

L'Impero portoghese e la pratica visuale: riflessioni sull'archivio cinematografico della Cinemateca Digital¹

Francesca De Rosa

In Portogallo come nel resto d'Europa l'inizio del '900 vede sin da subito la macchina da presa al servizio della propaganda nazionale come strumento per filmare le colonie (Piçarra 2013: 16); va detto che la Rivoluzione Nazionale del 1926² ha un impatto decisivo nel cinema portoghese ed in particolare nella produzione di documentari (Martins 2011: 67).³ La nascita del cinema coincide più in generale con lo sviluppo dell'imperialismo europeo e si rivela funzionale alla necessità di creare rappresentazioni dell'alterità modellate dai colonialismi occidentali (Convents 1986).

Servendomi di una duplice lettura del materiale cinematografico in questione, in questo articolo intendo illustrare come il Portogallo abbia immaginato il modello politico coloniale attraverso il cinema, approfondendo aspetti legati alle narrazioni che tali produzioni ci offrono e alla discorsività coloniale cinematografica nella propaganda imperiale portoghese. Mi sembra, inoltre, pertinente tracciare una riflessione su quello che potremmo definire come il *contenitore del passato coloniale*, ossia il dispositivo archiviale digitale della Cinemateca Digital Portuguesa,⁴ sottolineando come sia significativa l'archiviazione di tale materiale per la comprensione dell'eventuale

superamento e per il riconoscimento di quel passato coloniale che ancora oggi intreccia forti relazioni tra memoria e storia. Mi concentrerò sulle possibilità di fruibilità del materiale in questione, interrogandomi sulla restituzione di tali immagini e cercando di delineare in che modo essa avvenga.

Per una discussione sulla costruzione dell'alterità e sulla persistenza di rappresentazioni figlie delle eredità coloniali, mi sembra opportuna una premessa sulla liberazione della storicità dal controllo che le è imposto dalla macro-narrativa della storia mondiale (Guha 2002: 6). In un processo di gerarchizzazione e costituzione di strutture di potere, il colonialismo ha intersecato, in termini imprescindibili tra loro, la razzializzazione di caratteristiche fisiche e aspetti culturali dei popoli sfruttati. I discorsi e gli stereotipi costruiti sui corpi e sulle culture sono stati cruciali per il successo e l'accettazione del processo coloniale. Si tratta infatti di un processo di razzializzazione del potere che opera nei corpi e attraverso essi, dove il biologico inteso come differenza costruisce un attestato di superiorità rappresentando così il frutto di una costruzione sociale, dove il corpo come campo di battaglia del potere dà materialità alla dominazione (Bourdieu 1997: 218; Brah 1996).⁵

Cinema Impero e le rappresentazioni dei film coloniali di propaganda

Il dominio imperiale è oggetto di una vasta produzione di informazioni, testi e immagini che costituiscono un elemento imprescindibile della struttura epistemica in cui si producono le rappresentazioni culturali metropolitane. La testualità e la visualità dell'Impero ci aiutano a capire il concetto di *discorso coloniale* come l'insieme di convenzioni e di pratiche mimetiche e simboliche che l'Europa mette in campo durante l'espansione territoriale. Si tratta di regole di rappresentazione che permettono di pensare, concettualizzare o amministrare culturalmente le relazioni coloniali (José Vega 2003: 15-17). Il campo visuale, la produzione di immagini coloniali e di rappresentazioni della realtà coloniale sono stati lo spazio in cui l'Impero portoghese ha basato la discorsività rappresentativa della retorica coloniale. Una lettura di tali rappresentazioni sembra oggi necessaria per destrutturare le produzioni sul corpo coloniale che intersecano relazioni di potere con le iconografie contemporanee.

John Berger, riferendosi alla convenzione della prospettiva nella centralità dello sguardo dell'osservatore, ci mostra come sin dal Rinascimento questa «è propria dell'arte europea e fa dell'occhio che osserva il centro di ogni cosa» (Berger 2007: 18). Tale convenzione, come spiega Sandro Mezzadra nell'articolo *Questione di sguardi. Du Bois e Fanon*, ci dice molto su quella che è la sovranità dello sguardo nel mondo occidentale che non solo segna le espressioni artistiche della cultura occidentale, ma ne organizza anche la concettualità filosofica e politica, influenzando dall'interno le modalità con cui, in quella cultura, viene costruito ed immaginato il soggetto (Mezzadra 2013: 189).

Leonor Pires Martins nel libro *Um império de papel* (Martins 2011) afferma che il colonialismo portoghese potrebbe essere oggetto di una storia illustrata vista l'abbondanza di produzione di immagini che su di esso è stata prodotta.

Il percorso di colonizzazione e civilizzazione dell'imperialismo portoghese, oltre a giustificare la superiorità della cultura portoghese, implicando l'inferiorità dei sudditi colonizzati e la loro incapacità di auto-organizzarsi, si basava principalmente sull'invenzione dell'indigeno quale soggetto fondante del binomio forza-lavoro.⁶ L'idea della Nazione portoghese durante l'Estado Novo si è costruita sullo stretto legame tra la metropoli e le periferie; le colonie emergono nel discorso pubblico salazarista come eredità di un passato dignitoso messo in pericolo dalla Prima Repubblica e consolidato solo con l'Estado Novo (Vieira 2011: 135-137). In realtà ci troviamo di fronte ad un territorio vasto e disorganico, il cui dominio diretto ed effettivo sarà più fittizio che reale.

Anche nel caso portoghese sembra chiaro che il tentativo da parte dello Stato ed in generale dell'apparato cinematografico fosse quello di legittimare il processo di colonizzazione anche attraverso un uso del cinema che raccontasse l'Impero: si puntava all'ideazione un sapere cinematografico capace di offrire uno sguardo sui territori posseduti. Un uso del cinema, inoltre, che legittimasse la narrazione della *verità* coloniale portoghese, una realtà non inferiore a quella delle altre potenze coloniali europee.

Se l'Atto Coloniale (1930)⁷ crea l'altro/l'indigeno attraverso un linguaggio che lo categorizza in un sistema le cui parole-chiave sono il lavoro forzato, lo sfruttamento e l'inferiorità razziale, vedremo, inoltre, come il cinema dello Stato crei l'indigeno dentro e fuori le immagini, attraverso categorie razzializzate basate su canoni estetici e visivi coloniali e in uno sguardo che si consolida nelle pratiche dell'azione coloniale. In questi termini, parlare di cinema sull'Africa significa parlare di un contesto coloniale, e la rappresentazione visibile è la produzione dell'apparato cinematografico di documentari portoghesi contenenti ricerche etnografiche, missioni ufficiali, esposizioni coloniali, riproduzioni di villaggi indigeni nella metropoli e zoo umani.

Il materiale profilmico diventa universo diegetico nella misura in cui diventa film. L'espansione, l'eroismo, il sacrificio, la religione tracciano i caratteri che più tardi nella finzione diverranno dei veri e propri generi filmici: si ha non solo la creazione dell'alterità ma anche la creazione di uno sguardo storicamente costruito (Seabra 2011).

Mentre dà vita ad una politica coloniale basata sull'Atto Coloniale e cerca di organizzare le finanze, la dittatura militare promuove la partecipazione portoghese alle grandi esposizioni coloniali europee. Tutelata dal Ministero delle Colonie, la Agência Geral das Colónias (AGC) (1924) viene creata per riempire il vuoto di informazioni e di diffusione sulle colonie (Garcia 2011: 119), e la produzione di film di propaganda viene da subito avviata dalla AGC (Piçarra 2013: 16). Il carattere coloniale del Portogallo verrà mostrato all'Esposizione Ibero-americana di Siviglia (1929), all'Esposizione Internazionale e Coloniale di Anversa e all'Esposizione Coloniale di Parigi (1931).

A causa della cattiva qualità della fotografia, della poca luce, i documentari coloniali non ebbero mai un grande successo. Venivano difatti mostrati solo nelle sessioni di

propaganda della AGC e dal Cinema Popular Ambulante (Pigarra 2013: 16). I primi anni dell'Estado Novo furono molto fertili in termini di produzione di materiale audiovisivo. Come riporta Patricia Ferraz de Matos, secondo Fernando Leiro a Lisbona stavano comparando film con «negri, foreste, belve e tamburi» (*pretos, matas, feras e batuques*); per la difesa di una buona immagine dell'Impero e della politica coloniale, venivano però proibiti film che includessero maltrattamenti a soggetti di origine africana, che mostrassero la lotta tra bianco (colono) e nero (colonizzato) (Ferraz Matos 2006: 95). In questo contesto va aggiunta un'ulteriore considerazione circa le categorie di genere cinematografico e di cinema portoghese. Tiago Baptista (2009), in riferimento al ciclo annuale "*Um País, Um Género*" organizzato dalla Cinematica Portuguesa nel dicembre del 2007 e dedicato ai generi nazionali, si interroga sulla scelta dei film e la mancanza di relazione con specifici generi cinematografici. I 18 film selezionati rispondevano infatti alla generica categoria di cinema portoghese. João Bérnard da Costa, curatore del ciclo e Direttore della Cinemateca Portuguesa, giustifica tale scelta affermando che, contrariamente a quanto accade in altri Paesi, il cinema portoghese non è caratterizzato da un genere predominante, né ha mai sviluppato un proprio stile riconosciuto internazionalmente. Il cinema portoghese, a detta di Bérnard da Costa, si è distinto per la capacità di rappresentare il Portogallo e proporre l'immaginario nazionale nel cinema. Il genere dominante, per quanto paradossale possa sembrare, è proprio lo stesso cinema portoghese (Baptista 2009: 1). La rappresentazione dell'*identità* stessa caratterizzerebbe così il cinema nazionale. Non sono di meno le produzioni di tematica coloniale che per il pubblico della Metropoli consolidarono l'identità imperiale e alimentarono il sogno della grandezza dell'Impero durante l'epoca dell'Estado Novo (Baptista 2009: 1).

L'archivio della Cinemateca Nacional Portuguesa e le immagini coloniali

Guardando alla storia del cinema portoghese, se volessimo dare un nome al processo di archiviazione del materiale filmico nazionale non si può non fare riferimento alla figura di Manuel Félix Ribeiro, definito come il primo *conservador* (Baptista 2011) del cinema in Portogallo. Sostenitore della *Política do Espírito*,⁸ di cui idealizzava l'arte e la diffusione culturale nazionale proposta da António Ferro, vedeva nel recupero dei documentari portoghesi la necessità di creare una collezione nazionale in termini cinematografici. L'interesse di Félix Ribeiro abbracciava non solo la raccolta di film, libri e fotografie, ma anche la necessità di creare nuove tecniche di preservazione di tale materiale nonché la creazione di infrastrutture adeguate alla conservazione.

Va sottolineato come Félix Ribeiro rappresenti una delle figure centrali proprio per la teorizzazione del cinema nazionale e della sua preservazione. Egli sarà direttore della Cinemateca Nacional e della Filmoteca del Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) fino al 1982. Interessante, inoltre, che entrambe le collezioni, Cinemateca e Filmoteca dell'SPN, non solo abbiano avuto lo stesso direttore per circa quarant'anni, ma abbiano anche condiviso lo stesso spazio fisico di conservazione fino al 1978.

Il desiderio di creare una Cineteca Nazionale da parte di Félix Ribeiro risale al 1931 quando, con António Lopes Ribeiro,⁹ tra i più noti cineasti durante l'Estado Novo, riuscì ad includere nella relazione sul cinema sonoro, che precedeva la creazione della Casa Cinematografica Tobis Portuguesa, un riferimento sulla necessità dello Stato di creare un archivio filmico (Felix Ribeiro 1977). Quest'idea nasceva, come nel resto d'Europa, dalla consapevolezza che il passaggio al cinema sonoro avrebbe minacciato la sopravvivenza dei film muti. Negli anni '30, alcuni realizzatori tra cui António Lopes Ribeiro e Fernando Fragoso lanciarono una campagna di preservazione di tali documenti. A differenza di quello che succedeva in altri Paesi europei, come sottolinea Baptista, non era lo statuto di cinema come opera d'arte a rendere necessaria l'archiviazione, quanto l'idea di vedere conservato in una "Torre do Tombo"¹⁰ il cinema che avesse «interesse storico, che potesse contribuire allo studio di un'epoca».¹¹

Creata nel 1948 con la Legge n. 2027 ed integrata nei servizi del Secretariado Nacional de Informação (SNI), la Cinemateca Portuguesa vede oggi la sua collezione riunita tutta nell'Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM) in Bucelas (Lisbona) che a partire dal 1996 ha ricevuto i documenti e i materiali filmici conservati tra le casseforti di Palácio da Foz, Mem Martins, Porto de Lisboa e Bucelas. La Cinemateca Digital nasce nel 2011 dalla partecipazione portoghese al programma *European Film Gateway* che vede riuniti circa 16 cineteche e archivi filmici. Al suo interno sono catalogate più di 400 produzioni portoghesi che vanno dal 1896 al 1931. All'interno di tale spazio, si trovano digitalizzate diverse produzioni di tematica coloniale, circa 32, una parte della vastissima collezione presente nell'archivio dell'ANIM, di cui ad oggi ancora non si dispone di una lista pubblica del materiale disponibile.¹²

Lo Stato e le sue istituzioni hanno avuto un ruolo predominante fra gli organi che hanno prodotto film sulle colonie. Ricorrendo al *Prontuário de Cinema Português* di José Matos-Cruz (1989) si sa che le produzioni di tematica coloniale di cui si hanno notizie prodotte fino al 1926 sono superiori a 30 e che una maggiore produzione si concentra tra il 1914 e il 1924. Inoltre, se si considerano i titoli dei diversi documentari, l'Angola e il Mozambico sembrano essere i principali territori scelti per le riprese.

Secondo le informazioni forniteci da Guido Convents e Maria do Carmo Piçarra, il primo film coloniale portoghese conosciuto è del 1909, un lungometraggio documentale intitolato *Cultura do Cacau a S. Tomé e Príncipe* realizzato da Ernesto de Albuquerque, un film di propaganda che venne realizzato in risposta alla campagna internazionale della Cadbury che denunciava le condizioni di sfruttamento e di lavoro forzato a São Tomé e Príncipe. Del film esistono scarsi fotogrammi, donati dalla famiglia dell'autore alla Cinematica Portuguesa (Piçarra 2012; Convents 1986) ed oggi disponibili nella sezione digitale della Cinemateca Portuguesa.¹³ Anche Joana Pimentel della Cinematica Portuguesa considera questo film come il primo film coloniale portoghese, non escludendo però l'ipotesi che prima del 1909 siano stati realizzati ulteriori film nelle ex colonie portoghesi soprattutto per rispondere ai vari attacchi internazionali fatti al

Portogallo contro la politica di sfruttamento attuata nelle colonie. Ente fondamentale nel campo cinematografico sarà comunque l'AGC, creata nel 1924 e promotrice di diverse iniziative di carattere scientifico e culturale sulle colonie nonché di produzioni cinematografiche tra cui la Missione Cinegráfica del 1929 e la Missione Cinegráfica del 1938 (Garcia 2011; Cunha 2013).

La necessità di esibire l'Impero attraverso le esposizioni internazionali porterà l'Estado Novo a realizzare documentari sui territori coloniali. Per la partecipazione del Portogallo all'Esposizione Ibero-Americana di Siviglia del 1929, all'Esposizione Internazionale e Coloniale di Anversa del 1930 e all'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931, l'AGC chiede a tre équipes cinematografiche di filmare i territori africani portoghesi. Augusto Seara filmerà circa 3.000 m di pellicola sull'isola di São Tomé, 200 m a Príncipe e più di 200 m in Guinea Bissau (Piçarra 2012: 60-61). Del materiale filmato a São Tomé esiste *S. Tomé Agricola e Industrial* (1929, 10')¹⁴ e della Guinea Bissau esiste *Guiné, aspectos industriais e agrícolas* (1929, 11').¹⁵

César de Sá e António Antunes da Mata con la *Missão Cinegráfica à Angola* partono nello stesso periodo della Missione di Augusto Seara, filmando circa 20.000 m di pellicola. António Antunes da Mata si occupa anche del montaggio e titolaggio dei film destinati alle esposizioni.

Con il compito di produrre materiale filmico sul Mozambico parte anche la terza équipe cinematografica, la Brigada Cine-Portuguesa, diretta da João Fernandes Thomáz che farà tappa a São Tomé e Príncipe per filmare documentari richiesti dai proprietari di piantagioni di cacao, come è il caso di *Uma visita às Propriedades da Sociedade Agricola Valle Flôr, Limitada na Ilha de S. Thomé* (1929, 70') presente nell'archivio dell'ANIM di Bucelas. È del 1928 il film di João Fernandes Thomaz *Através do Portugal Maior*, lunga presentazione su Madeira, Azzorre, Capo Verde, Guinea Bissau, São Tomé e Príncipe, Enclave di Cabinda, Angola, Mozambico e India portoghese, ad oggi andato disperso (Matos-Cruz 1999: 9).

António Antunes da Mata con la missione cinematografica in Angola realizzò diversi documentari tra cui *Chipinica, Soba do Didolo, e Preparação do Café, Riquezas do Amboim* (1929, 119'), *Uma Roça no Amboim* (1929, 132'), e *Angola económica* (1929, 130'). Sulla Guinea Bissau i primi due film conosciuti datano lo stesso anno: *A Guiné Portuguesa* (1929 92') e *Guiné-Aspectos Industriais e Agricultura* (1929, 13') di Augusto Seara. I film realizzati durante la Missione hanno integrato un lungometraggio, *Angola* (1932) di Antunes da Mata e César de Sa, e sono presenti nell'archivio ANIM della Cinemateca Portuguesa sotto forma di documentari di corta durata.

Come sottolinea Piçarra, sarà soltanto nel 1982 che si saprà dell'esistenza di nuovi documentari appartenenti alla collezione della AGC, consegnati in quell'anno alla Cinemateca Portuguesa. Si tratta di *A cidade de Lourenço Marques* (1929, 212 m, incompleto), *Festejos em Lourenço Marques pela passagem dos territórios do Niassa para a posse do Estado* (1929, 4') e *Costumes primitivos dos indigenas de Moçambique*

(1929, 12').¹⁶ È proprio l'archivio digitale della Cinemateca Portuguesa che tra le tante produzioni portoghesi digitalizzate permette di viaggiare nelle immagini della Missione del 1928, fatta eccezione per il documentario *Uma Visita às Propriedades da Sociedade Agrícola Valle Flôr, Limitada na Ilha de S. Thomé*, di Fernandes Thomaz. Si succedono i film *Viagem Lisboa- Lobito- Lisboa em Automóvel Lancia* (1933) di Gonçalo Cabral, e *I Cruzeiro de Férias às Colonias* (1935) di Manuel Alves San Payo, anche quest'ultimo disponibile nell'archivio digitale.¹⁷

Secondo il *Prontuário do Cinema Português* di José de Matos Cruz (1989), le produzioni di tematica coloniale portoghese dal 1926 al 1949 di cui si ha conoscenza sono circa 140. Dalle informazioni ritrovate sulle riviste cinematografiche, come ad esempio le dichiarazioni di João Quaresma relative alla Missão Cinegráfica del 1929, sembra che il numero sia destinato a salire, soprattutto se si considerano i documentari commissionati a scopo privato da proprietari di attività economiche, come piantagioni e lasciati, quindi, alle ditte richiedenti nei vari territori coloniali. Potrebbe essere il caso del film *Uma Visita às Propriedades da Sociedade Agrícola Valle Flôr, Limitada na Ilha de S. Thomé*,¹⁸ di Fernandes Thomaz, prodotto dalla Brigada Cinematográfica Portuguesa, (1929, 70') non presente nel *Prontuário de Cinema Português* ma presente nella collezione dell'archivio filmico della Cinemateca Portuguesa.

Come già anticipato, sono principalmente organi ed istituzioni dello Stato a produrre materiale cinematografico sui territori coloniali: AGC, SPN, Serviços Cinematográficos do Exército, nonché registi e cineasti vicini al Regime e/o a capo di Missioni Cinematografiche nelle Colonie. Dai titoli dei film emerge un interesse predominante legato ai territori d'Oltremare, alle risorse naturali, alle infrastrutture create dal processo di colonizzazione oltre agli altri aspetti legati alla colonizzazione portoghese. Il riferimento agli abitanti delle ex colonie nei pochi titoli in cui appaiono si caratterizza per la superiorità dello sguardo che riprende: *Guiné. Aldeia Indígena em Lisboa* (1931, 180'), *Pretos da Guiné* (1933, 245'), *Batuques da Guiné* (1935, 398'), *Um batuque numa aldeia indígena* (1935, 100'), *Costumes Primitivos dos Indígenas em Moçambique* (1938, 270'), *O Feitiço do Império* (1940, 145') sono alcuni dei titoli che ci mostrano in modo chiaro la riduzione ad uno stato di inferiorità delle popolazioni rappresentate.¹⁹

L'archivio imperiale e il caso portoghese

«La trasformazione dell'attività d'archivio è il punto di partenza e la condizione di una nuova storia» (De Certeau 1988: 75).²⁰

Thomas Richards, nella sua analisi della nascita e del collasso dell'epistemologia che ha alimentato le pretese di conoscenza dell'Impero britannico, ci parla di "impero in eccedenza" (Richards 1993: 1-9). Ponendo l'attenzione sull'impossibilità di controllo effettivo del territorio coloniale, Richards rileva come l'uomo dell'epoca vittoriana ha prodotto meccanismi di dominazione a distanza basati sulla produzione e organizzazione di informazioni. Non solo quindi la presenza militare, religiosa, amministrativa e civile,

ma anche l'accumulazione e l'organizzazione di informazioni, scritte e visive, di diversa natura: politica, geografica, botanica, zoologica, climatica, etnografica, ecc. Questi dati, raccolti da funzionari reclutati non tanto per capacità tecnico-burocratiche ma per essere membri dell'élite, avevano caratteristiche più o meno enciclopediche. Una volta sul posto, tali funzionari registravano aspetti legati alla fauna, alla geografica, alla storia e ai costumi. Questi sforzi alimentavano le istituzioni più importanti nell'organizzazione dell'Impero, per essere poi trasferiti alle metropoli sotto forma di relazioni, studi, racconti, mappe, disegni, fotografie. Riuniti, come scrive Valdeí Araujo (2001), in un grande "archivio utopico", questi "fatti" davano la sensazione di dominio e comprensione del reale. Richards mette in risalto quindi non tanto l'azione coordinata e organizzata di informazioni sui territori dell'Impero, quanto il momento in cui la produzione di questo "archivio" sostituisce o compensa l'esistenza di un controllo effettivo dell'Impero: «fu più facile unire un archivio composto da testi che mettere insieme un Impero (fatto) di territori»²¹ (Araujo 2001: 97; Richards 1993: 4).

Fatta questa premessa, pare utile cercare di definire il senso stesso dell'archivio e del suo rapporto con le immagini coloniali nel contesto portoghese, partendo innanzitutto dal discorso riguardante la proliferazione degli archivi come prerogativa dell'Occidente. Nel suo studio intitolato *La memoria del corpo tra archivi etnografici, colonialismo e arte contemporanea*²² Giulia Grechi, oltre a mettere al centro la fondamentale ambiguità che sottende l'operazione archivistica sospesa tra memoria e desiderio, fa riferimento a James Clifford il quale, interrogandosi sull'attitudine a raccogliere, classificare e categorizzare che ha prodotto l'incredibile proliferazione di dispositivi archivistici tra XIX e XX secolo, sottolinea come queste attività non siano una prerogativa occidentale, ma lo diventano nella misura in cui sono associate ai concetti di accumulazione e preservazione, a nozioni di temporalità e di ordine che hanno le loro radici nella cultura occidentale (Grechi 2011; Clifford 1988).

In questo periodo, la costruzione della rappresentazione istituzionale dell'alterità avviene attraverso la logica dell'archivio che isola l'oggetto/soggetto, decontestualizzandolo e riproponendolo in nuove modalità di organizzazione. Tale ordine è alla base della costruzione degli archivi, principalmente degli archivi visuali, e si costituisce mediante le attività del classificare, dell'ordinare, del mostrare oggetti e corpi altri (Grechi 2011). Nel caso specifico della mia analisi ci troviamo dinanzi ad un archivio digitale, un archivio che dà la possibilità di accedere al materiale in suo possesso e che ci permette di costruire narrazioni a partire dalle produzioni rese disponibili e visibili *on-line*. Si tratta di un archivio digitale istituzionale afferente all'archivio di Stato della Cinemateca Portuguesa, che ci permette comunque di verificarne la trasversalità in termini di accessibilità. Parlare d'archivi, definiti dalla Stoler come «siti dell'immaginario e istituzioni che producevano storie mentre nascondevano, rivelavano e riproducevano il potere dello Stato» (Stoler 2002: 29), implica anche considerarne l'accessibilità, che molte volte dipende dal carattere formale o informale dell'archivio, dall'istituzione

di appartenenza, se si tratta di un archivio chiuso o aperto e se siamo dinanzi ad un archivio digitale o ad uno spazio fisico (Chambers *et al.* 2008). In uno studio riguardante gli archivi digitali palestinesi, Marta Cariello (2014) ricorre al concetto di archivi democratizzati ed orizzontali, le cui narrazioni auto-prodotte ed informali sono totalmente diverse dagli archivi istituzionali, convenzionali ed autorizzati. Una vera rivoluzione che ha permesso, come scrive Appadurai (2003), la graduale liberazione degli archivi che erano nell'orbita dello Stato e delle sue reti ufficiali. Sono questi gli archivi che, in parte, riescono a disintegrare quegli interventi che Michel Foucault attribuisce ad ogni archivio e che in qualche modo abbraccia lo spazio digitale della Cinemateca Portuguesa permettendoci di creare e distruggere narrazioni.

In un'intervista del 25 giugno del 2014 il critico d'arte e curatore indipendente Marco Scotini segnala il carattere sospeso ed aperto dell'archivio e sottolinea come, in quest'epoca di *database* digitali e di *network* informatici, esso rappresenti un modello di molteplicità reticolare, eterogenea e disseminata, con durata variabile. In relazione al ruolo dell'archivista riferisce: «Attraverso l'archivio non si tratta solo di contare, quindi, ma di raccontare, ogni volta in modo differente e discontinuo relazioni di potere, di sapere e di soggettività. Si tratta di e-archiviare e re-archiviare continuamente il materiale. Rispetto al carattere ideale dello storico, quello dell'obiettività e dell'esattezza dei fatti, l'archivista ha a che fare con una costruzione pragmatica, artificiale e dunque contingente: qualcosa di mai concluso e sempre "in corso d'opera". Se oggi l'archivio rappresenta realmente la nostra contemporaneità è perché l'abita il plurale: non ha alcuna pretesa di ritornare le radici della nostra identità ma, all'opposto, ci aiuta a dissiparla».²³ Raccontare, appunto, ogni volta in modo diverso e discontinuo relazioni di potere, sapere e di soggettività.

Cariello ci parla, inoltre, di pericolosità della "messa in mercato" dello stesso archivio e del carattere di frammento che l'archivio contiene, entrambi analizzati da Achille Mbembe che, nel saggio *The Power of the Archive and Its Limits* (2002), ci presenta la definizione di archivio in quanto status, concentrandosi sulla connessione tra archivio e morte. Il potere dell'archivio secondo Mbembe deriva dalla correlazione tra spazio fisico e documenti; l'archivio non ha status né potere senza la sua dimensione architettonica. La creazione di un ordine nel processo di codificazione, classificazione e distribuzione ci mostra come l'archivio rappresenti in primo luogo il prodotto di una sentenza, il risultato dell'esercizio di uno specifico potere e di un'autorità. L'archivio non è un singolo dato ma uno status concesso solo a determinati documenti in un processo basato su criteri di differenza e selezione. Mbembe distingue tra: "status materiale dell'archivio", la cui natura è iscritta nell'universo dei sensi (visivo e tangibile); "status di prova" come testimonianza che una vita sia realmente esistita, la cui destinazione finale è situata sempre al di fuori della sua stessa materialità, nella storia che rende possibile; ed, infine, "status immaginario", ovvero l'assemblaggio di pezzi di tempo per riformulare in modo coerente una storia, un processo che crea un'illusione di totalità

e continuità e che mostra la natura religiosa dell'archivio. Il tempo dell'archivio è il prodotto di una composizione, proprio come il processo architettonico (Mbembe 2002: 20-21).

Secondo Mbembe l'immaginario che l'archivio mira a diffondere sul tempo ha una dimensione politica basata sul concetto di "comproprietà", per cui tutti ne sono eredi e possono esercitare diritti di proprietà collettiva. Questo "tempo di comproprietà collettiva" si basa sulla morte. Il potere dell'archivio proviene dallo scambio con la morte. Morte nella misura in cui il documento archiviato, il cui autore è morto, è stato chiuso per il tempo richiesto prima di essere consultabile. Ci sarà sempre traccia della morte perché ci sarà sempre traccia del deceduto e il desiderio dell'archivio è quello di mettere insieme queste tracce più che distruggerle, contrastare la dispersione per evitare che possano acquisire vita propria e creare disordine. Per Mbembe l'archiviazione è un atto mortale, cannibalico, che si nutre dello stesso tempo che vorrebbe salvare, e il ruolo religioso dell'archivio viene soddisfatto attraverso la sepoltura delle tracce, garantendone la morte e distruggendo la possibilità di metterli in vita nel presente (Mbembe 2002: 22).

Il processo di classificazione e di creazione di un ordine, che ci mostra come l'archivio rappresenti in primo luogo il prodotto di una sentenza, rimanda al concetto di archivio non ascrivibile all'ammasso di una "moltitudine amorfa" presentato da Foucault: «[l'] archivio è anzitutto la legge di ciò che può essere detto, il sistema che governa l'apparizione degli enunciati come avvenimenti singoli. Ma l'archivio è anche ciò che fa sì che tutte queste cose dette non si ammuichino all'infinito in una moltitudine amorfa, non si iscrivano in una linearità senza fratture, e non scompaiano solo per casuali accidentalità esterne» (Foucault 1969: 173-174).

Un concetto di archivio, inoltre, in cui le pratiche di chiusura e di esclusione sembrano andare di pari passo con il processo di "visualità" a discapito del diritto allo sguardo, *The Right to Look* di cui ci parla Nicholas Mirzoeff (2011). Collegando la piantagione all'imperialismo e al complesso militare-industriale di oggi, l'autore esamina il ruolo della visualità nella storia moderna. La visione dell'autorità - il complesso di visualità - è una visione del mondo che cerca di naturalizzare e estetizzare la sua prospettiva nella classificazione e nell'organizzazione dell'ordine sociale. Secondo Mirzoeff nel complesso imperiale (1860-1945) l'idea della superiorità culturale europea ha contribuito a regolare l'ambito geografico sempre più complesso del potere coloniale, dove l'autorità centralizzata ridefiniva le gerarchie razziali della piantagione in termini di differenza culturale, adattando la tassonomia scientifica alle categorie di primitivo/civilizzato. In questo modo la visualità imperiale rappresenta un modello centralizzato per il controllo delle popolazioni colonizzate e la rappresentazione dei loro corpi colonizzati.

Esercitare la pratica visuale: appunti finali

La necessità di aprire gli archivi ci permette di ripensare ed immaginare visioni

decostruttive del materiale prodotto durante l'Impero coloniale dell'Estado Novo. Anche Didi-Huberman propone l'esperienza dell'archivio come «una storia sempre ed instancabilmente in costruzione il cui risultato non è mai totalmente riassumibile» (Didi-Huberman 2012: 130); un'esperienza capace, inoltre, di liberare un effetto del reale assolutamente imprevedibile che ci fornisce un disegno vivo dell'interpretazione da ricostruire. Secondo l'autore soltanto attraverso ritagli continui e montaggi incrociati con altri archivi è possibile elaborare l'archivio (Didi-Huberman 2012: 131). Ricorrendo a Aby Moritz Warburg, Marc Bloch e Walter Benjamin l'autore francese analizza il concetto di *fonte*, che non è mai un semplice punto originario ma un tempo già stratificato. Didi-Huberman, con la sua critica al modo di guardare le immagini, suggerisce la possibilità di studiare cosa ci offre l'archivio e lavorarlo con immaginazione: «sarebbe impossibile chiudere la questione proiettando tutta la storia verso un assoluto inimmaginabile. Sarebbe impossibile chiuderla rilegando l'archivio al dominio dell'"immagine minima" o dell'"immagine senza immaginazione» (*ibid.*). Un'immagine senza immaginazione è, a sua detta, semplicemente un'immagine che ancora non abbiamo lavorato; ciò agisce sulla nostra attività di sapere e pensare. Per sapere è necessario immaginarsi: il campo di lavoro di speculazione è inseparabile da un campo di montaggio immaginativo (Didi-Huberman 2012: 154).

La natura frammentaria dell'archivio, nelle parole di Didi-Huberman, da un lato provoca l'apertura ad un mondo sconosciuto, dall'altro libera l'effetto del reale assolutamente imprevedibile offrendoci una bozza dell'interpretazione da ricostruire. Aprire gli archivi in un atto di avvicinamento ci mette dinanzi alla possibilità di confrontarci con immagini per nulla confortanti, ma la cui vicinanza ne permette l'allontanamento; un avvicinamento che potremmo definire di disappropriazione: «[...] l'identità cambia: il soggetto che guarda, per quanto sia fermo nell'esercizio dell'osservazione, per un istante perde ogni certezza spaziale o temporale [...]. Un privilegio, questo, che nel breve istante del ritorno non dura molto e in cui abbiamo la possibilità di assistere in modo brusco alla nostra stessa assenza» (Didi-Huberman 2012: 116-117).

Credo che sia questo il lavoro da fare per trovare la leggibilità delle immagini, per ripensare ad esse in un atto interrogativo, immaginarle al di fuori di qualsiasi tipo di feticizzazione per decolonizzare il nostro sguardo, ancora oggi carico di eredità coloniali. Gli archivi, che oltre a fornirci mere informazioni sono spazi possibili per la creazione di uno sguardo decoloniale, rappresentano l'opportunità di affrontare il passato e le eredità visuali che ci ha lasciato in un processo doloroso, ma necessario.

Oltre quindi alla raccolta e registrazione del materiale, ci troviamo dinanzi alla possibilità di tracciare percorsi-altri dentro e fuori i dispositivi dell'archivio per ri-memorare, ovvero per riconoscere l'esistenza ancora oggi di storie e culture escluse dalle narrazioni dominanti. L'obiettivo è quello di dissipare le identità create con l'occhio colonizzatore interrogando l'archivio attraverso l'apertura e montaggi-altri.

Negli spazi dove la rappresentazione è il processo di creazione di stereotipi, di soggetti

senza voce, di corpi desoggettivati, è lì che l'immaginazione ci rivela la possibilità di un incontro con l'altro/a che parla, crea i suoi segnali e ci immagina a sua volta; provando infine a raccontare non una storia, ma la pluralità di voci e di storie per rompere l'universalismo a cui siamo stati abituati. È lì che ci apriamo a possibili sguardi decoloniali.

Francesca De Rosa ha conseguito un Dottorato di ricerca in Culture dei Paesi di Lingue Iberiche e Iberoamericane presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", dove attualmente è docente a contratto di lingua portoghese.

NOTE

1 - Il seguente contributo è l'elaborazione del mio intervento alla Conferenza ASAI (Associazione per gli Studi Africani in Italia) *Africa in movimento*, tenutasi a Macerata, 17-20 settembre 2014 all'interno del panel: *Storia e fonti in Movimento: dalla "Rivoluzione digitale" agli epistemi del colonialismo. Un viaggio senza ritorno?*.

2 - Il colpo di Stato condotto dall'esercito sospende la Costituzione del 1911 sciogliendo il Parlamento e dando vita alla dittatura militare. Nel 1928 viene eletto presidente della Repubblica il generale Carmona e António de Oliveira Salazar, nominato ministro delle Finanze nello stesso anno, diventerà presidente del Consiglio dei Ministri nel 1932. L'approvazione della nuova Costituzione del 1933 sancirà l'inizio dell'Estado Novo.

3 - Nel 1928 viene pubblicato sul *Diário de Governo* il Decreto- Legge n. 13 564 noto come "legge dei 100 m" che intendeva incentivare e promuovere la realizzazione di film nazionali (Martins 2011: 59).

4 - La Cinemateca Digital è disponibile al seguente link: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Imagem.aspx>.

5 - Si veda anche J. Borges, *Necropolítica na metrópole: extermínio de corpos, especulação de territórios*. "BlogdaBoiTempo.com.br", 1 giugno 2017: <https://blogdaboitempo.com.br/2017/06/01/necropolitica-na-metropole-extermínio-de-corpos-especulacao-de-territorios/>.

6 -Per approfondimenti: Bethencourt, Chaudhuri (1998), Alexandre (1979, 1993, 1995, 1998, 1999, 2000).

7 - Elaborato da António de Oliveira Salazar, Armindo Monteiro e Quirino de Jesus, l'Atto Coloniale ribadisce la vocazione e il diritto storico del Portogallo alla colonizzazione. Diviso in *Garantias (I)*, *Indígenas (II)*, *Regime político e administrativo (III)*, l'Atto Coloniale rimarrà in vigore sino al 1951 avviando nell'amministrazione coloniale portoghese la fase nazionalista e accentratrice. La sostituzione dell'autonomia amministrativa con l'accentramento del potere, la nazionalizzazione che prende il posto dell'apertura al capitale straniero e la priorità data all'integrazione economica imperiale rappresentano i tre aspetti principali con cui tale decreto rompe con il sistema precedente (Castelo 1999: 46).

8 - Il 21 novembre del 1932, il *Diário de Notícias* pubblicò un articolo di António Ferro intitolato *Política do Espírito* in cui l'allora giornalista, rifacendosi ad un articolo di Thomas Mann, esponeva per la prima volta un insieme di idee, mai sistematizzate come una teoria, che proponevano la possibilità di conciliare politica ed arte (Piçarra 2006: 75). António Ferro era convinto dell'importanza di una politica capace di sostenere la creazione artistica all'interno di un nuovo regime che vedeva le arti come ulteriore mezzo di divulgazione dei suoi valori non secondarie agli altri settori di diffusione e di sviluppo.

9 -António Lopes Ribeiro, produttore di un numero considerevole di film sulle ex colonie, fra tutti *Feitiço do Império*, e a capo nel 1938 della Missione Cinematografica alle Colonie d'Africa (MCCA).

10 - Archivio Nazionale Portoghese.

11 - F. Fragoso, *É preciso criar, quanto antes, uma Cinemateca Nacional*, in «Cine Jornal», 20 Jun. 1938, n. 140, p. 10; A. L. Ribeiro, *Porque não se constitui uma 'Torre do Tombo' com filmes de interesse histórico*, in «Animatógrafo», 9 Jun. 1941, n. 31, p. 6.

12 - Le informazioni indicate, relative al numero di produzioni cinematografiche presente nello spazio digitale della Cinemateca Portuguesa, di tematica coloniale, sono aggiornate al mese di gennaio 2016.

13 - Video disponibile dall'agosto del 2015 presso il link: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2689&type=>.

14 - Il documentario risulta incompleto, si dispone, difatti, soltanto della seconda parte. Possiamo individuare due sequenze tematiche, la prima dedicata agli aspetti legati al lavoro agricolo ed industriale a São Tomé, ovvero il lavoro nelle piantagioni di cacao, le varie fasi della lavorazione, la raccolta del cocco ed una fabbrica di olio di palma. La seconda sequenza ci presenta l'organizzazione coloniale della vita del lavoratore a São Tomé con immagini relative all'arrivo dei lavoratori nelle piantagioni, la loro ispezione sanitaria, l'identificazione attraverso la presa delle impronte digitali, la distribuzione del lavoro diretta dai coloni. In questa sequenza vediamo inoltre i più piccoli all'asilo, un'aula con degli studenti, dei lavoratori in officina e chiudono le immagini la banda musicale e le danze dei lavoratori. L'ordine di questo documentario ci presenta la struttura dell'opera colonizzatrice portoghese dello sfruttamento della manovalanza locale e l'organizzazione del lavoro da parte del sistema coloniale nelle piantagioni. La prima parte si connota per la presentazione degli aspetti lavorativi mostrando gli uomini, le donne ed i bambini nei vari lavori in piantagione (gli uomini nel carico e trasporto dei sacchi di cacao, nella raccolta del cocco, nella fabbrica di olio di palma, le donne ed i bambini nella lavorazione manuale del cacao, uomini e donne nella piantagione), in cui la figura del *capataz* bianco che controlla e dirige i lavoratori appare continuamente a sottolineare il monitoraggio sui soggetti africani. La seconda parte invece ci presenta le condizioni di vita del lavoratore a São Tomé.

15 - Realizzato da Augusto Seara per i Serviços Cinematográficos do Exército si presenta come un documento etnografico delle popolazioni della Guinea portoghese. Le immagini ci propongono aspetti legati ai lavori degli abitanti della Guinea-Bissau, in particolare dei balantas e dei manjacos, come l'allevamento di bestiame, le diverse coltivazioni, la lavorazione del cotone, di mancarra, delle arachidi, della canna da zucchero e le risaie. Anche in questo documentario, la distribuzione del lavoro vede la divisione tra soggetti maschili e femminili (mungitura, lavorazione e raccolta del cotone, lavorazione del riso con pestello e mortaio le donne, pascolo, coltivazione della mancarra, preparazione del terreno, raccolta delle noci di cocco e l'artigianato manuale gli uomini). L'uso di macchinari per la cucitura nel lavoro di sartoria o per la lavorazione della canna da zucchero sembrano essere il segno del processo di civilizzazione e manifestazione del progresso che attraverso l'azione colonizzatrice irrompe sui territori colonizzati.

16 - Della *Missão Cinegráfica* del 1929 oltre ai tre documentari menzionati esistono: *Guiné- Aspectos Industriais e Agricultura* (1929), *Sao Tomé Agrícola e Industrial* (1929), *Estradas e Paisagens de Angola* (1929), *Quedas do Dala* (1930), *Aspectos do rio Quanza. Quedas do Lucala* (1930), *Planalto de Huila* (1931), *Accão colonizadora dos portugueses* (1932), *De Lisboa a Luanda* (1932), *O deserto de Angola* (1932), *Pesca da baleia em Angola* (1932), *Fazenda Açucareira "Tentativa"* (1932), *De Lisboa a Sao Tomé* (1933).

17 - Un'altra missione, la MCCA (*Missão Cinegráfica as Colónias de África*), avverrà nel 1938, e sarà considerata la più «impegnativa, pianificata e sistematica raccolta di immagini in movimento mai intrapresa prima al di fuori dell'Europa» (Matos-Cruz, Abrantes 2002: 11-18). Ad essa partecipò António Lopes Ribeiro, e fu commissionata dal Ministério das Colónias e patrocinata dall'AGC. Durante questa missione vennero filmati gli esterni del film di propaganda *Feitiço do Império* oltre a nove documentari lanciati dal 1939 al 1946 (Piçarra 2013: 15-31).

18 - Si tratta di un lungometraggio di 71' in cui, oltre ad una lunghissima presentazione delle varie piantagioni di cacao di São Tomé, ci vengono presentati aspetti sulle condizioni di lavoro nelle piantagioni, la distribuzione del lavoro, il pagamento dei lavoratori e l'interessante testimonianza, l'unica sinora ritrovata, che contiene un riferimento diretto ad angolani, mozambicani e tonga come lavoratori nelle piantagioni di São Tomé. La parte finale del lungometraggio, *Alegres batuques: Os dias de descanço decorrem em alegres batuques* (pi. 359), viene dedicata al riposo, o *descanço*, dei lavoratori. Essa rappresenta i lavoratori attraverso le danze, ed è suddivisa, nelle didascalie, in "*De Moçambicanos*" (pi. 360), "*de angolanos e tongas*" (pi.382), e "*de creanças*" (bambini). Più che dare risalto alle danze, tale costruzione didascalica ci propone il riferimento diretto agli angolani, mozambicani e tonga presenti nelle piantagioni di São Tomé, informazione che, probabilmente dovuta al carattere privato del documentario, destinato ai proprietari delle piantagioni e destinato ad un pubblico del settore, non viene rimarcata in altre produzioni cinematografiche dell'epoca. Interessante, inoltre, perché unica testimonianza filmica che fa riferimento, seppur indiretto, alla presenza dei "lavoratori a contratto" a São Tomé trasportati da Mozambico ed Angola, una pratica che in passato aveva visto il Portogallo al centro della polemica da parte delle campagne umanitarie internazionali a causa delle pratiche schiaviste del trasporto dei lavoratori.

19 - Per un'analisi relativa alle rappresentazioni, in particolare alle rappresentazioni del corpo femminile all'interno dei documentari *África em Lisboa* (1932) e *Guiné Aldeia Indígena* (1932), si veda il mio lavoro De Rosa, F. (2016), *África em Lisboa- Os Indígenas da Guiné na Grande Exposição Industrial e Guiné Aldeia Indígena em Lisboa -1932: a construção do corpo feminino*, Rivista SC - Universidade do Minho disponibile al link: <http://revistacomsoc.pt/index.php/comsoc/issue/view/201/showToc>.

20 - «*The transformation of archival activity is the point of departure and the condition of a new history*».

- 21 - «Foi mais fácil unificar um arquivo formado por textos do que um Império feito de território».
- 22 - Grechi, G. (2011), *La memoria del corpo tra archivi etnografici, colonialismo e arte contemporanea*, in "Burning Archives", «Roots & routes», anno 1, n. 2, aprile-giugno 2011: <http://www.roots-routes.org/?p=2421>.
- 23 - A. Deianira, *Intervista a Marco Scotini: l'archivio come dispositivo tra estetica e pedagogia*, "MyTemplArt", 25 giugno 2014: <http://news.mytemplart.com/it/intervista-marco-scotini-larchivio-come-dispositivo-tra-estetica-e-pedagogia/>.

Riferimenti bibliografici

- Alexandre V. (1979), *Origens do Colonialismo Português Moderno, 1822-1891*, Sá da Costa, Lisboa
- Alexandre V. (1993), *Portugal em África (1825-1974), Uma Perspectiva Global*, in «Penélope. Fazer e desfazer a história», n. 11
- Alexandre V. (1995), *A África no Imaginário Político Português (Séculos XIX e XX)*, in « Penélope. Fazer e desfazer a história », n. 15
- Alexandre V. (1998), "*Situações coloniais: I-A lenta erosão do Antigo Regime (1851-1890)*", in F. Bethencourt, K. Chaudhuri (a cura di), *História da Expansão Portuguesa*, Vol. IV, Ed. Temas e Debates, Lisboa
- Alexandre V. (1999), "*Configurações políticas*" e "*Ruptura e estruturação de um novo império*", in F. Bethencourt, K. Chaudhuri (dir.), *História da Expansão Portuguesa*, vol. 4, Edições 70, Lisboa
- Alexandre V. (2000), *Velho Brasil novas Áfricas, Portugal e o império, 1808-1975*, Afrontamento, Porto
- Appadurai A. (2003), "*Archive and Aspiration*", in J. Brouwer, A. Mulder, S. Charlton (eds.), *Information is Alive: Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, on the occasion of the Dutch Electronic Art Festival 2003 on Data Knitting, 25 February - 10 March 2003, Nai Publishers, Rotterdam
- Araujo V. L. (2001), *O Arquivo e o Monstro*, in «ANIMA, História, teoria e cultura», vol. I, n. 2
- Baptista T. (2011), *Os cofres do Palácio Foz: A primeira estrutura de conservação cinematográfica da Cinemateca*, in «Monumentos», vol. 32, pp.162-167
- Berger J. (2007), *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, Il Saggiatore, Milano
- Bethencourt F., K. Chaudhuri (a cura di) (1998), *História da Expansão Portuguesa*, Vol. I a V, Temas e Debates, Lisboa
- Bourdieu P. (1997), *Méditation pascaliennes*, Seuil, Parigi
- Brah A. (1996), *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*, Routledge, London
- Cariello M. (2014), *Digital Archives of Palestine: Desire and Anticipated Memories*, The Twenty-First Annual Conference, Globalizing Palestine: Birzeit University's Archive in an International Perspective, Towards a Chaotic Order, 24-25 marzo 2014
- Castelo C. (1998), *O Modo Português de estar no mundo O luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*, Afrontamento, Porto
- Certeau M. (1988), *The Writing of History*, Columbia University Press, New York
- Chambers I., A. Buffa, M. Cariello, T. Carlino, S. Guarrancino (2008), *Transiti mediterranei: Ripensare la modernità, lezioni di studi culturali e postcoloniali per la formazione a distanza*, Unipress, Napoli
- Clifford J. (1988), *I frutti puri impazziscono*, Bollati Boringhieri, Torino
- Convents G. (1986), *À la recherche des images oubliées: Préhistoire du cinéma en Afrique (1897-1918)*, Organisation catholique internationale du cinéma et dell'audiovisuel Print, Bruxelles
- Cunha P. (2013), "*Guiné-Bissau: as imagens coloniais*". in J. L. Cruz, L. Mendonça (eds.), *Os cinemas dos países lusófonos*, Edições LCV, Rio de Janeiro
- Didi-Huberman G. (2012), *Imagens apesar de tudo*, Ed. KKYM, Lisboa
- Foucault M. (1969), *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris [traduzione italiana G. Bogliolo (a cura di) (1999) *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano]
- Ferraz Matos P. (2006), *As Cores do Império, Representações Raciais no Império Colonial Português*, ICS, Lisboa
- Garcia J. L. (2011), *Propaganda e ideologia colonial no Estado Novo: da Agência Geral das Colónias à Agência Geral do Ultramar 1924-1974*, Tese de doutoramento em História, especialidade História Contemporânea, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
- Guha R. (2002), *History at the Limit of The World History*, Columbia University Press, New York
- José Vega M. (2003), *Introducción a la crítica postcolonial*, Critica, Barcelona
- Martins L. P. (2011), *Um Império de Papel. Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940)*, Edições 70, Lisboa
- Martins P. M. (2011), *O Cinema em Portugal: Os Documentários Industriais de 1933 a 1985*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, S.A., Lisboa
- Matos Cruz J. (1989), *Prontuário do Cinema Português 1896-1989*, Cinemateca Portuguesa, Lisboa

- Matos Cruz J. (1990). *Arqueologia do cinema português*, in «Jornal de Notícias», n. 94
- Mbembe A. (2002), "*The Power of the Archive and its Limits*", in C. Hamilton et al. (eds.), *Refiguring the Archive*, Springer Netherlands, Dordrecht
- Mezzadra F. (2013), "*Questione di sguardi. Du Bois e Fanon*", in M. Miguel (a cura di), *Frantz Fanon postcoloniale. I dannati della terra oggi*, Ombre Corte, Verona
- Mirzoeff N. (2011), *The Right to Look*, in «Critical Inquiry», vol. 37, n. 3
- Piçarra M. C. (2006), *Salazar vai ao Cinema, O Jornal Português de Actualidades Filmadas*, Minerva Coimbra, Lisboa
- Piçarra M. C. (2012), *Azuis ultramarinos: propaganda colonial nas actualidades filmadas do Estado Novo e censura a três filmes de autor*, Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa
- Piçarra M. C. (2013), *O império contra-ataca: produção secreta de filmes coloniais para projecção mundial*, in J. Cruz, L. Mendonça (Cord.), «Simpósio Os cinemas dos países lusófonos», V Mostra, Ed. LCV, Rio de Janeiro
- Ribeiro F. M. (1977), *O que é e como funciona a Cinemateca Nacional*, in «Cinema Português: boletim do Instituto Português de cinema», Outono-Inverno, n. 1/2
- Richards T. (1993), *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire*, Verso, London and New York
- Seabra J. (2011), *África Nossa: o império colonial na ficção cinematográfica portuguesa, 1945-1974*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra
- Stoler A. L. (2002), "*Colonial Archives and the Arts of Governance*", in C. Hamilton et al. (eds.) (2002), *Refiguring the Archive*, Springer Netherlands, Dordrecht
- Vieira P. (2011), *Cinema no Estado Novo, A encenação do Regime*, Colibri, Lisboa