

REPRESENTAÇÕES DA DITADURA PORTUGUESA: AS IMAGENS DE ARQUIVO ENQUANTO ARTEFACTOS DE MEMÓRIA EM *FANTASIA LUSITANA E 48*¹

Isabel Macedo², Rita Bastos³ e Rosa Cabecinhas⁴

Resumo

*Este artigo analisa as representações da ditadura veiculadas pelo cinema produzido em Portugal. Foram selecionados como objeto de estudo dois documentários recentes – *Fantasia Lusitana*, 2010, de João Canijo, e *48*, 2010, de Susana Sousa Dias. Pela partilha de memórias (de arquivo e pessoais), ambos os filmes podem caracterizar-se como instrumentos políticos, desconstruindo discursos oficiais, promovendo a (re)construção da memória coletiva relativa à ditadura portuguesa. Tendo optado por não incluir narrador, os realizadores criam deste modo a necessidade de envolvimento pelo público nas imagens e sons apresentados, levando-o a refletir sobre estes, potenciando o questionamento e a reconstrução das suas próprias representações sobre este período da história portuguesa.*

1. Texto produzido no âmbito do Projeto de doutoramento com a referência SFRH/BD/75765/2011, cofinanciado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) e pelo Fundo Social Europeu (FSE) - Programa Operacional Potencial Humano (POPH), no âmbito do Quadro de Referência Estratégico Nacional (QREN) Portugal 2007-2013. As autoras agradecem a colaboração de Maria do Carmo Piçarra na revisão científica do texto.

2. Isabel Macedo é doutoranda na Universidade do Minho e investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. Contacto: isabelmaced@gmail.com.

3. Rita Bastos é doutoranda na Universidade da Beira Interior, investigadora do LabCom e bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). Contacto: ritabastocardoso@gmail.com.

4. Rosa Cabecinhas é Professora na Universidade do Minho e investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. Contacto: cabecinhas@ics.uminho.pt.

Palavras-Chave

Cinema Português. Ditadura. Representações Sociais. Identidade Nacional. Memória.

Introdução

Neste artigo pretendemos refletir sobre dois documentários portugueses - *Fantasia Lusitana* (2010) de João Canijo e *48* (2010) de Susana Sousa Dias – e as suas potencialidades na desconstrução de representações pré-estabelecidas sobre a história portuguesa, especialmente sobre o período da ditadura (1926-1974). Começamos por enquadrar teoricamente o nosso estudo no período retratado pelos documentários, salientando o papel da propaganda e do cinema, durante o Estado Novo, na construção da imagem do regime. As narrativas em torno de um passado grandioso e glorioso, de descobertas e império permeiam os media neste período (CORKILL & ALMEIDA, 2009). De seguida, questionamos se as imagens que os media veiculam sobre o passado português apontam ou não para o pensamento histórico crítico, sinalizando o papel de filmes, como aqueles analisados neste artigo, na difusão de perspetivas históricas alternativas.

No caso do documentário *48*, a realizadora Susana Sousa Dias parte de fotografias de arquivo de prisioneiros da PIDE, confrontando os mesmos com estas imagens, construindo assim uma narrativa cinematográfica assente na dualidade imagética. Num primeiro nível cada fotografia é um retrato capaz de armazenar sentimentos e sensações vividos no momento em que foi tirado. Estamos portanto mediante imagens que servem como ponto de partida para viagens reflexivas ou descobertas cujo sentido provém de um movimento de regresso dos intervenientes. Ao confrontar o fotografado com o seu retrato, a realizadora, permite não só a possibilidade de um resgate do passado, através da memória de cada interveniente, como também num segundo nível, e fruto deste processo, tornar essas fotografias em testemunhos para o espetador. A articulação das imagens com os testemunhos sonoros dos intervenientes, torna presentes acontecimentos ausentes. *48* é assim um testemunho de memórias singulares capaz de

despoletar novos caminhos na construção da memória coletiva. 48 é também a memória e o testemunho de Susana Sousa Dias sobre o passado português.

Em *Fantasia Lusitana*, João Canijo recorre a imagens de arquivo e filmes documentais para efetuar uma releitura do Estado Novo. Também neste caso apresentam-se duas camadas, no entanto, estas são trabalhadas em confronto. Por um lado, as imagens de arquivo amplificam o discurso do regime, desvinculado do carácter de recordação pessoal, por outro é novamente o registo sonoro (textos escritos por refugiados que passaram por Lisboa durante a II Guerra Mundial) que nos impele enquanto espetadores para um nível pessoal e nos aproxima da memória dos intervenientes. João Canijo enceta uma justaposição entre o passado e o presente, estabelecendo uma relação contraditória entre o discurso feliz de grandiosidade e a triste realidade dos refugiados.

Terminamos a nossa reflexão, argumentando que fotografias e filmes de arquivo, como os que constituem os documentários em análise, devem ser considerados artefactos de resistência e memória. A sua introdução no contexto escolar poderá promover o conhecimento sobre este período histórico junto das gerações mais jovens, contribuindo assim para a construção de sujeitos informados e críticos face ao passado ditatorial português.

1. Propaganda, Ideologia e Cinema no Estado Novo

Em 1933 foi criado o Secretariado da Propaganda Nacional (SNP) que, devido às transformações na política europeia associadas ao final da II Guerra Mundial, altera a denominação para Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI). Mais tarde, em 1968 o SNI é substituído pela Secretaria de Estado da Informação e Turismo. Estes órgãos foram centrais na difusão da imagem que o regime pretendia transmitir. O sistema de propaganda funcionou tão eficazmente que vários autores consideram que as representações sobre este período não foram destruídas pela Revolução dos Cravos (1974), mas persistem de algum modo nas mentes dos portugueses (TORRALBA, 2009; ALMEIDA, 2008).

Durante quarenta e oito anos de ditadura, as artes, e o cinema em particular, foram cuidadosamente mobilizadas enquanto instrumentos de “sedução” coletiva (SANTOS, 2008: 61). A propaganda no Estado Novo “encarava o cinema como uma das suas áreas de atuação prioritárias, empreendendo múltiplos esforços para estimular, dirigir e controlar a produção fílmica do país” (VIEIRA, 2011: 13). Nesse sentido, o governo investe recursos no cinema (*Jornal Português*, Cinema Ambulante, Prémios Cinematográficos, etc.) a fim de garantir que as suas ideias seriam transmitidas à população. Considerado como um instrumento eficaz de propaganda política, o regime salazarista, na figura de António Ferro (diretor do SPN), tem no cinema das décadas de 30 e 40 uma arma de propaganda política e um veículo de entretenimento de massas. Constituindo o “único momento em que faz sentido falar do cinema português como uma cinematografia de géneros” (GRILLO, 2006: 14), os filmes da *comédia à portuguesa*⁵ são reveladores de uma certa uniformidade no modo como partilham as virtudes do Estado e de um Portugal alegre e corporativista, fazendo do ‘povo’ o protagonista da narrativa, quase sempre sentimental, de cariz rural e com mensagens ligeiras e diretas (Ibidem). No entanto, sendo esta a tipologia «menos amada» de António Ferro, será o documentário, o filme histórico e o filme regional aqueles a que dispensam maior atenção enquanto formas de aprimoramento dos padrões estéticos da sociedade, revalorizando o espírito da pátria e a essência da nação baseada no rural e no popular. Nesse sentido, os grandes eventos públicos, bem como uma série de assuntos relacionados com o Estado Novo têm no documentário cinematográfico o seu principal meio de divulgação. Heloísa Paulo (2001) salienta a estratégia de divulgação desses documentários entre os emigrantes portugueses, nomeadamente no Brasil, difundindo uma imagem idealizada do país. Em 1940, com o objetivo de afirmar a “neutralidade” do regime durante a II Guerra Mundial e, assim, manter a paz no país, o Estado Novo realizou e registou em curtas-metragens as Comemorações do Duplo Centenário. A ideia de um mundo à

5. *A Canção de Lisboa* (1933), *O Pai Tirano* (1941), *O Pátio das Cantigas* (1941), *O Costa do Castelo* (1943), *A Menina da Rádio* (1944) e *O Leão da Estrela* (1947).

parte (Portugal) numa Europa em Guerra chega ao interior do país, através do Cinema Ambulante, e aos países estrangeiros, através da promoção do evento realizada pelo regime.

Um dos filmes de propaganda mais importantes do regime é *Feitiço do Império*⁶ (1940), de António Lopes Ribeiro, um filme marcadamente político sobre a missão “civilizadora” de Portugal em África. Neste filme, a ficção encontra a realidade do regime através do documentário. De acordo com Torgal (2011: 82), além da tentativa de promover Portugal e o império colonial, é também um exemplo da “conversão”. Neste caso, do personagem luso-americano convertido às virtudes de Portugal e do seu império, que visava inspirar a emigração dos portugueses para a África, em vez de emigrarem para a Europa. Este cinema de “conversão” era um tipo de propaganda usado durante os anos do regime ditatorial, com a intenção militante de reproduzir a ideologia do Estado Novo.

Para além da propaganda, o regime Salazarista teve na PIDE (1945), Polícia Internacional e de Defesa do Estado, o principal instrumento de repressão e controlo de opinião, impedindo a organização política das forças que se lhe opunham (ROSAS, 1993). Criada em 1926 com a designação de Polícia de Informação de Lisboa e Porto, esta após a II Guerra Mundial ganha novos poderes, concentrando todos os ramos da repressão política e prevenção de crimes contra a segurança interna e externa do Estado. Pimentel (2007a) afirma que a legislação que criou a PIDE destinava-se a legalizar a prática ilegal de detenção por tempo ilimitado sem qualquer penalidade. Esta condição continuou permanentemente. Apesar de ter atuado durante quase meio século sob nomes diferentes, o facto é que de 1926 a 1974, esta polícia estatal nunca deixou de ser uma organização de terrorismo social e político, servindo os interesses da ditadura militar e do regime que Salazar/Caetano representavam, sendo portanto a principal organização que auxiliou a manutenção do regime por várias décadas (PEDROSO, 1998).

6. Seabra (2011) acrescenta que para além deste filme, o filme *Camões* (1946) de Leitão de Barros e *Chaimite* (1953) de Jorge Brum do Canto, constituem referências incontornáveis da ficção portuguesa sobre o império colonial, produzida durante o Estado Novo.

2. História, Memória e Identidade Nacional

Berger (2006) refere que a história é um elemento crucial na construção da identidade nacional. No caso português, as narrativas em torno de um passado grandioso e glorioso, de descobertas e império proliferam ainda hoje em vários contextos. Criar consciência histórica nacional era considerado o pré-requisito para promover o sentimento nacional na população em geral (Ibidem). Foi o caso durante o Estado Novo, em que a propaganda e a educação serviam os interesses do regime em torno da promoção da identidade nacional.

Na maioria dos países, a narrativa sobre a história da própria nação é parte integrante no ensino historiográfico (CARRATERO, 2011). As narrativas são padrões gerais de interpretação que têm a função de dar sentido ao passado, presente e futuro de uma comunidade cultural (HELLER, 2006). Na opinião de Carratero (2014), como consequência da ênfase em narrativas nacionais, os alunos têm acesso limitado ao que é polémico sobre a história do seu país, dificultando assim o desenvolvimento de uma perspetiva crítica. De facto, se considerarmos as narrativas históricas nacionais como instrumentos culturais que configuram o modo como o passado é representado e compreendido, importa perceber que conteúdos são veiculados no contexto escolar atualmente. Vários estudos revelam que os currículos e livros didáticos atuais têm uma base nacionalista (FOSTER & CRAWFORD, 2006). Questiona-se, no caso português, se o que o ensino da história, mas também o que os media veiculam sobre o passado português visa a construção de uma identidade nacional ou o pensamento histórico crítico.

A educação tinha um papel preponderante na difusão da imagem do regime durante o Estado Novo. Mendes e Valentim (2012), analisaram os manuais de história publicados em Portugal entre 1965 e 1972, tendo verificado que as narrativas veiculadas remetem para uma coexistência harmoniosa entre colonizador e colonizado. Os autores consideram que o mito “lusotropicalista” foi cuidadosamente difundido no contexto educativo. Na obra *Aventura e Rotina*, Freyre (1953/1959) retrata a experiência das suas viagens por Portugal e pelas ex-colónias, referindo que o português “criou um novo mundo”, fazendo dele uma combinação de diversidade com

unidade, salientando o processo de interpenetração de culturas que torna o “Portugal Africano” uma “constelação de Áfricas Portuguesas” (FREYRE, 1953/1959: 318, 429). Como Castelo (2011: 265) nota, este “ajustamento hábil” do português ao mundo tropical é explicado através de uma interpretação causalista da mentalidade e da cultura portuguesas”. Segundo a autora, podemos encontrar neste pensamento as raízes do lusotropicalismo. Esta teoria foi seletivamente apropriada pelo regime para legitimar a possessão de territórios ultramarinos (PIÇARRA, 2014) e para “apresentar o Império Português como multirracial” (ALMEIDA, 2008: 7). De facto, trabalhos de investigação sobre manuais de história recentes (ARAÚJO & MAESO, 2010) indicam que persistem nos manuais portugueses discursos que naturalizam processos como o colonialismo e o racismo.

Estudos clássicos do nacionalismo (SMITH, 1991) afirmam que cada nação tem um mito de origem. Isto é, um evento apresentado como o ponto de partida da nação. Um mito de origem é um exemplo de uma grande narrativa sobre a história nacional. No discurso veiculado durante o Estado Novo, é clara a ênfase num passado e valores comuns, no património nacional e na existência de um carácter nacional. As memórias coletivas dos portugueses foram utilizadas com o objetivo de os unir em torno de um projeto político – o Estado Novo – sendo enfatizada a existência de uma identidade compartilhada.

De acordo com Liu e Hilton (2005: 537), “A história fornece-nos narrativas que nos dizem quem somos, de onde viemos e para onde devemos ir. Define uma trajetória que ajuda a construir a essência da identidade de um grupo, como se relaciona com os outros grupos, e as suas opções para enfrentar desafios atuais”. As representações dos portugueses sobre o passado são constantemente renegociadas em função da situação presente, sendo reconstruída a sua identidade social. É nesse sentido que perspetivas críticas sobre o passado ditatorial português podem ter um papel na reconstrução das representações da história. Com efeito, podemos observar nos discursos políticos da atual esfera pública portuguesa a utilização das memórias coletivas para legitimar ações políticas presentes. Por outro lado, o facto da formação da memória ser um processo diz-nos que nada é definitivo e

que os conteúdos de memória são continuamente modificados (CAVALLI, 2013; HALBWACHS, 1950/1997). Partindo desta afirmação, a introdução de perspectivas críticas sobre o passado, no contexto escolar, por exemplo, revela-se fundamental.

Na opinião de Cavalli (2013), cada geração desenvolve a sua própria versão da memória coletiva, com base na sua experiência histórica e na herança deixada pelas gerações anteriores. A memória é, portanto, uma representação construída no presente, tendo em vista o futuro e constitui parte integrante da identidade do ator. O que não é reconhecido ou percebido como relevante para a construção da identidade do indivíduo tende a desaparecer da memória. Por exemplo, no caso das gerações jovens, o facto de não terem vivido no período da ditadura faz com que a PIDE, a tortura, a propaganda Salazarista sejam referências de um passado distante. Com efeito, como argumenta Cavalli (Ibidem) a história torna-se memória, apenas se estabelecermos uma conexão significativa entre o passado e o presente. Se cada geração reconstrói a sua própria memória, revela-se fundamental a disponibilização de material sobre o passado. São exemplos de fontes as memórias da família, o ensino de história, bem como os media e o cinema em particular.

Se pensarmos no número de jovens expostos voluntariamente a imagens e testemunhos sobre a ditadura portuguesa, imaginamos que não se trata de um número significativo. Assumindo que foram expostos pelo menos uma vez, é difícil dizer como esses fragmentos da memória visual foram processados e interpretados, e se resultaram ou não na construção de categorias de julgamento histórico (Ibidem). As imagens contêm claramente um enorme potencial educativo. O uso didático de material visual, como aquele que discutimos neste artigo, parece-nos essencial para a (re) construção de uma memória histórica plural e crítica. Este uso didático dos filmes analisados deve ser orientado e integrado num plano mais abrangente que permita o envolvimento dos estudantes, estimulando a desconstrução das suas representações sobre este período da história portuguesa.

3. Opções Metodológicas

Em relação às opções metodológicas, procedemos à análise qualitativa dos filmes, organizando em temáticas (BRAUN & CLARK, 2006) as principais questões tratadas. Esta abordagem foi complementada pela análise fílmica, nomeadamente em termos de narrativa e montagem. Foram considerados os significados dos discursos que foram (re)produzidos e o modo como estes foram estabilizados e/ou transformados pelos filmes.

Selecionamos dois documentários: *Fantasia Lusitana* de 2010, da autoria de João Canijo, e *48*, de 2010, de Susana de Sousa Dias. Estes dois filmes foram selecionados porque abordam um determinado período histórico, o da ditadura Portuguesa, mas também porque ambos os filmes usam imagens de arquivo, embora as técnicas e estratégias de montagem sejam distintas. João Canijo é um dos mais importantes cineastas portugueses da sua geração. Trabalhou como assistente de direção de Manoel de Oliveira, Wim Wenders, Alain Tanner, e Werner Schroeter, entre outros. Os seus filmes, incluindo *Filha da Mãe* (1990), *Sapatos Pretos* (1998), *Ganhar a Vida* (2001), e *Sangue do Meu Sangue* (2011), conheceram um significativo sucesso entre os críticos e o público em Portugal. *Fantasia Lusitana*, feito principalmente com imagens de arquivo, expõe a dualidade de Portugal durante os dias da II Guerra Mundial: um país pacífico e feliz que alberga milhares de refugiados vindos de vários pontos da Europa. A propaganda do salazarismo durante a II Guerra Mundial pregou a neutralidade do país devido à liderança de Salazar. A propaganda serviu ao regime, que descrevia Portugal como um paraíso de tranquilidade, um “oásis de paz”.

A autora de *48*, Susana de Sousa Dias, defendeu recentemente a tese de doutoramento intitulada “Abrir a História: Imagem de Arquivo e Movimento Desacelerado” (Universidade de Paris 8 e Universidade de Lisboa). O Estado Novo constitui o universo temático que inspirou a obra da realizadora. *Natureza morta - Visões de uma ditadura* (2005) e *48* são exemplos do seu trabalho sobre este tema. O filme *48* baseia-se em fotografias de presos políticos, tiradas na prisão durante a ditadura portuguesa. A artista filmou as fotografias de alguns presos políticos compiladas em dezenas de álbuns preservados no Arquivo Nacional, entrevistando-os e convocando

lembranças das suas histórias pessoais de prisão e tortura. A autora tem como objetivo expor os mecanismos pelos quais o regime ditatorial sustentou a sua existência ao longo quarenta e oito anos (*in* sinopse 48, Sousa Dias, 2010).

4. Análise

4.1. *Fantasia Lusitana*: “um oásis de paz num mundo em guerra”

O objetivo de *Fantasia Lusitana* é mostrar a construção ideológica do regime e compará-la com outros pontos de vista, abordagens estrangeiras, relativas ao mesmo período histórico. O material de arquivo, centrado principalmente no período 1939-1945, com o material do *Jornal Português* de atualidades - promovido e financiado pelo SPN - amplifica a propaganda e o discurso do regime. Além disso, foram usados textos de refugiados famosos que passavam por Lisboa - depoimentos de escritores como Antoine de Saint-Exupéry e Alfred Döblin, e a atriz Erika Mann. O confronto entre estas duas camadas interessa ao realizador porque cria uma relação entre o discurso feliz e neutro feito pelo regime ditatorial, e a triste realidade dos refugiados que vê essa felicidade como uma ilusão, no contexto da II Guerra Mundial.

Era no tempo em que as sessões de cinema tinham um programa com complementos (...) eram às vezes médias metragens, ou documentários da vida animal, ou desenhos animados, mas tinham sempre o jornal cinematográfico, que no meu tempo já se chamava “E assim vai o mundo”, mas que antigamente era feito pelo António Lopes Ribeiro e chamava-se o “Jornal Português”. E portanto eu sabia perfeitamente como é que eram essas coisas e imaginei o que é que seriam os jornais portugueses dos anos 40. E imaginei imediatamente que o que o António Lopes Ribeiro filmava e mostrava e montava nos jornais portugueses daria a imagem, como ele diz, “*de um oásis de paz num mundo em guerra*”, como se a guerra fosse noutra planeta. O que aconteceu foi que o delírio ultrapassou todas as minhas expectativas e portanto a ideia

era logo à partida a das duas realidades, a realidade da propaganda do regime, que se mantém (...) A propaganda do Estado Novo deixou marcas profundíssimas (CANIJO, 2013).

De facto, os dois níveis de realidade mencionados por Canijo (Ibidem) são claros ao longo do filme. A ideia inicial do realizador era analisar a possível relação entre os portugueses e os refugiados que passavam por Portugal nesse período. No entanto, o realizador não encontrou imagens dessa relação. As imagens encontradas levaram-no a inferir que o “delírio” era muito maior e estava mais enraizado entre os portugueses do que ele tinha pensado inicialmente. Como o realizador refere em entrevista, ao longo da pesquisa para o filme, foi muito difícil encontrar imagens ou documentários relativos à miséria vivida no país e à sua realidade, no período tratado.

Nos anos abrangidos pelo documentário, as notícias do *Jornal Português* referiam-se principalmente a questões de segurança, por exemplo, as imagens da *Mocidade Portuguesa*, paradas militares, mas também inaugurações de edifícios estatais e exposições. Estas imagens mostram alguma opulência devido aos planos de câmara, que usavam padrões repetidos, e picados e contrapicados (RIBAS, 2014), principalmente para transmitir uma situação de controlo, poder, grandeza e segurança. Como afirma Piçarra, no *Jornal Português* de atualidades “o silêncio da narrativa em relação aos grandes eventos mundiais ilustra a direção do regime” (PIÇARRA, 2011: 23). Para a autora, esta e as séries de atualidades cinematográficas subsequentes contribuíram para “fixar as ex-colónias e o modo de a metrópole se relacionar com elas” (Ibidem: 114). Os seguintes trechos do filme são exemplos do discurso divulgado pelo *Jornal Português* de atualidades, num período de guerra:

Todos os portugueses quiseram mostrar a sua apreciação ao presidente General Carmona durante a peregrinação ao berço da nacionalidade, o seu reconhecimento e admiração. Com ele aclamaram Salazar e o governo do Estado Novo com entusiasmo sinceríssimo que o momento atual torna ainda mais significativo (*Fantasia Lusitana*, 2010).

(...) fomos guiados e salvos pelo amor pátrio, para reencontrar o elo comum de solidariedade, que devia prender-nos como as pedras de um edifício para sermos perante o mundo todos como um só (*Fantasia Lusitana*, 2010).



Fotograma 1. *Fantasia Lusitana*, 2010.

A imagem de Salazar como o *salvador da nação* num período de guerra foi cuidadosamente disseminada. Ribas (2014: 210) sustenta que os extratos escolhidos para reproduzir os discursos de Salazar criavam um sentido comum da identidade nacional, o que implicava certas características “inatas” como o *caráter português*. Como refere Licata (2000), o nacionalismo geralmente envolve referências a uma cultura que é suposto ser compartilhada por todos os membros de uma nação. Na opinião do autor, este discurso nacionalista muitas vezes adquire a sua legitimidade em nome da cultura popular, de tradições seculares e símbolos.

Quando ao lado da ponte ou da estrada que lançamos para comodidade dos povos, reparamos o castelo ou o monumento, reintegramos a pequena igreja secular ou o mosteiro abandonado, alguns não vêm que trabalhamos por manter a identidade do ser coletivo, reforçando a

nossa personalidade nacional. (...) Aquelas qualidades que se revelaram e fixaram e fazem de nós o que somos e não outros; aquela doçura de sentimentos, aquela modéstia, aquele espírito de humanidade; tão raro hoje no mundo; aquela parte de espiritualidade que mau grado tudo que a combate, inspira ainda a vida portuguesa; o ânimo sofredor, a valentia sem alardes, a facilidade de adaptação e ao mesmo tempo a capacidade de imprimir no meio exterior os traços do modo de ser próprio; o apreço dos valores morais, a fé no direito, na justiça na igualdade, entre os homens e os povos, tudo isso que não é material nem lucrativo constituem o traço do carácter nacional (António Oliveira Salazar cit. in *Fantasia Lusitana*, 2010).

Quando se é velho e se tem, além de alguns séculos, uma história, sente-se que existem outros valores e estes são ao mesmo tempo património e imperativos da vida nacional (Ibidem).

A exaltação de uma história e um passado glorioso integra os discursos de Salazar. A Exposição do Mundo Português de 1940 é exemplo de uma comemoração em que esse passado ancestral é realçado, através da referência a figuras consideradas símbolos da história de Portugal - escritores, navegadores, artistas... - , como o Infante D. Henrique, Os Lusíadas, Vasco da Gama, entre outros.

Nas imagens das comemorações que o realizador integra no filme, Salazar é filmado em plano contrapicado, estabelecendo a relação divina com o povo, filmado como massa anónima. Essas imagens faziam parte de uma narrativa nacional em que a descoberta, a expansão e a colonização desempenharam um papel central. Essas narrativas tornaram-se hegemónicas e parte das representações dos portugueses (ALMEIDA, 2008).

Na opinião de Barker e Galasínski (2001: 124), as nações não são simplesmente formações políticas, mas sistemas de representação cultural através dos quais a identidade nacional é continuamente reproduzida como ação discursiva. A dimensão simbólica e discursiva da identidade nacional, no caso do regime de Salazar, narra e cria a ideia de origem, de continuidade e tradição. Nesse sentido, a “nação” é uma “comunidade imaginada”

(ANDERSON, 1991) e a identidade nacional uma construção obtida através de símbolos e rituais. Como Billig (1995) salienta, o nacionalismo banal pode ser comparado à bandeira pendurada, de modo quase impercetível, no prédio público. Canijo (2013) considera que os mitos difundidos pelo regime de Salazar persistem ainda hoje, provavelmente como Billig (1995) argumenta, porque a ideia de nação fornece uma base contínua para o discurso de líderes políticos, como Salazar, e de líderes políticos atuais em alguns países, em que os cidadãos são lembrados diariamente, por vezes de forma subtil, de seu lugar nacional num mundo de nações.

A ironia nas sequências da primeira parte de *Fantasia Lusitana* é enfatizada pela inexistência de *voz-off* para contextualizar a história. Esta dimensão torna-se mais evidente no contraste entre estas sequências e a segunda parte do filme. Os textos de três escritores estrangeiros que passaram por Lisboa durante a II Guerra Mundial (Alfred Döblin, Erika Mann e Antoine de Saint-Exupéry) contradizem claramente a fantasia de Portugal proposta por Salazar e as imagens produzidas pelo regime. Expõem a falsidade do mito do ditador que sustenta a imagem de um país grande, rico e neutro (RIBAS, 2014). A dura realidade de um povo analfabeto, pobre e faminto é sempre excluída nas filmagens que ilustram o discurso do regime.

Os três refugiados realçam o choque sentido quando partem de um contexto de guerra e sofrimento e se deparam com Lisboa, uma cidade que caracterizam como alegre, luminosa e ruidosa. De facto, a população parecia viver sem receio de um ataque iminente. Também aqui as imagens selecionadas pelo realizador demonstram a distância da população face à II Guerra Mundial, como se esta “acontecesse noutra planeta” (CANIJO, 2013).

(...) Foi assim que fui levado para o calor de Portugal, um mundo colorido, meridional e pacífico. Dissemos imediatamente: Portugal é um país maravilhoso. Eram duas da manhã. Percorremos de carro as ruas luminosas, onde circulava uma multidão de gente animada. Sim, foi com luz, música e risos que Lisboa nos recebeu. A divertida música de baile que invadia as ruas ainda se prolongou durante horas. (...) Que

mundo. Que mundo! Inacreditável. Nunca esqueceremos o impacto que isto teve em nós. Não longe daqui, a grande nação Francesa contorcia-se de dor. Cidades inteiras mergulhadas na obscuridade da guerra. O norte do país inundado de conquistadores. Passava-se fome e aguardavam-se ordens do invasor. Sofria-se e estava-se prostrado. Milhões de homens levados para cativeiro, milhões de pessoas aterrorizadas, dezenas de milhares de mortos – e aqui, em Lisboa, as luzes brilhavam. Desfrutava-se a paz. Mas nós não conseguíamos sentir alegria, só pensávamos no que deixamos para trás. Irrequietos, dirigimo-nos de carro para a cidade do brilho, de um brilho que se nos parecia infernal (Alfred Doblin cit.in *Fantasia Lusitana*, 2010).

Em dezembro de 1940, Lisboa surgiu-me como uma espécie de paraíso claro e triste. Falava-se muito de uma invasão iminente e Portugal agarrava-se à ilusão da sua felicidade. Lisboa, que tinha organizado a mais bela exposição do mundo, sorria de um sorriso um pouco pálido, como o das mães que não têm notícias de um filho que está na guerra, e tentam salvá-lo com a autoconfiança: o meu filho está vivo, porque eu estou a sorrir (Antoine de Saint-Exupéry cit. in *Fantasia Lusitana*, 2010).

Ao mesmo tempo, que excertos dos textos desses autores são lidos, o realizador apresenta imagens da vida dos refugiados em Portugal, que contrastam com as notícias alegres difundidas pelo *Jornal Português*. Imagens da Exposição Mundial de 1940, aldeias tradicionais, a igreja, o multiculturalismo no centro colonial, imagens de praias e hotéis contrastam com as imagens de refugiados que vagueiam por Lisboa.



Fotograma 2. *Fantasia Lusitana*, 2010.



Fotograma 3. *Fantasia Lusitana*, 2010.

O discurso veiculado no período da ditadura sobre o fim da II Guerra Mundial realça o papel de Salazar no processo de manutenção de uma posição neutra, tendo impedido a participação portuguesa na guerra. A população viu-se envolvida em cerimónias para louvar Salazar como o *salvador da nação*. O filme termina com o ato público de gratidão divina, pelo facto de Portugal ter

escapado da guerra, mostrando a inauguração, em 1959, do monumento do Cristo-Rei, em Lisboa, uma homenagem ao fim da guerra e à neutralidade do país.

4.2. 48: Memórias de repressão e violência

Susan Sontag (1996: 27-28) refere que a fotografia pode ser mais memorável que as imagens em movimento, isto porque “cada fotografia fixa é um momento privilegiado convertido num objeto diminuto que cada pessoa pode guardar e voltar a olhar”. Por sua vez, Flores diz-nos que “se a memória é trazer imagens à consciência, a imaginação é a livre combinação dessas imagens que, como espectros, se projetam no fundo da nossa mente” (FLORES, 2005: 139). A autora sublinha a importante relação entre a memória e a fotografia na forma como estas funcionam de maneira similar, incorporando no presente as imagens do passado de um modo visual. Assim a fotografia, não só descreve e/ou sugere a realidade como a transporta para o *agora*.

Em 48 a realizadora Susana Sousa Dias procura contar a história do regime ditatorial Português (1926-1974) usando as fotografias e os testemunhos de presos políticos. Sousa Dias (cit. in LISBOA & DUARTE, 2014: 221) refere que pretende confrontar o público com o preso político e não com o ex-presos político, permitindo que o público compreenda como essas memórias são atualizadas no presente.

De acordo com a autora, a perseguição política e a tortura durante a ditadura Portuguesa foram discutidas tenuemente pela história oficial. O seu principal objetivo é preservar as memórias daqueles que viveram experiências de violência e repressão durante a ditadura. A realizadora refere que um dos seus entrevistados lhe disse que a grande violência da ditadura fora a sua duração. Na verdade, devido a esse aspeto, alguns autores consideram que as representações difundidas durante esse período persistem na mente das pessoas (ALMEIDA 2008; CANIJO 2013), tais como a dimensão “lusotropicalista”, afetando a relação atual entre os portugueses e os imigrantes (CABECINHAS, 2002; VALA, BRITO & LOPES, 1999). Sousa Dias concorda que persistem as representações veiculadas durante o Estado Novo. A autora afirma que:

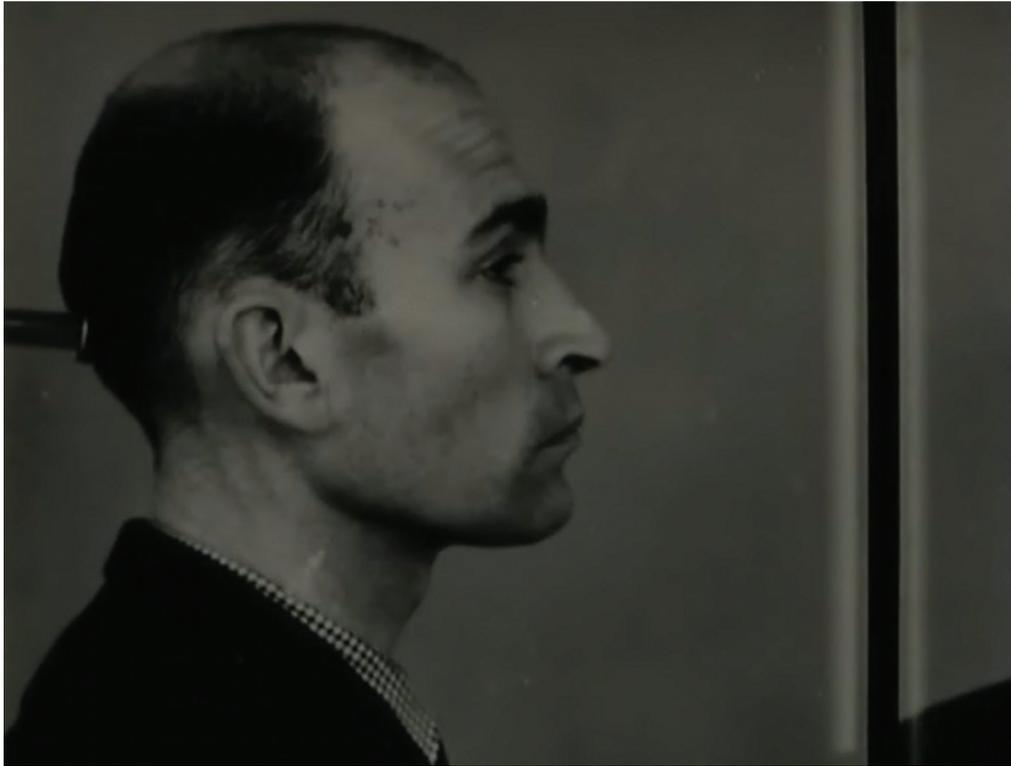
Eu própria vivi 12 anos sob a ditadura. Foi pouco, mas houve um período da minha vida em que fui formada por aquelas ideias, na escola, na mentalidade... Há muitos traços invisíveis. Não é nada que passou e se esqueceu (SOUSA DIAS, 2011).

O filme começa com uma introdução ao tema, no qual a realizadora destaca a duração da ditadura, os seus principais pilares, o impacto da Guerra Colonial na preservação do regime e da Revolução dos Cravos, o papel da PIDE neste contexto, resumindo a história portuguesa recente.

De 1926 a 1974, Portugal viveu sob a mais longa ditadura da Europa Ocidental do século XX. António de Oliveira Salazar foi o seu Chefe e ideólogo político. A Igreja, o exército e a polícia política (PIDE/DGS) eram os seus pilares. Com o eclodir da guerra colonial em 1961, a ação da PIDE/DGS intensifica-se nas colónias. Em 25 de Abril de 1974, o Movimento das Forças Armadas, apoiado pelo povo, põe fim aos 48 anos de ditadura e à guerra colonial. Foi a revolução dos cravos. A PIDE/DGS foi dissolvida. Parte dos seus arquivos desapareceu. Entre estes, os arquivos das antigas colónias que continham as imagens dos prisioneiros políticos africanos.

As experiências relatadas por ex-prisioneiros são sobre repressão, violência e tortura física e moral. As fotos evocam nos entrevistados diferentes memórias. Remetem para a dor vivida através de abusos físicos, para as marcas deixadas nas suas famílias; e nos silêncios entendemos o que não é dito, às vezes por vergonha, outras devido ao sofrimento que relembrar determinadas experiências implica.

Eu tentei uma vez, encostei a cabeça a uma grade e tentei dormir. Vem um tipo enorme, mete-me um palito no ouvido. Aquilo é uma sensação tão horrível, uma coisa tão aflitiva, meter um palito pelo ouvido de um sujeito dentro, que eu agarrei no gajo e disse: ‘voltas a fazer isso e rebento contigo pá!’ e ele só me disse isto: ‘tem paciência, não te posso deixar dormir (Manuel Martins Pedro cit. in 48, 2010).



Fotograma 4. 48, 2010.

Aqui só levei uns sopapos. Porque eles não sabiam que eu era do partido. O fascismo não permitia a existência de qualquer organização que pudesse exercer oposição ao regime. Esta estava já com cinco ou seis dias de tortura do sono. Lembro-me desta fotografia. Não a tiraram logo quando entrei na cadeia, fui para a tortura do sono e depois é que me levaram à sede da PIDE tirar a fotografia. Houve um fulano, chamava-se Cristofaneti, era um torturador especial. Torturou-me, foi um dos tipos que me torturou mais (António Gervásio cit. in 48, 2010).

A conceção do Estado Novo como um regime fascista permeia o discurso dos entrevistados. A realizadora integra a reflexão sobre o papel das mulheres na resistência, salientando a violência e a repressão a que estavam sujeitas.

Era uma repressão insidiosa, insidiosa. Tudo era de uma vigilância inquisitorial (...) Era um Portugal que a gente tinha de descobrir a verdade desse Portugal por gestos mínimos. Éramos todos velhos, eu acho, éramos todos velhos. Éramos todos velhos, muito velhos, não havia crianças nem jovens. (...) Estávamos todos mascarados. (...) O fascismo era o lugar do cinismo, da hipocrisia (...) A ausência de sinceridade, a hipocrisia era o país onde eu vivia. (Maria Galveias cit. in 48, 2010).

Atacaram-me tanto, tanto, que eu fui-me abaixo. Bateram-me foi as maganas, as duas PIDES bateram-me na cara e aos murros. Mas a estátua... três dias e três noites, estive lá quatro, mas três dias e três noites, de estátua, de pé, que custa tanto, os braços abertos, inchados, eles caíam-me para baixo. Uma PIDE de cada lado batia-me nos braços para cima... (Conceição Matos cit. in 48, 2010).



Fotograma 5. 48, 2010.

O facto de ser mulher influencia o trabalho de Sousa Dias. Como a realizadora menciona, influencia a forma como ela trabalha, a atenção que presta às imagens e a escolha dos temas. Na verdade, a autora do filme inclui vários testemunhos de mulheres que destacam a tortura e a violência a que foram submetidas. As mulheres foram torturadas da mesma forma que os presos do sexo masculino. Além de tortura física, os entrevistados salientam a tortura psicológica. No caso das mulheres, o facto de elas não terem acesso a um chuveiro quando estavam menstruadas, a referência à violência a familiares, a separação dos filhos, a “estátua” e a tortura do sono são predominantes nos seus discursos. Como refere Pimentel (2007b: 5) “Se a ‘estátua’ implicava a tortura do sono, a tortura do sono, que nem sempre implicava a ‘estátua’, era o meio mais utilizado de tortura pela PIDE / DGS, e temido pelos presos políticos ao longo dos anos”.

Sousa Dias acrescenta, no final do filme, os testemunhos de homens africanos presos pela PIDE. Como eles mencionam, as fotografias deste período desapareceram. Um dos entrevistados, Amós Mahanjane, refere que as pessoas tinham mais medo da PIDE do que do exército.

A PIDE era um terror, um terror, em toda a parte. (...) Há várias formas de humilhar; há várias formas de humilhar. Por exemplo, o Chico podia bater. Mas às tantas mandava-te tirar a roupa e põe-te ali num sítio a curvar e trás um arame para enfiar no ânus, fazer isso... (...) Chegou a uma certa altura que morriam dez, quinze pessoas por dia na prisão de Machava⁷ (Amós Mahanjane, cit. in 48, 2010).

De facto, se há um silêncio sobre a violência sofrida pelos prisioneiros políticos portugueses, isso é ainda mais claro quando nos referimos aos prisioneiros africanos, uma vez que um número significativo de documentos na fase final do colonialismo ortuguês foi destruída. Por esta razão, o conjunto de testemunhos de pessoas que viveram experiências de violência e repressão durante o período colonial é ainda mais importante. Além disso, fotos e filmes deste período permitem a criação de um relacionamento com

7. Prisão Central de *Machava*, Moçambique.

o público - especialmente com o mais novo, que ignora esta realidade -, e a reflexão sobre o assunto, ao confrontarem os rostos e as vozes das pessoas que foram presas e torturadas durante a ditadura portuguesa.

4.3. *Fantasia Lusitana* e 48: fotografias e filmes de arquivo enquanto artefactos de resistência e memória

Por meio da educação política e pela ênfase na memória histórica sobre os descobrimentos portugueses e um suposto destino providencial, o regime de Salazar reforçou o imaginário coletivo em torno da “nação” e de uma identidade nacional. *Fantasia Lusitana* constitui uma recriação deste discurso a partir de uma obra fílmica cuja montagem lhe confere um caráter crítico e irónico, combinando propaganda sobre a unidade nacional com a realidade dos refugiados que passavam por Lisboa. As fotografias e depoimentos de 48 contrastam com o material de arquivo da *Fantasia Lusitana*, dando-nos algumas pistas sobre a violência sofrida por aqueles que se opuseram ao regime. De alguma forma, como salienta Sousa Dias, as fotografias constituíam uma arma de oposição ao regime, na medida em que os indivíduos escolhiam a expressão com que enfrentavam a câmara. Há uma resposta ideológica da pessoa fotografada no momento em que a foto é tirada, como se de um jogo de forças entre a polícia e os presos, se tratasse. Alguns depoimentos mencionam a necessidade de fazer a pior cara possível para a fotografia (SOUSA DIAS, 2012). As fotografias escolhidas para o filme criam um *effet de réel*: evocam nas vítimas a memória sobre a sua prisão pela PIDE. De certo modo, as fotografias foram a “chave que destranca aquela memória” (Sousa Dias cit. in LISBOA & DUARTE, 2014: 218).

A verdade reivindicada pelo documentário refere-se ao grau de articulação da visão do cineasta sobre a realidade, representada na forma e no estilo do filme. Deste ponto de vista, a posição da voz no filme (a voz através da qual o cineasta fala) é um princípio estilístico muito importante (DE LEEUW, 2007). Em ambos os filmes, os realizadores optam por não incluir *voz-off*. Em *Fantasia Lusitana*, o som é obtido pelas vozes dos três testemunhos e de António Lopes Ribeiro, e em 48 pelos testemunhos de vítimas da PIDE. A construção do espaço neste último filme é-nos dada pela imagem e pelo som. Como Sousa Dias observa, o documentário é construído sobre uma

metodologia cujo objetivo é “criar um espaço de reflexão para o espectador”, que se estende para além de qualquer apelo emocional simples. A relação entre a obra e o espectador fica assim estabelecida, na qual é possível realizar a tarefa de reconhecer os factos e a sua complexidade, levantando dúvidas e perguntas, criando-se os meios para resistirmos à leitura superficial e generalista da história (TAVARES, 2012). Como Sousa Dias (cit. in LISBOA & DUARTE, 2014: 216-217) argumenta:

(...) é preciso desacelerar, abrir pausas; nalguns momentos são as pessoas que as fazem, noutros sou eu que as abro para que a articulação com a imagem possa ser devidamente trabalhada e para que possa haver tempo de integração e reflexão por parte do espectador. Ouvir bem um suspiro que foi emitido, ouvir bem o som que a pessoa fez quando vê pela primeira vez a fotografia de cadastro: tudo isto vai fazer com que a própria linguagem seja entendida de uma outra forma. A linguagem está ligada àquilo que revela. A linguagem não transmite apenas, ela própria é meio. É quase trabalhar a linguagem como gesto, no sentido de Agamben, tornando visível um meio enquanto tal.

Tradicionalmente os documentários usam material audiovisual de arquivo como um sinal de determinada época, bem como uma narrativa que irá explicar os acontecimentos. Os documentaristas têm desenvolvido diversas estratégias de representação para lidar com os limites estabelecidos pelo carácter específico de um passado violento (DE LEEUW, 2007). No caso de Canijo e Sousa Dias, os realizadores representam eventos relativos à ditadura portuguesa de um modo que não tem a intenção de conter, definir ou controlar a memória. Isto é conseguido através do som e da montagem. Eles exigem que o público questione o processo pelo qual nós representamos o mundo e a nós próprios, de modo a tornarmo-nos conscientes dos meios pelos quais atribuímos sentido às nossas experiências e à nossa cultura (Ibidem). Procurar a verdade não é o foco central; em vez disso, fazer o público refletir e reconstruir as suas próprias representações sobre este período da história portuguesa constitui o objetivo dos realizadores - na tentativa de acionar as memórias, associações e emoções, um processo

necessário para a reescrita histórica. Na verdade, o uso de testemunhos e o papel das testemunhas tornou-se fundamental na reformulação da memória coletiva. Os realizadores aproveitaram a oportunidade para apresentar as histórias individuais daqueles que viveram no período ditatorial, atribuindo a estas narrativas um caráter crítico, promovendo a desconstrução de representações hegemônicas sobre o passado ditatorial português.

5. Reflexões Finais

Na sua maioria, os filmes produzidos durante o Estado Novo tendiam a transmitir um universo social harmonioso e alegre. Aqueles que não seguissem estes padrões eram censurados e proibidos. A “política de espírito”, projetada por António Ferro - colocando a arte ao serviço do Estado Novo -, teve como principal missão incutir no povo Português entusiasmo face às ações do regime. Nos anos 60, com o início das guerras coloniais, a ideologia lusotropicalista foi usada, seletivamente, quer para reprimir movimentos antinacionalistas, quer para criar uma imagem de um Portugal alegre e multicultural, a ser difundida a nível nacional e internacional. O regime tinha ainda na PIDE o principal apoio que sustentou a ditadura no poder por décadas (PEDROSO, 1998).

Usando imagens de arquivo, *Fantasia Lusitana* expõe a construção ideológica do regime e compara estas mensagens com outros pontos de vista estrangeiros, sobre o mesmo período histórico, mostrando-nos material do *Jornal Português* - promovido e financiado pelo SPN/SNI - que ampliava a propaganda e o discurso do regime. Canijo (2010) articula estas imagens de arquivo com a leitura dos textos de três autores famosos que passam por Lisboa na altura da II Guerra Mundial. As imagens da vida dos refugiados em Portugal, contrastam com as alegres notícias do *Jornal Português* de atualidades. As fotografias e depoimentos de 48 também contrastam com o material de arquivo de *Fantasia Lusitana*, fornecendo testemunhos da violência vivida, sob o comando da PIDE, por aqueles que se opuseram ao regime. Ao optarem por não usar *voz-off*, os dois realizadores exigem o

envolvimento do público nas imagens e sons, refletindo sobre eles, levando-os a reconstruir as suas próprias representações sobre este período da história portuguesa.

Argumenta-se que ambos os filmes constituem ferramentas que podem contribuir para a (re)construção da memória coletiva sobre a ditadura. Através da partilha de memórias (de arquivo ou pessoais), *Fantasia Lusitana* e *48* apresentam-se (quase) como ferramentas políticas, promovendo uma memória coletiva mais plural. Seguindo estratégias narrativas modernas, os dois filmes promovem a desconstrução dos discursos oficiais, criando espaço para uma diversidade de versões sobre o passado ditatorial português. Para que estes filmes constituam discursos contra-hegemónicos precisam de uma audiência. Filmes que não têm uma audiência podem fornecer as imagens mais emocionantes sobre o passado, no entanto, não terão qualquer efeito na memória (ERLL, 2008). Consideramos importante promover a visualização reflexiva e crítica de filmes como aqueles analisados neste artigo. De facto, do ponto de vista coletivo, filmes como estes podem tornar-se poderosos meios de comunicação, e diferentes versões do passado podem circular amplamente.

É importante ir mais longe com esta pesquisa sobre o papel destes filmes na (des)construção de representações sobre a ditadura portuguesa. Consideramos que um primeiro passo poderia envolver os estudantes e a escola.

Referências Bibliográficas

- Almeida, M. (2008). "Portugal's Colonial Complex: From Colonial Lusotropicalism to Postcolonial Lusophony". In *Queen's Postcolonial Research Forum*. Belfast: Queen's University.
- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.
- Barker, C.; & Galasinski, D. (2001). *Cultural Studies and Discourse Analysis. A Dialogue on Language and Identity*. Londres: Sage Publications.

- Berger, S. (2006). "Towards Global Perspectives on the Writing of National Histories". In *Representations of the Past: The Writing of National Histories in Nineteenth and Twentieth-Century Europe (NHIST)*. European Science Foundation: Research Networking Programme - Standing Committee for the Humanities (SCH).
- Billig, M. (1995). *Banal Nationalism*. Londres: Sage Publications.
- Braun, V.; & Clarke, V. (2006). "Using thematic analysis in psychology". In *Qualitative Research in Psychology*, 3: 77-101.
- Cabecinhas, R. (2002). *Racismo e etnicidade em Portugal: uma análise psicossociológica da homogeneização das minorias*. Dissertação de Doutoramento. Universidade do Minho. Disponível online: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/25>. Acedido em 22 de setembro de 2015.
- Carratero, M. (2011). *Constructing patriotism. Teaching history in global worlds*. Charlotte-NC: Information Age Publishing.
- Carretero, M.; & Van Alphen, F. (2014). "Do Master Narratives Change Among High School Students? A Characterization of How National History Is Represented". In *Cognition and Instruction*, 32, 3: 290-312.
- Castelo, C. (2011). "Uma incursão no lusotropicalismo de Gilberto Freyre". Disponível online: http://www2.iict.pt/archive/doc/bHL_Ano_VI_16_Claudia_Castelo__Uma_incursao_no_lusotropicalismo.pdf. Acedido em 22 de setembro de 2015.
- Cavalli, A. (2013). "The Memory of Fascism and of the Anti-Fascist Resistance among Italian Youth". In *European Review*, 21: 501-506.
- Corkill, D.; & Almeida, J. (2009). "Commemoration and Propaganda in Salazar's Portugal: The Mundo Português Exposition of 1940". In *Journal of Contemporary History*, 44(3): 381-399.
- De Leeuw, S. (2007). "Dutch documentary film as a site of memory: Changing perspectives in the 1990s". In *European Journal of Cultural Studies*. 10 (1): 75-87.
- Erll, A. (2008). "Literature, film, and the mediality of cultural memory". In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (ed. A. Erll & A. Nunning). Berlim: Walter de Gruyter: 389-398.

- Flores, L. (2005). *Fotografia y pintura: dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili SA.
- Foster, S.; & Crawford, K. (eds) (2006). *What shall we tell the children? International perspectives on school history textbooks*. Greenwich-CT: Information Age Publishing.
- Freyre, G. (1952-59). *Aventura e Rotina: sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de carácter e acção*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Grilo, J. (2006). *O Cinema da Não-Ilusão. Histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Halbwachs, M. (1997). *La mémoire collective*. Paris: Éditions Albin Michel, S.A.[1950].
- Heller, A. (2006). “European master narratives about freedom”. In *Handbook of contemporary European social theory* (ed. G. Delanty). Nova Iorque: Routledge.
- Lisboa, N.; & Duarte, S. (2014). “Entrevista a Susana de Sousa Dias”. In *Cinema*, 5: 207-223.
- Liu, J.; & Hilton, D. (2005). “How the past weighs on the present: Social representations of history and their role in identity politics”. In *British Journal of Social Psychology*, 44, 4: 537–556.
- Mendes, V. & Valentim, J. (2012). O luso-tropicalismo nos manuais de História e de Português do ensino primário português no período colonial: um estudo exploratório. *Psicologia e Saber Social*, 1 (2), 221-231.
- Rosas, F. (1993). *O Estado Novo (1926-1974)*. In *História de Portugal* (dir. José Mattoso). Lisboa: Editora Estampa.
- Paulo, H. (2001). “Documentarismo e Propaganda: as imagens e os sons do regime”. In *O cinema sob o olhar de Salazar* (coord. Luís Reis Torgal). Lisboa: Círculo dos Leitores.
- Pedroso, A. (1998). “A polícia política”. In *História de Portugal. Dos tempos pré-modernos aos nossos dias* (dir. João Medina). Amadora: Clube Internacional do Livro.
- Piçarra, M. (2011). *Salazar vai ao cinema. A Política do Espírito no Jornal Português*. Lisboa: DrellaDesign, Lda.
- Piçarra, M. (2014). *Azuis Ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.

- Pimentel, I. (2007a). "A Tortura". In *Vítimas de Salazar - Estado Novo e Violência Política* (org. João Madeira et all). Lisboa: A Esfera dos Livros.
- Pimentel, I. (2007b). *A História da PIDE*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Reiter, B. (2005). "Portugal: national pride and imperial neurosis". In *Race Class*, 47: 79-91.
- Ribas, D. (2014). *Retratos de Família: A Identidade Nacional e a Violência em João Canijo*. Tese de Doutoramento em Estudos Culturais. Universidade de Aveiro/Universidade do Minho.
- Santos, G. (2008). "Política do espírito: O bom gosto obrigatório para embelezar a realidade". In *Media & Jornalismo*, 12: 59-72.
- Schaeffer, J.-M. (1996). *A imagem precária*. Campinas-SP: Papirus.
- Seabra, J. (2011). *África Nossa: O Império Colonial na Ficção Cinematográfica Portuguesa 1945-1974*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Smith, A. (1991). *National identity*. Londres: Penguin.
- Sontag, S. (1996). *Sobre la fotografia*. Barcelona: Edhasa.
- Sousa Dias, S. (2011). "48: Imagens que gritam. Entrevista a Susana de Sousa Dias". In *Visão*, 2 de maio. Disponível online: <http://visao.sapo.pt/48-imagens-que-gritam=f600879>. Acedido em 22 de setembro de 2015.
- Sousa Dias, S. (2012). "Corpos estranhos ou desigualdades inscritas na película". In *Arte e Género, Mulheres e Criação Artística* (ed. Cristina Pratas Cruzeiro e Rui Oliveira Lopes). Lisboa: CIEBA/FBAUL.
- Tavares, E. (2012). "The Imprisoned Images". In *Seismopolite: Journal of Art and Politics*. Disponível online: <http://www.seismopolite.com/the-imprisoned-images>. Acedido em 22 de setembro de 2015.
- Torgal, L. (2009) "Salazar and the Portuguese 'New State' - Images and Interpretations." *Annual of Social History*, 2: 7-18.
- Torgal, L. (2011). "Propaganda, Ideologia e Cinema no Estado Novo: a 'conversão dos descrentes'". In *O cinema sob o olhar de Salazar* (coord. Luís Reis Torgal). Lisboa: Círculo dos Leitores.
- Vala, J.; Brito, R.; & Lopes, D. (1999) *Expressões dos Racismos em Portugal*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Vieira, P. (2011). *Cinema no Estado Novo: A Encenação do Regime*. Lisboa: Edições Colibri.