



**A exposição de atrocidades:
uma questão colonial**

Afonso Dias Ramos

Resumo

Partindo de um caso recente e inédito de inclusão de fotografias explícitas de atrocidades de guerra numa exposição de arte contemporânea em Portugal, este ensaio procura levantar e discutir alguns dos complexos problemas éticos, políticos e culturais no relacionamento entre o arquivo privado e a história pública, no contexto das guerras de descolonização, tomando especificamente em consideração o conjunto das imagens mais importantes na denúncia dos excessos da violência colonial portuguesa em África, cuja história ainda permanece desconhecida.

Palavras-chave: fotografia, colonial, atrocidade, guerra, arte contemporânea

O arquivo como atrocidade²

Nas duas últimas décadas de estudos artísticos, a investigação sobre o arquivo tem-se sobreposto à investigação em arquivo (Dias Ramos 2020). O objecto teórico em si, como unidade conceptual e abstracção filosófica, tomou precedência sobre o esgravatar de imagens e das suas histórias. Este ensaio reúne algumas notas sobre esta conjuntura, em torno de como imagens difíceis do período colonial tardio têm cruzado duas arenas, a da história pública e da arte contemporânea. O ponto de partida é o da Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra – Anozero, intitulada *O Fantasma da Liberdade* (2024) e comissariada por Ángel Calvo Ulloa e Marta Mestre – centrando-se em duas salas do piso superior do Mosteiro de Santa-Clara-a-Nova, ocupadas com uma instalação (figs. 1 e 2) a partir do arquivo pessoal do cantautor português Luís Cília (Huambo, Angola, 1943), que recusou participar na guerra colonial e passou a viver em exílio na Suécia, entre 1964 e 1974.

¹ O autor não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UIDB/00417/2020 (DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/00417/2020>).

² Alerta-se para o facto de este texto conter descrições de imagens e eventos que podem ser susceptíveis de causar desconforto ou perturbar leitores mais sensíveis.



Figs. 1 e 2 - Instalação do Arquivo Luís Cília em *O Fantasma da Liberdade*, Anozero - Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, 2024. Fotografias de Afonso Dias Ramos. Cortesia de Anozero - Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra.

Uma destas salas, no escuro absoluto, tem apenas um antigo projectador de slides cujo tambor amplia na parede, com ruído e em *loop*, quatro fotografias a preto e branco. Nelas pode reconhecer-se o cantor de resistência a exhibir uma série de fotografias ampliadas no *Neue Lieder zu den X*, um festival de músicas políticas na República Democrática Alemã, em 1973. A segunda sala é mais ampla e iluminada, de janelas abertas sobre a cidade de Coimbra. Ao centro encontra-se uma mesa que dispõe não apenas as cópias das fotografias ampliadas para exibição pública, mas também de uma série de vinis de Luís Cília, um dos quais reproduz essas imagens ao lado das letras de músicas, contextualizando-as à luz da acção política que se travava fora de portas, contra a ditadura portuguesa e a guerra colonial. Sobre o tampo de vidro da mesa, um monte de folhas de papel convida os visitantes a levarem consigo as palavras de uma das suas canções mais famosas, musicando o poema de um escritor açoriano exilado no Brasil, Jonas Negalha:

Rola / Sangrenta / Uma bola / No chão / De Angola. / O dia / Vai alto, / Brilha / O sol / Na poeira / Incendiada. / Soldados / Jogam / Futebol / Com a bola / Que pula / Sangrando / No chão / De Angola. / Ninguém / Distingue / Na bola / Ensopada / Na areia / Empastada / Na erva / Que gira / No solo / A cabeça / De um negro / Sangrando / Que rola / No chão / De Angola. (Negalha 1963, 7)

O aparato das duas salas estruturava-se em função de um conjunto de fotografias peculiares de violência extrema: imagens-troféu de atrocidades de soldados portugueses, na resposta militar ao massacre da União das Populações de Angola (UPA), a 15 de Março de 1961, no Norte de Angola, que havia precipitado o início da guerra colonial (1961-1975). Estas imagens exibem soldados portugueses a sorrir enquanto seguram um espeto com a

cabeça de um negro empalada, ou enquanto queimam cadáveres de homens negros, ou decapitando um corpo e depois exibindo a cabeça para a câmara, ou pisando um cadáver negro sobre o asfalto; também ainda duas cabeças de homens negros decompostas no chão; e inúmeras cabeças negras em paus espetados num monte de terra.

Subitamente, no percurso relativamente inócuo da bienal, estas visões de uma violência inominável assaltam os espectadores, exibindo, sem avisos e sem filtros, acções humanas muito para além das normas de civilidade – embora enquadradas por visitas mediadas que explicavam o teor e contexto das imagens a públicos alargados. Um elemento sonoro agregava ambas as salas, o assobio do próprio Luís Cília, retirado da banda sonora do filme *O Salto* (1967) de Christian de Chalonge, sobre a emigração portuguesa na periferia de Paris, unindo ambos os pólos trágicos da ditadura colonial.

No texto mediador e no respectivo catálogo, os curadores referem-se à inclusão destas peças como “um proto-arquivo que resguarda algumas das memórias de suas apresentações públicas”, que promove a “reflexão sobre assuntos que permanecem de difícil assimilação” (Ulloa e Mestre 2024, 136). A exibição pública do arquivo privado chocante é vista como uma:

[...] oportunidade para, além de homenagear a figura de Luís Cília e ressaltar o papel da música na história da resistência, trazer ao público imagens que, por muito tempo, foram mantidas à distância do imaginário coletivo sobre o passado colonial de Portugal. Tais imagens ressuscitam fantasmas que o país trancou atrás de portas muito bem fechadas e, em certa medida, surgem como um convite à reformulação das narrativas que cercam esse passado [...] (Ulloa e Mestre 2024, 136)

A instalação a partir do acervo de Luís Cília – o denominado proto-arquivo que toma um estatuto indefinido entre a obra da arte e o documento histórico – levanta uma série de questões face ao evento mais sangrento e mais tabu da guerra colonial. Como se lida com um arquivo grotesco como este de imagens de atrocidades, no contexto de uma guerra colonial, e como defender a exposição pública tardia de “pornografia de guerra”? Quais os critérios para que tal ocorra e frutifique em debate? Qual foi o trabalho social destas imagens

e quais têm sido as suas condições históricas de visibilidade? Que identidades se deve ou não proteger? A que públicos se pode dirigir esta mostra? E até que ponto a reprodução destas imagens, ou o seu contínuo ocultamento, não perpetua o intento criminoso ou a violação da dignidade humana aí representada? Quais são os protocolos para lidar com imagens complicadas, se estas nunca forem submetidas ao confronto com as audiências?

O lugar central e provocatório do proto-arquivo, nesta exposição sobre os fantasmas do passado, aponta para um nó complicado de ética, política e história, obrigando a pensar sobre o voyeurismo relativamente ao sofrimento dos outros e o diferencial deontológico entre o perpetrador e a vítima. Todavia, apesar do tema ser fracturante não se registaram abertamente reacções viscerais ou discussões públicas. Na comunicação social, apenas se verificaram referências indiferentes ou oblíquas, como na simbólica menção evasiva do jornal *Público* à visita da Ministra da Cultura de Portugal, Dalila Rodrigues: “À saída, passa ainda pela exposição de Luís Cília, baseada no arquivo do cantautor. Despede-se de Coimbra e da bienal depois de uma conversa privada com o presidente da câmara, com a mesma discrição da chegada” (Luz 2024).

É sintomático, em primeiro lugar, que, nas últimas décadas, a revelação tardia de imagens que documentam actos de violência extralegal – vindas sobretudo de arquivos privados – nas guerras de descolonização nunca tenha tido impacto no discurso público ou na agenda política, em Portugal. Contudo, o problema adensa-se com esta instalação, dado não se tratar de um resgate de fontes até então escondidas. Pelo contrário, evoca o momento mais sanguinolento da história contemporânea e as fotografias mais temidas e internacionalmente danosas para o regime colonial português, que empreendeu esforços extraordinários para as manter inacessíveis aos seus cidadãos. Embora se trate de uma exposição sem precedentes no contexto da arte contemporânea em Portugal, teve lugar sessenta anos após os acontecimentos retratados, e décadas depois de uma destas imagens chocantes ter adquirido um lugar de destaque (que ainda mantém), no Museu

das Forças Armadas, em Luanda. Este ensaio destrinça razões históricas para pensar tal discrepância.

Todas as fotografias expostas no proto-arquivo de Luís Cília foram censuradas em Portugal, mas tiveram uma intensa circulação internacional, usadas como símbolo máximo da desumanidade do regime colonial português. Ainda assim, a singularidade do arquivo visual nunca foi alvo de uma análise crítica (ver Dias Ramos 2014 e 2023). A instalação do arquivo privado de Luís Cília prometia assim propiciar, por um lado, um reinvestimento simbólico na espiral de violência mal escrutinada que definiu o início da guerra em Angola e, por outro, abrir o debate sobre a responsabilidade de apresentar tais histórias chocantes numa exposição de arte contemporânea e num monumento histórico.

Revirar a História

Se a documentação dos massacres contra Portugal é exaustiva e avassaladora, o pouco que se sabe da resposta militar tem suscitado alguns dos maiores escândalos públicos recentes, sobretudo depois da revelação de um relatório militar secreto a dar conta de uma “acção punitiva” na qual os “terroristas” foram decapitados por soldados portugueses (Canelas e Salema 2012). São histórias evocativas da canção e fotografias de Luís Cília que, embora careçam de verificação, nunca estiveram ausentes da esfera pública depois da guerra. No documentário de Joaquim Furtado, *A Guerra* (2007-12), é ao som da música supracitada que um soldado português, destacado em Angola durante o ciclo de violência de 1961, José Vilhena, recusa dar detalhes concretos, mas admite:

Lembro-me de ter um disco comprado em Paris de um grande cantor, que nesse tempo cantava umas canções sobre o terrorismo em Angola. O que ele cantava nessas canções era verdade. É o que eu lhe posso dizer... (Furtado 2010)

Embora ainda desconhecidas do grande público, sabe-se que essas imagens circularam inicialmente de mão em mão, em Portugal, como vingança face aos massacres da UPA. Mas o seu sentido histórico e a urgência política aferem-se

melhor pela reacção do regime colonial português, ao suspeitar que Agostinho Neto teria uma dessas imagens. Tal era a obsessão em açambarcar e patrulhar o arquivo visual dos eventos que, pouco depois do massacre, em 1961, Neto foi preso na Cidade da Praia, em Cabo Verde, e levado para a prisão do Aljube, em Lisboa, durante dois anos, sob a acusação nunca provada de ter possuído uma destas cópias, o que desencadeou protestos generalizados da comunidade internacional.

Nas guerras de descolonização do século passado, são vários os exemplos de fotografias-troféu de decapitações que serviram como prova da dita “selvajaria dos civilizados”, refutando qualquer pretensão humanitária da acção colonial. O caso mais destacado teve lugar na Malásia, na chamada Emergência Malaia de 1952, quando um jornal britânico publicou a imagem de um jovem comando da Royal Marine a segurar, sorridente, as cabeças decepadas de dois rebeldes torturados. A indignação pública instantânea levou inicialmente um porta-voz das forças armadas a declarar tratar-se de uma falsificação (Curtis 1995). Mas, após uma investigação interna, seria confirmado ao parlamento britânico que era uma imagem verdadeira. O Colonial Office deliberou então, com alarme e máxima discricção: “não há dúvida de que, sob o direito internacional, um caso destes em contexto de guerra seria um crime de guerra.” (cit. em Curtis 1995, 62).

Porém, para o regime colonial português, o problema não era tanto a imputabilidade criminosa dos actos – embora as imagens refutassem a alegação oficial de que os únicos abusos que se tinham verificado se deviam não às forças de segurança, mas a colonos ou milícias descontroladas –, mas sobretudo o impacto desastroso a nível de relações internacionais, ao permitir o aparecimento de fotografias que contradiziam uma intensa campanha de censura e de propaganda levada a cabo para impedir qualquer vislumbre das retaliações ao massacre. A 18 de Novembro de 1961, o líder da UPA, Holden Roberto, contestou justamente a desproporcionalidade dos registos visuais, pelo modo como moldava a percepção pública e o significado social deste evento histórico:

Concordo que houve atrocidades de ambos os lados. Mas eu gostaria de esclarecer que algumas das atrocidades que os portugueses nos imputam foram cometidas por eles próprios. Eles mataram gente em Angola que depois fotografaram a fim de fazer crer ao mundo que tínhamos sido nós. Mas isso não é verdade. Não temos possibilidades como os portugueses de mostrar fotografias de todas as atrocidades que eles cometeram. (Roberto 1961, s.p.)

O zelo excepcional na censura de uma só imagem era a contrapartida da maior campanha de propaganda de atrocidade no mundo na segunda metade do século passado, quando, assimilando e ultrapassando as lições dos congéneres europeus, Portugal investiu numa estratégia visual sensacionalista, desde o primeiro instante da sua campanha militar. Foram imediatamente mobilizados fotógrafos e operadores de câmara oficiais para as áreas do massacre da UPA e reproduzidas milhares de imagens, sem restrição de acesso, através de livros, exposições, filmes, revistas, jornais, álbuns, cartas, panfletos, cartazes ou carrinhas de propaganda (ver Dias Ramos 2014).

O arquivo como guerra infinita

Nas guerras não-convencionais da descolonização, certos massacres, e as suas retaliações, mudaram a natureza dos conflitos, abrindo a porta para uma transformação radical nos códigos culturais, nas regras militares e nos limites da violência. O impacto desta imagética chocante foi capitalizado por uma campanha psicológica para condicionar a percepção pública através do pânico moral, exigindo a acção rápida em vez da reforma estrutural. Assumindo assim um papel decisivo na retórica do choque e na subsequente escalada de violência, bem como na compreensão e na narrativização histórica, impedindo uma leitura política da insurreição e qualquer crítica futura a actos das forças de segurança.

Instrumentalizando politicamente o sofrimento alheio, as imagens de atrocidades desempenharam um papel fundamental na economia da atenção – mas igualmente da legitimidade, da autoridade e da verdade – sobre estes

eventos. O proto-arquivo de Luís Cília propicia, assim, uma rara exposição a contra-imagens que, embora não possam competir paritariamente com as do massacre da UPA e tenham sido ocultadas do público, definiram a luta internacional contra o regime colonial, desmentindo toda uma poderosa campanha visual em torno da benevolência pacificadora das forças de segurança como meros agentes civilizadores.

Por outro lado, importa salientar que estas fotografias, as mais prejudiciais para o regime colonial, não foram capturadas pelos movimentos de libertação enquanto denúncia, mas são uma apropriação de troféus feitos e circulados entre as forças de segurança – isto é, não advêm da tentativa de estabelecer empatia com as vítimas, mas do exibicionismo desumanizante do perpetrador. Estas imagens testemunham um desequilíbrio abissal no arquivo herdado que jamais será superado e que poderá, como tem feito, viciar irreversivelmente o juízo historiográfico.

Como confessou mais tarde à televisão Horácio Caio, que tinha coberto estes eventos no terreno: “Houve realmente uma retaliação que foi muito violenta também, de que não há notícia, não há imagens, não há memória, porque era do outro lado. Não éramos nós que íamos filmar isso, nem isso se podia filmar.” (Furtado 2010). Estas imagens atestam, por isso, uma intimidade perturbadora e problemática entre a produção visual e o sadismo da tortura ou o acto de matar. Estão demasiado implicadas na violência que descrevem para serem utilizadas como simples ilustrações de um facto, reduzidas à função probatória ou referencial: as imagens que Cília acumulou não foram só produzidas pela violência, também produziram violência.

Se a autoria destas fotografias chocantes pode eventualmente ser estabelecida, não é certo como se deu a sua apropriação e transmissão. Tiveram, provavelmente, fontes e canais múltiplos. Sabe-se, contudo, que foram prontamente acolhidas no acervo do Partido Comunista Português, à guarda de Fernando Blanqui Teixeira, e terão sido postas a circular entre jornais de esquerda em 1961, como no belga *La Gauche*, no tunisino *Afrique Action*, ou no marroquino *At-tahila* (Cabrita 2013). Mas o maior impacto

verificou-se quando deflagrou uma guerra de imagens na Sede da ONU, em Nova Iorque. Em resposta à estratégia portuguesa encabeçada por Vasco Garinde, após ficar em silêncio em várias sessões, voltar ao Conselho de Segurança com ampliações das fotografias do massacre da UPA, a Guiné propôs à Assembleia Geral da ONU a realização de uma mostra com fotografias de atrocidades de soldados portugueses – as mesmas do proto-arquivo de Luís Cília (Dias Ramos 2014). A iniciativa foi aprovada com 70 votos, com abstenção da África do Sul, Espanha, França e Portugal, e inaugurou a 1 de Novembro de 1961, na Sala de Conferências 3, gerando a condenação geral imediata (ver Martín Luque 2022). Como resumiu um dos delegados:

Teremos ficado todos profundamente abalados [...] por esta “exposição” deprimente [...] fotografias que demonstram soldados portugueses brandindo espetos nos quais enfiaram cabeças de angolanos [...] pisando brutalmente cadáveres de angolanos decapitados ou esventrados [...] e apesar destes actos que só podem ser descritos como bárbaros, os representantes de Portugal aparecem no palco das Nações Unidas a afirmar que a Organização não tem competência para encontrar uma solução equilibrada para o problema de Angola. (United Nations 1962, 987)

O impacto destas imagens foi tremendo. Portugal apressou-se a declará-las falsas e disponibilizou mais imagens do massacre da UPA. Mas a perda do monopólio absoluto na criação e na circulação das imagens da violência foi recebida internamente com pânico. Um funcionário do Gabinete dos Negócios Políticos foi mesmo encarregado de investigar as imagens. No parecer escrito, dá conta de como, em Angola, se procurava a todo o custo (embora em vão) obter “fotografias sobre a repressão”, contra o “relativo sucesso por nós obtido com a divulgação das fotografias respeitantes aos massacres de 15 de março” (cit. em Ramada Curto 2022, s.p.).

Se, por um lado, isto impunha que se tomassem medidas severas face às fotografias das “crueldades cometidas durante a repressão”, apurando as responsabilidades, punindo os culpados, proibindo as câmaras em operações militares e controlando as imagens saídas de Angola, por outro, estas fotografias eram vistas como “factos que deviam ser esquecidos o mais rapidamente possível” (cit. em Ramada Curto 2022, s.p.). Mas não

só não foram esquecidas, como proliferaram fora de Portugal, suscitando condenações da comunidade internacional. Até mesmo em 1963, seriam alvo de discussão na Assembleia Legislativa de Singapura: “Já vimos cabeças cortadas e colocadas em paus em Angola. Quando estive em Londres, vi fotografias de colonialistas e imperialistas portugueses a cortarem cabeças de independentistas para aterrorizar a população. [...] Cortar cabeças não pára a história.” (State of Singapore 1963, 443) Embora censuradas em Portugal, Marcello Caetano daria conta desta lição, em Junho de 1970, ao admoestar o Comandante-Chefe Kaúlza de Arriaga:

É muito importante criar nas Forças Armadas a mentalidade desta guerra onde nos interessa mais conquistar o coração dos vivos do que cortar cabeças aos mortos. A este respeito, a revista alemã *Spiegel* de 15 do corrente publica duas fotografias, que não sei se já terão chegado ao seu conhecimento, e que são um horror para a nossa causa. Serão tiradas de facto em Moçambique? (cit. em Antunes 1992, 252)

Ironicamente, o final da guerra ficaria irreversivelmente contaminado pelas imagens de soldados portugueses em Angola, em 1961, à medida que ressurgiam na imprensa, não só no *Der Spiegel* (1970), como também no *Jeune Afrique* (1972), no *Peace News* (1972), no *Paris Match* (1973) ou no *Corriere della Sera* (1973); em filmes contra o colonialismo português como *Nô Pintcha* de Tobias Engel (1970) ou *Behind the Lines* de Margaret Dickinson (1972); em cartazes do Angola Committee de Amesterdão (1972), apelando ao boicote total do café angolano; em cartazes do Roxbury Multi-Service Center, nos Estados Unidos da América, apelando ao boicote à Gulf Oil (1972); ou nos cartazes de protesto contra a visita de Marcello Caetano a Londres (1973), depois da denúncia de um massacre português em Wiryamu, Moçambique, com fotografias explícitas. Só que essas imagens não tinham sido capturadas em Moçambique, em 1973, e sim em Angola, em 1961. Mas, se as imagens do massacre da UPA dominavam por completo a iconosfera, as da retaliação eram tão raramente vistas que poucos jornalistas deram conta desta troca.

Conclusão

É significativo que as imagens mais internacionalmente decisivas contra o colonialismo português em África foram interditas aos cidadãos desse império. Ao mesmo tempo, estes seriam submetidos à maior campanha de propaganda de choque do mundo para os expor exclusivamente a fotografias em sentido contrário. É igualmente significativo que essas imagens permaneçam, ainda hoje, desconhecidas da generalidade da população. Sessenta anos depois, como abordar seriamente o evento mais sangrento da história contemporânea em Portugal?

Se é certo que isso significa enfrentar o desconforto de olhar com atenção todos estes acontecimentos, imagens e números e encontrar meios de lidar com a manipulação emocional inerente, o trabalho de articulação da produção visual e da violência política continua ainda por fazer. Impõe-se inventar novos relacionamentos com o arquivo mais que obter novas fontes, sobretudo face ao excepcional impacto emocional e político de certas imagens.

O posicionamento estratégico da instalação dedicada aos fantasmas do passado, na Bienal de Coimbra, adquire por isso uma pertinência inusitada, embora exponha, acima de tudo, a continuada falta de contexto de visionamento para tais manifestações. Aquilo que convoca acaba por ser uma pergunta sobre a pergunta: como se precipita, a partir de um arquivo, o debate sobre as responsabilidades éticas e políticas na mediação de histórias intoleráveis em público?

Referências

- Antunes, José Freire. 1992. *Nixon e Caetano: promessas e abandono*. Lisboa: Difusão Cultural.
- Cabrita, Felícia. 2013. “O tabu de Cunhal”. *Tabu*, 22 Novembro 2013.
- Canelas, Lucinda e Isabel Salema. 2012. “Relatório militar revela que tropas portuguesas participaram em decapitações”. *Público*, 16 Dezembro 2012.
<https://www.publico.pt/2012/12/16/culturaipsilon/noticia/relatorio-militar-revela-que-tropas-portuguesas-participaram-em-decapitacoes-1577624>
- Curtis, Mark. 1995. *The Ambiguities of Power: British Foreign Policy since 1945*. London: Zed Press.
- Dias Ramos, Afonso. 2014. “Angola 1961, o horror das imagens”. In *O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial português (1860-1960)*, editado por Filipa Lowndes Vicente, 397-432. Coimbra: Edições 70.
- Dias Ramos, Afonso. 2020. “The Fugitive Image: Colonial Terror and Contemporary Art”, *Observatorio (OBS*)*, 73-87.
- Dias Ramos, Afonso. 2023. “Images That Kill: Counterinsurgency and Photography in Angola Circa 1961”. In *Photography in Portuguese Colonial Africa, 1860-1975*, editado por Afonso Dias Ramos e Filipa Lowndes Vicente, 325-368. Cham: Palgrave Macmillan.
- Furtado, Joaquim. 2010. *A Guerra*, 3º episódio, documentário televisivo, RTP.
- Luz, Paula Sofia. 2024. “Bienal de Coimbra pode mudar-se para o antigo Pediátrico ou São Jorge de Milreus”. *Público*, 1 Julho 2024.
- Martín Luque, Alba. 2022. *Disparando imágenes: una historia visual de la guerra de descolonización del África portuguesa contada desde el caso de estudio del Frente de Liberación de Mozambique, 1955-1975*, Tese de Doutoramento, European University Institute.
- Negalha, Jonas. 1963. “A Bola”. In *Ibéria, Anistia, Revolução*. São Paulo: Editôra Felman-Rêgo, 7.
- Ramada Curto, Diogo. 2022. “Guerra de imagens e fotografias de cabeças cortadas”. *Expresso*, 24 Junho 2022.
<https://expresso.pt/revista/2022-06-25-Guerra-de-imagens-e-fotografias-de-cabecas-cortadas.-Ha-novas-pistas-sobre-a-repressao-militar-durante-a-Guerra-Colonial-a0debb7c>

Roberto, Holden. 1961. “Entrevista de rádio por Dick Elman, WBAI-FM, Nova Iorque (18 Novembro de 1961, 16h30) [Transcrição]”. Arquivo Oliveira Salazar (AOS/CO/UL). Arquivo Nacional Torre do Tombo. Lisboa.

State of Singapore. 1963. *Legislative Assembly Debates: Official Report*. Vols. 21-22. Singapore: Legislative Assembly.

Ulloa, Ángel Calvo e Marta Mestre. 2024. *Anozero 24' Bienal de Coimbra – O Fantasma da Liberdade*. Coimbra: Anozero - Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra.

United Nations. 1962. *Official Records. General Assembly*, Vol. 3, New York: UN.