

A voz como arquivo afetivo. Testemunhos, silêncio e fotografia em 48 de Susana de Sousa Dias

Robert Stock (Humboldt-Universität zu Berlin)

Libertação dos presos políticos e condenação do regime

O 25 de Abril de 1974 iniciou um processo de mudança radical em Portugal. O golpe do MFA deu início ao fim do Estado Novo e da sua política colonial nos chamados territórios ultramarinos, entre eles Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, onde desde 1961 se desenrolou uma guerra colonial contra o regime autoritário de Salazar e, subseqüentemente, de Caetano. Durante quase cinco décadas o regime tinha estabelecido uma estrutura de poder e hierarquias baseadas na opressão da opinião pública e perseguição de opositores políticos. Neste ramo sociopolítico, a PIDE/DGS (Polícia Internacional de Defesa do Estado/Direcção-Geral de Segurança) atuava em Portugal e nas colónias com o objetivo de identificar elementos da oposição política e realizar a detenção e prisão de suspeitos. Sob tortura, os prisioneiros eram forçados a falar das suas atividades dentro do Partido Comunista Português (PCP) ou de movimentos independentistas. A PIDE/DGS queria obter informações sobre planos futuros, ações militantes ou mesmo operações militares contra o regime. Muitas vezes, como relatavam depois os ex-prisioneiros, os membros da PIDE/DGS usavam espancamentos, tortura e outros métodos para que os detidos falassem (Pimentel 2007). Os opositores ao regime sabiam desses procedimentos violentos por parte da polícia secreta. Por exemplo, o PCP e outras organizações tinham programas de treino político para preparar os membros para tais situações (Cardina 2013). Além disso, a esfera pública antes de 1974 era afetada pela censura e controlada pela polícia do Estado. Não se falava de políticas de opressão ou repressão, porque o carácter autoritário do regime tinha criado um clima de obediência, de não interferência e de conformidade (Rosas 1997, 46). Tudo isto mudou nos dias da revolução. Como relata o Museu do Aljube,¹ no dia 26 de abril familiares, amigos e camaradas políticos juntaram-se em frente às prisões de Caxias e de Peniche exigindo a libertação dos presos políticos. Com o decorrer dos eventos, com a concentração de populares e a presença do MFA, os agentes da PIDE/DGS renderam-se e os prisioneiros foram libertados. Neste momento do reencontro, ao que parece, predomina o sentimento da alegria. Dos arquivos da RTP há vários *clips* curtos que mostram a saída dos prisioneiros, entre eles por exemplo escritores como Urbano Tavares Rodrigues (Associação 25 Abril 2011). Alguns dos que saem são entrevistados pelo repórter. É uma conversa curta em que os libertados falam sobre a duração e o período da detenção. Relatam também, embora

1 "26 de Abril de 1974". <https://www.museudoaljube.pt/2023/04/26/26-de-abril-de-1974>.

com pouco pormenor, as torturas que sofreram como por exemplo privação de sono e espancamentos. As imagens capturam uma situação espontânea em que prevalece o alívio sobre o final da detenção e a esperança de um novo começo.

No decurso do processo revolucionário, registaram-se mudanças enormes, incluindo a questão crucial de saber qual o sistema político a estabelecer em Portugal. Paralelamente aos desenvolvimentos políticos, foram também discutidas as questões relativas à forma de lidar com o regime anterior. A polícia secreta e a violência contra a oposição política também estiveram em causa. Foram criadas comissões para abolir as instituições do Estado Novo (Cardina 2013). Saliencia-se que, no período de 1974–1976, se registaram purgas na administração pública, na direcção de empresas e nas forças armadas (Loff 2010, 70). Registaram-se também prisões, entre outros, de agentes da PIDE/DGS. No entanto, os detidos foram condenados a penas relativamente leves (Pinto 2001, 82). Foi concedida uma amnistia a pessoas que tinham cometido crimes antes de 1974, incluindo perseguidos políticos, desertores ou militares envolvidos em crimes de guerra (Loff 2010, 75).

Um dos filmes que se debruçou sobre as mudanças políticas em Portugal e que também abordou mais de perto o legado do regime autoritário foi *Deus Pátria Autoridade. Cenas da Vida Portuguesa 1910–1974* (1976) de Rui Simões (Costa 1997, 160). Simões exilou-se em meados da década de 1960, quando foi chamado a cumprir o serviço militar nas guerras das colónias (Cunha e Ferreira s. a., 4; Pinto 2001, 49). Viveu algum tempo em Paris e Bruxelas, estudou realização cinematográfica e regressou a Lisboa pouco depois do 25 de Abril. A Radiotelevisão Portuguesa (RTP), importante força de mudança política em consonância com as políticas do MFA na época da revolução e do período de transição, apoiou a ideia de Simões de realizar o projeto (Jiménez 2013, 164). Para a realização do filme, Simões efectuou, por um lado, uma extensa pesquisa nos arquivos da RTP. Por outro lado, foram feitas filmagens em Lisboa: de manifestações, greves ou libertação de presos políticos das prisões da polícia secreta.²

Discutiremos aqui brevemente a sequência “Autoridade” deste filme, pois aborda o problema da repressão política e do tratamento da oposição ao Estado Novo, para além de ilustrar, em alguns aspetos, os conflitos em torno aos crimes da PIDE/DGS após o 25 de Abril de 1974. Começa com imagens do Estádio Nacional demonstrando assim o poder do regime fascista, segundo a voz-off de Luís Moita. Passa a explicar que o regime atuou com dureza em relação a todas as tendências que ameaçassem abalar o poder do Estado Novo. Para explicar a ação da PIDE/DGS, o filme recorre a uma entrevista a Fernando Silva Pais, ex-director-geral da polícia secreta. Este material é contrastado com entrevistas aos antigos presos políticos Teresa Moita e Fernando Pereira, cujos comentários são enquadrados pela voz-off, não deixando dúvidas de que o Estado Novo usou violência contra os opositores políticos.

2 O título do filme remete para a tríade ‘Deus, Pátria e Família’ propagada pelo Estado Novo, que estava associada à imagem idealizada de uma sociedade paternalista, católica, trabalhadora e respeitadora das autoridades (Rosas 1997, 292). Com este filme, que faz parte do cinema militante (Gonçalves 2013, 5), Simões cria uma interpretação da história de Portugal no século XX em três sequências: “Deus” critica o papel da Igreja Católica no Estado Novo; “Pátria” aborda a guerra do regime contra os movimentos independentistas nas colónias africanas e a sua política colonial; “Autoridade” aborda a repressão da oposição política pela polícia secreta PIDE/DGS, nomeando os seus crimes, métodos de tortura e vítimas.

Silva Pais sublinha perante as câmaras que, no seu cargo, tinha uma enorme responsabilidade para com o país e que essa tarefa de defesa do país lhe exigia “enormes esforços”, incluindo, por exemplo, um serviço de reportagem contínuo que se estendia por todo o território até Timor. Contrastando com este depoimento, a voz-off refere-se à polícia secreta como uma “máquina gigantesca montada para manter o fascismo” (00:38:18), enquanto no ecrã são mostradas brevemente algumas fotografias de captura policial e de cadastro. Na sequência seguinte, as imagens televisivas da prisão de agentes da PIDE/DGS a seguir ao 25 de Abril são acompanhadas pelo comentário, que fala de milhares de pessoas que terão trabalhado para a polícia do Estado. A dimensão da violência é revelada pelas outras entrevistas: Teresa Moita relata a tortura através da privação de sono durante vários dias. Na sequência seguinte, Silva Pais nega qualquer uso de métodos violentos: “torturas que eu soubesse, não havia”. Novamente Moita entra em cena falando de “inconcebível, inconcebível” referindo-se a tortura que sofreu. O seu olhar dirige-se para baixo, evitando a câmara, e por um momento o filme para, permitindo que o seu silêncio se faça sentir e produza efeito face a uma experiência violenta, mas que ela não é capaz de descrever diante da câmara. Fernando Pereira contradiz igualmente, mas de forma mais direta, o desmentido do ex-director-geral e narra de frente para a câmara as ações brutais dos agentes da polícia durante a sua detenção. Para provar a ação violenta da PIDE/DGS contra a oposição, são também enumerados os membros da oposição mortos pela polícia: esta cena mostra retratos fotográficos de Dias Coelho, Catarina Eufémia e outras pessoas que fazem parte das vítimas da PIDE/DGS em Portugal. O contraste com as vítimas nas colónias é drástico: uma fotografia mostra várias pessoas mortas, não identificáveis e deitadas no chão, que o comentário conta entre os milhares de nacionalistas torturados e mortos pela PIDE/DGS nas colónias.

Perante esta sequência de *Deus Pátria e Autoridade* torna-se evidente que o principal objetivo do filme era o ajuste de contas com o Estado Novo e particularmente com a PIDE/DGS. Contrastando com a negação de violência e tortura de Silva Pais, o filme refere os crimes cometidos e inclui testemunhos no sentido de uma procura da verdade. Não se trata, antes de mais, de dar atenção à experiência do sofrimento, mas sim de provar que o Estado Novo era um regime criminoso, para cujos aliados e colaboradores se exigiria a devida condenação (Stock 2018, 64). Nota-se que o testemunho fílmico não é utilizado para clarificar a dimensão experiencial da história. Pelo contrário, os fragmentos de entrevistas servem para legitimar uma narrativa oposta à propaganda do Estado Novo. Além disso, as ações da PIDE/DGS nas colónias são retratadas como consideravelmente mais brutais. No entanto, este aspeto é ilustrado principalmente por fotografias, possivelmente porque dada a situação precária dos ex-presos políticos em Moçambique e noutros locais, não teria sido possível encontrar pessoas que aceitassem uma entrevista sobre este tema.³

3 Veja-se o exemplo da editora Afrontamento, no Porto. Desde o início da década de 1970, a editora publicou obras que criticavam o Estado Novo e a sua política colonial. Apesar de a polícia secreta ter confiscado livros, as obras foram amplamente distribuídas. Depois do 25 de Abril, a editora concentrou-se em livros sobre os movimentos independentistas e as suas histórias, uma forma de reconciliação com a violenta história colonial. Um exemplo é a publicação de relatos de tortura de presos políticos pela PIDE/DGS em Moçambique (Anónimo 1977; Silva 2013, 246–254).

O filme de Simões mostra que, durante o período revolucionário, a memória do antifascismo dominava claramente o discurso público (Cardina 2013, 252). Esta situação alterou-se com o processo de normalização democrática a partir de 1976, em que a consolidação política e a evolução económica passaram a estar no centro das atenções. Neste contexto, as discussões sobre os aspetos problemáticos do passado eram frequentemente negligenciadas. Esta situação alterou-se de maneira significativa a partir dos anos 90. Houve, por exemplo novas investigações sobre a PIDE/DGS que resultaram da abertura do seu arquivo no Torre do Tombo, Arquivo Nacional em Lisboa. Desde então, tem-se refletido sobre o papel dos agentes da PIDE/DGS e, sobretudo, dado mais atenção às experiências das vítimas de uma forma diferente e com mais rigor historiográfico (Pimentel 2007; Caldeira 2011). Mais ainda, essa discussão não se limita à história de PIDE/DGS em Portugal, tendo-se dado especial enfoque no seu papel no contexto da guerra colonial, ou da luta nacional de libertação como é designada pelos movimentos independentistas. Entre outros, Dalila Cabrita Mateus (2011) demonstra que a polícia secreta teve um forte impacto nas guerras em Angola, Guiné e Moçambique nos anos de 1961 a 1974 através de uma atuação violenta, incluindo muitas vezes ações brutais contra elementos da população civil, como afirma a historiadora. Em consequência, os debates sobre o passado colonial, a que temos vindo a assistir em Portugal desde a viragem do milénio, revelam um caráter bastante crítico no que diz respeito a PIDE/DGS. Ao sublinhar a violência e a repressão da polícia política, estes debates distanciam-se claramente das tentativas de branqueamento da história que aconteceram por exemplo nos anos 90, quando antigos agentes da PIDE/DGS se declararam inocentes em entrevistas na televisão e noutros lugares. O momento culminante das disputas foi a comemoração do vigésimo aniversário da revolução. Em abril de 1994, a SIC emitiu uma entrevista com Óscar Cardoso, na qual o antigo dirigente da PIDE/DGS, sem qualquer contestação, traçava uma imagem eufemística da polícia secreta e negava o recurso à violência contra os perseguidos políticos. Historiadores, políticos e ex-presos políticos protestaram contra o que designaram “branqueamento da história” e “reabilitação da PIDE”. Jornais como o *Público* publicaram relatos de ex-presos políticos sobre as torturas sofridas pela polícia secreta antes de 1974 (Loff 2010, 93). Pouco tempo depois, os arquivos da PIDE/DGS no Arquivo Nacional foram abertos à investigação, o que deu origem a uma série de trabalhos históricos e a uma reavaliação crítica (Fleschenberg 2004, 210). Desde então, a história, estrutura e as ações da PIDE/DGS como instrumento de poder do Estado Novo têm vindo a ser discutidas em pormenor principalmente no campo da historiografia (Mateus 2006, 2011; Pimentel 2011), mas também nas práticas memorialísticas. Destaca-se, neste contexto, a inauguração, em 2011, da exposição *A Voz das Vítimas* no Aljube, ex-prisão daquela polícia em Lisboa. Entretanto, nos países de língua portuguesa em África, o tema é tratado de forma diferente. Por exemplo, da Vila Algarve, centro da PIDE/DGS em Lourenço Marques (atual Maputo) até 1974, apenas resta uma ruína, que dá refúgio a sem-abrigos, crianças de rua ou refugiados de guerra (Stock 2018, 161).⁴

Consequentemente, o filme 48 de Susana de Sousa Dias, que se pretende analisar neste artigo, insere-se num processo de recuperação de memória sobre o passado autoritário e colonial. O título do documentário aponta para a longa duração do Estado

4 Veja-se o documentário *Memória em três atos* (2016) de Inadelso Cossa que discute a memória dos presos políticos da PIDE/DGS em Moçambique.

Novo (1926–1974) em Portugal. Debruça-se sobre cinco décadas da história de Portugal, utilizando como base imagens de arquivo oficiais e testemunhos daqueles que foram torturados pela polícia secreta. Os 16 entrevistados são, portanto, antigos presos políticos do regime autoritário português que falam sobre as suas experiências, dores e memórias dos tempos que passaram na prisão. Contudo, como veremos mais adiante, o filme de Sousa Dias funciona de uma forma diferente de *Deus Pátria Autoridade*, afastando-se de um dispositivo de procura da verdade e julgamento político e favorecendo uma ordem de experiências e afetos construída a partir da figura de testemunho histórico (Kalisky 2017). Trata-se, portanto, de um exemplo paradigmático das mudanças profundas que se observam nas constelações e cenários de testemunhos no âmbito de filmes documentais de um modo politizado para um modo afetivo (Menezes 2020).

48 pode ser considerado uma obra experimental ou “indisciplinar” (Overhoff Ferreira 2013), já que a realizadora decidiu não empregar meios convencionais de documentários. Em vez disso, é apenas a voz do entrevistado ou da entrevistada que ressoa no *soundtrack* durante os 90 minutos da obra. Assim, enquanto as entrevistas põem em evidência sentimentos, emoções e experiências de prisão, as motivações políticas que levaram à detenção permanecem muitas vezes pouco claras.⁵ Por conseguinte, as seguintes páginas serão dedicadas à análise de dois aspetos relacionados com este filme. Em primeiro lugar, pretendo desvendar a maneira como os depoimentos dos antigos presos políticos são enquadrados nesse contexto audiovisual, permitindo à realizadora fazer uma releitura das imagens oficiais de arquivo. Em segundo lugar, debruçar-me-ei sobre a forma como 48 discute o desaparecimento de material visual e documentos de arquivo nas colónias africanas. Esse aspeto prende-se, no caso de 48, com os depoimentos dos antigos prisioneiros da PIDE/DGS em Moçambique. As fotografias que a PIDE/DGS havia tirado já não se encontram nos arquivos em Maputo: “[...] ninguém sabe das fotografias dos presos políticos. Avançaram várias hipóteses. Aliás, a explicação que várias deram é que de facto naquele período a seguir ao 25 de Abril os Pides saíram, conseguiram destruir tudo, não ficou vestígio de nada”,⁶ afirma a realizadora. O objetivo deste artigo consiste, portanto, em explorar o trabalho arquivístico de Susana de Sousa Dias que se situa numa tensão entre o sonoro e o visual (Sousa Dias 2012; 2020).

O sonoro e o cinematográfico

O ponto de partida dessa reflexão sobre 48 é a importância do sonoro para o universo cinematográfico. A dimensão sonora, como destacam Elsaesser e Hagener (2010), não é apenas um suplemento do visual, mas uma componente essencial de um filme onde se entrelaçam modalidades sensoriais diferentes. No entanto, esse processo de entrançamento do visual, do auditivo ou do tato funciona de uma forma discreta, pretendendo ocultar assim a artificialidade da imagem ou do som. Atualmente, o *sound design* do filme baseia-se em tecnologias digitais de gravação e reprodução como o Dolby e visa uma sintonização com o visual sem interferências. Mas o trabalho conciso no

5 Os nomes dos entrevistados aparecem no fim do filme sem explicar se as pessoas eram membros da oposição ou dos movimentos independentistas.

6 Entrevista do autor com Susana de Sousa Dias, 27 de abril, Lisboa, 00.37.05–00.38.14.

som deve ficar no plano de fundo como afirma Mary Ann Doane: “the invisibility of the work on sound is a measure of the strength of the soundtrack” (1985, 54).

Na análise que se segue, vai-se prestar especial atenção ao som e à maneira de empregar a voz dos entrevistados para criar uma afetividade do testemunho. Em 48, a voz é uma instância que faz refletir o passado. Ao mesmo tempo torna-se necessário questionar o caráter dessa voz. É preciso pensar sobre e especificar a relação entre imagem, som, voz e os corpos que aparecem ou ficam invisíveis no ecrã. É de salientar que, como nos filmes de ficção, a voz em 48 é uma voz cinematográfica: “Cinematic voices, even when sounding very natural, are not the mere playback of the recordings of actors’ performances. They have been designed and constructed to fit the characters they represent” (Pauletto 2012, 141).

No que diz respeito aos depoimentos de testemunhos que relatam experiências do passado, o sonoro e a voz, portanto, têm de ser concebidos como uma dimensão relevante. A forma como o timbre e o tom da voz do testemunho se articulam e se percebem no filme depende de muitos fatores. Por exemplo, é decisivo se ela é (ou não) combinada com música ou sons de ambiente. Além disso, o som da voz pode incorporar indícios sobre o estado emocional e abrir horizontes de afetividade. Em consequência, uma perspectiva subjetiva para o passado pode ser sublinhada através da utilização multifacetada da voz: “Quando os testemunhos falam, a perspetivação profissional dos acontecimentos históricos, a distância racional produzida pela escrita é substituída por uma proximidade emocional da voz” (Fischer 2004, 523).⁷ Essa emocionalização e individualização do passado através da voz pode ser complementada – e talvez até intensificada – pelos silêncios e intervalos que surgem durante o depoimento. É preciso perceber que a narrativa e o silêncio se completam e dependem um do outro. E como testemunhar é um ato situado num contexto sociopolítico e mediático, também o cair em silêncio carrega uma dimensão política. Como afirma Chion, o silêncio “nunca é um vazio neutro. É o negativo do som ouvido anteriormente ou imaginado. É o produto de um contraste” (Chion 2011, 57).

Trabalho de arquivo

Desde 2001, Susana de Sousa Dias realizou vários documentários que se dedicam a discutir a herança do regime autoritário do Estado Novo (Wahl 2010; Esteves Pereira 2022; Álvarez e Serrano 2022; Menezes 2015). Essa motivação da realizadora de se aproximar do legado visual e problemático da ditadura deve-se, entre outras razões, a circunstâncias pessoais e familiares. Como comenta numa entrevista, a realizadora teve de enfrentar uma certa ambivalência e incerteza quando se deparou com fotografias das guerras coloniais nos arquivos:

When I entered the army archive, I came to understand that I myself was living a contradiction. [...] I was confronted by images of soldiers, perhaps soldiers eventually involved in the massacres that took place in Guinea-Bissau, Angola, and Mozambique.

7 Original: “Wenn Zeitzeugen sprechen, wird fachliche Verortung der historischen Ereignisse, wird die rationale, durch Schriftsprache erzeugte Distanz aufgehoben zugunsten emotionaler stimm Sprachlicher Nähe” (tradução de R. S.).

And I had two uncles, who I was very close to, who fought in the colonial wars. I had always lived as if these were entirely separate realities. In my family, nobody talked about the war, except my mother [...]. In the archive I realized that these soldiers could be my uncles, my brother, or even a son of mine. A very disturbing thought (Sousa Dias *apud* MacDonald 2014, 405).

Do encontro com o arquivo e os materiais visuais resultou uma inquietude que transformou a maneira de encarar o presente e os anos que se seguiram ao 25 de Abril. Tornou-se claro para Sousa Dias que os mesmos homens que fizeram a revolução possivelmente estiveram envolvidos em crimes de guerra nas colónias. Ainda por cima, salientou-se, dessa maneira, que a história do regime também era indissociável da sua história familiar. Assim, Sousa Dias faz parte, junto com outras realizadoras e outros realizadores, de uma geração de “filhos da guerra colonial” (Martins 2012; Vieira 2013, 91), para os quais o passado dos ex-militares que participaram nas guerras coloniais serve como ponto de partida para uma produção cultural que questiona o silêncio sobre o mesmo.

A história do 48 começa em 2000 com o documentário *Processo-Crime 141/53 – Enfermeiras no Estado Novo* (2000). Naquela altura, Sousa Dias encontrou álbuns fotográficos durante as suas pesquisas no arquivo da PIDE/DGS que continham *mugshots*, ou seja, fotografias dos presos tiradas pela polícia aquando da sua reclusão (Sekula 1986; Jäger 2003): “[...] the sensation struck me that in these pictures something unspeakable was hidden, something that could not be explained” (Sousa Dias em Holboom s. a.).

Para usar as fotografias no filme que pretendia fazer, a realizadora precisava da aprovação dos fotografados (Sousa Dias 2012). Foi então que empreendeu uma busca das pessoas, sem saber os seus nomes, para obter a autorização de acesso às atas e, desse modo, saber mais sobre as suas experiências na prisão. *Processo-Crime 141/53* é um filme que segue uma estrutura mais convencional. Essa forma de apresentar a história do Estado Novo num filme documental ‘clássico’ foi sucessivamente abandonada pela realizadora. Já em *Natureza Morta. Visages d’une dictature* de 2005, Sousa Dias traça um cenário reflexivo através de imagens de arquivos, meios cinematográficos como *slow motion* e um *soundtrack* particular para criticar o material usado abrindo novos horizontes de reflexão fílmica e histórica (Wahl 2010, 136–137; Overhoff Ferreira 2013).

A ideia para a estrutura do filme 48 surgiu quando a cineasta realizou entrevistas com Conceição Matos, Maria Antónia Fiadeiro e Manuel Pedro, durante as quais se falou também sobre as fotos da PIDE/DGS (Sousa Dias 2015, 482).⁸ Manuel Pedro apontou para sua cabeça rapada numa foto enquanto apareceu de cabelo comprido numa outra (Halpern 2011a). Conceição Matos chamou a atenção para o seu buço e o penteado que se viam na foto. Isto tudo “iniciou uma conversa sobre os elementos que se viam na imagem” (Sousa Dias 2012, 236). Como afirma a realizadora a 25 de abril de 2023 no cinema Arsenal em Berlim:

So, through these images we actually could see something intense. [It was] at that moment that I decided that these pictures are not just pictures. They are much more than a portrait. They have information inside them. They have a time and through them we

8 Ferreira e Pedro pertencem ao Partido Comunista Português, tendo sido presos e torturados várias vezes pela PIDE/DGS durante o Estado Novo (*Avante!* 2006; 2011).

can see actually something that we can never see, because in Portugal we don't have images of the prisons. We don't have images nor reports of torture. So, through these images actually we could see something intense in that moment, that I decided to make the film only with pictures and voices.⁹

A realizadora salienta que neste tipo de relatos e testemunhos se cruza uma reflexão do visual com as experiências dos antigos presos. No filme, esse cruzamento simbólico de fotografias e memórias de tortura dá início a uma forma específica de se dirigir ao passado colonial e autoritário.

Rever as imagens oficiais

Os *mugshots* da PIDE/DGS, ou seja, as fotografias dos reclusos, foram filmados com uma técnica particular. Foram gravados separadamente e ampliados para serem integrados no ecrã inteiro.¹⁰ Este procedimento incluiu movimentos subtis da câmara que são desacelerados por uma câmara lenta extrema. Dessa forma, as fotos são dinamizadas: Todo esse processamento do visual resulta num efeito cinematográfico que propõe transcender uma característica central da fotografia, nomeadamente a sua capacidade de captar um momento de um contínuo temporal e espacial. Portanto, pode-se afirmar com Joachim Paech que o filme inicia uma “inscrição [...] de movimento em representações imóveis” (2011, 241). Assim, faz-se uma crítica das convenções estéticas dessas fotos e questiona-se a sua categorização como *mugshots*.

The PIDE photographs of political prisoners [...] are taken out of the secret police's filing cabinets and brought into another context, namely the testimonial one. They do not 'speak' about the dictatorship but rather mediate affects about it. The slight wavering of the camera filming the headshots challenges the 'monocular seeing' originally implied in the photographs [...] the mug shots embody an experience, rather than a history of the dictatorship (Benzaquen 2011, 29).

Também o *soundtrack*, que permite ouvir a voz dos antigos presos da PIDE/DGS, contribui de maneira essencial para a releitura dessas imagens. Os ex-prisioneiros políticos relatam as suas experiências. Recordam os tempos de oposição política durante o Estado Novo, descrevem as torturas que sofreram e refletem sobre como se veem e se reconhecem nas fotografias mencionadas. Esta montagem, que reúne a voz atual dos entrevistados com as fotos de então, permite criar evidência daqueles atos violentos. Isto é essencial em 48 dado que não se consegue ver nos *mugshots* as consequências das torturas. Assim, o filme acrescenta uma crítica importante aos documentos da PIDE/DGS, porque nos relatos oficiais dos interrogatórios as torturas não são documentadas (Pimentel 2011, 13).¹¹

9 <https://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/de/events/susana-de-sousa-diaz-im-arsenal/>.

10 O material original tinha 7 minutos, o filme 48 tem uma duração de 93 minutos (Neves 2011).

11 Alguns dos entrevistados relatam no filme que algumas partes do corpo não foram atingidas pelas torturas no sentido de não chamar atenção na altura das visitas por familiares.

Um exemplo importante no que diz respeito ao tratamento das fotografias oficiais e a sua releitura através de testemunho é a sequência com a Georgette Ferreira. Enquanto os créditos de abertura de 48 se desenrolam em silêncio e oferecem um contexto histórico sobre o Estado Novo, o filme cria um momento de reflexão e a possibilidade de criar empatia. Este momento é depois interrompido pelo som de uma respiração ofegante quando a fotografia de Ferreira emerge da escuridão do ecrã. Ouvimo-la então proferir as primeiras palavras do documentário: “Lembro-me”. Como observa Alison Menezes (2020, 162), o som da respiração ou do suspiro da testemunha pontua, marca e interrompe, mas também liga as memórias dos testemunhos. Nota-se essa presença também no fim do filme, quando se ouve uma exalação reflexiva de Álvaro Pato. Sousa Dias concretiza esta ideia de perceber a língua como gesto num ensaio de 2017 em que escreve:

The substance of sound, apart from the information transmitted by the words and by their place in a discourse, became the true raw material, sometimes communicating more than if it had been articulated in a clear and precise manner. [...] When disassociated from instrumentality, language goes beyond the aspect of information and can thus be understood as a gesture (Sousa Dias 2017).

Os gestos vocais, portanto, alteram o espaço fílmico e enriquecem-no com os seus fenómenos acústicos. Este aspeto para-linguístico da comunicação também contraria qualquer impressão de que os testemunhos em 48 são simplesmente vozes desencarnadas. Dessa maneira, o filme chama atenção para as formas de comunicação para além do visual e do verbal. Neste contexto, as estratégias estéticas de pós-produção, que enfatizam a dimensão gestual dos testemunhos, devem, por conseguinte, ser vistas como um momento reflexivo destinado a intensificar a reflexão dos espectadores sobre os relatos que ouviram.

[...] selecting and managing sentences and pauses between them in order to arrive at the heart of the discourse of the ex-prisoners so that viewers could have time within the film itself to become conscious of what they are seeing and hearing, to heed the uttered words and the affect behind them (Sousa Dias 2017).

Em seguida, serão examinados mais de perto alguns testemunhos do filme, com o fim de mostrar a dimensão do afetivo e das emoções no contexto deste trabalho fílmico-arquivístico. Como já foi referido, o regime salazarista procurou quebrar a resistência política, recorrendo para o efeito à violência e ao terror psicológico. Nos relatos dos entrevistados, a realizadora coloca em primeiro plano essas experiências, que servem para problematizar a violência da PIDE/DGS, os métodos de tortura e a questão dos registos fotográficos. Os antigos presos políticos, homens e mulheres, são afetados pela violência e relatam a utilização de vários métodos de tortura e os seus efeitos no corpo e no estado mental. São referidos métodos como a ‘estátua’, a privação do sono e a violência física. Mas os métodos de base psicológica (alegados detetores de mentiras ou tortura acústica) são também recordados pelos antigos detidos. Especialmente no que respeita às relações familiares, as situações de detenção são descritas como um fardo psicológico. O relato de Alice Capela é particularmente impressionante a este respeito (48, 01:01:02–01:06:10). A mãe e o filho de Capela estavam detidos também com ela na

mesma prisão, como ela explica. Para que ela falasse, afirma no seu relato, os agentes da PIDE/DGS ameaçaram matar o seu filho. Capela ainda relata uma tentativa de suicídio, dadas as circunstâncias da altura. Mas a sua descrição é muito fragmentária. Como explica Sousa Dias, a entrevistada “told this story without saying all the words and without using words that would directly have elucidated the event” (Sousa Dias 2017). As suas explicações face ao que recorda estão ligadas a emoções fortes, que se refletem numa “intimate voice” (Chion 1999, 168) no contexto cinematográfico. Chora e interrompe várias vezes as suas afirmações. As pausas tornam o medo de enlouquecer que ela descreve mais claro e “more palpable” (Chion 1999, 168).

Por conseguinte, a dimensão afetiva do recordado é sublinhada pelo nível sonoro. As vozes estão em primeiro plano, as vibrações e as facetas emocionais – “particular emotional states” (Pauletto 2012, 131) – tornam-se inteligíveis. Os comentários dos testemunhos são intercalados com suspiros, mas também com momentos de silêncio que conferem uma dimensão corporal situada ao que é articulado, mesmo que as pessoas que falam não sejam visíveis, apenas mediadas pelas fotografias do seu passado. A produção sublinha, assim, que a voz “is a complex set of sounds that includes not only words, but also breaths, lip-smacks and reflections from the body of the speaker” (Pauletto 2012, 133). Para além disso, as encenações cinematográficas carregadas de afetividade são também enfatizadas por pausas visuais, nas quais não só não se ouvem palavras, mas sobretudo ruídos de fundo ou suspiros aparentemente insignificantes, como também não se veem fotografias, mas apenas o ecrã negro, como no caso de Maria Galveias (00:42:47–00:43:03).

No seu testemunho, Maria Lourença Cabecinha (48, 00:57:46 ss.) conta como entrou na clandestinidade aos 22 anos. A sua descrição chama a atenção para a importância da fotografia nos processos de identidade e centra-se no facto de ter sido separada do filho quando este tinha dois anos. Não existia em sua casa uma fotografia como a que a PIDE/DGS lhe tirou. Por isso, o filho não a reconheceu quando ela o reencontrou após cerca de cinco anos de detenção. Passaram mais anos, ela afirma. Quando é libertada da prisão, o filho tem 18 anos e parte para o exílio para não ser convocado para a guerra colonial.

Adelino Silva relata a sua detenção como preso político. Começa por descrever um processo “psicológico-científico”. Foram-lhe transmitidos gritos de pessoas que pareciam ser os da sua mulher, mãe, pai ou filho. O sofrimento era sugerido desta forma, assim como o medo de que os prisioneiros fossem os culpados pela (alegada) situação dos seus familiares. Silva recorda ainda uma situação em que um agente da PIDE/DGS entrou na sala de interrogatório com um alguidar com vários instrumentos. O agente começou a colocar os objetos individuais sobre a mesa e a considerar qual o instrumento que poderia ser utilizado primeiro para a tortura. Uma serra ou uma faca, por exemplo. “Aquilo mete terror. Porque houve muitos que claudicaram. Tiveram muito medo, e o medo transformou-se numa outra coisa que é falar” (48, 01:11:10–01:11:30) Perante as ameaças, Silva diz que muitos foram confrontados com sentimentos de medo. Silva diz que esse medo da violência física muitas vezes se transformava, nomeadamente, na vontade de evitar a violência através de confissões através dos quais a PIDE/DGS recebia informações sobre as ações da oposição e dos partidos que atuavam na clandestinidade (Andringa 2013; Cardina 2013).

Embora os argumentos políticos de resistência ao regime não apareçam explicitamente no depoimento de Silva, as suas motivações para resistir ao Salazarismo tornam-se claras. O material selecionado da entrevista centra-se na questão do serviço

militar obrigatório. A partir de meados da década de 1960, todos os jovens conscritos foram convocados para o serviço militar nas colónias. Muitos, porém, não cumpriram o serviço militar, exilaram-se ou passaram à clandestinidade (Cardina e Martins 2019). Para Silva, a recusa do serviço militar combina-se com uma vida na ilegalidade. Mas ele foi preso, como conta:

Eu sou preso numa altura em que já havia guerra colonial. Eu não fui para guerra, fui para clandestinidade, não é. Há grandes lutas, Há grandes mobilizações, muita gente a ser atingida, começa a haver inquietações, que daquilo era uma guerra que não vai ter fim, foram momentos de grande dificuldade para o regime fascista (48, 01:11:30–01:12:11).

Muitos dos que não concordavam com a situação política, que se organizavam ativamente na resistência contra o regime e que estavam associados ao Partido Comunista, fugiram de Portugal e exilaram-se, por exemplo, em França ou na Bélgica. Um deles foi Domingo Abrantes, que foi preso e torturado várias vezes pela PIDE/DGS. No seu relato incluído no filme, descreve o poder da polícia secreta, que recorria frequentemente à tortura para obrigar os presos a falar. Mas também se concentra no poder de resistência dos detidos: “Nós temos um poder único: não falar” (00:25:40). Relativamente ao manuseamento das fotografias, é visível um traço lúdico. A fotografia inserida mostra Abrantes com uma expressão sombria no rosto. A fotografia teria sido tirada durante a segunda detenção:

O que tem de originalidade são estas caras medonhas, não é? [risos] Caras medonhas, não é. Com muita chatice dos policiaes. [...] também é um poder. Não se pode fugir a tirar a fotografia, mas a cara somos nós que a decidimos (48, 00:26:42).

Os presos políticos articularam, portanto, também no espaço fotográfico uma forma de resistência ao regime, nomeadamente ao nível dos métodos de captura de identidade. Visto de hoje, estas expressões e outros “detalhes secundários” (Sousa Dias 2015, 492) parecem “sinais de desintegração” (Sousa Dias 2012, 232) que de alguma forma destabilizem o caráter oficial desse material visual de arquivo. A expressão facial, na altura, irritava os agentes da polícia secreta. Mas tiveram de lidar com esta forma de rejeição e comportamento resistente ao registo fotográfico e, provavelmente, acabaram por aceitá-lo, até porque os próximos detidos seriam possivelmente fotografados.



Fig. 1: Domingo Abrantes. Captura de ecrã do filme 48.

No seu novo relatório, destaca-se a alegria e o entusiasmo que acompanham as notícias das mudanças em Portugal. Recorda como viveu esta situação no exílio em Paris, onde se encontra com outros membros do Partido Comunista:

Eu com a Conceição, no dia de 25 de Abril, estávamos em [...], eu estava em Bruxelas, ela estava em Paris, nós regressámos a Portugal, eu, a Conceição e o camarada Cunhal, nós os três, e muitos portugueses emigrados que vieram no mesmo avião. Aquilo era um pandemónio autêntico, pá. Não sei como é que não fomos esmagados, pá. Tudo uma coisa. Primeiro que se conseguisse passar, pá. Tudo a querer abraçar, uma coisa de delírio completo, não é. Aquilo era uma coisa inaudita. Ver gente de bandeiras vermelhas por todo o lado. Aquilo era uma coisa verdadeiramente inimaginável. O 25 de Abril, foi o 25 de Abril, começa no 1º de Maio. Começa no 1º de Maio (48, 00:30:18–00:31:30).

Os comentários de Abrantes têm um certo ritmo que é contagiante e propulsor. São cruciais as frases incompletas, as elipses, que são sempre acompanhadas por um “pá” típico da época. A voz vai-se elevando cada vez mais no decurso do relato. Testemunha uma certa perplexidade, de conotação positiva, perante a situação quando chega a Portugal e aí vive o 1º de maio de 1974. O processamento cinematográfico da voz procura corresponder ao que é descrito e “direct the audience’s attention to what is most important” (Pauletto 2012, 139). Deste modo, o colorido da situação histórica é particularmente realçado: as muitas pessoas na rua com bandeiras vermelhas, que parecem substituir, por assim dizer, a política sem cor ou mesmo sem carácter e a vida quotidiana cinzenta, juntamente com vários mecanismos de opressão. As explicações são enriquecidas com ressonâncias linguísticas que indicam alegria e, ao mesmo tempo, descrença e, por vezes, chegam quase ao limiar de um estado de espírito exaltado, antes de se seguir uma pausa com um ecrã negro durante 15 segundos, quebrando assim também o estado afetivo que fora construído. Este momento de silêncio imposto dá tempo para refletir sobre o que foi dito: “the eradication of the comfort, pleasure, and interpretive or emotional confirmation of response that are frequently a part of cinematic sound creates an uncomfortable viewing space where one is forced to confront one’s own role as spectator and is required to respond to the film” (Coulthard 2010, 24).

O 25 de Abril, a revolução, a libertação dos presos políticos e o entusiasmo do 1º de maio são abordados de várias formas. Contudo, o entusiasmo nem sempre está em primeiro plano e, por vezes, os desenvolvimentos políticos do PREC (Processo Revolucionário Em Curso) são problematizados. O testemunho de Conceição Matos, por exemplo, centra-se, em primeiro lugar, nas torturas sofridas durante a detenção, que também foram efetuadas por agentes femininas da polícia secreta. Relativamente às fotografias, salienta que inicialmente não foi feito qualquer registo fotográfico. Isso só aconteceu alguns dias após a detenção. Reconhece-o nas fotografias devido ao cabelo comprido e despenteado, mas também ao buço da senhora. O excerto que se segue ilustra a forma como ela encara a convulsão social:

Foi essa Madalena que me torturou, espancou-me, despiu-me, insultou-me. Depois do 25 de Abril, foi julgada, depois foi em liberdade, passada algum tempo, [...]. Fui ao julgamento do Tinoco. Fui a Coimbra ao julgamento. Eu é que parece que era a ... e os

juízes ... não reagiam e até acabavam de insultar-me a mim, eles é que eram as vítimas (48, 00:56:27–00:57:30).¹²

Os altos e baixos das convulsões pós-revolucionárias tornam-se aqui palpáveis. A libertação de presos políticos foi acompanhada pela prisão de agentes da PIDE/DGS. Em alguns casos, os responsáveis foram levados a tribunal. No entanto, como se depreende do relato, também surgiram conflitos quando os autores se apresentaram como vítimas e a justiça transicional foi exercida por juízes que não quiseram condenar liminarmente as políticas do antigo regime. A turbulência política também causou problemas a nível emocional, como sugere o relatório de Conceição Matos. A sociedade pós-revolucionária não só teve de fazer escolhas políticas, como também teve de lidar emocionalmente com as consequências do regime de injustiça.

Perda de imagens

Numa maneira similar, os relatos de Amós Mahanjane e Matias Mboa também põem em causa o silêncio das atas da PIDE/DGS em relação à violência contra os presos políticos. Mahanjane e Mboa eram ambos membros da FRELIMO, Frente da Libertação de Moçambique, e foram presos e torturados pela polícia secreta do Estado Novo nos anos da luta pela independência.¹³ No caso desses testemunhos, no último terço do filme, não se usam *mugshots*, porque já não se encontram nos arquivos.¹⁴ No que se segue, reflete-se a maneira como Sousa Dias reage com o seu filme face a esta perda de material visual.

Em 48, tem-se aproximadamente oito minutos para assistir ao relato de Amós Mahanjane, que passou muito tempo como preso na prisão da Machava, perto de Lourenço Marques (atual Maputo).¹⁵ Mahanjane relata, entre outros aspetos, que a PIDE/DGS tinha muitas vezes agentes e policiais que recrutava localmente – um método para infiltrar a população civil e procurar pessoas da oposição política.¹⁶ A sua narrativa começa e acaba com observações que dizem respeito à condição física do entrevistado (48, 01:12:56–01:13:29, 01:19:06–01:19:40). O relato, tal como é apresentado no filme, não contém referências às razões pelas quais Mahanjane foi preso. Nem sequer se menciona que ele tenha sido membro da FRELIMO. Podemos perceber este fato como uma característica que dá ênfase às experiências subjetivas da pessoa entrevistada e não à sua orientação política de então. Poder-se-ia também dizer que a realizadora

12 Segundo Diana Andringa, Adelino da Silva Tinoco começou a trabalhar para na PIDE em 1945 e era inspector-adjunto em 1973 (Andringa 2013, 46, 50, 67).

13 A realizadora conseguiu o contato de Mahanjane e Mboa através da historiadora Dalila Cabrita Mateus (Mateus 2006, 77–90 e 495–516).

14 Há várias versões sobre como os documentos desapareceram: ou foi a própria PIDE/DGS que os destruiu quando foi dissolvida nas colónias, ou foram destruídas a pedido da FRELIMO pelas Forças Armadas Portuguesas (Maxwell 1995, 101; Mateus 2006, 218).

15 Nessa prisão também foram presos escritores e artistas como Malangatana, Rui Nogar ou José Craveirinha e muitos outros (Mateus e Mateus 2010, 41, 71, 81, 97; Mateus 2011, 137–143).

16 A PIDE/DGS também recrutou agentes nas colónias africanas que eram envolvidos em crimes de guerra e torturas de prisioneiros políticos (Mateus 2011, 58–68 e 81–83).

deixa ficar essas informações para o trabalho dos historiadores, como por exemplo Dalila Cabrita Mateus, que publicou uma entrevista detalhada com Mahanjane sobre a sua participação na luta da FRELIMO. Ali relata que esteve quase seis anos preso a partir de 1964 (Mateus 2006, 77–80). Desta forma, não se coloca a questão de uma possível culpa dos ex-prisioneiros políticos. Não se reflete sobre o problema se ou como os entrevistados deram informações à PIDE que resultaram em operações contra a FRELIMO (Mateus 2011; Cardina 2013). Sousa Dias explica que essa pergunta era demasiada complexa para ser integrada no seu filme (MacDonald 2015, 278–279).

Enquanto se está a assistir ao testemunho do Mahanjane no *soundtrack* do filme, o ecrã fica completamente negro. Essa configuração dá uma ênfase particular à sua voz. Até parece que surge uma certa incerteza, porque não apenas não se vê nada como o corpo do entrevistado também fica invisível. Assim cria-se quase um desejo de uma corporificação da voz que se ouve – mesmo que seja através de uma fotografia do passado (Macho 2006, 132).

No seu testemunho, Mahanjane observa a perda das imagens de arquivo da seguinte forma: “Na prisão, a primeira coisa que eles fazem, tiram a identificação e tiram fotografia. Tudo desapareceu” (48, 01:13:29–01:14:02). Essa frase é destacada de forma emblemática no filme. Segue-se uma pausa de 18 segundos a esta afirmação, em que se vê apenas o ecrã escuro. Como explica Hans Jürgen Wulff, a escuridão prolongada do ecrã cria a necessidade de interpretação (Wulff 2013, 21). No caso de 48, o ecrã negro transforma-se numa imagem do desaparecimento dos *mugshots*. Através dessa enenação, o filme chama a atenção para as lacunas que caracterizam os arquivos (Neves 2011, 13).

Não é apenas no testemunho de Mahanjane que se observam pausas prolongadas, pelo contrário: pausas e silêncios são usados forma recorrente em 48 para salientar certos aspetos históricos ou partes dos testemunhos. Dado que nas produções cinematográficas se trabalha não apenas com o visual, mas também com o auditivo, é preciso refletir sobre o *design* da voz e da narrativa dos testemunhos. A realizadora afirma que os relatos dos entrevistados foram trabalhados de uma forma muito complexa na fase de pós-produção:

One of the most important aspects was working with silence. There are silences that people make simply because the pause while speaking. On other occasions, I created a silence so that there is time to observe the image and to consider what has been said (Sousa Dias *apud* MacDonald 2015, 280).

Portanto, durante o processo de produção, foram inseridos vários intervalos bastante longos entre algumas das frases do testemunho. Este tipo de pausa é distinto daqueles que se encontram em entrevistas transcritas ou publicadas em livros.¹⁷ Consequentemente, os espetadores têm de aguentar o vazio que se produz em 48 através do ecrã escuro e do silêncio mediático. Não se pode, por exemplo, virar a página e passar logo ao parágrafo seguinte da entrevista. Para o público de 48, pode surgir, através do silêncio, uma atmosfera pesada e difícil de suportar (Benthien 2006, 257). Esse efeito resulta

17 Veja por exemplo a entrevista de Dalila Cabrita Mateus com Matias Mboa que contém comentários sobre momentos em que se desligou o gravador do som porque não se aguentou mais. Suspiros ou registos característicos da voz também são transcritas (Mateus 2006, 502–505).

da dramatização sonora do material das entrevistas que efetivamente salienta as experiências de violência e a ilegitimidade dos crimes do Estado Novo. Os espetadores poderão experimentar assim uma afetividade que permite compreender até um certo ponto a dificuldade de lidar com um passado tão doloroso. Os esforços interpretativos do público entrelaçam-se com a materialidade das vozes e “vocal gestures” (Menezes 2020, 162). Nesse sentido, o silêncio parece transformar-se num “arrangement of resonance” segundo Jean-Luc Nancy que permite não apenas estar próximo das próprias ressonâncias corporais, mas também daquelas violências históricas que se fazem sentir até ao presente (Coulthard 2010, 20).

Contudo, o silêncio em 48 nunca é total. Ou seja, naquelas pausas analisadas acima, encontram-se pequenos sons que parecem secundários ou até acidentais. Mas não se deve ignorá-los. Pense-se, por exemplo, nos sons não-desejados (dos lábios, da boca, da roupa pelo movimento do corpo da pessoa entrevistada). Muitas vezes elimina-se esse tipo de barulho para garantir clareza e inteligibilidade. Em filmes de ficção, esses sons também são utilizados dependendo da narrativa. A disposição emocional dos protagonistas pode ser destacada através do desenho da voz em certas cenas, por exemplo. Como escreve Pauletto: “Depending on the circumstances, some mouth sounds, like lip smacks and breaths, are important vocal sounds that either need to be eliminated (for example in voiceovers) or retained, or even added” (Pauletto 2012, 136). Portanto, a nervosidade, a ansiedade, a alegria, a tristeza dos protagonistas etc. podem ser mais bem articuladas quando se trabalha com o som da voz a nível tecnológico.

No filme da Susana de Sousa Dias, encontramos um trabalho sofisticado com a voz dos torturados. Ali, por exemplo, os barulhos dos corpos e os sons secundários não são eliminados. Pelo contrário, eles são destacados na mistura do som (Wahl 2010, 139–140). Através de meios cinematográficos, cria-se uma acentuação de sons acidentais que contribuem para uma dimensão aprofundada das vozes ouvidas. Isto acontece mesmo naqueles momentos em que o silêncio predomina. A forma de trabalhar com as vozes parece enriquecer ainda mais os testemunhos cujos corpos ficam invisíveis. O *sound design* faz com que a voz dos torturados ganhe uma corporalidade específica que, ao mesmo tempo, é situada num espaço sonoro. Sousa Dias comenta essa decisão:

I started off asking them to avoid any movements that might cause noise, like the creaking of chairs, fidgeting with hands, and so forth, because I thought these inadvertent noises would become a distraction. However, after some months of interviews I began to understand how important these sounds were for the film [...] At some point in the process, I started to grasp that I would be able to embody the interviewers through the sounds connected with their bodies (hand movements, rustling of clothes, whippers, the way of breathing) along with the surrounding ambient sounds (Sousa Dias *apud* MacDonald 2015, 280).

Torna-se evidente que as vozes dos ex-prisioneiros políticos são produzidas em 48 como vozes cinematográficas para criticar os crimes do Estado Novo e a violência exercida pela PIDE/DGS. O filme exige que se discutam as torturas pelas quais a PIDE/DGS é responsável e se ponha em evidência a forma como os antigos presos políticos se lembram daquele tempo da sua retenção, das dores e outros aspetos. 48 chama a atenção para os mecanismos repressivos da polícia secreta e do regime autoritário português. Dessa forma, o confronto entre o ecrã escuro e os testemunhos sonoros reflete

as experiências traumáticas dos torturados para os quais o filme não oferece nenhuma equivalência figurativa (Overhoff Ferreira 2013; Wulff 2013, 15–16).

A voz do testemunho e imagens de paisagem

O testemunho de Matias Mboa também refere o desaparecimento das fotos da PIDE/DGS e começa com um ecrã escuro (48, 01:20:39–01:21:18). No entanto, ao contrário do resto do filme, esta sequência usa outro tipo de material visual de arquivo relevante, nomeadamente imagens em movimentos produzidas na Guiné pelas unidades pertencentes às Forças Armadas Portuguesas durante a guerra colonial (Sousa Dias 2011, 00:42:43–00:44:29). As gravações são trabalhadas de uma forma a evitar o efeito real do cinema e, simultaneamente, colocadas em relação com o testemunho de Mboa. Destacamos dois aspetos para demonstrar como se relaciona a dimensão sonora do testemunho e a dimensão visual das imagens fílmicas em 48. Focar-se-á como se pensa em 48 o som particular da tortura e as memórias daquelas dores através das palavras do entrevistado.

O primeiro aspeto prende-se com a decisão da realizadora de não usar o testemunho de Mboa para construir mais conhecimento sobre os métodos de tortura da PIDE/DGS.¹⁸ Trata-se, sim, de destacar a “qualidade poética” (Overhoff Ferreira 2013, 212) do seu testemunho. Citamos uma parte do depoimento para ilustrar a forma como Sousa Dias trabalha com a entrevista. Como Mboa observa em relação à prisão da Machava:

Morriam de tudo. [...] Diarreias eram *bastantes*, torturas eram *constantes*. Portanto, as pessoas morriam. Morriam. [...] [pausa] Gritos *dilacerantes*. Pessoas que *gemiam* porque eram torturadas. Gritos de pessoas que *caiam*, [...] É o som que nos marcou. É o som da chicotada cair no corpo [...] [pausa] Palmatória (pff...) não mata ninguém, mas cavalo marinho (oohh) (48, 01:22:19–01:23:12; grifos nossos).

O itálico indica as palavras que rimam. Através da montagem, tenta-se, portanto, sublinhar o caráter lírico do que foi dito por Mboa. Como afirma a realizadora em entrevista em 2011: “No caso de Matias Mboa, e chegada àquele momento do filme eu resolvi montar aquilo quase como se fosse um poema”.¹⁹ Com esta ênfase, o filme destaca a experiência subjetiva da detenção e da tortura. Sublinham-se os sons e o ritmo das palavras e não apenas a dimensão semântica, transmitindo uma impressão íntima das dores físicas e do sofrimento dos torturados. O sonoro entrelaça-se com o depoimento e salienta a credibilidade do relato de Mboa. Cria-se, nesta sequência em 48, uma proposta estética audiovisual específica de ver o passado colonial e as práticas violentas do Estado Novo.

18 A sequência de Mboa fica na segunda metade do filme. Até lá, métodos de tortura são explicados em vários depoimentos (Pimentel 2011, 360–387).

19 Entrevista do autor com Susana de Sousa Dias, 27 de abril de 2011, Lisboa, 00.42.14–00.42.43. Veja-se Neves (2011).



Fig. 2 e 3: Captura de ecrã de 48.

Ao nível visual, o testemunho de Mboa é montado com imagens fragmentadas de uma paisagem noturna. Vê-se como uma luz de vigilância ilumina partes de uma paisagem à procura de movimentos do inimigo. Mas só se vê alguns arbustos e árvores. O movimento da luz nas imagens de arquivo é observado no filme através de uma câmara lenta extrema combinada com uma fragmentação do próprio material. O modo de vigilância, que é suposto a realizar-se de forma contínua e rápida, torna-se nesta cena num processo onde predominam lacunas e intermitências. Em consequência, a câmara lenta transforma as imagens das Forças Armadas Portuguesas de forma que as partes escuras introduzidas no ecrã já não apenas simbolizam a perda do material de arquivo, sugerindo de noite não se pode ver tudo. Consequentemente, haverá sempre locais e sítios que escapam do olhar policial e vigilante. Visto assim, percebe-se que também o domínio do território colonial apenas se pode realizar de uma forma parcial. O controlo da população, onde a PIDE/DGS suspeitava de membros da FRELIMO, teria sido difícil. Essa reflexão ecoa com um relato da polícia secreta de 1966. Ali afirma-se que as Forças Armadas nunca mais ganharam o “controlo absoluto” das regiões da Makonde, Mocimboa da Praia ou Macomia (Mateus 2011, 329). Assim, 48 aponta para o fim do império colonial português, para o fim de fórmulas como “Do Minho a Timor” ou “Moçambique é Portugal”, como se usava na retórica do regime autoritário (Wheeler 1998).

O segundo aspeto a destacar na produção fílmica do testemunho de Matias Mboa diz respeito à temporalidade específica da tortura. Mboa descreve a sensação ou impressão que tinha durante o interrogatório. Observa que, para ele, o tempo quase ficou parado. Traça uma imagem da morte que não procura aqueles que o desejam, mas antes aqueles que não o esperam (48, 01:23:13–01:24:48).

Ao nível do visual, esta metáfora de ter de sobreviver é de novo sublinhada com o efeito da câmara lenta. Desta vez, é a gravação de um projector de luz. Podia ser um daqueles que se usava durante interrogatórios que os presos tiveram de enfrentar diretamente com o seu olhar. Essa montagem do sonoro e do visual destaca mais uma vez a dimensão do sofrimento individual, formula quase um imperativo de reconhecer aquelas experiências numa situação extrema onde a possibilidade de sobreviver se torna pouco provável (Mateus 2006, 125). Surge, assim, um modo de ver a oposição ao regime colonial e as respetivas consequências, que dificilmente caberiam no discurso oficial sobre a “luta nacional de libertação” como a FRELIMO o representa nos seus documentos e livros desde 1975. Antes de tudo, 48 não tem nada a ver com a imagem

heroica e idealizada que se encontra em narrativas sobre figuras como Samora Machel e outros.

Os antigos presos políticos e a memória do Estado Novo

Em 48, as vozes dos torturados e os seus depoimentos são concebidos como uma instância que tenciona quebrar o silêncio das imagens de arquivo frente à violência cometida pela PIDE/DGS nos anos 60 e 70. A realizadora afirma que esta tentativa corresponde aos desejos dos entrevistados que “sentem que têm a obrigação de contar a história, para que não fique esquecida. Porque, claro está, nos arquivos estes relatos não existem” (Sousa Dias *apud* Halpern 2011b). A força dos relatos e a sua expressividade são sublinhadas por técnicas cinematográficas na fase de pós-produção. Surge assim uma forma de um testemunho traumático no contexto de um filme “indisciplinar” (Overhoff Ferreira 2013) que traz consigo um momento de monumentalização afetiva da experiência da tortura das vítimas frequentemente marginalizadas. O silêncio por meio dos depoimentos tem um papel fundamental, como se mostrou acima. As pausas ruidosas iniciam uma reflexão profunda, como descreve Coulthard: “But more than the rupturing of sound, it is in the silences themselves that we find the loudest call to listen and strongest imperative to interrogate, contemplate, and resonate” (Coulthard 2010, 20).

Dessa forma, o filme exige o reconhecimento da violência que os ex-prisoneiros sofreram às mãos de um regime autoritário e colonial. A leitura cinematográfica do material de arquivo leva Sousa Dias a dar expressão a experiências de tortura silenciadas e esquecidas. A ausência de provas de tortura provoca, portanto, uma leitura as fotografias não apenas *along the grain*, mas através de grandes planos, encontrando elementos invisíveis na sua textura (Menezes 2020, 153). Através de vozes fílmicas e da dimensão sonora é extrapolada a dimensão verídica de um passado violento: “The truth of the individual, of the interior realm of the individual (a truth which is most readily spoken and heard), is the truth validated by the coming of sound” (Doane 1985, 59, *apud* Pauletto 2012, 130).

As críticas do filme que se tem publicado em jornais também indicam que a realizadora e o seu método tiveram sucesso. Sousa Dias considera um debate e um confronto com a herança do Estado Novo e com o passado colonial necessário e urgente:

One reason I went to the ex-colonies was precisely because in Africa, the torture and killings were much more savage. The Portuguese normally portray themselves as a people of gentle habits and customs, even during the dictatorship, but the reality is far starker. We have only just begun to remove the veil from Portugal's colonial past (MacDonald 2015, 279).

Quando se mostrou o filme 48 no cinema Arsenal em Berlim no dia 25 de abril de 2023, Sousa Dias sublinhou a importância de refletir o passado violento relacionado ao Estado Novo, o seu autoritarismo e as suas ambições coloniais, contrariando a tendência da sociedade portuguesa para colocar as dimensões negativas em segundo plano:

People do not talk about torture, people still today and even young people, they think that the Portuguese dictatorship was really soft, that our colonialism was a soft one, that we were the good colonizers. This is really amazing, because well we had a 48 [years] long dictatorship (Sousa Dias 2023).

É evidente que 48 é um contributo central para uma discussão e para uma crítica do passado autoritário e colonial tendo em conta que o filme leva em consideração as vítimas tanto em Portugal como em Moçambique. Ao mesmo tempo, o filme mostra uma viragem para as dimensões afetivas da história, uma experiência individual das testemunhas. Tal não foi tão presente nos processos de memória do Processo Revolucionário Em Curso, onde prevaleceu a memória do antifascismo, que trouxe para a ribalta o PCP e os seus atores.

Todavia, da mesma forma seria necessário refletir sobre a forma de discutir o passado colonial em Moçambique. No que diz respeito aos antigos presos da PIDE/DGS, não é apenas importante investigar as suas experiências antes de 1974 (Peixoto e Meneses 2013), mas também imprescindível pensar sobre o período pós-independente, ou seja, sobre os anos depois de 1975, quando a FRELIMO se tornou um partido político e se confrontou com os antigos presos políticos da PIDE/DGS vendo-os como traidores e colaboradores com o regime colonial. Muitos foram presos de novo e deportados para os chamados centros de reeducação (Machava 2011). O material que a realizadora recolheu durante as entrevistas poderá contribuir para uma releitura da FRELIMO e da sua história de luta pela “libertação nacional” e uma reescrita do seu “liberation script” (Israel 2013). Mas como a FRELIMO é ainda o partido no poder, percebe-se que nem Mboa ou Mahanjane preferiram não abordar esse aspeto da sua biografia no filme. Contudo, as suas memórias, no 48 ou publicadas noutros lugares, contribuem para uma nova reflexão do passado colonial e da luta anticolonial em Moçambique (Mboa 2009). Como afirmam Carolina Peixoto e Maria Paula de Meneses:

O aparecimento destas obras chama a atenção para a existência de outras narrativas sobre o passado moçambicano, desafiando a historiografia oficial e fomentando a discussão sobre que e, sobretudo, por que fatos, feitos e personagens foram incluídos ou excluídos da história recente do país (Peixoto e Meneses 2013, 87).

Reflexões finais

Images of torture are notably absent.
It is the accounts of the victims that fill this gap [...].
Sousa Dias (2015, 488)

Neste artigo mostrei como, no contexto das produções cinematográficas, o conceito de testemunho histórico se altera. Os filmes documentais do contexto português que abordam o rescaldo do Estado Novo na década de 1970 tiveram uma acentuada pretensão política de reforçar posições antissalazaristas e de classificar o regime numa perspetiva decididamente politizada. Nos filmes deste período, os testemunhos históricos foram sobretudo utilizados para articular posições de esquerda progressista e para

condenar o regime derrubado e os seus crimes através do meio do filme. Neste sentido, produções como *Deus Pátria Autoridade* e outros filmes do período revolucionário e do PREC correspondem a tentativas de justiça transicional, ainda que esta não tenha sido implementada de forma consistente em Portugal, tendo-se optado antes por um caminho de consolidação democrática. O facto de este tipo de posicionamento político explícito do documentário ter sido cada vez mais substituído, nos últimos anos, por modos de representação afetivos e reflexivos é demonstrado no meu contributo pelo exemplo do filme *48* de Susana de Sousa Dias. Neste documentário, as experiências e os sentimentos dos ex-presos políticos da PIDE/DGS entrevistados estão em primeiro plano. Os seus relatos de detenção, tortura e interações com os agentes da polícia secreta têm precedência sobre as motivações políticas e as atividades de resistência ao regime que acabaram por conduzir à sua prisão. O trabalho de arquivo mediático de Sousa Dias é orientado por duas motivações. Em primeiro lugar, a cineasta tem um grande interesse em analisar o arquivo da PIDE/DGS, cujas fotografias e dossiers pouco esclarecem sobre as violências cometidas. Em segundo lugar, o filme procura uma memória afetiva, que se elabora com o apoio da banda sonora no contexto da pós-produção. Os gestos vocais revelam-se fulcrais para conferir um poder de persuasão essencial ao que é dito. Aqui – tal como no período revolucionário – os antigos presos políticos desempenham um papel importante: constituem o ponto de partida para um contra-arquivo construído a base de “memórias fracas” (Esteves Pereira 2022, 234) que foram muitas vezes oprimidos, marginalizados e/ou invisibilizados (Álvarez e Serrano 2022, 156). Os seus testemunhos completam as lacunas do arquivo do Estado e chamam a atenção para a violência em que o regime autoritário se apoiava e com cuja ajuda procurava manter a sua posição e o poder: “In fact, *48* emerges precisely as a result of two lacunae: the absence of images and the absence of words which could reveal what unfolded in the prison at the time and in the processes of torture” (Sousa Dias 2015, 492). Os testemunhos históricos são, portanto, insubstituíveis quando se trata de uma reavaliação crítica dos crimes de Estado cometidos no passado, mesmo que o ímpeto das produções atuais esteja menos orientado para um sistema de justiça transicional. Pelo contrário, apelam ao estabelecimento de uma consciência histórica crítica e contribuem assim para a promoção do pensamento democrático em Portugal, 50 anos após o fim do regime autoritário e do colonialismo.

Filmografia

48. Susana de Sousa Dias (Dir.). Kintop/RTP, Portugal, 2009, 93 min.
Deus Pátria Autoridade. Cenas da Vida Portuguesa. Rui Simões (Dir.). Real, Portugal, 1976, 110 min.
Natureza Morta. Visages d'une dictature. Susana de Sousa Dias (Dir.). Kintop/Arte France, Portugal/France, 2005, 72 min.
Processo-Crime 141/53 – Enfermeiras no Estado Novo. Susana de Sousa Dias (Dir.). Kintop, Portugal, 2000, 52 min.

Referências bibliográficas

- Álvarez, Iván Villarrea e Nieves Limón Serrano. 2022. "Reconstructing the repressed visual archive. Interview with Susana de Sousa Dias". *L'Atalante* 34: 153–175.
- Andringa, Diana. 2013. "'Falar na polícia'. História de uma traição". *Abril. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF* 5, n.º 11: 37–68.
- Anónimo. 1977. *Tortura na colónia de Moçambique 1963–1974. Depoimentos de presos políticos*. Porto: Afrontamento.
- Associação 25 Abril. 2011. "Libertação dos presos políticos". Vídeo cedido pelos Arquivos da RTP. <https://a25abril.pt/arquivos-historicos/arquivo-rtp/25-de-abril-libertacao-dos-presos-politicos>.
- Avante!. 2006. "Homenagem a Georgette e Sofia Ferreira. Construtoras da liberdade". 13 de abril. <http://www.avante.pt/pt/1689/nacional/13864>.
- Avante!. 2011. "Manuel Pedro fez 80 anos. Um revolucionário digno e vertical". 25 de agosto. <http://www.avante.pt/pt/1969/pcp/115956>.
- Benthien, Claudia. 2006. "Die *vanitas* der Stimme. Verstummen und Schweigen in bildender Kunst, Literatur, Theater und Ritual". Em *Stimme: Annäherung an ein Phänomen*, editado por Doris Kolesch e Sybille Krämer. 237–268. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benzaquen, Stéphanie. 2011. "Behind bars: Artistic appropriation of prisoners' headshots in the works of Susana de Sousa Dias, Binh Danh e Clarisse Hahn". *Kunstlicht* 32, n.º 4: 24–33.
- Caldeira, Alfredo. 2011. *Aljube: A voz das vítimas*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Cardina, Miguel. 2013. "To Talk or Not to Talk: Silence, Torture, and Politics in the Portuguese Dictatorship of Estado Novo". *The Oral History Review* 40, n.º 2: 251–270. <https://www.doi.org/10.1093/ohr/oht052>.
- Cardina, Miguel and Susana Martins. 2019. "Evading the War: Deserters and Draft Evaders from the Portuguese Army during the Colonial War". *e-JPH* 17, n.º 2: 27–47. <https://www.doi.org/10.26300/VGBM-1C07>.
- Chion, Michel. 1999. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Chion, Michel. 2011. *A áudiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Costa, João B. da. 1997. *Portugiesische Filmgeschichte-n*. Rodenbach: Avinus.
- Coulthard, Lisa. 2010. "Listening to Silence: The Films of Michael Haneke". *Cinephile: The University of British Columbia's Film Journal* 6, n.º 1: 18–24.
- Cunha, António e Ilda C. Ferreira. S. a. *Conversa com Rui Simões*. Lisboa.
- Doane, Mary A. 1985. "Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing". Em *Film Sound: Theory and Practice*, editado por Elisabeth Weis, 54–62. New York: Columbia University Press.
- Elsaesser, Thomas and Malte Hagener. 2010. *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. New York: Routledge.
- Esteves Pereira, Margarida. 2022. "Susana de Sousa Dias. Uma espécie de arqueologia da memória". Em *Mulheres, artes e ditadura. Diálogos interartísticos e narrativas da memória*, editado por Gabriela Macedo, 233–242. Ribeirão: Húmus.

- Fischer, Thomas. 2004. "Geschichte als Ereignis. Das Format der Zeitgeschichte im Fernsehen". Em *Die Medien der Geschichte: Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*, editado por Fabio Crivellari e Sven Grampp, 511–530. Konstanz: UVK.
- Fleschenberg, Andrea. 2004. *Vergangenheitsaufklärung durch Aktenöffnung in Deutschland und Portugal?* Münster: LIT.
- Gonçalves, Mickael R. 2013. "As propriedades revolucionárias das imagens em movimento. A propósito de alguns filmes de Rui Simões realizados em Portugal (1974–1975) – Revolutionary properties of moving images: analysis of some movies of Portuguese director Rui Simões (1974–1980)". *C&I* 14, n.º 27: 3–9.
- Halpern, Manuel. 2011a. "Fotografias que falam". *Jornal de Letras*, 20 de abril: 18–19.
- Halpern, Manuel. 2011b "48. Imagens que gritam". *Buala*, 7 de junho. <http://www.buala.org/pt/afroscreen/48-imagens-que-gritam-entrevista-com-susana-de-sousa-dias>
- Holboom, Mike. S. a. "Susana de Sousa Dias". <http://mikehoolboom.com/?p=25>.
- Israel, Paolo. 2013. "A Loosening grip: the liberation script in Mozambican history". *Kronos* 39, n.º 1: 10–19.
- Jäger, Jens. 2003. "Erkennungsdienstliche Behandlung. Zur Inszenierung polizeilicher Identifikationsmethoden um 1900". Em *Geschichtswissenschaft und "performative turn": Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, editado por Jürgen Martschukat, 207–228. Köln: Böhlau.
- Jiménez, Virginia M. 2013. "Transition to Democracy and State Television: Comparative Analysis for Portugal and Spain". *International Journal of Iberian Studies* 26, n.º 3: 155–171.
- Kalisky, Aurélia. 2017. "Die Szenographie der Zeugenschaft zwischen systematischer und kulturgeschichtlicher Perspektive". Em *Über Zeugen. Szenarien von Zeugenschaft und ihre Akteure*, editado por Matthias Däumer, Aurélia Kalisky e Heike Schlie, 29–48. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Löff, Manuel. 2010. "Coming to Terms with the Dictatorial Past in Portugal After 1974. Silence, Remembrance and Ambiguity". Em *Postdiktatorische Geschichtskulturen im Süden und Osten Europas: Bestandsaufnahme und Forschungsperspektiven*, editado por Stefan Troebst, 55–121. Göttingen: Wallstein.
- MacDonald, Scott. 2014. "Interview with Susana de Sousa Dias". *Rethinking History* 18, n.º 3: 400–412.
- MacDonald, Scott. 2015. *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Machava, Benedito L. 2011. "State Discourse on Internal Security and the Politics of Punishment in Post-Independence Mozambique (1975–1983)". *Journal of Southern African Studies* 37, n.º 3: 593–609.
- Macho, Thomas. 2006. "Stimmen ohne Körper: Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme". Em *Stimme: Annäherung an ein Phänomen*, editado por Doris Kolesch e Sybille Krämer, 130–146. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Martins, Adriana. 2012. "Writing the Nation Beyond Resistance: Portuguese Film and the Colonial War". *lisa X*, n.º 1: 271–279.
- Mateus, Dalila C. 2006. *Memórias do colonialismo e da guerra*. Porto: ASA.
- Mateus, Dalila C. 2011. *A PIDE/DGS na guerra colonial (1961–1974)*. Lisboa: Terramar.

- Mateus, Dalila C. e Álvaro Mateus. 2010. *Nacionalistas de Moçambique: Da luta armada à independência*. Alfragide: Texto.
- Maxwell, Kenneth. 1995. *The Making of Portuguese Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mboa, Matias. 2009. *Memórias da luta clandestina*. Maputo: Marimbique.
- Menezes, Alison R. de. 2015. "The Enchantment and Disenchantment of the Archival Image: Politics and Affect in Contemporary Portuguese Cultural Memories". Em *Film, History and Memory*, edited by Fearghal McGarry e Jennie Carlsten, 65–82. London: Palgrave Macmillan.
- Menezes, Alison R. de. 2020. "Affect and the Archival Turn: Documentaries by Inês de Medeiros and Susana de Sousa Dias". Em *Women's Cinema in Contemporary Portugal*, editado por Mariana Liz e Hilary Owen, 150–168. New York: Bloomsbury Academic.
- Neves, António Loja. 2011. "O que mostra a imagem". *Atual*. Suplemento do *Expresso*, 22 de Abril.
- Overhoff Ferreira, Carolin. 2013. "Face a face com a ditadura. Os filmes indisciplinados de Susana de Sousa Dias". Em: *O cinema português – aproximações à sua história e indisciplinaridade*, 201–219. Lisboa: Alameda.
- Paech, Joachim. 2011. "Dargestellte Bewegung als mediale Form". Em *Das Bild Zwischen Kognition und Kreativität: Interdisziplinäre Zugänge zum bildhaften Denken*, editado por Elize Bisanz, 235–260. Bielefeld: transcript.
- Pauletto, Sandra. 2012. "The Sound Design of Cinematic Voices". *The New Soundtrack* 2, n.º 2: 127–142.
- Peixoto, Carolina B. T. e Maria P. Meneses. 2013. "Domingos Arouca: um percurso de militância nacionalista em Moçambique". *Topoi (Rio J.)* 14, n.º 26: 86–104.
- Pimentel, Irene F. 2007. "A tortura". Em *Vítimas de Salazar: Estado Novo e violência política*, editado por João Madeira, Luís M. Farinha e Irene F. Pimentel, 105–127. Lisboa: Esfera dos Livros.
- Pimentel, Irene F. 2011. *A história da PIDE*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Pinto, António Costa. 2001. *O fim do império português. A cena internacional, a guerra colonial, e a descolonização 1961–1975*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Rosas, Fernando. 1997. *Vom Ständestaat zur Demokratie. Portugal im zwanzigsten Jahrhundert*. München: Oldenbourg.
- Sekula, Allan. 1986. "The Body and the Archive". *October* 39: 3–64.
- Silva, Flamarion Maués Pelúcio. 2013. *Livros que tomam partido: a edição política em Portugal, 1968–80*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Sousa Dias, Susana de. 2012. "Corpos estranhos ou (des)igualdades inscritas na película". *Arte & Género*, 230–240.
- Sousa Dias, Susana de. 2015. "(In)visible Evidence. The Representability of Torture". Em *A Companion to Contemporary Documentary Film*, editado por Alexandra Juhasz e Alisa Lebow Chichester, 482–505. Chichester: Wiley Blackwell.
- Sousa Dias, Susana de. 2017. "A Sort of Microscope of Time. Decelerated Movement and Archive Footage". Em *Thinking reality and time through film*, editado por Christine Reeh-Peters e José Manuel Caetano, 231–243. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Sousa Dias, Susana de. 2020. "Weak Memories: Archives of Futurability". *Film Quarterly* 73, n.º 4: 25–33.

- Stock, Robert. 2018. *Filmische Zeugenschaft im Abseits: Kulturelle Dekolonisierungsprozesse und Dokumentarfilme zwischen Mosambik und Portugal*. Bielefeld: transcript.
- Vieira, Else R. P. 2013. "Mozambique's Post-Independence Kuxa Kanema: O Nascimento do Cinema / Kuxa Kanema: The Birth of Cinema: An Interview with Margarida Cardoso". *Hispanic Research Journal* 14, n.º 1: 86–93.
- Wahl, Chris. 2010. "O fascismo nunca existiu: entrevista com Susana de Sousa Dias (e Ansgar Schäfer)". Em *Doc's Kingdom 2010. A imagem-arquivo. Textos de apoio*, editado por Ana Eliseu e Joana Frazão, 135–147. https://docskingdom.org/wp-content/uploads/downloads/textosdeapoio_2010-min.pdf#page=137.
- Wheeler, Douglas L. 1998. "Aqui é Portugal!": The Politics of the Colonial Idea during the Estado Novo, 1926–1974". Em *Portugal na transição do milénio: Colóquio internacional 5 a 8 de Novembro de 1997*, editado por Expo98 e Instituto de História Contemporânea, 375–405. Lisboa: Fim de Século.
- Wulff, Hans-Jürgen. 2013. "Schwarzbilder. Notizen zu einem filmbildtheoretischen Problem". *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 9, n.º 1: 9–26.