

ARTE E PÓS-MEMÓRIA – FRAGMENTOS, FANTASMAS, FANTASIAS

ART AND POST-MEMORY – FRAGMENTS, GHOSTS AND DREAMS

Margarida Calafate Ribeiro*
margaridascr@gmail.com

Neste artigo abordo a relação entre arte e pós-memória a partir das heranças coloniais ligadas à ditadura portuguesa, à guerra colonial em África e à descolonização expressas no trabalho de quatro mulheres artistas portuguesas: uma escritora, Isabela Figueiredo, com o *Cadernos de Memórias Coloniais* (2009), uma cineasta, Filipa César, e a performer Grada Kilomba, com *Conakry* (2013) e uma artista visual, Ana Vidigal, com *Penélope* (2000). Na minha leitura estes trabalhos constituem-se cartas ao pai/ pátria. O contexto histórico e o quadro teórico de análise é dado no início do artigo.

Palavras-chave: Arte. Pós-memória. Colonialismo. Pós-colonialismo.

In this article, I approach the relationship between art and post-memory based on the colonial legacies linked to the dictatorship regime in Portugal, the colonial wars in Africa, and the decolonization expressed in the work of four Portuguese women artists: Isabela Figueiredo with *Cadernos de Memórias Coloniais* (2009), Filipa César, Grada Kilomba, with *Conakry* (2013), and Ana Vidigal with *Penélope* (2000). In my reading, these works are letters to the father/motherland. The historical context and the theoretical frame are developed in the first part of the article.

Keywords: Art. Post-memory. Colonialism. Post-colonialism.

* Centro de Estudos Sociais (CES), Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4865-1761>

•

1. A abrir

Ao longo da história a expressão artística tem sido espaço de interação reflexiva que legitima, interroga ou questiona o poder. Nos sistemas de matriz ditatorial, como o de que Portugal emergiu no século XX, a literatura e a arte foram sendo sempre, e apesar da censura, o espaço de interrogação sobre a possibilidade de outras verdades, outras narrativas, outras memórias. Pós-25 de Abril de 1974 pensaríamos, quase intuitivamente, que todos os temas seriam amplamente discutidos, mas a verdade é que a ditadura, e muito mais acentuadamente o império, a Guerra Colonial que lhe pôs fim e a descolonização que se lhe seguiu, com o ‘retorno’ de milhares de pessoas a Portugal, constituíram sempre uma espécie de memória silenciada, uma memória incómoda, difícil de assumir e elaborar pelo novo regime. É evidente que as razões do silêncio sobre África antes e depois do 25 de Abril são de natureza diferente, mas hoje, à distância de quase cinquenta anos do 25 de Abril de 1974, é possível refletir sobre os modos, os processos e o tempo que demorou à sociedade portuguesa negociar o que se deveria esquecer e o que se deveria recordar – da ditadura, de África, da Guerra Colonial – para, sobre este pacto de esquecimento e recordação, inventar uma possível democracia dentro dos sistemas democráticos ocidentais.

Memória e esquecimento, silêncio, trauma, recalçamento, mas também exaltação, imaginação, invenção e novidade são assim alguns dos pressupostos sobre os quais se ergueu a jovem democracia portuguesa, nascida sobre uma revolução imaginada como pacífica, esquecendo assim, de um só golpe, todo o sangue de África que ela continha. Resumindo, a memória – e sobretudo a memória de África – não parecia ser contemplada como um elemento essencial à construção da democracia. Ao contrário ela era permanentemente o seu elemento perturbador, pois nela tropeçávamos a cada passo, ora sob a forma dos ex-combatentes regressados, ora sob a forma de retornados de África, ora sob a forma de refugiados africanos, ora ainda sob a forma de complexas negociações diplomáticas que cada dia nos comprometiam com a rota europeia e nos desresponsabilizavam de África no âmbito do quadro geral da Guerra Fria.

Assim se podemos dizer que existe hoje em Portugal uma memória oficial em relação ao 25 de Abril de 1974, que é transmitida às gerações seguintes, o mesmo não se pode dizer em relação à herança colonial que esta revolução em si trazia. Dois acontecimentos passados, duas heranças que nos constituem como portugueses do século XXI: uma, ficou do lado do que devemos lembrar, o lado da comemoração para que não esqueçamos a luta contra a ditadura e a alegria da liberdade; outra, ficou do lado do que devemos esquecer, o lado do luto a medo pronunciado, não reconhecido publicamente, resultado de uma paz obtida pelo silêncio. Sabemos que o silêncio é essencial à memória e à história. Trata-se de uma espécie de luto necessário para que o diálogo se reestabeleça e haja condições não só de estudo científico, como de prestação de testemunho. Por isso há uma legislação que protege os arquivos por determinado tempo de consulta.

No que diz respeito à história, na sua relação com a política, só em situações excepcionais, como por exemplo, as de um inquérito parlamentar a um determinado acontecimento permitem a abertura dos arquivos; no que diz respeito ao testemunho não há uma legislação objetiva, mas há seguramente a necessidade de que haja condições para prestação do testemunho seja da parte de quem o presta, como da parte de quem o escuta. Por isso, por exemplo, no imediato pós-Segunda Guerra Mundial, não existia na sociedade alemã – e na sociedade europeia em geral – interesse relativamente à experiência dos campos de extermínio nazis, nem capacidade das vítimas para elaborar um testemunho; como não havia, nas sociedades europeias, pós-descolonizações, interesse em saber – nem da parte de ex-combatentes, nem da parte dos retornados dos antigos impérios – o que se tinha passado na Ásia ou África, nem com a guerra, nem com os colonos.

Pelo momento político de libertação trazido pelo 25 de Abril, a Guerra Colonial que desde sempre resistiu a ser nomeada como tal – desde ação de soberania a Guerra do Ultramar, Guerra de África, Guerra Colonial – resistia também à narrativa e, na verdade, às suas diferentes designações, que refletiam diferentes vivências da guerra, refletem-se hoje em diferentes modos de comemoração e, de forma mais alargada, em diferentes tipologias de políticas de memória. Ao contrário da guerra do Vietname que, apesar de uma grande derrota do Ocidente, representa a primeira guerra pós-colonial que, de certa maneira, vence pela narrativa – graças particularmente ao poder catártico e de absolvição trazidos pelas grandes ficções cinematográficas – as guerras coloniais partem de um paradigma narrativo derrotado antes de acontecer, porque as próprias condições do seu pronunciamento estão a priori derrotadas no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial. Como enquadrar uma narrativa que vai pugnar por uma ordem anacrónica, que ecoa séculos de violência e injustiça? Como enquadrar uma narrativa de guerra no quadro libertador da revolução do 25 de Abril e toda a mitologia a ela associada? Mas também como silenciar uma experiência que foi a mais marcante nas vidas de tantos portugueses? Como torná-la audível a não ser pelo ressentimento e pela perda? Como é que ela foi transmitida às gerações seguintes? E hoje, o que resta hoje, dessa memória?

Memoirs – Filhos de Império e Pós-memórias Europeias é um projeto de pesquisa europeu que estuda a diversidade na Europa pós-colonial e teve como ponto de partida as narrativas pessoais ou culturais de ‘filhos’ de ex-combatentes das guerras coloniais e de retornados, incluindo nessa definição muito heterogénea os afro-descendentes, cujas famílias vieram para Portugal na sequência da descolonização ou no eclodir das guerras civis. Por outras palavras, *Memoirs* estuda, numa dimensão comparativa, a pós-memória (Hirsch 1997, 2008; Ribeiro & Ribeiro 2018) das guerras coloniais e da descolonização em Portugal, França e Bélgica, onde ecoam memórias das antigas colónias portuguesas em África, da Argélia ou do Congo.

Trata-se de uma memória assumida pelos filhos, que cresceram submersos em fragmentos narrativos de guerras, deslocamentos, readaptações vividas pela geração dos seus pais. Investigamos como é que as gerações pós-coloniais europeias interrogam e reelaboram esse passado, usando três fontes: narrativas pessoais, que incluem histórias de família, fotos, filmes e outros documentos; diálogos inter e intra-geracionais; e os discursos públicos, com particular atenção aos discursos artísticos das artes visuais,

performativas, literatura e cinema. Estudando os vários contextos e partindo da perspectiva dessas gerações, procuramos aferir o impacto cultural e social destes processos na memória coletiva da Europa e portuguesa em particular, bem como o debate sobre a identidade e imaginação das nações europeias em análise.

Na era pós-colonial, e na época de heranças que também atravessamos relativamente a este fenómeno recente que foi o fim do colonialismo como sistema político, a transmissão, e os problemas que ela suscita, devem ser abordados. A transmissão da memória de uma geração para as gerações seguintes é uma parte essencial da “transferência da memória” (Stora 1999) para a história, e resulta da conjugação de elementos da história coletiva, da memória social e de memórias privadas. Hoje as cartas enviadas pelos hoje ex-combatentes, ou ex-colonos, os filmes da época, as fotos tiradas que compõem os álbuns que são hoje parte de um registo familiar, os objetos trazidos e que povoam as casas portuguesas e as histórias ou os silêncios dos que foram regressando geraram o material para uma configuração intergeracional da guerra, já não como quotidiano, mas como memória ou herança.

A pós-memória ou a memória de segunda geração surge, assim, como uma herança direta ou indireta de uma experiência individual e coletiva, que, ainda que vivida por outro, teve reflexo na esfera privada ou familiar e, portanto, pode ser assumida como um legado explícito ou mediado e pode ser reelaborada. Marianne Hirsch, que propôs o conceito no seu livro *Family Frames*, publicado em 1997, define pós-memória como “a relação da segunda geração com experiências poderosas, frequentemente traumáticas, que são anteriores ao seu nascimento mas, não obstante lhes foram transmitidas de modo tão profundo que constituem memórias dignas desse nome” (Hirsch 2008, p. 103).

Trata-se portanto de uma visão herdada que oferece aos filhos e descendentes um passado que não tiveram, mas em que também estão incluídos, como argumenta Raffaella di Castro falando a partir da memória de terceira geração do Holocausto, com a qual se identifica, argumentando que a pós-memória não coincide com a memória pessoal, mas funciona, na sua condição de “não-experimentado”, como uma memória do “quase” ou do “como se” (Di Castro 2008).

Como atitude caracteriza-se pela reinterrogação do passado a partir da dimensão privada, que depois evoluiu para uma dimensão comunitária com o aparecimento de um grupo de pessoas cujas narrativas biográficas apresentam semelhanças, como aconteceu nos anos 70 com a identificação dos filhos do Holocausto, primeiro através de artigos de jornais, depois com narrativas, filmes e estudos académicos até se tornar hoje em dia um campo fértil de estudos de transmissão intergeracional do trauma. Também o caso dos filhos dos opositores e desaparecidos nas ditaduras da América do Sul se foi desenvolvendo em movimentos iniciais e contemporâneos aos processos das ditaduras, como as Mães da Praça de Maio, e hoje de associações de filhos como H.I.J.O.S. (*Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*) na Argentina ou no Chile, e que têm vindo a ser objeto de estudo e reflexão académica.

Entre as várias questões associados à pós-memória coloca-se portanto a dimensão da transmissão, e em particular a da transmissão profunda (Keightley & Pickering 2012), que se dá na esfera familiar, e do seu confronto e/ ou articulação com o público. Este é um dos pontos críticos que Beatriz Sarlo (2007), historiadora argentina especialista no

estudo da memória das ditaduras militares no continente e das suas heranças, tece à definição de pós-memória de Marianne Hirsch. Do seu ponto de vista, o trabalho de Hirsch, ao sobrevalorizar a dimensão privada, desvaloriza a dimensão política e, portanto, pública, privilegiando assim a emergência da figura da vítima, em contraponto com a de sujeito histórico. Beatriz Sarlo sublinha a importância do “inquerito” realizado pela segunda geração ou pelas gerações seguintes sobre o que levou, no caso das ditaduras, os pais daqueles filhos, à situação de prisão ou desaparecimento, o que obriga a contextualizar e a politizar o sujeito e a sua opção política.

Deste modo, a meu ver, a pós-memória não é tanto um projeto individual ligado à procura de uma herança e à compreensão de si no espaço privado da família, como aponta no caso de Marianne Hirsch, e depois de um conjunto coletivo de individuais, que se identifica como os filhos do Holocausto; na visão de Beatriz Sarlo não se trata só de se compreender a si, mas também de exercer o “dever da memória”, no sentido veiculado por Primo Levi. Quando Levi fala do “dever de memória”, fala não apenas da necessidade da passagem do testemunho, de transmissão para as gerações seguintes, mas também da procura e da discussão à volta das razões que levaram a que aquele testemunho, que o dever da memória impõe, fosse possível e articulável. Estamos portanto numa dimensão que vai além da esfera privada e se torna necessariamente comunitária e, portanto, política (Levi 1997).

É portanto desta relação com a memória que emerge o sujeito da história, que no caso dos filhos, é reconhecido como o progenitor ou a progenitora. Todavia, tanto no caso dos filhos do Holocausto como nos filhos das ditaduras latino-americanas podemos pensar na pós-memória como uma atitude ativa da segunda geração de não colocar um ponto final na história. É a partir deste processo que as gerações seguintes podem assumir a identidade de ‘filho de desaparecido’, ‘filho do Holocausto’, ‘filho de prisioneiro políticos’, ‘filho da ditadura’, ‘filho da guerra colonial’.

A questão que então se coloca é se será possível que a memória pública possa ser também e simultaneamente transgeracional, num sentido que ultrapasse a noção de segunda geração. Nas formulações mais recentes, o conceito tem vindo a ser alargado nessa direção, ou seja, no sentido de entender a pós-memória como o resultado da interseção crítica entre memórias privadas e não tanto uma memória pública, mas antes o que Aleida Assmann definiu como um “repertório público” (2011). Ou seja, quando hoje, um filho da guerra colonial ou da descolonização (filho de ex-colono ou de ex-colonizado) encontra fotos de família, cartas ou objetos, como acima mencionado, os seus códigos de leitura são alimentados por muitas outras coisas que viu e que conhece.

Temos na nossa memória um conjunto de imagens de todos estes contextos que ativamos de imediato perante um estímulo. Outra fonte importante é o arquivo oficial, que o ‘filho’ poderá ver e interpretar, e até descobrir que o passado oficial guardado nos arquivos, coincide com várias coisas que terá visto e ouvido dos seus pais, ou seja, que a história do seu pai e da sua mãe faz parte de uma história pública, fazendo-o assim entender que o passado de onde emerge é também o do seu país. Essa atitude pública e política é a pós-memória.

E é sobre a pós-memória ou a memória de segunda geração da Guerra Colonial e dos movimentos da descolonização que esta reflexão vai incidir a partir da interpelação realizada por três discursos artísticos.

2. Cartas ao Pai

As três peças de trabalho artístico que aqui vos apresento *Conakry*, de Filipa César com a escritora portuguesa Grada Kilomba, o livro *Cadernos de Memórias Coloniais*, de Isabela Figueiredo e a colcha de aerogramas da artista visual Ana Vidigal, *Penélope*, são fragmentos de um discurso de herança do que podemos chamar filhas do império português em África que terminou em 1975, após treze anos de guerra colonial e na sequência do golpe militar em Portugal em 25 de Abril de 1974, que derrubou um longo regime ditatorial fascista e colonialista.

A primeira causa deste golpe militar foi sem dúvida o impasse gerado por esta prolongada guerra, da qual não havia saída militar nem política. Todavia a magnitude deste golpe militar, que se prolongaria numa revolução, deixaria silenciosa a sua causa principal: a guerra colonial e o fim do império com o êxodo de milhares de portugueses de Angola, Moçambique e Guiné Bissau. Além disso, o facto de a queda do regime fascista e o estabelecimento de um regime democrático após a chamada Revolução dos Cravos ter sido realizada por membros do exército colonial – os jovens oficiais que se reuniram no *Movimento das Forças Armadas* (MFA) – é um fator-chave para entender por que é que a longa história colonial de Portugal e a guerra contra os movimentos de libertação nunca foram objeto de amplo debate público. Assim a memória desta guerra e do retorno de milhares de portugueses de África no movimento dos chamados ‘retornados’ ficou reservado aos seus protagonistas – os ex-combatentes ou os retornados e as suas famílias.

Na sua enorme heterogeneidade estas populações traziam em si um misto de encoberto, novidade, exotismo, fuga, repatriamento, migração, memórias dispersas. A sua presença assinalava a transição de um Portugal como um país colonizador para um Portugal pós-colonial, dificilmente descolonizado das suas colónias e das imagens de ex-colonizador, ex-colonizado, apesar das utopias de libertação que marcavam este momento histórico nacional, em que eram vistos como algo que representava um passado a esquecer. É neste mar de silêncio que a guerra e o ‘retorno’ atingem a geração seguinte, aquela que era criança aquando da mobilização do pai ou que ainda nem era nascida, a geração dos ‘filhos da guerra’, dos ‘filhos dos retornados’, dos afro-descendentes.

A passar de geração em geração esta história interrompida, mas que parece lhes estaria destinada, precisa de ser interrogada. Hoje os filhos do império demandam sobre o que é que aconteceu, olham as fotografias e os objetos, as cartas e os diários, releem e reescrevem textos, pesquisam arquivos públicos e privados, olham os livros escolares, e questionam a história que por essa via também lhes foi transmitida. Na verdade estas artistas lidam com as memórias alheias, mas familiares, memórias dos seus pais e avós. Tratam-nas como material nobre dos seus trabalhos e assim criam obras inovadoras que contam outras histórias em que nos reconhecemos porque também fazemos parte delas.

Escolho lê-las a partir de um espaço íntimo de escrita e de reflexão que é a carta. Trata-se, na minha leitura de ‘cartas aos pais’, que se transfiguram na imagem da nação e, nessa medida, são cartas dirigidas aos seus contemporâneos a quem mostram, a partir de um discurso muito pessoal, e por vezes íntimo, que a memória é um elemento fundamental da democracia.

2.1. Carta póstuma ao pai

Meus escritos tratavam de você, neles eu expunha as queixas que não podia fazer no seu peito. Eram uma despedida intencionalmente prolongada de você.

Franz Kafka, *Carta ao Pai*

Início esta reflexão com *Cadernos de Memórias Coloniais*, de Isabela Figueiredo em que a autora transforma o pai e a sua imagem em matéria literária e de profunda reflexão sobre os tempos finais do colonialismo português em África, lembrando aquela Carta ao Pai referencial na literatura ocidental, de Franz Kafka.

Isabela Figueiredo, nasceu em Moçambique na cidade colonial de Lourenço Marques, hoje Maputo. Era filha de colonos de classe média baixa, trabalhadores, que gozavam de uma vida confortável. O seu livro *Cadernos de Memórias Coloniais* – um dos vários que têm vindo a surgir na cena literária portuguesa e que se começam a configurar como uma literatura de descendentes – constitui um diálogo póstumo com a figura do seu pai, transfigurada ora na nação portuguesa, ora na própria imagem do colonialismo português em África.

Quando o meu pai regressou a Portugal trouxe consigo o colonialismo e nunca foi capaz de sair dele. O meu pai era o colonialismo. Portanto, o meu pai era também a injustiça e a violência. Talvez eu não saiba bem, do ponto de vista histórico, o que foi o colonialismo - muito me escapará; mas sei muito bem o que foi o meu pai, o que pensava e dizia, e esse é um conhecimento prático do colonialismo que nenhum historiador pode deter, a menos que tenha vivido a mesma experiência. (Figueiredo 2009, pp. 21–22)¹

O livro de Isabela Figueiredo tem uma forte dimensão pessoal, mas enquadra-se nas análises profundas sobre o “nosso colonialismo inocente”², pensado por Eduardo Lourenço, ficcionalmente trabalhado por Helder Macedo no romance *Partes de África*, 1991, e por António Lobo Antunes, em *O Esplendor de Portugal*, de 1997. Em 1991, *Partes de África* constituía um livro pioneiro neste aspecto, ‘inclassificável’ na ficção portuguesa de então e, à semelhança, de *Caderno*, de Isabela Figueiredo era fundado sobre um diálogo póstumo com a figura do pai, transfigurada ora na nação portuguesa, ora na própria imagem do colonialismo português em África. Contudo, e relativamente a estes livros, o livro de Isabela Figueiredo oferece um outro olhar sobre o colonialismo português, não mais elaborado a partir do olhar de quem mal ou bem o protagonizou, ora

¹ Esta citação é da entrevista de Isabela Figueiredo, “Isto é a sério – uma conversa com Isabela”, publicada na Adenda ao seu livro.

² A expressão é de Eduardo Lourenço, 1976 (vd. Lourenço 2014).

como filho de administrador colonial, ora como antigo colono, ora como miliciano do exército colonial em África, mas a partir da memória do olhar de uma criança que, ao mesmo tempo que acorda para o mundo, e chora como todas as crianças choram quando percebem o mundo, acorda também para a realidade do colonialismo, personificado na complexa, amada e odiada, figura do pai/ pátria.

O branco foi lá dentro, deu porrada no Ernesto, agora vai a sair, o branco trouxe a menina, é a filha do branco. E o homem branco que me leva pela mão voando, atravessa o caniço veloz, procura a *Bedford* estacionada lá fora, senta-se, põe o motor a trabalhar, arranca, olha para mim, então estás cansada, queres ir beber uma Coca-Cola? Queres que te deixe provar o meu penalti? Olho-o, não respondo. Aquele homem branco não é o meu pai. (Figueiredo 2009, p. 53)

Por isso, este livro é um grito, no sentido em que relata a vivência do trauma que unifica a pessoa do pai à violência explícita e implícita do colonialismo português; e é um luto, porque é um choro prolongado pela figura colonial do pai e pela violência que ela contém ao transformar o grito (trauma) num choro (luto) do qual dificilmente se sai, na eterna busca de pertença a um mundo às avessas, do qual mal ou bem todos nós emergimos.

O título *Caderno de Memórias Coloniais* assume essa culpa herdada, uma culpa que não se consegue resolver em responsabilidade histórica, envolta que está ainda no imaginário português por uma onda nostálgica de África, que recupera os tópicos de um “colonialismo inocente” do “paraíso tropical”³ em que Gilberto Freyre nos tinha a todos colocado e que se tem vindo a afirmar na ficção portuguesa contemporânea. A gestão de saudade que esta onda literária e testemunhal tem marcado no panorama literário português traz contudo uma novidade – denuncia também que para se perceber o Portugal contemporâneo se tem de fazer a viagem de retorno a África, mas não no sentido com que Isabela Figueiredo o faz, ou seja, no sentido de lidar de frente com os seus fantasmas, mas de habilmente os transformar em fantasias, ora escrevendo a busca do paraíso perdido que não poderá lá estar porque nunca existiu a não ser na imaginação, ora na efabulação de uma África Minha que nunca tivemos. Estes são livros capazes de gerir saudade, mas não de gerar futuro. É isso que os afasta do livro de Isabela Figueiredo que por lidar com o mais poderoso fantasma de África – o colonialismo e as relações desiguais de poder em que assenta – é capaz de gerar futuro.

Magoado, traumatizado, culpado, mas futuro, apesar de tudo, um futuro doloroso para a protagonista em ruptura com o seu grupo de origem familiar e social, em ruptura com a sua terra de pertença também ela perdida no meio da história. E aqui reside a cisão, manifesta na impossibilidade de amor, pela traição, que o livro de Isabela Figueiredo assume e que o torna trágico. “Este homem branco não é o meu pai”. Aquele pai de quem ela dificilmente se despegou no aeroporto de Lourenço Marques estava como Lourenço Marques e a sua infância, perdida para sempre e, por isso, é solicitado à narradora quando parte para a metrópole que dê testemunho do que estava a acontecer aos brancos, do que estava a acabar naquele ponto português do Índico – “O tempo dos brancos tinha

³ A expressão é de Amílcar Cabral.

acabado” (Figueiredo 2009, p. 88). Mas o testemunho que a narradora vai emitir não é aquele que os futuros retornados que se despediram da menina filha do electricista no aeroporto de Lourenço Marques, insistiram para que ela contasse, para que ela cumprisse o seu papel de testemunha:

... agora, lá, são muito amiguinhos dos pretos, mas tu vais explicar-lhes que isto não é como eles pensam. Defendem-nos, mas ninguém fala do que nos fazem os pretinhos... Contas tim-tim por tim-tim os massacres de Setembro. Contas tudo o que nos aconteceu. E à Candinha... (*idem*, p. 79)

Sem deixar de dar testemunho do que acontecia aos brancos, mas sabendo bem que nunca foi portadora da sua mensagem, a narradora dá também testemunho do que foi acontecendo aos negros ao longo do final do processo de colonização que testemunhou, e isso não era suposto fazer, porque “os outros brancos que lá estiveram nunca praticaram o colun..., o colonis..., o colonialismo, ou lá o que era. Eram todos bonzinhos com os pretos, pagavam-lhes bem, tratavam-nos melhor, e deixaram muitas saudades.” (Figueiredo 2009, p. 49) A ironia é trágica, e o testemunho é a assumpção da ruptura:

Quem, numa manhã qualquer, olhou sem filtro, sem defesa ou ataque, os olhos dos negros, enquanto furavam as paredes cruas dos prédios dos brancos, não esquece esse silêncio, esse frio fervente de ódio e miséria suja, dependência e submissão, sobrevivência e conspiração. Não havia olhos inocentes. (Figueiredo 2009, pp. 27–28)

Este testemunho sobre o outro lado do colonialismo praticado pelos portugueses era suposto ter ficado em silêncio, apesar de, como a narradora rapidamente constatou, em Portugal ninguém estar de facto interessado em saber o que tinha acontecido nem aos negros, nem aos brancos. Daí o seu sentimento de abandono, a sua solidão, a sua manifestação privada de recordação, o seu sentimento de não pertença a Portugal e o não direito de pertença ao lugar onde nascera e vivera a infância – “Não valia a pena fixar a imagem. Tudo se extinguiria depressa. Não voltaria a esse lugar, que sendo a minha terra, não me pertencia” (*idem*, p. 87).

E é nesta medida que assume hoje a sua identidade de desterrada ou seja, de alguém sem terra. Esse é o preço a pagar pela sua herança, assumindo a culpa, de olhos bem abertos:

Um desterrado como eu é também uma estátua de culpa. E a culpa, a culpa, a culpa que deixamos crescer e enrolar-se por dentro de nós como uma trepadeira incolor, ata-nos ao silêncio, à solidão, ao insolúvel desterro. (*idem*, p. 134)

Caderno de Memórias Coloniais alinha-se portanto não com os livros da geração de retornados ou de ex-combatentes – o título não o permitiria desde logo – mas nos da “geração dos netos que Salazar não teve” (Ribeiro & Ribeiro 2013, pp. 25–36): a geração dos filhos da Guerra Colonial, os filhos da ditadura, os filhos dos retornados, aqueles que têm uma memória própria, mas de criança, dos eventos que levaram ao fim do império português em África, ou pós-memórias já, ou seja, aqueles que não têm memórias

próprias destes eventos, mas que cresceram envoltos nessas narrativas sem delas terem sido testemunhas.

2.2. Cartas do pai ausente

Ainda hoje, quando olho para as caixas da nossa correspondência, comovo-me profundamente e os nossos filhos sabem que, quando morrermos, as nossas cartas têm de ir connosco. As cartas de amor dos tempos da guerra são absolutamente nossas.

M. C. Ribeiro, *África no Feminino* (2007)

Ana Vidigal é uma artista visual portuguesa que aparentemente não teria nenhuma relação com África não fosse o seu pai ter sido um dos muitos jovens portugueses metropolitanos mobilizados para Angola, para a Guerra Colonial, nos anos 60 do século passado. Os seus primeiros anos de vida foram marcados por esta ausência do pai na guerra, a solidão da mãe e a presença de cartas vindas de África. *VOID* (2007) é uma instalação que representa a ausência do seu pai no seu quarto de criança coberto por fotografias e cartas de guerra do seu pai. Mas para alcançarmos o seu quarto andamos num labirinto pontuado por quadros com babetes em que estão colados textos sobre muitas outras guerras. O seu outro trabalho *Penélope* é uma colcha composta pelos aerogramas que o pai de Ana Vidigal enviava a sua mãe.⁴ As cartas com que viu em criança a sua mãe deitar-se ao longo dos dois anos da comissão do pai. A conotação da cama é fortíssima, não seria o mesmo se fosse qualquer outro artefacto de casa.⁵

É uma memória privada, familiar que proporciona a feitura de *Penélope*. Mas *Penélope* é uma obra de arte e esse gesto público de autora, fala-nos dos homens que foram para a guerra, e das mulheres que ficaram à espera dos seus maridos, que podiam voltar ou não. Uma história que tem a espessura de séculos como o nome Penélope, que evoca a partida e aventura de Ulisses, que de facto só ganha sentido pela expectativa do regresso, que a espera de Penélope, ressignifica. Olhando este trabalho hoje com este nome imaginamos quão real foi aquela colcha para tantas mulheres portuguesas enquanto artefacto de abrigo e aquecimento e interrogamo-nos sobre o que teria sido mais importante: se o que estava escrito no papel ou a materialidade do corpo do companheiro ausente projetada no papel.

Hoje, talvez *Penélope* não seja mais do que a memória do frio e da solidão e, acredito que também o Ulisses desta história tenha uma colcha igual ainda por fazer. *Penélope* não é feita por criança de sete anos. É uma linda prenda de uma filha para a sua mãe, feita de atenção, dor e compaixão, mas é também um gesto de autor, que inscreve no espaço público a memória da guerra, a partir da casa da família, que em si representa

⁴ *Menina Limpa, Menina Suja*, a exposição individual de celebração de 30 anos de carreira artística, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna, 23 de julho a 23 de setembro 2010. Curadoria: Isabel Carlos.

⁵ “Não é uma criança de sete anos que faz esta peça. Seria diferente se fosse uma toalha de mesa. A conotação da cama é fortíssima.” (in A.M. Ribeiro 2010, s.p.).

toda a nação, em que a mulher é simultaneamente refém e garante de paz, estabilidade e normalidade.

Ana Vidigal, pela sua educação, estaria preparada para receber o pai como herói, como a sua mãe, como aliás, toda a nação. Mas a situação inverte-se completamente com o 25 de Abril de 1974. A guerra tinha-se tornado um motivo de vergonha e quem nela participou trazia uma história que não cabia na nação saída da revolução do 25 de Abril de 1974. Por isso, a forma de representação escolhida pela artista focaliza-se na materialidade de uma colcha composta por cartas de guerra, o elemento íntimo que testemunha a ausência de um homem numa guerra. A guerra é assim uma tragédia familiar silenciosa e íntima, mas a partir da materialidade deste objeto artístico – uma colcha composta de cartas de guerra – partilhada por toda a nação. Em que casa portuguesa não há aerogramas ou cartas de guerra que compuseram as noites de tantas Penélopes? E por isso *Penélope* é também o registo de uma ausência projetada nas gerações seguintes, nos filhos da guerra colonial. Este gesto de compaixão pela inscrição em si de uma dor aparentemente alheia, é a pós-memória.

2.3. Carta ao pai de uma nação imaginada

Decolonisation what a beautiful word.

Grada Kilomba, Filipa César

A imagem visual está profundamente ligada à construção da pós-memória. Filmes de família, arquivo e propaganda, fotografias, imagens reais e imaginárias, desenhos, cartas e outros materiais gráficos alimentam a imaginação e a criatividade pós-memorial. Talvez por esse motivo, o trabalho das artes visuais tenha tido o seu desenvolvimento logo no início dos anos 2000, como vimos com as obras de Ana Vidigal, mas também poderíamos indicar os trabalhos iniciais de Miguel Palma, *Ultramar* (2004), ou de Manuel Santos Maia, *Alheava* (2006) e os primeiros filmes e documentários.

No cinema temos também uma grande variedade. De autoria feminina assinala-se desde logo o trabalho pioneiro e sistemático de Margarida Cardoso, sendo neste aspeto o mais marcante o filme *A Costa dos Murmúrios*, de 2004. Trata-se, na verdade, de uma representação de segunda geração – o seu filme – realizada a partir de uma outra representação, de primeira geração, o romance *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge, romancista, mas também uma mulher que acompanhou o marido em missão na Guerra Colonial em Moçambique.⁶ De certa forma, esse seria também o quadro adotado pelo realizador Ivo Ferreira, em *Cartas de Guerra* (2016), que também parte de um testemunho de primeira geração – as cartas de guerra de António Lobo Antunes à mulher – olhadas por um realizador, que é já, um filho do império. As propostas mais recentes, como o primeiro filme de animação, *Estilhaços* (2015), de José Miguel Ribeiro, que ganhou prémios em vários festivais, e os filmes de Filipa César, baseados em pesquisas de arquivo do lado oposto da luta, principalmente com *Transmission from the Liberated Zones*

⁶ Sobre Margarida Cardoso *vd.* Medeiros (2011, 2014).

(2015), *Conakry* (2013) e *Spell Reel* (2017) lançam outras maneiras de lidar com o tema e outros olhares sobre esta guerra.

Filipa César apresenta o outro lado desta guerra, a guerra de libertação na Guiné-Bissau, filmada pelo cineasta guineense Sana N’hada.⁷ Em *Conakry* realiza um trabalho cinematográfico a partir dos filmes de arquivo sem som e a apresentação é feita pela jornalista Diana McCarty que, ao longo do filme, vai tecendo comentários que nos vão dando acesso aos contextos das imagens que desfilam sob os nossos olhos. Paralelamente uma mulher, a escritora e artista portuguesa Grada Kilomba, residente em Berlim, é colocada em primeiro plano. Grada Kilomba olha as imagens relativas a episódios anteriores ou contemporâneos do seu nascimento, que despertam nela uma presença que vai além de uma possível recordação.

A partir das imagens, cuja produção e a ordenação obedecem a um esquema ideológico institucional e político, Grada Kilomba elabora uma narrativa em que redescobre e imagina um passado que a seduz e com o qual está comprometida através de uma ligação de pertença determinante. Redescobre a sua história de portuguesa afro-descendente, ligada a uma história maior que é a história de Portugal e das suas ex-colónias em luta pela libertação. No filme é através dela que as imagens do passado se relacionam com o presente. Grada Kilomba cresceu em Portugal, em Lisboa, nos anos a seguir à revolução, num bairro de negros e mestiços que tinham vindo de África nos anos da descolonização.

À medida que vê o filme sobre os movimentos da luta de libertação na Guiné-Bissau, enamorada da figura paternal de Amílcar Cabral e da nova e jovem África glamorosa que viveu a utopia dos primeiros anos de independência, Grada Kilomba descobre uma história que nunca lhe foi contada, nem em casa nem na escola. Uma história sedutora, fantasmática que lhe permitiria ter entendido as suas origens e sua travessia, uma história do outro lado da guerra que teria sido legítimo conhecer, e que lhe teria permitido resgatar orgulhosamente a sua herança africana.

Na visualização do filme reencontra a sua história, ou melhor, a ‘continuidade’ de uma história brutalmente interrompida, como refere olhando as imagens que gostaria de ter visto na infância em que viveu a subordinação e segregação – “my memories are not sweet” – que um prolongado colonialismo impõe aos corpos negros, e que, apesar da descolonização e da revolução do 25 de Abril, se perpetuaram sobre si em Lisboa.

Em *Conakry*, como em *Transmission from the Liberated Zones*, os momentos hoje históricos registados nos filmes, desfilam atrás do presente que aparece em primeiro plano pela imagem e a interrogação histórica de herdeiros desta história hoje. Neste sentido, a utilização que se faz do arquivo é dinâmica, consciente e ativa, ao lê-lo não como um repositório de conhecimento e de registo do passado, mas como um espaço de descoberta e de explicação narrativa do contemporâneo. A partir do conhecimento do passado a que o arquivo dá acesso, Grada Kilomba vai simultaneamente construir uma narrativa interpretativa e interrogativa sobre os rostos e os corpos que desfilam no filme e que

⁷ Sana na N’hada, Josefina Crato, José Bolama Cabumba e Flora Gomes são realizadores guineenses. Em 1967 foram enviados por Amílcar Cabral para o Instituto Cubano de Arte e Indústrias Cinematográficas, onde trabalharam com Santiago Álvarez. Em 1972 voltam à Guiné-Bissau. Entre 1972 e 1980 realizam filmes sobre o movimento de libertação na Guiné-Bissau e a guerra e os primeiros anos da jovem nação.

encenam o percurso de luta que levou à independência política, conquistou a libertação sonhada e iniciou a revolução.

O tema, as imagens e a proposta política que elas transmitem gera uma empatia emocional de um enorme impacto visual nas gerações seguintes. Grada Kilomba identifica o seu corpo com os que passam no filme, com a sua luta, o seu possível discurso, ao mesmo tempo que o texto lido por Diana McCarty, projeta as imagens da Guiné que visualizamos, nas muitas lutas do mundo contra o imperialismo e a opressão. Visualmente o corpo de Grada Kilomba penetra no ecrã, confunde-se com os corpos das imagens e a herdeira desta luta anticolonial, que é o cerne desta narrativa visual de arquivo, afirma-se como sujeito político colocando no contemporâneo – com a densidade histórica que o arquivo permite e os ecos que a palavra descolonização encenam – as questões de herança, identidade, raça, género e pertença.

Não se trata portanto de uma “memória autobiográfica” (Bloch 2016), nem de uma autoficção, nem de apenas ver e comentar imagens das lutas de libertação, mas de sobre elas e a partir de si construir uma narrativa alternativa gerida pela emoção da receção da sua história e da responsabilidade que o filme lhe confere enquanto sujeito político. O movimento de emancipação que este percurso pessoal e coletivo inscreve chama-se “descolonização” e é um longo processo. “Decolonisation what a beautiful word”, assim começa o texto de Grada Kilomba – de si própria e da sua história em Lisboa.

Desta forma *Conakry* conjuga o público – o filme, a história – e o privado – a história da família e a sua história – o que gera um compromisso transformador que, ao mesmo tempo que apazigua o luto e o lado íntimo da perda – como diz Derrida o herdeiro é sempre um herdeiro em luto – lhe confere a responsabilidade política da história de que é a herdeira, ou seja, aquela que recebe a missão de continuar a obra do outro – “They do not come late, they come on time”. A herança é portanto uma escolha política das gerações seguintes⁸ e a revisitação do arquivo é o meio utilizado para travar o combate pela memória que é sempre um combate pela história (Certeau 1982).

Conakry é um filme que nos mostra como a criação cinematográfica se relaciona com os contextos históricos e como os projeta na atualidade. Representa uma comovida homenagem a Amílcar Cabral, um trabalho intenso de memória sobre as imagens, no sentido definido por Annette Kuhn em *Memory Work: the second generation*, ou seja, um trabalho que exerce a sua atenção na memória como processo de inquirição de passado e da sua reconstrução a partir do presente – “These images are so far away. But also so near. Are they memories? Lost ones or found ones?”⁹ Como espetadores não vemos a representação da luta de libertação que é o filme de Sana N’Hada¹⁰, mas a representação da luta de libertação, a partir da voz da jornalista Diana McCarty e do corpo e da voz da ‘filha’ Grada Kilomba. A realização de Filipa César, torna contemporâneo o que não é contemporâneo e “essa adjunção é a pós-memória” (Vecchi 2018).

⁸ Num dos seus ensaios, Imre Kertész exprime esta mesma perceção, quando fala do gesto de reivindicação e de validação expressa das gerações seguintes em relação ao passado: “But to whom will it [Auschwitz] belong? Obviously, to the next generation, and to the one after that – *as long as they continue to lay claim to it, of course.*” (Kertész 2006, p. 267). Agradeço esta referência a António Sousa Ribeiro.

⁹ Citação do filme.

¹⁰ Cf. o trabalho de António M. Silva (2016) que relaciona os filmes de Filipa César e de Margarida Cardoso e o conceito/ tema da pós-memória.

3. A fechar

Olho para estas diferentes propostas artísticas como textos, sendo que a plasticidade da imagem a torna mais abordável a partir de várias disciplinas. A imagem transmite-nos de forma mais direta a noção de espaço e, nesse sentido, é fechado o espaço de *Penélope* de Ana Vidigal, mesmo que a colcha esteja exposta numa sala imensa; como é fechado o texto de Isabela Figueiredo, de facto sem saída; e é aberto o espaço da imagem em movimento do filme de Filipa César que nos traz a dinâmica da utopia dos países africanos nos primeiros anos de independência, bem como a voz e o movimento dos corpos dos jovens em processo de descoberta e apropriação da sua história, como é o caso de *Conakry*.

O que me parece interessante sublinhar nestas propostas de segunda geração, é que não se trata de viagens a África na procura de um tempo perdido que nunca viveram, nem da procura de qualquer autenticidade. As fotografias que encontram, os filmes que vêem, as cartas que lêem, os objetos que cruzam contam histórias que não se resumem à história neles contada. Hoje a sua leitura – que comporta um envolvimento subjetivo dos factos que vislumbram (Sarlo 2007, p. 94) – produz outras narrativas e é a partir delas que se constroem discursos identitários alternativos, assumidamente transacionais e transculturais. E por que razão esta procura?

As histórias que os filhos dos ingleses, holandeses, portugueses, franceses, belgas hoje publicam recuperando a “casa dos seus pais”, para utilizar, noutro contexto, a conhecida expressão de Kwame Appiah (1992), têm uma relação profunda com o colonialismo e com a descolonização e, por isso, as suas personagens podem ser brancas, mestiças ou negras, mas falam da Europa. Assim no sentido público e portanto político, estas obras mostram-nos o quanto a descolonização não foi apenas um movimento a sul, que emancipou os países colonizados, mas também um movimento que atingiu radicalmente o continente colonizador que foi a Europa e, no caso sob análise, Portugal. Por isso, a viagem de retorno pós-colonial que estes trabalhos assinalam – de Portugal para África – inverte a *história de regressos*¹¹, sobre a qual se foram construindo os impérios. Nessa medida esta viagem constitui um reconhecimento de que grande parte da história de Portugal se passou fora de Portugal e da Europa, e que para perceber a “fractura colonial”¹², sob a qual todos vivemos, tem de se contar a história das pertenças e vinculações de muitos sujeitos àquelas outras terras outrora parte do império, sob pena de ficarem todos como uma espécie de “refugiados da história” (Marcus 1997, p. 17), como assinala a autora de *Caderno de Memórias Coloniais*, quando se auto-classifica de “desterrada”, na contradição gerada pela história e para si impossível de resolver: é que a sua história individual de pertença àquela terra – “Na terra onde nasci seria sempre a filha do colono” (Figueiredo 2009, p. 133) – coincide com a história pública do colonialismo português em África.

¹¹ A expressão remete para o título do meu livro *Uma História de Regressos – Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo* (Ribeiro 2004).

¹² A expressão é retirada do título do livro de Pascal Blanchard, Nicolas Bancel e Sandrine Lemaire (2005).

A partir de Portugal, mas poderia ser a partir de França, do Reino Unido ou da Bélgica, estes trabalhos mostram-nos que as histórias coloniais não estão arrumadas em arquivos secretos com gavetas de fundos falsos. Este trabalho interpretativo dos arquivos familiares e coletivos feito pelas gerações seguintes nada tem de memorialista e nostálgico, como é típico das gerações que protagonizaram os eventos, mas mostra a memória ou a pós-memória como um processo ativo de escolha, como muito bem sublinha António Sousa Ribeiro:

A constituição de pós-memória é um processo complexo, que pode assumir formas muito diversas e que, não é de mais repeti-lo, não se baseia nunca numa simples transmissão, antes implica um posicionamento activo, uma decisão, por parte de membros de uma segunda geração. Esta decisão não se joga nunca no plano estritamente racional, pressupõe, inevitavelmente, um grau elevado de envolvimento emocional. (Ribeiro 2019, p. 2)

Vejo estes trabalhos de ‘descendentes’, em diálogo com os ‘ascendentes’, como uma ferramenta individual e coletiva que interroga o passado a partir de uma perspectiva atual e contemporânea, o que constitui um exercício responsável e leal de uma cidadania transnacional e transterritorial. Assim, o que estes trabalhos artísticos nos trazem é o desafio para uma nova cartografia da memória europeia, baseada no pressuposto de que a herança colonial faz parte da identidade europeia, mostrando-nos que ser europeu é tudo, menos ser somente europeu. E olhando estas obras e todo o trabalho de análise das artes que realizamos no projeto de investigação *Memoirs: Filhos de Império e Pós-memórias Europeias*, acima referido, irei para longe: não é, ou não é mais, uma questão de preservar a memória, como nas primeiras gerações, mas de através da memória, empreender uma busca para encontrar os princípios que sustentaram uma civilização.

Não se trata portanto de encontrar uma identidade, nem de alcançá-la, mas de reconhecê-la, em si e nos outros e em cultivá-la com os instrumentos e as formas que elevam o ser humano (Ossola 2017, p. 18). Estamos portanto a lidar com o poder transformativo da memória pela arte, com o seu poder de nos dizer quem somos, como pessoas e como comunidade, com o seu poder de nos inquietar, de nos interpelar, mas também de nos fazer sonhar.

Financiamento: Este artigo resulta do trabalho desenvolvido pelo projeto *MEMOIRS – Filhos de Império e Pós-memórias Europeias*, financiado pelo Conselho Europeu para a Investigação (ERC) no quadro do Horizonte 2020, programa para a investigação e inovação da União Europeia (contrato n° 648624). <http://memoirs.ces.uc.pt/>

Referências

- Appiah, K. A. (1992). *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*. London/New York: Methuen/Oxford University Press.
- Assmann, A. (2008). Canon and Archive. In A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 97–107). Berlin: De Gruyter.

- Assmann, A. (2011). *Espaços de Recordação – formas e transformações da memória cultural* (Trad. Paulo Soethe). Campinas: Editoria Unicamp.
- Blanchard, P., Bancel, N., & Lemaire, S. (2005). *La Fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*. Paris: La Découverte.
- Bloch, M. (1995). Mémoire autobiographique et mémoire historique du passé éloigné. *Enquête*, 2, 59–76. <https://doi.org/10.4000/enquete.309>.
- Certeau, M. de (1982). *A Escrita da história* (Trad. Maria de Lourdes Menezes). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- César, F. (Dir.) (2013). *Conakry*. Texto e Performance de Grada Kilomba e Diana McCarty.
- Di Castro, R. (2008). *Testimoni del non-provato. Ricordare, pensare, immaginare la Shoah nella terza generazione*. Roma: Carocci.
- Figueiredo, I. (2009). *Caderno de Memórias Coloniais*. Coimbra: Angelus Novus.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29 (1), 103–28.
- Keightley, E., & Pickering, M. (2012). *The Mnemonic Imagination: Remembering as Creative Practice*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kertész, I. (2001). Who Owns Auschwitz? (Trad. John MacKay), *The Yale Journal of Criticism*, 14 (1), 267–72.
- Levi, P. (1997). *O dever de memória* (Trad. Esther Mucznik) Porto: Civilização.
- Lourenço, E. (2014). *O Colonialismo como o Nosso Impensado*. Lisboa: Gradiva.
- Marcus, G. (1997). *The Dustbin of History*. London: Picador.
- Medeiros, P. de (2011). Spectral Postcoloniality: Lusophone Postcolonial Film and the Imaginary of the Nation”. In S. Ponzanesi & M. Waller (Eds.), *Postcolonial Cinema Studies* (pp. 129–142). London and New York: Routledge.
- Medeiros, P. de (2014). Coffin Exchange. In S. Ponzanesi (Ed.), *Gender, Globalization, and Violence: Postcolonial Conflict Zones* (pp. 161–174). New York and London: Routledge.
- Ossola, C. (2017). *Fables d'Identité – Pour retrouver l'Europe* (Trad. do italiano Pierre Musitelli). Paris: Presses Universitaires de France.
- Ribeiro, A. M. (2010, julho 12). Ana Vidigal é pintora e nunca lhe passou pela cabeça ter filhos. *Público*. Consultado em <https://www.publico.pt/2010/07/12/culturaipsilon/noticia/ana-vidigal-e-pintora-e-nunca-lhe-passou-pela-cabeca-ter-filhos-1446411>.
- Ribeiro, A. S. (2019, novembro 23). Pós-memória e ressentimento. *Memoirs newsletter*, 76. Consultado em https://memoirs.ces.uc.pt/ficheiros/4_RESULTS_AND_IMPACT/4.3_NEWSLETTER/MEMOIRS_newsletter_76_ASR_pt.pdf.
- Ribeiro, A. S., & Ribeiro, M. C. (2018). A Past that Will Not Go Away. The Colonial War in Portuguese Postmemory. *Lusotopie*, 17 (2), 277–300.
- 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. (2004). *Uma história de regressos. Império, Guerra Colonial e pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento.
- Ribeiro, M. C. (2007). *África no Feminino – as mulheres portuguesas e a Guerra Colonial*. Porto: Afrontamento.
- Sarlo, B. (2007). *Tempo Passado. Cultura da memória e guinada subjetiva* (Trad. Rosa Freire d'Aguiar). São Paulo/Belo Horizonte: Companhia das Letras/ Editora da UFMG.
- Silva, A. M. (2016). Archives, memory and colonial resistance in the work of the Portuguese filmmakers Margarida Cardoso and Filipa César. *Journal of Romance Studies*, 16 (2), 96–111.
- Stora, B. (1999). *Le Transfert d'une mémoire. De l'Algérie Française' au racisme anti-arabe*. Paris: La Découverte.
- Vecchi, R. (2018, maio 12). Argentina e as suas cicatrizes familiares. *Memoirs newsletter*, 2. Consultado em https://memoirs.ces.uc.pt/ficheiros/4_RESULTS_AND_IMPACT/4.3_NEWSLETTER/MEMOIRS_newsletter_02_RV_pt.pdf

Vidigal, A. (2010). *Menina Limpa, Menina Suja*. Exposição individual de celebração de 30 anos de carreira artística, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna, 23 de julho a 23 de setembro 2010. Curadoria: Isabel Carlos.

[recebido em 12 de fevereiro de 2020 e aceite para publicação em 2 de abril de 2020]