

ASSOMBRAÇÕES DO IMPÉRIO: A GUERRA COLONIAL EVOCADA NO TEATRO PORTUGUÊS NO ÚLTIMO QUARTEL DO SÉC. XX

Maria Helena Serôdio
Universidade de Lisboa

RESUMO:

Três peças portuguesas sobre os efeitos da guerra colonial (1961-1974) dão testemunho do trauma que atingiu os jovens portugueses que foram obrigados a lutar em África. Uma certa "hauntology" pode derivar do branco psíquico que Eduardo Lourenço e José Gil referem na nossa relação com essa parte da nossa história.

ABSTRACT:

Three Portuguese plays about the effects of the colonial war (1961-1974) bear witness to the trauma that came about to the Portuguese young men who were forced to fight in Africa. A certain "hauntology" may derive from the "psychic blank" both Eduardo Lourenço and José Gil point out in our relationship to that part of our history.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro português, guerra colonial, efeito "dibuk" >>

KEYWORDS:

Portuguese theatre, colonial war, "dybbuk" effect

Um vincado sentimento de culpa ocultou dos portugueses a Guerra Colonial, antes e depois do 25 de Abril.

Jorge Ribeiro, *Marcas da Guerra Colonial* (1999: 9)

[E] a memória e o remorso continuam a doer-me (porque o inferno consiste em lembrarmo-nos a eternidade inteira...)

António Lobo Antunes, *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo* (2003: 32)

Tem sido sobretudo o romance português – e mais especificamente, o de António Lobo Antunes, João de Melo, Lídia Jorge, José Manuel Mendes e Wanda Ramos, entre outros – que mais tem convocado a reflexão sobre a temática da guerra colonial, invocando lugares, circunstâncias e figuras que, de algum modo, fizeram a experiência da "agonia" da guerra que, entre

1961 e 1974, alterou muito consideravelmente a realidade política, social e cultural dos portugueses do continente e das então chamadas “províncias ultramarinas”.

Como se escreveu em vários registos, há nestes romances, de um modo geral (exceptuando figuras comprometidas com o regime deposto, como Alpoim Galvão, por exemplo), uma tendência para “dramatizar a culpa, assumindo um carácter auto-punitivo, anti-militarista e anti-heróico”, como confirma, algo consternado porém, Rui de Azevedo Teixeira (*apud* Afonso / Gomes 2000: 538)

132>133

Em termos do que tem sido a sua expressão ao nível da dramaturgia portuguesa, pelo menos que eu saiba, não há ainda nem um levantamento exaustivo do que se escreveu, publicou ou encenou sobre esta problemática, e poucos têm sido os artigos críticos que interpelam esse eventual repertório.

Sem pretender ser exaustiva – e apesar de uma lista já considerável que reuni sobre textos de teatro que abordam esta problemática – reporto-me apenas a três peças de grande fôlego dramático e já com importantes realizações cénicas, escritas, respectivamente em 1979 (*Um Jipe em Segunda Mão*, de Fernando Dacosta), 1989 (*O Sentido da Epopeia*, de Mário de Carvalho) e 1998 (*Às Vezes Neva em Abril*, de João Santos Lopes). Entre si, estas três peças apresentam três curiosas características comuns:

- (1) Os seus autores não participaram directamente na guerra colonial como oficiais, pelo que escrevem de um ponto de vista de cumplicidade assumida numa culpa colectiva;
- (2) A acção decorre em Portugal, já depois do regresso de África, focalizando as consequências sociais, espirituais e morais dessa experiência traumática;
- (3) Partilham uma escrita realista, mas nelas irrompem momentos de furor e alucinação que parecem conduzir a acção para um plano de ontologia da assombração (*hauntology*), eventualmente aproximável do efeito “*dibuk*”, que é uma palavra *yiddish* que recolhe um tema folclórico: um espírito que entra no corpo de um vivo para o pos-

suir, na sequência de algum mal que ele praticou.

Tentarei, então, conduzir a minha leitura em função de três conceitos base – memória (marcada pelo remorso), medo e alucinação – e gostaria de reportar alguns desses traços a uma especificidade dramaturgica: a da contraditória constituição de identidade / alteridade).

No estudo a que procede sobre “a desordem do *stress* pós-traumático”, Luís Quintais aponta algumas das patologias que lhe estão associadas: “perturbações de pânico, crises de ansiedade, agorafobias, neuroses obsessivo-compulsivas, fobia pessoal, depressão e somatizações, sendo os problemas cardiovasculares e os comportamentos aditivos (alcoolismo, drogas, suicídios, disfunções sexuais) os mais frequentes” (2000: 60). De entre estes distúrbios ou desordens¹ destaca-se o fenómeno intrusivo do *flashback* acordado (*Ibidem*: 61), no sentido de um reviver do momento traumático que assombra o seu espírito. É aqui que poderíamos considerar o tal “efeito *dibuk*”.

>>

Formas e razões de silêncio

Dois ordens de silêncio foram marcando a nossa relação com a guerra colonial: a censura em notícias sobre a guerra (antes do 25 de Abril) e a dificuldade – já depois de terminada a guerra – de aceder a essas narrativas. No primeiro caso, cito Jorge Ribeiro (1999: 7):

Recorda-se: sobre o Ultramar NADA! (30.10.1969, Coronel Simas)

Na posse do 2.º Comandante da PSP de Lisboa disse-se que ele já fez três comissões de serviço no Ultramar, a primeira na eclosão da guerra. Ora, como se sabe, não há qualquer guerra. É PROIBIDO dizer isso. Deve ter sido confusão do repórter (12.01.1970, Coronel Saraiva).

Baixas das Forças Armadas em Angola. CORTAR TUDO. Não há baixas nenhuma (30.12.1971, Tenente Teixeira)

Massacre em Moçambique. TOTALMENTE PROIBIDO (03.09.1973, Coronel Roma Torres)

Entretanto, depois do 25 de Abril, ouvem-se e lêem-se alguns protestos contra uma hipotética “conspiração do silêncio”,² como escreveu Lobo Antunes, em 1979, no primeiro grande romance sobre a vivência da guerra colonial:

Por que camandro é que não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca (...) Tudo é real menos a guerra que não existiu nunca: jamais houve colónias, nem fascismo, nem Salazar, nem Tarrafal, nem PIDE, nem revolução. (Antunes 1991: 81 e 240)

134>135

E, todavia, há dados numéricos expressivos:

Mortos em combate por origem de recrutamento

	Local	Metrópole	Total
Angola	208	1098	1306
Guiné	255	985	1240
Moçambique	454	1027	1481
Total	917	3110	4027

Fonte: António Costa Pinto, *O Fim do Império Português: A Cena Internacional, a Guerra Colonial e a Descolonização, 1961-1975*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 52.

Dados estatísticos relativos aos deficientes militares que durante a Guerra Colonial (1961-1974) adquiriram deficiências permanentes nos três teatros operacionais de Angola, Moçambique e Guiné-Bissau

	Angola	Guiné	Moçambique	Preparação para a guerra (instrução)	Acidentes/ doenças ocorridos durante o serviço militar sem nexa de causalidade	Total
Amputados	480	540	697	117	18	1 852
Cegos e amblíopes	15	22	15	6	12	70
Cegueira parcial	190	167	119	129	10	615
Outras (visuais)	66	69	57	52	4	248
Paraplegias	71	41	39	55	14	220
Surdez total	11	18	14	6	0	49
Surdez parcial	115	133	90	38	7	383
Outras (auditivas)	29	35	32	30	2	128
Outras mentais	223	194	151	55	560	1183
Lesões orgânicas	482	392	288	412	46	1620
Fracturas múltiplas	1440	826	927	983	57	4233
Outras lesões	1562	1393	1026	860	65	4906
Subtotais	4 684	3 830	3 455	2 743	795	15 507

Fonte: Aniceto Afonso e Carlos de Matos Gomes (dir.), *Guerra Colonial*, Lisboa, Editorial Notícias, 2000, p. 568.

Alguns anos depois já parece a Carlos Vale Ferraz (1994: 13) que uma afirmação como a de Lobo Antunes já carece de fundamento.³ Contudo, no número da revista *Vértice*, em que lemos o seu texto (n.º 58, Janeiro/Fevereiro de 1994), essa sua opinião é contestada em vários outros artigos, que, como o dele, tinham sido apresentados enquanto comunicações ao colóquio “Guerra colonial, Estado Novo e regime democrático” que se realizara em Coimbra a 5 de Novembro de 1993. Nesses outros depoimentos refere-se, a propósito do tema da guerra colonial ser ele objecto de “recalcamento e denegação” (Manuela Cruzeiro),

“instauração da amnésia como dogma” (José Manuel Mendes), “um tabu, um muro de silêncio”, etc. etc.

Por essa razão, talvez tenhamos de recorrer a explicações mais elaboradas para compreender essa sensação de silêncio, que, apesar de tudo, persistia em vários sectores da sociedade, e, em particular, nos que mais directamente tinham vivido – e sofrido – essa experiência. Recorro, assim, ao que Eduardo Lourenço e José Gil escreveram sobre estas questões. Em “Espelho sem reflexo” (introdução à peça de José Cardoso Pires *Corpo-delito na Sala de Espelhos* (na sua 2.^a ed. 2000)⁴, Eduardo Lourenço escreve:

136>137

Sob o desfile unanimista do 1.º de Maio de 1974, quem tivesse colado o ouvido ao asfalto de onde o rumor exaltante subia, teria surpreendido um silêncio singular. Escutando melhor, teria percebido até que esse universal rumor era quase só esse silêncio, com cinquenta anos de espessura, antigo silêncio dissolvido na alegria do presente como açúcar. Num só dia a bondade dos nossos costumes apagara os gritos estrangulados de meio século, os cadáveres escamoteados, as noites sem pálpebras, a vergonha de ter um rosto de homem numa paisagem deserta de olhos para aceitar com a naturalidade do nascer do sol e da luz do dia. (Lourenço 2000: 15)

Se em Eduardo Lourenço a questão se coloca sobretudo a um nível político e ético, José Gil integra esta constatação num processo psíquico da “não inscrição”, ou seja, a criação de um “branco psíquico” relativamente a esse passado, inviabilizando, portanto, o luto e abrindo à recorrente assombração:

O 25 de Abril recusou-se (...) a inscrever no real os 48 anos de autoritarismo salazarista. Não houve julgamentos de Pides nem de responsáveis do antigo regime. Pelo contrário, um imenso perdão recobriu com um véu a realidade repressiva, castradora, humilhante de onde provínhamos. (...) Assim se obliterou das consciências e da vida a guerra colonial, as vexações, os crimes e a cultura do medo e da pequenez medíocre que o salazarismo engendrou. Mas não se

constrói um “branco” (psíquico ou histórico), não se elimina o real e as forças que o produzem, sem que reapareçam aqui e ali, os mesmos ou outros estigmas que testemunham o que se quis apagar e que insiste em permanecer.

Quando o luto não vem inscrever no real a perda de um laço afectivo (de uma força), o morto e a morte virão assombrar os vivos sem descanso. (Gil 2005: 16)

Jacques Derrida (*apud* Labanyi 2003: 61) refere-se, de facto, a esta “*hauntology*” (ontologia da assombração) quando menciona “o trabalho do luto”, argumentando que os espectros surgem quando, por alguma razão, o luto não foi feito como deveria ser, o que aconteceu com o Rei Hamlet. E, prosseguindo o raciocínio de Derrida, Labanyi argumenta que os espectros são os derrotados da História, aqueles que têm um potencial que foi tragicamente interrompido e se tornam para sempre “espectros” (*revenants*). Existem num espaço virtual de “espectralidade” e caracterizam-se pela incompreensível e indefinível visibilidade do invisível”, escapando, naturalmente, a qualquer comprovação empírica. (Derrida *apud* Labanyi 2003: 66).

>>

Vejamos, então, como nas peças de Mário Vieira de Carvalho, Fernando Dacosta e João Santos Lopes se faz este percurso de sobreposição de uma pretensa “desmemória colectiva” e de uma rememoração pessoal obsessiva por parte dos que regressaram, irremediavelmente marcados física e psicologicamente por uma memória traumática que inibe o sujeito de se auto-constituir.

OCTÁVIO: O putto não se calava... Aquela moenga, aquele bramido, ora mais alto, ora mais sumido... E os homens, à minha volta, a perguntar: “Meu alferes, meu alferes, que é que se faz, que é que se faz?”

(...) Eu já não podia mais. Não ia deixar que o miúdo nos morresse nos braços, não ia deixá-lo abandonado, no meio do mato...

Eu já não podia mais.

Disse a um soldado que me trouxesse o miúdo e ...

Estrondo de um tiro (Carvalho 1992: 54, 59)

N.º 2: Sabes, nós tivemos um passado difícil, sobretudo uma infância e adolescência traumatizantes, ficámos muito marcados e volta e meia caímos na sua recordação.

N.º 3: Eu sei, a psicanálise explica isso, claro! Mas o passado de que temos de nos livrar não é esse, esse faz parte de nós, constitui as nossas raízes... aquele que temos de vencer, de ultrapassar, porque não nos devia pertencer, porque foi um aleijão na nossa vida é o da Guerra. Temos de nos livrar dos mortos que fizemos, que sentimos e do seu sofrimento.... Se não, não conseguiremos voltar a viver, voltar a ser nós próprios. Esse é o grande drama da nossa geração. (...) Aqui o paraíso com que tínhamos sonhado para o regresso foi um logro (...) o envelhecer, as frustrações, os fantasmas (Para o N.º 4) Tu que és o mais alegre de nós, és afinal o mais desesperado. Perdeste a perna naquela emboscada em que caímos devido à minha inexperiência, morreste e ressuscitaste par ate destruíres a álcool. (Dacosta 1982: 16)

RAFAEL: O meu "velho" também esteve lá na guerra, em África. Foi ferido num ataque e teve de ser evacuado de urgência. Os grunhos atacaram-nos pelas costas, já bem dentro do mato (...).

Quando o meu velho e os outros entraram naquele mato, as minas começaram a rebentar que nem castanhas. Pedacos de carne voaram por todos os lados. (Pausa) O meu velho ficou sem um pé. (...) Corpos cortados e bocados de braços e pernas pendurados nos ramos das árvores. O meu velho ainda acorda de noite aos gritos, por causa do que se passou. Eu bem ouço os gritos que ele dá. Ainda os tenho aqui nos meus ouvidos. Depois, durante o dia, é a minha velha que paga! Ele faz-lhe a vida negra! (Lopes 1998: 43, 44)

Com *O Sentido da Epopeia*, Mário de Carvalho recupera no título (com intenção demolidora) o emblema da gesta dos descobrimentos justificadora do império, para convocar dois tempos históricos, dois tipos de "luta" – quer o passado recente de Octávio na guerra colonial, quer um passado mais recuado – o das lutas estudantis nos anos sessenta – em que ele participara com outros colegas da Universidade, nomeadamente Mariana e

Noémia, duas amigas que não o vêem desde que regressou de África psicologicamente abalado.

Vive no Alentejo com uma irmã, e é perto da casa dele que passam as duas amigas quando decidem ficar uns dias em repouso numa pequena cidade alentejana. Revivem momentos desse passado comum, prometem telefonar ao Octávio e visitá-lo, envolvem-se em conversas sobre família e emprego (uma é economista, outra professora) e vão adiando a visita e o telefonema ao amigo de outrora. Até que, ao terceiro dia, chega a notícia de que Octávio se terá suicidado.

O roteiro dramático prevê a presença cénica dos três, eventual sobreposição de vozes delas, por um lado, dele por outro (em obsessiva revisitação ao massacre de uma aldeia e assassinato de uma criança), mas sem um verdadeiro encontro. Cruzam-se assim dois tempos em cenas paralelas que denunciam já a impossibilidade de “redescrição” de Octávio – num sentido terapêutico de “absolvição narrativa do passado” – ao mesmo tempo que se revela a dissolução de um espírito colectivo de ideais ou de simples convivência grupal.

A criação cénica feita por João Brites para O bando – com Márcia Breia, Maria Emília Correia e Pompeu José – partia de uma ideia de fixidez e incomunicação ao criar uma espécie de ilha, com vários telefones (sem ligação a fios visíveis num tempo em que os telemóveis não estavam tão divulgados), vendo-se espalhado no chão em volta vidros partidos, sinalizando uma impossibilidade de saírem daquele acantonamento. Enquanto falam do passado e de uma projectada visita a Octávio, o actor José Pompeu, preso por um fio ao tecto vai descendo de cabeça para baixo lentamente até à última cena em que chega o telefonema anunciando a morte de Octávio.

A peça/guião de Fernando Dacosta foca o encontro de quatro ex-combatentes que se tinham conhecido e tornado amigos na Guerra colonial, tendo um deles perdido uma perna em combate. De origens sociais muito diversas, o facto de terem vivido em comum situações de isolamento e perigo tornara-os

>>

companheiros, partilhando medos, recordações, e profundas mágoas. Vários anos depois de 1974 decidem passar um fim-de-semana juntos num casebre que um deles tem numa zona rural da margem sul do Tejo. Desfilam memórias, bebem, dançam, fumam uns charros à medida que o dia vai declinando, e eis que se cria uma atmosfera encantatória que faz com que um deles em *flashback* intrusivo se imagine de novo em terreno de operações e dispare contra uma inofensiva família de ciganos – tomados como turras ou terroristas – que acampava por perto.

Com realização de Jaime Campos para a televisão, o guião foi levado à cena pelo Teatro Maizum com encenação de Adolfo Gutkin, com uma interessante criação cenográfica de José Manuel Castanheira.

A propósito da peça de João Santos Lopes *Às Vezes Neva em Abril*, que João Lourenço criou em cena – de forma perturbadora e comovente para o Novo Grupo / Teatro Aberto em 1998 – refira-se uma das considerações de Jorge Ribeiro acerca das “novas vítimas” da guerra colonial: “traumas da guerra, cuja explosão e exteriorização por vezes são [as] mulheres e (...) filhos a suportar e a sofrer, saldando-se, afinal, por novas e inocentes vítimas da guerra colonial” (Ribeiro 1999: 287).

Se esta é, seguramente, uma das linhas que constroem o drama, duas outras problemáticas são aqui enunciadas e dramaturgicamente entretecidas em forma de verificação sociológica e de denúncia política: por um lado, a presença significativa de comunidades africanas das ex-colónias nos subúrbios de Lisboa, e uma eventual “cruzada” de perfil neo-nazi que não apenas instiga os jovens que podem ter – directa ou indirectamente – mágoas contra os africanos, mas que parece ter ramificações importantes em lugares de topo político e empresarial, bem como nos meios de comunicação de massa.

Retomando as palavras de Vera San Payo de Lemos (na introdução ao livro), é uma “visão do apocalipse na era pós-cristã” que nos mostra um Gabriel que comanda, mas não em nome de Deus, antes como representante de uma satânica

organização que procura vingar-se da história na jovem negra que raptam e que será o cordeiro sacrificial.

Numa gare de estação de comboios desactivada, para onde a levam, decorrerá uma cena de evocação de histórias que poderiam justificar a vingança: o pai de Gabriel, antigo colono, teve de regressar de África deixando por lá o que ganhara, o pai de Rafael ficou sem um pé numa operação dos comandos, a irmã de Pedro teria sido molestada por um gang de africanos quando viajava de comboio, e Paulo “perdeu” a namorada para um africano.

Uma fúria enorme anima o grupo que projecta violar e matar Madalena, dando origem a uma vertiginosa acção de violência verbal e física que terminará com a revelação dela – bem tarde para evitar a suspensão da violação – de que tem Sida. O mais perturbador será a concretização das palavras de Gabriel naquilo que será o relato distorcido dos factos pelos meios de comunicação de massa. Exactamente como Gabriel sugerira que deveria ser o anúncio.

Uma encenação vibrante, comovente e perturbadora de João Lourenço revelou a força cénica deste texto e prolongou no público a incómoda suspeita de que o ódio racial não deixa de ser também fomentado por razões políticas e económicas bem concretas.

“*Je est un autre*”, de Rimbaud, surge invocado não apenas na poesia (veja-se Fernando Pessoa), na psicanálise, na sociologia e na filosofia contemporânea, mas também – e isso interessa muito a quem trabalha a dramaturgia e o estudo do teatro – nas considerações sobre a personagem dramática, e, em geral, sobre a dramaturgia e o teatral.

Essa hermenêutica procura uma definição “ontológica” do humano, mas também a consideração da sua historicidade, quer individual, quer colectiva, e, claro, a sua representação literária e artística em geral.

De acordo com Paul Ricoeur (2000), recordar é em si um acto de alteridade, uma vez que a relação com o passado, repousando embora na convocação do outro que cada um já foi, envolve

>>

outros sujeitos com os quais se relacionou. Na verdade, embora a coerência narcísica de cada um tenda a escamotear esta diferença temporal em nome da mesmidade em todas as fases da vida (cf. Catroga 2001: 17), o certo é que cada um se foi constituindo outro e, nesse percurso de permanente construção identitária, participaram diferentes sujeitos, de quem ele precisa para comprovar a verosimilhança da sua própria configuração.

As três peças que abordei aqui são exercícios de memória: não apenas individual, mas também de grupo (família, amigos, gangs de bairro). Mas são, acima de tudo, pela temática que abordam, exercícios de interrogação sobre um tempo nacional: aquele que terá a sua origem remota nos descobrimentos, mas que mais directamente decorre da guerra colonial contra os movimentos de libertação que, a partir de 1961, foram fazendo o seu caminho nos territórios de além-mar.

Sobre a questão da alteridade no drama e no teatro – como o que lhe é próprio, o seu insubstituível privilégio – com que gostaria de terminar, recorro a uma citação de Jean-Pierre Sarrazac: “La pulsion rhapsodique (...) ne signifie ni abolition ni neutralisation du dramatique (l’irremplaçable relation immédiate de soi à l’autre, le rencontre toujours catastrophique avec l’Autre qui constituent le privilège du théâtre)” (Sarrazac 1999: 195).

O encontro com o outro de si próprio que o tempo congelou numa memória traumática surge invocada nestas peças, de que falei aqui, como prefigurando também um efeito “*dibuk*”, mas afirmando uma impossível refundação de si próprio na relação com o mundo dos outros fora da contínua remomeração de si próprio num tempo passado. <<

NOTAS

[1] DPTS = Disorder of Post-Traumatic Stress.

[2] V. Jorge Ribeiro, *Marcas da Guerra Colonial*, Porto, Campo das Letras, 1999.

[3] V. Paulo de Medeiros, "Memórias pós-coloniais", in Ana Gabriela Macedo/Maria Eduarda Keating (org.), *Colóquio de Outono: Estudos de Tradução. Estudos Pós-coloniais*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2005, 27-42.

[4] A 1.ª fora em 1980.

BIBLIOGRAFIA

Afonso, Aniceto / Gomes, Carlos de Matos (dir.) (2000), *Guerra Colonial*, Lisboa, Notícias Editorial.

Antunes, António Lobo (1991) *Os Cus de Judas*, Lisboa, Dom Quixote [1979].

-- (2003), *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*, Lisboa, Dom Quixote, edição *Ne varietur*.

Carvalho, Mário de (1992), "O Sentido da Epopeia", in *Água em Pena de Pato: Teatro do Quotidiano*, Lisboa, Editorial Caminho.

Catroga, Fernando (2001), *Memória, História e Historiografia*, Coimbra, Quarteto.

Dacosta, Fernando (1982), *Um Jeep em Segunda Mão / A Súplica*, Lisboa, Ulmeiro.

Ferraz, Carlos Vale (1994), "Guerra colonial e expressão literária: Falta de memória? Falta de talento? Ou nós somos mesmo assim?", in *Vértice*, II série, n.º 58, Janeiro-Fevereiro, pp. 13-16.

Gil, José (2005), *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio d'Água.

Labanyi, Jo (2003), "O reconhecimento dos fantasmas no passado: História, ética e representação", in Margarida Calafate Ribeiro / Ana Paula Ferreira (org.), *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Portugueses*, Porto, Campo das Letras, pp. 59-81.

Lopes, João Santos (1998), *Às Vezes Neva em Abril*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores / Dom Quixote.

>>

Lourenço, Eduardo (2000), Prefácio a *Corpo-delito na Sala de Espelhos*, de José Cardoso Pires, Lisboa, Dom Quixote, 2.^a ed.

Medeiros, Paulo de (2006), "Apontamentos para conceptualizar uma Europa pós-colonial", in Manuela Ribeiro Sanches (org.), *Portugal Não é um País Pequeno: Contar o "Império" na Pós-colonialidade*, Lisboa, Cotovia.

Pinto, António Costa (2001), *O Fim do Império Português: A Cena Internacional, a Guerra Colonial e a Descolonização, 1961-1975*, Lisboa, Livros Horizonte.

¹⁴⁴>¹⁴⁵

Quintais, Luís (2000), *As Guerras Coloniais Portuguesas e a Invenção da História*, Lisboa, Imprensa das Ciências Sociais.

Ribeiro, Jorge (1999), *Marcas da Guerra Colonial*, Porto, Campo das Letras.

Ricoeur, Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.

Sarrazac, Jean-Pierre (1999), *L'Avenir du drame*, Paris, Circé.

Teixeira, Rui de Azevedo (1998), *A Guerra Colonial e o Romance Português: Agonia e Catarse*, Lisboa, Editorial Notícias.