

Women, the Arts, and Dictatorship in the Portuguese-Speaking Context: Tensions, Disputes and Post-Memory Heritage, organizado por Ana Gabriela Macedo, Margarida Esteves Pereira, Joana Passos & Márcia Oliveira. De Gruyter, 2024, 219pp.

 Sandra Leandro

Directora do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, Évora
sandra.leandro@museusemonumentos.pt

O livro *Women the Arts, and Dictatorship in the Portuguese-Speaking Context: Tensions, Disputes and Post-Memory Heritage* foi editado, em 2024, por Ana Gabriela Macedo, Margarida Esteves Pereira, Joana Passos e Márcia Oliveira *In memoriam* Ana Luísa Amaral. A introdução, clara, das organizadoras é um portal de acesso a um conjunto de doze ensaios, cuja diversidade enriquece por si só o/a leitor/a que se adentrar neste volume de referência.

O primeiro ensaio é um poema de Ana Luísa Amaral intitulado “Experiment and Evidence” que nos mergulha na sua memória de menina ao observar na escola a atração de dois imãs. Naquele tempo, Ana Luísa Amaral desconhecia que só há pouco uma mulher podia usar um telescópio de grande qualidade para provar a existência da matéria escura (invisível). Sem a mencionar, referia-se a Vera Florence Cooper Rubin (1928-2016) e nela toda a invisibilidade que ocultou a mulher na História. No entanto, elas moviam-se... É também desse “movimento” que este volume dá conta.

Margarida Calafate Ribeiro apresenta “Unfinished Heritages: Artistic Portuguese Post-Memory Conversations and Colonial Heritage”, no qual analisa três casos que mostram a diversidade de representações pós-memoriais motivadas biograficamente. Concentrando-se sobre a falta de transmissão do passado colonial em África, que contrasta com a memória coletiva que existe sobre a Revolução dos Cravos, interroga a razão de ser dessa amnésia. Se o 25 de Abril é uma memória feliz e que deve ser recordada e tem sido transmitida, a Guerra Colonial pertence ao património histórico que se deve esquecer?

Selecionando três discursos artísticos produzidos sob a condição de pós-memória e decolonização, demonstra-se como os filhos do Império desejam saber o que se passou também através da cultura material, documental e oral, construindo os seus discursos interpretativos. Glosando inteligentemente ao longo do ensaio o tema da carta para o pai, a autora analisa a instalação de Ana Vidigal intitulada *Penélope; Conakry*, vídeo de Filipa César; e o livro *Caderno de memórias coloniais* de Isabela Figueiredo.

“Postcolonial and Decolonial Feminisms: Archaeologies, Tensions, Disputes”, de Elena Brugioni, apresenta-se como um ensaio fundamental de carácter densamente teórico, interrogando com enorme pertinência a instabilidade dos significados dos termos pós-colonial / pós-colonialidade / pós-colonialismo. Observa que

o “pós-colonial” não é encarado hoje como um campo disciplinar, mas sim como “um gesto interpretativo, uma perspetiva crítica”. Um caso paradigmático é o do ensaísta Edward Said, que nunca confiou na definição do termo com valor disciplinar e, no entanto, é considerado o fundador da crítica pós-colonial. O seu livro *Orientalism* é considerado o marco inaugural dos estudos pós-coloniais, definindo uma demarcação teórica da qual Said se distanciou. Segundo T. Brennan, apesar de *Orientalism* ser muito lido, é um dos livros mais mal interpretados.

De uma forma interessante e informada, Elena Brugioni procura a filiação, a tradição e os métodos que caracterizam a reflexão crítica e intelectual desenvolvida por Said e nota que algumas academias laboram no erro, ao considerarem resumindo metonimicamente a tríade Said, Gayatri C. Spivak e Homi K. Bhabha. Sublinha que o que define a perspetiva pós-colonial é uma escolha deliberada de um ponto de observação de onde é possível questionar os cânones estabelecidos num constante devir e contraponto.

Brugioni menciona ainda o *giro decolonial* – uma derivação latino-americana da teorização pós-colonial, sendo um dos nomes mais destacados Walter D. Mignolo. Observa que tanto os estudos pós-coloniais, como a perspectiva decolonial sofrem um impasse no domínio metodológico e crítico. Considera-se que a opção decolonial corresponde mais a uma agenda política do que a uma reflexão crítica própria. Se a perspetiva pós-colonial enquadrada no *contraponto* é fundada em práticas de *deslocamento e releitura*, os estudos decoloniais enquadrados na *desvinculação* caracterizam-se por movimentos de *dispensação e substituição*.

Considera sobretudo os trabalhos de F. Vergès *A Decolonial Feminism* (2021), que preconiza a *desvinculação*, e *Feminism for the 99 Percent: A Manifesto* (2019), de C. Arruzza, T. Bhattacharya e N. Fraser, que sugerem o *contraponto*. Enquadrados em perspectivas distintas, Brugioni identifica um campo comum: a necessidade premente de o feminismo ser entendido como uma prática intelectual e política *anticapitalista, anti-racista, anti-classista e anti-imperialista*. De acordo com a autora, são os estudos que se baseiam na ideia de desocidentalização / desvinculação que mais originam leituras equivocadas, por exemplo, da obra de Paulina Chiziane, que provém de um contexto heterogéneo.

Em “From Fiction to Activism: Rounding Out the Memory of Maria Lamas”, Ana Paula Ferreira explora, de forma inteligente, o legado de Maria Lamas. Considera principalmente os seus romances e observa que a vida de uma lutadora pela liberdade não está isenta de contradições. No início da sua análise, considera dois títulos: *Diferença de raças* (1923) e *O caminho luminoso* (1927; 1930), publicados sob o pseudónimo de Rosa Silvestre, onde a mulher surge como um guia moral, guardiã da família tradicional. Mais tarde e significativamente, Maria Lamas não os incluirá no *Catálogo da Exposição de livros escritos por mulheres*. Analisa depois os romances *Para além do amor* (1935) e *A ilha verde* (1938). Neles, a difícil condição da mulher e do país é observada de forma diferente e Maria Lamas já assina com o seu nome. De resto, em 1936, passou a integrar a Associação Feminina Portuguesa

para a Paz e o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, agremiações que se encontravam em oposição ao regime.

Ana Paula Ferreira centra-se depois na obra marcante *As mulheres do meu país* e na coragem política de Lamas ao manifestar-se como apoianta da candidatura de Norton de Matos. Salazar manda-a prender em 1949 pela primeira vez. Em 1952 publica *A mulher no mundo*, mas deixa de escrever para se dedicar inteiramente ao ativismo. Dez anos mais tarde exila-se em Paris. Este ensaio apresenta uma síntese de aguda observação.

Em "Djaimilia Pereira de Almeida, *The Telephones: A Tribute to the 'Literary Genre of the Diaspora' and the Reinvention of a Narrative Poetics*", Ana Gabriela Macedo inicia a sua perspicaz análise fazendo notar que a autora começa a sua carreira com a produção de textos literários difíceis de catalogar, pois são simultaneamente ensaios, ficção, autobiografia, prosa poética...

Com este ensaio, A. G. Macedo pretendeu que a voz da autora estivesse bem audível através da reflexão que elaborou sobre a sua escrita, objetivo amplamente concretizado. A obra que escolheu reflete um drama de ausência física, emocional e afectiva entre uma mãe – Filomena, que vive em Luanda – e uma filha – Solange, que vive em Lisboa. Nota como o monólogo *La Voix humaine* (1930) de Jean Cocteau é «o texto sombra», o fantasma que paira, apesar das inúmeras diferenças. Macedo analisa a forma como a autora interroga a sua identidade, a formação da sua subjetividade, na qual a raça assume um papel primordial, embora muitas vezes se represente de forma simbólica e evitando estereótipos. De acordo com Ana Gabriela Macedo, a escrita de Pereira de Almeida abriga sinais de um *futuro que está para vir*.

Referindo quer o ensaio de bell hooks "Straightening Our Hair", quer ao livro de Pereira de Almeida *Esse cabelo* e também um capítulo de G. Kilomba de *Memórias da plantação. Episódios de racismo quotidiano*, recorda-se a marca da cabeleira afro que surge sobretudo nos anos 60 como sinal visível dos movimentos de emancipação e do orgulho em ser negro, símbolo de resistência e de celebração cultural.

Fica claro que, para Djaimilia Pereira de Almeida, escrever é o que lhe dá maior alegria e que os conteúdos sociais e políticos dos seus textos quebram os silêncios que prevaleceram durante séculos, originados pelo racismo, exploração e sexism.

Joana Passos, em "Post-Utopia, Post-Conflict Literary Trends in Twenty-First-Century African Literatures: The Cases of Ana Paula Tavares and Conceição Lima", apresentou, de forma inteligente, um panorama vasto, centrando-se em duas escritoras, uma angolana e outra de S. Tomé e Príncipe, como exemplos de expressão de tendências novas e globais também de outras escritoras africanas. Querendo participar nos debates globais, a sua escrita sofisticada e enraizada em África é apelativa para um grande público. J. Passos nota também que é profícuo trabalhar com o conceito de geração para melhor se enquadrarem as circunstâncias de colaboração entre as escritoras.

Ao concentrar-se na trajectória de Ana Paula Tavares, Passos expõe as questões do cânone realçando que a autora foi desde cedo consensual, sendo os seus trabalhos produto de uma herança compósita em que a matriz é a alma angolana. Escritora de poesia e prosa, além da sua vertente literária é também reconhecida como historiadora e académica. Contudo, houve uma parte que foi cerceada na sua juventude: a da sua ascendência e cultura Bantu, o que a fez interrogar e ir à procura.

Dos cinco poemas analisados, os três primeiros revelam uma conexão espiritual profunda entre o humano e a natureza numa ligação mediada através do ritual, de práticas antigas e da autoconsciência em relação a esses processos misteriosos. O quarto e o quinto manifestam empatia pelas mulheres africanas e expressam o quanto opressiva pode ser a tradição, perpetuando modelos de geração em geração.

Sobre Conceição Lima, jornalista e produtora para a BBC, fundadora de um jornal e trabalhadora na TV nacional, Joana Passos caracteriza-a como uma escritora receptiva a cruzamentos com escritores da sua ilha e não só, promovendo a via transnacional. O futuro, a dança, a música, o canto, a natureza das ditaduras e dos ditadores, a pertença, a ascendência, a migração, a interculturalidade são alguns temas da sua poesia.

No ensaio “An ‘Independent Spirit’: The Work of Sarah Affonso (1899-1983) and the Changing Cultural Terrain of Mid-Twentieth-Century Portugal”, Ellen W. Sapega sublinha as diferentes etapas da pintora que foi reconhecida como uma das mais originais artistas do seu tempo. Como afirma, foi recentemente que se conheceu melhor a sua obra graças, sobretudo, a duas exposições: *Sarah Affonso e a Arte Popular do Minho* (2019), na Fundação Calouste Gulbenkian, e *Sarah Affonso. Os dias das pequenas coisas* (2019-2020), no Museu Nacional de Arte Contemporânea.

De acordo com Sapega, o catálogo que acompanha a última exposição acrescenta elementos a uma escassa bibliografia, mas não frisa suficientemente o contexto sociopolítico de Portugal, decisivo para compreender a trajetória de Sarah Affonso. A frequência na Escola de Belas-Artes em Lisboa e as duas estadas em Paris foram não só manifestação da sua iniciativa, mas também do gozo de maior liberdade no tempo da I República.

A partir da sua segunda estada em Paris, em 1928, Sarah Affonso reinterpreta a cultura popular, dando mais atenção ao entorno e aos hábitos minhotos. A cultura popular como bastião dos mais autênticos valores nacionais é algo representado desde o século XIX e que o modernismo também adoptará. Sarah pintou “Alegorias festivas” onde rendas e brinquedos combinados com a estética modernista e com a ingenuidade, conferem um carácter distintivo ao seu trabalho.

Em 1939, abandonou a pintura, pois «não tinha um quarto» para si, mas também se ressentia por não ter encomendas, o que lhe afectou a confiança. As dificuldades financeiras da família, fizeram-na voltar a trabalhar, mas não em pintura. Criou uma série de botões e pregadeiras cerâmicos: era o domínio das indústrias

cadeiras que se impôs, como um «elemento central na conceptualização da mulher portuguesa no Estado Novo». A artista retornou ao artesanato num tempo em que o governo tomava medidas que encorajavam as mulheres a regressar a casa e em que algumas agremiações tentavam inculcar um modo específico de ser mulher.

Segundo Ellen W. Sapega, olhando para as fases da sua trajectória, são notórias as etapas da política cultural do país, considerando especialmente o que se esperava das mulheres artistas.

No ensaio “Inventing a Language of Her Own: Writing in Teresinha Soares’ Artistic Practice” Giulia Lamoni debruça-se sobre o trabalho da artista brasileira Teresinha Soares (1927), nomeadamente o conjunto de serigrafias intituladas *Eurótica*. Como a autora do ensaio observa, nessas imagens o desejo sexual põe em acção a anatomia de corpos femininos e masculinos, animais e plantas, desconstroindo e reconfigurando-os radicalmente. Os trabalhos que desenvolveu desde meados dos anos 1960 até ao final dos anos 1970, sobretudo na cidade de Belo Horizonte, incluem não só pintura, objetos, esculturas, *performances*, mas também uma significativa produção de textos.

Realizando a sua primeira exposição, em 1967, no Tropicalismo, os trabalhos de Teresinha Soares interrogam o estatuto da mulher numa sociedade patriarcal num período de transformação e reclamavam o direito ao prazer feminino e a uma sexualidade experienciada de forma livre. Giulia Lamoni nota que é a triangulação entre desejo, corpo e linguagem que nutre a sua prática artística desafiante e observa que frequentemente o seu discurso provocador, emancipado e sexualizado materializa o poder transformador e criativo do desejo, mas, por vezes, também destrutivo a nível pessoal, político e estético.

Quando *Eurótica* foi publicada, foi exposta a escultura *Corpo a corpo in corpus meus* que consistia numa espécie de puzzle gigante com desenhos de *Eurótica*, sugerindo um corpo humano com o qual os visitantes tinham de interagir. Como realça, existiram outras versões em que a dimensão da carne na primeira pessoa era geralmente exaltada, encontrando-se presente nesta e noutras obras, como em *Túmulos*, uma dimensão anticlerical.

Lamoni regista a sua forte ligação à poesia concreta, à exposição do corpo da artista e à violência presente no consumo da obra de arte. A agressão ao corpo da mulher, seja social, política ou cultural, e a sua objetificação estão presentes em várias obras da artista. O seu posicionamento feminista ficou expresso também por escrito e de forma mais clara em crónicas no início dos anos 1980, nomeadamente em “Mulher com H de Homem”, que é um marco e “uma espécie de manifesto”.

Com este ensaio, Giulia Lamoni deixou-nos uma imagem muito viva de uma artista que tocou em assuntos intemporais que vão da sexualidade ao ambiente. Anteriormente considerada marginal pela História da Arte, através da Exposição realizada no MASP, em 2017, voltou à vanguarda.

Em “Poetics of Survival: (Critical) Process and Archive in Rosana Paulino’s *¿Historia Natural?*”, Márcia Oliveira aborda as formas como a artista promove uma

reinterpretação das narrativas da colonização e dos imperialismos, explorando as imagens do passado para enfatizar os problemas de ordem simbólica colonialista enquanto visa o futuro. Márcia Oliveira concentra-se no livro de artista de Rosana Paulino (1967), *¿História natural?* de 2016, parte do projecto *Atlântico vermelho*. O formato do livro inspira-se nos atlas, ou no modelo enciclopédico e interroga a verdade absoluta atribuída ao conhecimento científico, tal como as construções históricas que servem de justificação para a escravatura e para o racismo.

Atlântico vermelho refere-se ao mar tingido pelo sangue de africanos devido ao comércio de escravos entre África e o Brasil iniciado por Portugal cerca de 1539 e que terminou no Brasil em 1888, sendo esse país independente desde 1822.

O livro exposto no Padrão dos Descobrimentos, em Lisboa, em 2017, divide-se em três secções: “A flora”, “A fauna” e “As gentes”. Recorrendo a várias técnicas e materiais como gravura, colagem, têxteis, Paulino usa imagens de expedições científicas no Brasil, nomeadamente do zoólogo Johann Baptist von Spix e do botânico Carl Friedrich Philipp von Martius e por Louis Agassiz. Como Oliveira observa, as imagens pré-existentes com as quais a artista teve de lidar fazem parte de um arquivo visual que serviu um objetivo ideológico, construído ao longo de anos, símbolos de um conhecimento e de uma disseminação colonial, racista e patriarcal.

Hal Foster notou uma predilecção pelas práticas de arquivo na arte contemporânea muitas vezes para se criar uma “alternativa ao conhecimento ou uma contra-memória”. Derrida considera “que não há poder político sem o controlo do arquivo”. Ariella Azoulay contrapõe que é necessário “desaprender o arquivo”. De acordo com Oliveira, Paulino segue esta última linha, interrogando como forma memórias e contrai a imaginação.

Recorrendo a Hiller, Agamben e Didi-Huberman, Márcia Oliveira analisa como as práticas artísticas no arquivo conduzem muitas vezes a narrativas renovadas pelo olhar dos artistas e pelo processo arqueológico de procura, reconfigurando fontes do passado a partir de uma posição crítica. Apropriando-se criativamente do passado, os trabalhos de Paulino entram numa *poética de sobrevivência costurando a memória*, o que se aproxima da sua prática artística ao cerzir fragmentos materiais e psíquicos nas suas obras.

No ensaio “Bertina Lopes: Cartographic Notes on a Transnational Artist”, Maria Luísa Coelho elabora um enquadramento completo, claro e reflexivo sobre esta artista nascida em Moçambique. Considerada como uma figura fundadora na genealogia de mulheres artistas africanas modernistas, a sua posição social e forma de ser permitiram que se expressasse entre continentes e culturas diversas construindo um corpo de trabalho híbrido.

Filha de pai branco e de mãe africana, sentiu as tensões da sua identidade mestiça. Teve uma educação cosmopolita, terminando o ensino secundário em Lisboa. Ingressou na Escola de Artes Aplicadas António Arroio e depois na Escola de Belas-Artes também na capital portuguesa. Acamaradou com outros jovens

estudantes de arte e experimentou as tendências estéticas do tempo – neo-realismo, expressionismo e surrealismo, mantendo, no entanto, a sua liberdade criativa. Foi neste contexto que se politizou, estabelecendo contactos com a oposição antifascista e os seus movimentos começaram a ser vigiados pela PIDE.

Voltando a Moçambique em 1953, contribuiu para o desenvolvimento educativo e cultural da então colónia portuguesa, tornando-se professora. Foi presidente da secção de Artes Visuais do Núcleo de Arte em 1959, uma organização promovida pelo governo português para o desenvolvimento das artes em Moçambique. Foi uma época em que a comunidade de jovens artistas, escritores e intelectuais cresceu em Lourenço Marques. Bertina tornou-se rapidamente um membro activo na luta anti-colonial ao lado de líderes como Eduardo Mondlane e Samora Machel em colaboração com outros, como o poeta Virgílio de Lemos, com quem casaria no início dos anos 50. Desta fase quanto a obras pictóricas realçou-se *Despertar* (1958/60). De novo sob o radar da PIDE, regressou a Portugal em 1961 com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian e estabeleceu ligações com o circuito de arte portuguesa. *Sem título (figuras femininas)* (1965) foi uma das obras destacadas e que mais uma vez revela a forma empenhada que a fazia denunciar, através da pintura, as diversas formas de opressão.

Cada vez mais encurralada pela PIDE, partiu para Roma em 1964, inicialmente com outra bolsa da Gulbenkian, ficando cativada com o ambiente intelectual. Em 1965 passou a ter cidadania italiana e a sua casa era uma parada de individualidades da cultura e intelectualidade italiana, moçambicana e portuguesa. Desta fase destaca-se *Raiz antiga* (1964).

Como Maria Luísa Coelho muito bem observa, o silêncio que a rodeia causa espanto maior se o compararmos com o interesse e fama generalizada de Malangatana. De facto, o peso da ideologia patriarcal da Crítica e da História da Arte que omitiu mulheres artistas remetendo-as para notas de rodapé, não promovendo a aquisição nem o visionamento das suas obras, perpetuou o domínio masculino no mundo da arte.

A posição híbrida de Bertina Lopes também não ajudou no conflito cultural e racial que se seguiu à independência. O seu trabalho reconciliou as raízes africanas com a estética das vanguardas europeias e americanas e com as referências históricas e culturais das geografias onde viveu. Era difícil encaixar a sua diáspora, o amor a Roma e a vida transcontinental numa jovem nação moçambicana que se reconstruia e que necessitava de uma identidade cultural estável, razão pela qual se tornou mais conhecida fora do seu país e só recentemente foi realçada pela historiadora de arte Alda Costa.

Na introdução do ensaio “Archival Images of the *Estado Novo* in Portuguese Film: A Gendered Perspective in *Brandos costumes* (1975), *Natal 71* (1999) and *Natureza Morta* (2005)”, Margarida Esteves Pereira põe em evidência que *Brandos costumes*, filme realizado por Alberto de Seixas Santos, inicia uma crítica ao salazarismo através do uso de imagens de arquivo, estratégia que será usada em diver-

sos documentários após a Revolução. Segundo a autora, este mesmo viés crítico encontra-se presente em filmes como *Natal 71* (1999), de Margarida Cardoso, e *Natureza morta* (2005), de Susana Sousa Dias. Mas sublinha também as diferenças: *Brandos costumes* e *Natureza morta* são obras experimentais, o primeiro ficção e o segundo documentário, tal como *Natal 71*. *Brandos costumes* foi realizado entre 1972-1974, as outras obras foram realizadas várias décadas depois com todas as diferenças e tempos de percepção.

Brandos costumes fala-nos da morte de Salazar e do regime, mas cruza-se e baseia-se na *Carta para o seu pai* de Franz Kafka. Neste caso uma jovem filha deseja a morte do seu pai e o desaparecimento da sociedade patriarcal que ele personifica, pondo em paralelo a vida de uma família tradicional portuguesa de classe média, com a vida de uma nação.

Como Margarida Esteves Pereira nota, as realizadoras não viveram ou eram apenas crianças no tempo da ditadura, mas desejam olhar para esse período interrogando a memória coletiva e cultural do país. *Natal 71* expõe memórias pessoais e coletivas de cultura material e imaterial do tempo da Guerra Colonial, recorrendo a arquivos privados e institucionais, grande parte da RTP. *Natureza morta* é ainda mais experimental. Faz parte de um conjunto de filmes em que Susana Sousa Dias aborda os anos da ditadura usando os arquivos do Exército e as fotos dos prisioneiros políticos da PIDE. Evitando as palavras, usa a câmara lenta, reenquadramentos, imagens que não foram aproveitadas e que permitem realçar o que no tempo era inconsiderado como, por exemplo, a presença das mulheres.

Na conclusão deste ensaio cativante, faz-se notar que estes trabalhos são uma evidência do “efeito arquivo” e sublinha a importância das interrogações que estes filmes de apropriação levantam, como momentos de abertura a constantes interpretações e reconstruções da memória.

O ensaio de Rui Miranda “*Yvone Kane, Memory, Mourning, and Melancholia: Unresolved Pasts and ‘Lost Futures’*” aborda o filme luso-brasileiro-moçambicano *Yvone Kane* (2014), realizado por Margarida Cardoso, no qual o legado colonial e imperial é interrogado. Miranda lembra que um dos motores da realizadora é a necessidade de investigar algo que lhe revelará um mistério. A nebulosidade identitária manifesta-se em *Yvone Kane* nas figuras desterritorializadas da protagonista Rita Moreira, de seu irmão Jaime e de sua mãe Sara. Quando a realizadora foi questionada sobre as diferenças entre *A costa dos murmúrios* (2004) e *Yvone Kane*, apontou o fim de duas eras: a era colonial no primeiro e a revolução comunista no segundo.

Rui Miranda evoca o livro de Jacques Derrida, *Espectros de Marx* que aborda o “tele-tecnocapitalismo” e o livro *O fim da História e o último homem* de Francis Fukuyama, exemplo, segundo Derrida, de “retórica neoliberal”. Evoca também o documentário de Margarida Cardoso *Kuxa canema: o nascimento do cinema* que, tal como o filme que se considera, revela os legados do sonho e da ideologia comunista.

Yvone Kane revisita o período revolucionário a partir da figura de uma mulher que simultaneamente é um mito e uma figura histórica, elaborando uma crítica e reapreciação do papel da mulher na ideologia e discurso revolucionário, alinhando com a proposta de F. Vergès de feminismo decolonial, em luta contra o racismo, capitalismo e imperialismo. O filme ilumina o “Novo Homem” do socialismo revolucionário confrontando o *homo oeconomicus* do neoliberalismo e o *homo memoricus*.

Recorrendo a E. Traverso, Miranda frisa a crise de imaginação utópica no início do século XXI, marcando uma nova etapa na forma como a memória coletiva é construída. Nota que a erosão da participação política remete todos para a obsessão do consumo. Por outro lado, o resgate da figura da guerrilheira e comissária política *Yvone Kane* sublinha as vias pelas quais o feminismo revolucionário e as lutas de libertação revolucionária têm, apesar das tensões, objetivos políticos partilhados. *Yvone Kane* personifica conscientemente, ainda que de modo incompleto, um “Homem Novo” do século XXI.

Como pertinentemente observa o autor do ensaio, o envolvimento criativo da realizadora ao reconceptualizar, reemoldurar e fabricar novos materiais de arquivo faz com que o passado seja não só para ser recordado, mas para ser trabalhado e interpretado. Nota também que a melancolia espectral de *Yvone Kane* faz referência a um “lento cancelamento do futuro” ou a um “futuro perdido” na senda de Bifo Berardi.

Concluo com um convite entusiasmado à leitura deste volume que reúne ensaios de diferentes áreas disciplinares, mas que reflectem muitas vezes temas comuns como o peso do colonialismo, o feminismo, o capitalismo, o racismo, os arquivos, o hibridismo cultural e como se manifestam em diversas expressões artísticas.

Referências

Macedo, Ana Gabriela, Margarida Esteves Pereira, Joana Passos, & Márcia Oliveira, eds. 2024. *Women the Arts, and Dictatorship in the Portuguese Speaking Context: Tensions, Disputes and Post-Memory Heritage*. De Gruyter.

Como citar este texto:

[Segundo a norma Chicago]:

Leandro, Sandra. 2025. “Recensão: *Women, the Arts, and Dictatorship in the Portuguese Speaking Context: Tensions, Disputes and Post-Memory Heritage*, organizado por Ana Gabriela Macedo, Margarida Esteves Pereira, Joana Passos & Márcia Oliveira. De Gruyter, 2024.” *ex æquo* 52: 246-255. <https://doi.org/10.22355/exaequo.2025.52.19>

[Segundo a norma APA adaptada]:

Leandro, Sandra. (2025). Recensão: *Women, the Arts, and Dictatorship in the Portuguese Speaking Context: Tensions, Disputes and Post-Memory Heritage*, organizado por Ana Gabriela Macedo, Margarida Esteves Pereira, Joana Passos & Márcia Oliveira. De Gruyter, 2024. *ex æquo*, 52, 246-255. <https://doi.org/10.22355/exaequo.2025.52.19>



Este é um texto de Acesso Livre distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), que permite a reprodução e distribuição não comercial da obra, em qualquer suporte, desde que a obra original não seja alterada ou transformada de qualquer forma, e que a obra seja devidamente citada. Para reutilização comercial, por favor contactar: apem1991@gmail.com

