

# Memórias Arquivadas, Memórias Relembradas: O Uso de Material de Arquivo em Luz Obscura (2017) e Spell Reel (2017)

Archived Memories, Remembered Memories: The Use of Archival Material in Luz Obscura (2017) and Spell Reel (2017)

**Rafael de Campos**

Mestrando em Comunicação

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

rafacampos223@gmail.com

**Recebido em:** 30/04/2022

**Aprovado em:** 08/07/2022

**Resumo:** Este estudo propõe uma análise comparativa a respeito da utilização de materiais de arquivos públicos nos documentários Luz Obscura (2017), dirigido por Susana de Souza Dias, e Spell Reel (2017), dirigido por Filipa César. A intenção aqui é compreender as principais diferenças no modo em como cada filme trabalha com a questão da memória social de eventos traumáticos. Por meio de um olhar relativo às diferentes escolhas técnicas e estéticas de cada uma das realizadoras na manipulação e articulação dos materiais de arquivo aos quais tiveram acesso, buscar-se-á uma reflexão a respeito da reconfiguração do tempo passado que é efetuada em cada obra, e seus desdobramentos no sentido de uma contribuição para a construção do imaginário e memória social a respeito do período ditatorial português do Estado Novo e das lutas de libertação contra-coloniais em Guiné-Bissau.

**Palavras-chave:** Documentário; Guiné-Bissau; Portugal.

**Resumen/Abstract:** This study proposes a comparative analysis regarding the use of materials from public archives in the documentaries Luz Obscura (2017), directed by Susana de Souza Dias, and Spell Reel (2017), directed by Filipa César. The intention here is to understand the main differences in the way each film works with the issue of social memory of traumatic events. Through a look at the different technical and aesthetic choices of each of the filmmakers in the manipulation and articulation of archival materials to which they had access, a reflection on the reconfiguration of the past time that is carried out in each work will be sought, and its developments in the sense of a contribution to the construction of the imaginary and social memory regarding the Portuguese dictatorial period of the Estado Novo and the counter-colonial liberation struggles in Guinea-Bissau.

**Palabras clave/Keywords:** Documentary; Guinea-bissau; Portugal

## Introdução

A utilização de materiais de arquivo em filmes não é uma técnica surgida no cinema contemporâneo, ainda que possa representar uma tendência crescente em documentários das últimas décadas. Como bem destaca Guardiola (2016, pg. 4), as práticas de apropriação cinematográficas remontam aos primórdios do cinema e perpassam por toda sua história, podendo servir como uma ferramenta essencial na análise de diversos fenômenos socioculturais do último século. No momento em que tais materiais utilizados fazem parte dos arquivos oficiais de algum país, a possibilidade de constituir um verdadeiro meio para auxiliar na compreensão da sociedade que os produziu pode vir a ser ainda maior, embora fontes não-tradicionais de evidências, como as narrativas orais, possam muitas vezes ser de extrema importância.

Em relação a isso, é de destaque os trabalhos de Filipa César (Porto, 1975) e Susana de Sousa Dias (Lisboa, 1962), realizadoras que, ao acessarem os arquivos de imagens de dois países – Portugal do período do Estado Novo e a Guiné-Bissau dos primeiros anos de independência – realizaram documentários nos quais as imagens coletadas e incorporadas em seus filmes representam não só um aspecto estético importante das suas obras, mas, devido a maneira como são articuladas, surgem também de maneira ressignificada, efetuando uma interpretação com distanciamento crítico sobre acontecimentos do passado recente de cada nação e trabalhando em conjunto com as narrativas orais da população. Considerando o fato de que essas articulações são efetuadas de modos distintos por cada realizadora, é de grande interesse uma análise sobre as principais diferenças conceituais e estéticas em duas de suas obras: *Spell Reel* (2017) e *Luz Obscura* (2017).

Filipa César vem realizando uma série de obras audiovisuais com base nos arquivos oficiais de Guiné-Bissau, com foco nas lutas de libertação enfrentadas pelo país no início da década de 1970. Parte do projeto *Luta Ca Caba Inda* (a luta ainda não acabou), que em parceria com artistas guineenses realiza obras que se voltam à história das lutas revolucionárias, César faz um trabalho que não só auxilia na preservação do acervo audiovisual de Guiné-Bissau, mas também contribui para que estas imagens recebam uma reinterpretação por parte das gerações mais novas e sigam ecoando no futuro. *Spell Reel* é o primeiro longa-metragem do projeto, no qual a realizadora acompanha as apresentações das imagens digitalizadas do acervo fílmico de Guiné-Bissau em paralelo a uma articulação sobre as próprias imagens recuperadas do passado.

Susana de Sousa Dias, por sua vez, tem concentrado parte de seus trabalhos sobre os arquivos da PIDE/DGS - a polícia política de Portugal durante o período ditatorial – que resultam em

documentários engajados num esforço de denunciar os crimes cometidos pelos oficiais do Estado Novo, mas também de tratar com sensibilidade as histórias de seus entrevistados. Destacando-se na manipulação e articulação de fotografias e outros materiais de arquivo, seus filmes vêm tendo notoriedade no circuito alternativo, com trabalhos exibidos e premiados em diversos festivais. Em Luz Obscura, a realizadora desenvolve um trabalho sobre familiares de Octávio Pato, militante do Partido Comunista Português, encadeando principalmente depoimentos e fotografias, a fim de expor os dramas de pessoas que vivenciaram a apreensão de ter um membro da família sob jugo de um estado fascista.

Nas páginas a seguir, propomos inicialmente uma contextualização histórica a respeito da relação entre a política colonial portuguesa e a atuação da PIDE/DGS. Em seguida, apresentamos um dos conceitos mais importantes para a análise de documentários que tratam de episódios históricos repletos de traumas, citando Traverso. Após essas explanações iniciais, partimos para as análises das duas obras.

### **A Colonização Portuguesa na África e a Atuação da PIDE/DGS**

A invasão do continente africano por parte das potências europeias gerou inúmeros males para este continente que, até os dias de hoje, sofre as consequências de séculos de saque ininterrupto. No entanto, é de destaque que a história colonial de uma dessas potências, Portugal, diferencia-se das outras em um aspecto principal: o uso da força no período dos movimentos de libertação, ocorridas na segunda metade do século XX. Essa diferença de atitude possui uma motivação bastante específica: o regime ditatorial do Estado Novo, por qual Portugal passava na época, encabeçado pela figura de Antonio de Oliveira Salazar.

Como nos mostra José Vicente Lopes (2013), Portugal agiu na contramão das demais nações colonizadoras e não hesitou no uso da força a fim de frear os ânimos de independência na África. Como resultado, as já esperadas independências africanas ocorreram de maneira muito mais violenta do que poderiam ter ocorrido, caso o governo português concordasse em negociar:

Ao contrário da Inglaterra, França ou Bélgica, Portugal tinha-se negado a encontrar qualquer solução negocial com os movimentos de libertação que tinham surgido em Angola, Moçambique e Guiné, ainda nos anos cinquenta. Pelo contrário, ao primeiro sinal de que tinha chegado a hora de maior radicalização, o então presidente do Conselho de Ministros de Portugal, Antonio de Oliveira Salazar, ordena aos portugueses uma ida em força para a África (LOPES, 2013, pg. 26).

Ainda assim, não se deve pensar que as demais potências mantiveram sempre atitudes pacificadoras na região. O exemplo da Conferência de Berlim (1884-1885) é representativo da atitude europeia perante a África. Neste evento, em que as potências europeias elaboraram a repartição do continente africano entre si, também foi definida a atitude que se deveria manter perante os habitantes nativos. Assim, “deveriam provar, no terreno, que a sua presença era um facto real” (IBIDEM, pg. 34). Tal atitude resultou em inúmeras campanhas violentas, que eram chamadas de “campanhas de pacificação”. Apenas na Guiné, Portugal registrou cerca de 81 dessas campanhas, envolvendo milhares de soldados e deixando um saldo incontável de mortos entre os habitantes nativos.<sup>1</sup>

Portugal, então em dificuldades financeiras, era considerada, nas palavras de Lopes, uma “potência fraca” em relação aos seus pares europeus. Portanto, essa “prova” de sua presença no território africano se deu de maneira muito mais dificultosa, pois o esforço empreendido pelo governo português se provou demais para um estado em tal situação. Um exemplo disso é a maneira como Portugal agiu em relação à outra colônia, com uma história de libertação muito próxima a da Guiné-Bissau: Cabo Verde. O arquipélago, com pouquíssimos recursos naturais e enfrentando longos períodos de secas e de fome, jamais recebeu as ajudas que esperava da “pátria protetora”, e os longos anos de descaso português perante Cabo Verde acabaram por resultar em novos movimentos em prol da libertação das amarras coloniais.<sup>2</sup>

Com Guiné-Bissau e as demais colônias africanas, a atitude portuguesa não foi diferente. Assim, não demorou para que os descontentamentos dos habitantes gerassem diversas organizações político-militares, pensadas especificamente para lutar pela tão sonhada libertação. Uma dessas organizações foi o PAIGC - Partido Africano para Independência de Guiné e Cabo Verde -, que teve papel fundamental na independência dessas duas nações. Entre os idealizadores dessa organização, destaca-se o nome de Amílcar Cabral, que no decorrer dos anos terá grande importância nas lutas de libertação contra-coloniais, e que será um dos nomes mais citados no filme *Spell Reel*, de Filipa César.

Não existe um consenso absoluto sobre a data de fundação oficial do PAIGC, mas estima-se que ocorreu entre 1956 e 1959. Lopes mostra que, segundo a história oficial do partido, a fundação ocorreu em 1956, em Bissau. No entanto, Tomás (2021) nos alerta para um curioso fenômeno

---

<sup>1</sup>René Pélissier, *História da Guiné 1841-1936*, I vol., pg. 25 (Apud LOPES, 2013, pg.35).

<sup>2</sup> IBIDEM, pg. 36-37.

relacionado às datas oficiais de fundação dos partidos de libertação africanos, que eram, em grande parte, falsas:

The falsification of the founding dates of the nationalist movements has been a common feature in Lusophone African countries. In Angola, Mozambique, and Guinea, for example, political organizations would choose a date of origin which came before their actual founding. This was perhaps because of the fact that colonial powers would only recognize and deal with 'legitimate representatives of the people' (TOMÁS, 2021, pg. 71)<sup>3</sup>.

Além disso, há o fato de que, inicialmente, o partido foi fundado com um nome menos extenso, sendo chamado apenas PAI - Partido Africano para Independência. Naquele momento, já existia um partido senegalês que utilizava a mesma sigla, o *Parti Africain de l'Indépendance*, e o então presidente do país, Leopold Senghor, teria solicitado uma mudança na sigla. Como Senghor era considerado um potencial aliado para as lutas de libertação, Amílcar Cabral e seus correligionários não hesitaram em acatar a solicitação, e logo o partido ganharia sua sigla mais famosa. Portanto, Tomás conclui que o ano mais provável para a real fundação do PAIGC seria o de 1959.

Estes fatos tornam-se importantes para a compreensão dos acontecimentos que contribuíram para que os membros do PAIGC decidissem agir de maneira mais enérgica. A independência da Guiné, em 1958, junto aos movimentos em algumas das colônias francesas – Gana, independente em 1957, assim como os conflitos na Argélia – foram cruciais para que Amílcar Cabral e seus correligionários renovassem o ânimo para dar sequência ao sonho de independência.

The independence of Guinea-Conakry in September 1958 was an event that changed Cabral's life, for he saw it as a clear indication of a radical change in history and a sign that Portuguese colonialism in Africa could also become a thing of the past (TOMÁS, 2021, pg. 65)<sup>4</sup>.

Dessa forma, Amílcar Cabral, que até então havia dividido sua vida entre os estudos universitários em Portugal e algumas temporadas e viagens pelo continente africano, decide regressar em definitivo para Guiné-Bissau, ainda em 1958. Até aquele momento, o nome de Amílcar Cabral

---

<sup>3</sup>A falsificação das datas de fundação dos movimentos nacionalistas tem sido uma característica comum nos países africanos lusófonos. Em Angola, Moçambique e Guiné, por exemplo, as organizações políticas escolhiam uma data de origem anterior à sua fundação efetiva. Talvez isso se deva ao fato de que as potências coloniais só reconheceriam e lidariam com “representantes legítimos do povo”. - tradução do presente autor.

<sup>4</sup>A independência da Guiné-Conakry, em setembro de 1958, foi um acontecimento que mudou a vida de Cabral, pois ele a via como uma clara indicação de uma mudança radical na história e um sinal de que o colonialismo português na África também poderia se tornar coisa do passado. - tradução do presente autor.

havia passado quase despercebido pelos registros da PIDE, que chegou a considerar que ele não representava perigos para o governo português. No entanto, logo começam a surgir as primeiras preocupações da PIDE em relação a Cabral. O principal motivo para essa mudança de visão da PIDE foram as contribuições de Cabral para com partidários do Partido Comunista Angolano. Além de conceder abrigo em seu apartamento em Lisboa para Viriato da Cruz, um dos líderes do PCA, Cabral também foi responsável por recrutar jovens angolanos a serem enviados para receber treinamento de guerrilha na Tunísia. A partir de então, as perseguições da PIDE sobre Cabral só cessariam no momento de sua morte, em 1973:

A PIDE torna-se uma constante na sua vida, facto que pode ser comprovado pelo volumoso ‘dossier Amílcar Cabral’, com milhares de folhas, fotografias, recortes de jornais e revistas das mais variadas proveniências, contendo referências à sua pessoa, para além da fotocópia de seu passaporte marroquino (235-AS), nos papéis desse organismo, hoje depositados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa (LOPES, 2013, pg. 49).

Tal era a perseguição da PIDE sobre Cabral que, logo que foi noticiado seu assassinato, em 1973, as suspeitas imediatamente recaíram sobre a PIDE. No entanto, como nos mostram Tomás (2021) e Lopes (2013), as investigações sobre o assassinato de Cabral nunca chegaram a uma conclusão absoluta, e diversas versões sobre complôs de desafetos políticos do próprio PAIGC, com ou sem ajuda da PIDE, surgiram ao longo dos anos. Uma certa rivalidade entre cabo-verdianos e bissau-guineenses no interior do PAIGC teria originado alguns desafetos de Cabral, que constam como possíveis suspeitos do crime. O até então líder da Guiné-Conakri e suposto aliado de Cabral, Sekou Touré, também consta na lista de possíveis conspiradores deste crime. (IBIDEM, pg. 200-202)

Desde meados da década de 1960, já existiam indícios de tentativas de PIDE de assassinar Cabral, bem como de complôs de alguns membros do PAIGC. De toda forma, o assassinato de Cabral teria se dado por membros descontentes do PAIGC, ainda que a PIDE tivesse grande interesse no acontecido:

Beginning in the mid 1960s, elements within the party had begun to see Cabral as a problem, as evidenced by the large number of plots against him. In 1967, a trial was convened by Fidelis Cabral, Vasco Cabral, and Aristides Pereira, and the militants Honório Sanches and Vaz and Miguel Embana were accused of plotting to kill the leader and sentenced to death. The PIDE also sponsored a number of potential killers to assassinate Cabral. In 1969, a militant called Jonjon was found in the secretariat of the party with a grenade with which he intended to kill Cabral. In 1970,

the PIDE organized an operation called Amilcar Cabral whose goal was the murder of Cabral (TOMÁS, 2021, pg. 188)<sup>5</sup>.

A PIDE/DGS - Polícia Internacional Para Defesa do Estado/Direção Geral de Segurança - era a polícia política do Estado Novo, o regime ditatorial Português. De acordo com Pimentel (2007), desde o golpe de 1926, que instituiu a ditadura militar em Portugal, começaram a ser criadas divisões policiais especializadas na repressão de opositores ao regime. Conforme as necessidades políticas de cada época, os nomes dessas instituições foram sendo alterados, mas sempre mantendo a repressão política violenta como principal base de suas atividades. Pimentel nos mostra como que, desde 1931, a então chamada PIMI – Polícia de Informações do Ministério do Interior, criada em 1928 – já recebia críticas e protestos contra suas abordagens violentas.

No entanto, foi a partir de 1932, quando Antonio de Oliveira Salazar passou ao cargo de presidente do Conselho de Ministros, que as polícias políticas portuguesas começaram a apresentar ainda mais características de polícias fascistas. Muito disso se deve à nova constituição portuguesa, aprovada em 1933, que instaurou oficialmente o Estado Novo, reconhecidamente inspirado no fascismo italiano de Benito Mussolini, que Salazar tanto admirava. Uma das principais preocupações dessa nova constituição, em relação às instituições policiais, era enfatizar o “reforço da autoridade” e garantir que todo opositor ao regime de Salazar era considerado um inimigo da nação portuguesa. Ainda em 1933, é instituída a criação da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), resultado de uma fusão da Polícia Internacional Portuguesa (PIP) e da Polícia de Defesa Política e Social (PDPS).

A PVDE ficou, assim, estruturada em duas secções, a de defesa política e social e a internacional, cometendo à primeira, especialmente, a prevenção e repressão dos crimes de natureza política e social, e à segunda verificar, nos postos de fronteira, a legalidade dos passaportes nacionais e a regularidade dos passaportes dos estrangeiros. A partir de Junho de 1934, foram ainda atribuídas à PVDE competências prisionais, sendo criada, no seu seio, uma Secção de Presos Políticos e Sociais, bem como de controlo da actividade dos engajadores de emigrantes clandestinos e da circulação de passaportes falsos (Decreto-Lei n.º 23995, de 12 de Junho). Em 1935, dois novos diplomas reforçaram a actuação repressiva da PVDE: por um lado, a proibição das associações secretas, e, por outro lado, a aposentação

---

<sup>5</sup>A partir de meados da década de 1960, elementos do partido começaram a ver Cabral como um problema, como evidenciado pelo grande número de complôs contra ele. Em 1967, foi convocado um julgamento por Fidelis Cabral, Vasco Cabral e Aristides Pereira, e os militantes Honório Sanches e Vaz e Miguel Embana foram acusados de conspirar para matar o líder e condenados à morte. A PIDE também patrocinou vários assassinos potenciais para assassinar Cabral. Em 1969, um militante chamado Jonjon foi encontrado na secretaria do partido com uma granada com a qual pretendia matar Cabral. Em 1970, a PIDE organizou uma operação denominada Amilcar Cabral cujo objetivo era o assassinato de Cabral. - tradução do presente autor.

ou demissão dos funcionários e empregados civis ou militares que tivessem revelado ou revelassem ‘espírito de oposição aos princípios fundamentais da Constituição Política’ ou não dessem ‘garantia de cooperar na realização dos fins superiores do Estado’ (PIMENTEL, 2007, pg. 26).

Toda essa insistência em um combate contra opositores do regime tinha um alvo principal: todos aqueles que tivessem alguma ligação com o Partido Comunista Português, que foi o grande alvo da polícia política portuguesa. Tanto era assim que até mesmo a admissão de funcionários públicos no Estado Novo era feita com um prévio, juramento, como nos mostra Pimentel: “os funcionários públicos passaram a ficar obrigados, sob juramento, a repudiar ‘o comunismo e todas as ideias subversivas’ e a aceitar ‘a ordem estabelecida pela Constituição Política de 1933’” (PIMENTEL, 2007, pg. 26), e, ainda, que a polícia política “na prática funcionou em função desse partido.” (IBIDEM, pg. 11).

A PVDE, então, seria a principal instituição de repressão do Estado Novo até o final da Segunda Guerra Mundial, em 1945. A partir desse ano, ela finalmente ganha a denominação que teria até o final do regime ditatorial, em 1974, como PIDE/DGS, ganhando ainda mais poderes políticos, institucionais e militares. A repressão contra militantes do PCP continuou sendo intensificada - como veremos com mais detalhes na análise de Luz Obscura, nas páginas a seguir -, a PIDE passou também a atuar nas colônias mantidas por Portugal na África. Entre as décadas de 1960 e início da década de 1970, quando os movimentos de libertação africanos estavam cada vez mais ganhando força, a PIDE intensifica sua presença na África, como nos mostra Pimentel:

(...) a partir de 1961, uma das tarefas mais importantes da PIDE/DGS se prendeu também com a luta contra os movimentos de libertação africanos e com a informação de apoio às Forças Armadas no esforço de Guerra Colonial. Foi também a partir de então que o quadro de funcionários dessa polícia nunca deixou de aumentar, em particular em Angola, Moçambique e na Guiné, chegando mesmo a ter, em 1974, mais efectivos nessas colônias do que na metrópole (PIMENTEL, 2007, pg. 11).

Portanto, é digno de destaque o papel que a violência, repressão e colonialismo do Estado Novo tiveram sobre os então militantes do PCP e suas famílias, bem como de milhões de africanos em diversos países, incluindo a Guiné-Bissau. Esses dois casos foram recentemente explorados em dois documentários que possuem maneiras distintas de abordar esses episódios traumáticos, problematizando de maneira exemplar a questão da relação entre cinema e História. A seguir, iremos nos debruçar a respeito destes filmes e seus modos de abordar a História em seus sons e suas imagens.

## Operando Sobre a História

Representações da realidade tendem a engendrar uma série de questões éticas. Da escultura à literatura, passando pelas artes visuais e até mesmo à música, há inúmeras possibilidades de discussão a respeito não apenas dos temas a serem retratados, mas principalmente sobre a maneira de abordá-los. No momento em que centramos essa discussão no gênero do documentário audiovisual, surgem novas problemáticas relacionadas à ética. Nichols (2016) chama atenção para o fato de que, uma vez que podem ser mais facilmente confundidos com a realidade, os documentários acabam por necessitar de uma preocupação maior tanto do cineasta, na maneira de abordar a realidade que retratará, quanto do espectador, que deve estar atento às limitações da imagem:

Uma imagem não consegue dizer tudo o que queremos saber sobre o que aconteceu; as imagens podem ser alteradas tanto durante como após o fato, por meios convencionais e digitais; uma imagem comprovável, autêntica, não garante necessariamente a validade de alegações mais abrangentes sobre o que essa imagem representa ou significa (NICHOLS, 2016, pg. 61).

Outro autor a abordar a questão das limitações da imagem é Peter Burke (2004). Para ele, as imagens, ainda que possam configurar um importante meio de evidência histórica, devem ser tratadas como indícios, pois assim como qualquer texto, estão sempre sujeitas a interpretações. Mais do que isso, é preciso também estar atento às suas limitações:

Imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho. Elas podem ter sido criadas para comunicar uma mensagem própria, mas historiadores não raramente ignoram essa mensagem a fim de ler as pinturas nas “entrelinhas” e aprender algo que os artistas desconheciam estar ensinando. Há perigos evidentes nesse procedimento. Para utilizar a evidência de imagens de forma segura, e de modo eficaz, é necessário, como no caso de outros tipos de fonte, estar consciente das suas fragilidades (BURKE, 2004, pg. 18).

Assim, tendo em vista que os dois documentários analisados no presente trabalho tratam de episódios históricos bastante traumáticos, parece pertinente ter como uma das principais referências estudo desenvolvido por Antonio Traverso (2010) Ao falar sobre o documentário chileno pós-ditatorial, Traverso desenvolve os conceitos *acting out* e *working through*<sup>6</sup>, que parecem adequar-se bem a uma análise sobre como Luz Obscura e Spell Reel tratam a questão da memória de seus entrevistados.

In studies of trauma culture a similar kind of opposition has been discussed in relation to cultural texts that seek to represent historical trauma. According to this

---

<sup>6</sup>Neste trabalho, preferimos manter, no corpo do texto, os termos no original, em inglês, devido a sua especificidade.

debate some texts (writings, art, films, performances) would tend towards the production of re-enactments of the trauma—through depictions of violence, terror, pain, confusion, and fragmentation—while others would tend towards thought and distancing mechanisms—through reflective engagement with memories, fantasies, silences, and desires. Often this is referred to as the opposition between acting out and working through (TRAVERSO, 2010, pg.3)<sup>7</sup>.

Ainda que a questão do trauma pareça se encaixar diretamente mais no tema de Luz Obscura, *Spell Reel* também lida com um acontecimento histórico repleto de dramas e dificuldades, fazendo com que o tipo de abordagem utilizada possa acarretar ou não em uma exploração inadequada destes fatos. Sendo entendido não só como uma maneira de interpelar com respeito os traumas de uma sociedade, mas também como um método eficaz de investigação sobre processos históricos complexos – visto que tende a desenvolver de maneira bastante profunda os temas tratados – o *working out* surge como uma interessante ferramenta de análise para o caráter da abordagem documental. A seguir, analisaremos como cada um dos filmes, de maneira distinta, desenvolvem um processo de *working out* a respeito dos temas históricos que abordam.

### **Spell Reel: Perspectiva Histórica e Distanciamento Crítico**

Podem haver inúmeras maneiras de se explorar um arquivo audiovisual. Podem existir diversas utilidades distintas para um arquivo público de sons e imagens em movimento. Poderia-se falar na questão da identidade nacional de um povo, em ver um arquivo de imagens como uma espécie de “espelho” da nação. Mas, até que ponto uma imagem é capaz de retratar, de fato, a realidade um povo, de um momento histórico? Para além das limitações técnicas das imagens citadas a partir de Nichols, na página anterior, qual pode ser o grau de equívoco ao nos depararmos com uma imagem de um fato histórico, tomada como documento histórico?

Ainda que sejam questões que possam render um longo debate, é possível que o documentário *Spell Reel*, dirigido por Filipa César, exponha uma interessante proposta de possibilidade de abordagem sobre um arquivo público audiovisual. O filme se trata, basicamente, de um registro histórico: o momento em que o arquivo fílmico de Guiné-Bissau, então mantido em película, está para ser

---

<sup>7</sup>Nos estudos da cultura do trauma, um tipo semelhante de oposição tem sido discutido em relação aos textos culturais que buscam representar o trauma histórico. De acordo com esse debate, alguns textos (escritos, arte, filmes, performances) tenderiam para a produção de reencenações do trauma – por meio de representações de violência, terror, dor, confusão e fragmentação – enquanto outros tenderiam para o pensamento e distanciamento mecanismos – por meio do engajamento reflexivo com memórias, fantasias, silêncios e desejos. Muitas vezes isso é referido como a oposição entre atuar e trabalhar sobre. - tradução do presente autor.

finalmente restaurado e digitalizado. As imagens do arquivo fílmico, em sua grande maioria, retratam o período das lutas de libertação do regime colonialista português, na década de 1970, que seriam as primeiras imagens realizadas pelos próprios habitantes de Guiné-Bissau sobre seu país.

Esse é um ponto interessante pois lembra aquilo que Jacques Le Goff (1990, pg. 220) fala a respeito da importância das fases de transição da memória histórica. Há uma transição de sociedades de memória oral para a escrita, que depois abarcará também a audiovisualidade e, mais recentemente, a digitalização. As imagens do arquivo fílmico da Guiné-Bissau retratariam, a seu modo, a turbulenta transição sociopolítica do país durante a libertação colonial, mas, ao mesmo tempo, também registram e operam uma espécie de transição em sua própria memória histórica, que tardiamente chega à memória audiovisual. A partir disso, o próprio Spell Reel registra outra transição: a digitalização da memória audiovisual, que agora passa finalmente para a abstração material.

Este fato, isolado, já seria significativo, mas o foco aqui é a maneira pela qual o filme retrata essas transições, por meio de sua estrutura. César explora as imagens da época das lutas pela libertação, colocando em contraponto com as imagens realizadas por ela mesma no presente, que documentam o próprio evento de digitalização destas imagens, utilizando-se principalmente de sobreposições: as imagens do passado, em tamanho reduzido em relação à da filmagem atual, aparecem sobre a tela em diversos momentos, prosseguindo por vezes com a tela preta e/ou acompanhada de legendas. Em parte das vezes, a imagem de arquivo que vemos é acompanhada de um depoimento no tempo presente, que se refere a ela tanto na tentativa de interpretá-la, ou então a própria imagem vêm servir como exemplo para o depoimento que é dado. Tais depoimentos são dados tanto por moradores de Guiné-Bissau que estiveram presentes nas filmagens, quanto por aqueles mais jovens, que as veem pela primeira vez.

Desde o início do filme, é possível notar que o filme, ao estabelecer esta relação entre imagens do presente X imagens do passado em sua montagem, tende a criar uma ênfase reflexiva de caráter dialético. A maneira como percebemos as imagens de arquivo, devido ao modo como aparecem na tela, faz com que tenhamos um tipo de leitura diferenciado em relação ao qual poderíamos ter no caso de uma exposição mais convencional. Assim, revelando seu dispositivo, o filme parece propor um exercício quase constante de distanciamento crítico, não utilizando o arquivo apenas para ilustrar, mas trabalhando reflexivamente sobre ele.

Essa maneira de articular as imagens também lembra aquilo que Didi-Huberman fala a respeito da montagem e seu caráter exploratório das complexidades de uma realidade política:

Solo se expone la política mostrando los conflictos, las paradojas, los choques recíprocos que tejen toda la historia. Por ello el montaje aparece como el procedimiento por excelencia de esta exposición: en él las cosas, más que al tomar posición, se muestran solo al desmontarse primero, como se habla en francés de la violencia de una tempestad “desmontada” (embravecida), ola contra ola, o como se habla de un reloj “desmontado”, es decir, analizado, explorado, por lo tanto, esparcido por el furor de saber aplicado por un filósofo o un niño baudelairiano. El montaje sería a las formas lo que la política es a los actos: necesita juntos estos dos significados del desmontaje que son el exceso de las energías y la estrategia de los lugares, la locura de trasgresión y la sabiduría de posición. (DIDI-HUBERMAN, 2008, n.p.)<sup>8</sup>

A montagem de *Spell Reel*, além de revelar o próprio dispositivo de montagem, também chama atenção para si ao introduzir imagens de características diferentes uma sobre as outras. O que poderia ser considerado como um erro de edição, em um filme convencional, aqui parece ter a função de manter o espectador em um distanciamento crítico a respeito dessas imagens.

---

<sup>8</sup> Só se expõe a política ao mostrar os seus conflitos, os paradoxos, os embates recíprocos que tecem toda a história. Por isso, a montagem aparece como o procedimento por excelência desta exposição: nela, ao invés de tomar uma posição, as coisas são mostradas apenas pela primeira desmontagem, como se fala em francês da violência de uma tempestade “desmontada” (fúrida), onda contra onda, ou como se fala de um relógio “desmontado”, ou seja, analisado, explorado, portanto, disperso pela fúria do conhecimento aplicado por um filósofo ou uma criança baudelaireana. A montagem seria para as formas o que a política é para os atos: ela precisa juntos desses dois sentidos de desmantelamento, que são o excesso de energias e a estratégia dos lugares, a loucura da transgressão e a sabedoria da posição. - tradução do presente autor.

Imagem 1. “A sobreposição de imagens em Spell Reel.”



Fonte: CÉSAR, Filipa. Spell Reel, 2017. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/film/3846> – acessado em 30 de abril de 2022.

A importância de tal abordagem sobre as imagens de um evento histórico ganha ainda mais significado quando lembramos aquilo que Le Goff fala a respeito dos documentos históricos. Segundo o historiador francês, “todo documento é documento”, pois faz parte de determinada montagem histórica, e portanto é preciso estar atento para as possibilidades de ambiguidade em seus significados. Ao expor o dispositivo de montagem fílmica de Spell Reel, César parece contribuir para expor também o sentido de montagem histórica que essas imagens, como documentos de determinado período, possuem intrinsecamente em si:

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo (LE GOFF, 1990, pg. 284).

As exposições itinerantes do arquivo digitalizado, que o governo promove para o público guineense, também são de interesse para o filme César, que não deixa de registrá-los a seu modo. Nesses momentos, algumas das pessoas que estiveram presentes nas imagens que estão a ser digitalizadas aparecem para comentá-las as imagens para o público, que as assiste pela primeira vez. Dentre estes entrevistados, alguns fizeram parte das próprias imagens aos quais se referem, ou mesmo eles próprios as realizaram no passado: é o caso de Sana Na N'Hada, que fizera parte do grupo de quatro jovens enviados por Amílcar Cabral até Cuba, para estudarem cinema a fim de contribuir nas lutas de libertação, por meio de filmes e outros registros audiovisuais.

Outro aspecto de destaque é o caráter das entrevistas. Nota-se que há um esforço do filme em questionar a própria maneira sobre como essas pessoas compreendem o significado das imagens das lutas de libertação atualmente. Tal método de abordar a questão parece configurar uma aproximação conjunta sobre a problemática: não é a cineasta por si só, ao ter acesso ao arquivo, que se pretende lançar em uma tentativa de resposta e encontrar a verdade. Desse modo, o distanciamento crítico e a perspectiva histórica vão sendo construídos aos poucos, em conjunto com as percepções dos próprios entrevistados, que contribuem aos filmes com suas próprias interpretações.

Usando sobreposições, memórias e depoimentos de pessoas presentes ou não nas imagens, o filme realiza uma contribuição para a história de Guiné-Bissau, não apenas por colocar em evidência o arquivo fílmico do país ou por lembrar os momentos da luta pela libertação, mas por lançar um olhar contemporâneo e distanciado para este material, fazendo com que haja uma nova interpretação em relação a ele, acompanhado de uma perspectiva histórica conjunta.

Cunha e Gama (2019) nos alertam a respeito do perigo que se pode incorrer ao pensar que, efetuando esta articulação, alcançar-se-á o tipo de correspondência desejada, citando a fala de Didi-Huberman (2012) na qual ressalta que essa “cine-arqueologia” realizada pela autora apresenta riscos ao trabalhar com “coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas.”<sup>9</sup> Entretanto, há que se destacar que a maneira pela qual o filme expõe estes materiais, através de sua montagem, parece estar plenamente ciente de

---

<sup>9</sup>CUNHA, Paulo. GAMA, Morgana. Memórias de luta, registros da guerra: a potência política das imagens em Spell Reel de Filipa César (2019).

tal incompatibilidade histórica, visto que expõe sem reservas as diferenças entre a imagem do passado e a do presente.

A maneira de manipular o arquivo, em simultâneo com as imagens e depoimentos do presente, faz com que nunca tenhamos uma noção de verdade absoluta de nenhuma delas: é a associação, tanto do arquivo quanto das imagens recentes, que constituem o discurso, e não cada imagem isoladamente. Ao utilizar sobreposições, o filme consegue ao mesmo tempo colocar em evidência aquelas imagens, rememorando a história das lutas de libertação, como também lançar sobre elas sua perspectiva histórica, fazendo com que o material não seja apreendido como mero registro e tenha seu significado enaltecido, pois trabalha também sobre a própria recepção dessas imagens pela população, efetuando aquilo que Traverso dizia a respeito do envolvimento reflexivo com a memória.

### **Luz Obscura: A Imagem Pensativa e a Valorização da Narrativa Oral**

Luz Obscura é um filme que trata a respeito de como as perseguições da PIDE/DGS sobre opositores do regime do Estado Novo afetaram as vidas de seus familiares. Neste caso, investigando membros da família de um importante ex-militante do PCP, Octávio Pato: seus filhos Álvaro, Isabel e Rui. Na história da polícia política portuguesa, Octávio Pato foi, assim como Amílcar Cabral na África, um dos grandes alvos do Estado Novo. Pimentel (2007) revela parte das torturas a que Pato fora submetido:

Em 1961, foi preso e torturado Octávio Pato, que mais tarde testemunhou sobre a sua experiência de privação do sono, durante 11 dias e noites, de uma vez, e sete dias e sete noites, noutra, com um pequeno intervalo de dois ou três dias. Contou que, para impedirem o preso de dormir, os agentes da PIDE batiam com uma moeda no vidro da janela, fazendo ‘um barulho que parece um tiro’. Uma vez, caiu redondamente no chão, ‘omo um pau’, o que era uma situação muito perigosa, pois que se batesse com a cabeça na ponta duma secretaria poderia «ter morte imediata». Ora, segundo contou Pato, a polícia não estava interessada na morte do preso, pois o que lhe interessava era que ele ‘traísse, denunciasse e ficasse liquidado politicamente’, pelo que, mais tarde, esses cantos e esquinas foram protegidos. Os agentes disseram a Octávio Pato que ‘tinha batido o recorde» e ‘prestado um mau serviço ao Partido ao ter mostrado à polícia que era possível estar tantos dias sem dormir’ (PIMENTEL, 2007, pg. 367).

Em Luz Obscura, as primeiras imagens são cartelas contendo escritos que contextualizam o espectador a respeito do momento histórico que será retratado. Na primeira cartela exposta no filme, há a frase “O conceito de Família sobrepunha-se ao de cidadão na organização da sociedade [portuguesa ditatorial]” e, na terceira, que os três filhos de Pato foram “Fotografados em situação de

aparente cotidiano familiar” enquanto presos. Assim, nestes primeiros segundos, o filme põe em evidência a questão da família, ironizando sutilmente o modo como a ditadura, que dizia valorizá-la, tratava os familiares de pessoas que não se alinhavam ao modelo de pensamento hegemônico. Esta maneira simples e sutil, porém eficiente de expor seu discurso, será importante para entendermos como o filme trabalhará a questão da memória.

Das cartelas e o silêncio absoluto, o filme passa para uma tela preta, e aos poucos um ruído de ambiente se faz ouvir. De repente, ouvimos uma respiração, alguém se preparando para começar a falar. Esta é a primeira, mas não a última vez que o filme efetua algo parecido: mantém as hesitações na fala dos entrevistados, a dificuldade em encontrar palavras e formular frases, e também uma tela preta. Neste início, podemos pensar que, assim como Isabel está se preparando para começar a falar, o próprio filme, saindo lentamente da tela preta e incluindo gradativamente o som, também se prepara para seu início. Além disso, em diversos momentos o filme se manterá por tempo considerável em tela preta, que por meio do uso de lentos *fades-in* e *out*, acentua a lentidão das transições. Como se a própria linguagem do filme, a própria articulação da montagem, se assemelhasse ao modo hesitante e dificultoso de falar que seus entrevistados apresentam, assumindo também estas lacunas imagéticas que funcionam com significado análogo às falas hesitantes.

A seguir, ao invés de ser mostrado o rosto de Isabel, vê-se a imagem de um mar escuro, no qual suas ondas movem-se vagarosamente devido a uma provável manipulação sobre ela. Poderia se tentar imaginar diversos significados para esta escolha, como o fato deste movimento lento se assemelhar ao próprio ritmo do filme ou nas inúmeras possibilidades semióticas do movimento do mar, mas talvez a palavra da própria diretora, seja o mais adequado para tal análise:

“Se pensarmos que o mar foi um elemento tão simbólico, tão fundamental para o Estado Novo e para toda a mitologia criada à volta do Estado Novo. (...) É o mar português, aquele mar onde também morreu tanta gente e que tem qualquer coisa de submerso ali. Há ali muitos corpos que ainda temos de exumar, já não falando da questão da escravatura, mas também de todos os outros. Podemos ir lá muito atrás e vir ao presente. O mar tem todas estas dimensões que estão ligadas à própria história.” (SOUSA DIAS, 2018)<sup>10</sup>.

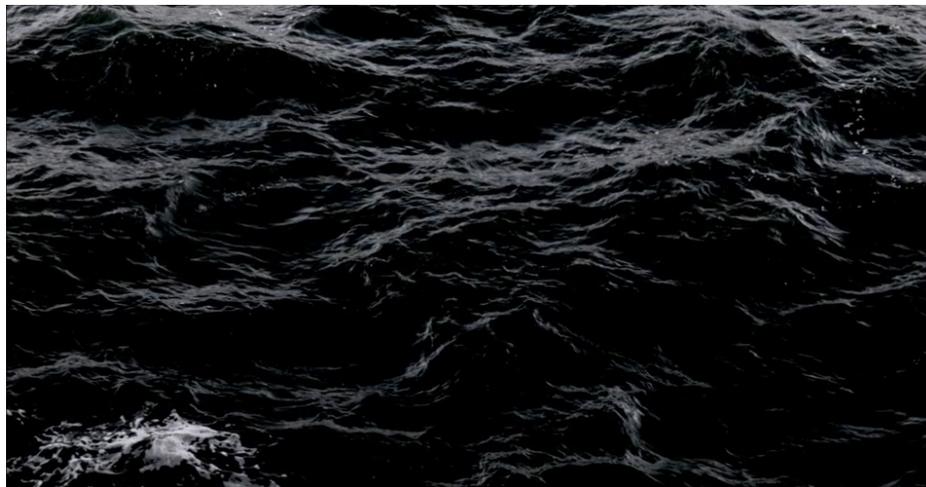
Para Sousa Dias, são justamente os significados históricos que interessam neste mar, algo tão representativo da cultura portuguesa. Algo que ainda atualmente pode ser considerado símbolo de

---

<sup>10</sup>Entrevista disponível na íntegra em <https://www.esquerda.net/artigo/em-luz-obscura-vemos-como-pide-atua-na-intimidade-familiar/55147>.

orgulho (vide o hino nacional, onde se clama “Heróis do mar”), é colocado no filme como uma maneira de contrapor este significado hegemônico propondo outro. Daí a escolha por mostrar um mar negro e vagaroso, em vez de uma representação de um mar exuberantemente azul e revoltoso.

## Imagem 2. “O mar escurecido de Luz Obscura”



Fonte: SOUSA DIAS, Susana. Luz Obscura, 2017. Disponível em: <https://www.apaladewalsh.com/2018/05/luz-obscura-2017-de-susana-sousa-dias/> - Acessado em 30 de abril de 2022.

Depois, passa-se do mar para a tela preta. Ouvimos agora a voz de Álvaro, e um novo fade revela uma fotografia de Octávio Pato. Em vez de mostrar o rosto de quem fala, são mostradas as fotografias de registro da PIDE. Nem sempre há legendas dizendo de quem se tratam, o que faz com que tenhamos de manter o foco nas falas dos entrevistados para tentar estabelecer uma relação entre a voz e a imagem, e assim entender de quem se trata tal fotografia. O filme utiliza micromovimentos de câmera e reenquadramentos sobre estas imagens, por vezes destacando detalhes ou simplesmente “passeando” sobre a fotografia. Sobre essa escolha de abordagem estética, a realizadora diz estar de acordo com sua noção de história – ligada à de Walter Benjamin - e a própria noção de imagem – ligada à de Didi-Huberman – ressaltando que o passado não pode ser construído de maneira exata, pois este não é “fechado”, e que ao utilizar uma imagem é preciso pensar primordialmente na maneira como ela nos afeta.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> IBIDEM.

É interessante notar que, além disso, a abordagem de Luz Obscura também parece fazer eco a outra ideia de Didi-Huberman, a partir do momento em que este fala sobre o fato de não sabermos o que pode uma imagem. Didi-Huberman defenderá que uma imagem é inesgotável em interpretações e sentidos, e que só é possível atingir este esgotamento, por meio da morte da imagem. “Um conhecimento sem erro, ou seja, sem errância, não existe senão mediante a condição de morte do seu objeto”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, pg. 13). Assim, esta posição de Sousa Dias de negar um esgotamento de sentido nos arquivos da PIDE e seguir retrabalhando-os parece ser uma forma significativa de combater uma suposta “morte das imagens”, que poderiam incorrer, conseqüentemente, em uma espécie de amnésia histórica.

Isso lembra também aquilo que Dotta (2018) alerta, citando Derrida, sobre o caráter dos arquivos, isto é, o próprio arquivo já é em si mesmo fruto de um recorte, uma escolha que uma ou mais pessoas fizeram previamente sobre o que valeria a pena ser arquivado. Além disso, o significado de tais materiais não necessariamente estará ligado de modo intrínseco àquele que realizara o recorte, mas também à época em que é analisado, ou seja, permanecerá em constante mutação.<sup>12</sup>

Outro ponto de destaque no filme é o fato de raramente vermos os rostos de Álvaro, Isabel e Rui. É possível ouvir a respiração, voz embargada, hesitações, mas, em vez de vermos o rosto da pessoa sofrendo pela explanação do trauma, vemos apenas as fotografias do arquivo da PIDE. Isso faz com que seja o relato oral, e não o sofrimento da pessoa no momento, que seja enfatizado, que ganhe naturalmente em dramaticidade valorização da memória. Tal estrutura, que coloca em jogo as fotografias de arquivo X depoimentos, lança outro olhar na questão da análise da imagem. Jacques Ranciére traz a noção de imagem pensativa, que parece pertinente para uma análise do tipo de fotografias utilizadas em Luz Obscura.

Imagem pensativa, então, é uma imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado. Pensatividade designaria, assim, um estado indeterminado entre o ativo e o passivo (RANCIÉRE, 2012, pg. 103).

---

<sup>12</sup> El cine como archivo de sí mismo: polisemia, intertextualidad y metalenguaje en el cine contemporáneo. DOTTA, Tomás (2018).

### Imagem 3. Fotograma de Luz Obscura



Fonte: SOUSA DIAS, Susana. Luz Obscura (2017). Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt5739468/mediaviewer/rm3213249792/> - acessado em 30 de abril de 2022.

Como analisar uma imagem que, à primeira vista, parece tão sóbria e ao mesmo tempo tão desprovida de significado como uma imagem de registro? Uma imagem que, sem o contexto em que foi produzida, parece desprovida de significado, mas que, ao ser relacionada ao seu contexto, corre o risco de cair naquilo que Didi-Huberman nos alerta sobre a morte das imagens? Os micromovimentos que o filme engendra sobre as fotografias, aliado aos depoimentos, parecem instituir uma maneira bastante pertinente de atribuir um novo significado a essas imagens, indo de encontro à ideia de Rancière, evitando um suposto didatismo.

Em um raro momento de revelação do rosto de um dos entrevistados, vemos Álvaro no que parece ser as ruínas de sua antiga casa. No interior deste lugar, são mostrados alguns objetos e também um momento no qual ele conta, por meio de desenhos na areia, como era a disposição dos ambientes dentro da casa. Segundo Traverso, o ato de levar uma testemunha até um local do passado para assim reativar memórias pode servir como eficiente modo de trabalhar a questão do trauma: adentrando estes locais, memórias são ativadas, novas conexões são criadas e cridas, fazendo com que, em vez de apenas explicar, desenvolve-se um trabalho de reinterpretação distanciada sobre o acontecimento.<sup>13</sup> É importante ressaltar também que, mesmo tratando da história de uma família, Luz Obscura coloca o drama dos Pato em consonância com o evento histórico:

---

<sup>13</sup> TRAVERSO, Antonio. Dictatorship memories: Working through trauma in Chilean postdictatorship documentary. Em *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* (2010).

(...) a core attribute of these documentaries is the convergence between the suffering of direct witnesses of atrocity and the wider political context. As a result, the acting out of trauma that often occurs in private testimony is in these films elaborated in the process of working through traumatic memory, which is often triggered by collective political activism. An open form of collective memorialization is thus articulated in the films' depictions of public acts, in which we see members of the community embracing the painful experiences of the victims and their families (TRAVERSO, 2010, pg. 182)<sup>14</sup>.

Com estas características, *Luz Obscura* parece operar uma aproximação de caráter bastante próximo ao conceito de *working out* desenvolvido por Traverso, pelo fato de concentrar-se não só em expor os traumas dos familiares de Octavio Pato, mas principalmente por buscar, por meio de sua abordagem formal, contribuir para a construção de um discurso que exponha os crimes cometidos pelo Estado Novo e coloque em evidência a luta, a resiliência e as memórias daqueles que o enfrentaram.

### Considerações Finais

Após analisar os documentários *Luz Obscura* e *Spell Reel*, é possível perceber que o interesse de ambos os filmes não é uma simples utilização da maior quantidade de imagens de arquivo que encontrarem, de explorar as imagens mais apelativas, de utilizarem-nas como meros registros ou de encontrarem respostas para seu significado. Mais do que isso, a própria realização destes filmes parece ser baseada em uma investigação na tentativa de, com a ajuda dos arquivos consultados e de seus entrevistados, moldar em conjunto um painel de diferentes respostas e interpretações.

Não cair na armadilha de encarar o material de arquivo como uma verdade absoluta: os filmes têm em comum, apesar de suas diferenças formais, o fato de suas realizadoras encararem os arquivos com o devido distanciamento histórico, por não se concentrarem apenas no quão impressionantes as imagens coletadas podem vir a ser e tentando sempre estabelecer uma relação evidente entre passado x presente, memória x indício histórico. Se *Spell Reel* faz isso ao encadear as imagens do arquivo de maneira clara, expondo o dispositivo e a ação do tempo em conjunto com as entrevistas, *Luz Obscura* o faz ao focar-se sobre fotografias de registro encadeadas aos depoimentos dos familiares, elaborando

---

<sup>14</sup> Um atributo central desses documentários é a convergência entre o sofrimento das testemunhas diretas da atrocidade e o contexto político mais amplo. Como resultado, a atuação do trauma que muitas vezes ocorre no testemunho privado é nesses filmes elaborada no processo de trabalhar sobre a memória traumática, que muitas vezes é desencadeada pelo ativismo político coletivo. Uma forma aberta de memorialização coletiva é assim articulada nas representações de atos públicos dos filmes, nas quais vemos membros da comunidade abraçando as experiências dolorosas das vítimas e suas famílias. - tradução do presente autor.

um processo de desenvolvimento do trauma dos Pato ao passo que valoriza suas memórias dando ênfase em sua narrativa oral e levando-os a locais que desenvolvam o processo de rememoração.

## Referências

### 1. Fílmicas

LUZ OBSCURA. Dirigido por Susana de Sousa Dias [Portugal, 2017]. (76min).

SPELL REEL. Dirigido por Filipa César [Alemanha, França, Guiné-Bissau, Portugal, 2017]. (96min).

### 2. Bibliográficas

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: História e Imagem**. Bauru: Ed. EDUSC, 2004.

CARNEIRO, Mariana. Susana de Sousa Dias: “**O mito da ditadura branda continua operante**”. Disponível em: <https://www.esquerda.net/artigo/em-luz-obscura-vemos-como-pide-atua-na-intimidade-familiar/55147> Acessado em 29 de abril de 2022.

CUNHA, Paulo. GAMA, Morgana. **Memórias de luta, registros da guerra: a potência política das imagens em Spell Reel de Filipa César**. Em *Vazantes*, Vol. 03\_nº 1. (2019)

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando Las Imágenes Toman Posición: El ojo de la historia 1**. Madrid: editora Antonio Machado Libros, 2008.

DOTTA, Tomás. **El cine como archivo de sí mismo: polisemia, intertextualidad y metalenguaje en el cine contemporáneo**. Em *La mirada insistente: Repensando el archivo, la etnografía y la participación* (2018), LEÓN, Christian y TROYA, María Fernanda (eds), Quito: UASB.

GUARDIOLA, Ingrid. **El Found Footage Audiovisual como Interfaz Dialéctica y Alegórica**. POLITICS INTERFACE. (27-29 abril, 2016).

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: editora UNICAMP, 2008.

LOPES, José Vicente. **Cabo Verde: Os Bastidores da Independência**. Cidade da Praia: Spleen Edições, 2013.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papirus Editora, 2016.

PIMENTEL, Irene Flunser. **A História da PIDE**. Lisboa: ed. Círculo de Leitores, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

TOMÁS, António. **Amílcar Cabral: The Life of a Reluctant Nationalist**. Londres: C. Hurst & Co, 2021.

TRAVERSO, Antonio. **Dictatorship memories: Working through trauma in Chilean postdictatorship documentary**. Em *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. (2010).