

# MULHERES, ARTES E DITADURA

**Diálogos interartísticos e  
narrativas da memória**

**COORDENAÇÃO**

**Ana Gabriela Macedo**

**Márcia Oliveira**

**Margarida Esteves Pereira**

**Joana Passos**

**Laís Natalino**

**MULHERES, ARTES E DITADURA**  
DIÁLOGOS INTERARTÍSTICOS E NARRATIVAS DA MEMÓRIA

Coordenação: Ana Gabriela Macedo | Márcia Oliveira  
Margarida Esteves Pereira | Joana Passos | Laís Natalino

Capa: Sal Studio

Paginação: Pedro Panarra

© EDIÇÕES HÚMUS, 2022

End. Postal: Apartado 7081

4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão

Tel. 926 375 305

E-mail: [humus@humus.com.pt](mailto:humus@humus.com.pt)

[www.edicoeshumus.pt](http://www.edicoeshumus.pt)

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão

1.ª edição: Março de 2022

Depósito legal: 496974/22

ISBN: 978-989-755-743-9

Esta publicação foi realizada no âmbito do Projecto FCT, *Mulheres, Artes e Ditadura. Os casos de Portugal, Brasil e países africanos de língua portuguesa* (PTDC/ART-OUT/28051/2017). Financiamento: FCT/MCTES e Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) / COMPETE 2020 – Programa Operacional Competitividade e Internacionalização

## SUSANA DE SOUSA DIAS. “UMA ESPÉCIE DE ARQUEOLOGIA DA MEMÓRIA”

Margarida Esteves Pereira\*<sup>1</sup>

**MP.** No âmbito do seu trabalho sobre o Estado Novo era importante destacar o modo como vê a necessidade de olhar para esse período, se quiser falar um pouco sobre isso... Como mulher, se acha que esse olhar se diferencia de alguma maneira ou se acha que as artistas têm uma intervenção mais acentuada por serem mulheres também; enfim, o que a levou a falar sobre as questões da ditadura portuguesa?

**Susana de Sousa Dias.** O facto de ser mulher obviamente faz-me olhar de uma forma mais atenta para a situação das mulheres e também porque eu própria já sofri uma série de situações que se prendem com o facto de vivermos num sistema patriarcal. Para mim, uma das questões absolutamente essenciais é combater este sistema. Em relação às questões de base da Conferência, o que passa por elas é esta questão do posicionamento da artista e da capacidade da ação, ou não, face aos constrangimentos decorrentes duma determinada situação política – e estamos a falar dum sistema autoritário, o Estado Novo, mas também, dentro deste contexto, de um sistema masculino dominante. Estes dois aspectos estão interligados e a questão é como combater este sistema e como dar visibilidade àquilo que foi apagado. E quando me refiro àquilo que foi apagado, refiro-me à história das mulheres, às ações das mulheres que foram sendo obliteradas ao longo do tempo.

\* PROFESSORA ASSOCIADA DO DEPARTAMENTO DE ESTUDOS INGLESES E NORTE-AMERICANOS DA UNIVERSIDADE DO MINHO E INVESTIGADORA NO GRUPO DE INVESTIGAÇÃO EM GÉNERO, ARTE E ESTUDOS PÓS-COLONIAIS (GAPS), PORTUGAL.

<sup>1</sup> O depoimento da realizadora Susana de Sousa Dias que aqui se transcreve foi gravado por Margarida Esteves Pereira para ser visionado no decorrer da Conferência Internacional Womanart (Braga, 2021). O que aqui se apresenta é, contudo, um depoimento mais alargado do que aquele que foi possível mostrar durante a conferência.

Eu costumo citar um historiador italiano, o Enzo Traverso, que fala das memórias fortes e das memórias fracas: as memórias fortes são aquelas que são alimentadas pelos Estados, pelas instituições oficiais, são as que passam para o campo da memória coletiva e são as mais facilmente historicizadas; as memórias fracas, ou seja, as memórias subterrâneas, interditas, proibidas, são as que permanentemente correm o risco do apagamento total. O meu trabalho tem-se focado nas memórias fracas. Eu abordo o que não está fixo, que não é dito, que é escondido e aí temos a situação das mulheres. A história do Estado Novo é uma história de homens, contada por homens. Há que procurar as mulheres e felizmente isto hoje está a ser feito. O que me levou a abordar as questões da ditadura portuguesa foi, num primeiro, um convite que eu tive para fazer um filme sobre a história do cinema português dos tempos da ditadura. E eu, de facto, na altura não conhecia as imagens de propaganda, elas não estavam visíveis como estão hoje. Ou por outra, até conhecia, porque as vi enquanto criança, mas claro sem a percepção do que estava a ver. Hoje a situação é inteiramente diferente. Vamos à internet e encontramos logo uma série de filmes que foram feitos na época e podemos facilmente vê-los. Na altura, não havia nada, era um campo pouco conhecido e eu comecei a interessar-me por ele.

E depois, há a situação de a minha mãe ter começado a fazer uma tese de mestrado em Estudos sobre as Mulheres – foi o primeiro mestrado que houve sobre as mulheres – e ter chegado à história de duas enfermeiras que foram presas porque queriam casar. E foi a partir desse momento que eu entro mais a fundo nas questões relacionadas com o Estado Novo, questões de ideologia, de produção de imagem e de representação feminina. No Arquivo da PIDE/DGS encontrei uma série de processos-crime, dos quais se destacou o 141-53, e deparei-me com as prisioneiras políticas. Portanto, vou entrar em questões de tortura de género, de ações contra as mulheres, nomeadamente, de uma lei, que é única no panorama das ditaduras europeias, que proíbe as enfermeiras de exercerem o seu trabalho nos hospitais públicos caso se casem – enfermeiras, mas não enfermeiros. Há toda uma série de ações que são direcionadas especificamente para as mulheres. O Código Civil que esteve vigente até aos anos 60 era uma coisa tremenda; era um código napoleónico e a mulher era completamente despojada da sua autonomia; a mulher só podia ser autora com autorização do marido, só podia viajar também com autorização dele, enfim, um sem número de limitações e absoluta sujeição ao elemento masculino. Portanto, há toda uma série de questões que me levam a olhar muito atentamente para a situação. E, depois, entrei no arquivo do exército, que é

um arquivo de homens, e curiosamente foi uma situação que me levou a estar atenta também ao elemento feminino. Durante a produção do meu filme “Processo-crime 141-53” – a história das enfermeiras no Estado Novo – quis utilizar imagens de arquivo e a minha produtora disse-me: “Temos de ir aos arquivos do exército, é o arquivo mais barato”. E claro que quando eu cheguei lá, pensei: “Encontrar imagens de mulheres no arquivo do exército é procurar uma agulha num palheiro”. Mas, durante a pesquisa, deparei-me com uma bobine que só tinha os chamados “restos”, ou seja, materiais que não foram utilizados nos filmes, e vi uma série de imagens – elas estão no filme *Natureza Morta* – que achei extremamente importantes.

*Natureza Morta* é um filme com a duração de 72 minutos; mas faz apenas uso de 12 minutos de imagens de arquivo, que são expandidas na sua duração. Uma pessoa vai entrando por dentro da imagem e vai percebendo algo que está lá. São imagens extremamente controladas pelo regime, censuradas, autocensuradas ou mesmo de propaganda. O filme não tem palavras, mas a partir do momento em que a pessoa começa a entrar dentro das imagens, com tempo, começa a perceber algo que elas têm dentro delas e que escapa à mensagem que o regime queria propagar.

E estas imagens de que estou a falar que encontrei na bobine de restos, são umas imagens filmadas na Guiné de uma aparente cena de confraternização entre uma população e o exército. Como não foram montadas em produções finais, não têm a locução, não tem música, etc., portanto, uma pessoa pode observá-las bem, sem interferências externas. E o interessante é que nós vemos que os homens, mais afastados em relação à câmara, têm pouca ação – estou a falar da população, não dos militares portugueses – e as mulheres guineenses são filmadas em planos aproximados. Vê-se que os corpos participam da encenação; mas, de repente, percebe-se que o olhar delas rompe completamente o dispositivo montado; elas vão olhar diretamente para a câmara, confrontam-na, é um olhar extremamente poderoso. E aí temos, de facto, uma situação extremamente forte protagonizada pelas mulheres. Os corpos têm de obedecer, mas o olhar e o confronto com a câmara, rompe com todas estas determinações. E para mim estas imagens, que são de facto uma agulha num palheiro do que é aquele arquivo, são imagens absolutamente essenciais, porque, precisamente, vão mostrar aquilo que é apagado, aquilo que não é mostrado e aquilo que não é visibilizado. São mulheres numa situação de confronto mudo. E, lá está, como nunca lhes é dado o lugar na imagem, a não ser para servir determinados propósitos, é muito raro nós encontrarmos

isto. Obviamente são imagens que não foram utilizadas, exatamente porque subvertiam o que era requerido.

Portanto, em *Natureza Morta*, eu tentei sempre olhar muito atentamente para as imagens das mulheres. Há sempre um papel que lhes é atribuído, há sempre uma narrativa dominante e, é preciso ir além disso, escavar, procurar nas imagens algo que escape ao controlo, e criar uma espécie de contra arquivo, algo que não faz parte da história oficial e que está escondido.

Voltando às enfermeiras, foi essa história e o facto de existir uma legislação direcionada para as mulheres, mas também formas de tortura direcionadas para as mulheres, que me interessou trabalhar e trazer ao de cima. No meu trabalho este aspecto é muito importante.

**MP.** Sem dúvida. E eu permito-me interromper um bocadinho aqui, porque no caso do *48* e mesmo no *Luz Obscura* é notório que não foi gravar só depoimentos dos presos políticos como se falava sempre, mas também das mulheres, das presas políticas. E isso está lá também. E eu acho que essa parte do filme *48*, por exemplo, mas também no *Luz Obscura*, é muito forte, os depoimentos das mulheres, a maneira como elas eram tratadas, há uma forma de torturar as mulheres que é diferente da dos homens e isso também é muito importante nesses dois filmes.

**Susana de Sousa Dias.** Exatamente, o *48* estreou em 2009, no final de 2009, no Doclisboa e as pessoas que vieram falar comigo na altura estavam muito impressionadas... Para já, por ver presas políticas. Precisamente porque se fala sempre do preso político e não da presa política. E ainda por cima na altura, falava-se muito pouco dos presos políticos – agora, vieram para o espaço público, ganharam efetivamente a visibilidade que já deveriam ter tido há muitos anos. Na altura, falava-se muito pouco, ainda não se tinham instituído como sujeitos de história; quando eu fiz o *Natureza Morta* e o *48*, estavam invisibilizados. E, de facto, o filme coloca homens e mulheres numa situação de paridade, presos e presas políticas. E o que impressionou muito as pessoas na altura foi toda a questão da tortura direcionada para as mulheres e, depois, a forma como elas falam do corpo. Houve um americano que me disse: “Isto é um filme de fluidos”. Porque as mulheres falam do sangue, temos o sangue menstrual, temos o vómito, temos a urina, temos as lágrimas, portanto, temos tudo o que extravasa, tudo o que sai do corpo humano, não é? Para mim era impensável fazer um filme procurando só os homens, ou as histórias de homens, quando

as mulheres tiveram um papel tão predominante. E no *Luz Obscura* a mesma coisa, há mulheres que nunca entraram na história.

Há um caso que gostava de referir. Quando estava a fazer o filme “Processo-crime 141-53”, fui falar com a Georgette Ferreira. Ou seja, a primeira vez que eu falei com ela — ela é a pessoa que abre o filme 48 — foi há cerca de 20 anos. Eu estava a tentar saber mais sobre a vida pessoal das mulheres, sobretudo, das mulheres trabalhadoras em Vila Franca de Xira, e ela remetia sempre para o papel do coletivo, do partido. Mas a determinada altura, começou a falar de mulheres específicas, e falou-me das “três mães”, que foram três mulheres mães de prisioneiros políticos e também de pessoas em situações de clandestinidade. E começou-me a contar o que elas faziam... Uma das mães é a Avó do *Luz Obscura*... E ela fala-me de um mundo feminino e eu lembro-me que fiquei extremamente impressionada, porque, efetivamente... eram três mulheres, mães, que ajudavam os prisioneiros e prisioneiras, que ajudavam os clandestinos e clandestinas, que faziam uma série de ações absolutamente cruciais para resistência ao Estado Novo. E quando a Georgette me contou isto, foi como se uma espécie de porta se abrisse. E eu naquele momento tive a clara perceção de que apenas através da memória, escavando lá para trás, é que se consegue aceder a uma parte ínfima da história que está completamente apagada, que não está escrita, que não é dita. Bem sei que hoje em dia há muito mais coisas, estão a sair livros, estudos, depoimentos, mas naquela altura não havia nada. E, de facto, é algo que a pessoa tem que ir mesmo à procura, tem de escavar, tem de fazer uma espécie de arqueologia da memória.

E essa história, depois, vai reaparecer em *Luz Obscura*. Não aparece no 48, porque o 48 é uma situação muito específica. É a situação de prisão e é através da prisão, ou seja dum microcosmos, que eu vou abordar a questão de como é que funciona um sistema autoritário e como é que era a situação em Portugal — que é transversal a muitos outros países, independentemente da época. Sabemos que há presos políticos. Aliás, basta ver a situação aqui ao lado, em Espanha. E a questão vai reaparecer em *Luz Obscura* com a Avó, que é a grande figura do filme, omnipresente, porque é aquela figura que vai sustentar aquela família. *Luz Obscura* é sobre os filhos do Octávio Pato, da Antónia Joaquina Monteiro e da Albina Fernandes. Portanto, a história de, pelo menos, uma destas mães que a Georgette referiu vai aparecer em *Luz Obscura*, que é um filme que mostra que por detrás de um único preso político — neste caso, um preso político com grande visibilidade — há toda uma rede familiar que é apanhada pelo regime. É um filme que mostra o que está oculto, as memórias fracas, o

que não é visível, tudo aquilo que não faz parte da grande história. As pessoas conhecem o Octávio Pato, ele é a figura conhecida. Agora, as mulheres, as companheiras, que fizeram uma ação absolutamente essencial também na luta de resistência ao regime, a Antónia Joaquina Monteiro, a Albina Fernandes, são apagadas. Basicamente, este filme pretendeu mostrar esta rede familiar. E enquanto a Antónia tem os seus registos na Pide, a Albina também, estão lá os processos, estão lá as fotografias – obviamente que é preciso muito cuidado ao olhar para os processos da Pide, porque muitas coisas são reescritas... é a história da Pide através daquilo que a Pide quis deixar. No arquivo não há relatos da tortura. Portanto, há toda uma outra história que não é contada. E, portanto, no fundo, há registos destas pessoas. E também há registos da Isabel, da filha, que aparece no filme, foi fotografada pela PIDE, do filho, do Rui Pato, que era pequenino, dois anos e meio, do Álvaro, o irmão mais velho. E há aquela figura que é a Avó, que não tem registo da sua acção política, não foi presa. É uma história que deve ser contada, porque, precisamente, era ela que sustentava esta família, era o garante deste núcleo, teve uma grande acção na resistência. Portanto, há toda uma história de invisibilidade que é preciso trazer à luz. E no trabalho que eu faço sobre o Estado Novo, e não só, em todos os trabalhos que eu faço, é muito importante esta dimensão feminina.

**MP.** Quando falou da invisibilidade das mulheres, fiquei a pensar, em relação à história das mulheres, queria saber se relativamente a quem faz cinema – no caso do cinema, também é uma das questões que me interessa –, também foi apagado, como o caso da Bárbara Virgínia, que a Luísa Sequeira trouxe ao de cima no filme que fez. Esta invisibilidade das mulheres enquanto realizadoras, porque o papel de realizador ainda é muito vedado às mulheres – claro que é um processo que está a mudar, como tudo está a mudar nestas questões –, mas ainda assim, porque é um papel de grande agencia e ação, parece-me (...) continua a ser mais complicado ou não? Não sei se quer falar sobre isso.

**Susana de Sousa Dias.** Claro que sim, porque a questão do cinema é muito particular. Em relação ao caso português, vêm-me logo à cabeça duas mulheres: a Manuela Serra e a Margarida Cordeiro. O caso da Manuela Serra está agora muito em evidência, porque ao fim destes anos todos finalmente o filme, *O Movimento das Coisas*, foi restaurado e mostrado – ele tinha sido mostrado na altura, mas só agora se está a dar a relevância que o filme merecia. Foi uma mulher que nunca mais pôde filmar e ela própria fala do mundo machista,



misógino do cinema, em que as mulheres só interessavam para dar apoio aos homens; havia muito poucas realizadoras e esse caso é particularmente chocante. E temos outro caso que eu não posso deixar de falar aqui que é o da Margarida Cordeiro. A Margarida Cordeiro filmava – era António Reis e Margarida Cordeiro –, o António Reis morre e a Margarida Cordeiro nunca mais consegue filmar. E também se isola. Manuela Serra isolou-se, Margarida Cordeiro isolou-se. Isto é de uma enorme violência.

Mas a questão é essa, qual é o problema do cinema? Durante muitos anos, foi um meio totalmente dominado por homens e, além disso, é um meio muito caro – agora menos, porque com a democratização dos meios, e sobretudo com o digital, tornou-se muito mais fácil filmar; uma pessoa pega numa câmara e filma e agora até com o telemóvel; portanto, no fundo a situação é muito diferente –, mas exigia grandes meios e havia poucos realizadores..., portanto, as mulheres eram postas completamente de parte. Daí haver tão poucas mulheres, porque nem sequer se permitia que chegassem ao ponto de poderem tornar-se realizadoras. Aliás, eu fui aluna da escola de cinema nos anos 80, fui aluna de vários realizadores e eles olhavam para nós, homens e mulheres – nós, mulheres, éramos uma minoria ali naquela escola –, e diziam: “Vocês não pensem que vão ser realizadores, vocês vão ser técnicos, vocês estão a ser formados para serem técnicos, ponto”. Os realizadores já lá estavam, eram eles, não é? Os homens de meia idade.

E também havia outros problemas; eu queria ir para a câmara e iluminação (e fui) e eles disseram-me logo: “As mulheres não vão tirar a vertente de imagem, porque as mulheres não têm força para carregar com o equipamento”. E eu fui para imagem. Provavelmente atualmente já não dizem isso, até porque, apesar de tudo, estamos no século XXI – mas durante muitos anos, várias gerações que vieram depois de mim, isto continuava a ser dito: não podem ir para imagem, porque isso é um trabalho para homens, é preciso ter arcaboço físico. Mas esta questão já não é a da visibilidade ou da invisibilidade. É impedir o acesso à pessoa, impedir o acesso à mulher para chegar a ser realizadora.

E não é por acaso também que quando há este movimento pelo documentário, que são as pessoas que vão fundar a APORDOC, no final dos anos 90, muitas delas são mulheres. Porquê? Porque o documentário é algo mais acessível. Mas há outra coisa aqui que eu também não posso deixar de falar. É que quando nós concorremos aos concursos do ICA, que têm júris maioritariamente masculinos, sempre que há um cineasta com grande currículo – e durante muitos anos foi assim, que quer fazer um documentário nos seus

intervalos, passa por cima de todas as mulheres que têm trabalho específico na área do documentário. Isto aconteceu comigo, aconteceu com a Catarina Mourão. Quer dizer, sempre que aparece alguém de ficção que se lembra de fazer um documentário – e não estou a desmerecer a pessoa que o quer fazer –, a questão é que todo o trabalho das várias mulheres que, de facto, se centram nestas áreas é totalmente desvalorizado. Ainda continuam a existir júris só de homens – ainda este ano houve um júri só de homens, que é uma coisa absolutamente extraordinária, que já não deveria acontecer, mas ainda houve. Depois, modificaram-no mais tarde e introduziram uma mulher. Mas os júris ainda são maioritariamente de homens. Porquê? Porque se há um júri maioritariamente de mulheres, de certeza que há alguém que vai notar, alguém que vai questionar, enquanto tudo o que é constituído apenas por homens parece que é o que está dentro da normalidade, portanto, a mulher é sempre a exceção.

**MP.** Não sei se quer acrescentar algo relativamente às questões levantadas pelo projeto.

**Susana de Sousa Dias.** Como eu trabalho essencialmente com imagens de arquivo do tempo da ditadura, a questão é como criar um contra arquivo. No fundo, é criar algo que consiga mostrar aquilo que não foi visibilizado, que não ficou registado. No caso das imagens, por exemplo, quando decido utilizar o ralenti, a câmara lenta, para prolongar a duração das imagens, é precisamente para permitir que se veja algo nelas que não se vê à primeira vista. Cada uma de nós vai ter que encontrar estratégias e elas são tão diferenciadas quão diferenciados são os modos de trabalhar os meios cinematográficos.

Por exemplo, não tem a ver com a ditadura, tem a ver com o neocolonialismo, o filme *Fordlândia Malaise* [2019] levantou questões semelhantes. Eu fui ao Brasil filmar Fordlândia – foi um convite que eu tive – e, mais uma vez, deparei-me com uma história de homens: a história de Henry Ford, que funda a sua cidade, a sua *company town*, na Amazónia. E, quando cheguei lá, percebi que toda a gente fala sempre da mesma coisa, fala sempre da Fordlândia do período do Ford, foram cerca de 15 anos em que a Ford Motor Company esteve lá, e ninguém fala do momento anterior, nem do momento posterior. E muito menos das mulheres. A primeira coisa que eu fiz ao desembarcar, foi efetivamente tentar encontrar as mulheres mais velhas, que me pudessem fazer a ponte entre a história passada e o presente, mas também para saber algo mais de uma história sob uma outra perspectiva.

Aliás, quando faço os meus filmes, eu estou sempre a pensar no presente. Eu não vou ao passado para procurar uma suposta verdade e ficar lá atrás; eu vou ao passado, mas para ver como é que ele chega ao presente e de que forma ele continua a ser atuante. Portanto, este movimento é diferente: não é ir do presente para o passado, mas precisamente o inverso, trazer o passado até ao presente. Faço um objeto, um filme, que tenta dialogar ou que é transversal a toda uma série de situações que ocorrem no presente. E para mim isto é fundamental.

Uma coisa que também gostaria de mencionar aqui é a questão do nosso espaço público, que ainda é um espaço público problemático. Muitas das questões que dizem respeito às mulheres, são automaticamente esvaziadas, os assuntos nem são devidamente discutidos. São discutidos nos meios académicos, por exemplo, mas há um espaço público que, mesmo após várias décadas em democracia, ainda continua a sofrer da opressão dos 48 anos de ditadura e dos 300 anos de Inquisição. Não nos podemos esquecer do que se passou antes da ditadura.

E quando o José Gil, em 2004, escreveu *Portugal, hoje: O medo de existir*, de facto, ele vai falar do problema do espaço público. Por exemplo, ele refere que uma obra que é lançada em França, circula, é falada, é discutida e quando retorna à autora já é outra coisa, já foi pensada, já foi discutida, já foi reelaborada. Portanto, a própria pessoa que a fez já a recebe transformada. E é através destes movimentos que se vai construindo e reelaborando o pensamento e formas de acção. E ele depois refere que em Portugal as obras ou são de génio — o autor ou a autora são considerados um génio e, portanto, não se discute —, ou então é tão mau que não merece sequer discussão; o problema é que não fica lá nada no meio e, portanto, as coisas não se discutem. Este continua a ser um problema actual. E eu estou-me a lembrar, por exemplo, da relativamente recente polémica do Museu das Descobertas, que foi uma ocasião importantíssima para nós discutirmos a questão do colonialismo, a herança colonial, a forma como é que o luso-tropicalismo continua atuante, o racismo estrutural da nossa sociedade, enfim, toda uma série de questões extremamente importantes da actualidade. E o que aconteceu foi que a discussão foi imediatamente esvaziada, truncada, e desvirtuada de tal forma que morreu. Portanto, as discussões nunca são levadas à sua potência máxima, ativando uma sociedade a pensar nos problemas que existem, a agir. E as questões relacionadas com as mulheres partem da mesma situação. Se há um programa televisivo que tem quatro mulheres, isso é uma notícia e é muito questionado, mas nós

continuamos a ver programas cheios de homens e ninguém questiona. Há um artigo muito interessante da Susana Peralta no *Público*, que se chama “Testosterona Pensante”, em que ela levanta o problema. Como é que é possível hoje, no século XXI, haver congressos para discutir o estado do país, do futuro, etc., só com painéis de homens brancos, de meia idade? Não é só uma questão do masculino e feminino, há outros géneros, há outras etnias, outras idades. Portanto, o problema continua. As coisas estão diferentes e, obviamente, em relação às mulheres, há aqui um movimento que foi muito importante, que é o *#MeToo*, que vai abrir e tornar mais visíveis uma série de questões, mas aqui em Portugal ainda há muita coisa por fazer. Mesmo, mesmo muita.