



REVISTA
DE
CULTURA
VISUAL

“Uma História que se pode tocar”: apropriações artísticas da Guerra Colonial a partir de Sandro Ferreira

Joana Miguel Almeida

Resumo:

Pretende-se atentar às práticas artísticas contemporâneas que versam sobre a Guerra Colonial Portuguesa, tomando como caso de estudo um conjunto de obras do artista Sandro Ferreira (1975). Ferreira faz parte da segunda geração da Guerra Colonial: a dos filhos da Guerra, aquela que não a viveu diretamente e que Marianne Hirsch designou de “geração da pós-memória” (2012). Na demanda que urge, para recordar este episódio da nossa História coletiva e de compreender uma história que, com frequência, coabita, silenciosa, nas nossas casas, Sandro Ferreira resgata e expõe pequenas memórias, colecionando e apropriando-se, na sua prática criativa, de memorabilia de Guerra e, sobretudo, de arquivos privados como cartas ou fotografias pessoais. Deste modo, pretende-se, a partir do trabalho criativo de Sandro Ferreira, indagar sobre o modo como as artes visuais se podem tornar, contemporaneamente, ferramentas contra o silêncio ou o esquecimento.

Palavras-chave: guerra; memória; arquivo.

Abstract:

This paper intends to look into a set of contemporary artistic practices which focus on the Portuguese Colonial War, taking as a case study the work of the artist Sandro Ferreira (1975). Ferreira belongs to the second generation of the Portuguese Colonial War, the one that has not experienced it directly and which Marianne Hirsch (2012) refers to as “the generation of postmemory”. In the urgency to remember this episode of our collective History and in order to understand a story that often coexists, silent, in our homes, Sandro Ferreira appropriates, in his creative practice, private archives such as letters, photographs or war memorabilia. Therefore,



this paper, through the creative practice of Ferreira, intends to inquire into how the visual arts can become tools against silence or oblivion.

Keywords: war; memory; archive.

Introdução

Este artigo decorre da investigação académica que concluí no ano de 2014¹, tendo esta surgido com o intuito de compreender as motivações e processos das manifestações artísticas contemporâneas voltadas para uma reflexão sobre a Guerra Colonial Portuguesa (1961-1974). Para tal, e porque me interessou também compreender o papel ou o poder dos arquivos pessoais aquando recontextualizados num cenário artístico, foquei-me, nessa pesquisa, em três artistas cujo universo formal passa, embora não exclusivamente, pela apropriação de cartas, registos diários ou fotografias de família. Na pesquisa de então perscrutei o trabalho criativo de Manuel Botelho, Daniel Barroca e Sandro Ferreira. Para o presente artigo tratarei apenas deste último artista. A primeira parte do artigo introduzirá aquilo a que Marianne Hirsh designa de “pós-memória” para enquadrar o trabalho criativo do Sandro Ferreira. Posteriormente, focar-se-á um conjunto de obras do artista para, numa última parte, analisar a sua prática criativa, a partir da categoria proposta de “artista-objetificador”.

1. Guerra Colonial Portuguesa, arte contemporânea e segunda geração

Durante a Guerra Colonial Portuguesa, nos seus treze anos de regressos irremediavelmente transfigurados ou de partidas sem regressos, “fomos [para falar sobre a Guerra] iludindo os silêncios com discursos transversais, enredados de subtilezas, meias palavras, metáforas, ambiguidades, analogias, e até com jogos de ironia e de sarcasmo (...)” (Cruzeiro, 2004: 32). Mesmo após o fim da Guerra – que entre 1961 e 1974 decorreu em Moçambique, Guiné e Angola – arquitetar-se-iam outros silêncios. Esta tornar-se-ia “algo que não era recomendável recordar publicamente,

¹ Refiro-me à Dissertação de Mestrado em Antropologia – Culturas Visuais denominada “Apropriação do Arquivo Privado do Período da Guerra Colonial na Prática Artística Contemporânea Portuguesa” (2014) realizada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação científica das Professoras Margarida Medeiros e Sónia Vespeira de Almeida. Uma versão preliminar deste artigo foi, ainda, apresentada e discutida no Congresso “From Decolonisation to Postcolonialism: a Global Approach” (Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2015).



invisível e, portanto, reservada aos grupos diretamente portadores da sua memória: os ex-combatentes e as suas famílias” (Ribeiro & Ribeiro, 2013: 32).

Com efeito, mesmo que invisibilizada do espaço público, a Guerra, no campo privado, não se eclipsaria da memória dos muitos milhares de combatentes². Passadas mais de quatro décadas desde o fim do império colonial português em África, as duras consequências físicas e psicológicas decorrentes da Guerra – bem como as memórias das vivências e da camaradagem entretecidas durante o conflito – continuam, muitas vezes, presentes até hoje. Longe de um “discurso patrimonial autorizado” (Smith, 2006) que privilegia as grandes narrativas nacionais, “as guerras coloniais, mais concretamente os ‘traumas’ deixados pela guerra em alguns que nela combateram, sugerem novos modos de recordar esse passado” (Peralta, 2013: 402). Como enfatizado por Elsa Peralta (2013: 402), “a intimidade da experiência direta do passado acrescenta-se ao modo público celebratório dominante, através da publicação de livros de memórias, da produção de documentários, na criação de blogs”.

A este conjunto de modos de recordar publicamente o passado no presente, recorrendo à “intimidade da experiência direta” acima referida, poder-se-á acrescentar o campo das artes visuais e a convocação das vozes e memórias destes homens e mulheres, que experienciaram a Guerra Colonial Portuguesa, intermediadas pela prática artística. Com efeito, confrontando-se com um eventual “fracasso da memória cultural” (Foster, 2004: 21) assomam do esquecimento um somatório de cartas, diários, fotografias de família apropriados por um conjunto de artistas que escolheram, contemporaneamente, refletir sobre uma Guerra que terminou há mais de quarenta anos. Saliente-se que autores como Ana Balona de Oliveira (2016a, 2016b, 2017) ou Cláudia Madeira (2016a, 2016b) têm contribuído significativamente para este debate, trazendo importantes reflexões sobre as relações entre a Guerra Colonial Portuguesa, o império colonial português e a arte contemporânea, a arte arquivística ou da performance, destacando, entre outros, o trabalho de artistas como Filipa César, Daniel Barroca, Délio Jasse, Raquel Schefer, Ângela Ferreira, Manuel Botelho ou Ana Vidigal.

Entre estes artistas, encontramos Sandro Ferreira, nascido em 1975, no ano seguinte à Revolução dos Cravos.

A recordação da Guerra trazida a público (materializada, por exemplo, na escrita literária e poética³) não é exclusiva daqueles que a experienciaram diretamente ou daqueles

² Partindo dos dados disponíveis na *Resenha Histórico Militar das Campanhas de África* do Estado-Maior do Exército (1988), João Paulo Guerra estima que, entre 1961 e 1973, nas Forças Armadas Portuguesas, Portugal tenha mantido uma média anual de 105.000 homens envolvidos nos três teatros de operações (contabilizando não só o recrutamento feito na “Metrópole” mas também o chamado “recrutamento local”) (Guerra, 1994: 379).

³ A literatura e a poesia relacionadas com a Guerra Colonial têm sido tema de estudo por parte de um conjunto de autores. Saliente-se, por exemplo, *Antologia da Memória Poética da Guerra Colonial* (2011)



que dela foram contemporâneos. Esta é também – e no caso das artes visuais tal é particularmente notório – uma incumbência levada a cabo pela segunda geração, ou seja, por aqueles que não carregando, diretamente, as feridas abertas da primeira geração, transportam a falta de respostas e uma inquietação para quebrar a mudez que os envolve.

De facto, nas teias familiares, as recordações são vividas muitas vezes em silêncios ou tumultos aos quais os filhos, nascidos muitas vezes depois da Guerra, não são alheios. Nesse sentido, “a herança deste passado traumático do pai e da mãe (que muitas vezes também revela grande sofrimento e até doença do foro psiquiátrico por exaustão emocional), prolonga-se, assim, para os filhos que crescem envoltos num clima que raramente entendem” (Ribeiro & Ribeiro, 2013: 32)⁴. No campo da psicanálise, Nicolas Abraham e Maria Torok introduziriam, inclusivamente, o conceito de *transgenerational haunting*, um assombro transgeracional para descrever “os ‘efeitos fantasma’ experienciados pelos filhos dos pais que haviam vivido um evento traumático não processado ou um segredo vergonhoso, reprimido, indizível” (Abraham, 1994, citado em Simine, 2013: 25).

A esta geração, Marianne Hirsh, por seu turno, designou de “geração da pós-memória” para traduzir “a relação da segunda geração com as experiências poderosas e recorrentemente traumáticas que precederam os seus nascimentos (...) transmitidas de um modo tão profundo que lhes parecem memórias no seu devido direito” (Hirsch, 2008: 103)⁵. Esta conceção, amplamente desenvolvida pela autora em obras como *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (1997) ou, mais recentemente, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after The Holocaust* (2012), seria sobretudo evidenciada neste último livro, encontrando-se intimamente ligado à memória do Holocausto estruturada a partir da sua própria experiência. Efetivamente, segundo Hirsch, a primeira aproximação a esta formulação dar-se-ia quando, na década de 1980, começou a questionar o porquê das descrições das vivências da Segunda Guerra evocadas pelos seus pais se constituírem como memórias mais nítidas do que as suas próprias memórias de infância.

Ao procurar um conceito para qualificar a sua experiência, esta apercebeu-se que a sua não era, de todo, uma experiência isolada. Não só partilhava este assombro transgeracional da memória com outros descendentes de sobreviventes do Holocausto,

organizada por Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi e *Excepção Atlântica. Pensar a Literatura da Guerra Colonial* (2010) de Roberto Vecchi.

⁴ Saliente-se o projeto europeu em curso, sediado no Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra, no qual participam, entre outros investigadores, os dois autores do artigo citado (Margarida Calafate Ribeiro enquanto investigadora principal e António Sousa Ribeiro enquanto investigador associado), denominado “Memoirs: Filhos de Império e Pós-Memórias Europeias” (<http://memoirs.ces.uc.pt/>).

⁵ Todas as traduções são traduções livres da minha autoria, salvo quando há indicação do contrário.



como a sua experiência também refletia um fenómeno cultural comum à sua geração: uma geração dominada por histórias não diretamente vividas pelos seus elementos (Hirsch, 2012a).

A partir desta definição, Hirsh consideraria dois tipos de “pós-memória”. Uma primeira forma de transmissão denominaria de “familiar” referindo-se, como o nome sugere, à transmissão disseminada dentro de um contexto de família, como no seu caso, e uma outra, por seu turno, denominaria de “afiliativa”. Esta conceção pretendia abarcar a geração que, não tendo implicada uma relação familiar de transmissão, repartia, contudo, também o legado do trauma, e assim a necessidade e a urgência de conhecer e indagar sobre esse passado difícil. É este o caso de Sandro Ferreira, a quem a Guerra Colonial Portuguesa não entrou em casa.

Membro da segunda geração, e com vontade de fazer, segundo as suas palavras, “uma arqueologia das memórias”, Ferreira afirmou-me, em entrevista⁶, que uma das suas fontes de motivação proveio do seu interesse pelo cinema de guerra – que via desde criança – e pelas relações estabelecidas entre os seus protagonistas. Mas, expressamente, não foi só como portador de uma memória mediada – de uma guerra abstrata do ecrã que transpunha para outra da qual nada sabia – que Sandro Ferreira iniciou o seu trilha criativo pela recuperação da narrativa do período da Guerra Colonial. Sem imagens para ela, sentiu necessidade de ocupar um hiato – com outras narrativas, as que não escreveram a História – deixado pela ausência sentida desta Guerra no campo cultural e coletivo. Aos olhos de Ferreira, a Guerra Colonial fazia parte de uma “não-inscrição” (Gil, 2005) no espaço público – como enfatizam Peralta e Oliveira num recente artigo sobre a memória e a pós-memória do “retorno” – ou seja como um “ato, de omissão ou de esquecimento, sobre os acontecimentos que marcaram o fim do domínio colonial português” (Peralta & Oliveira, 2016: 187). Com efeito, o artista não encontrara a Guerra no discurso público – e esta não lhe havia entrado, ao contrário de milhares da sua geração, no círculo familiar – e foi assim, entrando criativamente dentro dela, que ficou a conhecê-la: queria “saber como se passou, quem estava contra quem, quem eram os dois lados, quais as razões”⁷ que motivaram um evento inegavelmente traumático e marcante para todos os que direta ou indiretamente o experienciaram. Procurava, assim, com o seu trabalho, envolver-se com “uma História que ainda se pode tocar”⁸, conhecendo e dando voz aos atores da Guerra, em encontros vários que se expressam na materialidade táctil daquilo que recolecciona, se apropria e nos apresenta. Para, deste modo, incorporando uma “memória secundária” (LaCapra, 2004), poder

⁶ Entrevista com o artista no dia 08-03-2014.

⁷ Entrevista com o artista no dia 08-03-2014.

⁸ Entrevista com o artista no dia 05-08-2017.



executar o trabalho criativo da difusão da memória que resulta do encontro entre quem a experienciou e a “testemunha secundária” (LaCapra, 2004) desse acontecimento.

2. O caso da prática artística de Sandro Ferreira

“Rosa subRosa”, da autoria de Ferreira, é composto por três peças. O segmento a que chamou “Confronto” (Figura 1) constitui-se por um conjunto de fotografias do período da Guerra Colonial provenientes de João Rosa Alves, comissão em Moçambique, onde uma legenda que originalmente habitava a parte de trás dessas aparece sobre elas, sobreposta.



Figura 1: Confronto⁹

Numa destas fotografias pode ler-se: “Rebentamento de uma mina na Picada de Mocimboa do Rovuma. Morreu um furriel”. O segundo trabalho que compõe esta tríade – e a que chamou de “Ruptura” (Figura 2) – é composto pela correspondência (compilada no livro *Adeus vai pela Sombra*) entre Manuel Rosa Simões que se encontrava em Angola, e a sua companheira da ex-Metrópole.

⁹ As imagens apresentadas são cortesia do artista Sandro Ferreira.



Figura 2: Ruptura

Por fim, “Ausência” (Figura 3), o terceiro trabalho é um vídeo onde as mãos de um soldado já envelhecido, António Rosa Santos, aparecem intercaladas com os seus objetos pessoais trazidos da Guiné, onde estivera.



Figura 3: Ausência

A curiosidade e urgência em saber mais, sentida pelo artista – que caracterizará, segundo Hirsch, alguns dos portadores da transferência da “pós-memória afiliativa” – levou-o a colecionar, arrebatado, arquivos e objetos privados, que as pessoas, nomeadamente familiares de combatentes da Guerra Colonial, lhe iam cedendo. Sobre o conjunto de cartas trocadas entre um combatente e a sua mulher, compiladas em livro, o artista relata que estas partiram da apropriação do conteúdo de uma mala que o pai de uma amiga trouxera de Angola, quando estivera na Guerra Colonial. Ao encontrar três diários do antigo combatente, bem como uma série de cartas trocadas com a mulher [“tinha as cartas numa caixa, todas dobradas, da *um à cento e tal*, escrito ‘recebido em’, ‘respondido em’, tudo organizadinho”¹⁰], decidiu compilar a correspondência deste casal separado e em dupla guerra (“Rosa, mais uma vês te peço que não me chateies, e que me *deiches* em *páz*, para não arruinares a minha vida, mais do que, o que, ela já está”) num pequeno livro, concebido pelo próprio e apresentado na exposição “Prémio Novos Artistas Fundação EDP” no ano de 2013. Esta correspondência sob a forma de aerograma recolhida pelo artista – perfeito reflexo da incomunicação, desespero e da

¹⁰ Entrevista com o artista no dia 08-03-2014.



saudade – passível do esquecimento, ao ser, por fim, declamada, performativamente, na mesma exposição pelo ator Isaque Ferreira (Figura 4), tornou-se, nas palavras de Sandro Ferreira, possuidora de “uma força maior porque (...) ela está cheia de erros, erros ortográficos e uma pontuação muito estranha, mas lida... ela está bem (...) Ganha uma segunda vida”¹¹.



Figura 4: Performance de Isaque Ferreira

O nome desta peça – “Rosa subRosa” – de acordo com o artista provém, por um lado, pelo facto destes três homens, embora desconhecidos entre si, terem Rosa no seu nome. Por outro lado, porque *sub rosa*, literalmente “sob a rosa” é uma expressão que provem da antiga associação das rosas com a ideia de confidencialidade. Segundo o artista, a escolha deste nome para o conjunto das suas peças, intermediada por esta analogia, prendeu-se com o facto de muitas memórias de guerra estarem ainda ocultas ou cerradas. Paradoxalmente, o ato de desempoeirar estas memórias, expondo-as e atribuindo-lhes um novo capital simbólico permite-lhe tirá-las debaixo da confidencialidade a que estavam vedadas, dando-lhes voz.

Além da re-semantização que sofrem estas cartas trocadas aquando expostas, as fotografias, os objetos trazidos da Guerra, como vestígios pessoais, têm a capacidade de aproximar o espectador a estas narrativas para além da identidade e história familiar

¹¹ Entrevista com o artista no dia 08-03-2014.



de cada um. Explica-se, deste modo, de acordo com Marianne Hirsch, “a perseverança das fotografias de família e das narrativas de família nos media artísticos na sequência de um trauma” (Hirsch, 2012: 39).

Sandro Ferreira tem uma ligação especial com a fotografia. Esta permite-lhe, nas palavras deste, “tentar ver um pouco de tudo” (...) não só o primeiro plano mas ver o segundo, terceiro, quarto até lá ao fundo...”¹². E, na mesma procura daqueles que se encontram nos bastidores, o artista procura retratá-los e perscrutar as pequenas narrativas que se encontram nas entrelinhas das grandes narrativas da História.

Com efeito, num outro momento, ao procurar conhecer a vida dos Rosa que compõem a sua tríade acima referida, Ferreira encontrou o diário de um deles, onde este havia apontado todos os filmes a que assistiu desde a sua chegada a Angola até ao seu regresso a Portugal. Lendo atentamente o diário deste, Ferreira construiu um conjunto de cento e vinte e seis cartazes de cinema à semelhança dos então chamados *lobby cards* ou cartonados. Nas palavras do artista:

O primeiro filme que ele viu quando chegou a Angola foi *Os Miseráveis*, o último foi *Os Inúteis* e eu achei que dizia tudo. A peça chama-se “Os Miseráveis e os Inúteis”. Então, todos os placards têm os nomes dos filmes, com possíveis erros ortográficos, que foi tal e qual como ele tinha escrito. E onde supostamente teriam a foto, está papel que eu depois arranquei, como se arrancasse as fotos... a memória... só está um nome.¹³

Surge, no caso de “Os Miseráveis e os Inúteis” (Figura 5), uma forma de identificação semelhante às fotografias banais dos soldados em momentos de pausa ou diversão, tão comuns das coleções pessoais dos antigos combatentes. Mas como diz Maria José Lobo Antunes, remetendo-se a um artigo de Paulo de Medeiros (2002),

esta banalidade extingue-se no momento em que é convocado o contexto em que elas [as fotografias] foram captadas. É então que, por trás da bonomia daquilo que é visível, o observador pode supor tudo o que a imagem não mostra (...) [num] jogo entre o oculto e o visível, entre o que se vê o que se pode imaginar. (Antunes, 2017: 220)

Contudo, mesmo que os trabalhos de Ferreira possam habitar o binómio descrito acima, entre aquilo que é exposto e aquilo que é irrevelado, a sua apropriação e exposição de arquivos retirados de um contexto como o da Guerra Colonial Portuguesa, possibilita, para quem contacta com as suas obras, diferentes olhares e significações. Com efeito, se por um lado, há o sentido de reconhecimento com o arquivo pessoal já referido, também há um tipo de identificação que se dá, relacionado com quem experienciou o

¹² Entrevista com o artista no dia 05-08-2017.

¹³ Entrevista com o artista no dia 05-08-2017.



evento traumático, nomeadamente no confronto com as vozes como a sua: há tanto tempo silenciada, esquecida, interdita. Quantas mulheres se reverão na correspondência de Ferreira? Quantos homens se reverão nos objetos trazidos de uma Guerra que, incommunicáveis, ininteligíveis, só são compreendidos por quem lá esteve?



Figura 5: “Os Miseráveis e os Inúteis”, na exposição coletiva “Straight ahead and then turn” (2011)

Nesse sentido, numa das conversas que tive oportunidade de ter com Sandro Ferreira, este considerou que, se constituem, geracionalmente, experiências distintas entre quem visita a exposição, reconhecendo que quem experienciou a guerra “vai ver [as suas peças] de uma forma completamente diferente (...) do que os mais novos”¹⁴. No seguimento da nossa conversa, o artista relatou-me um episódio passado numa das suas exposições onde uma das peças expostas era constituída por um tabuleiro de jogo construído a partir de um mapa de “Portugal Insular e Ultramarino” que assinalava as antigas colónias. Segundo o artista, um dos visitantes da exposição, que era também um antigo combatente que estivera na Guiné, depressa interagiu com ele e com a peça exposta (“chegou lá e disse ‘estive aqui, estive ali’”¹⁵), num processo de reconhecimento

¹⁴ Entrevista com o artista no dia 08-03-2014.

¹⁵ Entrevista com o artista no dia 08-03-2014.



que trespassa a experiência estética, transpondo quase literalmente, aquilo a que Roland Barthes chamou de *ça a été* ou “ter estado lá”¹⁶.

Por fim, em “7.65 Manual Prático de Rádio Televisão” (Figura 6), Ferreira apropriou-se da história que lhe narrou um antigo combatente. Com efeito, este contou-lhe que numa emboscada, ao saltar de uma viatura foi alvejado numa perna. Se uma das balas atingiu a perna, a outra entrou pelo livro que tinha na altura no bolso – precisamente um livro homónimo da peça de Sandro – alojando-se no interior do livro, e assim, salvando-o. Esta história, narrada ao artista várias vezes, fê-lo reproduzir vários livros semelhantes aos do enredo e tentar colocar uma bala do mesmo calibre no mesmo sítio:

Acertámos em oito. Há oito livros em que a bala ficou lá dentro. Mas é a tal coisa. Uns entraram quase pelo sítio onde a outra entrou. Outros entraram mais por cima ou mais por baixo. (...) Depois tenho uma série deles que são as experiências em que a bala entrou e saiu e ficou o livro furado, a lombada aberta.... [Nenhum deles ficou com a bala no mesmo sítio] É como reproduzir uma memória. (...) Ele [o narrador] quando conta a história, acrescenta mais qualquer coisa, retira mais qualquer coisa.¹⁷

Este conjunto que Sandro Ferreira recriou a partir da narrativa sempre diferente de um combatente, lembra, por um lado, a dificuldade de representabilidade da Guerra: da violência, das recordações que, paralelas, nem sempre se interseitam, da memória que se reconstrói, criativamente, à medida da repetição da sua narração. Tal como atesta, Maria José Lobo Antunes na sua etnografia da memória da Guerra Colonial:

as imperfeições da memória, tal como Daniel L. Schachter (2001) as descreve, ajudam a compreender a forma como a passagem do tempo dilui os contornos de acontecimentos passados: a transitoriedade condena o passado a uma inexorável dissolução na acumulação de novas experiências. (Antunes, 2015: 221)

¹⁶ Entrevista com o artista no dia 08-03-2014.

¹⁷ Entrevista com o artista no dia 05-08-2017.

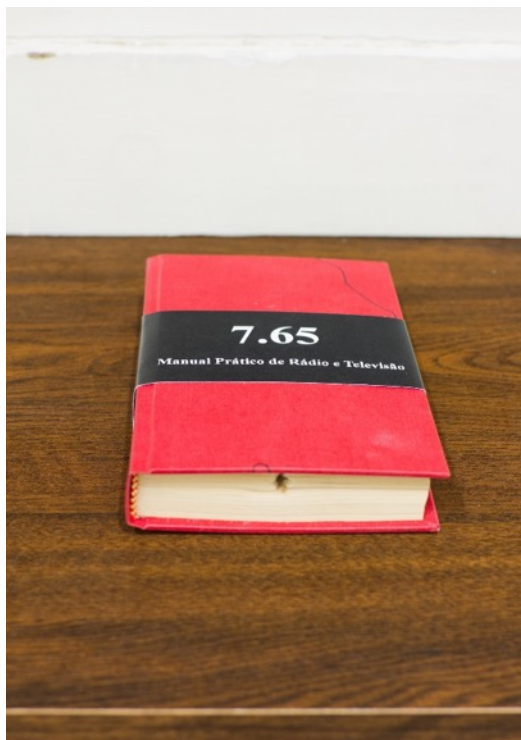


Figura 6: “7.65 Manual Prático de Rádio Televisão”

Mesmo que Sandro Ferreira reconheça a memória como uma construção, o que faz o artista, evocando nomes, correspondências, fotografias omissas, é resgatar as memórias dos segredos e dos armários fechados, da exclusividade dos encontros entre combatentes e dos círculos familiares, favorecendo, na intermediação, a articulação do testemunho destes homens e mulheres.

3. Entre a etnografia e o arquivo

Observando o trabalho criativo de Sandro Ferreira, poderíamos por um lado, enquadrá-lo dentro da viragem etnográfica da arte identificada por Hal Foster em 1996, estabelecendo nele os paralelos entre a antropologia e a arte contemporânea [relação manifestada por autores como Arnd Schneider e Christopher Wright (Schneider 1993, Schneider & Wright 2006, 2010) ou José Fernandes Dias (2001)]. Com efeito, também Sandro Ferreira parece situar-se no lugar de um “outro cultural” (Foster, 2004) por quem se posiciona e dá voz, colecionando para isso “registos de evidência” (Schneider, 1993) utilizando o dispositivo da coleção, reconfigurando e produzindo vestígios pessoais.

Podemos, contudo, por outro lado, enquadrá-lo dentro do paradigma que Hal Foster chamou de “impulso do arquivo” no artigo homónimo de 2004, categoria tratada posteriormente por autores como Okwui Enwezor (2008) ou Sven Spieker (2008).



Embora para Foster esta tendência artística não constitua um fenómeno novo [encontrando-se, aliás “frequentemente ativa no período pré-guerra quando o reportório de fontes se estendeu política e tecnologicamente (...) e ainda mais ativa no período do pós-guerra” (2004: 143)], o autor reconhece, todavia, que há contemporaneamente um impulso arquivístico renovado. Embora este atribua a esta viragem que habita a arte contemporânea um sentido alargado, convocando artistas e práticas distintas, para nos aproximarmos da prática criativa de Sandro Ferreira, foquemo-nos, no entanto, na conceção da apropriação arquivística de González e Torres, que a entendem como “uma renovada versão do trabalho plástico [que] postula uma reivindicação da memória histórica, tanto individual como coletiva” (González & Torres, 2012: 6).

Com efeito, o presente interesse artístico pelo arquivo sugere, segundo Enwezor (2008), não apenas um interesse pela forma arquivística que encontramos no vídeo ou na fotografia, mas espelha também uma relação entre a arte e uma reflexão histórica sobre o passado. Sven Spieker (2008), sugere, por seu turno, que os arquivos – o seu ato de reivindicar ou revelar, de trazer para a consciência – têm uma estreita relação com o conceito Freudiano de *unheimlich*:

os arquivos não registam a experiência tanto quanto a sua ausência; eles marcam o momento em que uma experiência está em falta no seu lugar, e o que nos é devolvido num arquivo pode ser algo que, na verdade, nunca possuímos. (...) Há uma parte do arquivo que escapa do controlo do arquivista, um “para além do arquivo” (...) [que] pode ser descrito como *unheimlich*. (Spieker, 2008: 3)

Com efeito, uma das apropriações da conceção do *unheimlich* diz-nos que este designa “tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, e que se tornou evidente” (Freud, 1989: 215)¹⁸, revelado. Este ato de revelação dos arquivos (antagonicamente, o “impulso do desarquivo”, como sugeriu Foster) recorda-nos que os artistas contemporâneos do arquivo “são muitas vezes atraídos por inícios que não se cumpriram ou projetos incompletos – na arte e na história, do mesmo modo – que podem oferecer, novamente, pontos de partida” (Foster, 2004: 4).

Deste modo, a partir da investigação que desenvolvi durante o ano de 2014, interpelando um conjunto de artistas contemporâneos cujo trabalho reflete sobre a Guerra Colonial Portuguesa, propus uma categoria para os tentar agrupar.

Embora as suas práticas artísticas sejam passíveis de serem enquadradas entre os paradigmas de “arquivista” ou “etnógrafo”, penso, no entanto, que estas são merecedoras de uma vigilância redobrada pelas suas especificidades. São artistas que, num contexto de apropriação, exploram as pequenas narrativas pessoais esquecidas

¹⁸ Tradução de Manuela Barreto.



na História. Trazem consigo uma reflexão sobre o seu passado histórico e atribuem – num processo de re-semantização e re-significação – a documentos, objetos comuns, ou fotografias particulares – um segundo olhar. Partindo destes atributos, denominei estes artistas acima descritos de “artistas-objetificadores”.

Antes de avançar, contextualizemo-nos, em primeiro lugar, conceptualmente quanto a esta proposta. Este paradigma de “artista-objetificador” é estruturado a partir do conceito de “objetificação da cultura” proposto pelo antropólogo Richard Handler, na sua obra *Nationalism and the Politics of Quebec* (1988), onde se debruça sobre as políticas nacionalistas no Quebec, entre 1976 e 1984. Deslocando-nos, em parte, do contexto original do referido conceito, este interessar-nos-á por dois intuitos. Mas, antes de mais, esclareçamo-nos quanto ao seu significado.

A ideia de objetificação cultural – apropriada de I. Bernard Cohen por Richard Handler – traduz-se na conceção da cultura como uma coisa, composta por objetos e entidades específicas, os quais o autor chamará de “traços”. Sobre esta ideia, afirma:

A cultura deve ser analisada e identificável, como um traço pertencente a esta nação ou gerado naquela região. A dança popular, por exemplo, pode ser ‘documentada’, isto é, abstraída do seu meio social; as suas atividades podem ser redefinidas como uma coisa (uma dança) que é parte de um contexto cultural único de uma entidade social delimitada; depois (...) a coisa (e as pessoas) podem ser rerepresentadas, enquadradas dentro de um palco de teatro, como uma peça autêntica da cultura nacional. (Handler, 1988: 16)

Apesar de assumirmos a dimensão flutuante deste conceito aplicado à arte contemporânea, quando o autor assume (com clareza no excerto citado) a referida conceção em termos de uma objetificação da ideia de nação, falarmos da objetificação da nação quando falamos do “artista-objetificador” poderá não ser totalmente desadequado. Embora a sua respetiva história nacional estivesse já devidamente documentada e materializada num esquema de construção da identidade nacional, estes artistas pensam criticamente o seu passado histórico e a sua representação: fugindo de uma representação hegemónica ou institucionalizada, tentam desconstruí-lo e (re)documentá-lo, oferecendo-nos novas vozes e novas possibilidades de leitura. Observando, concretamente, o trabalho de Sandro Ferreira, não estaremos, afinal, diante da “arte a objetificar identidades, poderes e mundividências (...) na construção de imaginários partilhados”? (Garcia Canclini citado em Almeida, 2012: 42).

Responsável pelo iniciar deste processo de objetificação, Handler anuncia a figura de um “objetificador”: aquele que reconhece e transverte determinados aspetos da vida social em coisas distintas para serem estudadas, catalogadas e expostas. O autor reconhece, no entanto, que “selecionar aspetos do mundo social como traços, e depois



isolá-los num novo contexto – fotografá-los, inscrevê-los, representá-los em palco, confiná-los a um museu – muda, necessariamente, o significado que esses traços têm” (Handler, 1988: 77).

Tal como a figura descrita por Handler, também Sandro Ferreira olha para determinados objetos ou documentos esquecidos na sua trivialidade, reconhece-os e seleciona-os. Interrogando-se sobre qual será o “critério político e moral [que] justifica uma “boa” e responsável prática de coleção” (Clifford, 1988: 221) e optando por recuperar as vozes subalternas ou silenciadas, este artista enquanto “objetificador”, sabe que, colecionar – e analogamente expor, representar, objetificar – é um ato político, que envolve, inevitavelmente, hierarquização e exclusão (Clifford, 1988).

Com efeito, aquando expostos e isolados do seu contexto original estes objetos ou documentos apropriados por Sandro Ferreira ganham um novo significado e uma “segunda vida”, como exibição de si mesmos. A “segunda vida”, termo retirado da obra de Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture, Tourism, Museums and Heritage*, constitui-se como “a transvaloração do obsoleto, do equivocado, do desatualizado, do morto e do defunto” (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 149) que se materializa segundo um processo de exibição como é – além de outros, como o conhecimento e a performance – também o caso da exposição no contexto de um museu ou de uma galeria. Esta segunda vida oferece, assim, a possibilidade de um novo capital simbólico para estes documentos ou objetos agora recontextualizados: um público novo que os reconhece ou os interroga com um olhar mais atento, mais vigilante. E, essencialmente, de entre as irrefutáveis mudanças que se verificam nas apropriações destes arquivos aquando expostos reside no facto de estes se tornarem “ferramentas mnemónicas” (Wertsch & Bilingsley, 2011: 31).

De facto, “os *objetos-memória* [aqueles que são colecionados e expostos] participam na identidade em transformação de um grupo, servem o poder, e são acumulados como tesouros, enquanto a memória pessoal se define” (Hainard & Kaehr, citados em Clifford, 1988: 231). Embora longe de serem tesouros, a estes documentos ou objetos outrora esquecidos, ao viverem a sua segunda vida – através de um processo interpelado pela figura de um “artista-objetificador” – é-lhes permitido tornarem-se agora ferramentas contra o esquecimento.

Esta definição recorda-nos que, tal como observado acima, as apropriações arquivísticas do “artista-objetificador” não são, de todo, inócuas. Com efeito, este arquétipo que propus, debatendo-se com uma reclamação da memória histórica e trazendo à superfície, materializadas nas suas apropriações, as vozes de um passado que as suprimiu ou esqueceu, sabe que, tal como para o “artista-etnógrafo”, “o sítio da transformação política é também o da transformação artística e (...) que as vanguardas



políticas situam as vanguardas artísticas e, em certas circunstâncias, as substituem”¹⁹ (Foster, 2006: 262).

Assim sendo, este paradigma tal como examinado – e onde propus, neste último ponto, enquadrar a prática artística de Sandro Ferreira – sugere pensar os artistas que habitam um lugar entre a viragem etnográfica e o impulso do arquivo, e que, num contexto de apropriação, indagando sobre a institucionalização da memória histórica, resgatam e expõem-nos, como espectadores, a determinadas lembranças eclipsadas pelas narrativas oficiais.

E se “o passado é um país estrangeiro” (Lowenthal, 1985), onde resgatamos a representação que escolhemos para o presente, é através de uma revisitação artística que, nas palavras de Sónia Almeida, “a nação é desafiada, reinterpretada, incorporando outras geografias e disseminando sentidos alternativos”, (...) afastando-se do tom, por vezes celebratório, da cultura nacional” (Almeida, 2012: 50). O que Sandro Ferreira concretiza nas suas obras, tateando a memória e a História, é uma tentativa de dar visibilidade a outras vozes e a outras narrativas, objetificando passados e testemunhando para o futuro.

Referências bibliográficas

Almeida, J. (2014). *Apropriação do Arquivo Privado do Período da Guerra Colonial na Prática Artística Contemporânea Portuguesa*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Almeida, S. V. de. (2012). Que nação é esta? Tramas identitárias nas artes visuais portuguesas. *Visualidades*, 10(1), 39–61.

Antunes, M. J. L. (2015). *Regressos Quase Perfeitos. Memórias da Guerra em Angola*. Lisboa: Tinta da China.

Antunes, M. J. L. (2017). O que se vê e o que não pode ser visto: fotografia, violência e Guerra Colonial. In E. Peralta, B. Góis, & J. Oliveira (Eds.), *Retornar. Traços de Memória do Fim do Império* (pp. 213–224). Lisboa: Edições 70.

Clifford, J. (1988). On Collecting Art and Culture. In *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge: Harvard University Press.

Cruzeiro, M. M. (2004). As mulheres e a Guerra Colonial: Um silêncio demasiado ruidoso. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 31–41.

Dias, J. A. B. F. (2001). Arte e Antropologia no século XX: modos de relação. *Etnográfica*, V, 103–129.

¹⁹ Tradução de Manuela Ribeiro Sanches.



- Enwezor, O. (2008). *Archive Fever: Uses of Document in Contemporary Art*. Nova Iorque, Gottingen: Steidl.
- Ferreira, J. M. (1993). Portugal em Transe (1974-1985). In José Mattoso (Dir.), *História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, (110), 3–22.
- Foster, H. (2006). O Artista Como Etnógrafo. In M. R. Sanches (Ed.), *Portugal não é um País Pequeno - contar o «Império na Pós-Colonialidade»* (pp. 171–204). Lisboa: Cotovia.
- Freud, S. (1989). O Sentimento de Algo Ameaçadoramente Estranho. Em *Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise* (pp. 209–242). Mem-Martins: Publicações Europa América.
- Gil, J. (2005). *Portugal Hoje – O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio D’Água.
- González, J. L. M. & Torres, E. M. Á. (2012). El Objeto Como Testimonio: Cuando el artista se convierte en antropólogo. *Antropología Experimental*, 0(12). Retirado de <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/1912>
- Guerra, J. P. (1994). *Memória das Guerras Coloniais*. Porto: Edições Afrontamento.
- Handler, R. (1988). *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison: The Wisconsin University Press.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103–128. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
- Hirsch, M. (2012a). An Interview With Marianne Hirsch. Retirado de <https://cup.columbia.edu/author-interviews/hirsch-generation-postmemory>
- Hirsch, M. (2012b). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wertsch, J. & Billingsley, D. (2011). The Role of Narratives in Commemoration: Remembering as Mediated Action. In H. Anheier & Y. R. Isar (Eds.), *Heritage, Memory & Identity* (pp. 25–38). Londres: Sage.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998). *Destination Culture, Tourism, Museums and Heritage*. Berkeley: University of California Press.
- LaCapra, D. (2004). *History in Transit. Experience, Identity, Critical Theory*. Nova Iorque: Cornell University Press.
- Lowenthal, D. (1985). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Madeira, C. (2016a). A arte contra o silêncio. Relações entre arte e guerra colonial. *Revista Colóquio/Letras*, (Ensaio, 191), 95–108.



Madeira, C. (2016b). Arte da Performance e Guerra Colonial Portuguesa. *Media & Jornalismo*, [S.l.], 16(29), 15–25.

Oliveira, A. B. de. (2016a). De mercados de rua, álbuns de guerra e filmes de família à prática artística contemporânea: descolonizando o presente através do arquivo colonial. In S. Sampaio, F. Reis, & G. Mota (Eds.), *Atas do V Encontro Anual da AIM* (pp. 180–193). Lisboa: AIM.

Oliveira, A. B. de. (2016b). Descolonização em, de e através das Imagens de Arquivo «em Movimento» da Prática Artística. *Comunicação e Sociedade*, 29, 107–129.

Oliveira, A. B. de. (2017). Avó e O Jogo, ou o Arquivo Colonial «em Movimento» nos Vídeos de Raquel Schefer. *Revista África(s)*, 4(7), 19–27.

Peralta, E. (2013). A composição de um complexo de memória: o caso de Belém. Em N. Domingos & E. Peralta (Eds.), *Cidade e império: dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais* (pp. 361–407). Lisboa: Edições 70.

Peralta, E., & Oliveira, J. G. (2016). Pós-memória como herança: fotografia e testemunho do «retorno» de África. *Configurações. Revista de Sociologia*, (17), 181–197.

Ribeiro, M. C., & Ribeiro, A. S. (2013). Os netos que Salazar não teve: Guerra Colonial e memória de segunda geração. *Abril - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, 5(11), 25–36.

Ribeiro, M. C., & Vecchi, R. (Org.). (2011). *Antologia da Memória Poética da Guerra Colonial*. Porto: Edições Afrontamento.

Schneider, A. (1993). *The Art Diviners, Anthropology Today*, 9(2), 3-9.

Schneider, A. & Wright, C. (2006). *Contemporary Art and Anthropology*. New York: Berg.

Schneider, A., & Wright, C. (2010). *Between Art and Anthropology - Contemporary Ethnographic Practice*. Nova Iorque: Berg.

Simine, S. A. (2013). *Mediating Memory in the Museum - Trauma, Empathy, Nostalgia*. Hampshire e Nova Iorque: Palgrave Macmillan.

Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. Nova Iorque e Londres: Routledge.

Spieker, S. (2008). *The Big Archive: Art From Bureaucracy*. Massachusetts: MIT Press.

Vecchi, R. (2010). *Excepção Atlântica. Pensar a Literatura da Guerra Colonial*. Porto: Edições Afrontamento.



Joana Miguel Almeida é mestre em Antropologia - Culturas Visuais pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa com uma dissertação denominada “Apropriação do Arquivo Privado do Período da Guerra Colonial na Prática Artística Contemporânea Portuguesa”. Atualmente é doutoranda do Programa de Doutoramento FCT em Antropologia: Políticas e Imagens da Cultura e Museologia (CRIA/ISCTE-IUL/FCSH-NOVA), onde se encontra a realizar uma pesquisa em torno de processos de requalificação, apropriação e musealização de um conjunto de locais simbólicos da ditadura portuguesa.

✉ joana.miguel.almeida@gmail.com