiro de 2019, no Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, a peça *Amores pós-coloniais*, a quarta da série de teatro documental dedicada a Portugal contemporâneo, após a realização de *Portugal não é um país pequeno* (2015), *Passa-porte* (2016) e *Libertação* (2017), todas marcadas pela memória recente dos processos históricos que afetaram a segunda metade do século XX.

Em “Amores pós-coloniais”, seis atores – três homens (dois brancos e um negro) e três mulheres (uma branca e duas negras) – dividem o palco, contando histórias de relações amorosas marcadas pela Guerra Colonial, pela descolonização e por uma sociedade portuguesa que nutre um “pensamento que ainda não se descolonizou”. O texto da peça, composto por fragmentos de testemunhos, músicas e referências bibliográficas sobre o tema, forma uma espécie de mosaico sobre a descoberta, a sobrevivência ou não do amor como um sentimento marcado pelas transformações sociais e históricas. Amores em África, amores em Portugal, durante a Guerra Colonial, após o 25 de abril de 1974 e seus desdobramento na atualidade, relações inter-raciais, violência doméstica, racismo, filhos sem pais, são alguns dos temas abordados no palco, tendo a fonte testemunhal como principal elemento para a estruturação da peça, reforçando o caráter traumático desses temas, pensando aqui com Seligmann-Silva quando este afirma que “o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa” (2008, p. 69)

Em entrevista ao jornal Público, André Amálio explica a proposta da peça:

“A nossa ideia era mesmo lançar essa falsa premissa” [NÃO VAMOS MAIS FALAR DE POLÍTICA], confessa André Amálio. Até porque, na verdade, este novo ciclo tem por mote *O Amor Enquanto Espaço Político*. **“Há sempre esta ideia do amor enquanto espaço íntimo e privado, em que a política, as sociedades ou o mundo acabam por ficar à porta.”** A proposta, em *Amores Pós-Coloniais*, é exactamente “desmontar essa ideia” e provar, com recurso às histórias de vida recolhidas pelo grupo, que “o amor é demasiado permeável àquilo que acontecia na sociedade colonial dos anos 50 e 60, mas também na sociedade de hoje, que ainda se debate com estas questões e está à procura de encontrar o seu caminho para uma descolonização” (FROTA, 2019)

A peça começa com uma bancada e seis atores a preparar um tipo de doce que será, a seguir, oferecido à plateia. Enquanto preparam – uns colocam açúcar, outros, o chantilly –, um áudio, sem identificação, toma conta do ambiente, a falar do amor como escolha – “o amor para mim é decisão, sacrifício e valorização”<sup>3</sup> – e, na sequência, os seis atores começam a descrever o amor de cada um: “o meu amor é carinhoso, atento e observador [...]”; “O meu amor é grande. O meu amor tem a mesma altura que eu (...)”; “O meu amor é... eu tenho dois amores. (...) Os meus amores saíram de dentro de mim”; “O meu amor é moreno e de lábios de morango”; “O meu amor é ... o meu amor tem olhos azuis e um sorriso muito aberto, muito franco e honesto (...)”; “O meu amor nasceu a 31 de outubro de 1945. O meu amor tem cabelos pretos, lisos, tem uma fronte alta, tem os olhos escuros, tem uma barba rala, mas uniforme. Eu tenho o mesmo riso, o mesmo sorriso, a mesma gargalhada que o meu amor (...)”. Até então, tipos diferentes de amor: o romântico (amor entre casais), o amor de mãe e o amor de filho. Somente na descrição do último, do amor do filho pelo pai, realizado pelo ator Júlio Mesquita, é que o contexto colonial aparece: “O meu amor esteve em Moçambique e casou-se numa cidade que se chamava Lourenço Marques. O meu amor a 19 de outubro de 1975 teve um filho, que sou eu”. Os atores passam então a andar pelo teatro, oferecendo o doce ao público e a dar continuidade as suas histórias e descrições sobre seus amores.

<sup>3</sup> Como o texto da peça não está publicado, as breves referências apresentadas ao longo deste texto são oriundas de anotações pessoais realizadas como espectadora da peça.

O cenário inicial é desfeito, cones de trânsito são colocados no palco e os seis atores se posicionam cada um atrás de um cone. Neste momento, o criador da peça, André Amálio, dirigindo-se ao público, passa a apresentar os seus companheiros de palco – Tereza Havlíčková (cocriadora da peça), Romi Anael, Pedro Salvador, Laurinda Chiungue, Júlio Mesquita – e a explicar a construção da peça, rompendo o limite da quarta parede do teatro. O que chama a atenção de imediato na sua explicação é o fato de dizer, ao apresentar a peça, que o grupo Hotel Europa tem feito um trabalho muito político sobre o fim do colonialismo português, mas que com *Amores pós-coloniais* desejam fazer outra coisa e que os temas políticos ficaram para trás. No entanto, a peça é fruto de um conjunto de entrevistas e pesquisas bibliográficas e apresenta, em uma estrutura fragmentária, uma série de testemunhos, cartas, textos sobre relações amorosas (em um sentido bastante amplo e questionável, pois em alguns momentos a violência doméstica também está presente) que se desenvolveram nas colônias africanas, especialmente no período da guerra colonial, algumas que se estenderam ao espaço português, outras já iniciadas após a descolonização, mas todas marcadas pelo imaginário do império português.

Após a apresentação dos atores e a explicação da peça, ocorre o primeiro momento testemunhal. Recorrendo a fones de ouvido, André e Tereza reproduzem trechos de entrevistas. O uso dos fones como elemento cênico coloca em evidência os testemunhos como parte essencial do texto da peça, mas também marca o espaço que essas memórias ganharam em narrativas sobre a Guerra Colonial, sobre a descolonização, sobre os retornados... narrativas que, aos poucos, possibilitaram novas visões e versões sobre o império português, o império que foi, o que não foi e que, desde 1974, bate à porta do pequeno país. Nesse sentido, é importante salientar que a presença da Guerra Colonial e de seus territórios ocupam um lugar bastante ambíguo no imaginário português, pois mesmo sendo tema de livros, filmes e peças, é principalmente no debate público que se verifica o silêncio que permaneceu como uma herança do Estado Novo, como bem aponta José Gil em *Portugal hoje: o medo de existir*.

Fazendo brotar do cenário as memórias desses testemunhos, as mulheres abrem o chão do palco de onde retiram cartas, que leem silenciosamente enquanto os homens falam seus conteúdos ao público (Figura 1). Cartas trocadas entre Amílcar Cabral e Lena, entre Agostinho Neto e Geni, correspondências amorosas retiradas dos arquivos da PIDE, as quais descortinam o lado sentimental das lideranças pelas independências dos territórios africanos, daqueles que, segundo esses mesmos arquivos, atuavam como terroristas. Portanto, os depoimentos não são meramente encenados ou convocados ao palco, já que uma página do processo da PIDE, que passa a ser projetada ao fundo do palco (Figura 2), leva também à reflexão sobre o que as cartas amorosas inseridas em processos policiais significam: vidas interrompidas, esposas e filhos à espera de um futuro que não tem data para acontecer.

Para além das cartas citadas nas peças, podemos lembrar também a obra *D'este viver aqui neste papel descripto – cartas da guerra* contendo as cartas enviadas pelo escritor António Lobo Antunes para a sua primeira esposa, entre janeiro de 1971 e janeiro de 1973, quando Lobo Antunes estava a serviço em Angola, e que foram publicadas sob a organização das suas filhas Maria José Lobo Antunes e Joana Lobo Antunes em 2005. Ou ainda as cartas entre o escritor angolano Luandino Vieira e sua mulher Linda, que também compõem os processos da PIDE sobre a prisão do escritor e são citadas no livro *Papéis da prisão – apontamentos, diário, correspondência (1962-1971)*, organizado por Margarida Calafate Ribeiro, Mónica V. Silva e Roberto Vecchi, publicado em 2015.

Ainda em 2019, seria publicado por Joana Pontes o resultado de um longo trabalho sobre arquivos pessoais. *Sinais de vida: Cartas da Guerra, 1961-1974* apresenta a organização do acervo do Projecto Recolha, dentro da perspectiva de dar a conhecer as histórias pessoais, os fragmentos sentimentais produzidos durante o conflito da Guerra Colonial:

Foram contabilizadas cerca de 4400 cartas e aerogramas, aproximadamente 11.300 páginas. Acompanhavam estes depósitos algumas declarações de intenção, que faziam um apelo em relação à história da guerra e dos ex-combatentes: não os condenar ao esquecimento e dar a conhecer uma certa vida que passaram, participando assim na criação de uma memória colectiva e legitimada. (PONTES, 2019, p. 22)



<sup>4</sup> As fotos de Filipe Ferreira fazem parte do material de divulgação da peça disponibilizado pelo Teatro D. Maria II.

Figura 1: Cena da peça *Amores Pós-coloniais*

Fonte: Fotografia de Filipe Ferreira<sup>4</sup>

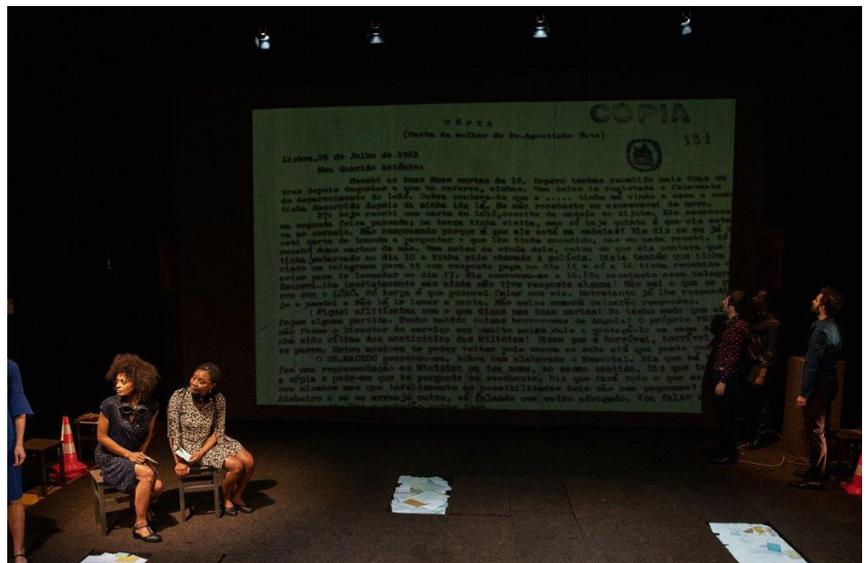


Figura 2: Cena da peça *Amores Pós-coloniais*

Fonte: Fotografia de Filipe Ferreira

*Amores pós-coloniais* passa então a jogar com o tempo e com outras referências; após este momento marcadamente documental/testemunhal, alguns minutos são dedicados ao que poderíamos considerar o cotidiano de uma vivência durante a guerra ou a experiência colonial de forma mais ampla, os homens a brincar com um sutiã, remetendo a uma disputa, o regresso das mulheres ao palco a encenar a lavagem de roupas, na qual os homens se juntam e todos começam a cantar. O momento testemunhal retorna com a presença dos fones de ouvido e narração das histórias. Do caráter testemunhal ao bibliográfico, André Amálio faz referência ao livro *Furriel não é nome de pai*, importante obra da jornalista portuguesa Catarina Gomes sobre os filhos deixados na África pelos portugueses durante a Guerra Colonial. O processo de investigação de Catarina Gomes é explicado logo no início da obra, quando a jornalista destaca a estranha inexistência de registros sobre os filhos da Guerra Colonial portuguesa se comparada a outras guerras europeias:

A lista de filhos da guerra podia continuar. Mas, ao invés destes países, em Portugal não parecia existir nada escrito a dar conta da sua existência. Seria porque, por razões insondáveis, eles não existiam? Ou então a singularidade do caso português estaria no tão prolongado silêncio público em torno do tema?

“A nossa sociedade está cheia de ruídos tagarelas e de pesados silêncios. Uns e outros escondem pequenas ou grandes tragédias inominadas, mas por isso menos tragédias”, escreveu, a investigadora Manuela Cruzeiro a propósito das mulheres na guerra. Também podia estar a falar dos filhos desta guerra quando cita Lídia Jorge: “Se ninguém fotografou, nem escreveu o que aconteceu durante a noite, acabou a madrugada. Não chegou a existir”.

A terem nascido, estes filhos não tinham ainda designação. Um nome dá existência. Filhos da Guerra Colonial? Filhos da Guerra do Ultramar? Nada remetia para eles. (GOMES, 2018, p. 15)

O primeiro personagem apresentado por Catarina Gomes, Fernando, relata o seu processo de descoberta como “filho de um furriel”, após ser chamado de “resto de Tuga” na casa do padrasto. Fernando une as memórias lacunares da infância:

Foi para a casa de banho, despiu-se todo e postou-se, nu, em frente a um espelho de corpo inteiro para se observar na sua diferença, que agora ganhara nome – “RESTO DE TUGA”. Era a sua pela reflectida que mostrava que não encaixava ali, na prole de filhos negros. Aquele era o seu corpo, que o atirava para a metade dele que não conhecia. Aquele “resto de tuga” era a chave que lhe permitia descodificar a colecção de memórias esparsas de infância e que afinal, não era ilhas, estavam ligadas entre si. Ele ser filho de qualquer militar português era a razão por detrás da “simpatia dos tropas portugueses por crianças mulatas”; era a razão por que lhe diziam, a ele e aos amigos claros de Teixeira Pinto, que “os brancos sempre se gostam”; a razão pela qual a mãe o chamava em casa de “branco” e “tuga”, e porque teve de o mandar para fora da Guiné a seguir à independência; [...] Era como se, até aí, a sua vida estivesse escrita em linguagem cifrada e só nesse momento tivesse tido acesso ao código. (GOMES, 2018, p. 37-38)

A referência à obra de Catarina Gomes, mostrada ao público pelas mãos de André, claramente questiona um imaginário sobre “relações amorosas” nas colônias. Afinal, o caso de Fernando, por exemplo, remete a variados tipos de relações sexuais (consentidas ou não) que tinham como pano de fundo a estrutura do poder colonial, a ponto de Fernando não encontrar registros sobre o seu pai, já que a sua mãe achava que seu nome era “Furriel” (patente e não nome), fato que levou Fernando a buscar por homem sem nome.

Voltando à peça, *Furriel não é nome de pai* abre espaço para a entrada de imagens sobre a Exposição Colonial de 1934 em um telão ao fundo do palco; O texto, agora, explica a existência de zoológicos humanos, e a apresentação de Rosita, mulher da Guiné como a imagem mais explorada (e sexualizada) da exposição. São os selos postais da exposição de 1934 que compõem o cartaz da peça e o seu programa, construindo uma imagem ambígua entre passado e presente e, mais explicitamente, entre o título da peça e o que significou “Rosita” no contexto da Exposição colonial (Figuras 3 e 4).

O “objecto” mais descrito, fotografado e reproduzido na Exposição Colonial de 1934 foi uma mulher, negra e nua. A Rosa, Rosinha, ou Rosita, nome com certeza mais fácil do que o seu verdadeiro nome islâmico, era uma mulher balanta, da Guiné recentemente “portuguesa” (ver artigo de Isabel Morais no livro *Gendering the Fair*). Fotografada por Alvão



Figura 3: Cartaz da peça *Amores Pós-coloniais* exposto na fachada do Teatro Dona Maria II

em várias poses encenadas já pelos códigos visuais de um erotismo feminino, por vezes com os braços levantados para melhor revelar o peito, a Rosinha personificou aquilo que o império deveria ser - o lugar das mulheres disponíveis sexualmente para os homens portugueses que a exposição queria incentivar a partir. Como eram negras podiam estar nuas e podiam ser observadas num espaço familiar e domingueiro de lazer aceitável. Não transgrediam a moral vigente porque não eram brancas como as mães, mulheres e irmãs dos homens que as observavam - dos visitantes do evento aos que organizaram a exposição ou promoveram os discursos de miscigenação além-mar. (VICENTE, 2013)

Este talvez seja o momento da peça em que um dos episódios mais incômodos do passado colonial é convocado, especialmente por expor, no telão ao fundo do palco, as imagens do zoológico e de Rosita como a exploração da imagem do outro que diz mais sobre aquilo que foi utilizado para engrandecer o discurso imperialista e hoje é dos episódios que se tenta esconder. Na sequência, exhibe-se a projeção do selo da exposição colonial e, posteriormente, a inscrição do

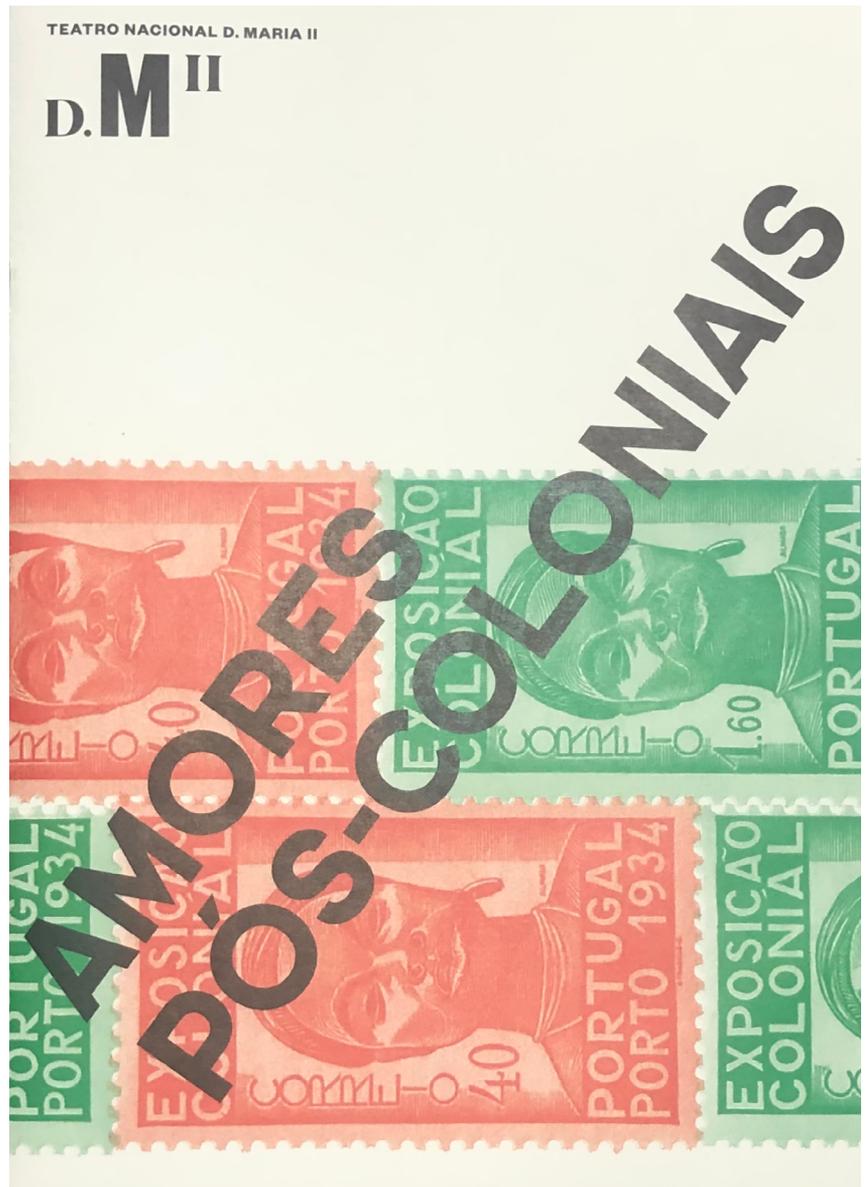


Figura 4: Capa do programa da peça *Amores Pós-coloniais*  
Como explica a jornalista Filipa Vicente (2013):

selo no corpo negro do ator Júlio Mesquita, atualizando o tema e problematizando o passado-presente dos corpos negros no Portugal contemporâneo supostamente democrático (Figura 5):



Figura 5: Cena da peça *Amores Pós-coloniais*

Fonte: Fotografia de Filipe Ferreira

A projeção do corpo-passado no corpo-presente dialoga com os questionamentos da jornalista Joana Gorjão Henriques em *Racismo em português*, publicado em 2016:

Porque insistimos num olhar benevolente sobre um Portugal que não hesitou em promover o trabalho escravo até 1974? Vamos perpetuar a narrativa de um colonizador que não discriminava porque se miscigenou com as populações locais, quando sabemos que as obrigava a despirem-se da sua identidade africana, a mudar de nome, a alisar o cabelo ou a obliterar a sua língua? Até quando iremos contribuir para uma mentalidade acrítica sobre um dos fenómenos mais violentas da nossa história? Finalmente: o que revela esta perspectiva da brandura de olhar sobre nós próprios, portugueses? (HENRIQUES, 2016, p. 15)

Outras referências bibliográficas são chamadas à cena, sempre intercaladas por outros elementos, como o depoimento em vídeo, que posteriormente será explicado como sendo da mãe de Júlio Mesquita.

Um momento coreográfico assume a apresentação, e o questionamento é colocado de forma retórica para o público “Há lugar para o amor no pós-colonial?” e os testemunhos voltam à cena. Vários depoimentos sobre relações interraciais interpretados através da inversão entre os atores

(uma das atrizes negras interpreta o depoimento da mulher branca, e um dos atores brancos, o depoimento de um homem negro), deslocando também a ótica da plateia. A peça assume, mais uma vez, um tom híbrido e fragmentário entre encenação e metalinguagem, quando cenas de violência são entrecortadas por explicações sobre a construção da peça (41 depoimentos recolhidos e 16 utilizados), cenas no filme sobre a Rosita (personagem da Exposição Colonial), áudios, mais depoimentos, até o desfecho com a referência à Bell Hooks e o seu livro *All about love* (2001), também utilizado como epígrafe no programa da peça: “Mudanças profundas na maneira como pensamos e agimos têm que ter lugar se criarmos uma cultura de amor”<sup>5</sup>.

<sup>5</sup>Citação retirada do programa da peça. O livro *All about love*, de Bell Hooks, ainda não tem tradução para o português.

O caráter testemunhal da peça se apresenta, sobretudo, por esta estrutura fragmentária e documental levada ao palco. As falas trazidas pela emblemática presença dos fones de ouvido, como marca evidente da escuta difícil mas possível, convoca também, para o momento contemporâneo, essas vozes e corpos de um passado que se materializa no tempo presente, pretendendo uma projeção para um Portugal do futuro, lembrando aqui Jeanne Marie Gagnebin (2006), quando diz que:

A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 55)

Nesse sentido, volto a Andreas Huyssen (2016) para pensar esse novo espaço estabelecido pela peça *Amores pós-coloniais* e pela companhia Hotel Europa, como lugar possível para evocar essas memórias soterradas por um discurso de grandiosidade e harmonia sobre a colonização dos territórios africanos. Huyssen afirma que:

Quaisquer que sejam as causas sociais e políticas do *boom* da memória nos seus vários sub-enredos, geografias e sectorizações, uma coisa é certa: não podemos discutir a memória pessoal, geracional ou pública de forma separada da enorme influência dos novos meios enquanto veículos de todas as formas de memória. (HUYSEN, 2016, p. 387)

É claro que não pretendo aqui incluir o teatro na categoria de nova mídia, mas é preciso refletir sobre o lugar do teatro documental e, mais especificamente, o trabalho da companhia Hotel Europa, como forma de confrontar os traumas e tabus oriundos do recente período da Guerra Colonial portuguesa. *Amores pós-coloniais* e o conjunto de peças do grupo exemplificam a ideia de passado-presente e dialogam com as formas contemporâneas da cultura da memória. Volto a dialogar com Huyssen: “As questões-chave da cultura contemporânea estão localizadas precisamente no limite entre memória traumática e os media comerciais” (HUYSSSEN, 2016, p. 388). Nesse sentido, penso não só a peça em si, como os seus mecanismos de divulgação, vários cartazes espalhados nas principais estações de metrô de Lisboa (Figura 6), bem como a sua apresentação no Teatro D. Maria II que, além de ser um dos mais tradicionais espaços portugueses, está localizado no coração do centro da cidade (e também centro turístico) de Lisboa. Portanto, de alguma forma, o material da peça interfere nesse espaço público ainda tão fechado aos debates sobre o período do Estado Novo, da Guerra, da descolonização e todas as suas consequências.

É importante destacar que Lisboa atual é uma das capitais europeias mais marcadas pela presença africana, não só de origem portuguesa, e que também confronta um discurso histórico que afastou a presença negra da Metrópole, como se sua existência escravizada só existisse nos espaços efetivamente coloniais. Desse modo, trazer para o centro da capital um cartaz que recupera a imagem símbolo da Exposição Colonial de 1934, por mais controverso que isso possa parecer, é também ocupar mais um espaço de debate sobre as heranças do suposto Império.

A presença da peça, não só na encenação dentro do teatro, mas como propaganda nos espaços de maior circulação de pessoas na capital portuguesa, indicam a necessidade do incômodo, da reflexão por meio do enfrentamento do trauma. Como apontaram Antonio Ribeiro e Margarida Calafate Ribeiro, na apresentação do livro *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais* (2016), é preciso que a Europa reconheça e se reconheça como um produto dos processos coloniais, que não ficaram “lá” nos séculos passados ou “lá” em África:

[...] o inconsciente político europeu continua preso a um grande silêncio sobre a forma como a Europa moderna se constituiu historicamente enquanto tal através do processo da colonização de vastas partes do mundo e, concomitantemente, sobre o modo como essa longa duração histórica continua a plasmar de modo profundo o presente europeu. [...] torna-se irrecusável e promete uma reflexão que traga para o centro do debate as muitas incidências contemporâneas do passado colonial europeu. Na verdade, pensar a Europa pós-colonial implica perceber que aquilo que mais a definiu como Europa foi a vocação imperial[...]. (RIBEIRO; RIBEIRO, 2016, p. 6)

Nesse sentido, a estrutura e os temas apresentados em *Amores pós-coloniais* colocam em cena uma série de questionamentos possíveis e necessários para que Portugal

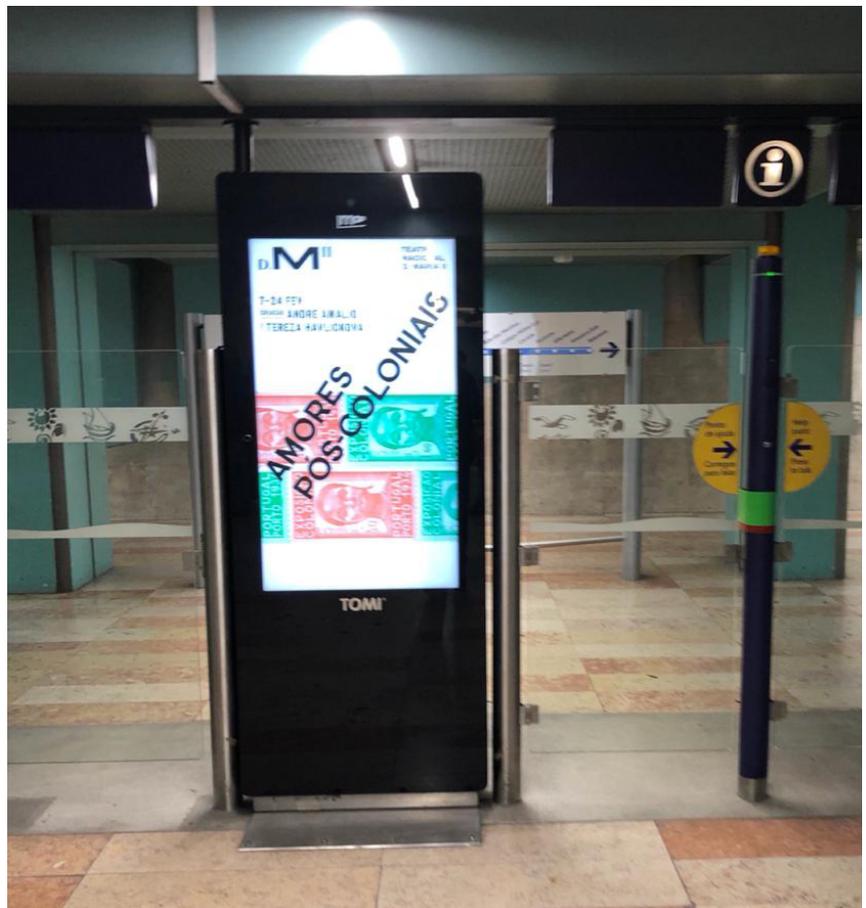


Figura 6: Vídeo-cartaz da peça *Amores Pós-coloniais* reproduzido na Estação Marquês de Pombal, em Lisboa.

Fonte: Fotografia da autora

tente compreender a sua própria história como componente que integra suas realidades contemporâneas. Embora o sentimento amoroso surja no título da peça e na explicação dos realizadores da Companhia Hotel Europa como o foco para pensar as relações e espaços privados, afastando este espetáculo do teor político dos outros três que o antecedem, a maneira como as relações amorosas são apresentadas e problematizadas evidenciam que o tempo pós-colonial não existe. Talvez só seja viável olhar para o diálogo proposto, entre as memórias-testemunhos desse passado recente e as relações na sociedade portuguesa atual, se pensarmos a partir das provocações de Giorgio Agamben (2009) diante da questão *O que é o contemporâneo?*

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

*Amores pós-coloniais* estabelece esse tenso diálogo com o tempo, com o seu próprio e com o recente passado colonial. Ao falar do amor, não conseguiu deixar de lado todo o horror do processo colonial (Figura 7) e trouxe para o presente as heranças que invadem o país que não é mais império (se é que já foi, como abordou Hespanha, citado no início deste texto). Mais uma vez coincide com a perspectiva de Agamben: “Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. [...] Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 63-64). Portanto, a peça é atravessada por esse facho de treva mesmo ao falar do amor, como o próprio André Amálio admite em entrevista a Maria João Guardão: “A minha intenção ali é propor uma coisa impossível: propor falar de amor sem olhar para ele politicamente, como se não fosse um espaço político. É propor uma moldura de análise impossível”<sup>6</sup>.

<sup>6</sup>Citação retirada do programa da peça.



Figura 7: Programa da peça *Amores Pós-Coloniais*

Assim, a proposta inicial de *Amores pós-coloniais* é falha, no bom sentido do termo, pois reconhece a impossibilidade de pensar o espaço privado e, conseqüentemente, as relações amorosas, sem a interferência de uma sociedade extremamente vigiada e vigilante, vivendo o “medo de existir” de que fala José Gil, mesmo após quase meio século do fim da Guerra Colonial e do processo de redemocratização de Portugal. Ainda é o próprio André Amálio quem ressalta a impossível conciliação com o passado colonial:

Logo no início chamas ao palco uma citação [de S. Horvart] que afirma que “o amor é a verdadeira revolução”.

AA: Sim, é uma citação que tem a ver com a nossa revolução, com o 25 de abril, uma revolução fortíssima que foi capaz de mudar muita coisa mas não foi capaz de descolonizar o nosso pensamento e a nossa forma de contar a história. O 25 de abril foi capaz de mudar as mentalidades em relação ao fascismo, conseguiu mudar de forma muito eficaz os nomes às pontes e às ruas e fazer reformas nas indústrias, nas universidades, na justiça, mas em relação ao colonialismo muitas coisas mantiveram-se. Continua a haver uma estrutura de pensamento colonial, racista, que está presente nas nossas ruas e nos nossos livros, e isso para mim é um fracasso do 25 de abril. O 25 de abril não foi capaz de olhar para o outro lado da ideia do império, esquecemo-nos de reconhecer a

enorme opressão que foi feita por Portugal durante séculos. Continuamos a contar esta história de forma romantizada, ainda hoje ouvi na rádio mais uma vez um historiador português a reiterar esta versão do passado. Fico sempre chocado.

Fotos, vídeos, áudios, documentos oficiais, livros, em suma, inúmeras referências de vozes e corpos que, mesmo de forma fragmentada e reordenada na estrutura do espetáculo teatral, testemunham o passado rasurando o presente com as cicatrizes de Portugal colonial em pleno século XX. Se todos os testemunhos são realmente do que podemos chamar de “amor” existem dúvidas, assim como não há certezas de que o tempo em que Portugal vive é de fato o tempo do pós-colonial. Assim, *Amores pós-coloniais* como encenação do passado testemunha a sua própria contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALMEIDA, Onésimo Teotónio. *A obsessão da portugalidade*. Lisboa: Quetzal, 2017.

ANTUNES, António Lobo. *D'este viver aqui neste papel descripto: cartas da guerra*. Organização de Maria José Lobo Antunes; Joana Lobo Antunes. Lisboa: Dom Quixote, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PORTUGAL. Decreto-lei n. 22:465, de 11 de abril de 1933. *Diário do Govêrno*, Lisboa, n. 83, 11 abril 1933.

FROTA, Gonçalo. Amor é revolução no palco do D. Maria II – e às vezes na vida real. *Jornal O Público*, Lisboa, 7 fev. 2019. Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/02/07/culturaipsilon/noticia/amor-revolucao-palco-d-maria-ii-1860981>. Acesso em: 20 fev. 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GIL, José. *Portugal, hoje: o medo de existir*. Lisboa: Relógio d'água, 2008.

GOMES, Catarina. *Furriel não é nome de pai: os filhos que os militares portugueses deixaram na Guerra Colonial*. Lisboa: Tinta da China, 2018.

HENRIQUES, Joana Gorjão. *Racismo em português: o lado esquecido do colonialismo*. Lisboa: Tinta da China, 2016.

HESPANHA, A. M. *Filhos da terra: identidades mestiças nos confins da expansão portuguesa*. Lisboa: Tinta da China, 2019.

HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes: media, política, amnésia. Tradução: Ana Fabíola Maurício. In: ALVES, Fernanda Mota Alves; SOARES, Luísa Afonso; RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos. *Estudos da memória: teoria e análise cultural*. Famalicão: Edições Húmus, 2016, p. 379-398.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva, 2009.

PÉLISSIER, René. Não se pode falar em 'Cinco séculos de colonização' portuguesa em África. Isso seria uma burla! *Jornal @Verdade*, Maputo, 13 ago. 2010. Disponível em: <http://www.verdade.co.mz/eleicoes/35-themadefundo/13231-nao-se-pode-falar-de-cinco-seculos-de-colonizacao-portuguesa-em-africa-isso-seria-uma-burla>. Acesso em: 26 out. 2010.

PONTES, Joana. *Sinais de vida: cartas de guerra, 1961-1974*. Lisboa: Tinta da China, 2019.

RIBEIRO, António Sousa; RIBEIRO, Margarida Calafate. *Geometrias da memória: configurações pós-coloniais*. Porto: Edições Afrontamento, 2016.

ROSAS, Fernando. *Salazar e o Poder: a arte de saber durar*. Lisboa: Tinta da China, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05>. Acesso em 25 de set. 2017.

VICENTE, Filipa. “Rosita” e o império como objecto de desejo. *Jornal O público*, Lisboa, 25 ago 2013. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/08/25/jornal/rosita-e-o-imperio-como-objecto-de-desejo-26985718>. Acesso em 10 ago 2019.

VIEIRA, José Luandino. *Papéis da prisão: apontamentos, diário, correspondência (1962-1971)*. RIBEIRO, Margarida Calafate; SILVA, Mónica V.; VECCHI, Roberto (org.). Lisboa: Ed. Caminho, 2015.

## Abstract

### **Testimonies in fragments: portuguese colonial memories in the play *Amores Pós-Coloniais***

*The theater company Hotel Europa, co-directed by André Amálio and Tereza Havlíčková, premiered in February 2019, at the Teatro Nacional D. Maria II, in Lisbon, the play Amores pós-coloniais, the fourth in the series of documentary theater dedicated to Portugal contemporary - Portugal não é um país pequeno (2015), Passa-porte (2016) and Liberação (2017). In Amores pós-coloniais, six actors - three men (two white and one black) and three women (one white and two black) - share the stage, telling stories of love relationships marked by the Colonial War, by decolonization, and by a Portuguese society that nurtures a "thought that has not yet decolonized". The play, composed of fragments of testimonies, music and bibliographical references on the theme, forms a kind of mosaic about the discovery, the survival or not of love as a feeling marked by social and historical transformations. Loves in Africa, Loves in Portugal, during the Colonial War, after April 25, 1974, and its unfolding today, interracial relations, domestic violence, racism, children without parents, are some of the themes addressed on stage, having the testimonial source as the main element for structuring the show. This article aims to discuss the construction of the play Amores pós-coloniais based on the use of testimonies on the scene of the recent Portuguese colonial period and its developments after the decolonization process, highlighting the fragments as a possible "place"<sup>1</sup> for the emergence of memories still silenced in society in general.*

**Keywords:** "Amores pós-coloniais", Testimonies, Fragments.