

32 | COLEÇÃO DE FILMES PNC

48

SUSANA DE SOUSA DIAS



Coleção de Filmes PNC

Iniciativa conjunta das áreas governativas da educação e da cultura, o Plano Nacional de Cinema (PNC) é um programa de literacia para o cinema junto do público escolar, operacionalizado pela Direção-Geral da Educação, pela Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema e pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual.

O cinema dá a conhecer novos mundos, contextos e realidades, e permite explorar temas como democracia, inclusão e diversidade. Tendo como referencial curricular base o *Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória*, os dossiês pedagógicos do PNC apoiam o trabalho dos docentes na formação de públicos escolares, permitindo-lhes adquirir os instrumentos básicos de compreensão de obras cinematográficas e audiovisuais, possibilitando a criação do hábito de ver cinema ao longo da vida, e valorizando o cinema enquanto arte junto das comunidades educativas.

Autora

Raquel Schefer é investigadora, realizadora, programadora e docente na Universidade Sorbonne Nouvelle — Paris 3. Doutorada em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Sorbonne Nouvelle — Paris 3, é mestre em Cinema Documental pela Universidad del Cine de Buenos Aires e licenciada em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa. Foi Professora Assistente na Universidade Grenoble Alpes, docente nas Universidades Paris Est, Rennes 2, na Universidad del Cine e na Universidad de la Comunicación (Cidade do México) e investigadora convidada na UCLA. É bolseira de pós-doutoramento da FCT no CEC/Universidade de Lisboa, no IHC/Universidade Nova de Lisboa e na Universidade do Western Cape e coeditora da revista *La Furia Humana*.

Índice

03	O Filme
04	Ficha Técnica
05	O Filme em Contexto
07	Divisão do Filme
08	Questões Cinematográficas
11	Análise Fílmica
16	O Filme em Diálogo
18	A Receção do Filme
19	Sugestões Pedagógicas
22	Referências

O Filme

“3 dias e 3 noites. De estátua. De pé, que custa tanto. Os braços, abertos. Todos inchados. Eles caíam para baixo. Uma PIDE de cada lado!” Testemunho de Rosa Viseu, voz-off de 48

48 (2009) debruça-se sobre as memórias da tortura e da resistência durante o Estado Novo (1933-1974). Segundo título de uma trilogia dedicada por Susana de Sousa Dias aos quarenta e oito anos de ditadura em Portugal e no espaço do colonialismo português (1926-1974), o filme parte de um conjunto de fotografias de cadastro de presos políticos para reconstituir os mecanismos repressivos da PIDE/DGS e a biopolítica do regime fascista colonial. A narrativa organiza-se em torno de uma interrogação: “O que pode uma fotografia de um rosto revelar sobre um sistema político?” (Sousa Dias: 2009). A construção narrativa e estética do filme responde a essa premissa, apontando para a fotografia e para o cinema como instrumentos de conhecimento e produção da história. Segundo a cineasta, “48 partiu de uma certeza: a de que é possível contar uma história do regime ditatorial português... apenas através destas imagens” (Sousa Dias: 2011, 3). Essas imagens, fotografias antropométricas dos presos políticos torturados pela PIDE/DGS provenientes do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, rostos que são olhados e nos olham do passado, são filmadas pela realizadora. Surgem combinadas com testemunhos orais das personagens em primeira pessoa, no presente enunciativo. Outros

procedimentos formais, como a inserção de fundidos entre as imagens, representam os processos de reinterpretação da história. A tensão entre a imagem e a palavra e entre o arquivo e a rememoração faz emergir perspectivas complexas e sensíveis sobre a história da ditadura. O dispositivo do filme reativa o passado no presente ao tornar sensíveis para o espectador as condições percetivas e cognitivas dos prisioneiros políticos do sistema fascista colonial. 48 opera, assim, entre o visível e o invisível. O campo visível das imagens de arquivo é articulado com a persistência de traços invisíveis da tortura. As personagens convocam elementos da memória sinestésica (entre silêncios, murmúrios ou soluços, a lembrança de sensações, sons e odores) para dar conta da experiência opressiva da prisão e da tortura. O espectador revive, deste modo, as experiências traumáticas do passado. “O que pode uma imagem tirada há mais de 35 anos dizer sobre a nossa actualidade? [sic]” (Sousa Dias: 2009) é, nesta linha, a segunda interrogação que estrutura o filme. 48 não só interpela a história política do século XX, interligando-a com as crises políticas do presente, como também complexifica as próprias modalidades de representação histórica.

Ficha Técnica

Título original: 48

Realização: Susana de Sousa Dias

País: Portugal

Estreia: 21 de abril de 2011, nos cinemas Cinema Classic Alvalade (Lisboa), Zon Lusomundo Parque Nascente (Gondomar), Zon Lusomundo Dolce Vita (Coimbra), Miguel Franco (Leiria), Zon Lusomundo (Almada)

Duração: 93 minutos

Formato e cor: Video, PAL, 4:3, 93', cor

Argumento e montagem: Susana de Sousa Dias

Direção de fotografia: Octávio Espírito Santo

Design sonoro: António de Sousa Dias

Som: Armanda Carvalho

Som adicional: Valente Dimande e Paulo Cerveira

Mistura de som: Tiago Matos

Correção de cor: Paulo Inês

Pesquisa: Ansgar Schäfer e Susana de Sousa Dias

Produção: Kintop | Ansgar Schäfer

Direção de pós-produção: Helena Alves

Produção executiva: Elsa Sertório

Com: Georgette Ferreira, António Dias Lourenço, Sofia Ferreira, Manuel Martins Pedro, António Ger-vásio, Domingos Abrantes, Maria Antónia Fiadeiro, Maria Galveias, Rosa Viseu, Conceição Matos, Maria Lourença Cabecinha, Alice Capela, Adelino Silva, Amós Mahanjane, Matias Mboa e Álvaro Pato
Arquivos: Centro de Audiovisuais do Exército (CAVE), Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo (IAN/TT)

Apoios institucionais: Ministério da Cultura, Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), RTP.



Fig. 1 Fotografia de cadastro de Rosa Viseu.

SINOPSE

O filme retrata os quarenta e oito anos de ditadura em Portugal (1926-1974) e no espaço do colonialismo português através das fotografias de cadastro de presos políticos da PIDE/DGS. 48 procura "mostrar os mecanismos através dos quais um sistema autoritário se tentou auto-perpetuar" (Sousa Dias: 2009). Os rostos que nos fitam do passado reativam memórias de sofrimento, tortura e resistência no presente. Entre a história e a memória, o visível e o invisível, emergem os relatos daqueles que combateram a ditadura fascista colonial. A história latente das fotografias antropométricas torna-se sensível através de um exímio dispositivo formal. Por meio de um complexo jogo entre a imagem e a palavra e entre o campo, o contracampo e o fora de campo, a memória sensível e traumática do passado sobrevive e é renegociada num horizonte temporal mais amplo.

O Filme em Contexto

“São imagens para contar 48 anos de fascismo — tudo fala da sociedade, os rostos, as roupas, a forma de estar. Não estão identificados por nomes nem idades porque valem por todos os presos políticos da ditadura.” (Prado Coelho: 2009)

A ÉPOCA

48 debruça-se sobre as memórias da tortura e da resistência durante o Estado Novo (1933-1974), regime fascista colonial vigente até à Revolução do 25 de Abril de 1974. Em 1926, a I República é derrubada pelo golpe de estado de Gomes da Costa. Salazar, Ministro das Finanças a partir de 1928, é nomeado Presidente do Conselho em 1932. Em 1930, é promulgado o Acto Colonial, que consagra a colonização como da “essência orgânica da nação portuguesa”. Em 1933, através de um plebiscito constitucional pelo qual a nova Constituição é aprovada, funda o Estado Novo, sistema político que se inspira no fascismo italiano.

Aprovada a Constituição salazarista, alicerce do Estado Novo, procede-se à supressão da liberdade de reunião e à criação do Secretariado de Propaganda Nacional. É fundada a PVDE, organismo repressivo, substituído pela PIDE em 1945. Ainda em 1933, é aprovado o Decreto-Lei n.º 23203 de 6 de novembro, que sistematiza a repressão política.

Em 1934, é criado o primeiro campo de concentração do Estado Novo, o Campo da Foz do Cunene (Angola). Segue-se o Tarrafal (Cabo Verde), o mais importante centro de detenção da ditadura, que cria também prisões reservadas aos presos políticos na ex-metrópole, como as prisões do Aljube e de Peniche. A geografia dos campos de concentração do Estado Novo aponta para uma invisível “linha abissal” (Sousa Santos: 2009, 23-71) entre os territórios metropolitano e colonial,

determinando uma violência acrescida das práticas repressivas nos segundos territórios. Em ambos, instala-se um sistema especial destinado à repressão brutal dos crimes de natureza política. A tortura é utilizada como método repressivo contra os opositores anti-fascistas, em particular contra os militantes do PCP, partido fundado em 1921 que organiza a resistência contra o regime.

A repressão política aperfeiçoa-se ao longo do tempo, em particular após a fundação do MUD (Movimento de Unidade Democrática) em 1945, e entre 1958 e 1962, período que começa com a campanha eleitoral de Humberto Delgado para as eleições presidenciais e é marcado por conflitos sociais e mobilizações. Em 1961, a guerra de libertação estala em Angola, estendendo-se rapidamente à Guiné-Bissau e a Moçambique. As atividades da PIDE, instalada nos três territórios colonizados desde 1954, intensificam-se durante a guerra.

Em 1969, sob a égide do “Marcelismo” (1968-1974), a PIDE é convertida na DGS, mantendo as suas funções repressivas. O movimento estudantil de 1969 é violentamente perseguido. A repressão política persiste até à Revolução.

Produzido 35 anos depois do fim da ditadura, num período de crise económica e num contexto de revisão crítica da história política do século XX nos campos da literatura, da arte e do cinema, 48 é um dos primeiros filmes a abordar a tortura durante o Estado Novo.

A AUTORA

Cineasta e professora universitária na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Susana de Sousa Dias nasceu em Lisboa, em 1962. Estudou Cinema na Escola Superior de Teatro e Cinema, Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Música no Conservatório Nacional. É mestre em Estética e Filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e doutorada em Belas-Artes pela Faculdade de Belas-Artes da mesma universidade com uma dissertação teórico-prática dedicada ao estudo das relações entre a imagem fixa e a imagem em movimento e as implicações estéticas e epistemológicas da emergência dos meios digitais na utilização dos arquivos e no conhecimento da imagem como fonte histórica, temas que atravessam a sua obra. Os seus trabalhos foram exibidos em festivais de cinema, cinematecas e espaços expositivos, tais como, entre outros, Documenta 14, PhotoEspaña, Viennale, Sarajevo IFF, Pacific Film Archive, Harvard Film Archive, Arsenal – Institut für Film und Videokunst, Tabakalera e Museu de Arte Contemporânea do Ceará. Em 2012, foi artista convidada do Robert Flaherty Film Seminar. Foi membro fundador da produtora KINTOP e codiretora do Festival Doclisboa.



Fig. 2 Fotografia de Susana de Sousa Dias.

“O 48 situa-se fora dos cânones convencionais do cinema. (...) Aqui há movimentos de câmara, mas sobre a imagem fixa. A construção do espaço no cinema é dada pela imagem e pelo som, mas aqui temos imagens sem espaço. Por isso, todo o espaço cinematográfico é construído através do som.” Susana de Sousa Dias (Halpern: 2011)

A OBRA DA AUTORA

Susana de Sousa Dias inicia a sua carreira cinematográfica como assistente de cena e responsável pelo vestuário da longa-metragem *Os Abismos da Meia-Noite* (1983), realizada pelo seu pai, António de Macedo. Em 2000, Sousa Dias dirige o seu primeiro filme, *Processo Crime 141/53*, também conhecido como *Enfermeiras no Estado Novo*. Durante o processo de produção da sua *opera prima*, a cineasta toma contacto com imagens de arquivo filmadas no espaço do colonialismo português, evento que descreve como um ponto de viragem na sua filmografia (Alves Costa: 2005). Os seus filmes posteriores examinam criticamente a função das imagens de arquivo nas reescritas da história. Em 2005, Sousa Dias realiza *Natureza Morta – Visages d’une dictature* (Prémio Atalanta Doclisboa), filme de montagem de imagens de arquivo musicalizadas pelo compositor António de Sousa Dias, irmão da cineasta. Seguem-se *48* (2009, Grand Prix Cinéma du Réel, DOK Leipzig – Prémio FIPRESCI), *Luz Obscura* (2017, Prix Spécial du Jury 2017, Les Rendez-vous de l’Histoire) e *Fordlândia Malaise* (2019, Prix Nouvelles Inattendues, États Généraux du Film Documentaire, Lussas).

Filmografia Seleccionada:

Processo Crime 141/53 (Enfermeiras no Estado Novo) (2000)

Natureza Morta – Visages d’une dictature (2005)

48 (2009)

Luz Obscura (2017)

Fordlândia Malaise (2019)

“A ideia começa por ser olhar os arquivos de forma a ver aquilo que não está totalmente visível.” Susana de Sousa Dias (Alves Costa: 2005)

“(...) é um filme particular pela forma como filmámos as fotografias de época, que eram pequeninas.” Octávio Espírito Santo (Pereira: 2020)

DIVISÃO DO FILME

01 GEORGETTE FERREIRA E ANTÓNIO DIAS LOURENÇO: TORTURA E RESISTÊNCIA

[00:00:00] - [00:08:14]

Três intertítulos contextualizam a narrativa, referindo a intensificação da repressão nas “colónias” depois de 1961 e o desaparecimento dos arquivos que continham as imagens dos presos políticos africanos. Seguem-se os depoimentos de Ferreira e de Dias Lourenço. Ferreira “lembra-se” de ter sido presa pela PIDE em 1949, “da tortura moral”, do “nojo” e da “revolta”, de não ter conseguido refazer a vida. Foi o olhar, sarcástico e desafiador, que permitiu a Dias Lourenço resistir à tortura.

02 SOFIA FERREIRA: A PASSAGEM DO TEMPO NA PRISÃO

[00:08:15] - [00:11:59]

Ferreira foi presa três vezes. Recorda a passagem do tempo. Em 1968, quando é libertada, já tem cabelos brancos.

03 MANUEL MARTINS PEDRO: MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

[00:12:00] - [00:18:34]

Martins Pedro recorda os disfarces, a resistência à dor, a filha, Ana, que pensava que o pai não tinha pernas por, durante anos a fio, só o ter visto a “meio-corpo”, sentado no parlatório. Não se lembra de uma das suas fotografias de cadastro. A tensão entre memória e esquecimento atravessa 48.

04 ANTÓNIO GERVÁSIO E MARIA LOURENÇA CABECINHA: A “MORTE LENTA”

[00:18:35] - [00:24:31]

A primeira referência ao PCP ocorre no testemunho de Gervásio. Recorda os 18 dias passados sem dormir sob a tortura do sono, essa “morte lenta”, e a prisão da companheira, Cabecinha, cuja fotografia de cadastro é inserida na sequência e reaparece no Capítulo 9.

05 DOMINGOS ABRANTES E CONCEIÇÃO MATOS: “O PODER ÚNICO DE NÃO FALAR”

[00:24:32] - [00:31:40]

Abrantes refere “o poder único de não falar” dos presos políticos. Recorda “a máquina comprada aos americanos” pela PIDE para fazer “consultas ao cérebro”. A prisão da companheira, Matos, cuja fotografia de cadastro é introduzida na sequência e que ressurgue no capítulo 8, merece-lhe reflexões sobre as consequências da prisão na vida afetiva dos casais.

06 MARIA ANTÓNIA FIADEIRO: “A REPRESSÃO INSIDIOSA”

[00:31:41] - [00:38:10]

Fiaideiro recorda o encarceramento através de duas fotografias. Na primeira, ri, desafiando a PIDE. Presa enquanto jovem estudante, a filha de Stella Bicker Correia Ribeiro e enteada de Fernando Piteira Santos, militantes anti-fascistas, interpreta a primeira prisão como um gesto de “solidariedade familiar”. Na segunda fotografia, é já “uma mulher”. Discorre sobre “a repressão insidiosa” durante o Estado Novo. A vida privada e sexual, como território dos afetos, “era altamente censurada e auto-censurada”.

07 MARIA GALVEIAS E ROSA VISEU: PERDER “AMOR À VIDA”

[00:38:11] - [00:50:44]

Galveias é presa em 1962, quando a PIDE estava “a ajustar contas com as mulheres”. Sugere que, uma noite, um agente da PIDE a violentara sexualmente. Recorda as alucinações e as humilhações de que era vítima durante a menstruação. “Perdi amor à vida”, diz.

08 CONCEIÇÃO MATOS: “ELES É QUE ERAM AS VÍTIMAS”

[00:50:45] - [00:57:35]

Matos, companheira de Abrantes, recorda as humilhações sexuais, a proibição de ir à casa de banho, o terror da menstrua-

ção. Lembra-se de Madalena e de Tinoco, agentes da PIDE, reintegrados depois do 25 de Abril. Crítica a inversão dos papéis de vítima e de perpetrador no julgamento de Tinoco.

09 MARIA LOURENÇA CABECINHA: A SEPARAÇÃO DO FILHO

[00:57:36] - [01:00:42]

Cabecinha, companheira de Gervásio, passa 22 anos na clandestinidade e na prisão. Separar-se do filho foi ainda mais difícil do que a cadeia.

10 ALICE CAPELA E ADELINO SILVA: DUAS FAMÍLIAS NA PRISÃO

[01:00:43] - [01:12:30]

As famílias de Capela e de Silva são presas. O casal militante encontra-se na prisão com o filho de ambos e os respetivos pais. Primeira referência oral à “Guerra Colonial”.

11 AMÓS MAHANJANE E MATIAS MBOA: DO OUTRO LADO DA “LINHA ABISSAL”

[01:12:31] - [01:26:45]

Na ausência de arquivos fotográficos dos presos políticos moçambicanos, a sua experiência faz-se sensível através de imagens não-figurativas do presente. Militantes anti-coloniais da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), Mahanjane e Mboa sofreram torturas irrepresentáveis do outro lado da “linha abissal”.

12 ÁLVARO PATO E GENÉRICO: “A MÁ MEMÓRIA DAS COISAS QUE SE VIVERAM E QUE NÃO SAEM DA CABEÇA”

[01:26:46] - [01:32:59]

Álvaro Pato é libertado a 27 de abril de 1974. Torturado por agentes da PIDE que tinham estado na guerra, recorda a transposição da violência colonial para os presos políticos da “metrópole”. “Fica apenas... a má memória das coisas que se viveram e não saem da cabeça”, diz, comovido, naquelas que são as palavras finais do filme. Segue-se o genérico.

Questões Cinematográficas

NARRATIVA

Os blocos narrativos de 48 são organizados cronológica e sequencialmente, acompanhando a história do Estado Novo. A ordenação individual de cada bloco responde a diferentes parâmetros. Em primeiro lugar, importa tomar em conta a montagem temporal interna das fotografias de cadastro. Essa temporalidade decorre da articulação, entrecortada por grandes elipses, de fotografias das personagens ao longo das suas sucessivas detenções. Remete para a passagem do tempo, desvelando o processo de envelhecimento e as marcas da tortura. Há que considerar, adicionalmente, a temporalidade aberta e elíptica que emerge da relação entre o tempo das fotografias, o passado, e o presente enunciativo, convocado através da voz-off e do som. Por fim, é importante tomar em consideração a função narrativa dos lentos movimentos de câmara, que reenquadram as fotografias, e dos fundidos, que estabelecem ligações entre as imagens. Os primeiros tornam sensível o processo de construção do olhar e alertam o espectador para o facto de ser confrontado com registos em vídeo de fotografias. Apontam para o processo de construção do discurso cinematográfico e para os itinerários materiais e ideológicos dos arquivos, assim como para a possibilidade de profanar as imagens do poder. Correspondendo a um modelo vertical de montagem (sobreposição de imagens num mesmo

fotograma), os fundidos geram uma rutura percetiva e alegorizam o movimento da história e os mecanismos da memória e do esquecimento.

48 examina o que as imagens podem dizer sobre o Estado Novo. Essa premissa rege a sua construção narrativa. A organização das sequências é acompanhada de descrições *in crescendo* do sofrimento nas prisões do regime. O coro de vozes-off complexifica o que as imagens mostram. Dá a ver divisões de classe que as imagens tendiam a homogeneizar. Mostra também o Estado Novo como um regime que visou disciplinar todos os aspetos da vida humana.

Ao articular diferentes regimes de visualidade (os arquivos, representações do poder, e os seus registos em vídeo, contra-perspetivas sobre o representado), som e vozes-off, a narrativa opera sobre os interstícios (lacunas e elipses) da história, da memória e da própria imagem. Ao filmar digitalmente os arquivos fotográficos, Sousa Dias problematiza a relação entre a fotografia e a imagem em movimento, imprime movimento à imagem fixa, cria “entre-imagens” (Bellour: 2002), isto é, lugares de passagem entre a imobilidade da fotografia e o movimento do vídeo. A narrativa assenta num princípio de passagem: passagens entre imagens e dispositivos



Fig. 3 Fotografia de cadastro de Alice Capela.



Fig. 4 Fotografia de cadastro de António Gervásio.

tecnológicos (fotografia e vídeo), assim como entre o passado e o presente. Essas passagens abrem a possibilidade de que o trauma se reative no contexto de receção. Em 48, as imagens também nos olham. A narrativa é estruturada pelo cruzamento de quatro olhares: o olhar da câmara sobre os arquivos; o olhar dos antigos presos políticos; o olhar do espectador; o olhar do prisioneiro captado no momento da sua detenção ou, noutras palavras, o olhar das próprias imagens — e a emoção que este suscita.

IMAGEM

48 procura construir um ponto de vista sobre a experiência traumática do passado, aspeto indissociável da tensão entre o campo do observador e o campo do observado, e o cruzamento de olhares referido anteriormente.

As fotografias de cadastro foram filmadas em vídeo pelo diretor de fotografia Octávio Espírito Santo. A câmara não é fixa, mas móvel. Os lentos movimentos de câmara reenquadram as fotografias. A ação da câmara coloca em tensão o movimento, como especificidade da imagem cinematográfica, e a fixidez, como propriedade da imagem fotográfica. A impressão de movimento atribuída às fotografias através do seu registo videográfico e dos movimentos de câmara, cuja velocidade é modulada em pós-produção através do *ralenti* (redução da velocidade das imagens), torna visível a ins-

tância enunciativa, a construção de um ponto de vista sobre o passado, contra o “efeito do real”. Aponta também para as possibilidades abertas pelos cruzamentos intermediais entre a fotografia e a imagem em movimento e para as implicações das passagens entre dispositivos tecnológicos em termos de uma reinterpretação da história. Philippe Dubois define o vídeo como um “estado” e um “modo de pensamento” (Dubois: 2011, 107). Em 48, o vídeo, com o seu amplo leque de possibilidades formais, particularmente relevantes no que respeita à manipulação da velocidade da imagem, é um modo de pensamento da história.

SOM

A imagem e o som são instâncias narrativas separadas, ainda que trabalhadas de maneira articulada. Sousa Dias decidiu não mostrar as imagens dos resistentes anti-fascistas que narram em voz-off as suas histórias de tortura e sofrimento nas prisões do Estado Novo. Se as fotografias de arquivo, tomadas por agentes da PIDE, documentam a detenção das personagens, as vozes-off foram registadas durante o processo de produção do filme, décadas depois dos acontecimentos. A decisão de não dar a ver os narradores no presente complexifica a relação espacial e temporal entre a imagem e a voz-off. As imagens olham-nos do passado, enquanto que as vozes “acusmáticas” (Chion: 1984), vozes sem corpo, interpelam-nas (e interpelam-nos) a partir do presente e de um espaço

não-visível. O design sonoro, concebido por António de Sousa Dias, reforça a tensão entre a imagem e a voz-off, assim como entre o campo, o contracampo e o fora de campo. Os silêncios, murmúrios e pausas dos relatos das personagens são conservados, o que lhes imprime uma temporalidade emotiva, na contextura do som ambiente dos espaços interiores e exteriores (sirenes, sinos). Essa opção, a de um som “impuro”, ancora o discurso das personagens a um espaço-tempo preciso, Portugal (e Moçambique) na primeira década dos anos 2000.

MISE-EN-SCÈNE

O espaço cinematográfico é construído através do som e a partir da tensão entre a imagem e o campo sonoro. As personagens não são jamais mostradas no presente. Contudo, o tratamento sonoro dos seus relatos “corporifica-as” enquanto contracampo diferido das suas fotografias de cadastro face ao fora de campo da história e da utopia política. Na sua depuração e clausura, o sistema narrativo e estético do filme procura reconstituir e oferecer ao espectador a experiência opressiva das personagens nas prisões do Estado Novo.

CAMPO, CONTRACAMPO E FORA DE CAMPO



Fig. 5 Fotografia de cadastro de Conceição Matos.

O campo, o contracampo e o fora de campo estão em tensão em 48. As imagens de cadastro têm um duplo contracampo: o contracampo histórico dos perpetradores, os agentes da PIDE que fotografaram os presos políticos; os antigos prisioneiros no presente enunciativo e o próprio espectador como contracampo material. As imagens de cadastro, representações do poder, resultam do gesto fotográfico dos perpetradores, evidenciando a sua presença-ausência em contracampo histórico. Contudo, também olham e interpelam do passado os antigos prisioneiros e o espectador.

A fotografia antropométrica, inventada pelo criminologista Alphonse Bertillon no fim do século XIX, pouco depois da Comuna de Paris, visa singularizar o indivíduo fotografado, tornando-o identificável judicialmente. Porém, em 48, a história de todo um povo emerge a partir das fotografias antropométricas combinadas com os relatos em voz-off e as camadas sonoras. Se as personagens no presente e o espectador são o contracampo material das fotografias de cadastro, imagens que olham e são olhadas, o filme convoca também, através dos seus elementos visuais e

sonoros, plasmados na dialética da história e da memória, um fora de campo histórico e utópico: a história do Estado Novo e a história dos projetos revolucionários em Portugal no século XX.

O rigoroso e opressivo sistema narrativo e estético de 48 oferece ao espectador uma experiência fenomenológica da história. 48 corrobora a vocação do cinema para representar a história de maneira sensível, através de uma política das emoções e dos afetos.

O REEMPREGO DE ARQUIVOS

Filme de reemprego de arquivos que se inscreve na tradição do cinema analítico e estrutural, 48 reinterpreta a história de Portugal e do espaço do colonialismo português no século XX. Se os arquivos são fundamentais na (re)escrita da história, em 48, a articulação das fotografias antropométricas de presos políticos com a recolha dos seus depoimentos no presente enunciativo é um contributo fundamental para a história da repressão política durante o Estado Novo. O filme entrelaça a história política coletiva da ditadura e as memórias subjetivas da prisão e da tortura. O arquivo torna-se num recetáculo da memória da repressão e num campo afetivo e emocional. A história sensível emerge do reemprego, da montagem e da profanação do arquivo. 48 coloca em tensão o ver e o dizer, a imagem e a palavra.

O VAZIO COMO LU- GAR DA IMAGEM

Conteúdo e forma ajustam-se exemplarmente em 48. A inserção de sequências

a negro entre as fotografias de cadastro é um dos mais importantes procedimentos cinematográficos do filme. O recurso a sequências a negro reforça o seu sistema fechado, que visa reproduzir e ativar no campo de experiência do espectador as condições percetivas e os modos cognitivos daqueles que viveram a prisão e a tortura durante o Estado Novo. Noutras palavras, a atmosfera enclausurante procura recriar a vivência das personagens nas prisões do regime fascista e colonial. A inclusão de sequências a negro, afirmando o vazio como lugar da imagem, parece indicar também a vontade de problematizar a impossibilidade de figurar situações de dor extrema — ou de lhes procurar imagens de substituição figurativas suficientemente expressivas. É o caso do testemunho de Viseu, no Capítulo 7, quando a ex-detida recorda as torturas físicas e psicológicas a que foi submetida por agentes femininas da PIDE, o suplício da tortura da estátua e a impossibilidade de manter a higiene na prisão durante a menstruação. Como representar figurativamente tamanho ataque à dignidade de uma mulher, à dignidade humana? No Capítulo 11, a irrepresentável repressão dos presos políticos moçambicanos é evocada através de imagens hápticas do presente. Essas imagens superam a pura visualidade ótica em favor de uma perceção visual-tátil, o que potencia a reconstituição sensível e a transmissão da experiência histórica alheia ao espectador. Sousa Dias opta, nos dois casos, por imagens obscuras — pela não-inscrição ou pelo recuo do visual — para tornar sensível uma presença-ausência espectral e levar-nos “a ver de frente, sem esquivar o olhar” (Martyniuk: 2016, 55), equacionando, ao mesmo tempo, os perigos políticos do presente.

Análise Fílmica

UM FOTOGRAMA

[00:31:55]



Uma jovem posa para a fotografia sorridente. É a então estudante Maria Antónia Fiadeiro (Cap. 6), hoje jornalista e investigadora, além de pioneira dos estudos feministas. A imagem irrompe lentamente, através de um *fade-in*, como que emergindo da própria memória. Se isolado, o fotograma poderia ser tomado como um traço de um dia festivo. Contudo, o enquadramento mostra as margens do retrato e o dispositivo da fotografia de cadastro. Do lado direito, reaparece a imagem do ombro esquerdo da mulher, revelando a configuração material, em forma de tira, do sistema fotográfico antropométrico e apontando para o princípio de serialização da própria técnica fotográfica.

A fotografia capta os instantes que precedem a saída da jovem da prisão. Acabava de perguntar aos agentes da PIDE se “me arranjavam um táxi”, diz, depois, Fiadeiro, em voz-off. Ri, portanto. O riso devém uma estratégia de

resistência ao dispositivo fotográfico judicial, à prisão e à tortura. É uma expressão da *ab-gioia* pasoliniana (Fieschi: 1966), momento de exaltação e amor à vida, apesar da tragédia inerente à existência humana. Para Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman: 2009), a *ab-gioia* não é apenas uma figura dos afetos, mas também da confrontação, da resistência. Fiadeiro frisa a “vigilância inquisitorial” e a prisão da linguagem, dos afetos e da sexualidade durante o Estado Novo. O riso é uma estratégia de confrontação e libertação. A esta luz, a própria filmagem do fotograma devém uma instância de resistência contra o esquecimento. Ilumina a história elidida de uma jovem que ri frente aos seus opressores através da reprodução animada de fotografias de cadastro, invisibilizadas durante mais de quatro décadas. O riso de Fiadeiro contribui para rever os pressupostos essencialistas convencionalmente associados às categorias de vítima e perpetrador.

UM PLANO

[00:39:17] - [00:42:49]

Maria Galveias (Cap. 7) é presa em 1962, ano em que culmina a contestação à derrota fraudulenta de Humberto Delgado nas eleições presidenciais de 1958. O plano é demonstrativo do acento colocado nas figuras femininas e na tortura de género em 48, remetendo para o entrelaçamento entre categorias subalternas de classe, género e raça durante o Estado Novo. Opera-se um *raccord* perceptivo e cognitivo entre quatro olhares e diferentes temporalidades: o olhar do dispositivo cinematográfico; o olhar da antiga prisioneira sobre a fotografia, olhar que se coloca, do presente para o passado, através do comentário em voz-off; o olhar do espectador sobre as imagens de um tempo

pretérito; o olhar da personagem no momento da sua detenção ou a mirada dos próprios arquivos, interpellando o futuro e o contexto de receção. A construção analítica do plano, assente na exploração da relação entre a fixidez da fotografia e a duração móvel que a filmagem e os quase imperceptíveis movimentos de câmara lhe imprimem, concorre com a carga emotiva das palavras e lamentações. Os campos do visível e do invisível, as zonas luminosas e sombrias da imagem e os mecanismos de aparição e desaparecimento são colocados em tensão. Emerge uma história sensível e um espaço de liberdade, a partir do qual os traumatismos do passado podem ser renegociados e o futuro comum, imaginado.

1



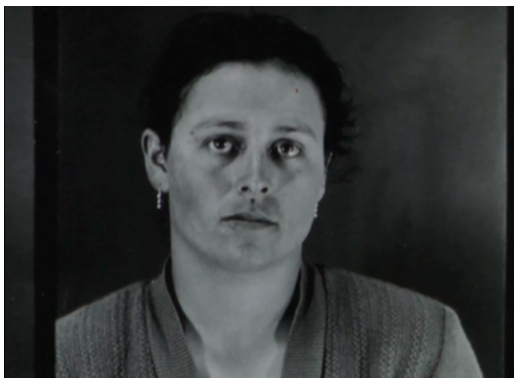
As margens do retrato revelam o dispositivo antropométrico. Galveias não fita diretamente a objetiva. O olhar, perdido e vago, fixa-se num ponto superior, apontando para o contra-campo da imagem. Em voz-off, narra os onze dias de tortura do sono e sugere ter sido vítima de violação. Diz ter conseguido manter inicialmente a lucidez apesar da tortura.

2



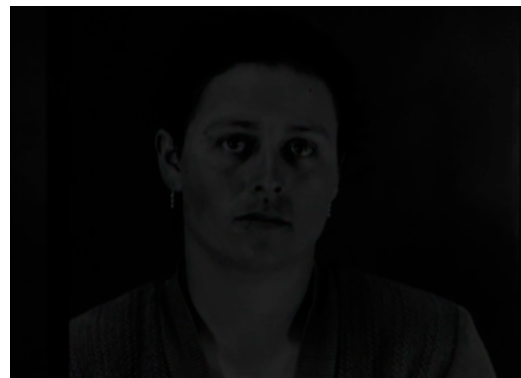
A fotografia é reenquadrada através de um ligeiro movimento frontal de câmara. As margens são agora mais estreitas. Em consequência da tortura, Galveias começa a ter alucinações. Vê rendas brancas nas paredes e passarinhos negros no chão. Os silêncios e suspiros imprimem emoção ao relato. "Perdi amor à vida", diz, num sussurro, a personagem em voz-off.

3



A fotografia é reenquadrada através de um quase imperceptível movimento lateral, para a esquerda, modulado através do *ralenti*. A personagem ocupa inteiramente o espaço da representação. Em voz-off, Galveias narra o "terror constante", mesmo fora da prisão. "Estava tudo de pernas para o ar!", murmura.

4

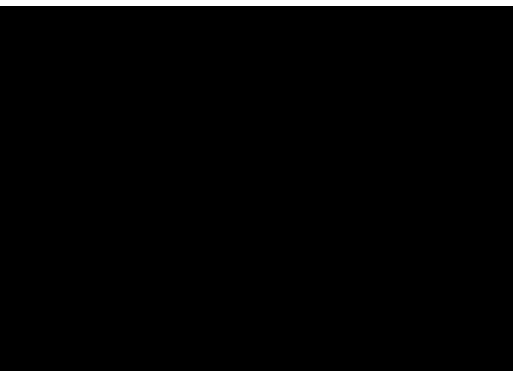


O plano começa a fundir-se em negro através de um *fade-out*. O fundido evoca a dialética da memória e do esquecimento. Relaciona-se com aspetos perceptivos, opondo-se aos modos perceptivos dominantes.

UMA SEQUÊNCIA

[01:12:31] - [01:20:03]

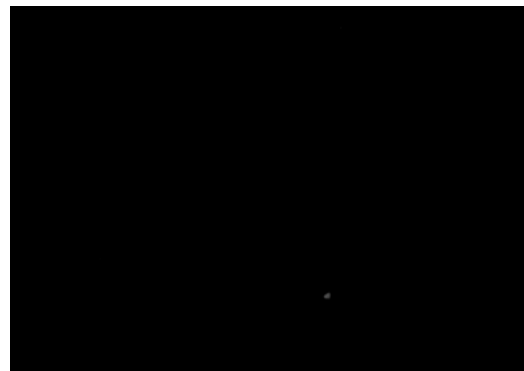
1



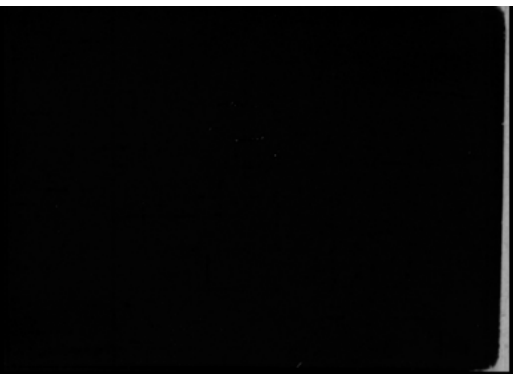
2



3



4



5



Em 1964, a Guerra de Libertação inicia-se em Moçambique, conduzida pela FRELIMO, movimento anticolonial fundado em Dar es Salaam (Tanzânia) dois anos antes. Em 1954, a PIDE instalara-se no espaço do colonialismo português. As suas atividades repressivas intensificam-se durante a guerra. Os arquivos dos presos políticos africanos são hoje invisíveis. Os intertítulos de abertura de 48 fazem referência à sua desapareição.

Nesta sequência, parte do penúltimo capítulo (Cap. 11) de 48, Amós Mahanjane, ex-prisioneiro político da FRELIMO, narra os horrores vivenciados na Cadeia da Machava, em Lourenço Marques (atual Maputo), considerada a pior prisão do Estado Novo (Castanheira: 2013). Ali se praticavam torturas ainda “mais sangrentas” (Castanheira: 2013) do que nos campos de concentração do Tarrafal (Cabo Verde) e de São Nicolau (Angola). Na ausência de arquivos dos campos de concentração do espaço do colonialismo português, Sousa Dias reconstitui a experiência de Mahanjane através de imagens de substituição crepusculares e

não-figurativas do presente, acompanhadas pelo eloquente e sentido testemunho de Mahanjane em voz-off e por um sofisticado tratamento do som ambiente. A cineasta incorpora formalmente a ausência de imagens.

Quando entrou na prisão, Mahanjane era jovem. “Estava a começar já a sair barba”, diz a personagem comovida, em voz-off, acrescentando que “a PIDE era um terror”. Nas sequências anteriores do filme, o reemprego de imagens de cadastro dos prisioneiros políticos afirmava-se já como uma estratégia antfigurativa, apontando para a insuficiência da imagem, fixa ou em movimento, para dar conta, por si só, da violência e do horror inauditos. As fotografias de cadastro eram, por conseguinte, investidas pelas vozes que nelas imprimiam outras camadas de leitura. Como ante as páginas de um livro, o espectador era convidado a imaginar um contracampo visual e um fora de campo histórico através das palavras e dos sons. Tais procedimentos contribuíam para reconstituir sensivelmente a experiência do passado, transpondo-a para o campo da recepção.

Porém, como tornar sensíveis, na ausência de imagens de arquivo, torturas ainda mais cruéis e horrendas exercidas num contexto fascista e colonial?

A violência exacerbada da PIDE no espaço do colonialismo português aponta para a existência de uma invisível “linha abissal”, já referido conceito de Sousa Santos (Sousa Santos: 2009, 23-71), entre os espaços metropolitano e colonial. Para o sociólogo, as “linhas abissais” dividem historicamente a realidade social em dois universos: aquele que está “deste” lado da linha, no espaço metropolitano; aquele que está do outro lado da linha, na zona colonial. Sousa Santos considera que a modernidade ocidental constitui um paradigma fundado na tensão entre regulação e emancipação sociais, paradigma reservado ao espaço metropolitano. No interior do modelo da modernidade, os territórios coloniais eram lugares abissais, onde era impensável, de acordo com a perspectiva ocidental/colonial, desenvolver o paradigma da regulação e da emancipação. Na zona colonial, a tensão entre estas duas vertentes foi substituída por uma tensão entre a apropriação e a violência, possível leitura da crueldade acrescida das práticas da PIDE no espaço do colonialismo português.

Sousa Dias forja uma estética abissal para representar a violência colonial abissal. Desta maneira, a sequência, conformada por um só plano-sequência, rutura narrativa e estética face ao sistema formal dos capítulos anteriores, inicia-se com uma imagem negra (1), em diálogo com as secções a negro já analisadas. O vazio, como lugar da imagem, opõe-se à lógica figurativa e assertiva da representação cinematográfica dominante. A cineasta decide não mostrar imagens da entrevista a Mahanjane. Estas dotariam o discurso de um excesso de figuratividade que atenuaria o peso sinestésico do relato.

O registo a preto e branco das imagens da sequência (2) imbrica-as simbolicamente no mesmo horizonte temporal das imagens de arquivo, apontando para a intemporalidade da violência. Depois da “papinha matinal”, “já havia o tilintar das chaves do Chico”, afirma Mahanjane em referência a “Chico Feio”, impiedoso torturador da PIDE em Moçambique.¹ Entre interjeições e onomatopeias, o antigo prisioneiro político relata o horror, horror que importa lembrar e repetir para não

esquecer: “O Chico podia bater” e ordenar “põe-te ali num sítio a curvar e traz um arame para enfiar no ânus”. Como num palimpsesto, procedimento em continuidade com os *fade-in* e *-out* das sequências anteriores, emergem da imagem negra partículas luminosas. Essa constelação recorda a dialética entre o mundo das ideias (*astra*, astros) e os poderes da emoção e da imaginação (*monstra*, monstros) evocados por Didi-Huberman a propósito de Aby Warburg e Goya (Didi-Huberman: 2011). Esses halos de luz (3) conformam imagens hápticas, que superam a pura visualidade ótica em favor de uma percepção visual-tátil. Tal estratégia — estratégia de ordem narrativa e estética, mas também política ao opor-se ao modelo perceptivo e representativo dominante — reforça as modalidades de reconstituição sensível como modo de conhecimento e representação da história presentes nos capítulos anteriores. Não se trata somente de ver e ouvir a experiência alheia da história, mas de a reviver plena e sensorialmente. 48 restitui ao espectador as condições perceptivas e as perspectivas cognitivas dos antigos presos políticos, uma fenomenologia da vida sob o fascismo colonial, gesto dotado de uma importante dimensão política e epistémica.

A luminosidade noturna deixa entrever alguns elementos visuais, uma cerca de arame farpado que separa o lugar de observação da paisagem que se vislumbra em segundo plano (4). Entrevê-se também a janela de projeção do próprio dispositivo cinematográfico, estratégia materialista e autorreflexiva (5) que aponta para o filme como representação e que o inscreve na tradição do cinema experimental. Quando sai da cadeia, Mahanjane deixou de ser jovem: “Deformou-nos a fome”, diz a personagem.

O gesto de 48 é de natureza histórica e formal. Se os testemunhos das personagens são fundamentais para uma história sensível do Estado Novo, a estética abissal do filme transforma os modos cinematográficos de representação da história.

Resumidamente...

Na ausência de arquivos dos campos de concentração do espaço do colonialismo português, Sousa Dias reconstitui a experiência de prisão e tortura de Mahanjane através de imagens não-figurativas do presente, acompanhadas pelo testemunho do antigo militante anticolonial em voz-off e por um complexo tratamento do som ambiente. A cineasta incorpora a ausência de imagens ao nível formal.

A violência acrescida da PIDE no espaço do colonialismo português poderá relevar da existência de uma “linha abissal” entre os espaços metropolitano e colonial. Para dar conta da violência colonial abissal, Sousa Dias forja uma estética abissal. O plano-sequência é composto por imagens negras, iluminadas intermitentemente. Opõe-se, assim, à

lógica assertiva da representação cinematográfica dominante. A cineasta privilegia imagens hápticas que superam a visualidade ótica em favor de uma percepção visual-tátil. Essa escolha formal é determinante, já que reforça as operações de reconstituição sensível que o filme leva a cabo.

A sequência condensa o gesto historiográfico de 48: propor diferentes formas de interação entre a história e a memória das experiências de dominação e resistência. Esse gesto é de ordem histórica e formal. Os testemunhos das personagens são fundamentais para uma história sensível do Estado Novo. Paralelamente, a estética abissal do filme transforma os modos cinematográficos de representação da história.

RECONSTITUIÇÃO SENSÍVEL

A estética abissal da sequência abraça, em linha com os procedimentos formais dos capítulos anteriores, a reconstituição sensível como modo de conhecimento e representação da história. Através das suas estratégias narrativas e estéticas, a sequência procura restituir a experiência sensível da história, fazendo o espectador revivê-la sensorialmente e assim avaliar os riscos políticos do presente. Reconstitui as condições perceptivas e as perspetivas cognitivas de Mahanjane, desenhando uma fenomenologia da vida sob o fascismo colonial.

GESTO HISTORIOGRÁFICO

48 dialoga com a história geral e com a história do cinema em simultâneo. Os testemunhos das personagens são uma peça valiosa para uma história sensível do Estado Novo, ainda pouco explorada. Já a estética abissal do filme transforma os modos cinematográficos de representação da história.

ESTÉTICA ABISSAL

Sousa Santos examina a existência de uma “linha abissal” entre os espaços metropolitano e colonial. No interior do modelo da modernidade, os territórios coloniais eram lugares abissais, regidos por um paradigma da apropriação e da violência, leitura possível da exacerbada crueldade da PIDE no espaço do colonialismo português. Esse aspeto, articulado com a inexistência de arquivos fotográficos dos campos de concentração do espaço do colonialismo português, conduz Sousa Dias a forjar uma estética abissal, assente em estratégias anti-figurativas e num modelo perceptivo visual-tátil.

O Filme em Diálogo

OUTROS FILMES I OUTRAS ARTES

48 dialoga com uma série de objetos fotográficos e cinematográficos. No campo da fotografia, Rosângela Rennó trabalha com arquivos judiciais. A *Série Vulgo* (1998) é composta por doze imagens realizadas a partir de negativos de fotografias antropométricas do setor de Psiquiatria e Criminologia da Penitenciária do Estado de São Paulo, do período compreendido entre 1920 e 1940. Tal como os arquivos de 48, as imagens representavam corpos enquadrados e objetivados, a disciplinar. A artista escolheu fotografias das nuças dos detidos e tratou-as digitalmente com o intuito de indisciplinar essas representações do poder.

O filme de Sousa Dias releva de um trabalho de investigação nos arquivos. Evoca outras obras cinematográficas onde o reemprego de arquivos se articula com uma problematização das relações entre fotografia e cinema, entre as quais *Nostalgia* (1971), de Hollis Frampton, e *A Letter to Jane. An Investigation about a Still* (1972), de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin. Em *Nostalgia*, um autorretrato de Frampton emerge do confronto entre o dispositivo fotográfico e o dispositivo cinematográfico. No segundo filme, os membros do Grupo Dziga Vertov analisam em voz-off uma fotografia, filmada, de Jane Fonda durante a Guerra do Vietname.

Capitalism: Child Labor (2006), de Ken Jacobs, explora também as passagens entre a fotografia e a imagem em movimento. O cineasta anima digitalmente uma

fotografia estereoscópica do período vitoriano de uma fábrica onde trabalhavam crianças. Jacobs enquadra os rostos das personagens e certos detalhes da imagem para examinar as relações entre o sistema capitalista e os dispositivos da reprodutibilidade técnica, assim como as implicações perceptivas e cognitivas do cinema. Tal como em 48, a fotografia é ativada através do movimento cinematográfico. *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges/Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (1988), de Harun Farocki, examina a função de imagens técnicas em processos de produção, mecanismos de controle disciplinar e operações militares. Analisa a história material de um conjunto de fotografias aéreas de Auschwitz tomadas em 1944. Muito embora o campo de concentração fosse nelas visível, só em 1977 seria identificado como tal. Da mesma maneira que, em 48, trata-se de ver além do visível.

48 estabelece também um fértil diálogo com obras cinematográficas que se interrogam sobre a possibilidade de representar o horror na ausência de arquivos, em particular com os filmes de Rithy Panh. Em *L'Image Manquante/A Imagem Que Falta* (2013), Panh recorre a diferentes modalidades cinematográficas, incluindo à animação de pequenas figuras em barro, para reconstituir o genocídio do povo cambojano. Outra referência neste campo é *He Fengming/Fengming* (*Crônica de uma Mulher Chinesa*, 2007), de Wang Bing, filme que se debruça sobre a memória da Revolução Cultural.



Fig. 6 Cartaz do filme 48.

O cartaz de 48 articula elementos imagéticos provenientes do genérico com elementos visuais e narrativos do filme propriamente dito. A fonte e a cor do número “48” reproduzem o design gráfico do genérico. O vermelho dos algarismos evoca o sangue derramado nas prisões do Estado Novo, aludindo também ao vermelho dos cravos do 25 de Abril de 1974. Em segundo plano, perfilam-se as fotografias de cadastro de catorze dos dezasseis presos políticos que testemunham no filme (não são incluídos, pelas razões apontadas anteriormente, os dois prisioneiros moçambicanos). Privilegia-se um princípio de repetição mais do que de variação. A repetição de arquivos remete para a lógica de individuação e serialização que enforma a fotografia antropométrica como técnica de identificação judicial. A repetição poderá também aludir à dimensão coletiva, de todo um povo, das histórias subjetivas narradas no filme. Além dos elementos visuais descritos, o cartaz apresenta também um conjunto de elementos textuais: uma lista de prémios e apoios, uma legenda e a ficha técnica.

A CÂMARA ANALÍTICA

48, tal como a obra de Sousa Dias no seu conjunto e, em particular, o filme *Natureza Morta*, estabelece um prolífico diálogo intertextual com a filmografia de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. Debruçando-se, ao longo da sua vasta obra, sobre os sistemas fascista e colonial, entre outras temáticas, os cineastas italianos exploram as passagens entre a imagem fixa e a imagem em movimento através do reemprego de arquivos. Da mesma maneira que a obra de Sousa Dias, o trabalho de Gianikian e Ricci Lucchi apresenta-se como uma investigação sobre a história do século XX e a história das imagens técnicas. Nos seus filmes, reempregam arquivos para tornar sensível a história política do século passado. O seu método cinematográfico funda-se na análise do fotograma. Na longa-metragem *Du Pôle à l'Équateur* (1986), os cineastas analisam 347 mil fotogramas, registados nos anos 10 do século XX, do espólio cinematográfico do explorador italiano Luca Comerio. O gesto analítico do casal inclui as etapas de localização, observação, descrição e classificação dos arquivos. Estes são depois refilmados graças a uma câmara concebida especialmente para intervir no corpo do fotograma, a “câmara analítica”. Operando sobre as passagens entre imagens, a câmara analítica reanima os fotogramas. É, ao mesmo tempo, um instrumento de montagem e uma técnica de análise das imagens. Refilma, detalha, coloca em *ralenti*, monta e, por vezes, coloriza os fotogramas para analisá-los e assim propor uma reflexão crítica sobre as sociedades coloniais modernas e a função que os dispositivos tecnológicos nelas desempenham.

A Recepção do Filme

48 foi aclamado em Portugal e a nível internacional. Foi galardoado com o Grande Prémio do festival parisiense Cinéma du Réel, em 2010. Seguiu-se uma fulgurante trajetória no circuito dos festivais de cinema. O júri do Festival Internacional Punto de Vista, em Navarra (Espanha), onde o filme obteve uma menção honrosa em 2011, destacou o “uso evocativo e dialético das fotografias e das vozes dos prisioneiros políticos” (Agência Lusa: 2011). O filme teve estreia a 29 de março de 2011, na Sala Dr. Félix Ribeiro da Cinemateca Portuguesa, em Lisboa. No dia 21 de abril do mesmo ano, estreou comercialmente em cinco salas de cinema em Portugal.

A imprensa e o meio de cinema internacionais foram unânimes quanto à importância da dimensão histórica e política e às exímias qualidades formais de 48. A crítica de cinema Cristina Piccino escreveu, nas páginas do jornal *Il Manifesto*, que, em 48, “o dispositivo de realização não cede um milímetro, nenhum sentimentalismo, nenhuma música ou ruído. (...) O impacto é muito forte, o sentimento de uma bestialidade quotidiana torna-se quase físico graças à potência das palavras que ‘cria’ [sic] a imagem, deixando aberto o horizonte da sua construção. (...) A memória histórica do país... torna-se, neste trabalho de abstracção [sic], um espelho do contemporâneo...” (Piccino: 2011, 1). Tue Steen Müller, ex-diretor da European Documentary Network, descreveu 48 como “um filme extraordinário” e confessou ter esperança de que o filme pudesse inspirar “os festivais a introduzir uma abordagem totalmente nova na escrita da história” (Steen Müller: 2011, 2).

Também em Portugal o gesto histórico e analítico e a inventividade formal de 48 foram destacados por diferentes figuras do meio cinematográfico. Nas páginas do suplemento cultural *Ípsilon*, o crítico de cinema Luís Miguel Oliveira enraizou a potência política e

formal de 48 na maneira como “se encerra dentro do seu modelo, obstinando-se em não deixar entrar ‘ar’ [sic] lá dentro” e explicou que “um plano que fosse que só lá estivesse para descomprimir... arruinava o filme” (Oliveira: 2011). Já o crítico de cinema Jorge Mourinha definiu 48, também no *Ípsilon*, como “uma assombrosa lição de cinema (Mourinha: 2011). Para Mourinha, tratava-se de saber como filmar “o infilmável” (Mourinha: 2011). No entender do crítico, Sousa Dias deu resposta a essa problemática através de um “experimentalismo formal” que “tem o efeito de libertar a emoção, de tornar o espectador simultaneamente testemunha e participante das experiências que a realizadora e a sua equipa recolheram...” (Mourinha: 2011). Pronunciando-se sobre o capítulo dedicado aos prisioneiros políticos anticoloniais africanos, o jornalista, escritor e realizador António Loja Neves considerou, no jornal *Expresso*, que “se constata que os guerrilheiros negros não tinham ‘Imagem’ [sic], eram a mole que a história escrita pelo colonizador nunca desejou individualizar” (Loja Neves: 2011).

48 granjeou reconhecimento nacional e internacional a Sousa Dias, afirmando-a como uma das mais singulares cineastas do nosso tempo.



Fig. 7 Fotograma de 48 na página do Programa Keimena, documenta 14, 2017

Sugestões Pedagógicas

ANTES DA PROJEÇÃO

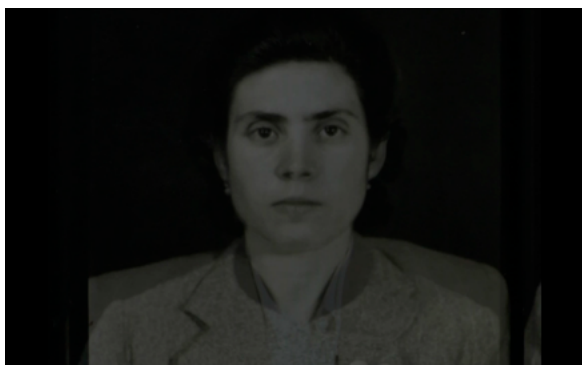


Fig. 8 Fotografia de cadastro de Sofia Ferreira.

EXERCÍCIO 1

Solicitar previamente aos alunos que recolham informação sobre o contexto histórico do Estado Novo, a resistência ao fascismo em Portugal e sobre o espaço do colonialismo português. Em aula, o professor pode realizar uma exposição breve (eventualmente ilustrada com imagens, fixas e em movimento), canções (sugerem-se canções de intervenção) relativa aos quarenta e oito anos de ditadura em Portugal.

Por último, estabelecer uma reflexão com os alunos sobre a informação previamente recolhida:

- situando o filme no seu contexto histórico e expondo aspetos histórico-políticos e sociológicos;
- traçando um breve panorama da história da resistência ao fascismo em Portugal e no espaço do colonialismo português.

APRENDIZAGENS

Contextualizar 48 no tempo e no espaço; compreender a importância do contexto histórico do filme.

EXERCÍCIO 2

Pedir aos alunos que dialoguem com membros das suas famílias (avós e outros familiares) sobre a vida durante o Estado Novo e a experiência da Revolução do 25 de abril de 1974. Os depoimentos podem ser gravados e transcritos ou filmados com telemóvel. Sugere-se a apresentação dos depoimentos recolhidos na aula, seguida de uma discussão coletiva.

APRENDIZAGENS

Contextualizar 48 historicamente, imbricando a história coletiva e a história familiar, a história política e a história sensível. Reconhecer a importância das memórias individuais e coletivas para o conhecimento dos passados dolorosos. Desenvolver a capacidade de investigação dos alunos. Conhecer e experimentar elementos da linguagem cinematográfica.

EXERCÍCIO 3

Mostrar aos alunos o cartaz promocional do filme. Através de algumas sugestões, levá-los a descobrir os elementos históricos e dramáticos que o cartaz convoca, descritos na secção dedicada à sua análise: as cores utilizadas, a relação entre o fundo e os elementos em primeiro plano e entre o texto e as imagens. Pedir aos alunos que descrevam as suas sensações em relação ao que o cartaz representa (angústia/melancolia/medo) e as suas expectativas sobre o filme.

APRENDIZAGENS

Compreender a intencionalidade/propósito de uma obra cinematográfica a partir das linhas fundamentais da linguagem visual. Potenciar o entendimento do filme através da linguagem visual e da descoberta de temas.

EXERCÍCIO 4

Perguntar aos alunos se já viram algum filme em que a história e a memória dos quarenta e oito anos de ditadura em Portugal sejam abordadas. Indagar as suas expectativas sobre o filme e sensibilizá-los para as violentas práticas de tortura narradas pelas personagens.

APRENDIZAGENS

Potenciar o entendimento do filme através da descoberta de temas e de outros objetos cinematográficos. Sensibilizar os alunos para a necessidade de se envolverem num diálogo responsável a partir da compreensão dos passados dolorosos.

DEPOIS DA PROJEÇÃO

EXERCÍCIO 1

Propor aos alunos que sintetizem a narrativa em três frases que considerem marcantes acerca de 48. Em confronto uns com os outros, verificar se as frases são semelhantes ou diferem muito. Exemplos: "Este filme trata de..." / "O momento mais intenso/difícil/triste/revoltante do filme é...".

Os alunos poderão escolher frases que estimulem o diálogo sobre questões políticas (justiça, liberdade, igualdade), éticas (certo ou errado/coragem/resistência/transgressão) e psicológicas (medos/ansiedades/traumas), entre outras.

APRENDIZAGENS

Desenvolver a capacidade de síntese/debate/comentário/espírito crítico/imaginação. Estimular a construção de narrativas.

EXERCÍCIO 2

Pedir aos alunos que recolham imagens de arquivo familiares (fotografias, *home movies*, postais, documentos textuais) do período histórico abordado em 48. Filmar o material de arquivo com telemóvel e construir pequenas narrativas. A forma dessas narrativas poderá inspirar-se na relação entre a imagem, a voz-off e o som do filme de Sousa Dias. Os testemunhos familiares recolhidos antes da projeção poderão ser utilizados na banda sonora dos filmes. Organizar uma apresentação coletiva dos trabalhos seguida de uma discussão.

APRENDIZAGENS

Desenvolver as ferramentas críticas e analíticas dos alunos. Estimular a capacidade de investigação e de interpretação de documentos visuais e textuais. Conhecer e experimentar a linguagem e a prática cinematográficas. Fomentar a construção de narrativas cinematográficas. Articular a história coletiva e a história familiar.

EXERCÍCIO 3

Com recurso à sinopse e à divisão de 48 propostas no dossiê e utilizando o método de pergunta e resposta, construir com os alunos, oralmente, um breve resumo, de modo a garantir que a maioria entendeu as problemáticas histórico-políticas e as linhas narrativas principais do filme.

APRENDIZAGENS

Desenvolver a capacidade de síntese/debate/comentário/espírito crítico/imaginação. Estimular a construção de narrativas.

EXERCÍCIO 4

Utilizar os conteúdos e as obras da secção “O Filme em Diálogo. Outros Filmes / Outras Artes” e discutir com os alunos a sua relação com 48. Estimular os alunos a opinarem sobre as ligações/correspondências que conseguem estabelecer entre esses conteúdos e essas imagens e o filme que viram. Questionar os alunos sobre o que pensam acerca dessas relações e se consideram que prejudica a compreensão do filme o facto de o espectador não conhecer as obras para as quais Susana de Sousa Dias remete implicitamente.

APRENDIZAGENS

Identificar elementos comuns em diferentes filmes e diversas linguagens artísticas. Perceber a relação do filme com outras formas de expressão. Entender que conhecer as referências de um filme faz parte de um processo de educação cultural importante no desenvolvimento humano.

EXERCÍCIO 5

Pedir aos alunos que recolham imagens, fixas ou em movimento, da vida em países com regimes totalitários na atualidade. Esta tarefa pode ser realizada em grupo a partir de fontes diversas (jornais, internet, reportagens em TV, etc.).

Construir uma cartografia com as imagens ou realizar pequenas narrativas cinematográficas com recurso a telemóvel.

Apresentar em sala de aula os trabalhos resultantes da pesquisa e organizar uma discussão coletiva sobre as implicações do autoritarismo de um regime totalitário na existência humana.

APRENDIZAGENS

Articular a história e o presente. Perceber como o desconhecimento sobre o autoritarismo e o totalitarismo podem conduzir ao fanatismo e à instrumentalização da História. Desenvolver o sentido cívico e o espírito crítico dos alunos. Fomentar a capacidade de investigação dos alunos. Estimular a construção de narrativas.

Referências

NOTAS

¹ A propósito da figura de Chico Feio, veja-se o filme *Uma Memória em Três Actos* (2016), de Inadelso Cossa.

IMAGENS

Figs. 1, 3, 4, 5, 8, © 48, Alambique, 2011.

Fig. 2 Fotografia de Susana de Sousa Dias © Portuguese Film Agency.

Fig. 6 Cartaz do filme 48 ©Alambique.

Fig. 7 Fotograma de 48 na página do Programa Keimena, documenta 14, 2017 © Keimena.

FILMOGRAFIA

Bing, Wang (2007). *He Fengming/Fengming* (Crónica de uma Mulher Chinesa).

Cossa, Inadelso (2016). *Uma Memória em Três Actos*.

Farocki, Harun (1988). *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges/Imagens do Mundo e Epitáfios da Guerra*.

Fieschi, Jean-André (1966). *Pasolini l'enragé, Série Cinéastes de notre temps*.

Frampton, Hollis (1971). *Nostalgia*.

Gianikian, Yervant e Ricci Lucchi, Angela (1986). *Du Pôle à l'Équateur*.

Groupe Dziga Vertov (1972). *A Letter to Jane. An Investigation about a Still*.

Jacobs, Ken (2006). *Capitalism: Child Labor*.

Panh, Rithy (2013). *L'Image Manquante/A Imagem que Falta*.

Sousa Dias Susana (2005). *Natureza Morta – Visages d'une dictature*.

BIBLIOGRAFIA

Agência Lusa (2011). Documentário 48, de Susana Sousa Dias, premiado no Festival Punto de Vista, RTP. Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/documentario-48-de-susana-sousa-dias-premiado-no-festival-punto-de-vista_n421085

Alves Costa, C. (2005). Entrevista com Susana de Sousa Dias a propósito de *Natureza Morta*, Doc's Kingdom 2005. Disponível em: <https://www.docskingdom.org/pt/arquivo/textos%20de%20apoio/2005cacosta.html>

Bellour, Raymond (2002). *L'entre-images 1. Photo, cinéma, vidéo*. Paris, França: Éditions de la Différence.

Castanheira, J. P. (2013). Machava, a pior prisão do Estado Novo. *Expresso*. Disponível em: <https://expresso.pt/internacional/machava-a-pior-prisao-do-estado-novo-f801249>

Chion, Michel (1984). *La Voix au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma.

Didi-Huberman, Georges (2009). *Survivance des lucioles*. Paris: Minuit.

Didi-Huberman, Didi (2011). *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire*, 3. Paris: Minuit.

Dubois, Philippe (2011). *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*. Crisnée: Yellow Now.

Halpern, M. (2011). 48: Imagens que gritam - entrevista com Susana de Sousa Dias. *Esquerda*. Disponível em: <https://www.esquerda.net/artigo/48-imagens-que-gritam-entrevista-com-susana-de-sousa-dias>

Loja Neves, A. (2011). 2ªf, IPJ, 21h30, de Susana Sousa Dias, "48" - «Uma obra-prima». «Absolutamente sublime», «Um filme extraordinário». «Um filme indispensável». Cineclube de Faro. Disponível em: <http://cineclubefaro.blogspot.com/2011/09/2f-ipj-21h-30-de-susana-sousa-dias-48.html>

Martyniuk, Claudio (2016). *Esma: fenomenología de la desaparición*. Buenos Aires: Prometeo.

Mourinha, J. (2011). 48. *Ípsilon*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2011/04/21/culturaipsilon/critica/48-1657185>

Oliveira, L. M. (2011). O efeito da tortura no rosto dos humanos. *Ípsilon*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2011/04/21/culturaipsilon/critica/o-efeito-da-tortura-no-rosto-dos-humanos-1657178>

Prado Coelho, A. (2009). Que país andam os portugueses a filmar. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2009/10/17/jornal/que-pais-andam-os-portugueses-a-filmar-18032153>

Pereira, C. (2020). Octávio Espírito Santo: director de fotografia e ativista social. *LusaJornal*. Disponível em:

Piccino, C. (2011). Críticas. 48 de Susana SOUSA DIAS_27 de Outubro de 2011. Cineclube de Joane, 1. Disponível em: <http://www.cineclubejoane.org/infofilmes/48.pdf>

Sousa Dias, S. (2011). Nota da realizadora. 48 de Susana SOUSA DIAS_27 de Outubro de 2011. Cineclube de Joane, 3. Disponível em: <http://www.cineclubejoane.org/infofilmes/48.pdf>

Sousa Dias, S. (2009). Sinopse oficial de 48.

Sousa Santos, B. de (2009). Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In B. de Sousa Santos e M. P. Meneses (Eds.), *Epistemologias do Sul* (pp. 23-71). Coimbra, Portugal: Edições Almedina.

Steen Müller, T. (2011). Críticas. 48 de Susana SOUSA DIAS_27 de Outubro de 2011. Cineclube de Joane, 2. Disponível em: <http://www.cineclubejoane.org/infofilmes/48.pdf>



Design e Paginação Luísa Lino
Revisão de Texto Marta Lisboa
PNC 2022

