

org.

Janine Gomes da Silva
Jair Zandoná
Alessandra Soares Brandão
Vera Fátima Gasparetto

FALAS, PERCURSOS, PRÁTICAS E MODOS DE (R)EX(S)ISTIR



org.

Janine Gomes da Silva

Jair Zandoná

Alessandra Soares Brandão

Vera Fátima Gasparetto

FALAS, PERCURSOS, PRÁTICAS E MODOS DE (R)EX(S)ISTIR



2023
São Paulo



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

F177

Falas, percursos, práticas e modos de (r)ex(s)istir /
Organizadores Janine Gomes da Silva, Jair Zandoná, Alessandra
Soares Brandão, et al. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

Outra organizadora: Vera Fátima Gasparetto

Livro em PDF

ISBN 978-65-5939-637-5

DOI 10.31560/pimentacultural/2023.96375

1. Identidade de gênero. 2. Cinema. 3. Maternidade.
4. Publicidade. I. Silva, Janine Gomes da (Organizadora).
II. Zandoná, Jair (Organizador). III. Brandão, Alessandra Soares
(Organizadora). IV. Título.

CDD 306.766

Índice para catálogo sistemático:

I. Identidade de gênero

Janaina Ramos – Bibliotecária – CRB-8/9166

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2023 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2023 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural. O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patricia Biegging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Biegging
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Marketing digital	Lucas Andrius de Oliveira
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Edição eletrônica	Peter Valmorbidia Potira Manoela de Moraes
Imagens da capa	Pikisuperstar - Freepik.com, Logo Fazendo Gênero 12
Tipografias	Swiss 721, Gravtrac, Acumin Variable Concept
Revisão	Landressa Rita Schiefelbein
Organizadores	Janine Gomes da Silva Jair Zandoná Alessandra Soares Brandão Vera Fátima Gasparetto

PIMENTA CULTURAL

São Paulo · SP

Telefone: +55 (11) 96766 2200

livro@pimentacultural.com

www.pimentacultural.com



CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosângela Colares Lavand
Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva
Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil





Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fábrica Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
*Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais
Anísio Teixeira, Brasil*

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jônata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del México, México



Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patrícia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patrícia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taiza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabete de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.



Sumário

Lugares de fala:

direitos, diversidades, afetos..... 18

Places of speech: rights, diversity and affects

Lugares de habla: derechos, diversidades, afectos

Janine Gomes da Silva

Jair Zandoná

Alessandra Soares Brandão

Vera Fátima Gasparetto

Parte 1

Falas, trajetórias, afetos: percursos

Capítulo 1

**Nilcéa Freire: política para as mulheres,
compromisso de todos os dias 30**

Nilcéa Freire: Policy for women,
everyday commitment

Nilcéa Freire, Política para las mujeres,
compromiso cotidiano

Sônia Malheiros Miguel

Capítulo 2

**Homenagem à Nilcéa Freire (1953-2019):
Ministra da Secretaria Especial
de Política para as Mulheres..... 57**

Tribute to Nilcéa Freire (1953-2019):

Minister of the Special Secretariat for Women's Policy

Homenaje a Nilcéa Freire (1953-2019):

Ministra de la Secretaría Especial de Política para las Mujeres

Lourdes Maria Bandeira





Capítulo 3

Re-Visões e Re-significações da História:

Adriana Varejão e Paula Rego

em “encontro colonial” 76

Re-Visions and Re-significations of History:
Adriana Varejão and Paula Rego in
a “colonial encounter”

Re-visiones y Re-significaciones de la Historia:
Adriana Varejão y Paula Rego
en “encuentro colonial”

Ana Gabriela Macedo

Capítulo 4

30 anos da Revista Estudos Feministas:

entre emergências e continuidades 93

30 years of Estudos Feministas review:
between emergencies and continuities

30 años de la Revista Estudos Feministas:
entre emergencias y continuidades

Ana Maria Veiga

Capítulo 5

A “Voz” de mulheres

afrodescendentes e africanas:

empoderamento e renovação 119

The Voices of Afro-descendant and African Women:
Empowerment and renewal

La ‘Voz’ de mujeres afrodescendientes y africanas:
empoderamiento y renovación

Joana Passos



Capítulo 6

Cinema, mulheres e memória cultural:

o Estado Novo nos documentários

Natal 71 e Natureza Morta 141

Cinema, Women and Cultural Memory:
the Estado Novo in the documentaries
Natal 71 and Natureza Morta

Cine, mujeres y memoria cultural:
el Estado Novo en los documentales
Natal 71 y Natureza Morta

Margarida Esteves Pereira

Capítulo 7

Feminismo matricêntrico:

um feminismo para e sobre as mães..... 164

Matricentric feminism:
a feminism for mothers

Feminismo matricêntrico:
un feminismo para y sobre las madres

Andrea O'Reilly

Capítulo 8

Maternidade e maternagem no século XXI:

mídias, artes e direitos 182

Motherhood and Mothering in the 21st Century:
Media, Arts and Rights

Maternidad y Maternaje in el siglo XXI:
Medios, Artes y Derechos

Maria Collier de Mendonça

Maicyra Teles Leão e Silva

Paula Pinhal de Carlos

6

Margarida Esteves Pereira

Cinema, mulheres e memória cultural:

*o Estado Novo nos documentários
Natal 71 e Natureza Morta*

Cinema, Women and Cultural Memory:
the Estado Novo in the documentaries
Natal 71 and Natureza Morta

Cine, mujeres y memoria cultural:
el Estado Novo en los documentales
Natal 71 y Natureza Morta

INTRODUÇÃO³³

Começo este capítulo aludindo à noção de memória cultural e à forma como esta permite estabelecer pontes entre o passado, o presente e o futuro. Num artigo intitulado *Cânone e arquivo*, Aleida Assmann, referindo-se à capacidade da memória para estabelecer pontes temporais, diz-nos que esta capacidade permite aos seres humanos participar “em horizontes alargados de produção de sentido” (ASSMANN, 2010, p. 97). A este respeito, vale a pena citar mais alongadamente esta autora:

As culturas criam um contrato entre os vivos, os mortos, e os que ainda não nasceram. Ao recordar, iterar, ler, comentar, criticar, discutir o que foi depositado no passado remoto ou recente, os seres humanos participam em horizontes alargados de produção de sentido. Não têm de começar de novo em cada geração porque estão sobre os ombros de gigantes cujo conhecimento podem reutilizar e reinterpretar (ASSMANN, 2010, p. 97, tradução minha)³⁴.

Ao abordarmos aqui alguns filmes produzidos recentemente sobre a memória do Estado Novo em Portugal, fá-lo-emos discutindo o modo como estes pretendem recordar, comentar e criticar essa mesma memória. Neste capítulo, pretendemos indagar, pois, de que modo a memória coletiva/cultural do Estado Novo é invocada, comentada e questionada hoje, isto é, no século XXI, a partir de algum cinema documental.

Por outro lado, esta indagação será feita a partir de uma perspetiva de género, pondo em destaque o cinema documental feito por mulheres. Nesse sentido, interessa aqui questionar o modo como através desses filmes se poderá resgatar a memória, trazendo para a

33 Esta pesquisa recebeu o apoio do projeto WomanArt financiado pela FCT/PTDC/ART-OUT/28051/2017.

34 As citações em português de textos académicos referidos na bibliografia em inglês foram traduzidas para este artigo pela autora do mesmo.

discussão um discurso que tem sido silenciado pela história. Ao fazê-lo, pretendemos colocar no centro do debate da memória cultural uma perspectiva que não apaga, não invisibiliza e não silencia toda a ação das mulheres enquanto sujeitos históricos. Que o discurso das mulheres tem sido invisibilizado, silenciado ou completamente apagado da história é uma premissa com a qual estamos já familiarizadas, mas que me parece relevante aqui recordar, invocando um texto sobre mulheres e cinema, da autoria de Ann E. Kaplan (2001). Respondendo às críticas de a-historicismo feitas contra as teóricas do cinema feminista, Kaplan estabelece uma importante consideração sobre a forma como as mulheres têm sido “relegadas para as margens do discurso histórico” (Ann E. KAPLAN, 2001, p. 2), referindo que

Ao serem relegadas para a ausência, o silêncio e a marginalidade, as mulheres têm assim também, até certo ponto, sido relegadas para a periferia do discurso histórico, se não para uma posição totalmente fora da história (e da cultura), que tem sido definida como a história dos homens brancos (geralmente de classe média) (KAPLAN, 2001, p. 2).

Portanto, na análise que aqui desenvolvemos faremos também um enfoque no modo como os filmes que aqui propomos analisar trazem à superfície uma memória do período do Estado Novo, do colonialismo português e da Guerra Colonial onde se inclui também a memória das mulheres, seja no papel de apoio ao regime, seja no de vítimas do regime.

O capítulo propõe-se, primeiro, fazer uma breve incursão sobre a noção de memória cultural previamente teorizada nos estudos da memória por Astrid Erll (2010) e Aleida Assmann (2010), entre outros; far-se-á simultaneamente uma ligação da noção de memória cultural ao conceito operativo do arquivo histórico e o modo como este é utilizado no cinema documental. Seguidamente, far-se-á uma breve contextualização histórica do cinema português sobre o Estado Novo no filme documental de mulheres do século XXI a que se seguirá uma

análise dos filmes *Natal 71* (2000), de Margarida Cardoso e *Natureza Morta* (2005), de Susana de Sousa Dias, como exemplos ilustrativos das questões previamente delineadas.

QUESTÕES DE MEMÓRIA CULTURAL

Como é referido por Andreas Huyssen, os Estudos da Memória têm proliferado nos últimos 30 a 40 anos no Ocidente, em grande medida, impulsionados pela procura de histórias revisionistas e alternativas, na sequência da descolonização dos anos sessenta, bem assim como pelos movimentos sociais desse período (cf. Andreas HUYSEN, 2000, p. 22). Alguns críticos apontam que por detrás dessa proliferação de estudos sobre a memória está a necessidade que as sociedades contemporâneas e as pessoas têm de se confrontar com o seu passado e com períodos marcantes (muitas vezes traumáticos) da sua história. Alguns dos acontecimentos traumáticos do século passado incluem duas guerras mundiais, vários casos de genocídio, a colonização e as guerras de libertação. Enfim, uma série de acontecimentos que encontramos associados a alguns dos livros mais marcantes sobre a memória pessoal e coletiva que se têm produzido nos últimos anos. A memória é, de todos os modos, aquilo que nos permite estabelecer uma ponte entre passado e presente, seja a nossa memória individual, seja a memória coletiva de uma nação, de uma sociedade, de um povo. Podemos dizer que é através dela que se pode construir a identidade nacional e, portanto, implica mecanismos narrativos e simbólicos, que passam pelo mito, as tradições, a religião, a arte.

Na sua introdução a *A Companion to Cultural Memory Studies*, Astrid Erll dá como definição provisória de memória cultural “a interação do presente e do passado em contextos socioculturais” (Astrid ERL, 2010, p. 2), definição que poderia abarcar o mais antigo termo



de “memória coletiva”, formulado por aquele que é considerado por muitos o fundador dos estudos da memória, o sociólogo francês Maurice Halbwachs. Volto à introdução de Astrid Erll para destacar a ideia de que a memória cultural, como é aí dito, “pode servir como um termo abrangente que inclua a ‘memória social’ (o ponto de partida para a investigação da memória nas ciências sociais), a ‘memória material ou medial’ (o foco de interesse nos estudos literários e mediáticos), e a ‘memória mental ou cognitiva’ (o campo de especialização em psicologia e neurociências)” (ERLL, 2010, p. 4). Esta distinção é, contudo, meramente instrumental uma vez que as três dimensões aqui apontadas “estão envolvidas na criação de memórias culturais” (p. 4), portanto, uma dimensão social, uma dimensão material ou medial e uma dimensão mental ou cognitiva. Os estudos sobre a memória são, pois, não só multidisciplinares, como eminentemente interdisciplinares (cf. ERLL, 2010, p. 3). Portanto, cabem nos estudos da memória um amplo rol de fenômenos que vão da memória individual à memória de grupo, da memória nacional à memória transnacional. Nas palavras da autora:

Esta compreensão do termo permite incluir como possíveis objetos dos estudos da memória cultural um amplo espectro de fenômenos – desde atos individuais de recordação num contexto social até à memória de grupo (de familiares, amigos, veteranos, etc.), à memória nacional com as suas “tradições inventadas”, e finalmente à série de *lieux de mémoire* transnacionais como o Holocausto e o 11 de Setembro (ERLL, 2010, p. 2).

No mesmo texto, Erll refere ainda umnexo importante entre memória, narrativa e identidade, que é relevante nos filmes que serão aqui abordados. Porque uma boa parte dos estudos da memória, conforme nos refere Erll, estudam precisamente “formas de compreender o passado que são intencionais e levadas a cabo através da narrativa, e que andam de mãos dadas com a construção de identidades” (ERLL, 2010, p. 2), embora, como refere a autora, os estudos não se restrinjam apenas a formas narrativas, nem tampouco ao estudo de memórias intencionais. Em todo o caso, os filmes de que a seguir trataremos utilizam

SUMÁRIO



processos de construção da memória que, em larga medida, fazem uma ligação entre memórias pessoais e individuais e memória coletiva, através de narrativas que recorrem ao discurso autobiográfico, isto é, que incide sobre a memória pessoal (através de entrevistas, mas também de discurso pessoal em voz-off, por exemplo), mas também à utilização do arquivo. Sendo, em grande medida, filmes experimentais ou documentais, utilizam imagens/textos do arquivo como referente de uma memória nacional/coletiva, que revisitam sugerindo novas indagações e reinterpretações ou, simplesmente, resgatando-a do esquecimento.

No texto de Aleida Assmann *O cânone e o arquivo*, já aqui citado, faz-se a distinção entre o cânone, como fazendo parte da memória operacional ou ativa, aquilo que faz parte do que se pretende recordar da nossa história, trazendo-a para o presente, e o arquivo como a memória de referência ou passiva, que trata o passado como passado. Na verdade, nos filmes que analisaremos adiante quando se vai recuperar pedaços do arquivo está-se a trazer esse passado para o presente, fazendo dele uma memória ativa. O arquivo representa uma espécie de memória morta (ou passiva), que se distingue da memória ativa. Isto é descrito por Assmann através da metáfora do museu e do seu armazém: aquilo que está em exposição nas galerias do museu pode ser equacionado como a memória trazida para o presente e que constitui, assim, memória operacional; contudo, há uma quantidade enorme de objetos depositados em salas inacessíveis ao público – o armazém –, que seria a memória de referência ou passiva. Tal como nas escolhas que os responsáveis pelos museus têm de fazer entre aquilo que expõem e o que fica em depósito, há sempre uma tensão entre aquilo que está guardado (às vezes esquecido) pelos povos e o que é mostrado e trazido para o presente. Diz-nos Aleida Assmann que há três áreas nucleares da memória cultural ativa, que são a religião, a arte e a história. Também é importante verificar que nos filmes de que aqui vamos falar, e que teríamos que colocar no âmbito da arte, há uma forte ligação à história, uma vez que o arquivo que é por eles utilizado

é o mesmo que está à disposição dos historiadores. Em alguns casos, trata-se já em grande medida de memória cultural ativa, uma vez que algum desse arquivo já faz parte do cânone da nossa memória histórica (como é o caso de tantas gravações de discursos históricos de Salazar ou de paradas do Estado Novo, que são utilizadas em muitos deles) ou mesmo cultural (por exemplo, as citações de *Os Cus de Judas* de António Lobo Antunes no filme *Natal 71* de Margarida Cardoso).

Outra ideia que importa reter no texto de Aleida Assmann é a da tensão entre esquecimento e memória. Aleida Assmann afirma que aquilo que se esquece é sempre infinitamente mais do que o que se lembra, havendo igualmente a distinguir dois tipos de esquecimento. Há um esquecimento que é intencional, como é o caso da destruição ativa de documentos históricos, aquilo que se passou, por exemplo, quando a PIDE³⁵ queima documentos que estavam nos seus gabinetes, ou a censura. Mas há também o esquecimento normal que o passar do tempo trás, a necessidade que temos de pôr o passado para trás. Também, neste caso, podemos falar de esquecimento passivo e esquecimento ativo. Citando mais uma vez deste texto:

Se admitirmos que o esquecimento é a normalidade da vida pessoal e cultural, então lembrar é a exceção, o que requer – especialmente na esfera cultural – precauções especiais e dispendiosas. Estas precauções assumem a forma de instituições culturais. [...] As instituições de memória ativa preservam o *passado* como *presente*, enquanto as instituições de memória passiva preservam o *passado* como *passado* (ASSMANN, 2010, p. 98).

Instituições de memória ativa, como facilmente se percebe, são os museus, bibliotecas, mas também as versões da história contidas nos programas escolares, o cânone literário ensinado nas escolas e universidade, a grande literatura, mas também o cânone cinematográfico.

35 PIDE é o acrónimo de Polícia Internacional e de Defesa do Estado. Trata-se da polícia política do Estado Novo, cuja principal função era a de preservar o regime através da repressão a todos quantos se opunham.

SUMÁRIO

Instituições de memória passiva serão todos os arquivos de imagens e de documentação histórica; pensemos, por exemplo, no caso português, nos arquivos da Torre do Tombo, nos textos literários que não são reimpressos ou que são esquecidos, pensemos no arquivo de filmes da cinemateca e da RTP (Rádio Televisão Portuguesa), nos arquivos militares etc. Todos eles são matéria de pesquisa de onde resulta muito material para o filme documental.

MULHERES CINEASTAS E A MEMÓRIA DO ESTADO NOVO

O fim do regime ditatorial em 1974, com a Revolução dos Cravos em 25 de abril, marca uma profunda ruptura na história portuguesa do século XX, também porque a isto se seguiu a suspensão imediata das guerras coloniais (cujo início remonta a 1961), a independência dos países africanos que tinham sido colonizados, e o estabelecimento de um regime democrático em Portugal. Em termos do seu cinema, a transição para a democracia é marcada pela abolição da censura, o que significa que os cineastas têm agora a liberdade para iniciar uma abordagem das questões históricas relacionadas com a ditadura. Num primeiro momento, contudo, o cinema torna-se mais panfletário com a necessidade de registar e documentar o processo revolucionário em curso. Conforme nos diz Tiago Baptista, o “cinema de abril” coloca-se rapidamente ao serviço da revolução (cf. BAPTISTA, 2008, p. 86-87). Leonor Areal mostra-nos, através de um gráfico, como nos anos de 1975, 1976 e 1977 a produção de documentários superou em muito a produção de filmes de ficção (cf. Leonor AREAL, 2011, p. 94) e refere a este propósito que “após a instauração do regime democrático em 1974, verificou-se um *boom* do documentário, gerado pela apetência ou necessidade de documentar o real em transformação, durante a fase de erupção revolucionária sobretudo” (AREAL, 2011, p. 19).

Refiro num outro artigo (Margarida Esteves PEREIRA, 2020), apoiando-me em estudos previamente feitos (cf. Ilda de CASTRO, 2000; Ana Catarina PEREIRA, 2016), que durante o período do Estado Novo a existência de mulheres cineastas é quase nula e é apenas no final da década de sessenta (ainda em pleno k) e já depois do 25 de abril que algumas mulheres começam a ser integradas no meio cinematográfico e audiovisual. Conforme é referido na introdução a *Cineastas Portuguesas, 1874–1956* (Ilda de CASTRO, 2000),

[f]oram poucas as mulheres que em Portugal trabalharam em cinema durante as décadas de 60/70. Algumas continuaram, e ainda hoje mantêm uma presença activa num meio profissional que, entretanto, se alargou e complexificou; outras acabaram por seguir caminhos diferentes e estão hoje quase esquecidas (Filomena SILVANO, 2000, p. 11).

As pouquíssimas mulheres que se atreveram na realização fizeram-no maioritariamente no documentário, com a exceção muito singular de Bárbara Virgínia, que realiza um filme único em 1946, mas que nunca mais consegue voltar a fazê-lo. É já depois da revolução que algumas mulheres começam a realizar filmes em Portugal, mas a sua presença, mesmo depois do 25 de abril, aconteceu de forma bastante esparsa. No livro de Ilda de Castro – uma publicação feita a par de um ciclo de cinema com o título *Cineastas Portuguesas 1946–2000* – estão coligidas uma série de entrevistas e depoimentos de várias cineastas portuguesas que nos falam da sua experiência; aí encontramos vários testemunhos que nos dão conta da forma como muitas delas se sentiram excluídas da profissão por razões que se prendem com o fato de estarem operando num ambiente onde as mulheres permeavam com muita dificuldade. Nomes como Noémia Delgado, Margarida Cordeiro, Manuela Serra, cujos filmes foram alvo de reconhecimento crítico importante, viram-se completamente excluídas de um meio profissional que as impediu de levar adiante os projetos que tinham em mente. Em muitas destas entrevistas (quase todas) perpassa uma consciência



aguda da desigualdade de acesso aos meios de produção por parte de homens e de mulheres, por variadíssimas razões, nomeadamente, pela situação social muito diferenciada e que se reflete também no cinema enquanto atividade artística, mas também profissional. Por exemplo, Noémia Delgado, que passou pela prisão da PIDE e que esteve associada ao grupo do Cinema Novo em Portugal e que realiza o filme *Máscaras* (1975), apresenta nesta entrevista um discurso muito ressentido com o *Establishment* por ver os seus projetos continuamente recusados e excluídos de financiamento. Refere a esse respeito:

Hoje que estou à parte, percebo que realmente era uma mulher muito só no meio de tantos homens. Na altura, eu lutava, esbracejava, mas lutava com eles como igual, não pensava que era uma mulher a lutar contra os homens. Nessa altura, não punha o problema desta maneira. Pensava que tinha os mesmos direitos que eles, mas não era por causa de ser mulher, era por ser uma profissional (CASTRO, 2000, p. 56).

Esta é talvez a razão pela qual, ao debater as questões das mulheres e da ditadura no contexto português, nos lembramos sobretudo de uma geração mais jovem de mulheres cineastas que começaram a trabalhar depois dos anos 90. Algumas destas mulheres têm vindo a criar um corpo distinto de trabalho empenhado no processo de recuperação tanto das memórias individuais como coletivas da oposição ao Estado Novo – e dos discursos do Estado Novo. Nos seus filmes, na sua maioria documentários, estas memórias individuais estão entrelaçadas com a memória coletiva da ditadura, através da utilização de imagens de arquivo desses anos. Refiro-me concretamente ao trabalho feito por realizadoras como Susana de Sousa Dias ou Margarida Cardoso, realizadoras que sistematicamente se debruçaram sobre esse período da nossa história, como veremos mais à frente, mas também nomes como os de Inês de Medeiros (*Cartas a uma Ditadura*, 2006), Maria de Medeiros (*Capitães de Abril*, 2000) ou Diana Andringa (*Tarrafal – Memórias do Campo da Morte Lenta*, 2011), que recorrentemente têm feito um enfoque neste período através dos seus filmes,

SUMÁRIO



quer documentais, quer ficcionais. A maioria dos filmes a que me refiro são feitos já no século XXI e constituem um *corpus* que pretende lançar um olhar crítico sobre a história da ditadura portuguesa em várias vertentes, nomeadamente, na sua relação com os países africanos colonizados e as guerras de independência (ou guerra colonial).

Mas o leque de realizadoras a olharem para este período não se esgota com estes nomes. Há um grande número de filmes que têm recentemente vindo a fazer esta escavação da memória cultural e individual, fundindo recorrentemente o pessoal/individual e o coletivo, através do recurso frequente à autobiografia. São bons exemplos, entre outros, os filmes: *Quem é Bárbara Virginia* (Luísa Sequeira, 2017), *A Toca do Lobo* (Catarina Mourão, 2015), *O meu outro país* (Solveig Nordlund, 2014) ou *A outra guerra* (Elsa Sertório e Ansgar Schäfer, 2010).

Muitos destes filmes revelam, como referi, um pendor autobiográfico, entrecruzando memórias pessoais com aquilo a que podemos chamar a memória coletiva do país. Em todos eles se recorre ao uso de imagens de arquivo do Estado Novo, mas por vezes essas imagens surgem inseridas numa narrativa autobiográfica. Num artigo com o título *Looking Back for Ways Ahead – Revisioning Post-Dictatorship Memories in Repare Bem (Maria De Medeiros) and Luz Obscura (Susana de Sousa Dias)*, Rui Gonçalves Miranda começa precisamente por estabelecer uma relação entre a memória de família e a memória nacional através da epígrafe do artigo, da autoria do realizador e documentarista chileno Patricio Gúzman que diz que um país sem cinema documental é como uma família sem álbum de fotografias. Nesse artigo, Rui Miranda chama a nossa atenção para a maior centralidade que a ação revolucionária das mulheres adquire em filmes feitos por realizadoras. E diz-nos:

A vaga de documentários sobre as memórias e pós-memórias de conflitos sob ditadura, produzidos e dirigidos por mulheres, trazem também um tratamento distinto da memória histórica e cultural que, por norma, não negligencia ou ignora o lugar e o papel das mulheres nas ditaduras ou qualquer ação política em

que tenham estado envolvidas (contra ou em apoio ao regime): se se opuseram publicamente ao regime ou participaram em ações armadas; se sofreram prisão e/ou tortura; se prestaram apoio logístico e organizacional a ações armadas; se foram objeto de retaliação e violência por associação ou sofreram como mulheres sob regimes patriarcais autoritários que, em termos gerais, suprimiram os direitos das mulheres e restringiram o seu papel e imagem pública à de guardiã do lar (Rui Gonçalves MIRANDA, 2020, p. 33, tradução minha).

Partindo, pois, desta premissa, proponho-me aqui a analisar brevemente os filmes *Natal 71*, de Margarida Cardoso, e *Natureza Morta*, de Susana de Sousa Dias.

NATAL 71 (2000), DE MARGARIDA CARDOSO

Margarida Cardoso é uma das realizadoras que têm consistentemente focado a relação de Portugal com África e com o seu passado colonial, quer através do documentário, quer através de filmes ficcionais. *Natal 71* é o seu primeiro filme com este enfoque, a que se vão seguir: *Kuxa Kanema – O nascimento do cinema* (documentário, 2003), sobre o nascimento do cinema moçambicano logo a seguir à independência; o longa-metragem ficcional, *A Costa dos Murmúrios* (2004), uma adaptação cinematográfica do romance de Lídia Jorge com o mesmo título, que se centra também sobre a guerra colonial e a presença dos portugueses em Moçambique; o documentário *Licínio de Azevedo – Crónicas de Moçambique* (2011), um documentário sobre o cineasta moçambicano Licínio de Azevedo; e, por fim, *Yvonne Kane* (2014), longa-metragem ficcional onde o passado colonial e das lutas de independência se entrecruza com o presente em Moçambique.

Natal 71 é talvez, de todos estes filmes, aquele que mais próximo se encontra de uma indagação do Portugal do Estado Novo e da



ligação desse período específico da nossa história com o colonialismo português. Fá-lo, por outro lado, entrelaçando memória/s pessoais com a memória coletiva, o que é desde logo visível através do objeto que dá o nome ao filme. *Natal 71* é o título de um disco que tinha sido distribuído aos soldados portugueses nas três frentes de batalha da guerra colonial (Moçambique, Angola e Guiné-Bissau) e que a realizadora encontra na casa de seus pais. Trata-se, pois, de um objeto pessoal (pertencente ao Pai da realizadora, ex-militar que havia participado da guerra colonial) que permite gerar um fio narrativo aliando a memória pessoal/autobiográfica à memória coletiva que dá corpo ao filme. Em entrevista, Margarida Cardoso refere esta junção do pessoal com o coletivo quando fala da sua necessidade de recorrer ao documentário e refere este em particular:

Sempre me interessei muito por História e investigação, e vim para o documentário porque a primeira coisa que me apetecia fazer era explorar determinadas coisas do meu passado, de uma História que tinha a ver com os meus pais, com a minha infância, com a Guerra Colonial e que eram, no fundo, uma coisa misteriosa [...] (Vanessa Sousa DIAS; Miguel CIPRIANO, 2010, p. 125).

Como veremos a seguir, não é o único objeto que no filme faz esta ligação, mas é com certeza aquele que assume maior centralidade na sua estrutura. O disco *Natal 71* tinha sido produzido pelas senhoras do Movimento Nacional Feminino, liderado por Cecília Supico Pinto, cuja imagem e voz nos surgem no documentário, mostrando mais uma vez a memória nacional pública da Guerra Colonial, que a esta distância nos surge estranha. Ao pegar neste objeto, Margarida Cardoso traz para o centro do filme a ação das mulheres, neste caso, no apoio que davam ao regime. Como é referido por Adriana Martins na sua análise, neste filme, Margarida Cardoso “recorre ao arquivo de imagens e vídeos do regime para abordar o papel das mulheres que sustentavam abertamente o Salazarismo (e lhe davam suporte através do conhecido rosto de Cecília Supico Pinto)” (Adriana MARTINS, 2020, p. 53).

Tendo em conta o modo como alguns filmes documentais referidos anteriormente inscrevem a relação entre memória individual e memória coletiva, fazendo muitas vezes uso do álbum de família, no caso de *Natal 71* parte-se também, literalmente, do álbum de família para falar da memória da Guerra. O filme começa com uma espécie de preâmbulo que é composto pela leitura em voz-off de um excerto do romance de António Lobo Antunes, *Os Cus de Judas* (1979) sobreposta às imagens da Mocidade Portuguesa, da inauguração do Estádio Nacional, que são passadas em câmara lenta. À medida que as imagens se desenrolam muito lentamente, ouvimos a voz de Rogério Samora, lendo estas palavras:

Éramos peixes, somos peixes, fomos sempre peixes, equilibrados entre duas águas na busca de um compromisso impossível entre a inconformidade e a resignação, nascidos sob o signo da Mocidade Portuguesa e do seu patriotismo veemente e estúpido de pacotilha, alimentados culturalmente pelo ramal da Beira Baixa, os rios de Moçambique e as serras do sistema Galaico-Duriense, espiados pelos mil olhos ferozes da Pide, condenados ao consumo de jornais que a censura reduzia a louvores melancólicos ao relento de sacristia de província do Estado Novo, e jogados por fim na violência paranoica da guerra, ao som de marchas guerreiras, e dos discursos heroicos dos que ficavam em Lisboa, combatendo, combatendo corajosamente o comunismo nos grupos de casais do prior, enquanto nós, os peixes, morríamos nos cus de Judas uns após outros, tocava-se um fio de tropeçar, uma granada pulava e dividia-nos ao meio, trás [...] (António Lobo ANTUNES, 2008, p. 110).

Esta sobreposição intensifica a construção do nacionalismo do Estado Novo, revelando a continuidade entre momentos que são separados no tempo, sendo que as imagens da inauguração do Estádio Nacional são de 1944 e o texto de Lobo Antunes retrata a realidade de 1971. De todo o modo, a continuidade entre estes momentos está também presente no romance referido, todo ele feito de sobreposições temporais e de memória, onde se percebe que os meninos da Mocidade Portuguesa que surgem nas imagens de arquivo iniciais

do filme são os homens que em 1971 se encontram a fazer a Guerra, como fica claro no excerto acima.

Depois deste preâmbulo, o filme prossegue com imagens de arquivo televisivas das mensagens de Natal que os combatentes portugueses enviavam às famílias e que passavam na RTP (Rádio Televisão Portuguesa) na época natalícia, o famoso “Adeus, até ao meu regresso”³⁶, que as famílias portuguesas da Metrópole (assim designada na altura) ouviam ao serão na paz dos seus lares. A partir daqui é introduzida a narrativa autobiográfica do filme, com a voz(-off) da realizadora/narradora que nos diz: “Eu vivi parte da minha infância em Moçambique. Era o tempo em que Portugal era grande; pelo menos era o que eu lia nos livros da minha escola” (*Natal 71*, 2:39). Este discurso autobiográfico é acompanhado da exibição dos objetos em torno dos quais a narrativa do filme se constrói: o já referido disco, mas também as fotografias de família tiradas em Moçambique. Para além destes objetos pessoais, um outro objeto imaterial de grande importância para a memória da Guerra Colonial surge em algumas das entrevistas com ex-combatentes; trata-se de uma cassete com músicas que circulavam por entre os soldados em Moçambique com o nome *O cancionista do Niassa*. Se o disco *Natal 71* representa a presença da ideologia do Estado Novo, e da forma como este instrumentalizou a ação das mulheres do regime no apoio à causa da Guerra, a fita cassete *O Canticoneiro do Niassa* representa o contraponto subversivo ao regime, uma compilação de canções que subvertiam a ordem colonial e que era passada entre os soldados, minando a sua crença na guerra.

São muitas as memórias do passado que se entrecruzam neste filme, que nos permitem fazer a ligação entre a memória pessoal e autobiográfica da realizadora e a memória coletiva do país reativando a presença do Estado Novo e da Guerra Colonial, que podemos distinguir do seguinte modo:

36 A expressão fica, de algum modo, cristalizada no cinema português através no título do filme de António Pedro de Vasconcelos, de 1974.

- A memória autobiográfica da própria realizadora sobre esses tempos, que viveu ainda criança, uma vez que, conforme nos é dito no filme, o Pai, oficial do exército português, tinha levado a família para Moçambique;
- As memórias pessoais dos entrevistados sobre a guerra colonial, a começar pelo próprio pai da realizadora, bem como de outros ex-combatentes, mas também algumas das pessoas que participaram no disco (Francisco Nicholson; Florbela Queirós);
- A memória dos diversos filmes de arquivo utilizados sobre: a produção do disco e a sua distribuição, com a presença das senhoras do Movimento Nacional Feminino e da sua líder; filmes dos soldados enviando mensagens para sua casa; imagens da Guerra em Moçambique; outras imagens de eventos comemorativos do Estado Novo, como as que abrem o filme;
- E, ainda, a memória cultural canônica trazida pela inscrição no filme de excertos do livro *Os Cus de Judas* de António Lobo Antunes.

Relativamente às imagens públicas de arquivo utilizadas no filme, trata-se, em alguns casos, de imagens que fazem parte do acervo que está já vinculado à nossa memória cultural, porque são por vezes difundidas pela RTP ou podemos consultar agora nos seus arquivos. É o caso, por exemplo, das imagens dos soldados portugueses na África a desejarem um Bom Natal aos seus familiares. Somos assim confrontados com estes objetos e estas memórias de família, que nos remetem para uma realidade que reconhecemos como parte da nossa memória coletiva. Não deixa de ser interessante que a realizadora integre no filme a narrativa do modo como o construiu, o que de algum modo sinaliza a incorporação da sua memória pessoal aqui inscrita. Assim, mais do que uma questão de memória coletiva, trata-se aqui de uma questão de memória cultural que sempre se entrelaça com a nossa memória pessoal do passado.

NATUREZA MORTA (2005), DE SUSANA DE SOUSA DIAS

De seguida, debruçar-nos-emos sobre o filme *Natureza Morta* de Susana de Sousa Dias como um objeto onde igualmente somos confrontados com a Memória do Estado Novo, aqui muito vincadamente através da utilização de imagens de arquivo.

Susana de Sousa Dias tem abordado consistentemente os anos da ditadura através dos seus filmes, que têm explorado o arquivo de imagens deste período. Isto levou-a a fazer vários filmes documentais sobre os anos do Estado Novo e o próprio regime. Começa com *Enfermeiras no Estado Novo* (2000) e continua com a exploração do arquivo do Estado Novo em filmes que nos levam a interrogar o regime de forma muito incisiva através do uso que fazem das próprias imagens do regime. São eles: *Natureza Morta – Visages d’une dictature* (2005), *48* (2009) e *Luz Obscura* (2017).

Os filmes de Susana de Sousa Dias fazem uso extensivo de material de arquivo, através da utilização de bocados de filme ou de fotografias, especialmente, na trilogia constituída pelos já referidos *Natureza Morta*, *48* e *Luz Obscura*. Em nenhum destes filmes se encontram outras imagens que não as feitas pelo próprio regime, sejam elas as fotografias dos presos políticos, sejam as imagens de propaganda ou as reportagens de guerra. Portanto, todos eles fazem um uso extensivo de fotos e filmes do Estado Novo, que são oferecidas ao olhar do espectador de forma distendida, de maneira a fazer ressaltar aspetos da imagem que, de outra forma, lhe passariam despercebidos.

E se, no caso de *48* e de *Luz Obscura*, às imagens dos presos políticos da PIDE são sobrepostos os comentários feitos no presente (do filme) dos próprios retratados ou dos seus familiares, no caso de *Natureza Morta*, as imagens surgem despojadas de qualquer comentário,

sendo a interpretação deixada ao cuidado do espectador. Como a realizadora explica num texto onde fala sobre o filme: “É um filme sem palavras; para além de um breve texto inicial, não existe um discurso que nos diga como devemos ler as imagens que nos são apresentadas” (Susana de Sousa DIAS, 2012, p. 232). Embora, de fato, o filme não tenha uma ancoragem discursiva, que guie o espectador numa determinada direção, não se pode dizer que apresente um discurso neutro. Seja na escolha das imagens utilizadas, seja na escolha lexical do breve texto colocado no seu início, o filme é construído como uma crítica ao Estado Novo, ao seu aparelho repressivo e à sua ideologia patriarcal e nacionalista, à sua política de colonização. E tudo isto é feito com uma economia exemplar. O texto inicial, que é uma espécie de resumo das imagens que veremos a seguir, diz-nos apenas isto:

Durante 48 anos Portugal viveu sob a mais longa ditadura da Europa Ocidental do século XX. António de Oliveira Salazar foi o Chefe e ideólogo político do regime; a unidade territorial do Império Português, que se estendia do Minho a Timor, era a sua mística; a Igreja, o exército e a polícia política, os seus pilares. O eclodir da guerra colonial, em 1961, disferiu um golpe irreparável aos alicerces do regime. Em 25 de abril de 1974, o movimento dos capitães, apoiado pelo povo, pôe fim à ditadura. Foi a Revolução dos Cravos. Os presos políticos foram finalmente libertados.

Ao breve texto inicial, juntam-se 12 minutos das imagens visualizadas pela realizadora a partir do arquivo militar, que são utilizadas em câmara lenta, de forma expandida. Entre as imagens criteriosamente escolhidas pela realizadora, podem ver-se fragmentos de filmes de propaganda do regime, de filmes militares da guerra colonial, de notícias sobre as lutas estudantis, de fotografias de cadastro de presos políticos e, finalmente, da libertação dos presos políticos e do 25 de abril. São imagens, como é referido pela própria realizadora, “que constituem um vasto espectro de documentos visuais da época” (DIAS, 2012, p. 232). A ideia do espectro parece-nos crucial, uma vez que somos confrontadas com a visualização de momentos fantasmáticos que

havam sido rasurados da mensagem/imagem oficial do regime, nos trazem a memória de algo que estava lá, mas que não era visto.

O processo de lentificação das imagens permite ao espectador atentar em vários pormenores que de outra maneira ficariam invisibilizados ou silenciados. Ao todo são 72 minutos de um filme cujas imagens, aparentemente desconexas – até porque não obedecem completamente a uma ordem cronológica – escondem em si, como refere a realizadora, “sinais de desintegração interna da própria mensagem que o regime pretendia veicular, ou seja quase como um ponto de doença da própria imagem” (DIAS, 2012, p. 232). Num outro depoimento, refere que “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” (Margarida Esteves PEREIRA, 2022, p. 235)³⁷. É um filme belíssimo, que traz à superfície, em imagens que ganham um simbolismo adicional por força da sua economia e do processo de montagem a própria doença do regime.

Há no filme uma particular atenção dada à presença das mulheres, o que é talvez demonstrativo do processo referido pela realizadora de mostrar a “desintegração interna da própria mensagem” do regime. Há imagens de mulheres que assistem a cortejos etnográficos coloniais, há mulheres a desfilar nesses mesmos cortejos, há uma fortíssima presença de mulheres negras que surgem na imagem com os soldados. É particularmente perturbador o confronto com estas mulheres desprovidas de subjetividade. Contudo, como é referido pela realizadora, essas imagens também nos mostram o olhar dessas mulheres negras a olhar a câmara, de forma assertiva, contradizendo assim a mensagem que se quer passar. Diz-nos a realizadora no depoimento já aqui referido, a propósito de umas imagens particulares

³⁷ Este depoimento foi gravado pela autora deste artigo e está publicado no livro *Mulheres, Artes e Ditadura: Diálogos Interartísticos e Narrativas da Memória* (Ana Gabriela MACEDO *et al.*, 2022).

SUMÁRIO



da Guiné-Bissau, em que se veem os soldados portugueses e algumas mulheres guineenses:

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 (PEREIRA, 2022, p. 235).

E explica como para si estas imagens são “absolutamente essenciais, porque, precisamente, vão mostrar aquilo que é apagado, aquilo que não é mostrado e aquilo que não é visibilizado” (PEREIRA, 2022, p. 235).

CONCLUSÕES

Como Aleida Assmann (2010) explica em *The archive and the canon*, na sua dupla assunção da memória cultural como “memória cultural operativa” (ou cânone) e como “memória cultural de referência” (ou arquivo) (ASSMANN 2010, p. 97-107), o arquivo “cria uma meta-memória, uma memória de segunda ordem que preserva o que tem sido esquecido” (ASSMANN 2010, p. 106). Ao fazer uso destas meta-memórias, estes filmes recuperam a memória cultural desse período, resgatando-a frequentemente da amnésia, mas também de novas versões idealizadas do Estado Novo que tentam, recorrentemente, considerá-lo um paraíso perdido.

SUMÁRIO

Há nos filmes aqui discutidos uma clara intenção de resgate crítico da memória de um regime, que não raro se vai idealizando na memória nostálgica de um passado dourado. Quer *Natal 71*, quer *Natureza Morta* mostram o avesso da ditadura salazarista, muito especialmente através da ligação que é feita ao projeto colonialista e à guerra colonial. Em ambos os filmes somos confrontadas com a memória do que anteriormente foi silenciado. No primeiro caso analisado, esse contradiscurso é projetado recorrendo aos testemunhos de alguns ex-combatentes, mas também colocando em paralelo dois objetos musicais que se confrontam: o disco *Natal 71* e a cassete do *Cancioneiro do Niassa*. Do mesmo modo a utilização de algumas imagens de propaganda do Estado Novo são mostradas em câmera lenta e é-lhes sobreposto o texto de *Os cus de Judas* de António Lobo Antunes, acentuando esse avesso da memória. No segundo caso analisado, as próprias imagens rasuradas pelo regime são trabalhadas de modo a tornar visível esse avesso do idílio que o regime propagandeava.

Por outro lado, são filmes que não ignoram ou invisibilizam, como fica dito por Rui Miranda (2020, p. 33), num texto aqui citado, “o lugar e o papel das mulheres nas ditaduras ou qualquer ação política em que tenham estado envolvidas (contra ou em apoio do regime)”. Pelo contrário, nestes, como em outros documentários ou filmes deste período, o resgate da memória passa também por colocar no centro a presença das mulheres ou, mesmo, a sua ação política. E como refere Susana de Sousa Dias, a propósito de um outro filme, *48*, feito a partir das fotografias de cadastro dos presos políticos do regime (homens e mulheres anônimos, que tiveram um papel preponderante na luta de resistência ao Estado Novo), “[t]razer à luz as imagens e as histórias destas mulheres torna-se [...] imperioso” (DIAS, 2012, p. 238).

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo. **Os cus de Judas**. Lisboa: Leya, 2008.
- AREAL, Leonor. **Cinema português: um país imaginado**, Vol. II – Após 1974. Lisboa: Edições 70, 2011.
- ASSMANN, Aleida. Canon and Archive. *In*: ERLI, Astrid; NÜNNING, Asgard (org.). **A Companion to Cultural Memory Studies**. Berlin/New York: De Gruyter, 2010. p. 97-107.
- BAPTISTA, Tiago. **A Invenção do Cinema Português**. Lisboa: Tinta da China, 2008.
- CASTRO, Ilda de (org.). **Cineastas portuguesas 1874-1956**. Lisboa: CML/Ministério da Cultura/ICAM, 2000.
- DIAS, Susana de Sousa. Corpos estranhos ou desigualdades inscritas na película. *In*: CRUZEIRO, Cristina Pratas; LOPES, Rui Oliveira (org.). **Arte e Género: Mulheres e Criação Artística**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes. CIEBA, 2012. p. 230-240.
- DIAS, Vanessa Sousa; CIPRIANO, Miguel. Margarida Cardoso: Em Portugal pagas à equipa e abdicas do que querias filmar. *In*: MENDES, João Maria *et al.* (org.). **Novas & Velhas Tendências do Cinema Português Contemporâneo**. Amadora: Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema, 2010. p. 125-132.
- ERLI, Astrid. Cultural Memory Studies: An Introduction. *In*: ERLI, Astrid; NÜNNING, Asgard (org.). **A Companion to Cultural Memory Studies**. Berlin/New York: De Gruyter. 2010, p. 1-15.
- HUYSEN, Andreas. Present Pasts: Media, Politics, Amnesia. **Public Culture**, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 21-38, 2000.
- KAPLAN, Ann E. **Women and Film: Both Sides of the Camera**. London/New York: Routledge, 2001.
- MACEDO, Ana Gabriela *et al.* **Mulheres, Artes e Ditadura: Diálogos Interartísticos e Narrativas da Memória**. Ribeirão: Edições Húmus, 2022.
- MARTINS, Adriana. Quando o arquivo vomita Salazar. Representações da mulher no cinema português contemporâneo. **Diacrítica**, [S. l.], v. 34, n. 2, p. 48-61, 2020.

MIRANDA, Rui Gonçalves. Looking back for ways ahead – Revisioning Post-Dictatorship Memories in *Repare Bem* (maria de Medeiros) and *Luz Obscura* (Susana de Sousa Dias). *Diacrítica*, [S. l.], v. 34, n. 2, p. 29-47, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.21814/diacritica.567>. Acesso em: 31 jan. 2022.

Natal 71. Real. Margarida Cardoso. Filmes do Tejo, Portugal, 2000, 52 min.

Natureza Morta. Real. Susana de Sousa Dias. Kintop e Amip em associação com Arte France «La Lucarne», Apoio do Centre National de la Cinématographie, Procirep e Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, 72 min.

PEREIRA, Ana Catarina. **A mulher-cineasta**: da arte pela arte a uma estética da diferenciação. Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2016.

PEREIRA, Margarida Esteves. Portuguese Women Filmmakers and the Estado Novo: From Invisibility to Cultural Memory. *Diacrítica*, [S. l.], v. 34, n. 2, p. 62-76, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.21814/diacritica.583>. Acesso em: 30 jan. 2022.

PEREIRA, Margarida Esteves. Susana de Sousa Dias: 'Uma espécie de arqueologia da memória' (depoimento). In: MACEDO, Ana Gabriela *et al.* **Mulheres, Artes e Ditadura**: Diálogos Interartísticos e Narrativas da Memória. V. N. de Famalicão: Edições Húmus, 2022. p. 233-242.

SILVANO, Filomena. Introdução. In: CASTRO, Ilda de (org.). **Mulheres Cineastas 1874-1956**. Lisboa: CML/ Ministério da Cultura/ ICAM, 2000. p. 11-15.