

**DOCUMENTÁRIO, VERDADE E MEMÓRIA: A OCUPAÇÃO DO
TEMPO EM *SONHOS DE UMA REVOLUÇÃO* (PEDRO NEVES, 2023)**
DOCUMENTARY, TRUTH AND MEMORY: THE OCCUPATION OF
TIME IN *DREAMS OF A REVOLUTION* (PEDRO NEVES, 2023)

TIAGO VIEIRA DA SILVA

ESAP, Centro de Estudos Arnaldo Araújo | UMinho, Centro de Estudos de Comuni-
cação e Sociedade

tiagocamposvieira@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1917-7642>

Texto recebido em / Text submitted on: 09/07/2025

Texto aprovado em / Text approved on: 21/01/2026

Resumo

De que forma pode o cinema participar ativamente da disputa da memória? A partir da curta-metragem *Sonhos de uma Revolução* (2023) de Pedro Neves, propomo-nos pensar o cinema, em particular, o documentário, como veículo de (contra)discursos sobre a realidade. Interrogando o legado do colonialismo português a partir dos romances *O Mapeador de Ausências* (2022) de Mia Couto e *O Museu da Revolução* (2021) de João Paulo Borges Coelho, Pedro Neves debruça-se sobre as histórias esquecidas, assinalando o papel da linguagem cinematográfica na enunciação das suas inquietações sobre o peso do passado. Refletindo sobre a ambiguidade inerente às tentativas de classificação do documentário enquanto sistema narrativo, o artigo ilumina a complexidade deste exercício à luz da relação entre cinema e *verdade*. Por fim, a análise de *Sonhos de uma Revolução* retoma esta discussão, sinalizando o papel do cinema documentário na interpeleção crítica da memória coletiva.

Palavras-chave

Cinema; documentário; verdade; colonialismo; memória.

Abstract

How can cinema actively participate in the disputes over memory? Focusing on the short film *Dreams of a Revolution* (2023), directed by Pedro Neves, we propose to think about cinema and, more specifically, documentary, as a vehicle for (counter)discourses about reality. Through the novels *The Tuner of Silences* (2022) by Mia Couto and *O Museu da Revolução* (2021) by João Paulo Borges Coelho, Pedro Neves questions the weight of Portuguese colonialism in the present, highlighting the role of filmic language in this process. From the discussion on the categorization of documentary as a genre, this article illuminates the complexity of this exercise in light of the relationship between cinema and the idea of *truth*. Finally, the analysis of *Dreams of a Revolution* re-updates this discussion, highlighting the role of cinema (more specifically, of documentary) in the critical interpellation of collective memory.

Keywords

Cinema; documentary; truth; colonialism; memory.

Introdução

Numa primeira abordagem à curta-metragem *Sonhos de uma Revolução* (2023) de Pedro Neves, proponho-me centrar no apelo sensorial do filme, aquele que inaugurou a minha relação com o universo diegético – mais concretamente, na sua pulsão simultaneamente perscrutadora e hermética, na intrincada polifonia que anima as imagens e no compromisso com o poder das histórias que ficam por contar.

Na obra de Pedro Neves, as imagens, os sons e a narração em *off* configuram um espaço no qual o espectador detém um papel imprescindível. Evoquemos, a este propósito, as palavras de Robert Musil a propósito da «imaginação passiva de espaços não preenchidos» (2008 [1930]: 64), premissa fundamental para glosar a criação de Pedro Neves em diálogo com as obras *O Mapeador de Ausências* (2022) de Mia Couto e *O Museu da Revolução* (2021) de João Paulo Borges Coelho. As passagens de ambos os romances, repristinando o poder das histórias, o anonimato enquanto «insondável território onde, paradoxalmente,

abundam as revelações» (Vieira da Silva 2023: 32), jamais se tornam redundantes, ao contrário do que possa parecer.

Nunca é redundante o questionamento (ainda que possa resultar inconclusivo ou frustrante) das histórias cujos protagonistas foram sentenciados ao esquecimento, assim como as suas memórias. Compete-nos, nesta investigação, interrogar o papel do cinema na tentativa de solução desta inquietação a partir do estudo de caso de *Sonhos de uma Revolução*. Neste sentido, desenvolveremos uma revisão da historiografia das teorizações sobre o filme documentário, partindo do contexto cinematográfico nacional e, posteriormente, debruçando-nos sobre a problemática relativa à defesa do género enquanto *representação direta do real*. Interessa-nos o questionamento de que esta noção foi alvo, remetendo para as questões do dispositivo e da enunciação, para o progressivo esbatimento de fronteiras entre os procedimentos do cinema de ficção e as convenções tradicionalmente associadas ao documentário e, por fim, para a natureza dos discursos fílmicos sobre a realidade filmada.

Sendo amplamente citada a associação de Pedro Neves ao cinema documentário, mormente na tradição da função social do género (que já vem desde a Escola Documentarista Britânica de John Grierson) com filmes como, por exemplo, *Os Esquecidos* (2009), parece-nos que a proposta de *Sonhos de uma Revolução*, por sua vez, se furta a sistematizações inequívocas. A sua linguagem molda-se à embaraçada trajetória das imagens, a par da narração em *off* – neste filme, como já referimos, o cinema não é peça de solução dos enigmas lançados pelos romances, pois nesse caso sairia diminuído. Por outras palavras, a narração em *off* não serve os propósitos do modo expositivo do documentário, isto é, na sua «estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética» (Nichols 2010: 142). As passagens dos romances de Couto e Coelho, por sua vez, reforçam a dimensão enigmática das imagens, no seu fluxo onírico, mas jamais nebuloso.

As imagens cedem a um curso desagregado, encontrando nas lacunas do tempo o pretexto para subsistirem através da imaginação. Ao afirmar que o tempo vazio era a herança da doença, Liana Campos (de *O Mapeador de Ausências*) endereça-se ao peso do não-vivido; e a sede das histórias (individuais) é o que orienta a tentativa de reparação de um passado (coletivo). As personagens dos romances que inspiram *Sonhos de uma Revolução* procuram as histórias tão-só, sem jamais confundirem esse fito com a procura da virtude pessoal. Pedro Neves debruça-se sobre essas

personagens (anónimas), sem se importar com as suas falhas ou virtudes; apenas com as suas distintas versões do passado, de que maneira é que as mesmas chocam ou se correspondem, auxiliando a reconstrução da História, jamais um processo definitivo.

Deste modo, e retomando um dos enunciados inicialmente referidos, *Sonhos de uma Revolução* evidencia a vontade de Pedro Neves em dialogar com a memória da resistência ao colonialismo português. As referências aos romances de Couto e Borges visam acomodar a pluralidade de histórias, desde o acidentado percurso na estrada para Inhaminga aos discursos de Samora Machel. No final, persistem os hiatos como continuidade de um exercício nunca encerrado: o desvendar e escutar as histórias, motor de um projeto que se cumpre na incompletude.

As histórias nos interstícios da História: cinema documentário, memória e poder

O cinema documentário e a (des)construção da nação

Em 1971, o filme *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...*, de Joaquim Lopes Barbosa, foi censurado face à sua proposta demasiado audaz para o contexto de um Império moribundo, que pelejava por manter viva a mitologia pátria e civilizacional. Dez anos volvidos desde o início da Guerra Colonial Portuguesa iniciada pelo governo de António de Oliveira Salazar, a obra de Lopes Barbosa, adaptada do conto *Dina*⁽¹⁾ de Luís Bernardo Honwana, expunha a brutalidade do colonialismo português, temática ausente do cinema nacional até à revolução de 25 de Abril de 1974 (Seabra 2001; Pereira 2019) – exceto quando evocada a ode heroica ao Império, como verificamos nas atualidades cinematográficas ou nos filmes de ficção *Feitiço do Império* (1940) de António Lopes Ribeiro e *Chaimite* (1953) de Jorge Brum do Canto; mais tarde, a maior parte dos cineastas do Novo Cinema Português só muito veladamente mencionará esse tópico (*Mudar de Vida*, 1966, de Paulo Rocha).

Deixem-me ao menos subir às palmeiras... (assim como *Catembe*, 1965, de Faria de Almeida, fortemente amputado pela censura e posteriormente

(1) Conto integrado na obra *Nós Matamos o Cão Tinhoso*, publicada em 1964.

censurado) pressionava diretamente essa esconsa ferida; o filme de Lopes Barbosa, aliás, endereçava-se diretamente ao povo moçambicano oprimido, «exortando à revolta» (Pereira 2022: 29) e elevando, também através da experimentação fílmica, a luta dos agentes invisíveis, não obstante inconformados com a História. Tal como afirma Lopes Barbosa, em entrevista a Ana Cristina Pereira

Aqueles grandes planos, aquele preto e branco contrastado, tem muito a ver com o cinema soviético, a montagem também... e depois o cinema americano está lá... e também está cinema português, porque aquela sequência da violação da Maria, feita em fotografias... eu vi aquilo no Belarmino do Fernando Lopes (Pereira 2022: 34).

Não obstante *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* incorporar estratégias narrativas do filme de ficção, sobressai uma evidente dimensão documental que se corresponde com a inquietação enunciada por Bill Nichols (2010) a propósito do documentário enquanto género, mais concretamente o problema da representação das pessoas como vítimas ou agentes. Ao glosar este problema, Nichols começa por se referir aos documentaristas britânicos da década de 1930, considerando que os mesmos preteriam a visão do operário como agente de mudança ativo e determinado a favor de uma visão paternalista e estereotipada. Ou seja, mesmo quando não havia um compromisso com a ilustração dos discursos encomiásticos do Estado-nação, o problema da representação não era solucionado – daí Bill Nichols (2010) começar por situar a sua investigação num plano ético.

Tal como noutros cinemas europeus, também o cinema português refletiu esses esforços de construção da nação. Segundo Maria do Carmo Piçarra (2013: 15), «[a] realidade impunha-se à câmara e esta quedava-se, sem capacidade de elaborar sobre aquilo em que o olho, mediado pela lente, assentava». Carla Ribeiro (2024) afirma, por sua vez que, entre as décadas de 1920 e 1930, Portugal tentou repercutir as dinâmicas cinematográficas de vários países europeus no contexto pré-guerra – isto é, «de um lado, filmes com grande apelo comercial, que pudessem ter sucesso em vários mercados europeus; do outro, um cinema nacional(ista), servindo como instrumento de propaganda, cultural e política, dos Estados-nação» (Ribeiro 2024: 51). A autora adianta que, subsequentemente, o cinema português enveredou por uma deriva nacionalista, não obstante os esforços de um número reduzido de

realizadores, como António Lopes Ribeiro, por um cinema de projeção internacional (Ribeiro 2024).

A instauração do Estado Novo em 1933 justifica a defesa dessa deriva nacionalista e, com efeito, em 1937, a Missão Cinegráfica às Colónias de África é criada pelo Ministério das Colónias, «visando a produção de filmes de propaganda que traduzissem o esforço colonizador e o nível de desenvolvimento alcançado nas colónias» (Piçarra 2016: 68). É nesse contexto que são realizados vários documentários ao longo da década de 1940, tais como *Guiné, berço do império* (1940), *Aspectos de Moçambique e S. Tomé e Príncipe* (1941), *Angola, uma nova Lusitânia* (1944), *Gentes que nós civilizámos* (1944), *As ilhas crioulas de Cabo Verde* (1945) ou *Guiné portuguesa* (1946) (Piçarra 2016).

Inovações no campo do documentário em Portugal já haviam sido testemunhadas em finais da década de 1920, nomeadamente com as obras de Leitão de Barros (*Nazaré, Praia de Pescadores*, 1929, *Lisboa, Crónica Anedótica*, 1930) e de Manoel de Oliveira (*Douro, Faina Fluvial*, 1931); mais tarde, e ainda antes do Novo Cinema Português, as obras de António Campos (*A Almadraba Atuneira*, 1961), Fernando Lopes (*As Pedras e o Tempo*, 1961) ou até mesmo de Manuel Guimarães (*O Desterrado – Vida e Obra de Soares dos Reis*, 1949) apresentavam propostas pioneiras no campo do documentário português, que seriam prosseguidas e ampliadas ao longo da década de 1960 por autores que romperam fronteiras entre sistemas e códigos narrativos – tais como Fernando Lopes (*Belarmino*, 1964), Manoel de Oliveira (*Acto da Primavera*, 1963) ou Faria de Almeida (*Catembe*, 1965).

Iniciámos a reflexão com o filme *Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras...* de Joaquim Lopes Barbosa por considerarmos que o mesmo se constituía um relevante ponto de partida para encetar a discussão teórica em torno de um dos aspetos centrais deste artigo: o papel do cinema enquanto território de ação no campo da disputa da memória. Importa assinalar que a Somar Filmes, entidade produtora de *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...*, se encontrava associada à produção de atualidades e documentários sintonizados com o discurso do regime. Foi nesse contexto que Lopes Barbosa, sigilosamente, pôde realizar um filme anticolonial, fingindo, durante a rodagem, que as imagens captadas se destinavam a integrar um projeto de propaganda colonial⁽²⁾.

(2) As rodagens, todavia, não deixaram de ser marcadas por alguns constrangimentos que podem ser lidos com mais detalhe na entrevista concedida por Lopes Barbosa a Ana Cristina Pereira no livro *Abrir os Gomos do Tempo: Conversas sobre cinema em Moçambique* (2022).

Porém, nas palavras do próprio, o produtor do filme, Courinha Ramos, desconhecendo os propósitos do filme, «não estava a ver que o negro que eu estava a filmar passou a ter outro enquadramento na paisagem» (Pereira 2022: 35).

Esse diferente «enquadramento na paisagem» (Pereira 2022: 35) constitui-se como premissa fundamental para a problemática proposta. Como previamente referido, encontramos no filme de Lopes Barbosa um diálogo permanente entre características quer do documentário quer da ficção; contudo, sabendo o contexto de rotação do filme, é surpreendente perceber como é que Lopes Barbosa se serviu dos recursos de uma empresa associada a atualidades e documentários de propaganda para desvirtuar esse mesmo discurso institucional. Tornando a parafrasear Maria do Carmo Piçarra (2013), a câmara já não se quedava face à realidade que se impunha; o olhar do criador, afrontando o discurso hegemónico, tinha algo a dizer sobre o mundo que filmava.

Se, durante a primeira metade do século XX, vários dos países com maior produção cinematográfica eram também potências coloniais, compreende-se que o imaginário projetasse narrativas estereotipadas sobre o *Outro*. Assim, o documentário viu-se contaminado simultaneamente pela narrativa colonial e pela falsificação (Barnouw 1993). Ou seja, as pessoas africanas (os «nativos», como eram designados) eram filmados através da lente benevolente e fetichista do colonizador, que enfatizava mais «os rituais, os costumes, as danças, os desfiles»⁽³⁾ (Barnouw 1993: 23) do que a sua dimensão humana.

A revolução do olhar sobre estes corpos só ocorreu quando os mesmos tomaram o seu lugar de enunciação, subvertendo os discursos dominantes que até então haviam desvirtuado os seus imaginários. O cinema foi assim usado como instrumento ativo de luta contra as políticas imperiais e expansionistas, sobretudo a partir de finais do século XX, com o *Tercer Cine*, movimento que teve repercussão na designada América Latina e em vários países africanos. No contexto africano, segundo Jean-Marie Teno, «a primeira vaga de cineastas africanos apropriou-se do cinema a fim de registar as lutas sociais e políticas dos primeiros anos da independência» (2016: 939), desafiando o discurso colonial e oferecendo

(3) Esta e subsequentes traduções para português de obras citadas são da minha responsabilidade.

ao público africano representações que promoviam a dignidade e a esperança num projeto de futuro.

Essas *novas imagens* sobre o mundo trabalhavam sobre o imaginário que queriam ver desmontado, procurando impugnar uma ideia de autenticidade de que esses criadores passados se haviam arrogado. Os novos criadores lutavam pelo seu lugar enquanto agentes da História, aspirando a inscrever a sua versão do mundo ao arrepio do olhar hegemónico que vigorava. O cinema, todavia, não é um palimpsesto, o que significa que todas as imagens acabam por subsistir, a despeito das outras imagens que surgem para as contestar – podendo, inclusive, continuar a influenciar as percepções sobre a *realidade*.

Em Portugal, com a deposição do Estado Novo a 25 de Abril de 1974, o cinema nacional pôde reorientar-se à luz de novos caminhos, já não mais agrilhoados pela censura. Porém, de que forma é que o peso do passado colonial assomou no imaginário cinematográfico? A propósito da Guerra Colonial, diz-nos Paulo Cunha que, nos anos que sucederam à revolução, o cinema caminhou «desconfiado e lentamente, ao contrário do que acontecera ao cinema americano em relação ao Vietname» (2003: 199) o que, ainda nas suas palavras, impulsionou um exorcismo coletivo e consistente da guerra. O silêncio marcou fortemente o cinema português após a revolução de Abril, num período «de instabilidade política e emocional onde a sociedade tentou fugir aos fantasmas do passado acreditando num futuro que se queria de esperança e passava, necessariamente, por uma viragem estratégica à Europa e um conseqüente abandono de África» (Cunha 2003: 200-201).

Por sua vez, Ana Cristina Pereira (2019), não obstante assumir que a dimensão traumática deste acontecimento promoveu um silenciamento no seio da sociedade portuguesa, considera que a Guerra Colonial é um tema fundador no cinema português após a revolução de Abril (a autora foca-se na ficção quando faz esta afirmação). Pereira, todavia, não limita o seu *corpus* de filmes às reconstituições da guerra, incluindo também o contexto subsequente, isto é, as obras que abordavam diretamente «a culpa, o transtorno de personalidade e o “stress pós-traumático” (...) [.] aspetos presentes transversalmente nos filmes sobre a Guerra Colonial» (Pereira 2019: 153).

No campo do documentário, importa assinalar as propostas estéticas e narrativas que incidem sobre a memória da resistência ao colonialismo, desde o designado cinema militante entre 1974-1976 (*Que Farei eu com Esta*

Espada, 1974, João César Monteiro, e *Deus, Pátria, Autoridade*, 1976, de Rui Simões), passando pela década de 1980 (*Acto dos Feitos da Guiné*, 1980, de José de Matos-Cruz) até ao cinema contemporâneo (*48*, 2010, de Susana de Sousa Dias). Também estes filmes trabalham sobre a imagem da *nação* veiculada durante o Estado Novo, interrogando a sua repercussão até ao presente no designado inconsciente coletivo.

Assim, se «a nação partilha com o cinema a necessidade de projeção de modo a poder existir» (Piçarra 2016: 43), interessa desvelar as outras existências que foram suprimidas face a tão austera quimera; e uma das formas mais eficazes de afirmação das existências marginais é justamente através das histórias que as tornaram possíveis – é nas histórias que reside essa autenticidade do ser, a sua mais profunda e diáfana relação com o mundo. Procuraremos encontrar a relevância do documentário nesta premissa e, sobretudo, pensar a obra *Sonhos de uma Revolução* de Pedro Neves enquanto exercício fílmico que encontra nessas histórias um sentido universal.

Cinema documentário e verdade

Sobre o documentário paira permanentemente o ónus da verdade, no sentido em que, nas palavras de Louise Spencer e Vinicius Navarro (2011), o espectador espera destes filmes algum tipo de conhecimento sobre a realidade filmada – mesmo apesar dos esforços de vários cineastas que, aliados ao desenvolvimento tecnológico, procuraram romper com determinadas convenções associadas ao cinema documentário, sobretudo no princípio da segunda metade do século XX.

Segundo Spencer e Navarro (2011), não só existem diferentes formas de apresentar a verdade sobre determinado acontecimento, como também vigora, em parte, a crença de que a verdade sobre o mundo jamais poderá vir a ser alcançada. E, ainda que não nos interesse debruçarmo-nos especificamente sobre a verdade enquanto problema filosófico, interessa-nos pensar o ato criativo na busca da(s) verdade(s) sobre o mundo. E cada uma dessas verdades justifica-se e encontra o seu sentido na história que a perfilha, porquanto os desejos de existência se reconhecem.

Retomando uma das questões previamente enunciadas, e que concerne à noção de verdade no filme documentário, interessa interrogar os propósitos de Pedro Neves na feitura deste filme. Qual é o sentido de

Sonhos de uma Revolução? Procuraria o cineasta uma *verdade* e, se sim, que verdade seria esta? Quando um filme nos desconcerta por apresentar propostas que o espectador encara como *verdades*, a pergunta impõe-se. Então, resta-nos procurar (não é apenas no documentário que podemos obter conhecimento sobre o mundo, mas também na ficção, como notam Spencer e Navarro, 2011) estratégias para legitimar, não a *verdade* que se apresenta diante dos nossos olhos, mas a *forma* como a mesma se apresenta.

Deste modo, a verdade enquanto problema filosófico infiltrou-se na evolução das teorizações sobre o documentário. Como enunciou Jonathan Kahana (2016: 2), «qualquer meio que vise ser “útil” – aspirando não apenas ao critério intelectual de verdade, mas também à novidade, à instrução social, à convicção moral ou ação política, originalidade etnológica –, transita entre fases de relevância e de obsolescência».

Talvez por este motivo, Bill Nichols tenha procurado solucionar a questão afirmando que «todos os filmes são documentários» (2010: 26), dividindo-os entre os documentários de satisfação de desejos (ficção) e os documentários de representação social (não-ficção). Porém, como adianta Manuela Penafria, apesar de o documentário ser utilizado como sinónimo de não-ficção, «nem todos os filmes de não-ficção são documentários, ou seja, a utilização do termo não-ficção deve servir, não para designar o documentário, mas para incluí-lo num conceito lato e flexível que reconhece diferentes formas de fazer filmes» (1999: 21).

Deste modo, ilustrando a impossibilidade de o documentário ser reduzido a um verbete, estes autores interessam-se particularmente pela própria ambiguidade inerente às permanentes (re)formulações deste conceito, sempre sob a sombra das porosas fronteiras entre géneros e/ou sistemas narrativos (Kahana 2016). Como adianta Jonathan Kahana (2016: 2), «estas fronteiras entre o documentário e outras práticas de não-ficção⁽⁴⁾ são muitas vezes consideradas demasiado prosaicas, instrumentais ou efémeras para ter um lugar na tradição documental», sendo esse o caso, por exemplo, do filme promocional, da propaganda de Estado (ou revolucionária), as atualidades, os *travelogues*, o filme-diário e o filme caseiro (Kahana 2016).

Com efeito, e segundo Paul Rotha (1951), aquilo que nós viríamos a chamar documentário não apareceu como um método cinematográfico

(4) E podemos incluir também a ficção.

distintivo em nenhum momento da História do cinema, tendo, ao invés, evoluído gradualmente, «em parte como resultado de esforços amadores, em parte como fruto de fins propagandísticos, em parte como estética» (Rotha 1951: 75). Daí a relevância, como começamos por referir, de pensar a questão da verdade como problema epistemológico (Kahana 2016), isto é, «não aquilo que aprendemos com os documentários, mas como o aprendemos» (2016: 6). O autor prossegue (2016: 6)

o que torna um documentário fiável ou verdadeiro enquanto relato ou defesa de eventos, pessoas, ideias do passado ou do presente? Como é que um filme complementa (ou compete com) outras formas de observar, refletir sobre e explicar a História, a sociedade, a natureza, a cultura ou a psicologia?

Como afirma Paul Rotha (1951), o cinema, tendo sido amplamente utilizado como forma de influenciar a opinião pública a aceitar determinadas crenças políticas, não o fez só através da propaganda; assim, «além da propaganda política, há muitos outros aspetos dos assuntos nacionais e relações publicas que recorrem ao cinema para efeitos de divulgação, de forma a construir simpatia e compreensão mútua entre o povo e o trabalho dos serviços públicos» (1951: 61).

Assim, nas palavras de Viola Shafik (2023: 13), «dada a capacidade de o documentário sugerir veracidade, o passado acaba por servir outras necessidades e fins», quer no plano da intervenção que tem no horizonte a mudança, quer no uso da retórica nacionalista para persuadir o público. Ainda segundo Shafik, é necessário atentar «à fissura passível de abrir entre intenção declarada (confiabilidade ou subjetividade) e motivação dissimulada (manipulação de factos e opiniões sob o pretexto da subjetividade)» (2023: 13).

Como descortinar essas intenções? Aquando da escrita de *De Caligari a Hitler*, Siegfried Kracauer (1966 [1947]) considerava que os filmes refletiam a mentalidade única da nação de uma forma mais capaz do que qualquer outra prática artística, porquanto nunca eram produto de um único indivíduo, dirigindo-se e apelando a uma multidão anónima. Assim, mesmo quando os filmes apresentavam motivos aos quais eram sensíveis apenas uma parte da população, o que sobressaía era o desiderato de cristalizar uma série de narrativas, imagens e símbolos a partir dos quais o imaginário nacional se consolidava (Kracauer 1966).

A este propósito, Sherry Ortner evoca o debate em torno da legitimidade que os cineastas possuem para incorporar a sua perspetiva política no discurso fílmico. Incidindo nos filmes produzidos pela produtora *Brave New Films*, a autora explora a «dimensão deveras política» (2023: 6) dos mesmos, procurando traçar um paralelo com a longa linhagem de um «cinema engajado» (Waugh 1984 apud Ortner 2023) que se iniciou na década de 1920 e que é primordialmente representada pelos documentários (Ortner 2023). Desde os contributos de Dziga Vertov (Escola Soviética) ou de John Grierson (Escola Documentarista Britânica) entre as décadas de 1920 e 1930, Ortner ilumina as várias práticas⁽⁵⁾ do cinema politicamente (e socialmente) comprometido até ao presente, antecipando um capítulo onde se proporá analisar algumas tendências do documentário contemporâneo com compromisso político e social⁽⁶⁾.

A reflexão de Ortner obriga-nos a aprofundar as distinções entre cinema de propaganda, cinema político e ativismo, visto que estes conceitos carecem de ser problematizados à luz da sua historicidade (contextos sociopolíticos) e da sua função discursiva (hegemonia e dissidência): isto é, ora o filme enquanto reflexo dos esforços da nação em reforçar a sua legitimidade e o seu poder, ora o filme enquanto voz dissidente que reclama mundivisões alternativas a discursos dominantes. O cinema foi veículo da propaganda, mas também da intervenção política na sua feição militante e revolucionária (Combs, Combs 1994; Pereira 2019; Cunha 2021; Ortner 2023).

Bibliografia mais recente tem incidido no campo dos estudos da imagem em movimento enquanto espaço para pensar a disputa da memória, visto que «as leituras do passado através dos discursos audiovisuais têm aumentado, reclamando a necessidade de analisar um

(5) A autora prossegue, considerando que a «prática cinematográfica radical das décadas de 1920 e 1930 foi interrompida pela Segunda Guerra Mundial, priorizando-se os documentários que enalteciam os esforços de guerra e da nação» (2023: 8, minha tradução). Porém, descreve outras tendências cinematográficas comprometidas a nível político e social, como o *Free Cinema* no Reino Unido, o *Tercer Cine* na América Latina e nalguns países africanos ou os cineastas norte-americanos que, entre as décadas de 1950 e 1960, responderam à turbulência política da época, marcada pelo crescimento dos movimentos antirracistas, pela forte oposição à Guerra do Vietname ou os movimentos feministas.

(6) Segundo a autora, «o trabalho mais recente sobre documentário e ativismo integrará capítulos subsequentes, incluindo os trabalhos desenvolvidos no âmbito da *Visible Evidence* (...) e uma nova vaga de estudos sobre o impacto da internet no ativismo documental» (2023: 8, minha tradução).

contexto impregnado de representações visuais da história» (Macedo et al. 2023: 2). A nosso ver, a deriva política e social de um cinema que desafia representações hegemônicas da nação possui, historicamente, um compromisso com a urgência de releituras da memória histórica, como verificamos já desde o *Tercer Cine*⁽⁷⁾. No contexto português contemporâneo, cineastas como Susana de Sousa Dias, Catarina Mourão ou Catarina Alves Costa têm utilizado o documentário como modo de interpelar a História, propondo novas leituras sobre o passado a partir das experiências de agentes históricos distintos, muitas vezes invisibilizados.

Todavia, importa assinalar que os filmes que propõem leituras orientadas para desafiar representações hegemônicas da nação configuram um fenómeno que urge ser analisado, «tanto nas práticas de regimes autoritários (...), quanto em democracia», como referem Cabecinhas e Pereira (2014: 106). É neste âmbito que se torna relevante pensar *Sonhos de uma Revolução*, mais concretamente à luz da disputa permanente entre discursos que vêm marcando o contexto português atual – por um lado, o peso do passado colonial herdado da mitologia estadonovista (Seabra 2001; Piçarra 2016; Pereira 2019), por outro, a arena onde a resistência se inscreve simultaneamente enquanto discurso artístico, social e político.

Entre arquivo e encenação: estratégias do documentário contemporâneo em *Sonhos de uma Revolução* (2023)

Li em algum lado que a eficiência da mentira diz mais da ingenuidade do enganado do que da arte do mentiroso.

Mia Couto in *O Mapeador de Ausências* (2022: 186)

No princípio, a câmara capta o percurso acidentado pela estrada para Inhaminga, que alberga o eco das balas caladas há muito; o trajeto ininterrupto através desse trilho, flanqueado de ervas e de trevas,

(7) No âmbito do *Tercer Cine*, obras como *La hora de los hornos* (Fernando Solanas e Octavio Getino, 1968) e *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975-1979) propõem leituras históricas e político-económicas da Argentina e do Chile à luz das continuidades entre colonialismo e neocolonialismo, denunciando os mecanismos contemporâneos de dependência e dominação.

é o de uma jornada que principiou antes de o filme iniciar – efeito sugerido pela dimensão errante da câmara que perscruta os lugares dos quais tomamos conhecimento n’*O Mapeador de Ausências*, de Mia Couto. As imagens afiguram-se como pedaços de um tempo circular, que tergiversa na sua reconstituição de um passado a partir das vozes que se viram apagadas ao longo da História.

É repetidamente evocada a queda do Império, numa constante vigilância da sua luz remanescente, como enuncia uma das personagens, encarando a câmara: «É o Império aquela luz que se apaga ou apenas um vaga-lume?». Subsequentemente, a voz de Samora Machel impõe-se, reclamando um fio condutor que hesita em estabelecer-se no seio das imagens noturnas iniciais. Pois não é durante o escuro da noite que «as palavras perdem o dono» (Couto 2022: 252) e «o céu se ajoelha para entrar nos nossos sonhos» (2022: 292)?

É quando surgem as imagens de arquivo – que mostram os esforços das lutas dos movimentos de libertação e o discurso de Samora Machel – que o filme parece reclamar a identificação com um género: o documentário. Verificámos, nos capítulos anteriores, diversas estratégias de mapeamento da linguagem do cinema documentário, ainda que jamais negando a ambiguidade inerente a essas mesmas tentativas de sistematização. Todavia, não cremos que Pedro Neves se socorra deliberadamente de determinados preceitos a fim de conseguir inscrever o seu filme numa categorização específica. A nosso ver, ao longo da sua obra, Pedro Neves tem alinhado o dispositivo documental com uma leitura política do imaginário⁽⁸⁾, posição que procuraremos justificar e explorar ao longo do presente capítulo.

Em *Sonhos de uma Revolução*, essa leitura política passa pela reivindicação de um regime de *verdade*, não obstante ser fundamental reiterarmos a defesa de Kahana (2016) de que aquilo que nos deve interessar não é a *verdade* em si, mas os meios através dos quais essa *verdade* é comunicada ao espectador. Com efeito, no diálogo entre as imagens registadas e selecionadas por Pedro Neves, aquilo que sobressai não é uma verdade panfletária, mas uma noção de verdade que procura

(8) No cinema de Pedro Neves, esta dimensão política manifesta-se na atenção a contextos de pobreza e exclusão social, como se observa em *Os Esquecidos* (2008) e *Desencontros* (2010), bem como em *Acima das Nossas Possibilidades* (2014), filme que incide sobre as consequências sociais da austeridade em Portugal.

funcionar como homenagem aos agentes históricos que nela creram, mas cujo testemunho acabou apagado. Prevalece, deste modo, o desafio de recolher os vestígios da resistência a partir da invisibilidade – daí o realizador ter-se debruçado sobre os romances de Mia Couto e João Paulo Borges Coelho, recolhendo os diálogos que, a seu ver, melhor ilustravam este fenómeno. Deste modo, a verdade interessa enquanto processo, e não como fim.

No romance *O Mapeador de Ausências*, de Mia Couto, os diversos personagens enunciam, cada um, a sua verdade, tornando-se agentes de uma arqueologia do passado. É esse exercício que Pedro Neves traduz através da imagem fílmica, servindo-se do documentário enquanto género poroso, que absorve o potencial de diferentes faculdades de expressão: vejamos os espaços, vazios ou habitados por indivíduos que encenam os seus diálogos ritualísticos ou prosaicos; e, concomitantemente, as imagens de arquivo, que se afirmam enquanto espaço que possibilita a interlocução entre passado e presente. Se, no entender de Spence e Navarro (2011: 23), podemos reconhecer o documentário a partir de «técnicas e processos convencionais (...), códigos específicos, entendimentos e expectativas partilhadas por uma comunidade específica – os criadores e espectadores de filmes e vídeos de não-ficção», é também verdade que a diversidade de filmes do género nos mostra que a hibridiz é um traço indelével da designada estética do filme documentário.

Quando estes mesmos autores falam de «encenação da verdade» (2011: 25), referem estratégias como a recriação ou reconstituição, que, nas suas palavras, não são sinónimas de falsificação, «sendo, por vezes, processos legítimos na representação não-ficcional» (2011: 26). Os autores falam ainda do papel do som, não só através do comentário em *off* ou de entrevistas, mas também do som direto, que pode «preservar traços aurais do mundo fenomenológico», levando-nos «a crer naquilo que ouvimos face à capacidade de o microfone captar o som tal como o mesmo se ouve na vida real» (2011: 15). Como afirma Sklar (2016: 730), a flexibilidade do equipamento reconfigurou a prática do cinema documentário, visto que «já não era necessária a narração em *off*, trabalho de som em pós-produção ou reconstituições quando a câmara podia ser parte da ação, quando cada som podia ser diretamente gravado».

Com efeito, encontramos em *Sonhos de uma Revolução* uma fusão de técnicas, nomeadamente: as personagens que encenam os seus

movimentos diante da câmara, a narração em *off*, o som direto e as imagens de arquivo. Todavia, a narração em *off* não funciona como comentário sobre a ação, nem a encenação das personagens opera como reconstituição de um determinado evento. A mobilização destas técnicas situa o filme numa zona liminar do documentário contemporâneo, na medida em que a experiência do real se vê mediada por procedimentos de composição performativa e por uma montagem de natureza sensorial, centrada no ritmo, na textura sonora e na duração – aproximando-o, deste modo, de um campo mais amplo de cinema de não-ficção, no interior do qual o documentário se configura como uma forma possível (Penafria 1999).

Deste modo, como verificámos no enquadramento teórico, as potencialidades do cinema documentário devem ser pensadas a partir da sua condição de género que vem progressivamente abolindo as fronteiras entre códigos específicos. Esta reatualização da própria linguagem reflete a mutável relação do documentário com a questão da *verdade* que até hoje persiste como uma problemática por lacrar. A verdade é atingida através da observação (pretensamente objetiva) ou da investigação sobre determinada realidade, a fim de a comunicar ao espectador?

Recordemo-nos de que a obsessão dos documentaristas em capturar a designada realidade, tendência que foi teorizada e cunhada pelo *cinema vérité* e pelo cinema direto no princípio da segunda metade do século XX (Barnouw 1993), «celebrava a observação ao invés da investigação» (1993: 330). Simultaneamente, o desenvolvimento tecnológico, como as pequenas câmaras de 16mm, os *portapacks* e o som portátil, permitiu atingir esse grau de imediatismo e autenticidade no cinema documentário (Sklar 2016).

Com efeito, esta «técnica de cinema direto e não intrusivo foi particularmente importante para os realizadores etnográficos, em cujos filmes o narrador – em particular uma ‘autoridade’ que interpretava a vida ‘nativa’ – era um espelho do olhar colonialista, que condicionava a experiência do espectador» (Barnouw 1993: 331), como verificamos, por exemplo, nos filmes de Jean Rouch (Diawara, Diakhaté 2011). Por outro lado, o cinema direto e a docuficção⁽⁹⁾, nas palavras de Diawara e

(9) Utiliza-se aqui o termo *docuficção* no sentido mobilizado por Diawara e Diakhaté (2011), para designar práticas que articulam procedimentos documentais com estratégias de encenação e construção narrativa. Neste contexto, o termo é convocado sobretudo para

Diakhaté, são também «os primeiros géneros utilizados pelos cineastas africanos desejosos de encontrar uma identidade africana» (2011: 92).

Ou seja, a rutura com as convencionais premissas do documentário passava igualmente por uma rutura com a equivocada ideia da autenticidade do olhar que pousava sobre determinados espaços e comunidades. Ao incorporar tanto o abandono de técnicas e de métodos como a reatualização dos mesmos, o filme documentário exige que «o *documento visual*, longe de ser um espelho ou um artefacto a ser interpretado pelo académico, [contenha] em si uma interpretação» (Sklar 2016: 728). Aí reside, segundo o autor, o grande desafio metodológico, porquanto o que nos deve interessar, primordialmente, é o «produto cultural e as estratégias estéticas e motivos sociais do seu criador» (Sklar 2016: 728).

As estratégias estéticas e motivos sociais de *Sonhos de uma Revolução* configuram a verdade procurada pelo cineasta, consolidando o seu gesto político. Deste modo, ao propormo-nos glosar a interpretação de *Sonhos de uma Revolução* sobre os espaços filmados, aflora a interrogação: como resistir ao apagamento? Consciente da acuidade dessa pergunta, Pedro Neves ventila o presente com o ímpeto das histórias esquecidas, enfrentando a História e a sua obliteração seletiva, encabeçando uma proposta de reparação que emprega como trunfo a interpelação crítica do passado.

Crendo que o cinema é móbil privilegiado na disputa da memória, Pedro Neves reivindica o seu posicionamento inconformado face à História; e a resistência ao colonialismo português, presente nos romances *O Mapeador de Ausências* e *O Museu da Revolução*, norteia o rastreamento dos espaços representados ao longo do filme. A este propósito, os discursos de Samora Machel não se afiguram redundantes, apesar da clareza da sua mensagem, que contrasta com a hermeticidade das imagens: porém, são as suas palavras que, juntamente com a narração em *off*, encaminham o espectador através desse fluxo que se assemelha ao sonho, restaurando a memória através da evocação da resistência coletiva ao apagamento.

Chegando ao cinquentenário da revolução de 25 de Abril de 1974, testemunhámos em Portugal, tal como noutros países do mundo, a

sublinhar a porosidade entre regimes de representação e as formas através das quais o cinema pode inscrever a experiência histórica e social.

proliferação de discursos nacionalistas e de exclusão – consequência da contínua negligência das *outras histórias* capazes de desafiar retóricas hegemônicas. Seja o pescador que atravessa o rio, as crianças que fitam um ponto indistinguível, as luzes que oscilam na paisagem crepuscular, os crocodilos que surgem à superfície da água – todas essas imagens carregam significado, pois são o clamor de um passado que não se resigna com o esquecimento.

No contexto nacional, *Sonhos de uma Revolução* alinha-se com uma inquietude transversal ao documentário português contemporâneo, que encontra na memória o horizonte de interpelação contínua do imaginário nacional (Macedo 2016; Pereira 2019; Macedo et al. 2023). A bibliografia que nos auxilia a compreender o modo como a construção imaginária do Estado Novo se traduziu através da produção cinematográfica centrada na questão colonial (Seabra 2001; Cunha 2003; Piçarra 2016) verificou-se particularmente útil na discussão teórica deste artigo, promovendo a afinidade com um regime visual que nos facilitou a análise do filme de Pedro Neves. Por outras palavras, *Sonhos de uma Revolução* ancora-se na inquietação face ao passado colonial e, a partir daí, constrói o seu apelo ao presente.

«Quando desenterramos o passado, encontramos um futuro morto» (00:08:06-00:08:12), diz uma das personagens do filme. Essa afirmação, não obstante o seu aparente pessimismo, hospeda uma promessa de reparação. Ao escavar esse passado, Pedro Neves reenquadra os espaços sob as evocações dos romances, sob os discursos de Samora Machel e sob o eco das histórias que pelem por ser descortinadas. No final, as imagens de arquivo projetadas nas raízes das árvores ilustram o conagraçamento entre passado e presente, reclamando a continuidade da revolução – o clamor repetido de Samora Machel, «A luta continua!», ao qual se juntam outras vozes resistentes, não se esgota no respetivo momento histórico: é antes a demanda perene que inscreve o destino dos povos.

Considerações Finais

Se, enquanto representação de mundos que procuravam erigir uma visão una da ideia de nação, o cinema teve um papel determinante na manipulação das massas (Combs, Combs 1994), interessa-nos deslocar esse gesto político para novas propostas de criação. *Sonhos de uma*

Revolução reivindica esse espaço, permitindo-nos reconhecer as marcas de várias tradições do cinema documentário e sustentar uma leitura que não se esgote na temática, mas que identifique formas de subversão também ao nível formal.

Ao configurar um terreno fértil para o desenvolvimento de investigações no campo das representações sociais e dos estudos da memória, o cinema reafirma a relevância do seu papel enquanto objeto de estudo, evidenciando a permeabilidade da academia a uma «vasta gama de evidências não tradicionais», como nota Sklar (2016: 726). É neste contexto que o autor inclui, entre essas evidências, a imagem em movimento, sublinhando que têm vindo a ser feitas «reivindicações sobre o que esses materiais podem revelar sobre a cultura que os produziu» (Sklar 2016: 726), transformando o próprio campo de visão dos investigadores.

Em 2024, Portugal viu-se marcado por um período de debate sobre as reparações históricas pelo colonialismo e pela escravatura após as declarações do presidente da república Marcelo Rebelo de Sousa proferidas durante um jantar com correspondentes estrangeiros⁽¹⁰⁾. A agitação provocada por estas declarações estimulou um debate que, mantendo-se até então em espaços relativamente restritos, acabou por ser deslocado para a praça pública, «consequência (...) da “pressão de grupos activistas” e da pressão internacional» (Rodrigues 2024: s/p). Num destes debates, que decorreu no contexto do programa *É ou Não É*, transmitido pela RTP1 a 7 de maio de 2024, a investigadora Ana Cristina Pereira/Kitty Furtado considerou que, por sua vez, «um dos lugares de reparação tem sido a arte», sinalizando a importância deste território na contestação de discursos e, por sua vez, na veiculação de contradiscursos através de suportes e meios diversos.

O cinema não prescinde do seu papel nesse processo, porém, é necessário atentar à bibliografia que se vem debruçando sobre a expansão desse fenómeno através de suportes emergentes. As representações sociais, «sistemas de representação que guiam a nossa relação com o mundo (...) são construídas, preservadas e transformadas» (Macedo et al. 2023: 1), o que nos alerta para novas e irrefreáveis formas de

(10) Marcelo Rebelo de Sousa, citado pela agência Reuters: «Temos de pagar os custos. Há ações que não foram punidas e os responsáveis não foram presos? Há bens que foram saqueados e não foram devolvidos? Vamos ver como podemos reparar isto».

veiculação de discursos de exclusão. Destaque-se, a este propósito, os trabalhos que têm vindo a ser desenvolvidos no âmbito dos estudos da imagem em movimento, e que enfatizam o papel do cinema como veículo de compreensão das dinâmicas sociais, históricas e culturais, assim como veículo de contradiscursos que aspiram a um projeto coletivo de reparação do passado.

Neste contexto, interessa transferir definitivamente este debate (tão premente na investigação académica) para o espaço público, tornando-o uma inquietação irrevogável na contínua construção de um sentido de comunidade.

Bibliografia

- Barnouw, Erik (1993). *Documentary. A history of the non-fiction film*. Oxford: Oxford University Press.
- Bethencourt, Francisco, Figueiredo, Isabela, Furtado, Kitty et al. (2024). *É possível reparar os erros do nosso passado?* RTP 1. Retirado de <https://www.rtp.pt/play/p12767/e767534/e-ou-nao-e-o-grande-debate>
- Cabecinhas, Rosa, Pereira, Ana Cristina (2014). “Alteridade e Ficção: Representações ‘raciais’ no Cinema Pós-Colonial em Portugal e em Moçambique”, in Zara Pinto-Coelho, Nelson Zagalo (eds.), *Comunicação e Cultura. III Jornadas Doutorais, Ciências da Comunicação e Estudos Culturais*. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, 105-122.
- Coelho, João Paulo Borges (2021). *O Museu da Revolução*. Lisboa: Caminho.
- Combs, James, Combs, Sara T. (1994). *Film Propaganda and American Politics: An Analysis and Filmography*. London: Routledge.
- Couto, Mia (2022). *O Mapeador de Ausências*. Lisboa: Caminho.
- Cunha, Paulo (2003). “Guerra colonial e colonialismo no cinema português”, *Estudos do século XX - colonialismo, anticolonialismo e identidades nacionais*, 3, 185-208.
- « — » (2021). “Terceiro Cine ou a descolonização do cinema”, in Nelson Araújo (ed.), *História do Cinema. Dos Primórdios ao Cinema Contemporâneo*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 129-156.
- Diawara, Manthia, Diakhaté, Lydie (2011). *Cinemas Africanos. Novas formas estéticas e políticas*. Lisboa: Sextante Editora.

- Kahana, Jonathan (2016). "Editor's General Introduction", in Jonathan Kahana (ed.), *The Documentary Film Reader*. Oxford: Oxford University Press.
- Kracauer, Siegfried (1966). *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Macedo, Isabel (2016). *A literacia fílmica na promoção do diálogo intercultural*. Tese de Doutoramento, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho.
- Macedo, Isabel, Lins, Luiza, Vieira da Silva, Tiago, Cabecinhas, Rosa (2023). "Exploring images of otherness through cinema. Analysis of counter-visualities in Portuguese films". *Papers on Social Representations*, 32, 2, 1.1-1.27.
- Musil, Robert (2008 [1930]). *O Homem sem Qualidades*. Volume I. Lisboa: D. Quixote.
- Nichols, Bill (2010). *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus Editora.
- Ortner, Serry B. (2023). *Screening Social Justice. Brave New Films and Documentary Activism*. Durham: Duke University Press.
- Penafria, Manuela (1999). *O Filme Documentário: História, Identidade, Tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Pereira, Ana Cristina (2019). *Alteridade e identidade na ficção cinematográfica em Portugal e em Moçambique*. Tese de Doutoramento, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho.
- « — » (2022). "Filmar Para Exortar à Revolta Conversa com Lopes Barbosa", in Ana Cristina Pereira, Rossa Cabecinhas (eds.), *Abrir os gomos do tempo: conversas sobre cinema em Moçambique*. Braga: UMinho Editora.
- Piçarra, Maria do Carmo (2013). "Cinema Império: o «fado tropical» na propaganda", in Maria do Carmo Piçarra, Jorge António (eds.), *Angola, o Nascimento de uma Nação. Vol. I – O Cinema do Império*. Lisboa: Guerra & Paz Editores.
- « — » (2016). *Azuis Ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
- Ribeiro, Carla (2024). "Um Cinema Nacional de Projecção Internacional: António Lopes Ribeiro nas décadas de 1930 e 1940", *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 11, 1, 50-80.
- Rodrigues, António (1 de maio de 2024). "Não 'fica bem' a Portugal estar 'cada vez mais isolado' no 'discurso negacionista'", *Jornal Público*.

- Rotha, Paul (1951). *Documentary Film*. London: Faber & Faber Ltd.
- Seabra, Jorge (2001). *África Nossa. O Império Colonial na Ficção Cinematográfica Portuguesa: 1945-1974*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Shafik, Viola (2023). *Resistance, Dissidence, Revolution. Documentary Film Esthetics in the Middle East and North Africa*. London: Routledge.
- Sklar, Robert (2016). "Documentary. Artifice in the service of truth", in Jonathan Kahana (ed.), *The Documentary Film Reader*. Oxford: Oxford University Press, 726-730.
- Spence, Louise, Navarro, Vinicius (2011). *Crafting Truth: Documentary Form and Meaning*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Teno, Jean-Marie (2016). "Writing on Walls. The Future of African Documentary Cinema", in Jonathan Kahana (ed.), *The Documentary Film Reader*. Oxford: Oxford University Press, 726-730.
- Vieira da Silva, Tiago (2023). "Sonhos e ausências: que projetos para a memória?", in *Caderno MICAR 2023. Memória contra o colonialismo – do silêncio à reparação. Contributos para a 10.ª Mostra Internacional de Cinema Anti-Racista*. Lisboa: SOS Racismo.