Cultura

Revista de História e Teoria das Ideias

Vol. 43 / 2024
II Série

Centro de Humanidades

Cultura

Revista de História e Teoria das Ideias

***Cultura* – Revista de História e Teoria das Ideias**
(II Série) vol. 43 – 2024

Publicação anual do CHAM – Centro de Humanidades – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, Universidade dos Açores (NOVA FCSH-UAc)

Indexada e referenciada nas bases de dados e catálogos internacionais: CARHUS + 2018 | CIRC | ERIH Plus | Index Copernicus | Index Islamicus | Latindex (catálogo v1.0) | MIAR | SHERPA/RoMEO

Directora: Isabel Araújo Branco

Coordenação Editorial: Inês Cristóvão

Conselho Editorial: Daniela Spina (CHAM, NOVA FCSH/UAc), Isabel Araújo Branco (CHAM, NOVA FCSH), Margarida Amoedo (Un. Évora), Noemi Alfieri (CHAM, NOVA FCSH/UAc), Silvana Roque de Oliveira (CHAM, NOVA FCSH/UAc)

Conselho Consultivo: Adelino Cardoso (CHAM, NOVA FCSH/UAc), Aliocha Maldavsky (Un. Paris Ouest Nanterre), Andrea Carlino (Un. Genebra), Ângela Barreto Xavier (ICS-ULisboa), Antonio Castillo Gòmez (Un. Alcalá), Carmen Acuña-Partal (Universidad de Málaga), Colas Duflo (Un. Paris Ouest Nanterre), Daniel E. Morales Ruvalcaba (Sun Yat-sen University), Gabriella Silvestrini (UPO Vercelli), Gonçalo Marcelo (Universidade de Coimbra), Hans-Jürgen Lüsebrink (Universität des Saarlandes), Leonor Santa Bárbara (CHAM, NOVA FCSH/UAc), Márcia Abreu (UNICAMP), Maria Fátima Nunes (Universidade de Évora), Nuno Domingos (ICS-Universidade de Lisboa), Nunziatella Allessandrini (CHAM, NOVA FCSH/UAc), Patricia Saldarriaga (Middlebury College), Pedro Cardim (CHAM, NOVA FCSH/UAc), Rochelle Pinto (Azim Premji University), Sébastien Rozeaux (University of Toulouse2-Le Mirail), Vanda Anastácio (FLUL, ULisboa), Vera Lúcia de Oliveira (Università degli Studi di Perugia)

***Referees* deste número:** Ana Pais (ICNOVA, NOVA FCSH), André Carmo (Uni. Évora), Conceição Pereira (Newcastle University), Cristina Rodrigues (IHC, NOVA FCSH), Cristina Somolinos Molina (Universidad de Alcalá), Fernando José Piteira (Uni. Porto), Helena Elias (FBAUL), Heriberto Cairo Carou (Universidad Complutense de Madrid), Joana Miguel Almeida (CRIA, NOVA FCSH), José Manuel da Costa Esteves (Université Paris Nanterre)

Gestão de Acesso Aberto e Metadados: Inês Cristóvão

Capa: Cesare Ripa, *Iconologia*, ed. Pádua, 1618

Direcção Gráfica: Edições Húmus

Editor: CHAM, NOVA FCSH-UAc / Edições Húmus
© CHAM e Húmus

Depósito legal n.º 97341/96 | ISSN: 0870-4546 | eISSN: 2183-2021 | URL deste número: https://revistas.fcsh.unl.pt/cultura/issue/view/122

Oferta de exemplares para recensão:
CHAM | Av. de Berna, 26-C | 1069-061 Lisboa | Portugal | culturacham@fcsh.unl.pt
Para referência de números anteriores, consultar:
https://journals.openedition.org/cultura/

Publicação subsidiada ao abrigo do projecto estratégico do CHAM, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa, Universidade dos Açores, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia – UID/4666/2025 (https://doi.org/10.54499/UID/04666/2025).

Cultura

Revista de História e Teoria das Ideias

Vol. 43 – 2024 / II Série

O 25 de Abril em 2024:
perspetivas das Humanidades

Coordenação científica
Joana Dias Pereira

CHAM
CENTRO DE
HUMANIDADES
NOVA FCSH–UAc

Índice

Editorial 9
Isabel Araújo Branco

Dossiê | O 25 de Abril em 2024: perspetivas das Humanidades

Apresentação – O 25 de Abril em 2024: perspetivas das Humanidades 15
Joana Dias Pereira

E Agora, José? de José Cardoso Pires e a memória antifascista 19
Carina Infante do Carmo

Violência e solidão: o caso do aborto. Um diálogo literário e cultural 45
Isabel Henriques de Jesus

Contributos para o estudo do teatro durante o Processo Revolucionário em Curso (PREC) 63
José Pedro Sousa

A militância política dos artistas: movimentos de auto-organização na revolução do 25 de Abril 93
Cristina Pratas Cruzeiro

"Unidos Venceremos": arte e comunidade em discurso direto 121
Filipa Baptista, Margarida Alves, Sérgio Vicente

"O que é que eu senti?" Recordações e emoções de sindicalistas que viveram a Revolução 143
Joana Dias Pereira

Ensaios

O cinema que corporaliza as memórias. Métodos de trabalho colaborativo em *Prazer, Camaradas!* (2019) 179
José Filipe Costa, Hugo Azevedo

Entrevistas

O 25 de Abril em 2024: a palavra aos criadores e artistas 193
Ana Bela Morais

A resistência deu-se "também nas prisões, nos lares, em pequenas comunidades"
Susana Sousa Dias

"A emergência de retratar a realidade foi voraz e positiva"
Manuel Mozos

"A nossa Revolução foi um momento de alta poesia colectiva"
João Pedro Mésseder

"A literatura constrói, reconstrói e destrói a memória colectiva"
Rita Cruz

Música e revolução: as vozes ibéricas
Pedro Tadeu

"A cultura e os direitos sociais são fundamentais para uma resposta humanista"
Tiago Santos

"Um país sem memória é um país sem futuro"
Rogério Charraz

Valorizar e defender a liberdade com a música
Joana Fonseca

Vária

O Liceu Camões no 25 de Abril: um sindicalismo no feminino 225
Isabel Cluny, Sandra Escobar

Recensões

AAVV. 2024. *Não esquecerei o que então chamámos esperança. Antologia de crónica autobiográfica sobre a Revolução de Abril* 257
João Minhoto Marques

CORREIA, Maria da Luz, e Catarina Rodrigues, coord. 2024. *Média e Indisciplina. Contributos para uma política das mediações* 261
Isabel Babo

FARIA, Dominique, Marta Pacheco Pinto, e Joana Moura, eds. 2022. *Reframing Translators, Translators as Reframers* 267
Charles Chon Neng Cheung

Editorial

*Isabel Araújo Branco**

Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias 43 (2024), 9-11. ISSN 0870-4546.
DOI: https://doi.org/10.34619/4vgs-dqt1

O CHAM – Centro de Humanidades (NOVA FCSH / UAc) assinalou os 50 anos da Revolução dos Cravos de forma muito especial em 2024, associando-se a várias instituições não académicas – como a Comissão Comemorativa 50 anos 25 de Abril, o Museu do Aljube – Resistência e Liberdade, a Fundação José Saramago e o Agrupamento de Escolas Aver-o--Mar – e académicas – como a Universidad de Zaragoza (Espanha), o Instituto de História de Arte (IHA, NOVA FCSH), o Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM, NOVA FCSH), o coro CoraLiCiMus (NOVA FCSH), «Repentinas da NOVA» e o Gabinete de Comunicação (NOVA FCSH).

Neste âmbito, a *Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias* publica no seu número actual o dossiê "O 25 de Abril em 2024: perspectivas das Humanidades". Coordenado por Joana Dias Pereira (Instituto de História Contemporânea, NOVA FCSH), este dossiê multi-disciplinar reúne olhares sobre a Revolução e a sua memória a partir de trabalhos desenvolvidos por especialistas em Estudos Literários, Teatro, História, Cinema, Artes Plásticas e Visuais. Inclui artigos de 13 investigadores de nove centros de investigação da Universidade de Coimbra (CEIS20), Universidade de Lisboa (Centro de Estudos Comparatistas, Centro de Estudos de Teatro e Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes) e NOVA FCSH (IELT, CETAPS, IHC, IHA e CHAM), além de depoimentos do realizador de cinema José Filipe Costa e do director de fotografia Hugo Azevedo e entrevistas aos escritores Rita Cruz e João Pedro Mésseder, aos realizadores Susana Sousa Dias e Manuel Mozos, aos músicos Rogério Charraz e Tiago Santos, à maestrina Joana Fonseca e ao jornalista Pedro Tadeu.

Esta é, pois, mais uma forma de assinalar esta data maior da História portuguesa e mundial, bem como de reconhecer, valorizar e defender as conquistas do processo revolucionário que melhorou de forma profunda a vida de quem vivia e vive em Portugal: a democracia é introduzida não apenas nos processos eleitorais e na legislação, mas também em campos tão fundamentais como o acesso à saúde, à educação e à cultura; a habitação;

* Directora da *Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias*.

as infra-estruturas públicas de saneamento e electricidade; o aumento generalizado dos salários; a garantia de férias, os subsídios de férias e de Natal; a diminuição das diferenças salariais; e a fixação do salário mínimo nacional. Para as mulheres em particular, vive-se noutro mundo. É o fim das restrições baseadas no género quanto à capacidade eleitoral dos cidadãos; o aumento da duração da licença de maternidade para 90 dias; a criação de consultas de planeamento familiar nos centros de saúde; a possibilidade de obter o divórcio civil; a abolição do direito do marido de abrir a correspondência da esposa; ou a abertura às mulheres de carreiras na magistratura judicial, Ministério Público, etc.

As iniciativas organizadas ou co-organizadas pelo CHAM foram múltiplas. Por exemplo, o "CHAM *Talks*, um *podcast* para ouvir ciência" dedicou uma série aos "50 Anos do 25 de Abril", com publicação semanal ao longo de Abril de 2024. A partir de investigações recentes ou que estão a ser actualmente desenvolvidas, o *podcast* apresenta conversas sobre diferentes vertentes e protagonistas da Revolução, estabelecendo um paralelo com os nossos dias. Esta série foi uma colaboração com a Comissão Comemorativa 50 anos 25 de Abril e o Museu do Aljube – Resistência e Liberdade. Incluiu as seguintes entrevistas: "Formas de censura e liberdade de criar e publicar", com João Luís Lisboa; "Salgueiro Maia, o seu jornal e o poder do humor", com João Pedro Ferreira; "Paulo Freire e a Revolução portuguesa", com Débora Dias; e "A canção de protesto e a sua herança no *rap*", com Federica Lupati.

Por seu lado, o Ciclo "Ler e Ouvir a Revolução: Literatura e Música no 25 de Abril" consistiu em três sessões (quatro apresentações, no total) de leitura e comentário de textos literários sobre o processo revolucionário e interpretação de peças musicais associadas, cruzando literatura e música. Cada sessão (em Abril, Maio e Setembro de 2024) partiu de um momento ou figura do período da ditadura, sendo feita a transição para os primeiros dias da Revolução e terminando com textos sobre o desenvolvimento do processo revolucionário. Os textos foram interpretados por professores, investigadores, estudantes e protagonistas das histórias relatadas (ou seus familiares). Gostaríamos de destacar a participação dos resistentes antifascistas Mariana Rafael e Armando Morais e de familiares de Manuel Gusmão (a filha, Ana Gusmão), Ivone Dias Lourenço (o sobrinho Pedro Valegas) e Catarina Rafael (a neta, Catarina Morais Oliveira). As sessões contaram com fotografias de Eduardo Gageiro e ilustrações de Marta Nunes. Co-organizado pelo CHAM, CESEM, coro CoraLiCiMus (NOVA FCSH) e "Repentinas", o ciclo contou com a parceria da Comissão Comemorativa 50 anos 25 de Abril e do Museu do Aljube – Resistência e Liberdade.

Salgueiro Maia esteve no cerne de duas outras iniciativas do nosso centro: a Exposição "Salgueiro Maia, Jornalista", patente na Casa de Vidro da NOVA FCSH entre 22 de Março e 29 de Abril; e a Conferência "Salgueiro Maia, Imprensa Militar e Cultura Política", que

teve lugar a 22 de Março na NOVA FCSH. Ambas foram co-organizadas pelo CHAM, NOVA FCSH, Direcção de História e Cultura Militar e Biblioteca do Exército, Câmaras Municipais de Lisboa, Castelo de Vide e Santarém, Junta de Freguesia das Avenidas Novas e Comissão Comemorativa 50 anos 25 de Abril

A 3, 4 e 5 de Junho, o projecto internacional "Transfición. Discursos y relatos de la Transición" (sediado na Universidad de Zaragoza) promoveu em Lisboa o Colóquio "La Revolución de los Claveles y la perspectiva cultural europea: historia y literatura en relación con otras artes", numa co-organização do CHAM – Centro de Humanidades (NOVA FCSH-UAc) e do Instituto de História de Arte (NOVA FCSH/ IN2PAST), com o apoio do Museu do Aljube – Resistência e Liberdade e da Fundação José Saramago. O colóquio integrou mesas-redondas sobre música, literatura e cinema e comunicações de cerca de 30 investigadores de várias universidades europeias.

Entre outras iniciativas, gostaríamos de destacar o Congresso "Meio Século depois de Abril. A Revolução no Espaço Atlântico", que teve lugar na Universidade dos Açores entre 23 e 25 de Outubro; e a preparação de conteúdos sobre o 25 de Abril no âmbito do projecto "Formiga", dirigido a alunos do Agrupamento de Escolas Aver-o-Mar, desde a educação pré-escolar ao 9.º ano.

O ano de 2024 é, pois, particular, mas nos seguintes continuaremos a reflectir e a celebrar a Revolução portuguesa.

Dossiê | O 25 de Abril em 2024: perspetivas das Humanidades

Apresentação
O 25 de Abril em 2024: perspetivas das Humanidades

*Joana Dias Pereira**

Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias 43 (2024), 15-18. ISSN 0870-4546.
DOI: https://doi.org/10.34619/hagk-zcoz

O dossiê *O 25 de Abril em 2024: perspetivas das Humanidades* reúne diferentes olhares disciplinares e metodológicos. Os seus sete artigos, bem como as entrevistas associadas, abordam a memória multifacetada da Revolução e o seu legado duradouro na sociedade portuguesa, revelando como este período histórico continua a ser uma referência para o pensamento crítico contemporâneo. Destacam o papel da arte e da cultura como instrumentos cruciais de intervenção política e transformação social, desde a resistência antifascista e anticolonial até à construção da democracia. Esta análise é complementada pela exploração da intensa mobilização social e ação coletiva de diversos grupos, incluindo artistas auto-organizados, sindicalistas e movimentos de mulheres, que se empenharam ativamente no processo revolucionário e na luta por direitos. Contudo, os textos também realçam as tensões, fissuras e divisões internas que marcaram o período revolucionário, bem como os impactos da contrarrevolução na memória coletiva.

O dossiê inicia-se com o artigo de Carina Infante do Carmo, investigadora do Centro de Estudos Comparatistas (FLUL), "*E Agora, José?* de José Cardoso Pires e a memória antifascista", que recapitula os efeitos castradores da ditadura sobre a cultura e evidencia a resposta contra-hegemónica, em particular o papel do neorrealismo. Destaca o modo como José Cardoso Pires identifica o substrato antifascista da revolução, analisando as suas conquistas, impasses e derrotas, a preocupação do autor com o subsequente branqueamento do fascismo e do colonialismo, bem como com a obliteração da memória da resistência antifascista.

"Violência e solidão: o caso do aborto. Um diálogo literário e cultural", de Isabel Henriques de Jesus, investigadora do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (NOVA FCSH), coloca em diálogo *L'Événement*, de Annie Ernaux, e *Novas Cartas Portuguesas*, das "Três Marias", debruçando-se sobre o tema do aborto clandestino. Através da análise literária

* IHC – Instituto de História Contemporânea; IN2PAST, NOVA FCSH, Portugal.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-4898-7073. *E-mail*: joanapereira@fcsh.unl.pt.

comparada das duas obras, demonstra a violência e a solidão com que as mulheres se confrontavam em contextos profundamente repressores, tanto em França quanto em Portugal. Argumenta que o 25 de Abril, embora não tenha despenalizado imediatamente o aborto, abriu caminho para a emergência desta discussão social e para a luta contínua pelos direitos das mulheres.

"Contributos para o estudo do teatro durante o Processo Revolucionário em Curso (PREC)", de José Pedro Sousa, investigador do Centro de Estudos de Teatro (FLUL), destaca o impacto da Revolução no panorama da produção teatral da década de 1970, ilustrando a descentralização e a emergência de novos grupos. Explora as tensões estéticas e ideológicas na busca por novos públicos e o papel social da arte na construção da democracia, revelando a forma como a arte se tornou um instrumento de intervenção e transformação, apesar das discussões internas sobre o modelo de teatro e o seu papel na consciencialização das classes trabalhadoras.

"A militância política dos artistas: movimentos de auto-organização na Revolução do 25 de Abril", de Cristina Pratas Cruzeiro, investigadora do Instituto de História da Arte (NOVA FCSH), mapeia e problematiza o desenvolvimento do movimento auto-organizativo de artistas em Lisboa entre 1974 e 1976, no contexto da Revolução do 25 de Abril, com foco no papel da Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA) como polo agregador. Os resultados mostram a intensa mobilização social e cultural pós-Abril, impulsionada pela vontade de contribuir para a construção da democracia através da arte como instrumento de intervenção política. No entanto, a análise também revela as tensões, fissuras e divisionismos que surgiram entre os artistas auto-organizados, resultando no arrefecimento da militância e na dissolução de muitos desses grupos ainda antes da aprovação da Constituição de 1976.

"'Unidos Venceremos': arte e comunidade em discurso direto", de Filipa Aparício Baptista, Margarida Alves e Sérgio Vicente, investigadores do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (FBAUL), apresenta um projeto de arte pública participativa que explora a arte como prática colaborativa e social na Associação de Moradores "Unidos Venceremos" em Canal Caveira, Grândola, fundada no contexto revolucionário. O projeto retoma a premissa da "construção coletiva" do espaço público da segunda metade dos anos 1970, ativando a memória histórica e promovendo a transformação social através da participação ativa da comunidade. A escultura escolhida, "Raízes da Liberdade", simboliza a continuidade e o futuro dos ideais de Abril.

"'O que é que eu senti?' Recordações e emoções de sindicalistas que viveram a Revolução", de Joana Dias Pereira, investigadora do Instituto de História Contemporânea (NOVA FCSH), explora as recordações e emoções de sindicalistas de base que viveram a Revolução de

25 de Abril e os períodos que a antecederam e sucederam. Este artigo apresenta os primeiros resultados de um projeto de investigação colaborativa assente em entrevistas biográficas, com foco na coprodução de conhecimento e na história das emoções. Recupera a memória da pobreza e sobre-exploração laboral durante a ditadura, contrastada com a mobilização social e a conquista de direitos laborais pós-Abril. Realça a resistência quotidiana face à violência contrarrevolucionária, o assédio patronal e a desindustrialização que marcaram a longa atividade sindical destes protagonistas, sublinhando a persistência da solidariedade e da esperança na luta por uma sociedade mais justa.

Para além dos artigos, o dossiê conta com o ensaio "O cinema que corporaliza as memórias: métodos de trabalho colaborativo em *Prazer, Camaradas*! (2019)", de José Filipe Costa, investigador do Instituto de História Contemporânea (NOVA FCSH), e de Hugo Azevedo, diretor de fotografia. O texto explora os modos de fazer do filme, que rememora a relação entre portugueses e estrangeiros nas cooperativas formadas no Ribatejo em 1975, abordando temas como afetividade, intimidade, sexualidade e alfabetização, envolvendo dramatizações e improvisação, filmando em espaços que ativam recordações, utilizando uma estética que abraça o anacronismo e a artificialidade e criando uma compreensão íntima e fluida das vivências desse período excecional.

Esta edição conta ainda com um conjunto de entrevistas, "O 25 de Abril em 2024: a palavra aos criadores e artistas", realizadas por Ana Bela Morais (FLUL). Esta secção distinta oferece uma perspetiva única e íntima das vivências pessoais e das reflexões contemporâneas sobre este período histórico crucial, incluindo o papel da música de intervenção, do cinema e da literatura na construção da memória coletiva e na compreensão do 25 de Abril em 2024.

Na perspetiva historiográfica da coordenadora deste dossiê, os contributos refletem sobre três processos – a ditadura, a revolução e a contrarrevolução. São abordados aspetos essenciais do Salazarismo como a tortura, a prisão, a delação e o arbítrio penal, a censura e os seus impactos na criação artística e literária, bem como a moral patriarcal que subalternizava e oprimia as mulheres. É denunciada a natureza social do regime, as desigualdades e hierarquias sociais, a sobre-exploração do trabalho, as discriminações e os abusos patronais, mas também evidenciadas múltiplas formas de resistência e oposição, levadas a cabo por diferentes formações sociais e políticas.

O período revolucionário é ilustrado como um tempo de excecional mobilização social e participação cívica, uma expectativa e determinação generalizada de transformação social, que atingiu diferentes setores da sociedade portuguesa. Destacam-se os criadores de diversas expressões artísticas e a sua intervenção política neste período, mas também os ativistas sindicais e as emoções que a recordação do processo revolucionário

lhes desperta, ou os movimentos de mulheres e os seus avanços perante a oportunidade política criada pela Revolução. São igualmente consideradas as tensões, contradições e disputas, desde as dissensões estéticas e ideológicas à violência contrarrevolucionária e ao malogro da justiça política.

Finalmente, os contributos selecionados denunciam as representações reacionárias da Revolução e os seus impactos na memória coletiva – o processo de patologização da revolução, a obliteração da memória antifascista ou o revisionismo historiográfico –, resgatando as memórias dos vencidos e recolocando a arte, a cultura e a ciência ao serviço das narrativas contra-hegemónicas.

E Agora, José? de José Cardoso Pires e a memória antifascista*

*Carina Infante do Carmo***

Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias 43 (2024), 19-43. ISSN 0870-4546.
DOI: https://doi.org/10.34619/xnif-kgx7

Resumo

E Agora, José? (1977) é o primeiro livro que José Cardoso Pires publica depois da Revolução Portuguesa (1974-1976), reunindo ensaios, textos testemunhais e de intervenção pública, anteriores, coevos ou posteriores a esse marco maior da história portuguesa contemporânea. O dever de memória leva o escritor a recapitular os efeitos castradores da ditadura sobre o campo cultural e a evidenciar a resposta contra-hegemónica antifascista em que se destacou o neo-realismo. Subsequentemente identifica o substrato antifascista da floração revolucionária, analisando as suas conquistas, impasses e derrotas no Portugal democrático nascido a 25 de Abril de 1974. Assim se conjugam a auto-representação do escritor que se olha ao espelho depois dos 50 anos e a assunção de um tempo colectivo em que o júbilo emancipatório de Abril sofreu já um golpe contra-revolucionário e os vencedores daquele processo histórico forjam um consenso para obliterar a memória da resistência antifascista.

Palavras-chave: memória antifascista, fascismo, justiça de transição, revolução, temporalidade constelar, dever de memória.

Abstract

E Agora, José? (1977) is the first book that José Cardoso Pires publishes after the Portuguese Revolution (1974-1976), bringing together essays, testimonial texts, speeches, published before, during or after to this major milestone in contemporary Portuguese history. The duty of memory leads the writer to recapitulate the emasculating effects of the dictatorship on the cultural field and to highlight the counter-hegemonic anti-fascist response in which neo-realism stood out. Subsequently, it identifies the anti-fascist substrate of the revolutionary flowering, analyzing its achievements, impasses and defeats in democratic Portugal born on April

* A autora não utiliza o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990 (AO90), tendo sido respeitada a grafia portuguesa anterior ao mesmo.

** Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0003-0231-1243. *E-mail*: ccarmo@ualg.pt.

25, 1974. This combines the self-representation of the writer who looks in the mirror after the age of 50 and the assumption of a collective time in which the emancipatory joy of April had already suffered a counter-revolutionary blow and the winners of that historic process forged a consensus to obliterate the memory of anti-fascist resistance.

Keywords: Antifascist memory, fascism, transitional justice, revolution, *constellative* temporality, duty of memory.

O exemplo da cultura antifascista dos tempos da ditadura

Em "Prà frente, meu coração", de *E Agora, José?* (1977), espécie de preito à memória do seu amigo José Dias Coelho, o artista e militante comunista assassinado pela PIDE em 1961, José Cardoso Pires assume-se como cidadão e escritor antifascista. Nessa qualidade afronta a violência e o ódio fascistas, que aquele crime exemplificou e que teve expressão sangrenta ao longo do século XX, desde a acção falangista na Guerra de Espanha à brutalidade golpista no Chile de Pinochet:

> Sabemos que [a morte de Dias Coelho] é um capítulo do ódio ou do medo, a morte imposta aos militantes da liberdade. Mas sabemos igualmente que é dela que o fascismo faz moeda própria e alimento essencial; que onde haja exploração do homem está ela, a morte, disfarçada de comum e natural, e que, irmã traidora da fome, tem na guerra, em todas as guerras, a sua razão mercenária. Que, desde os berros falangistas do Viva la Muerte! às chacinas do Chile, é a Morte, Morte, sempre a Morte, que aparece como exibição imperialista de orgulho e de poder.
>
> Por isso é que os verdadeiros revolucionários amaram e defenderam a Vida com o risco do último sacrifício – e entre esses, Dias Coelho, o meu amigo de longe e para sempre. Poucos como ele tiveram tão saudável e empenhado gosto de viver, e raros, raríssimos, usaram de tão serena tolerância no desejo de compreender e lutar. (Pires 1999, 97)

O texto, cujo título cita a abertura do poema "Canção livre" de Dias Coelho, revê a intervenção de Cardoso Pires na primeira homenagem ao escultor depois do 25 de Abril, realizada na Sociedade Nacional de Belas Artes, a 19 de Junho de 1974. A liberdade finalmente conquistada exigia a condenação do fascismo, do seu culto da violência, da morte, da guerra e a celebração dos que, como Dias Coelho, haviam resistido à longa opressão da ditadura. Poucas semanas antes, tinha saído a primeira edição portuguesa de *A Resistência em Portugal*, de que Dias Coelho fora na verdade co-autor. Com encomenda da direcção do PCP, o livro, editado no estrangeiro na década de 1960, constituiu a primeira narrativa

sistemática da luta comunista contra a ditadura. A edição portuguesa acrescenta uma dimensão nova, quando homenageia aquele artista e combatente político, fechando com o poema-encómio "Discurso tardio à memória de José Dias Coelho" (1972), de Eugénio de Andrade[1].

José Cardoso Pires cita alguns versos deste poema e, a partir de um tempo já libertado, considera Dias Coelho o "meridiano natural da nossa geração" (Pires 1999, 97). Uma geração que sabemos ter sido desperta politicamente com o MUD Juvenil e a luta pela paz, em plena Guerra Fria, enquadrada pela entrada de Portugal na NATO, em 1949, o que ajudou a que a ditadura sobrevivesse mais um quarto de século. O autor elogia em Dias Coelho a vocação para a beleza e a vida e o sacrifício da clandestinidade quando, em 1955, este começava a ver os primeiros sinais de reconhecimento público como artista plástico. Assim lhe atribui o estatuto não de vítima mas de obreiro da liberdade que não a pôde viver, ao ter combatido, "inteiro e definitivo" (Pires 1999, 100), ainda mais no mergulho clandestino, uma sociedade vigiada, marcada pela privação material e pelo obscurantismo e cerceamento da vida cultural.

Dias Coelho foi o intelectual orgânico comunista por excelência (como o foi Soeiro Pereira Gomes) ao aliar militância e arte. Assim sucedeu, inclusive na clandestinidade, dadas as responsabilidades que assumiu no Sector Intelectual de Lisboa do PCP, a colaboração na imprensa clandestina, nomeadamente como gravador, e a iniciativa enquanto dirigente e participante nas Exposições Gerais de Artes Plásticas (EGAP), que, durante dez anos, até 1956, foram um acto de confrontação cultural com o regime fascista, não raro sujeitas à repressão da PIDE. Importa lembrar que nas EGAP encontraram incentivo para a criatividade livre artistas (na maioria jovens) desalinhados da política cultural do Secretariado Nacional da Informação (SNI), numa pluralidade de opções estéticas (neo-realistas e, em menor número, surrealistas e abstraccionistas) decorrente dos objectivos de abrangência e unidade política antifascista dos seus organizadores.

Sem esconder a emotiva rememoração pessoal, Cardoso Pires assume, como aliás noutros pontos de *E Agora, José*?, a voz de uma primeira pessoa do plural, em que se insere o seu estatuto de cidadão e escritor:

[1] *A Resistência em Portugal* transcreve artigos e gravuras publicados na imprensa clandestina comunista por José Dias Coelho e pela sua companheira, Margarida Tengarrinha. Tendo sido publicado depois da morte do escultor, é-lhe atribuído o exclusivo da autoria, quer nas edições estrangeiras da década de 1960 (Brasil, 1961; União Soviética, 1963; Roménia, 1964; Checoslováquia, 1965), quer na edição portuguesa de Maio de 1974, cujo prefácio (além de uma nota datada de Julho de 1971) é assinado por Margarida Tengarrinha. Quanto ao poema "Discurso tardio à memória de José Dias Coelho", Eugénio de Andrade insere-o em *Homenagens e Outros Epitáfios* (1974).

> A luta política, aquela que vai às raízes, entenda-se, é uma técnica de construir a felicidade. O livro e a arte enriquecem o homem, é certo; mas não é menos certo que não se pode escrever ou desenhar a palavra Amor, indiferente às vítimas do ódio que nos rodeiam ou ignorando as desigualdades e os pavores. Se hoje o meu, o nosso orgulho de cidadãos é o de, pela primeira vez, podermos adormecer com a nossa consciência de que ninguém neste país está a ser torturado, isso só exige que defendamos esse privilégio com vigilância dobrada e que escrevamos a tal palavra Amor com maior beleza e imaginação. (Pires 1999, 100)

Em nome desse nós de que faz parte e a partir do caso de Dias Coelho, subjaz ao discurso de Cardoso Pires o entrelaçamento entre política e cultura, impulsionado desde o VII Congresso da Internacional Comunista, em 1935, e a subsequente viragem para a política das Frentes Populares, depois aprofundada durante a II Guerra Mundial e no imediato Pós-Guerra. Em Portugal, contra a ditadura de Salazar constituiu-se um bloco antifascista, de todo restrito mas com forte influência do PCP, cuja iniciativa política "nunca dispensou as alianças, os compromissos, os confrontos" (Nunes 2017, 469) no campo social e político. Essa cultura antifascista agregou grupos muito significativos da intelectualidade e das artes, num combate que se definiu pela compreensão progressista e humanista do mundo, pela transformação e emancipação social, pela democratização da cultura, pensada e levada à prática com particular "'organicidade'" (Nunes 2017, 466) pelo neo-realismo.

Desde a sua génese, nos meados da década de 1930, o movimento cultural neo-realista foi capaz de operar "no sentido da atracção de 'intelectuais tradicionais' [escritores, artistas, ensaístas] – sobretudo da nova geração – e simultaneamente da formação de 'intelectuais orgânicos' do movimento operário" (Nunes 2017, 467). Na sua diversidade polémica e no cruzamento (mesmo se não inteiramente sobreponível) com o campo político-partidário comunista, o neo-realismo veio a construir no campo cultural "o lugar escrito d[a]s diversas modalidades de resistência" (Lourenço 1996, 84), uma longeva contra-hegemonia anti-salazarista que deu os seus frutos na Revolução de Abril e no regime democrático dela resultante.

Ora, uma das dimensões mais relevantes de *E Agora, José*? passa precisamente pela forma como declara o seu antifascismo e como dá expressão à dívida para com o legado da resistência comunista e do neo-realismo. Quando revê e publica "Prà frente, meu coração", José Cardoso Pires pode já não estar próximo do PCP como esteve até ao final dos anos 1960[2]. Ainda assim, enfatiza o privilégio de viver em democracia e a necessidade

[2] Note-se que, em entrevista de 1976, José Cardoso Pires se declara "marxista sem partido" (Pires 1976, 12).

imperiosa de a preservar, tendo ela sido alcançada graças à radicalidade revolucionária. Diz com todas as letras: "A luta política, aquela que vai às raízes, entenda-se, é uma técnica de construir a felicidade" (Pires 1999, 100). Esta frase ressoa tanto à Revolução Francesa e ao valor da emancipação e da razão soberana, entendida por Saint-Just como ideia nova na Europa moderna, como à dialéctica marxista, que não prescinde de ir às raízes históricas e materiais para entender a ordem social, nas suas contradições, conflitos e possibilidades de transformação.

Com toda a pertinência, Cardoso Pires vê o substrato da cultura antifascista na arte e no livro, na edição e na imprensa cultural, graças aos quais se democratizou a palavra e a cultura visual, sob a forma da ilustração e da gravura. No centro dessa cultura estava a palavra escrita (e as suas expressões performativas, a conferência e o recital), que permitiu fazer da racionalidade intelectual o reduto para a defesa de uma cultura democratizada e geradora de sentido de comunidade e para o combate contra o nacionalismo fascista e a emergente cultura massificada do entretenimento. São esses, de resto, eixos do pensamento de Bento de Jesus Caraça, nas conferências "A cultura integral do indivíduo" (1933) ou "A arte e a cultura popular" (1936).

E Agora, José? recolhe textos muito variados que o subtítulo *Ensaios* procura congregar do ponto de vista genológico: uns publicados em jornais e catálogos, outros censurados, antes de 1974 ou apenas divulgados até essa data no estrangeiro, outros ainda posteriores ao 25 de Abril, sendo vários deles sujeitos, de forma mais ou menos substancial, a uma revisão e compondo um acervo determinado pelo momento da edição do livro, em 1977[3]. Eis, na verdade, um caderno de ensaios, textos testemunhais e de intervenção pública que equacionam, passo a passo, as circunstâncias do escritor antes e no tempo de viragem mais intensa e acelerada da história contemporânea portuguesa: os anos de chumbo da repressão da ditadura; a Guerra Colonial; o período revolucionário extensível até à aprovação da Constituição de 1976; a vitória definitiva da legitimidade eleitoral sobre a legitimidade revolucionária (Loff, 2016, 79) e a extinção do MFA, embora, até 1982, os militares exercessem o poder através de um órgão de soberania, o Conselho da Revolução. Acresce a reacção direitista que, depois do 25 de Novembro de 1975, leva tempo a extinguir as

[3] A edição de 1999, que usamos neste trabalho, inclui uma nota do editor, Nelson de Matos, que insiste na importância de *E Agora, José?* para a compreensão da obra de José Cardoso Pires e da sua relação com outros escritores. Refere ainda as discussões com o autor que não veio a rever, como tencionava, a versão primeira do livro e, por isso, resistiu a republicá-lo:. "(como sempre), por considerar que os textos necessitavam de ser revistos, alguns eliminados, outros acrescentados, talvez até preparando-se um segundo volume, para o qual chegou a juntar textos que ia publicando em jornais e revistas, relacionados com a temática central deste projecto."

energias revolucionárias (patentes na Reforma Agrária ou na intervenção sindical e associativa) até à entrada dos anos 1980.

Cardoso Pires delineia auto-retratos (género que dá título à primeira secção do livro) seus e de companheiros e com eles cria simetrias dentro da obra, desde logo entre o primeiro texto de cunho autobiográfico – "Atento, venerador e obrigado", elaborado segundo as formalidades da escrita jurídica, em reacção às arbitrariedades da Lei da Imprensa de 1971, que perpetuava a marginalidade de escritores e jornalistas – e o último, com o título do volume, "E agora, José?". Glosando a partir da epígrafe o poema homónimo de Carlos Drummond de Andrade, datado de 1942, "E agora, José?" ressente-se do rescaldo dolorido de 25 de Novembro, com um tipificado (o escritor de esquerda antifascista) e singular (o próprio José Cardoso Pires) "José a fumar diante do espelho no país dos vinte capitães" (Pires 1999, 265). A remissão para o poema de Drummond enraíza o movimento pendular de um sujeito, entre o tempo pessoal e o tempo da História, que adopta o "tom introspectivo do exame de consciência, fazendo desfilar passo a passo o filme deceptivo de uma 'festa' que acabou" (Morão, 2002, 327).

Compósita por natureza, constituída por "escritos de circunstância" (Pires 1999, 15), a obra em estudo auto-representa o escritor ao espelho, chegado à metade da vida e a sofrer os impactos do tempo colectivo em que o júbilo de Abril esmorece e os vencedores daquela conjuntura histórica forjam um consenso, no campo político e cultural, para obliterar a memória da resistência antifascista e o valor crucial para a democracia portuguesa da transição revolucionária. Para o efeito, o livro vai sinalizando o que torna antifascista a figura autoral e o objecto-livro, sua metonímia. Primeiro, fixa a memória do "pesadelo português" (Pires 1999, 24), da ditadura, da miséria e da guerra, num "mundo de estropiados em marcha" (Pires 1999, 24), visível nas fotografias do álbum *Gente* (1971), de Eduardo Gageiro, que Cardoso Pires prefaciara. Diante desse quadro, um escritor que se prezasse só podia ser "cidadão à margem" (Pires 1999, 19): um como tantos outros "que, nas horas difíceis da nossa História, preferiram a incomodidade de uma independência ao reconhecimento negociado de uma cidadania por tolerância ou por sujeição" (Pires 1999, 20)[4].

[4] Do Pós-Guerra ao 25 de Abril foram vários os embates da frente antifascista dos escritores contra a ditadura. Assim sucedeu em 1945, com a Comissão de Escritores, Jornalistas e Artistas do MUD, e depois no apoio às candidaturas de Norton de Matos (1949) e Humberto Delgado (1958). Seguiram-se o processo instaurado a Aquilino Ribeiro (fundador e presidente da Sociedade Portuguesa de Escritores, em 1956), pelo seu romance *Quando os Lobos Uivam* (1958); a violenta extinção da SPE, em 1965, pela entrega do prémio de novelística a Luandino Vieira, então preso no Tarrafal; os processos judiciais, em 1966, contra Natália Correia pela edição da *Antologia Portuguesa Erótica e Satírica,* apreendida e matéria de julgamento em Tribunal Plenário, e, em 1973, contra Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno, pela publicação de *Novas Cartas Portuguesas* (1972). As três Marias colherão o apoio de

Nessa qualidade de insubordinação político-cultural, o escritor ganha a marca prenunciada de ser, à sua escala, um obreiro da Revolução, o que a publicação do livro *E Agora, José?*, de 1977, não deixa de confirmar. A partir desse ponto no tempo histórico, é também possível ter a visão retrospectiva sobre a permeabilidade política do campo literário: em tempo de ditadura e depois, em contexto revolucionário e contra-revolucionário, determinando de modos diversos o estatuto precário da actividade literária enquanto profissão.

Na secção "Visita à oficina" Cardoso Pires retoma o que já no prefácio "A charrua entre os corvos", de *Jogos de Azar* (1963), apresentava como a "oportunidade de confronto e meditação sobre o artesanato do escritor" (Pires 1993, 13). Neste caso opta por fazer a memória descritiva do processo de criação de *O Delfim* (1968), onde assume a matéria romanesca como sinónima de um "tempo alienado" (Pires 1999, 117), assente em estruturas socioeconómicas e ideológicas caducas e opressivas, mas também prenunciadoras da mudança, se se considerar a socialização da Lagoa da Gafeira, finalmente usufruída por todos no epílogo do romance. Um segundo capítulo da secção "Visita à oficina", intitulado "Técnica do Golpe de Censura", estuda a nossa tradição censória de séculos que o fascismo aprofundou. Munido de um aparelho policial impune de vigilância e repressão políticas, o regime fomentou a anuência passiva e mentalidades adaptadas ao poder, a mentira por omissão, a irresponsabilização jurídica e moral. Interessam, nesse âmbito, a Cardoso Pires os mecanismos que alienaram socialmente o escritor num "exílio cívico" (Pires 1999, 28), com ou sem desterro físico, ilustrado pela "incomunicabilidade com o tempo" (Pires 1999, 85), de que se lamentava Alves Redol à hora da morte, ou pelos pavores do exílio de Castro Soromenho em Paris, em tempo de guerra da independência argelina.

Ao recolher exemplos em livros, na imprensa e até em debates da Assembleia Nacional, o ensaísta mostra a máquina censória e a "chacina cultural" (Pires 1999, 170) dela derivada. A que, anos a fio, privou a sociedade do olhar livre dos escritores, condenados à autocensura, à linguagem alegórica e ao "estilo *clandestino*" (Pires 1999, 174; itálico do texto): um estilo de fórmulas alusivas, figuradas e não raro esquemáticas sobre a injustiça e opressão social, evidente em "autores aparecidos nos anos 40" (Pires 1999, 30), neo-realistas e seus aparentados, entenda-se.

Para este primeiro plano de autodefinição antifascista do autor de *E Agora, José?*, são relevantes as declarações que profere sobre as suas afinidades com os neo-realistas e a valorização do seu legado, reconhecendo-lhes a capacidade de terem revigorado o género romanesco junto de um público alargado e de re-imaginarem ficcionalmente o país na

inúmeros escritores, organizados na recém-criada Associação Portuguesa de Escritores (APE), e serão absolvidas depois do 25 de Abril.

contra-imagem do salazarismo. O capítulo "Discurso entre irmãos" traz para este livro a revisão de uma intervenção sua na entrega do Prémio Camilo Castelo Branco a *O Hóspede de Job*, em 1964. Aí recorda o exemplo de jovialidade de Aquilino Ribeiro, mas também o facto de ter sido no seio das redes de sociabilidade e produção cultural neo-realista que colheu ensinamentos fundadores. Com Carlos de Oliveira aprendeu o "austero gosto do rigor" (Pires 1999, 30), com Alves Redol "a cultura que não se exibe, a tenacidade de percorrer os secretos itinerários do povo" (Pires 1999, 30), a abertura a leituras diversificadas e ao eclectismo temático do romance.

O autor não esquece também o "combate que [os neo-realistas] enfrentaram por um lado, contra uma arte demissionária e, por outro, contra o populismo e a demagogia" (Pires 1999, 31). Sem entrar na factualidade histórica, Cardoso Pires sintetiza, em pouco mais de uma frase, pontos cruciais da linha do tempo neo-realista, desde a sua pré-história, quando, em 1930, José Rodrigues Miguéis rebateu o conceito de intelectual seareiro, até à tensão, agudizada entre 1949 e 1954 mas na verdade travada de modo constante no seio do neo-realismo desde os seus primórdios, em torno da compreensão da arte e do próprio marxismo. Não por acaso, critica os "materialistas primários" (Pires 1999, 30) que "sonham com o artista em uniforme" (Pires 1999, 30) e com a transmissão utilitarista de mensagens ideológicas por meio da arte. De todo desmente que a arte comprometida com os valores sociais tenha de ser estética e criativamente menor, mas também não compactua com a sua subalternização à acção política, esquecida de critérios inerentes à oficina artística, na linha, aliás, do pensamento de Mário Dionísio. Daí distanciar-se das facilidades do tal "estilo clandestino" de autores surgidos nos anos 1940. Aproxima-se, por isso, de Redol e Namora que, em reflexões retrospectivas da década de 1960, reconheceram a simplificação ideológica e as insuficiências formais das primícias da literatura neo-realista. Em todo o caso, na sua opinião, tais insuficiências estariam superadas "naqueles [escritores] cuja obra ficou" (Pires, 1999, 30), referindo-se certamente a *Barranco de Cegos* (1961), de Alves Redol, e ao trabalho de reescrita da obra publicada que este último e mais ainda Carlos Oliveira desenvolveram desde a década de 1950.

Em vários momentos de *E Agora José?*, como é o caso do texto sobre José Dias Coelho, exalta-se a força de uma contracultura literária e plástica alinhada à esquerda, onde também se destacam nomes de uma geração mais próxima nas artes visuais, como Eduardo Gageiro ou João Abel Manta, que chega vitoriosa ao 25 de Abril, sob o impacto do imaginário militante, em grande medida modelado pelo neo-realismo.

Importa entretanto dizer que os anos 1960 corresponderam ao ocaso do movimento neo-realista enquanto projecto de iniciativa colectiva e com força hegemónica dentro do campo cultural, ao mesmo tempo que prosseguiram o seu caminho criativo Carlos de

Oliveira ou Mário Dionísio, sintonizados de modos diferentes com o novo tempo histórico-literário de que *O Delfim* (1968) é um ponto cimeiro. A esse ocaso não foram estranhos bloqueios de ordem estética, quando se vivia a expansão audiovisual e a consagração modernista e pessoana. Em simultâneo acentuavam-se, conforme declara Namora, dois movimentos por parte da crítica literária: por um lado, a depreciação do neo-realismo, entendido como bloco rígido, estanque e uniforme de uma arte panfletária; por outro, a sua exclusão liminar das correntes modernas e modernistas na análise da diacronia do século XX, "orquestrada numa ofensiva que, por ser tenaz, nos leva a concluir pela solidez do que pretendem denegrir" (Namora 1991, 203). Em causa estava a suspeita crescente sobre a aliança entre militância e arte, argumento que será retomado, com força redobrada, à entrada dos anos 1980, já contida a maré de Abril, quando os velhos neo-realistas conheceram projecção mediática e consagração (nomeadamente no cânone escolar) pela sua resistência político-cultural[5].

José Cardoso Pires não comunga dessa hostilidade ao neo-realismo: no volume de ensaios de 1977, quando sobre ele tece considerações, assume uma ponderação crítica e grata. Reage ao que entende ser o tratamento preconceituoso de Redol pela "má consciência dos acomodados" (Pires 1999, 84) da crítica literária, como o afirma no elogio fúnebre do autor de *Gaibéus*, em "Carta aos amigos comuns". Em contraste, logo no discurso já referido de 1964, sinaliza "crises de crescimento necessárias a uma evolução" (Pires 1999, 31) e a mutação cultural em curso em que a "leitura é já outra; a escrita também" (Pires 1999, 31). Cardoso Pires já não pode e não quer ser neo-realista. Como esclarece num prefácio a *Os Pescadores*, de Raul Brandão, já não podem ser suas as "sintaxes [narrativas] e o gosto imagético de raiz camponesa que dominaram" (Pires 2005, 158) a novelística portuguesa até aos anos 1950, incluindo a expressão neo-realista, com excepção, a seu ver, de Carlos de Oliveira. O seu tempo é já outro e, como tal, outras terão de ser as opções formais para modelar a seu jeito o romance realista: é o tempo da velocidade, dos *media* audiovisuais e da alfabetização crescente da população, num quadro neocapitalista, cujos efeitos alienantes já preponderam na ficção ocidental coeva.

[5] Veja-se, a título de exemplo, a secção especial que o *Expresso-Revista* (24.04.1982) dedica ao neo-realismo, por ocasião da exposição colectiva e historiográfica da arte em Portugal dos anos 1940, na Fundação Calouste Gulbenkian, cujo programa foi definido por José-Augusto França. Não obstante as entrevistas a Joaquim Namorado e Mário Dionísio, a tónica (sobretudo no ensaio de Eduardo Prado Coelho "A política dos rios") é de censura do neo-realismo, reduzido a braço literário do PCP. Sobre este assunto, cf. Carmo 2020.

O húmus antifascista do país de Abril

Passemos, agora, a uma segunda linha de afirmação antifascista de *E Agora, José?*, patente nos capítulos que tratam o papel do escritor, numa sociedade tomada pela urgência revolucionária de intervir e transformar. A relação do escritor com o tempo seu contemporâneo é agora outra:

> Se dantes o escritor deste país se empenhava em recusar o presente, fazia-o porque (ditava-lhe a razão histórica) o fascismo recusava o futuro. Agora, pelo contrário. Sem quase nos apercebermos abrimos um capítulo mais do que nosso, universal; e com as tão faladas singularidades da democracia portuguesa – cravos, pluralismo socialista, exército cultural – estamos num desafio que nos empurra para a frente e sem descanso e que projecta de nós uma sombra desmesurada. Ou ganhamos o futuro ou o passado nos cai em cima com todo o peso da vingança – é o que cada escritor não se cansa de repetir. Daí que conjugue a escrita e a observação em termos de futuro e que, atento às suas tensões, aguarde a hora espontânea de contar. (Pires 1999, 227)

Em "Literatura e Revolução dos Cravos", datado de Maio de 1975, passadas já as eleições para a Assembleia Constituinte, o autor descreve-se num pico de aceleração histórica: um fenómeno de massas, de grande participação social que implica a confiança na possibilidade de construir o novo em comunidade. Esse sentido de oportunidade histórica, percepcionada colectivamente, acompanha o acesso democratizado à voz e à imagem, travada durante décadas pela Censura, e a multiplicação das estruturas partidárias e movimentos sociais, num quadro político-ideológico associado ao "pluralismo antifascista" (Pires 1999, 218) ou ao "pluralismo socialista" (Pires 1999, 227). A tónica do discurso é aqui esperançadamente propositiva sobre a sua definição de liberdade – lembra mesmo o preâmbulo da Constituição –, a ser entendida como "prática polémica, socialista, que elimine os traumatismos políticos, económicos e religiosos inculcados pelo autoritarismo fascista e que ao mesmo tempo desmistifique as seduções da festa capitalista" (Pires 1999, 217).

O 25 de Abril foi, e de tudo isso fala o escritor, um mapa aberto a infinitos caminhos em termos culturais, que atraiu as vidas ao espaço público (comícios, reuniões, espectáculos), que abriu os *media* audiovisuais à diversidade de protagonistas sociais e ao confronto ideológico, que viu disseminarem-se géneros (*slogans*, siglas, palavras de ordem) e suportes de comunicação (autocolantes, cartazes, faixas, panfletos, boletins, jornais, pichagens, murais) e os seus destinatários possíveis (na fábrica, na escola, no quartel).

O testemunho de *E Agora, José?* não deixa de fora a impressionante mobilização da sociedade portuguesa que procura (re)descobrir a "voz pátria" (Pires 1999, 223) e redefinir

a figura do povo na sociedade portuguesa. Daí ganharem evidência "cantares clandestinos, tantos anos sustenidos nos ouvidos camponeses" (Pires 1999, 223) alentejanos, mas também a norte por acção das campanhas de dinamização cultural e acção cívica do Movimento das Forças Armadas. Assim regista José Cardoso Pires, em "Literatura e Revolução dos Cravos", para memória futura desse despertar colectivo para a revolução e para um projecto de modernização do país:

> […] as brigadas da Dinamização Cultural – soldados, estudantes e artistas – andavam pelas aldeias montanhosas e iam às minas, à fazenda solitária, aos confins do Diabo, e despertavam as populações, chamando-as ao país geral. Traziam a cartilha e o tractor e, às vezes, a ponta do fio eléctrico carregada de luz viva. Alfabetizavam e aprendiam. (Pires 1999, 224)[6]

A tomada das ruas pela efervescência da palavra política atinge a saturação a ponto de comprometer o lugar e a função da criação artística, em particular da literatura: "o escritor libertado está em suspenso, de mão adiada. A Revolução é esmagadoramente criadora em si mesma, deixa para trás a cada instante o projecto e a imaginação da escrita" (Pires, 1999, 229). Comprovam-no a quase suspensão da ficção portuguesa (a realidade supera o horizonte imaginário de criadores e leitores) e a proliferação de textos de matéria política e de cariz interventivo. É o que acontece a José Cardoso Pires, que no contexto revolucionário pára de publicar ficção. *E Agora, José?* (1977) é, lembremo-lo, o primeiro livro que lança depois do 25 de Abril. Antecedem-no *O Delfim* (1968) e a fábula política *Dinossauro Excelentíssimo* (1972), sucedem-lhe a peça de teatro *Corpo-Delito na Sala dos Espelhos* (1980) e a dupla romanesca *Balada da Praia dos Cães* (1982) e *Alexandra Alpha* (1987), que reavalia ficcionalmente a identidade do país e o rumo determinado pelo curso final da ditadura e depois também pela revolução.

Há que não esquecer que, neste período, além de vereador do pelouro da Cultura e Presidente da Comissão Cultural da Câmara Municipal de Lisboa, Cardoso Pires foi director-adjunto do *Diário de Lisboa*, a convite de Ruella Ramos, entre Setembro de 1974 e 31 de Dezembro de 1975. Aí viveu ao rubro as tensões e sensibilidades em conflito, a par das mudanças introduzidas pelo processo revolucionário, fossem elas as nacionalizações,

[6] Essas campanhas foram promovidas entre 1974 e 1976, pela Comissão Dinamizadora Central (CODICE), tutelada pela 5.ª Divisão do Estado-Maior-General das Forças Armadas. Integravam também esta Comissão elementos civis da Direcção da Cultura Popular e Espectáculos. As referidas campanhas combinaram esclarecimento cívico, intervenção no campo das infra-estruturas e do apoio médico-sanitário, alfabetização e dinamização cultural e artística, e envolveram artistas e intelectuais, o diálogo com as populações rurais, num prenúncio de descentralização cultural pelo território nacional (cf. Almeida 2009).

a Reforma Agrária, a politização alargada da população ou a Constituição. Tais mudanças, o escritor viu-as com "razão de optimismo" (Pires 1999, 208) mas sem tranquilidade por saber tratar-se de "[v]erdadeiras fracturas abertas pela democracia que levariam anos a recompor" (Pires 1999, 208). Conhecia bem os sinais da oposição mais ou menos violenta das forças contra-revolucionárias, dos "recuperados do antigamente" (Pires 1999, 210) a levantarem a cabeça, antes saneados ou sujeitos a brandos processos judiciais, que estavam a minar a comunidade democrática como "sintoma da fermentação dos resíduos do fascismo" (Pires 1999, 213). É esse o quadro reconhecido naquele "Abril de 76 mês das eleições para o 1.º Governo Constitucional" (Pires 1999, 213) com que fecha o "*Post-Scriptum* em liberdade", anexado à segunda parte de "Visita à oficina", onde, como vimos, se analisam os efeitos castradores da Censura sobre o universo literário português.

Sob influência da circulação saturada e tensa dos discursos no espaço mediático e público, Cardoso Pires não escamoteia o desafio, no limite do insuportável, de fazer um jornal naquela situação, verdadeira "fonte de altas pressões ideológicas de todas as tendências sem excepção" (Pires 1999, 203). Sendo o jornal uma leitura do quotidiano em diálogo, agora livre, com o país, inevitável é que ele seja permeável ao protesto, ao triunfalismo e ao alarme de quem governa, às manobras dos detractores da Revolução. Ao mesmo tempo, pressente as ameaças crescentes à liberdade com a subida da tensão contra-revolucionária. No diagnóstico desses tempos convulsos regista também "o terrorismo da bomba [desencadeado em 1975-1976, pela rede bombista de extrema-direita] e da escrita" (Pires 1999, 208) propagadora do medo, os expedientes legalistas, o "infantilismo esquerdista" (Pires 1999, 202), o cerco aos *media* estatizados e depois a reconquista de alguns destes "pela direita e os seus confederados de ocasião" (Pires 1999, 213) e o crescendo de pressões censoriais, que não de censura, como bem frisa[7].

Para a evidência da "comunicação acesa, agressiva" (Pires 1999, 200) daquele tempo, o autor dá a seguinte explicação: na "raiz desta agressividade natural está a memória ainda escaldante do aparelho ideológico fascista nos seus braços principais" (Pires 1999, 200). No livro, na imprensa, no quotidiano público e privado prolifera, no seu entender, o "verbalismo impiedoso" (Pires 1999, 200), "o vocábulo frontal, dessacralizado" (Pires 1999, 200), o

[7] A encerrar "*Post-Scriptum* em liberdade", o escritor narra a experiência de ser julgado, em Janeiro de 1976, ao lado do director do *Diário de Lisboa*, Ruella Ramos, por o jornal ter denunciado abusos e violências praticados pela PSP. Mesmo se absolvidos os dois réus e beneficiando do testemunho abonatório de figuras destacadas da intelectualidade antifascista (Sophia de Mello Breyner, Fernando Namora, José Gomes Ferreira, Jacinto Baptista, Ruy Luís Gomes, José Palla e Carmo), a verdade é que José Cardoso Pires fez a estreia, depois do 25 de Abril, de um processo judicial atentatório da liberdade de expressão.

calão, a construção popular avessa aos tabus impostos pelo regime discursivo da ditadura, formalista, provinciana, pequeno-burguesa, gongórica:

> […] ainda e sempre, é para espezinhar o rasto da Censura, para calar de vez um passado em murmúrio e em frase consentida que o jornalismo libertado se lança ao discurso gritado, em labaredas, nos primeiros meses da Revolução. (Pires 1999, 201)

No país nascido com Abril, a relação entre arte e revolução levanta, claro, perplexidades e dilemas ao autor de *E Agora, José?*. O título do livro apresenta o sujeito de escrita na posição da interrogação e desafio pessoais diante do tempo colectivo, nas suas conquistas, impasses e ameaças. A exigência vigilante da sua reflexão leva-o a pôr em cima da mesa o perigo de uma arte burocrática que venha comprometer a necessária independência do escritor. A encerrar "Literatura e Revolução dos Cravos", a função do escritor é, nas suas palavras, a de ser um sismógrafo capaz de interrogar a sua época, não já o "carpinteiro cego e sem mãos", metáfora cunhada por Neruda no Canto XV de *Canto Geral*, mas um subversivo produtor de liberdade capaz de ler o real comum (figura inspirada no cáustico poeta alemão Enzensberger), mesmo que retido num defeso da escrita, por manifesta falta de condições propícias à criação literária:

> Para já, ele, escritor, está produzindo liberdade, que é a mais bela meta que um livro pode ambicionar. Deixou de ser o carpinteiro cego e sem mãos de que falava Neruda e dispõe como nunca de olhos e mãos livres para ouvir e falar. Quer fazê-lo, isso é indiscutível. A qualquer hora ele está escrevendo de memória ou o inconsciente escreve por ele essas coisas que hoje mesmo, amanhã ou mais tarde, lhe irão sair da pena. Simplesmente, o mundo antigo ainda estremece, o seu fétido estertor levanta-se debaixo dos nossos pés; há cadáveres rastejantes lá longe e à nossa volta e o escritor pressente-lhes o conspirar. Então interrompe a frase e, como diz o poeta Enzensberger,
>
> «deita o livro fora
> e lê.» (Pires 1999, 230)

Segundo Cardoso Pires, a pausa imposta à criação literária decorre da marca excepcional do momento e da natureza intempestiva da própria literatura, cuja temporalidade pouco ou nada tem de homogéneo ou linear. Verdade seja dita que o tempo político também não o tem: o tempo revolucionário fora dos eixos é ele mesmo descontínuo e intermitente. Segundo Marx e Benjamin, a revolução cita outros passados de sublevações de oprimidos

que, ao serem recordados, frutificam na exaltação do presente e na possibilidade de darem a imaginar tempos futuros[8]. *E Agora, José?* não explora essa dimensão da intempestividade das revoluções na longa duração, como o fazem as crónicas de José Gomes Ferreira do mesmo período reunidas em *Revolução Necessária* (1975) e *Intervenção Sonâmbula* (1977). Interessa-lhe mais o movimento suspenso dos escritores diante da eclosão da Revolução dos Cravos e do desenho constelar da evolução literária daí resultante. Leia-se, mais uma vez, esta passagem: "É que [o escritor] tem razões para não precipitar o seu recado, quanto mais não seja porque em literatura não há primaveras de calendário nem invernos sem colheita" (Pires 1999, 230).

Indirectamente, José Cardoso Pires coloca aqui a questão de o momento revolucionário não ter trazido à luz do dia muitas obras literárias relevantes – ainda assim, fizeram-no, na prosa, Jorge de Sena, José Rodrigues Miguéis ou Manuel Tiago, pseudónimo literário de Álvaro Cunhal –, retidas na gaveta de escritores censurados e impedidos de editar. Eduardo Lourenço refere a questão no artigo "Literatura e Revolução" (1984), para depois identificar linhas de continuidade na literatura portuguesa anterior e posterior a 1974. A verdade é que a literatura, sobretudo a ficção, nascida com a Revolução (Eduardo Lourenço destaca, a esse propósito, o caso emblemático e isolado de Eduarda Dionísio, em *Retrato dum Amigo Enquanto Falo*, 1979) e por ela influenciada não se revelou no imediato; levou tempo a amadurecer. Por isso, no final dos anos 1970, confluem ficcionistas que publicavam desde os anos 1940-1960 (como Carlos de Oliveira, Agustina Bessa-Luís, Cardoso Pires, Maria Velho da Costa) e autores estreantes (como Lídia Jorge, António Lobo Antunes, Mário de Carvalho ou João de Melo) ou com projecção literária reforçada (caso de José Saramago), que procuraram então modos novos de pensar e representar o imaginário colectivo português, silenciado e ainda sob o jugo do fantasma da ideologia salazarista. Sem dificuldade se reconhece nesta sincronia o desenho constelar do tempo literário, acima referido, com as suas simultâneas formas de viver o mesmo agora, sem "primaveras de calendário nem invernos sem colheita".

Sendo assim, o valor positivo de ser produtor de liberdade à espera da oportunidade de voltar à escrita situa Cardoso Pires numa posição diversa da que, em 1984, Eduardo Lourenço assume ao ver a literatura da Revolução "mais destinada a ser o lugar *vazio* de

[8] Assim foi Abril nas palavras de Manuel Gusmão: "O 25 de Abril é um dia e são dias, meses, anos. É daquelas datas que se constelam, que estão antes de hoje, que hoje ecoam ainda, e que tremeluzirão no depois de hoje como a memória de outra possibilidade no conflito dos possíveis reais. Porque foi o processo de irrupção de imensas vozes e corpos no teatro da história tal como a fazemos. Porque foi um processo de transformação do nosso espaço-tempo e das nossas formas de habitar. Porque foi a liberdade e a democracia como emancipação. Porque foi a política como *poiesis*" (2002, 98).

uma escrita digna desse nome que o seu manancial de sonho" (Lourenço 1994, 292, itálico do texto), sem repercussão significativa no trabalho de autores consagrados antes de 1974, como Fernando Namora, Vergílio Ferreira, Maria Velho da Costa, Cardoso Pires, entre outros. A afirmação é bastante discutível no que toca à obra de cada um destes nomes, ajustando-se talvez com mais propriedade ao caso de Agustina Bessa-Luís. Embora reconheça que do ponto de vista cultural a Revolução "nos inventou, não só no presente como no passado, uma outra memória de nós mesmos" (Lourenço 1994, 300), Lourenço acentua o facto de aqueles autores terem "continua[do] a revisitar ainda o tempo anterior à Revolução ou do País transfigurado onde ela, apesar de tudo, acontecera" (Lourenço 1994, 295).

Pode decorrer desta afirmação que o gesto de memória de obras editadas depois de 1974 sobre as estruturas mentais, os mecanismos de ocultamento e os mitos de identidade do salazarismo, do colonialismo e da Guerra Colonial teria um significado despiciendo para o marco revolucionário em termos literários. Ora, bem pelo contrário, ainda mais se tivermos em linha de conta que o passado não é um tempo confinado ao já acontecido e que a memória é matéria selectiva e mutante porque convoca sempre representações contextualizadas do tempo pretérito em função de necessidades do presente (cf. Mudrovcic 2005, 116-117). Por isso, a elaboração da matéria ditatorial pela literatura pós-1974 acabou sendo um caminho de autognose sobre conflitos públicos e privados acerca de como o passado pode/deve ou não ser recordado e transmitido, com impacto directo na forma de viver e pensar a democracia.

Balada da Praia dos Cães é um excelente exemplo a este título. Publicado em 1982, o romance reporta-se a um crime político perpetrado, em ambiente oposicionista, no início dos anos 1960. Ao recriar a tradição do romance policial, a obra constrói-se sobre dois momentos, o da investigação e o do crime. Nessa medida, procura ser uma forma literária correlata do processo histórico português, graças a um narrador distanciado que conta pelo interposto olhar do inspector Elias Santana, chefe da brigada da Polícia Judiciária, e pelo discurso dominante salazarista que este incorpora. Faz-se por meio desta *dissertação de um crime* (como se lê no subtítulo do romance) a exumação ficcional de um país-cadáver que não morreu; com ela se figura a experiência histórica do salazarismo e da longa duração de exploração, autoritarismo e repressão e dos perigos da sua sobrevivência para lá de 1974.

Não é ocasional que haja em *Balada da Praia dos Cães* um "tempo entre-tempos" (Barreiros 2013, 52) de suspensão e permanência que representa Portugal através da paralisia do lagarto Lizardo, companhia única de Elias Santana, sem a antevisão de conflito ou transformação, como fora patente no epílogo de *O Delfim*. E, todavia, a obra tem plasticidade suficiente para não se ficar pela inscrição de uma imobilidade colectiva que prevalece

no pós-1974. A leitura cruzada do romance com *E Agora, José?* reitera, aliás, a convicção de que o país se constrói e imagina entre a memória e o esquecimento, na constante disputa de versões da História. Não por acaso, *lembrar* e *futurar* são dois verbos apresentados como correlatos no modo de o escritor se representar a si e ao país em construção.

A organização dos capítulos de *E Agora, José?* é resultado desse diálogo entre o antes e o depois de Abril. Por isso, o seu autor acrescenta em dois textos de datação mais recuada uma adenda actualizadora que situa o lugar a partir de onde faz a sua retrospecção: assim pode renovar a perenidade do exemplo de Alves Redol para lá da sua morte física, em "*Post-Scriptum* de 1975 sobre Redol" (à "Carta aos amigos comuns"), da mesma maneira que "*Post-Scriptum* em liberdade" (datado de Abril 1976, a fechar a secção "Visita à oficina") procura equacionar os condicionamentos do jornalismo em tempos revolucionários, no contraponto com a situação ditatorial.

Acresce que a antepenúltima secção do livro, "Parêntese ao novo país", é irmãmente dividida entre dois capítulos referentes à vivência revolucionária e outros dois determinados pela situação contra-revolucionária. Cardoso Pires é muito claro a esse propósito: "A ordenação cronológica desta última parte do presente volume é, segundo o Autor, de algum modo esclarecedora da interpretação pessoal do processo a que se referem os textos" (Pires 1999, 216). Pressupõe, antes de mais, que a memória antifascista é o contrato social da liberdade conquistada em 1974, capaz de conter sectarismos, assegurar consensos e remeter para a margem discursos ressentidos com a revolução e nostálgicos da ditadura.

O escritor antifascista com um cravo cheio de espinhos na mão

O cimento de memória antifascista do jovem regime democrático corria risco no pós-25 de Novembro, pelo crescente branqueamento do fascismo e do colonialismo, pelo apagamento das conquistas da Revolução e da intervenção criadora das massas populares naquele acontecimento maior do Portugal do século XX. Nos termos de *E Agora, José?*, diz-se assim: "Hoje, abril de 77, já ninguém necessita de penetrar os *lobbies* da decisão política para se aperceber da tonalidade do pôr do Sol que se avizinha" (Pires 1999, 231). Noutro passo de "Prefácio natural do medo" aprofunda a mesma ideia:

> Durante quase meio século o fascismo português viveu em absoluta liberdade à custa da liberdade que nos roubava, agora continua livre graças à liberdade que conquistámos e que ele explora. Livre para no-la roubar. Nos primeiros dias da Democracia pôs-se a agitar fantasmas de vingança e de anarquia para esbater a memória dos seus crimes, hoje fomenta o caos para recuperar, sob novos moldes, a presença perdida. Mostra já o

> rosto frontal, sim, começa a mostrá-lo. Depois de "Revolução" e de "Socialismo", a palavra "Fascismo" desaparecerá dentro em breve do dicionário político em curso. (Pires 1999, 232)

Os artigos finais do livro dão a percepção clara da mudança de ambiente no curso subsequente à aprovação da Constituição. Importa recordar, com Manuel Loff, que a frente política que vence em Novembro de 1975 e elege Ramalho Eanes em 1976 para a presidência da República ganha força hegemónica e abafa a memória da resistência antifascista e anticolonial. Em concreto, à época,

> […] a esfera pública é amplamente ocupada por uma memória reacionária, politicamente conservadora e ainda em grande medida nostálgica, que criava narrativas crescentemente hegemónicas sobre a descolonização, a socialização da terra e das empresas, as nacionalizações, a ocupação de terras, fábricas e casas, o exílio dos grandes patrões e de dirigentes políticos da ditadura (que regressaram quase todos a partir de 1976). (Loff 2024, 26)

O argumentário contundente de "Prefácio natural do medo" fundamenta a sua reflexão em factos da actualidade de Abril de 1977, destacados em blocos de texto num corpo de letra mais pequeno. Na base há muita leitura a fundamentar esta análise: o relatório do general Ribeiro Faria, presidente executivo da Comissão de Extinção da PIDE/DGS, nomeado pelo Conselho da Revolução no pós-25 de Novembro, processos judiciais, bibliografia testemunhal sobre outras polícias políticas[9].

Deste modo atacam-se de frente as razões da "aceleração direitista" (Pires 1999, 232) em curso, desde logo entre os quadros superiores do Exército, o retraimento deliberado do aparelho de Estado na condenação judicial dos servidores do regime salazarista (pides, legionários, informadores, militantes fascistas), obscurecendo por essa via o rumo ao socialismo e cobrindo "com a bandeira do anticomunismo os indícios dos carrascos" (Pires 1999, 232).

Em contracorrente da impunidade promovida pelos poderes públicos, "Prefácio natural do medo" aplica-se a fazer a psicologia social do pide, "profissional em *huis clos* comprometido pelo segredo do ofício e por uma imagem social repudiada" (Pires 1999, 241). Assim vemos também no exórdio de "Prà frente, meu coração", em homenagem a José

[9] Em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, Cardoso Pires (1976) sublinha o seu contacto aprofundado com a actividade da PIDE, nomeadamente com o processo de um ex-informador, seu antigo amigo, referido em "A visita", de *E Agora, José?*. Em 2019, quando a família de Cardoso Pires doou o espólio não literário do escritor à Torre do Tombo, dele constavam documentos da resistência ao Estado Novo, cartas, fotografias, recortes de jornais e processos judiciais, corroborando a ideia de que estaria a preparar um trabalho de fundo sobre a PIDE (cf. Lusa, 2019). *E Agora, José?* e *Corpo-Delito na Sala dos Espelhos* (1980) adiantam indícios fortes a esse respeito.

Dias Coelho, onde subtilmente o escritor se mostra a assistir, angustiado, ao julgamento em tribunal militar, em Janeiro de 1977, de António Domingues, o antigo agente da PIDE/ /DGS que matou à queima-roupa o escultor comunista. O réu é condenado a três anos e seis meses, com 10 meses de pena por cumprir, inculpado não de homicídio voluntário mas de ofensa corporal sem premeditação.

O enunciador tem diante de si um homem de olhar e comportamento triviais, com vocação para a morte (esse é o título da abertura de "Prà frente, meu coração", citando o poema de Eugénio de Andrade) e no seu corpo escrutina as origens campesinas, a formação em seminário católico e as motivações mesquinhas da sua metamorfose na figura desumana e amoral do carrasco:

> Um rosto comum, uma criatura que passa. Mas quem o viu nunca mais pode esquecer aquelas mãos correntias que se untaram de catecismos e de sangue e depois de matar receberam por Ordem de Deus, Pátria e Família, os louvores do ofício e da competência. Essas mãos, essa "vocação para a morte" (Eugénio de Andrade) são a vergonha de nós, homens. (Pires 1999, 96)

"Prefácio natural do medo" vem depois a declinar-se em outros dois textos de cariz autobiográfico, "A visita" e "E agora, José?", que fecham o livro. Em ambos a figura autoral atesta a impunidade de antigos torcionários que faz submergir a memória antifascista caldeada na clandestinidade, no exílio e nas prisões políticas, com efeito directo na "insegurança desmoralizadora das massas" (Pires 1999, 249), espalhando o medo e o oportunismo.

O desmantelamento inoperante das estruturas repressivas do Estado Novo e da justiça transicional no seu todo, entregue a militares do MFA e, depois, ao Conselho da Revolução, deixou incólumes altos responsáveis políticos da ditadura e juízes dos Tribunais Plenários. Depois do 25 de Novembro, aos ex-pides atribuem-se sentenças benévolas feitas à medida da prisão preventiva, atenuantes, perdões e, em inúmeros casos, a reintegração na função pública e/ou a aposentação. Do lado de Cardoso Pires fala-se de "apolitização legalista do crime político e do terrorismo de Estado praticados pelos seus agentes directos" (Pires 1999, 234), assim como da recuperação humanizadora do carrasco, convertido em "funcionário rotineiro e despolitizado" (Pires 1999, 237), mero cumpridor de ordens superiores. Banalização do mal, diria Hannah Arendt em *Eichmann em Jerusalém* (1963).

Em 1977, *E Agora, José?* tem um pano de fundo muito particular. Se folhearmos jornais de esquerda como *o diário* ou *Diário de Lisboa*, nos primeiros dois meses daquele ano, é patente a indignação de antifascistas destacados diante do veredicto do julgamento do assassino de Dias Coelho, visto como insulto aos mortos da resistência e sinal de perigo

do regresso do fascismo[10]. E perante um tal quadro, não admira que, posteriormente, "na memória desse período da maioria dos portugueses que viveram os acontecimentos perdura[sse] – e com muita razão – a sensação de que nenhum elemento da polícia política foi preso, julgado ou condenado" (Pimentel 2017, 542).

A encerrar a secção "Parêntese ao novo país", em "A visita", o escritor auto-encena-se a percorrer as ruas da "cidade libertada" (Pires 1999, 256) até chegar à antiga sede da polícia política para onde fora convocado pela Comissão de Extinção da PIDE/DGS e aí a tomar conhecimento do processo em curso contra um ex-informante que o denunciara como subversivo no final do caetanismo. Ao entrar no sinistro antro da repressão, autonomeando-se "um antifascista" (Pires 1999, 261), depara-se com a impunidade e as más lembranças que o lugar evoca. Num vaivém entre o passado e o presente, o pensamento do cronista diante da "Velha Casa" (Pires 1999, 259) da Rua António Maria Cardoso vê símbolos intactos do antigo regime, com dois ex-pides ("dois dos dois mil que andam em liberdade e agora fazem horas para ir receber a absolvi[ção] em tribunal", Pires 1999, 258-259) e, para cúmulo, tem de responder ao questionário burocrático do capitão que o acolhe.

Por fim, o auto-retrato ao espelho de "E agora, José?" põe o dedo na ferida da violência ditatorial recalcada em nome da pacificação da sociedade e "para benefício do respeitável" (Pires 1999, 268). Nesse sentido este "José-nós-todos", como lhe chama Mário Dionísio (1977, 3), contesta a democracia amputada pela obliteração do passado recente, eufemizada nas suas bases socialistas, mas também seduzida pelo Mercado Comum, ameaçada pelos maus augúrios do Chile de Pinochet e, por extensão, da Operação Condor que então sangrava a América do Sul, sob a diligente supervisão norte-americana, que "em matéria de ditadores é águia e tem olhinhos como ninguém" (Pires 1999, 267).

Retornemos por momentos à referência ao Chile que encontrámos no excerto de "Prà frente, meu coração" com que começámos este artigo. Essa era a referência internacional temporalmente mais próxima do fascismo que pode ser definido como práxis política

[10] Relembremos o editorial "Não insultemos os mortos" (*Diário de Lisboa*, 06.01.1977) ou o artigo "Os pides e a memória" (*o diário*, 31.01.1977), assim como o opúsculo *O Caso Dias Coelho* (1977), de Luso Soares, com as alegações da assistente Maria Teresa Tengarrinha Dias Coelho, no seu recurso para o Supremo Tribunal Militar. Em reacção ao Supremo Tribunal de Justiça, que declara inconstitucional a lei de incriminação da PIDE-DGS, aprovada em 1975 pelo Conselho da Revolução, e contra a libertação de Fernando Silva Pais e Álvaro Pereira de Carvalho, responsáveis máximos da PIDE/DGS e envolvidos no assassinato de Humberto Delgado, cujo processo só começará em 1978, destaca-se a acção da URAP-União de Resistentes Antifascistas Portugueses, fundada em Abril de 1976, e do Tribunal Cívico Humberto Delgado (1977-1978), por iniciativa da AEPPA-Associação dos Ex-Presos Políticos Anti-Fascistas. Em 1977, é criada a Comissão do Livro Negro do Regime Fascista na Presidência do Conselho de Ministros, para investigar os abusos cometidos durante a vigência do regime ditatorial (cf. Pimentel 2017, 436).

dos sectores dominantes na sociedade capitalista para afastar qualquer ameaça à sua hegemonia e que só a consciência política e histórica do antifascismo poderá combater e derrotar[11]. Deduz-se daqui que Cardoso Pires aceitaria a operatividade trans-histórica do conceito de fascismo, por força para lá da derrota militar do nazifascismo em 1945, até porque o aplica ao longevo regime português que, pelo impulso da Guerra Colonial, conhece até uma intensificação fascizante. E aplica-o também ao contexto dos 18 meses do chamado PREC como a ameaça do seu regresso, por acção dos saudosos e herdeiros do salazarismo e incúria do novo poder instituído, redundando na amnésia sobre os tempos da ditadura que cresce com o 25 de Novembro.

De notar que à memória antifascista *E Agora, José?* acopla a memória da luta anticolonial. Fá-lo, aliás, em sintonia com os dois anos revolucionários, o único momento da história recente portuguesa em que as duas memórias tiveram visibilidade conjunta (cf. Loff 2014, 31). Rapidamente serão lançadas para debaixo do tapete as atrocidades da guerra, o tratamento brutal dos prisioneiros nos campos de concentração coloniais, as conivências entre Exército e polícia política no terreno africano. Já Cardoso Pires, opta por celebrar a experiência resistente de escritores africanos: Castro Soromenho ("Um homem de perfil") e Luandino Vieira ("Mensagem dentro de uma garrafa"), prisioneiro do Tarrafal, construtor de uma nova língua portuguesa em Angola, com quem se identifica pela perseguição inclemente da polícia política: "Será possível escrever com a sombra de um pide-chacal a turvar-nos o papel?" (Pires 1999, 103). O 25 de Novembro exaspera-o pelo regresso do espírito de caserna à instituição militar, pela espiral de anulação e saneamento da esquerda militar e, claro, pelos silêncios impostos sobre a Guerra Colonial. Eis as suas palavras:

> […] em menos dum tiro, chacinas africanas, coleiras-polícia, galões bons, galões maus, foi tudo para o mesmo saco. Tudo lançado ao lá-vai, lá-foi, no bornal do João Soldado, Menino da Guerra. Medalhas e arrogâncias já no fio do desprezo voltaram à luz do dia, solenes e cintilantes. […]. E vai daí, quando o João Soldado acordou paisano e entregue à divina, viu o povo capitão transformado em moldura de generais. Isso espanta-te, José? Ou querias sangreira? (Pires 1999, 267-268).

Num tempo em que os intelectuais são chamados a pronunciar-se e a participar no combate político, é interessante notar que *E Agora, José*? entre em diálogo com o livro de

[11] Para comprovar esta afirmação, voltamos ao trecho de "Prà frente, meu coração" por onde começámos: "sabemos igualmente que é dela [da morte] que o fascismo faz moeda própria e alimento essencial; que onde haja exploração do homem está ela, a morte, disfarçada de comum e natural, e que, irmã traidora da fome, tem na guerra, em todas as guerras, a sua razão mercenária" (Pires 1999, 97).

Eduardo Lourenço *O Fascismo Nunca Existiu*, publicado em 1976, reunindo textos (sobretudos os posteriores a 1974) de intervenção política mais do que autênticos ensaios. Cardoso Pires cita brevemente Lourenço em "Prefácio natural do medo" e comunga com ele "o sorriso magoado de quem ironiza uma mentira vertical" (Pires 1999, 233), isto é, a dolorosa percepção de o fascismo se ter transformado em matéria ficcional, finda a Revolução. Para Lourenço, o fascismo português "perdeu aos olhos de uma grande parte do povo português não só a sua conotação genérica de regime estruturalmente *antidemocrático*, mas até os estigmas mais repulsivos de regime alicerçado na tortura, na delação e no arbítrio penal" (Lourenço 2022a, 191; itálico do texto). Como sabemos, faria depois o seu caminho a tese branqueadora do salazarismo como ditadura autoritária, incomparável ao modelo alemão ou italiano.

Não há cabimento para aprofundar neste artigo a leitura comparada entre Eduardo Lourenço e Cardoso Pires e sequer explorar as ideias sobre a Revolução que este último expôs em entrevistas ou em *Alexandra Alpha*. Não podemos, todavia, deixar de assinalar brevemente afinidades e diferenças entre os dois intelectuais na avaliação que fazem das causas do perturbante recalcamento da ditadura depois de 1975.

Lourenço justifica a amnésia do fascismo com o facto de a Revolução (na verdade, hesita em defini-la enquanto tal, pois fala de "um país transformado em palco revolucionário sem autêntica revolução", 2022a, 190) ter sido incapaz de pensar e enterrar o regime anterior, de destruir os seus mitos e valores por conta da sua polarização político-partidária. A Revolução é, para Lourenço, sujeito de inépcia, mas raramente nomeia de forma explícita personalidades, entidades ou forças no embate político-ideológico do momento.

No artigo "O fascismo nunca existiu", publicado originalmente no *Jornal Novo*, em fins de Janeiro de 1976 e ao qual o livro desse mesmo ano vem a tomar o título, o articulista acolhe o argumento de Marcelo Rebelo de Sousa sobre o "*golpismo patológico*" (Lourenço 2022a, 192, itálico do texto) do 25 de Abril, que desviou o foco do passado repressivo com o qual a Revolução cortara, e alude ao seu carácter exótico e desenraizado da realidade nacional ("as máscaras políticas afiveladas à pressa e pintadas com exageros exóticos", Lourenço 2022a, 195). Na leitura de Lourenço, assim se sacrificam "rostos ingénuos" (Lourenço 2022a, 193) como o de Otelo Saraiva de Carvalho, por responsabilidade de um "nacional-politiquismo [sem concretização maior], responsável pela degradação do *consensus* nacional revolucionário de que o prisioneiro de Santarém é, de algum modo, a vítima exemplar" (Lourenço 2022a, 193)[12].

[12] Otelo Saraiva de Carvalho, comandante do COPCON – Comando Operacional do Continente, foi preso a 20 de Janeiro de 1976, durante 44 dias, no presídio militar de Santarém, após a publicação do relatório preliminar do 25 de Novembro.

Já num outro artigo de data anterior ("Do fascismo que 'nunca existiu'", *O Jornal*, de 9 de Abril de 1976)[13], também incluído no volume de Lourenço acima referido, sobressai um conceito perfilhado em larga medida por Cardoso Pires: a organicidade histórica do fascismo salazarista, "intimamente ligado por todas as fibras do nosso itinerário histórico a toda uma estrutura arcaizante da sociedade portuguesa" (Lourenço 2022b, 245) e que, no século XX, continuou a arredar largas camadas da população da luta política, restrita, segundo Lourenço, ao embate entre o "escol fascista" (Lourenço 2022b, 246) e a "oposição democrática que o combatia" (Lourenço 2022b, 246), sobretudo o PCP.

Posto o assunto nestes termos, Lourenço rebate veleidades triunfalistas sobre uma resistência alargada do povo português à ditadura e sobre a força do combate político oposicionista, inclusive no campo cultural. Da oposição de escritores fala parte significativa de *E Agora, José?*, nas secções intituladas "Auto-retrato", "Retratos dos outros" e "Visita à oficina", onde se destaca um friso de escritores e artistas, figuras tutelares para Cardoso Pires, que sofreram as agruras do isolamento social e da repressão. Do lado de Lourenço, a sua descrição do embate escol fascista-oposição democrática pode simplificar o processo histórico da resistência antifascista. Corre o risco de esquecer que este processo teve diversos picos críticos: a acção do MUD e MUD Juvenil, a candidatura de Humberto Delgado ou, no ano de 1962, a mobilização do movimento operário na manifestação do 1.º de Maio e a greve vitoriosa do proletariado agrícola do Sul pelas oito horas de trabalho, a par do levantamento estudantil e da Crise Académica. Nessa mesma década de 1960, a urbanização, a emigração, a cultura audiovisual ou a Guerra Colonial haveriam de suscitar mutações sociais e mentais mais lentas e subterrâneas, entre as quais a politização de sectores cada vez mais significativos da população portuguesa, abrindo caminho à revolução em 1974.

A consideração destes dados históricos que acabámos de enunciar subjaz ao discurso de Cardoso Pires e mostra como não é extemporânea a eclosão revolucionária. Ao considerar a nossa tradição repressiva e reaccionária, Cardoso Pires não tira explicitamente a ilação de que o 25 de Abril seria um corpo estranho à sociedade portuguesa, secularmente afastada da participação política[14]. O escritor reconhece a Abril o poder criador de uma revolução nacional e democrática, de cunho socialista, sem escamotear a

[13] Não por acaso, Eduardo Lourenço usa aspas para sublinhar o incómodo de muitos em usarem o termo *fascismo* e por consequência em aceitarem a sua aplicação ao caso do autodenominado Estado Novo.

[14] As afinidades entre Eduardo Lourenço e Cardoso Pires traduzir-se-ão no prefácio que o primeiro escreve para *Corpo-Delito na Sala dos Espelhos* em que Cardoso Pires trata o universo da PIDE e dos seus fantasmas, assim como a "Revolução que chega para perturbar o mecanismo perfeito e 'natural' da repressão" (Lourenço 1980, X).

instabilidade que ela gera, pelo "desfasamento entre uma experiência cultural trabalhada numa conjuntura de resistência e as novas relações onde essa experiência tem de aplicar-se agora" (Pires 1999, 229). Nessa conformidade, não nega voluntarismos e permissividades, exasperação e "nervosismo de suspeita" (Pires 1999, 202) em quem governava no tempo revolucionário. No fundo, não o considera uma anormalidade histórica nem o patologiza ou lhe atribui o traço congénito de golpismo, excesso ou desvario. Quando refere a deriva, não esquece a violência da rede bombista de extrema-direita que aterrorizou o país em 1975-76. Muito menos subscreve a ideia (omissa nos dois artigos de Lourenço) de que o 25 de Novembro teria devolvido ao país a ordem e a própria democracia. Essa tese sustenta a memória reaccionária de Abril que no consulado de Cavaco Silva se fixará em torno de "uma ideia de Revolução totalitária, de uma guerra patriótica, de uma descolonização catastrófica, de uma ditadura apenas autoritária" (Loff 2014, 49).

O José ao espelho, "cara a cara contra os frios que se tecem lá fora" (Pires 1999, 265) e contra as suas próprias angústias existenciais, encerra o livro em tom crepuscular. Saboreia o amargo de boca de ter diante de si "os mortos não vingados, o carrossel do medo, ver ainda ontem o arco-íris da madrugada aberta em cravo" (Pires 1999, 266). Face ao espelho ficam o sarcasmo amargo e a tenacidade de olhar de frente o seu rosto e o Portugal de então – "Olha mas é o país real e mija nesse que o espelho te anuncia em futuro-cinza" (Pires 1999, 267).

Sabendo que a luta dos homens nunca é caso encerrado nem tem garantia de vitória derradeira, a lucidez (auto-)irónica de José Cardoso Pires não o deixa ficar-se pela experiência social e histórica disponível. Não cancela o desejo de futuro porque, apesar de tudo, a Revolução de Abril deixou rasto transformador e emancipador no país, sempre sustentado na memória antifascista:

> Entre outras coisas adivinha que o querem despir de passado para que não reconheça o presente que lhe enviam pelas costas, e defende-se. Concita mortos, exemplos. Rememora o punho socialista: caramba já é só um emblema. Oxalá não se abra em mão estendida antes de o deceparem de vez. Deceparão? Cairá a golpes de censura ou de militares pax augusta? José não se resigna (falta de realismo, é o que é). Com toda a sua obstinação, sua memória e seu mau perder, alonga-se no cigarro e não desarma. (Pires 1999, 265-266)

Bibliografia

ALMEIDA, Sónia Vespeira de. 2009. *Camponeses, Cultura e Revolução: Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do M. F. A. (1974-1975)*. Lisboa: Colibri e IELT – Instituto de Estudos de Literatura Tradicional.

BARREIROS, Carlos Rogério Duarte. 2013. *Forma do Romance e Processo Social na* Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires*, Tese de Doutoramento em Literatura Portuguesa. São Paulo: USP-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-28112013-103033/pt-br.php.

CARMO, Carina Infante do. 2020 (2012). "Algumas razões por que não se pode deixar de ler os neo-realistas". In *A Noite Inquieta. Ensaios sobre Literatura Portuguesa, Política e Memória*, 13-31. Ribeirão-V. N. Famalicão: Húmus.

DIONÍSIO, Mário. 1977. "E porquê, José?". *Diário Popular*. 26 Dezembro, 3.

GUSMÃO, Manuel. 2002. "Nota sobre o trabalho dos *Dias*". In *Os Dias Levantados. Libreto*, 97-101. Lisboa: Caminho.

LOFF, Manuel. 2015. "Estado, democracia e memória: políticas públicas e batalhas pela memória da ditadura portuguesa (1974-2014)". In *Ditadura e Revolução. Democracia e Políticas de Memória*, coordeando por Manuel Loff, Filipe Piedade e Luciana Castro Soutelo, 23-143. Coimbra: Almedina.

LOFF, Manuel. 2014. "Comunistas y socialistas en el proceso portugués de democratización: radicalización, revolución, enfrentamiento, reflujo". In *Las Izquierdas en Tiempos de Transición*, coordenado por Carme Molinero Ruiz e Pere Ysà, 59-85. València: Universitat de València.

LOFF, Manuel. 2024. "'Um país de loucos': a(s) memória(s) reacionária(s) da Revolução Portuguesa". In *25 de Abril. Revolução e Mudança em 50 Anos de Memória*. Organizado por Manuel Loff e Miguel Cardina, 23-63. Lisboa: Tinta da China.

LOURENÇO, Eduardo. 1980. "Espelho sem reflexo". In *Corpo-Delito na Sala dos Espelhos*, de José Cardoso Pires, VII-XIII. Lisboa: Moraes Editores.

LOURENÇO, Eduardo. 1994 (1984). "Literatura e Revolução. In *O Canto do Signo. Existência e Literatura 1957-1993*, 292-301. Lisboa: Presença.

LOURENÇO, Eduardo. 1996. [Intervenção intercalada com outros oradores na] "Sessão testemunhal sobre o neo-realismo". *Vértice*. II série, n.º 75, Dezembro, 59-89.

LOURENÇO, Eduardo. 2022a (1976). "O fascismo nunca existiu". In *O Fascismo Nunca Existiu*, 189-195. Lisboa: Gradiva.

LOURENÇO, Eduardo. 2022b (1976). "Do fascismo que 'nunca existiu'". In *O Fascismo Nunca Existiu*, 241-253. Lisboa: Gradiva.

LUSA. 2019. "Espólio não literário de José Cardoso Pires doado à Torre do Tombo". *Público*, 11 de Fevereiro. https://www.publico.pt/2019/02/11/culturaipsilon/noticia/espolio-nao-literario-jose-cardoso-pires-doado-torre-tombo-1861492.

MORÃO, Paula. 2002. "José Cardoso Pires: o retrato em 'modo José'". *Colóquio/Letras* 159/160: 299-313.

MUDROVCIC, María Inés. 2005. *Historia, Narración y Memoria. Los Debates Actuales en Filosofía de la Historia*. Madrid: Akal.

NAMORA, Fernando. 1991 (1968). "Em torno do neo-realismo". In *Um Sino na Montanha. Cadernos de um Escritor*. 6.ª ed., 195-220. Mem Martins: Europa-América.

NUNES, João Arsénio. 2017. *Comunismo e Antifascismo: Artigos e Ensaios*. Tese de Doutoramento em História Moderna e Contemporânea. Lisboa: ISCTE. https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/19797.

PIMENTEL, Irene Flunser. 2017. *O Caso da PIDE/DGS. Foram Julgados os Principais Agentes da Ditadura Portuguesa?*. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores.

PIRES, José Cardoso. 1976. "Uma entrevista com o maior escritor português do momento". Entrevista Léo Gilson Ribeiro. *O Estado de S. Paulo.* Suplemento *Jornal da Tarde*, 28 de Agosto, 12. https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Entrevistas/PDF/OEstadodeSPaulo_28Ago1976_SuplJornaldaTarde_0012.pdf

PIRES, José Cardoso. 1993 (1963). "A charrua entre os corvos". In *Jogos de Azar*. 6.ª ed., 9-14. Lisboa: Dom Quixote.

PIRES, José Cardoso. 1999 (1977). *E Agora, José?. Ensaios*. 2.ª ed. Lisboa: Dom Quixote.

PIRES, José Cardoso. 2005 (1986). "Ler o mar". In *Dispersos 1. Literatura*, 149-163. Lisboa: Dom Quixote.

Violência e solidão: o caso do aborto. Um diálogo literário e cultural

*Isabel Henriques de Jesus**

Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias 43 (2024), 45-61. ISSN 0870-4546.
DOI: https://doi.org/10.34619/mn83-hk0n

Resumo

O presente artigo pretende pôr em diálogo duas obras inovadoras nas literaturas francesa e portuguesa, respetivamente *L'Événement*, de Annie Ernaux, e *Novas Cartas Portuguesas*, das Três Marias, sobre o tópico do aborto clandestino, demonstrando a sua pertinência em espaços e tempos profundamente repressores da vontade das mulheres. A violência e a solidão com que estas se confrontam aproximam literária e culturalmente os percursos das mulheres.

Palavras-chave: aborto clandestino, mulheres, literatura, contextos culturais, solidão, violência.

Abstract

This article explores the intersection of two groundbreaking works in French and Portuguese literatures – Annie Ernaux's *L´Événement* and *Novas Cartas Portuguesas* by the Three Marias which tackle the issue of clandestine abortion, highlighting its significance in contexts where women's autonomy and will are suppressed. By examining the violence and isolation women encounter, one shall better understand the cultural and literary parallels between women's experiences.

Keywords: clandestine abortion, women, literature, cultural contexts, loneliness, violence.

> "E, como sempre, seria impossível determinar se o aborto era proibido porque estava errado, ou se estava errado porque era proibido. Julgava-se em conformidade com a lei, não se julgava a lei."
> (Annie Ernaux 2022)

> "Contraceção para não abortar, direito ao aborto para não morrer"
> (Palavra de ordem das mulheres portuguesas sobre o direito ao aborto)

* IELT, NOVA FCSH, Portugal.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-8172-4224. *E-mail*: misabeljesus@fcsh.unl.pt.

Quando, no dia 25 de Abril de 1974, grande parte da população portuguesa se apercebeu de que estava em marcha um golpe de Estado perpetrado pelos chamados "Capitães de Abril", a esperança de que algo mudaria na sociedade portuguesa andava de boca em boca, ainda sem uma grande consciência do que o futuro traria. No entanto, uma coisa parecia certa: depois de mais de 40 anos de Ditadura – previsível na intransigência do regime face à guerra colonial, previsível face a uma moral de costumes caduca, e previsível e repressiva face à oposição a expressões democráticas que iam fazendo o seu caminho –, as possibilidades de mudança, em todos os setores da vida social e política, surgiam com uma luminosidade contagiante.

Neste artigo, importa-nos falar das mulheres, categoria particularmente atingida pelo Estado Novo, nomeadamente através da eficaz perpetuação do mito da sua função reprodutora e cuidadora. Neste contexto, a gestão da maternidade não apenas lhes era interdita, ou, no mínimo, dificultada, mas era também legalmente punida, sempre que o recurso era o aborto. Como em tantos outros aspetos ligados à autonomia e à liberdade das mulheres, o 25 de Abril abriu-lhes o futuro e nele se inscreveu também a defesa do fim de um flagelo que as assolava, muitas vezes as matava ou as deixava incapazes física e psicologicamente. Ainda assim, o caminho foi árduo porque o corpo das mulheres é o último garante do poder simbólica ou factualmente exercido.

A interrupção voluntária da gravidez (IGV) é seguramente uma das questões que mais acaloradamente dividem opiniões, aduzem argumentos de natureza diferente e, assim respaldados, fraturam sociedades. Um exemplo flagrante do carácter controverso e politicamente manipulado do tema é o conhecido caso Roe contra Wade, revogado em 2022, depois de o caso Dobbs contra Jackson Women's Health Organization ter anulado uma decisão da Suprema Corte dos Estados Unidos, de 1973[1]. Este caso é paradigmático de como o assunto é fundamentalmente de natureza política[2], sendo o corpo e a vontade

[1] Roe contra Wade foi um processo judicial que colocou Roe, uma mulher grávida que pretendia abortar após uma violação, contra Wade, representante do estado do Texas, que se opunha à legalização do aborto. O caso chegou à Suprema Corte dos Estados Unidos que, em 1973, deliberou no sentido de ser a mulher a decidir se queria ou não prosseguir a gravidez (nos dois anos em que o processo decorreu nasceu uma criança que foi dada para adoção). Esta decisão obrigou à revogação de algumas leis contra o aborto existentes, já que violavam o direito constitucional à privacidade. Em 2022, na sequência do caso Dobbs contra Jackson em que a Jackson Women's Healh Organization processou o estado do Mississípi por discordar da constitucionalidade de uma lei estadual que proibia abortos após as 15 semanas, a Suprema Corte dos Estados Unidos, de constituição conservadora, revogou a decisão do caso Roe contra Wade por considerar que a Constituição dos Estados Unidos não confere o direito ao aborto.

[2] Já em 1975 e numa linguagem muito própria das agendas revolucionárias da época, Célia Metrass, Helena de Sá Medeiros e Maria Teresa Horta, defendiam: "o aborto não é um problema nem de ordem moral, nem religiosa, nem médica, mas sim uma questão de ordem estritamente sociopolítica. Isto não

das mulheres submetidos a agendas ideológicas. Quando, em 1989, novas tentativas de anular Roe contra Wade emergiram nos EUA, a artista Barbara Kruger produziu o poderoso *Your body is a battleground*, assinalando, de modo artístico e provocador, que pertence às mulheres a sua liberdade reprodutiva.

Várias vezes a Organização Mundial da Saúde tem alertado para o aborto clandestino como um flagelo para a saúde das mulheres. Mesmo assim, alguns países (re)criminalizam a sua prática ou colocam entraves que conduzirão a uma nova vaga de controlo jurídico sobre a vontade das mulheres, com consequências muito graves nos seus direitos reprodutivos e sexuais. Enquanto isto, em termos europeus, a quase totalidade dos países consagra na legislação o direito à IVG (exceção para Malta e dificuldades na Polónia e na Hungria), destacando-se o caso de França, primeiro país do mundo a inscrever o aborto na sua Constituição. Como se percebe, a questão divide política e ideologicamente, sendo que encontra forte oposição nas agendas ultraconservadoras, assentes na desvalorização do querer feminino. Em Portugal, o processo que conduziu à atual Lei n.º 16/2007 foi longo e atribulado[3] e, ainda que não tenha ocorrido imediatamente após o 25 de Abril de 1974, só foi possível porque a mudança operada na sociedade portuguesa permitiu que a discussão emergisse, modelada pelo que acontecia em outros locais. Ainda assim, o tema, que durante muito tempo foi considerado tabu, usou uma semântica suficientemente criativa para que a palavra "aborto" fosse aludida através de silêncios, de gestos, de não ditos carregados de significado ou de substitutos linguísticos.

Na vida real, sabemos que os abortos provocados estão fundamentalmente associados a dificuldades económicas flagrantes, a questões profissionais decorrentes do desrespeito pelos direitos laborais das mulheres, à ausência ou restrições no planeamento familiar e à opressão das mulheres na sexualidade dominante. Haverá outras razões, mas estas serão as principais e são dramáticos os depoimentos de mulheres que abortaram, evidenciando que é no seu corpo que a violência atua: primeiro nas causas, depois no próprio ato do aborto e finalmente nas consequências, que podem ser dramáticas física e psicologicamente. Quando, em 1998, a UMAR disponibilizou uma linha SOS-Aborto, 212 pessoas, de entre as quais alguns homens, relataram experiências próprias ou conhecidas (*Aborto, Decisão da Mulher* 1998). Em algumas das narrativas, a perplexidade perante os testemunhos, ou melhor, o confronto com a realidade contada é assustador: o monstruoso

quer dizer que seja a sociedade que dele vai despoticamente deliberar – pois, apesar de social, o aborto é, antes de mais, um problema individual" (1975, 11-12).

[3] Ver cronologia do Movimento pelo Aborto e Contracepção em Portugal até 2002, em Tavares 2003, 119-133, sabendo que o referendo que viria, finalmente, a consagrar o direito à IGV até às 10 semanas data de 11 de fevereiro de 2007.

número de abortos, as ignóbeis condições em que foram realizados (apesar dos montantes pagos), as consequências na saúde física e reprodutiva, a ausência ou a deficiente informação sobre meios anticoncecionais, a irresponsabilidade ou a violência dos companheiros, muitas vezes maridos, impondo sexo que conduzia aos abortos, não deixam dúvidas sobre a dimensão do flagelo no corpo e na psique dessas mulheres. Outros depoimentos de mulheres, igualmente dramáticos, são apresentados na obra de Tavares (2003), onde muito manifestamente a brutalidade de homens violadores, maridos violadores e pais violadores denuncia uma extrema prepotência de género, em que a sexualidade masculina se apresenta como o exercício hediondo de um poder desenfreado.

O *slogan* "Contraceção para não abortar, direito ao aborto para não morrer", que epigrafa este artigo, é bem revelador do paradoxo a que as mulheres estavam/estão sujeitas: por um lado, apenas em 1967 foi criada a APF – Associação para o Planeamento da Família (Vilar 2009), centrada, nos primeiros tempos, na saúde das mulheres e dos casais. Só após o 25 de Abril de 1974, e já no final da década de 1970, muito respaldados pelas exigências das organizações feministas, se iniciam projetos de planeamento familiar[4], neles sendo explícita a reivindicação sobre a necessidade de expansão da contraceção. A verdade é que a sua difusão numa parte significativa da população, quer por razões religiosas, quer pela escassez da oferta, quer pelas dificuldades de acesso, era e ainda é incipiente em certos grupos de mulheres (nomeadamente imigrantes), em regiões mais pobres e/ou periféricas, mas também em mulheres muito jovens. Assim sendo, o recurso ao aborto em condições não medicamente assistidas torna-se sempre um passaporte para lesões eventualmente mortíferas.

Numa intervenção na Assembleia da República, aquando da discussão que originou o primeiro referendo sobre o aborto, em 1998, em resposta ao Congresso do Movimento "Juntos pela Vida", um jovem deputado denunciou: "Em tantos anos de aborto na clandestinidade e de sofrimento humano evitável, nunca se fizeram ouvir quaisquer movimentos *Juntos pelo Planeamento Familiar* ou *Juntos pela Educação Sexual*" (*Aborto, Decisão da Mulher* 1998, 21), numa clara alusão à quase inexistência de instrumentos e medidas concretas de apoio a uma parentalidade desejada e alertando para a hipocrisia de discursos enviesados sobre o valor da vida, que ignoravam os meios educacionais e preventivos, quando não os repudiavam ou dificultavam.

[4] Um exemplo muito interessante e ilustrativo da tentativa de propagação do planeamento familiar pode ser visto em *O aborto não é crime – Parte II* [iniciado ao minuto 12:41], onde uma enfermeira do dispensário materno-infantil de Odivelas explica a um conjunto de mulheres os métodos anticoncecionais (Arquivos RTP, URL: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/o-aborto-nao-e-um-crime-parte-ii/).

Sendo o aborto um assunto individual, inscrevendo-se na vivência das mulheres, apresenta uma dimensão social devida não apenas à natureza das causas que a ele conduzem e à assimetria de condições sociais e relações de género, como às consequências para a saúde das mulheres. Metrass, Medeiros e Horta apontam o número de 150 000 abortos e 2000 mortes daí decorrentes por ano, ressalvando a natureza clandestina e interdita do acontecimento, que não permitia um levantamento preciso, embora esses números ignorassem porventura "a quantidade de mulheres que ficam mutiladas, estropiadas, estéreis, pela simples razão de terem abortado ilegalmente" (1975, 13). Acrescentam que é com as mulheres mais pobres e com menos recursos, portanto mais sujeitas a uma "segregação de tipo económico" (1975, 14), que as condições de prática dos abortos são menos seguras, enquanto são essas as mulheres que mais sofrem a repressão judicial.

Esta realidade, dramática na vida de muitas mulheres, só pode ser atenuada com políticas públicas de não discriminação e um alargado e interiorizado planeamento familiar em que os métodos contracetivos estejam disponíveis sem preconceitos de ordem moral ou dificuldades de ordem financeira ou de acesso. Algumas comunidades ou raparigas em idade púbere beneficiarão de um trabalho de proximidade que as dote de responsabilidade relativamente à sua sexualidade, ao seu corpo e ao que fazer com ele. Se, ainda assim, o aborto ocorrer, ele tem de ser realizado em condições de segurança e de respeito pela vontade de quem a ele recorre. Os enunciados atrás parecem conter a utopia de um tempo que se recusa a existir, já que mesmo após a promulgação da Lei n.º 16/2007, e apesar de terem diminuído drasticamente os casos de aborto clandestino ou, pelo menos, as suas dramáticas consequências, continuam a existir dificuldades concretas. Num artigo de opinião, em *Público online*, a propósito da discussão das propostas de alteração à lei do aborto, na Assembleia da República, Lúcia Pestana recorda que o prazo de 10 semanas previsto na lei para proceder à IGV é o mais curto dos países da UE onde o aborto foi despenalizado, e afirma que o atual modelo "é o da criminalização com exceções, ou seja, criminaliza a mulher que aborta exceto se estiverem reunidas todas aquelas condições" (Pestana 2025), sendo que "aquelas" se refere a um conjunto de pressupostos: local, quem pratica, quem atesta, período de reflexão e limite de tempo de gestação. No entender da autora, a consulta prévia e o período de reflexão "funcionam como entraves à organização dos serviços e cuja mensagem é que as mulheres não têm capacidade para tomar decisões sobre o seu projeto de vida". Por outro lado, a exigência de dois médicos parece querer colocá-los sob suspeita. Por fim, advoga o prazo de 16 semanas, já previsto para os casos de violação. A conclusão da autora é de que a lei do aborto devia ser retirada do Código Penal, já que o assunto é da ordem dos direitos reprodutivos das mulheres, cabendo-lhes a elas a decisão. Aponta também a anteriormente referida "segregação

de tipo económico", pois estes enviesamentos da lei continuam a estimular os abortos clandestinos ou as deslocações ao estrangeiro para abortar em condições sanitárias, só possíveis a quem pode pagar, obrigando "as mulheres pobres, as imigrantes e as mais vulneráveis, a parir" (Pestana 2025).

Não admira que um assunto de uma tal dimensão física e psicológica na vida de muitas mulheres tenha suscitado interesse por parte das escritoras e que algumas narrativas a ele aludam de forma mais ou menos explícita, usando várias estratégias. Encontramos alguns casos na literatura portuguesa escrita por mulheres, como, de um modo não exaustivo, Maria Ondina Braga, Maria Archer, Celeste Andrade ou Alice Ogando. Relativamente à primeira, o tema surge no conto *A China fica ao lado*, no qual, fiel à sua premissa de que "escrever é muito mais insinuar" (Braga 2024d, 457)[5], usa essa essa estratégia para narrar um aborto. Na sua atividade de cronista, o aborto clandestino sugere-lhe uma reflexão nunca neutral. *Aborto* [*Direito ao nosso Corpo*] (2023a, 383-87), *O Livro Branco do Aborto* (2023c, 371-72) e *Aborto e Contraceção em Debate* (2023b, 428-31) são recensões a volumes com os mesmos títulos, publicadas na revista *Modas & Bordados* e incluídas num dos volumes das suas obras completas. A autora não se limita a recensear as obras; denuncia a hipocrisia dos poderes instituídos, revela a situação das mulheres e aponta o flagelo do aborto clandestino e a solidão com que se deparam as mulheres que abortam, assunto também evidenciado no conto acima referido: "o principal era combater o seu combate de mulher só e abusada. E guardar o seu coração intacto. Para um dia. Para uma verdade" (Braga 1974, 21).

Em *Ela é Apenas Mulher* (1944), de Maria Archer, a descrição ausenta o ato de abortar. Há o antes e o depois e há a denúncia feroz do alheamento e da desresponsabilização do homem que, quando confrontado com a gravidez, rebate: "tens as parteiras, pronto! uma rapariga esperta não maça um homem com essas porcarias" (1944,150) e, quando ela insiste: "– ó, filha, maçadas, não! Se me vens maçar, vou-me embora!" (1944, 151).

Já em *Grades Vivas,* de Celeste Andrade (1954), é acentuada a normalização empedernida de uma prática corrente, assim como as consequências graves para a saúde das mulheres. A gravidez, resultante de um casamento inibidor da liberdade da mulher, acentuava a dependência e impossibilitava a fuga, tornando a existência de Isabel cada vez mais penosa. Ainda assim, o sentimento de vergonha acumulado em gerações e gerações de mulheres parideiras e o medo do desconhecido apoderam-se dela, sem força suficiente para fazer recuar a decisão tomada. Mais uma vez, a narrativa para à porta do ato, e são

[5] Referimo-nos a uma entrevista concedida a Maria Antónia Fiadeiro, publicada no *Diário de Notícias* em abril de 1987 e posteriormente integrada no livro *Artistas, Artesãs, Pioneiras*, de 2024.

as consequências que o denunciam. A humilhação é o sentimento dominante, em consonância com os relatos de mulheres que, na vida real, abortam.

Em *Pena Maior*, de Alice Ogando (1935), a vontade de abortar surge associada à ausência de amor conjugal. Este romance ensaia possibilidades bastante arrojadas para a época, como a homossexualidade feminina e o aborto, mas a trama é resolvida no encontro com o amor conjugal, heterossexual, sendo o amor maternal possível apenas nesse enquadramento. Assim se impõe a moral vigente.

No entanto, em nenhuma das obras acima referidas, o tema assume uma expressão tão brutal e impúdica como em *Novas Cartas Portuguesas* (*NCP*) (1972) e em *L'Événement* [O Acontecimento] (2000)[6], cumprindo-se, nestes dois textos, o poder de denúncia da literatura assim como o potencial desassossego do *statu quo*. Por isso os elegemos como *corpus* principal deste artigo. Trata-se de duas obras paradigmáticas que claramente transgridem os códigos opressores exigidos às mulheres e escancaram a hipocrisia de leis injustas e desumanas. "O que pode a literatura? Ou antes: o que podem as palavras?", perguntam as Três Marias em *NCP* (Barreno, Horta e Costa 2010, 197). Como refletem a realidade e como podem transformá-la?

Se ficou claro o horror do aborto clandestino nos corpos das mulheres, na sua perceção do mundo e na (des)confiança com que encaram o seu devir de mulheres, é necessário evidenciar outros elementos que lhe estão associados e que transformam o ato, já de si penoso, que é o aborto clandestino, num processo dramático de solidão e de violência física e psíquica, bem evidenciado nas narrativas que compõem o *corpus*.

Recorrendo ao conhecido caso passado com Annie Ernaux, na França dos anos 1960, que deu origem ao livro *O Acontecimento*, pretendemos alargar espacialmente a temática a outros contextos culturais (Reis 2018, 412), discutindo a questão de um modo polifónico, dialogante e diverso. As vozes são múltiplas, não apenas porque são duas as obras tratadas – comportando diferentes espacialidades –, como porque *NCP* apela a uma multiplicidade de vozes que dialogam entre si, situadas numa miscelânea de espaços, tempos e contextos sociais e culturais, que denunciam a estabilidade da secundarização das mulheres, para lá da diversidade das situações em que ocorre. Em *NCP* força-se o cruzamento de personagens que narram perceções semelhantes de fenómenos idênticos em tempos

[6] No presente artigo, utilizamos uma edição mais recente de *NCP*, a saber, a 1.ª edição anotada, de 2010 (9.ª edição do texto), resultado do trabalho de investigação, coordenado por Ana Luísa Amaral, sediado no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Em relação a *L'Événement*, utilizamos a tradução portuguesa, *O Acontecimento*, tradução de Maria Etelvina Santos, de 2022, para que a leitura contígua dos extratos das duas obras se torne de mais fácil compreensão.

e espaços diversos, sendo que a dimensão temporal é muito vasta, desde o século XVI ao tempo da narrativa. Por seu lado, em *O Acontecimento*, a narração é posterior ao tempo da experiência vivida, historicamente muito bem situada, nos anos 1963 e 1964. Para a autora, esse diferencial temporal que comporta uma rutura cultural obriga a que a sua história seja contada: "É justamente pelo facto de já não existir penalização sobre o aborto que eu posso, afastando o sentido colectivo e as fórmulas necessariamente simplificadas, impostas pelas lutas dos anos sessenta – 'violência sobre as mulheres', etc. – enfrentar, na sua realidade, esse acontecimento *inesquecível*" (Ernaux 2022, 20). Cruzar as vivências ou representações de *NCP* com a narração *a posteriori* de Annie Ernaux comporta elementos interessantes de compreensão da significação social de ambas as obras, confluindo para o mesmo drama na vida das mulheres, independentemente dos tempos, dos contextos históricos e culturais, das vozes que os narram e das estratégias usadas nessa construção narrativa: autossociobiografia, em *O Acontecimento*, e fragmentos, cartas ou textos dispersos, em *NCP*. Fazemos, assim, jus à proposta de Ribeiro quando afirma que os textos, lidos uns com os outros, "iluminam-se mutuamente, ensaiam convergências, exibem dissensos e singularidades, sempre, porém, abrindo janelas e revelando mundos" (Ribeiro 2014, 1).

Como referimos atrás, há muito que a gravidez indesejada é um tópico aflorado na literatura, de modo mais ou menos explícito. No entanto, o assunto surge em 1972, de modo despudorado e violento em *NCP,* livro que havia de ser assimilado[7] pelos movimentos feministas na Europa, mas não só. *O Acontecimento*, pela crueza e veracidade da sua narrativa, tornou-se um livro literária e culturalmente incontornável.

As duas obras abordam a temática do aborto clandestino de duas formas literariamente distintas:

- Uma, enunciada através de uma sofisticada estratégia narrativa em que a insinuação e a denúncia são usadas de um modo certeiro e demolidor (*NCP*);
- Outra, vivida e enunciada na primeira pessoa, que expõe a fragilidade do corpo feminino à mercê de leis punitivas e caducas (*O Acontecimento*).

[7] É importante referir que as autoras não reconhecem a intenção de terem escrito um manifesto feminista. Pretenderam, sim, fazer um exercício de escrita a três, de onde emanou uma obra literária a três. O contexto político, social e moral da época, assim como a situação das mulheres, eram favoráveis à sua denúncia, mas o caminho, enquanto livro feminista, fez-se pela apropriação que dele fizeram e fazem os movimentos feministas em Portugal e um pouco por todo o mundo, onde a sua receção foi, à época, muito intensa, não apenas porque se viam nele muitas das problemáticas que afetavam as mulheres, mas também pelo movimento de solidariedade que se gerou em torno da defesa das autoras, face ao processo judicial a que estavam sujeitas, e ainda pela qualidade literária dos textos que permitia e permite analisar a situação das mulheres de um modo literariamente original e bastante refinado.

O Acontecimento, livro que Annie Ernaux publicou em 2000 nas Éditions Gallimard (*L'Événement*), foi traduzido para português por Maria Etelvina Santos e publicado pela Porto Editora, em 2022. Fala-nos de uma violentíssima experiência de dor e de solidão, ocorrida em França, nos finais de 1963, cujo desfecho (a consumação do aborto) se situa em janeiro de 1964. Trinta e tal anos passados, Annie Ernaux recupera as notas registadas num diário íntimo e mergulha nas memórias desse terrível e traumático incidente da sua vida de jovem adulta. Passá-lo a escrito afigura-se-lhe como um imperativo que, ética e esteticamente, sela o acontecimento vivido e contribui para a desocultação da realidade das mulheres.

NCP é um autêntico monumento de inovação literária e simultaneamente de denúncia e de subversão de códigos ancestrais que relegavam as mulheres para a subalternidade das relações sociais, aí se incluindo as amorosas, as sexuais ou as familiares. De todas elas, mas não só, já que *NCP* "varre" muitos domínios da vida portuguesa de então, o corpo das mulheres surge, por um lado, como "zona de opressão" e, por outro, ou complementarmente, como "coisa" ou "objecto" de satisfação, que pode ser descartado, depois de consumido.

O livro foi apreendido e destruído três dias depois de ter sido publicado, sendo movido um processo-crime contra as suas autoras (Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa as "Três Marias", como ficariam conhecidas), mas também contra a incómoda e indomável Natália Correia, diretora literária dos Estúdios Côr, onde a obra foi publicada pela primeira vez, em 1972.

A apreensão do livro foi justificada pelo "conteúdo insanavelmente pornográfico e atentatório da moral pública", o que permite perceber que o que incomodou os censores foi a libertação da palavra das mulheres, nomeando o corpo, o sexo ou a sensualidade feminina, bem como a ousadia acusatória das "Três Marias" face aos normalizados comportamentos de controlo que os homens exerciam sobre as mulheres e os seus corpos, o seu desejo e o seu querer. Apesar do tabu instalado sobre a expressão da sexualidade ou do erotismo em fala de mulheres, a justificação proibitiva do livro escondia o carácter de denúncia política do mesmo e foi usada como mais uma forma de humilhação sobre as três escritoras, retirando ao processo a elevação política que denegria a censura.

Rapidamente apropriado como um manifesto feminista, *NCP* é todavia mais do que isso; é um interessante e inovador documento literário, constituído por 120 textos (cartas, poemas, relatórios, textos narrativos, ensaios e citações) em que, na própria construção do livro, intervém um entrelaçar de vozes e de autoras – as três escrevem, partilham entre si o que escrevem, mas nunca denunciam a autoria individual, assim anulando qualquer pretensão de ordem ou de poderio.

Poderosas, sim, mas porque dão voz e corpo às vivências femininas, estrategicamente confundidas numa multiplicidade de personagens, cujos nomes e situações se misturam em textos de natureza diversa, diluindo e estilhaçando noções mais tradicionais de género literário, de autoria, de gramática ou de fixação das personagens. Meirim (2023) ressalta o carácter inovador de *NCP*, evidenciando que se apresentam "como um verdadeiro laboratório de escrita criativa a três mãos e questionam a normatividade do edifício literário, assumindo diferentes géneros, não assinando os seus textos e dialogando constantemente, e muitas vezes em jeito paródico, com a tradição literária portuguesa" (Meirim 2023, 15).

As temáticas são muitas, e múltiplas e eruditas são as referências intertextuais. A causa que, literária e habilmente trabalham, pretende-se universal, e as "Três Marias" anulam a individualidade da autoria dos seus textos e neles (re)apresentam um denominador bastante comum na história das mulheres, que urge denunciar, acompanhando a crescente tomada de consciência que vai fazendo caminho nos Estados Unidos e na Europa, onde o livro é acolhido como obra feminista. Este epíteto provocou algum desagrado, já que tenderia a anular a natureza literariamente inovadora da obra. A este propósito a autora de *O Essencial sobre as Três Marias* aponta: "[as Novas Cartas Portuguesas] não são fruto de um fenómeno pontual e contingente, são uma obra literária com ideias feministas e ocupam um lugar absolutamente original na literatura de qualquer época ou país" (Meirim 2022, 16). Assim, a obra é colocada num lugar merecido, enquanto importante e inovadora obra literária, sem lhe retirar a influência que teve e continua a ter nos movimentos feministas, mas também na apurada denúncia do domínio de género e de classe, quase sempre numa linguagem com elevado nível de erudição.

As "Três Marias" desocultaram, de forma impiedosa, questões que o regime queria esconder, como o não sentido da guerra colonial, a emigração, o sistema judicial, a hipocrisia da igreja, a perversão no seio da família e, para o que aqui mais nos diz respeito, o estatuto legal e social das mulheres. Absorvendo das *Lettres portugaises*[8] os matizes do amor, *NCP* ampliam, em jogos múltiplos e entrelaçados, o ódio, a paixão, a subordinação, a vingança, a abnegação, o sofrimento, a traição, ou ainda a violência e a solidão.

Vale a pena referir a forma como era vivida a sexualidade das raparigas na época dos eventos narrados em *O Acontecimento*, em 1963/64, e da escrita de *NCP*, em 1971/72. Embora o amor livre já fizesse escola entre uma elite intelectualmente avançada, para a maioria das raparigas, esse tempo era marcado por um forte conservadorismo no que respeitava a sexualidade, que, em França, se terá esbatido depois de 1968 e, em Portugal,

[8] A primeira edição francesa data de 4 de janeiro de 1669.

com a grande explosão ocorrida em 1974. Não esqueçamos que em 1974 a virgindade feminina era ainda valorizada, devendo ser conservada até ao casamento[9]. A diferença entre os sexos era abissal, e arrasadores os julgamentos sobre as raparigas que praticavam sexo, não só por parte das gerações mais velhas, mas também dos rapazes, quando não das próprias amigas. As experiências sexuais das raparigas eram vistas como pecado e ato vergonhoso, e às mães competia zelar pela virgindade das filhas, deixando os filhos à solta, porque a culpa e as consequências, no caso de uma gravidez, era sempre delas. Por isso, a mãe de Annie Ernaux controlava a menstruação da filha: "Tinha a certeza de que ela vigiava todos os meses as minhas cuecas ao separar a roupa suja que eu lhe levava para lavar" (2022, 14).

A jovem Annie era estudante de literatura, aplicada nos estudos e expectante num futuro de escritora. A gravidez com que se viu confrontada não cabia, nem por um momento, no seu plano de vida. Não houve uma hesitação moral ou de qualquer outra espécie, pura e simplesmente "aquilo" tinha de desaparecer, firmemente se opondo à pretensa sina das mulheres, desmascarada em *NCP*: "Madre, de homem me convenho, já que à mulher só é dado o parir e o parado" (2010, 73). Annie não quer parar, não quer ficar como a sua mãe, não quer abdicar como muitas outras e, por isso, recusa parir. Tal como em *NCP*: "o ventre vendo crescer/sem te sentires/habitada" (2010, 47), Ernaux escreveu no diário: "tenho a sensação de estar grávida de uma forma abstrata" (2022, 46), demonstrando como a recusa em ser mãe, naquele tempo, naquela situação concreta, ausentava os tão propalados laços de afeto nos primeiros tempos da gravidez.

A palavra "aborto" não era nomeada, como se, assim, se anulasse o facto. Após consultar um médico, na esperança de que este lhe desse um medicamento abortivo, diz: "Nem ele nem eu tínhamos pronunciado, uma única vez, a palavra aborto. Era algo que não tinha lugar na linguagem" (Ernaux 2022, 42).

A luta pela despenalização do aborto, quer em França quer em Portugal, exigiu reforçar a fala, acentuar o que supostamente não existia, apesar do número de mulheres mortas por fazerem abortos clandestinos. Sobre isso se lê em *NCP*: "E morreu, por fazer um aborto com um pé de salsa, morreu de septicemia, […] e soube depois, pela sua colega, que era o seu vigésimo terceiro aborto. […] E contou-me, há anos, uma amiga minha, médica, que no banco do hospital eram tratadas com desprezo as mulheres que entravam com os seus úteros furados, rotos, escangalhados por tentativas de abortos caseiros, […] e que lhes eram feitas raspagens do útero a frio, sem anestesia, e com gosto sádico" (2010, 205).

[9] Em maio de 1974, o jornal *Expresso* publicou um artigo resultante de um estudo abrangendo uma amostra de 800 entrevistados/as residentes em centros urbanos em que dois terços concordavam que a virgindade devia ser conservada até ao casamente; três quartos eram mulheres.

Semelhante humilhação e violência está também patente em *O Acontecimento* quando, após o procedimento da abortadeira – *faiseuse d'anges* –, Annie é enviada para o hospital e aí sente o seu corpo exposto e devassado: "Na sala de operações, estava nua, com as pernas sobre-elevadas e ensanguentadas nas argolas de ferro, […]. Implorei ao jovem cirurgião que dissesse o que me ia fazer. Ele postou-se em frente às minhas coxas abertas, a gritar: 'Não sou o canalizador' […]. E essa frase […] continua, para mim, a hierarquizar o mundo, a separar, à cacetada, os médicos dos operários e das mulheres que abortam, os dominadores dos dominados" (2022, 72-73).

Isabel Freire (2020), ao analisar quatro publicações portuguesas (*Expresso*, *Diário de Lisboa*, *Crónica Feminina*, *Modas & Bordados*), entre 1968 e 1978, constata que em 1968 não existiu uma única referência sobre o aborto, certamente devido à forte censura do Estado e da Igreja Católica. Em 1975, identificam-se 47 registos e, em 1976, 65. Ainda assim, como é sabido, apenas em abril de 2007 foi promulgada, em Portugal, a lei de interrupção voluntária da gravidez (Lei n.º 16/2007, de 17 de abril), após um referendo em que o SIM ganhou por quase 60%, depois de uma tentativa malograda em 1998.

Já depois da chamada Revolução dos Cravos, Maria Antónia Palla viu-se envolvida num processo judicial por ser autora de um programa para a RTP intitulado "Aborto não é crime"[10], que tinha como intuito combater o aborto clandestino. O escândalo rebentou entre os setores mais conservadores da sociedade portuguesa e o programa foi cancelado. "Como autora, assumi a inteira responsabilidade pelo filme que tinha como objetivo combater o aborto clandestino que todos sabiam que existia, com grandes riscos para a mulher e proporcionando um negócio que, esse sim, deveria ser investigado. Defender a legalização do aborto não poderia ser considerado crime. A lei tinha que mudar" (Palla 2021, 90). Numa época de todas as liberdades, era ainda incómodo discutir o aborto e as pessoas que ousavam alertar para a necessidade absoluta de o encarar como ato indigno, já que forçado pela cegueira de quem, conhecendo-o, preferia ignorá-lo, eram incomodadas pelos poderes caducos, pois as mentalidades levam tempo a adaptar-se a uma nova ordem, mesmo que tenham sido democraticamente eleitas. Uma pequena parte da sociedade civil organizou-se e encetou um debate "Vamos Falar de Aborto"[11], em que Maria Antónia Palla, entre outras, teve um papel fundamental. A solidariedade feminina impôs-se e ela refere a oferta de serviços jurídicos por parte de Gisèle Halimi, a proeminente advogada francesa, de que falaremos adiante. Em Portugal, como em França, foi longa

[10] Disponível em RTP Arquivos: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/o-aborto-nao-e-um-crime-parte-i/; https://arquivos.rtp.pt/conteudos/o-aborto-nao-e-um-crime-parte-ii/.

[11] Integrado no programa "Nome-Mulher", Maria Antónia Palla conduziu, em 1975, um debate intitulado "Vamos falar de aborto".

e árdua a luta pela despenalização do aborto. Lemos em *NCP*: "A vida de uma mulher é toda como um parto; acto solitário e doloroso, escondido, arredado dos olhos de todos em nome do pudor. O pudor é uma nostalgia, serve para fingir que estão mortos os vivos demasiado incómodos" (2010, 141).

França libertou-se deste constrangimento, em 1975, com a promulgação da chamada *Lei Veil* (Loi nº 75-17 du Janvier 1975), que despenalizou o aborto até às 10 semanas, mas um importante antecedente, ocorrido quatro anos antes, retirou da clandestinidade um assunto de que se não falava.

Ficou célebre o "Manifesto das 343"[12], publicado no *Nouvel observateur*, em 5 de abril de 1971, onde nomes como Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Jeanne Moreau, Catherine Deneuve, Françoise Sagan, Annie Leclerc, Antoinette Fouque, Gisèle Halimi declaravam ter abortado, mas também mulheres "anónimas"[13] que, num ato de grande coragem, quiseram associar-se ao Manifesto. Na sequência desta tomada de posição pública que pretendeu reivindicar o direito à contraceção e denunciar a repressão face ao aborto, e como forma de defesa coletiva de possíveis represálias exercidas sobre algumas dessas mulheres, com menos capacidade de defesa por terem meios económicos modestos, foi criada a associação "Choisir (la cause des femmes)", "une association destinée à défendre gratuitement toute personne poursuivie pour avortement. Et au delà de ça, exiger la supression de la loi répressive de 1920[14] en même temps que l'accès à l'éducation sexuelle et à la contraception" (Halimi 2020, 85). Como verificámos acima relativamente ao caso português, ao lado da reivindicação da despenalização do aborto esteve sempre a exigência de estruturas de acompanhamento da educação sexual e da contraceção. Foi Gisèle Halimi (1927-2020) quem escolheu o nome "Choisir", inspirada no poema de Paul Éluard (1895-1952): "Il ne faut promettre et donner la vie que pour la perpétuer, comme on perpétue une rose en l'encerclant de mains heureuses" (Halimi 2020, 87). "Choisir" constituiu, em França, um movimento de massas de união das mulheres, onde se sentiam confiantes e seguras para dar os seus testemunhos sobre um assunto que, desde sempre, tinham reprimido porque as oprimia. O lema era a libertação da mulher "Comment? Par – condition essentielle mais non suffisante – la disparition d'une pièce fondamentale de l'oppression qui pèse sur elle: la législation

[12] "Un million de femmes se font avorter chaque année en France. Elles le font dans des conditions dangereuses en raison de la clandestinité à laquelle elles sont condamnées alors que cette opération, pratiquée sous contrôle médical, est des plus simples. On fait le silence sur ces millions de femmes. Je déclare que je suis l'une d'elles. Je déclare avoir avorté. De même que nous réclamons le libre accès aux moyens anti-conceptionnelles, nous réclamons l'avortement libre" (Halimi 2020, 83-84)

[13] Les "anonymes", como elas próprias se designavam por contraponto às "intouchables", cujos nomes surgiam na frente do manifesto e simbolizavam o rosto da cultura, das artes e das letras (Halimi, 1992; 2020).

[14] "Loi de 1920 qui réprimait l'avortement" (Halimi 2020, 297).

sur la contraception et l'avortement" (Halimi 1992, 85). O movimento evoluiu no sentido do alargamento das questões que se impunham, como as relações homem-mulher, a desculpabilização da sexualidade e tomada de consciência por parte das mulheres da sua situação de desigualdade, tendo sempre avançado fora do quadro político-partidário[15].

Interessa, para os objetivos deste texto, juntar a voz de um caricaturista expressa na capa do jornal *Charlie Hebdo* que, na sequência do Manifesto, em França, perguntou: "Qui a engrossé les 343 salopes du Manifeste sur l'Avortement"; esqueçamos, por agora, o muito comum e irritante pressuposto ativo/passiva, e foquemo-nos na pergunta, que remete para a impossibilidade de esse ato ser praticado apenas pelas mulheres. Assim, faz sentido perguntar: onde esteve o corresponsável pela gravidez de Annie Ernaux durante a sua longa e solitária espera? A autora lembra: "No que diz respeito ao amor e ao prazer, não sentia que o meu corpo fosse intrinsecamente diferente do corpo dos homens" (2022, 16), o que nos remete para a desigualdade e para a injustiça da vivência da sexualidade entre homens e mulheres, cujas consequências podem ser tão terrivelmente assimétricas.

E quem foi o parceiro sexual de Mariana Alcoforado? E porque se refere ela à marca do pecado, assumindo o sinal de gosto, de gozo… com quem o partilhou? Onde estava essa pessoa no momento da sua dor e solidão? "Da morte teria tal alegria, que desconfiança tenho não a conseguir tão cedo, mesmo quando a febre a jorros me cobre das entranhas e em grandes haustos fico, banhada no sangue de minhas partes vindo. Inútil sinal de mim, marca de pecado, de mal; sinal de gosto, de gozo" (Barreno, Horta e Costa 2010, 72). Ou, mais explicitamente, nas palavras de outra personagem: "Em aventura de amor a dois, é a mulher que depõe e arrisca seu corpo e sua alma, que homem não engravida […]. Que me disseste tu, cavaleiro, quando eu te disse estar grávida de ti? Que mulher importuna, pensaste e disseste-me 'deixai-vos de imaginações, senhora, que não é por elas que me prendeis'"(Barreno, Horta e Costa 2010, 123).

Em *NCP* há muita violência de posse, de senhorio, sobre as mulheres e os seus corpos, sendo o aborto uma das consequências. As estratégias narrativas que conduzem à denúncia desse estado de coisas fazem-se a partir do recurso a ficções assentes num passado de confinamento das mulheres (tendo as *Lettres portugaises* como mote) mas também numa análise que desmascara os interditos política e socialmente estabelecidos. Há vários exemplos, mas retenhamos o texto "o pai" em que a violência e a violação no seio da família atinge, como um gume, um dos vértices da trilogia do Estado Novo: "foste a culpada de tudo, bem sabes que foste a culpada de tudo eu sou homem; sou homem e tu és provocante, perversa. És perversa" (Barreno, Horta e Costa 2010, 129-130), diz o pai à filha depois

[15] Os objetivos e a história de "Choisir" podem ser consultados em Halimi (1992, 296-302).

de a ter violado. Ou o nojo da violação no casamento: "que repugnância, Mariana, que martírio! – Sabes tu o que é sermos tomadas nuas por mãos apressadas e bocas moles de cuspo?" (Barreno, Horta e Costa 2010, 135).

Em *O Acontecimento*, para além da violência do próprio aborto no seu corpo de rapariga, transformando-o e tornando-o irreconhecível: "olho para as minhas pernas, de collants pretos estendidas ao sol, são as pernas de uma outra mulher" (2022, 78), sobressai a violência do contexto circundante naquilo que esconde, que ignora, que pune… O longo percurso até chegar à abortadeira foi solitário, apenas suportado pela decisão, sem vacilar, de que não havia espaço para mais nada do que a continuação dos seus estudos. O tempo de espera é insuportável e ela compara-se com as raparigas da sua idade: "[o tempo] transformou-se numa coisa informe que avançava dentro de mim e que era preciso destruir a qualquer custo" (2022, 23).

Em *NCP*, a violência sobre as mulheres é desmascarada através de textos ficcionais que espelham realidades várias: a submissão, a repetição e a reprodução de estereótipos, a clausura das suas vidas, o adiamento dos seus quereres de mulher e a prepotência gratuita sobre os seus corpos e vontades. Duas frases reveladoras: "mulher: abastança de homem, sua semelhança, sua terra, seu latifúndio herdado" (Barreno, Horta e Costa 2010, 75); "os homens/ Dividem-se em homens/ E senhores/ Mas das mulheres todos os homens/ São senhores" (Barreno, Horta e Costa 2010, 62).

A consequência desse senhorio estava patente nas gravidezes, a que não se podiam esquivar, ou ao aborto, no caso das relações ilegítimas – mas sempre no corpo da mulher.

O princípio de irmandade e de compreensão entre as mulheres, acentuado na mensagem que a si mesmas dirigem: "E em boa verdade vos digo: que continuamos sós mas menos desamparadas" (Barreno, Horta e Costa 2010, 304), seria certamente partilhado com a autora/protagonista de *O Acontecimento*, revelando a interconexão entre estes dois textos, escritos por mulheres em tempos e geografias diferentes e tão próximos, afinal, no que na violência e na solidão se inscreve de comum no corpo das mulheres.

Voltando ao início deste nosso artigo, o cenário social e político era, em Portugal, até ao 25 de Abril absolutamente adverso à vontade das mulheres, principalmente no que se referia a um forte controlo sobre o seu corpo, exigindo-lhe a adequação a um papel de género culturalmente inscrito. Não é, pois, de estranhar que, mesmo quando a sua saúde reprodutiva estava fortemente comprometida, devido às condições em que praticava clandestinamente o aborto, a sociedade preferisse ignorar, não nomeando o ato e fingindo assim que o problema não existia. Claro que as mulheres concretas não apenas sabiam, como o sofriam nos seus corpos, muitas vezes conformadas com o que acreditavam ser o seu "destino".

Algumas mulheres escritoras expuseram o problema, umas mais subtilmente, outras mais frontalmente. Os exemplos apontados neste artigo são disso reveladores, acrescentando o exemplo vivido por Annie Ernaux quando a proibição se fazia sentir, em França, tal como em Portugal. Culturas próximas, afinal, também na forma como reprimiram e violentaram as mulheres relativamente a um assunto em que são as únicas visadas, embora o ato que lhe está na origem se pratique infalivelmente a dois.

Bibliografia

Aborto, decisão da mulher: *Contributo para a História do Movimento pelo Aborto e Contracepção em Portugal.* 1998. UMAR. 1

ANDRADE, Celeste. 1954. *Grades Vivas*. Lisboa: Estúdios Cor.

ARCHER, Maria. 1944. *Ela é apenas mulher*. Lisboa: Parceria A.M. Pereira.

BARRENO, Maria Isabel, Maria Teresa Horta, e Maria Velho da Costa. 2010. *Novas Cartas Portuguesas*, organização de Ana Luísa Amaral. Lisboa: D. Quixote.

BRAGA, Maria Ondina. 1974. "A China fica ao lado". In *A China fica ao lado*. Lisboa: Bertrand.

BRAGA, Maria Ondina. 2023a. "Aborto". In *Obras Completas de Maria Ondina Braga*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

BRAGA, Maria Ondina. 2023b. "Aborto e contraceção em debate". In *Obras Completas de Maria Ondina Braga*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

BRAGA, Maria Ondina. 2023c. "O Livro Branco do Aborto". In *Obras Completas de Maria Ondina Braga*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

BRAGA, Maria Ondina. 2024d. "Mais do que dizer tudo, escrever é insinuar". In Maria Antónia Fiadeiro. 2024. *Artistas, Artesãs, Pioneiras*. Edições Caixa Alta, e Herdeiros.

ERNAUX, Annie. 2022. *O Acontecimento.* Tradução de Maria Etelvina Santos. Lisboa: Livros do Brasil.

FREIRE, Isabel. 2020. *Sexualidades, Media e Revolução dos Cravos*. Lisboa: ICS.

HALIMI, Gisèle. 1992. *La Cause des femmes*. Paris: Éditions Gallimard.

HALIMI, Gisèle, e Annick Cojean. 2020. *Une farouche liberté*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.

MEIRIM, Joana. 2023. *O Essencial sobre as Três Marias*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda

METRASS, Célia, Helena de Sá Medeiros e Maria Teresa Horta. 1975. *Aborto: Direito ao nosso corpo*. Lisboa: Editorial Futura.

OGANDO, Alice. 1935. *Pena Maior*. Lisboa: [Empresa Nacional de Publicidade].

PALLA, Maria Antónia, 2021. *O Relógio de Cuco: Autorretrato*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.

PESTANA, Lúcia. 2025. "O aborto é crime em Portugal". *Público online*, 10 de janeiro. https://www.publico.pt/2025/01/10/opiniao/opiniao/aborto-crime-portugal-2118416.

RIBEIRO, Cristina Almeida. 2014. "O prazer de ler com". In *Boletim do Centro de Estudos Comparatistas* (ano II) 10: 1.

TAVARES, Manuela. 2003. *Aborto e Contracepção em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.

VILAR, Duarte. 2009. "Contributos para a história das políticas de saúde sexual e reprodutiva em Portugal". *e-cadernos CES*. https://doi.org/10.4000/eces.203.

Contributos para o estudo do teatro durante o Processo Revolucionário em Curso (PREC)*

*José Pedro Sousa***

Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias 43 (2024), 63-92. ISSN 0870-4546.
DOI: https://doi.org/10.34619/rysk-y91a

Resumo

Este artigo propõe uma análise do teatro em Portugal durante o Processo Revolucionário em Curso (PREC), articulando duas abordagens complementares. A primeira baseia-se numa leitura quantitativa dos dados da CETbase – Teatro em Portugal, uma base de dados relacional do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que permite traçar um panorama da produção teatral na década de 1970, com especial atenção ao impacto do 25 de Abril, à descentralização e à emergência de novos grupos. A segunda abordagem centra-se numa leitura qualitativa de um dos debates mais relevantes do período revolucionário: a procura de novos públicos e o papel do teatro na construção da democracia. Através da análise de críticas de Mário Sério e Carlos Porto, bem como de uma entrevista recente à actriz Manuela de Freitas, o artigo explora as tensões estéticas e ideológicas que marcaram o teatro do PREC. Esta aproximação permite compreender o teatro como espaço de experimentação democrática e de participação cívica, revelando um pouco mais sobre o seu lugar no contexto revolucionário português.

Palavras-chave: teatro, revolução, democracia, Portugal.

Abstract

This article proposes an analysis of theatre in Portugal during the Portuguese Ongoing Revolutionary Process (PREC), combining two complementary approaches. The first is based on a quantitative reading of data from CETbase – Teatro em Portugal (Theatre in Portugal), a relational database of the Centre for Theatre Studies of the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon, which provides an overview of theatre production in the 1970s, with

* Agradeço a Ariadne Nunes o contributo para a elaboração deste artigo, tanto ao nível das fontes documentais que encontrou e facilitou, como das pistas de leitura que gentilmente partilhou.
Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto PREC.PT – Performance e Teatro no PREC «2023.10644.25ABR» DOI https://doi.org/10.54499/2023.10644.25ABR.

** Centro de Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-7007-1654. *E-mail*: joselouro@campus.ul.pt.

special attention to the impact of 25 April, decentralisation and the emergence of new groups. The second approach focuses on a qualitative reading of one of the most significant debates of the period: the search for new audiences and the role of theatre in building democracy. By analysing theatre reviews by Mário Sério and Carlos Porto, as well as a recent interview with the actress Manuela de Freitas, the article explores the aesthetic and ideological tensions that marked PREC theatre. This approach allows us to understand theatre as a space for democratic experimentation and civic participation, providing an understanding of its relevance in the Portuguese revolutionary context.

Keywords: theatre, revolution, democracy, Portugal.

Agora cumpre atentar
como
Gil Vicente

Revolução, memória e democracia

O estudo das revoluções como marco de transformação cultural e de quebra da ordem política e social, ao mesmo tempo suspensão do devir da história e motor (ou locomotiva) da história, constitui uma relevante chave interpretativa da historiografia moderna (Traverso 2024). Longe de qualquer determinismo histórico ou linearidade hermenêutica, a compreensão do fenómeno revolucionário requer um olhar atento, por um lado, à especificidade de cada uma das suas concretizações e, por outro, à multiplicidade das suas manifestações, tendo em conta a inter-relação entre dinâmicas colectivas e individuais, entre objectivos programáticos e realidade empírica e, ainda, entre os modos de preservação e activação dessas memórias. Assim, para compreender o papel do teatro na revolução portuguesa hoje parece-me ser necessário gizar uma aproximação aos debates espoletados nesse "campo de batalha" que também é a história.

O primeiro relaciona-se com o enquadramento do PREC na história política internacional. No contexto da Guerra Fria, o processo revolucionário português surgiu como "uma espécie de laboratório para os actores internacionais explorarem novas fórmulas" (Rezola 2022, 48), e, a respeito dos processos de democratização, o binómio ruptura-negociação encontrou nos casos da revolução portuguesa e da transição espanhola a sua expressão mais emblemática. Na tese de Samuel Huntington (1991) a propósito da terceira vaga de democratizações, o 25 de Abril encabeça o movimento global de transições democráticas dos anos setenta e oitenta. E, como refere, discordando, Manuel Loff, no "novo contexto

do *Fim da História* de que falava Francis Fukuyama, a ideia era apresentar o caso português como um modelo de resistência vitoriosa contra as 'ditaduras marxistas e colectivistas', e Portugal estivera à beira de uma delas" (Loff 2024, 37).

Estas leituras que colocam o 25 de Abril como o momento inicial, o princípio de algo novo que culminaria com a vitória de um projecto liberal de tipo ocidental que a queda do Muro de Berlim inaugura, não é, contudo, consensual. José Medeiros Ferreira, pioneiro na teorização sobre a revolução portuguesa, apresenta o 25 de Abril como a última revolução europeia, filiando-o "na série de transformações inaugurada com a derrota militar dos regimes autoritários conservadores no decurso da Segunda Guerra Mundial" (Rezola 2022, 49). Esta leitura parece convergir com a de Manuel Loff e Miguel Cardina, quando afirmam que "a Revolução Portuguesa construiu a democracia a partir de valores emancipatórios que a transformaram na última revolução socialista europeia do século XX" (Loff e Cardina 2024, 17). No que respeita à dinâmica do fenómeno revolucionário, no que define como o "ciclo impulso, auge e refluxo", Manuel Loff considera, aliás, "que o caso português mais se aproxima do percurso de experiências revolucionárias como a francesa em 1792-1795, a russa em 1918-1921 e a espanhola em 1936-37" (Loff 2022, 77). Será também numa lógica de relação com o passado que Luís Trindade esquematiza a confluência de narrativas sobre o sentido da revolução, referindo "a revolução proletária de 1917 […] a chegada tardia da democracia sonhada em 1945, ou […] [a] onda de insubmissão simbolizada em 1968" (Trindade 2024, 215).

Um segundo ponto prende-se com o modo como a revolução tem sido estudada, principalmente no âmbito mais restrito da historiografia portuguesa. Neste contexto, Maria Inácia Rezola, em detrimento do "estéril debate 'transição ou revolução'", valoriza o "profícuo debate sobre peso relativo dos diferentes actores e agentes de mudança" (Rezola 2022, 52), a saber, 1) as estruturas militares, 2) as elites políticas e 3) as massas populares, considerando que "qualquer leitura da Revolução Portuguesa terá de ter em conta todos os seus intervenientes e, sobretudo, a forma como se relacionam nos diferentes momentos da revolução" (Rezola 2022, 54).

Se a investigação em torno dos agentes e da correlação dinâmica de poder ao longo do período revolucionário oferece um plano sólido de estudo, importa compaginá-lo com elementos de imprevisibilidade que caracterizam o fenómeno revolucionário e que transcendem esses actores e agentes, pois, como afirma Enzo Traverso, "[r]evolution is an earthquake that human beings live and embody collectively, that individual personalities can, to a greater or lesser extent, influence and direct; but which they can neither create nor impede" (Traverso 2024, 13). Resulta, assim, necessário encontrar a justa medida que compreenda o estudo do papel das Forças Armadas, das elites políticas e dos movimentos

sociais, bem como os fenómenos que lhes são alheios, que escapam ao controle de indivíduos e/ou de grupos e que fazem parte da natureza intangível das revoluções.

Finalmente, em prol de uma mais informada compreensão da génese da democracia portuguesa, importa estar ciente do processo de *patologização* da revolução que enformou as políticas de memória da revolução e do seu legado, ou seja, "a percepção de todo o ambiente de euforia emancipatória, de intensa participação, de reivindicação do direito à palavra, da ocupação da rua como espaço de manifestação colectiva como tendo sido uma atmosfera febril, doentia" (Loff 2024, 24). Esta "memória reaccionária da revolução" tem fundamentado uma leitura do PREC segundo a qual a democracia terá tido início precisamente com o fim do processo revolucionário, constituindo-se por oposição a esse período, mais até do que em contraste com a ditadura, como assinala Fernando Rosas: "o revisionismo historiográfico e político conservador não desistiu do propósito ideológico de separar [a democracia] do processo revolucionário, como se ela fosse filha do novembrismo e existisse apesar da revolução" (Rosas 2023, 111). Ter consciência deste processo impele à revisitação crítica desse passado, procurando, sem romantizar nem demonizar, entrever esse legado da revolução. Centrar-nos-emos numa parte desse legado, mais precisamente no que respeita ao lugar do teatro durante o PREC e ao seu contributo para a construção da democracia.

O estado da investigação sobre o teatro durante o PREC

Quando, em 2023, se procedeu a uma revisão da literatura sobre o teatro em Portugal durante a revolução portuguesa com vista ao desenvolvimento do projecto *PREC.PT, Performance e teatro no PREC*, foi possível constatar, em primeiro lugar, a carência de um estudo aprofundado sobre este período específico da história do teatro. Eugénia Vasques, em 1999, alertava já para esta circunstância, num texto intitulado "O teatro português e o 25 de Abril, uma história ainda por contar", considerando que apenas a longo termo se poderia compreender o impacto da liberdade no teatro.

Por um lado, com frequência, os resultados da pesquisa apresentaram publicações que, sob o signo da revolução e do 25 de Abril, se centram, em rigor, no sistema teatral português durante o Estado Novo, com particular atenção ao estudo da censura, tanto aos textos como aos espectáculos. O apelo de um tema como a censura para a história das mentalidades, bem como o magnífico trabalho levado a cabo pelo Arquivo Nacional-Torre do Tombo, compreendendo a abertura dos arquivos do Secretariado Nacional de Informação e a sua disponibilização *online*, podem ter influenciado esta tendência de investigação. Perceber o valor da liberdade implica, certamente, um olhar retrospectivo sobre o que sem ela se ocultou.

Por outro lado, quando os trabalhos se focam nos efeitos da conquista da liberdade no teatro, a regra tem sido a de alargar o horizonte cronológico para uma ou mais décadas (Oliveira 2010; Porto 1985; Rebello 1994; Torres 2017; Vasques 1994 e 1999), valorizando consequências sistémicas que, naturalmente, apenas se podem verificar atentando em períodos mais dilatados. Disso mesmo dá conta Eugénia Vasques, observando que "[e]ntre 1974 e 1976, o teatro […] não chegou a produzir, nem estética, nem dramaturgicamente, verdadeiras rupturas sobretudo em termos genéricos de 'mentalidade'" (Vasques 1999, 2).

Perante estes resultados, foi necessário centrar a pesquisa em obras sobre as pessoas e as instituições em actividade durante os anos de 1974-1975. Este método permitiu constatar que uma parte da história do teatro durante o PREC se encontra dispersa, sendo abordada de modo parcial, focalizada ora em figuras ora em companhias, de acordo com o objecto de estudo específico de cada trabalho. No entanto, alguns estudos de maior fôlego concorrem para uma visão menos casuística ou segmentada deste teatro, mesmo que balizados em períodos dilatados, de duas ou três décadas, como já se disse. É o que acontece na tese de doutoramento de Micael Oliveira (Oliveira 2010) sobre os autores portugueses de teatro independente entre 1974 e 2004 e na de Graça Torres (Torres 2017) sobre o teatro universitário entre 1974 e 1994. Em todo o caso, o panorama sobre o teatro do PREC apresenta-se estilhaçado e, por isso, pouco propício à compreensão do papel do teatro durante a revolução portuguesa e aos fenómenos que extravasam os limites da actuação de pessoas ou colectivos teatrais.

No último ano, porém, as comemorações do cinquentenário da revolução portuguesa contribuíram para o surgimento de novos estudos, alterando, em parte, o panorama acima descrito. Um dos melhores exemplos deste processo é o ensaio de Eugénia Vasques que, no capítulo "As gerações que fizeram o teatro na revolução" (2024, principalmente 183-195), que integra a sua robusta obra *Ensaios de Teatro* (2024), procede a uma releitura crítica profunda da história do teatro deste período, oferecendo um panorama distinto do que tinha traçado em 1999. Assim, enquanto em 1999 a historiadora e crítica do teatro afirmara que "[e]ntre 1974 e 1976, o teatro foi, essencialmente, uma grande festa colectiva, um terreno de ajuste de contas", em 2024 escreve:

> Entre 1974 e 1976 […] o teatro viveu uma enorme festa coletiva e teve de aprender, com urgência, depois de 48 anos de censura, de metáforas e paráfrases 'a chamar as coisas pelos nomes'. O teatro foi também um lugar de aprendizagem do associativismo, da sindicalização, da terminologia da luta de classes, da descoberta da 'dialética' como método. Mas o teatro conheceu também os ajustes de contas, a falta de solidariedade e a desunião". (Vasques 2024, 183)

Um outro exemplo é o dossiê temático da *Revista de la Asociación de los Directores de Escena de España* intitulado "Teatro y Revolución, Portugal y el 25 de Abril de 1974".

O artigo de Maria João Brilhante (Brilhante 2024) contextualiza o teatro independente antes do 25 de Abril, elencando aspectos desse fenómeno na sua multiplicidade de manifestações que serão fundamentais no desenvolvimento do sistema teatral português do pós-25 de Abril. Rui Pina Coelho (Coelho 2024) estabelece um enquadramento do teatro do PREC partindo da obra de Luiz Francisco Rebello *Combate por um Teatro de Combate* (1977), identificando relações entre aquele tempo/teatro e o tempo/teatro português contemporâneo.

Fernando Matos de Oliveira (Oliveira 2024) aborda o teatro produzido durante o PREC do ponto de vista das políticas culturais, atentando no binómio democratização cultural *versus* democracia cultural:

> El proceso de democratización cultural suele partir de un concepto más selectivo de cultura, basado en criterios de valor tomados de la cultura erudita, procurando extender su acceso al mayor número de personas. En los procesos de democracia cultural se trata, al contrario, de promover la diversidad de manifestaciones culturales y de criterios de gusto existentes en la comunidad como un todo. (Oliveira 2024, 70)

A operacionalidade deste binómio no estudo do debate sobre o teatro durante o PREC contribui para identificar os aspectos dinâmicos, ora complementares, ora paradoxais, nem sempre fáceis de destrinçar relativamente às diferentes formas de enquadrar o papel do teatro no pós-25 de Abril. Tiago Ivo Cruz, numa abordagem distinta mas complementar, publicada na *Sinais de Cena – Revista de Estudos de Teatro e Artes Performativas*, explora a relação entre o *corpus* de legislação produzido maioritariamente na segunda metade da década de 1970 e a prática teatral, com enfoque nos grupos de teatro independente, concluindo que "a afirmação de uma pluralidade de práticas e modos de produção teatral [não tem] correspondência nas políticas públicas" (Cruz 2024, 119).

O estudo de Marcelino de Sousa Lopes (Lopes 2024) sobre a animação teatral dá conta de um modo de fazer e pensar o teatro e a intervenção, bem como das redes que se estabelecem entre pessoas e instituições que permitiram consolidar essa prática em Portugal. Por fim, Carlos Fragateiro (Fragateiro 2024) desenvolve o tema fundamental do teatro na escola, contextualizando as reformas do ensino artístico anteriores à revolução, a importância de pólos de criação teatral como o teatro universitário e as diferentes fases de desenvolvimento da relação entre o teatro e a escola.

De modo geral, os estudos recentes sobre o teatro do pós-25 de Abril parecem responder à necessidade de revisitar os arquivos, produzindo conhecimento mais integrado, que procura quase programaticamente estabelecer relações entre esse passado e o presente, atentando nos debates (lei do teatro, políticas culturais, teatro e educação) e fenómenos (teatro independente, animação teatral) que tiveram lugar durante a revolução portuguesa mas que não se circunscreveram a ela.

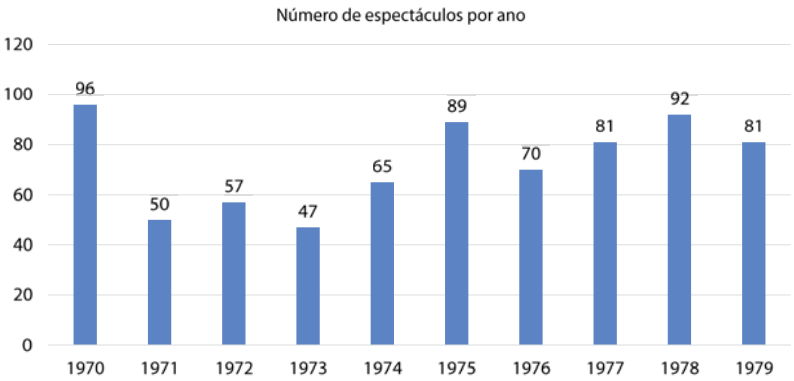
Panorama estatístico do teatro no PREC através da CETbase

Para além da indispensável revisão da literatura, é possível proceder a uma aproximação ao teatro deste período através das chamadas Humanidades Digitais, partindo dos dados disponíveis na CETBase – Teatro em Portugal, uma base de dados relacional do Centro de Estudos de Teatro (FLUL), que reúne informação acerca dos espectáculos apresentados em Portugal durante os séculos XX e XXI. Para obviar limitações e possíveis enviesamentos neste conjunto de dados, e, por conseguinte, nesta análise, deixo uma breve advertência ao leitor em três pontos:

- apesar do potencial de exaustividade do projecto CETbase, houve uma preocupação desde o início em mapear o presente para o estudo futuro, o que faz com que haja mais registos a partir dos anos noventa (quando este projecto começou a ganhar forma) do que das décadas anteriores;
- o pólo privilegiado de organização da informação é o espectáculo, sendo em torno deste que entidades como pessoas, espaços, textos e instituições/companhias se estruturam. Significa isto que entidades (pessoas, textos etc.) potencialmente relevantes para o estudo da história do teatro em Portugal que não tenham uma relação mais ou menos directa com um determinado espectáculo não constam nesta base de dados;
- embora a base esteja pensada para integrar espectáculos de natureza diversa, em virtude do volume de informação disponível e da escassez de recursos, cedo se optou por privilegiar o teatro profissional (em detrimento do amador, universitário ou outro) como critério prioritário para a investigação e inserção de novos dados na base.

Por estes motivos, qualquer tipo de observação resultante da análise deste *corpus* de espectáculos será sempre indicativa e incompleta, portanto, uma aproximação.

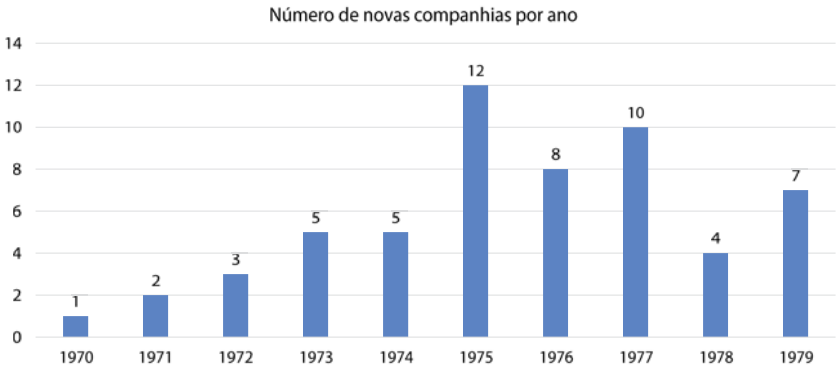
Para se perceber melhor a dimensão deste conjunto de dados, veja-se no gráfico abaixo uma contextualização estatística da produção teatral na década de setenta, de acordo com os registos da CETbase:



1 Número de produções apresentadas em Portugal, 1970-1979.

Com um total de 728 registos de espectáculos – leia-se produções – entre 1970 e 1979 e uma média de 73 produções por ano, é possível perceber a dimensão do *corpus* da CETbase. Fica patente o desequilíbrio entre a primeira metade da década, com um total de 315 espectáculos, e a segunda, que soma 413. Este crescimento de cerca de 31% pode ser a expressão do impacto do fim da censura e da abertura do sistema teatral português, ainda que o facto de o ano com maior número de espectáculos ser o de 1970 pareça contrariar esta leitura. Coloco a hipótese de a Primavera marcelista ser uma variável a ter em conta no sistema teatral português, circunstância que a restrição cronológica desta análise à década de setenta não permite constatar.

Em linhas gerais, a tendência observada no gráfico acima encontra reflexo no crescimento do número de novas companhias durante a década de setenta:



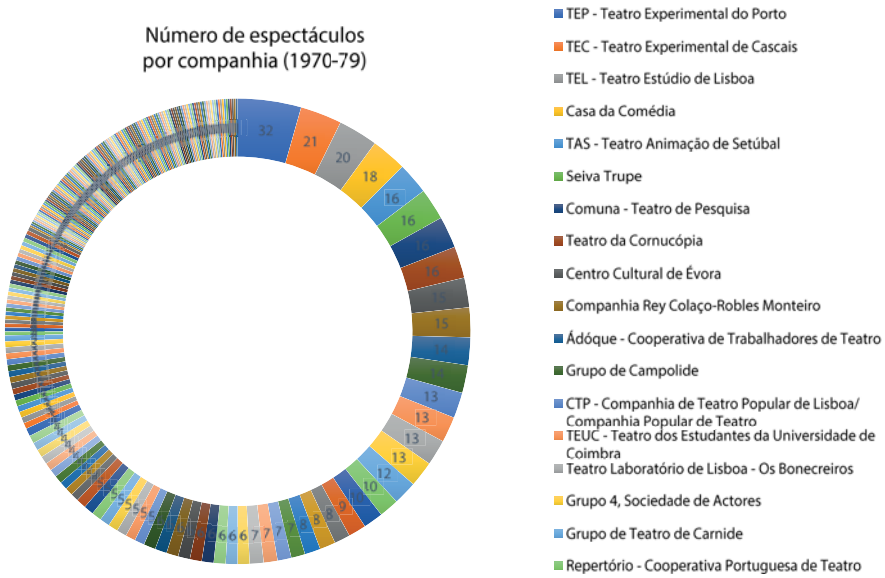
2 Criação de novos grupos de teatro em Portugal, 1970-1979.

De forma mais expressiva que no gráfico anterior, durante a primeira metade da década foram criadas dezasseis companhias, bastante menos que as quarenta e uma fundadas entre 1975 e 1979. Trata-se de um crescimento de 156% na segunda metade da década, com o ano de 1975 a bater o *record* de formação de novos grupos.

Uma leitura mais fina dos dados (cf. **Apêndice 1**) mostra que alguns dos mais emblemáticos colectivos do chamado "teatro independente" que surgiram nesta década são criados ainda antes do 25 de Abril, entre eles Comuna – Teatro de Pesquisa, em 1972, Teatro da Cornucópia ou Seiva Trupe, ambos em 1973.

Na segunda metade da década observa-se, em primeiro lugar, maior dispersão destes novos grupos pelo território nacional, com a fundação do CENDREV, em Évora, do Grupo Experimental de Teatro do Funchal, do Teatro Amador de Pombal, do Teatro Coelima, em Guimarães, do Pé de Vento, em Matosinhos, do Teatro d'O Semeador, em Portalegre, entre outros. Também se pode reconhecer uma maior diversidade de linguagens ou estéticas teatrais, que se reflecte na designação destes grupos. À ideia de experimentação, estúdio, laboratório ou pesquisa (Grupo Experimental de Teatro do Funchal, Teatro Laboratório de Lisboa – Os Bonecreiros, Mandrágora – Centro de Cultura e Pesquisa da Arte, Teatro Estúdio de Arte Realista ou Grupo de Teatro Proposta), herança das décadas de cinquenta e sessenta, juntam-se os conceitos emergentes em Portugal à época de "animação" – Teatro Animação de Setúbal, Grupo Juvenil de Animação Teatral e Cultural de Vila Chã de Sá, Teatro de Animação Os Papa-léguas – ou de "intervenção" – Grupo de Intervenção Cultural da Covilhã (que viria a tornar-se no Teatro das Beiras), Teatro Amador de Intervenção. Acresce ainda uma componente de especialização, seja em teatro para faixas etárias mais jovens, como acontece com o Teatro Infantil de Lisboa (TIL) ou o TEJE – Teatro do Jovem Espectador, seja ao nível da técnica teatral, como acontece com o teatro de formas animadas, como os Pequenos Comediantes de Trapos e Farrapos, que após a sua profissionalização passam a designar-se S. A. Marionetas.

Se a tendência de crescimento se revela tanto no aumento do número de espectáculos como no incremento do número de novas companhias durante a década de setenta, o diferencial entre os dois valores (31% e 156%) dá indícios de outras dinâmicas no sistema teatral desta década.



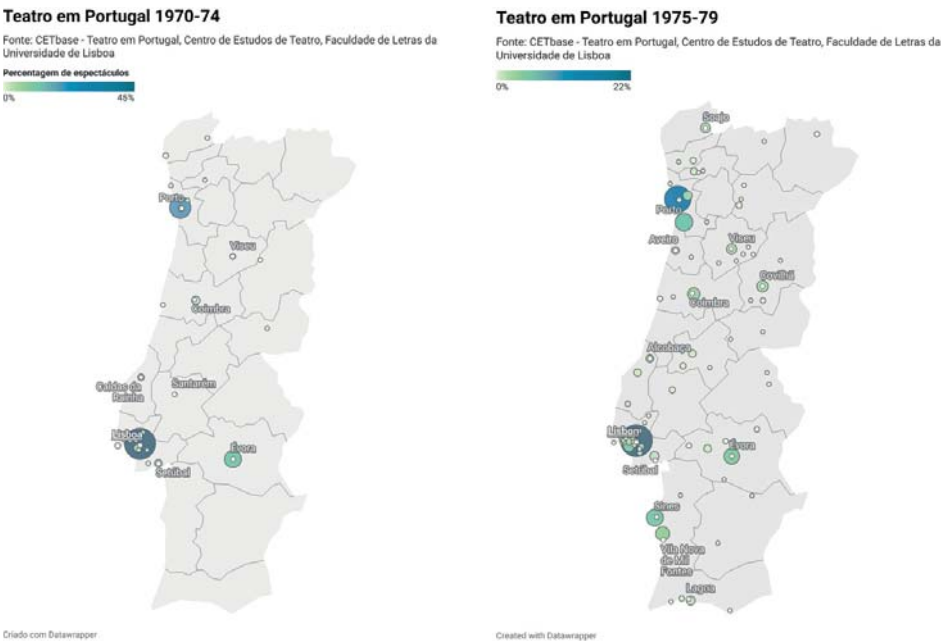
3 Número de produções por grupo de teatro, 1970-1979.
A listagem de nomes é reproduzida no **Apêndice 2**.

Note-se que entre as companhias que mais espectáculos produziram neste período se encontram grupos como o TAS – Teatro de Animação de Setúbal ou o Centro Cultural de Évora, fundados já na segunda metade da década, sugerindo um ritmo de produção que excede largamente o de colectivos que estiveram em actividade ao longo de toda a década.

Uma análise granular da relação entre o número de espectáculos produzidos por companhia ao longo destes dez anos (cf. **Apêndice 2**) mostra que, num universo de 227 companhias em actividade, apenas dezanove produziram dez ou mais espectáculos nessa década; ou seja, menos de 10% do total de companhias logrou apresentar, em média, pelo menos um espectáculo por ano. De facto, segundo os dados da CETbase, mais de metade das companhias, precisamente 127, terão apresentado apenas um espectáculo durante este período. Se, entre elas, se contam companhias estrangeiras, como Tábano, de Espanha, Théâtre de l'Esprit Frappeur, da Bélgica, ou Die Vaganten, da Alemanha, que passam em digressão por Portugal em contextos específicos de festivais ou celebrações de convénios, a grande maioria é de origem portuguesa, estando, portanto, fixada em território nacional. Em alguns casos, trata-se de companhias que, tendo sido fundadas nos anos sessenta, cessam actividade no início da década de setenta, como é o caso da

Companhia Teatro Alegre. Mas também se encontra um conjunto significativo de grupos efémeros, como o Grilo do Pinóquio, que apenas apresentou o espectáculo *A festa do colégio dos alfinetinhos de segurança do colchão de molas do Sagrado Coração*, com texto e encenação de João Perry, estreado a 1 de Abril de 1975, ou a Trupe Café sem Concerto, que em 30 de Agosto de 1974 estreia na Feira Popular aquela que terá sido a sua única produção, *A mordaça*. Assim, ao crescimento exponencial de novos grupos parece contrapor-se uma outra tendência, a saber, a fugacidade de muitos desses projectos colectivos.

De acordo com os dados da CETbase, entre a primeira e a segunda metade da década regista-se uma alteração muito significativa ao nível da distribuição geográfica de apresentações de espectáculos[1].



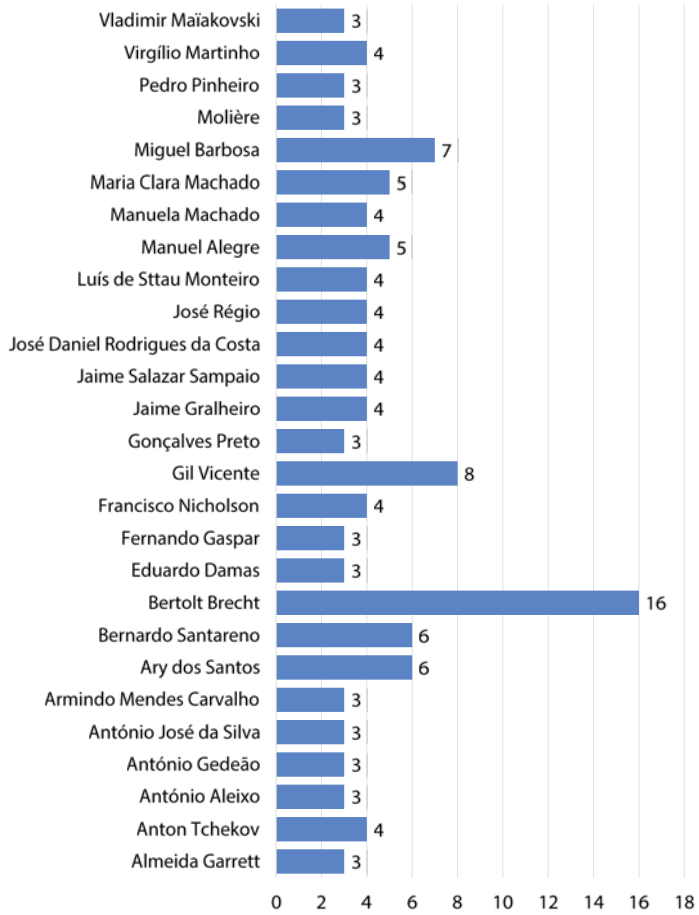
4 Distribuição do número de produções apresentadas em Portugal entre 1970-74 e 1975-1979.

[1] Se, até aqui, apenas temos contado o número de produções (independemente do local ou número de funções), agora referimo-nos ao número de apresentações de uma produção em localidades diferentes.

Em primeiro lugar, a dispersão dos espectáculos apresentados na segunda metade da década é muito maior que a que se verifica na primeira: de um total de 32 localidades onde há registo de espectáculos entre 1970 e 1974 passamos para um conjunto de 84 localidades entre 1975 e 1979. A maior equidade na distribuição dos espectáculos no mapa do país é acompanhada pelo significativo decréscimo do peso relativo das grandes cidades como Lisboa e Porto no cômputo geral. Enquanto na primeira metade da década 45% dos espectáculos foram apresentados na capital do país, na segunda registam-se apenas 22% do total de espectáculos apresentados em Lisboa. Verifica-se ainda um crescimento exponencial do número de espectáculos apresentados nas periferias das grandes cidades, como Amadora, Carnaxide, Santa Maria da Feira, Valongo, Seixal ou Palmela. Por fim, apesar de se registarem mais espectáculos a norte do país, na segunda metade da década, a sul, para além de Évora, destacam-se também Sines e Vila Nova de Mil Fontes.

Um olhar sobre os autores mais representados entre 1974 e 1976 contribui para entrever algumas tendências e linhas de força no repertório do PREC. Em primeiro lugar, sem surpresas, Bertolt Brecht destaca-se neste conjunto. Interdita nos palcos portugueses durante décadas, a obra de Brecht concorre para exorcizar o espectro da censura aos espectáculos, enquanto promove o debate sobre alguns dos temas sociopolíticos que emergem no pós-25 de Abril.

Mas, à excepção do teatro de Brecht, ressalta a diminuta presença de repertório estrangeiro durante este período. Entre os autores com pelo menos três peças (ou excertos de textos) encenadas em Portugal entre 1974 e 1976 contam-se apenas Tchekov, Molière e Maiakovski.



5 Autores mais representados em Portugal, 1974-1976.

No tocante ao repertório nacional, apesar de o teatro de Gil Vicente se destacar, e notando-se a presença de outros dramaturgos canónicos como António José da Silva ou Almeida Garrett, a tendência é encenar autores contemporâneos.

Casos há em que os autores podem finalmente ver representar as peças que tinham publicado, como acontece, por exemplo, com *A traição do Padre Martinho*, de Bernardo Santareno, editada pela primeira vez em 1969, mas encenada apenas a 24 de Setembro de 1974, *Felizmente há Luar*, de Luís de Sttau Monteiro, publicada em 1961, com estreia a 3 de Setembro de 1975, ou *O insecticida*, de Miguel Barbosa, impressa em 1967 e estreada a 6 de Maio de 1975, pelo Teatro do Nosso Tempo. Outros escrevem directamente para a

cena, como é prática no teatro de revista, de que é exemplo *Pides na grelha*, que estreia a 23 de Setembro de 1974 pelo Ádóque, com autoria de Francisco Nicholson, Gonçalves Preto e Mário Alberto, ou como acontece com o espectáculo da Comuna – Teatro de Pesquisa *A cegada*, de "autores colectivos", com apresentação única (e censurada já em tempos de liberdade) a 10 de Junho de 1974 na Feira de Belém. Mas será também a poesia de vários autores portugueses que subirá ao palco durante o PREC, em espectáculos constituídos por colagens de textos, como é o caso, por exemplo, das encenações de Norberto Barroca, *Povo e liberdade*, estreada a 19 de Janeiro de 1975, no Salão de Festas do Bairro das Furnas, e *Aventuras e desventuras dos heróis castrados*, pelo Grupo de Trabalhadores de Teatro da Casa da Comédia, estreada a 26 de Julho de 1975, na Casa da Comédia, ou de *A ceia II,* com estreia a 16 de Maio de 1974 pela Comuna – Teatro de Pesquisa. Em alguns casos trata-se de um tipo de espectáculo de montagem relativamente acessível, sem necessidade de grande aparato cénico ou de elencos numerosos, propícia a tempos de escassos recursos e ao imperativo da itinerância, possibilitando um contacto mais directo com novos públicos.

Aproximação ao debate sobre o papel social do teatro no PREC: públicos, estética e política

O pensamento lógico que preside ao funcionamento de uma base de dados relacional contribui para a produção de unidades de sentido claras, bem delimitadas, aparentemente inequívocas até. Uma análise deste tipo distancia-se do objecto de estudo na medida em que determina uma leitura potencialmente unívoca dos acontecimentos, ao impor-lhes uma ordem ou um tipo de sistematização que não desvela imprevistos, nem dá conta de imponderáveis. Sendo necessária, visto que procura a tangibilidade dos acontecimentos, podendo assim superar estigmas que subestimam a importância deste período na construção da democracia (porque radicalmente efémero, demasiado volúvel e até mesmo doentio, como se disse acima), esta abordagem factual não pode prescindir de uma análise qualitativa, atenta às nuances e aos debates, às ideias e aos movimentos que, no desenrolar do processo revolucionário, se foram desenvolvendo, adaptando e, por vezes, estilhaçando. O intrincado debate em torno do modelo teatral que melhor poderia responder às necessidades da sociedade portuguesa durante o PREC é terreno fértil para observar a complexidade dos processos deliberativos, mais ou menos participados, que tiveram lugar no sistema teatral revolucionário em Portugal.

A revista, pelo carácter popular que lhe é inerente, será alvo de atenção de criadores e intelectuais, prefigurando-se tanto como manifestação do reaccionarismo mais empedernido como enquanto resposta possível ao compromisso social que o teatro assume.

Assim, nessa procura de aproximação ao público através de um género que lhe era familiar, a revista contará com "reforços" improváveis neste contexto artístico, que só depois do 25 de Abril nele se aventurariam. Ary dos Santos fá-lo de forma mais continuada, tendo a sua estreia no teatro de revista com *Uma no cravo, outra na ditadura*, numa encenação de José de Castro apresentada no Teatro ABC, no Parque Mayer, a 24 de Outubro de 1974. Bernardo Santareno (uma única vez), juntamente com Ary dos Santos, César de Oliveira e Rogério Bracinha, assina o texto da revista *Pra trás mija a burra*, encenada por Rogério Paulo e estreada também no Teatro ABC, a 31 de Maio de 1975.

A crítica não se mostra indiferente aos desenvolvimentos no teatro de revista durante o PREC. Mário Sério, numa análise feroz ao que considera ser um "arremedo abortado de revista", a propósito da revista *À pai Adão* (estreada no Teatro Laura Alves a 3 de Julho de 1974), conclui que "todos os responsáveis do espectáculo a que assistimos estão menos interessados em percorrer o caminho que se iniciou no 25 de Abril que voltar aos tenebrosos tempos do passado" (Sério 1974b, 7). Note-se que nesse mesmo dia o *República* difunde o "Manifesto anti-Morgado", documento que conta com 197 assinaturas e "no qual se denuncia o papel desempenhado por Vasco Morgado e se sugere um inquérito à sua actividade" (Anónimo 1974, 5), demonstrando como a luta contra o monopólio do empresário Vasco Morgado, especificamente, estava na ordem do dia[2]. Alguns meses depois, Mário Sério (Sério 1974a, 9) retoma o tema, apontando o pretensiosismo oportunista de revistas como *Até parece mentira* (estreia no Teatro Maria Vitória a 19 de Outubro de 1974) ou o reaccionarismo de *Dentadinhas na maçã* (estreia no Teatro Laura Alves a 9 de Novembro de 1974).

Carlos Porto, apesar de não esquecer os "dois espectáculos oportunistas e imbecis *À pai Adão* e *O último fado em Lisboa*" considera *Pides na grelha*[3], levado à cena a 23 de Setembro de 1974 pelo Ádóque, no teatro desmontável do Martim Moniz, "um dos grandes acontecimentos do nosso teatro após o 25 de Abril […] [uma] iniciativa revolucionária, uma das poucas medidas tomadas neste País de carácter estruturalmente revolucionário (embora por via reformista)" (Porto 1974, 1-2). O crítico saúda o modo como esta revista denuncia o "monopólio que domina o teatro português", quebrando o "circuito Saldanha-Parque Mayer". Sublinha ainda o rompimento com a tradição comercial – "pela primeira vez um

[2] A luta contra o monopólio teatral surge logo no princípio de Maio de 1974, sendo expressa no comunicado do Sindicato dos Profissionais de Teatro, Bailado, Circo e Variedades publicado no *Diário Popular* de 02/05/1974, bem como no debate, presidido por Luiz Francisco Rebello, promovido pela Sociedade Portuguesa de Autores na Fundação Calouste Gulbenkian dedicado, principalmente, ao estudo e à preparação de uma nova lei do teatro.

[3] Veja-se a reportagem do programa TV Palco sobre este espectáculo, disponível em Arquivos RTP. URL: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/tv-palco-77/, consultado a 29/12/2024.

espectáculo musical é produzido por uma sociedade artística" –, fortemente hierarquizada, pois "[c]om o Ádóque acabou-se o escândalo dos ordenados de ministro (das vedetas) em paralelo com os ordenados de fome (das coristas)", num espectáculo que considera ser a "primeira revista do Portugal democrático" (Porto 1974, 24). Como os próprios fundadores desta cooperativa explicam, há um programa político ao nível da produção, da gestão e da organização da actividade teatral que sustenta o Ádóque – Cooperativa de trabalhadores de teatro, que se manifesta na procura da igualdade salarial, na ruptura com o *star system* inerente ao próprio modelo da revista e no modo colaborativo e colectivista como se organizava o trabalho, onde todos faziam um pouco de tudo.

Se o teatro de revista apresenta (ainda que nem sempre) alternativas verdadeiramente revolucionárias, à altura das exigências do presente, textos de marcado criticismo político mostram-se repetidamente ineficazes em oferecer soluções aos problemas sociais do país. Assim, a propósito do espectáculo *Português, escritor, quarenta e cinco anos de idade*, estreado a 5 de Julho de 1974 no Teatro Maria Matos, Mário Sério pergunta: "Uma denúncia pura e simples do fascismo português como é a peça de Bernardo Santareno e a encenação de Rogério Paulo, não será aquela posição burguesa que não entende o fascismo como uma etapa necessária da sociedade de classes e se recusa a aceitar o materialismo dialéctico como único método verdadeiramente científico para a compreensão do homem e da sociedade?" (Sério 1974c, 7).

Na mesma linha, Sério contesta a leitura acrítica da peça *A traição do Padre Martinho*, também de Bernardo Santareno, a propósito do espectáculo encenado por Bento Martins, estreado a 21 de Fevereiro de 1975 na Sede da Sociedade Dramática de Carnide: "Será exemplar o comportamento de um sacerdote católico que leva o povo do Cortiçal a ser chacinado pelas forças de repressão fascista? Exemplar, isso sim, seria um comportamento que ensinasse ao povo do Cortiçal uma maneira de enfrentar e combater a opressão-repressão de que era vítima" (Sério 1975a, 22).

E, de modo mais contundente, a propósito da encenação de Artur Ramos do romance de Manuel da Fonseca *Seara de Vento*, o crítico do jornal *República* questiona o contributo do movimento neo-realista para a emancipação da classe trabalhadora:

> Para quem escreviam os nossos escritores e poetas neo-realistas? Para o trabalhador rural e para o operário que na sua grande maioria não sabia ler? Ou para a burguesia, dita progressista, que tinha poder de compra para adquirir os livros? O poeta ou o escritor neo-realista era o contador de histórias, era aquele que vinha denunciar a fome, a miséria, a ignorância, a opressão e a exploração de que eram objecto as classes trabalhadoras durante o luso fascismo. Para o ouvinte ou para o leitor que isso sofria e experimentava, as classes

> trabalhadoras por exemplo, que poderia ele aprender com os poetas ou os escritores neo-realistas, que ele já não soubesse? […] O que nos parece não haver dúvida é da impotência do movimento neo-realista em colocar nas mãos do leitor instrumentos de pensamento e conhecimento político que permitissem uma cada vez maior consciencialização das classes trabalhadoras para a sua emancipação completa. (Sério 1975b, 7)

De acordo com Mário Sério não basta denunciar, certamente não naquele momento, em contexto revolucionário. Há que consciencializar as classes trabalhadoras e, até, ensinar o povo. Este posicionamento denota uma perspectiva prescritiva acerca do que devia e do que não devia ser o teatro, remetendo para uma ideia de democratização cultural (ver Oliveira 2024) que estava longe de ser consensual. Vejam-se, a título de exemplo, dois episódios em que esse tipo de atitude é abertamente confrontado, segundo conta a actriz e co-fundadora da Comuna – Teatro de Pesquisa, Manuela de Freitas, em entrevista realizada em 2024:

> [U]ma vez, era metade da sala estudantes e metade operários; no fim do espectáculo, os rapazes estudantes diziam que o espectáculo não era bom para a província, o povo não percebia. E um operário responde, "Olhe, camarada, eu percebi tudo do espectáculo, não percebi nada foi do que o camarada disse".
> […]
> Outra vez foi um espectáculo em que havia um grupo que cantava, e antes de começarem a cantar, os camaradas disseram que o povo tinha a sua própria música, não precisava nada dos senhores dos "concertos antigos". Nós chegámos ao intervalo e dissemos, "Nós não entramos em cena convosco. O povo não precisa nada dos concertos?! Mas o que é isto? Vocês estão a dizer às pessoas que não têm que ouvir Mozart, e Beethoven e Bach? Vocês são muito ignorantes". Tínhamos assim umas discussões. (Nunes e Sousa 2024, 124 e 130)

Se o primeiro caso põe em evidência o modo como um posicionamento prescritivo antagoniza o público, o segundo dá conta de uma fricção dentro da própria classe artística. "Tínhamos assim umas discussões", conclui Manuela de Freitas, que, ao longo da entrevista, aborda casos de confronto com outros agentes culturais, que motivam, por exemplo, o afastamento da Comuna das Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA no pós-11 de Março de 1975, ou, mais tarde, a demissão da actriz da FAPIR (Frente dos Artistas Populares e Intelectuais Revolucionários).

Conclusão

Este artigo procurou demonstrar como o estudo do teatro durante o PREC contribui para compreender a herança do processo revolucionário na construção da democracia portuguesa, revelando o seu papel enquanto espaço de participação cívica e ensaio democrático. O teatro faz parte integrante desse legado democrático, promovendo a inclusão cultural, a diversidade estética e a pluralidade de perspectivas.

Através dos dados compulsados na CETbase, foi possível identificar tendências no desenvolvimento do teatro na década de setenta, perceber linhas de força ao nível do repertório e dos agentes, perspectivar o impacto mais imediato ao nível da descentralização, reconhecendo, porém, as limitações de qualquer análise quantitativa, umas inerentes à modelação dos dados, outras resultantes da natureza da amostra.

Estas aporias podem ser supridas através de consulta e investigação arquivística, seja nos periódicos seja nas memórias transmitidas oralmente por aqueles que viveram este período da história do teatro em Portugal. O confronto destas fontes distintas e complementares permitiu perceber as nuances de alguns debates que extravasam os limites dos palcos e se reflectem tanto nas páginas da crítica de teatro como nos bastidores da actividade teatral. Atentando na questão estética e política acerca do modelo de teatro que melhor poderia contribuir para a nova sociedade, foi possível identificar um aparente paradoxo e manifestas tensões dentro da classe. Assim, um espectáculo de revista é aplaudido e considerado pioneiro na sua natureza estruturalmente revolucionária, ao passo que uma peça de matriz neo-realista se apresenta incapaz de fornecer "instrumentos de pensamento e conhecimento político que permit[am] uma cada vez maior consciencialização das classes trabalhadoras para a sua emancipação completa" (Sério 1975a, 22).

Enquanto se discutem modelos estéticos, afloram-se divergências na concepção do papel do teatro e nos modos da sua operacionalização na sociedade democrática, entre posicionamentos mais ou menos prescritivos tanto na forma como no(s) conteúdo(s). Em suma, conjugando métodos de investigação quantitativos e qualitativos e combinando fontes escritas e orais, foi possível pressentir o pulsar da revolução no sistema teatral e entrever o lugar do teatro na revolução portuguesa e o seu contributo para a construção da democracia.

Referências bibliográficas

Bases de dados

CETbase – Teatro em Portugal, Centro de Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. URL: https://ceteatro.pt/projecto/cetbase/.

Periódicos

ANÓNIMO. 1974. "Manifesto anti-Morgado". *República*, 6 de Julho, 5 e 8.

SÉRIO, Mário. 1974a. "A feira dos pretensiosismos e oportunismos". *República*, 14 de Novembro, 9.

SÉRIO, Mário. 1974b. "O 'nacional-revistismo' boceja". *República*, 6 de Julho, 7.

SÉRIO, Mário. 1974c. "Retrato de escritor quando desesperado". *República*, 9 de Julho, 7.

SÉRIO, Mário. 1975a. "O oportunismo de certo teatro amador". *República*, 10 de Março, 22.

SÉRIO, Mário. 1975b. "O neo-realismo e a condição das classes trabalhadoras". *República*, 13 de Maio, 7.

PORTO, Carlos. 1974. "A primeira revista do Portugal democrático". *Diário de Lisboa* 2ª edição, 30 de Setembro, 24.

Fontes secundárias

BRILHANTE, Maria João. 2024. "El teatro antes de la revolución de Abril, de una austera, apagada y vil tristeza a la llegada del Teatro independiente". *ADE Teatro – Revista de la Asociación de los Directores de Escena de España* 197: 49-60.

COELHO, Rui Pina. 2024. "Estamos haciendo teatro. Hacer teatro no basta". *ADE Teatro – Revista de la Asociación de los Directores de Escena de España* 197: 61-69.

CRUZ, Tiago Ivo. 2024. "A Revolução, o Fundo de Teatro e o Teatro Independente: quando o gesto ultrapassa o discurso". Sinais de Cena 3 (3): 92–123. https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2024.3.3.5

FRAGATEIRO, Carlos. 2024. "El Teatro en la escuela en Portugal después de Abril". *ADE Teatro – Revista de la Asociación de los Directores de Escena de España* 197: 88-100.

LOFF, Manuel, e Miguel Cardina, org. 2024. *25 de Abril. Revolução e mudança em 50 anos de memória*. Lisboa: Tinta da China.

LOFF, Manuel. 2022. "A revolução, do 11 de Março ao 25 de Novembro de 1975, impulso, auge e refluxo". In *Revolução Portuguesa, 1974-1975*, coordenado por Fernando Rosas, 75-120. Lisboa: Tinta da China.

LOPES, Marcelino de Sousa. 2024. "La animación teatral y el 24 de abril en Portugal". *ADE Teatro – Revista de la Asociación de los Directores de Escena de España* 197: 79-87.

OLIVEIRA, Fernando Matos. 2024. "El teatro durante el Proceso Revolucionario en Curso (PREC)". *ADE Teatro – Revista de la Asociación de los Directores de Escena de España* 197: 70-78.

OLIVEIRA, Micael de. 2010. *Para uma Cartografia da Criação Dramática Portuguesa Contemporânea (1974-2004). Os Autores Portugueses do Teatro Independente, Repertórios e Cânones*. Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

NUNES, Ariadne, e José Pedro Sousa. 2024. "Auto-retrato de uma actriz enquanto jovem. Entrevista com Manuela de Freitas". *REVISTA 2i* 6 (10): 119–131. https://doi.org/10.21814/2i.5822

PORTO, Carlos. 1985. *10 Anos de Teatro e Cinema em Portugal 1974-1984*. Lisboa: Editorial Caminho.

REBELLO, Luiz Francisco. 1994. "20 anos de Dramaturgia Portuguesa". In *Teatro Independente em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

REZOLA, Maria Inácia. 2022. "Definindo o poder político-militar (do 25 de Abril ao 11 de Março)". In *Revolução Portuguesa, 1974-1975*, coordenado por Fernando Rosas, 43-74. Lisboa: Tinta da China.

ROSAS, Fernando, coord. 2022. *Revolução Portuguesa 1974-1975*. Lisboa: Tinta da China.

ROSAS, Fernando. 2024. *Ensaios de Abril*. Lisboa: Tinta da China.

TORRES, Graça Margarida Ferreira Adónis. 2017. *Percursos do Teatro Universitário em Portugal (1974/1994)*. Tese de doutoramento em História, ramo de História contemporânea, apresentada ao departamento de História, estudos europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

VASQUES, Eugénia *et al*., coord. 1994. Fragmentos da memória – Teatro Independente em Portugal (1974-1994). Catálogo da Exposição realizado no âmbito dos encontros ACARTE. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

VASQUES, Eugénia. 1999. "O teatro português e o 25 de Abril, uma história ainda por contar". *Camões* 5: 133-125. Disponível em http//hdl.handle.net/10400.21/3378.

VASQUES, Eugénia. 2024. "As gerações que fizeram o teatro da revolução". In *Ensaios de Teatro*, 183-207. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

TRAVERSO, Enzo. 2024. *Revolution. An Intellectual History*. London: Verso.

TRINDADE, Luís. 2024. "Processos de Representação em Curso: a narrativa histórica da memória da Revolução". In *25 de Abril. Revolução e mudança em 50 anos de memória*, org. de Manuel Loff e Miguel Cardina, 215-248. Lisboa: Tinta da China.

Apêndice 1 – Companhias de teatro fundadas na década de 1970 registadas na CETbase

COMPANHIA	ANO
Teatro Laboratório de Lisboa – Os Bonecreiros	1970
Teatro do Jovem Espectador – TEJE	1971
GOTA – Grupo Oficina de Teatro Amador	1971
Teatro Popular de Espinho	1972
Comuna – Teatro de Pesquisa	1972
Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria	1972
Teatro da Cornucópia	1973
Seiva Trupe	1973
Marionetas de S. Lourenço e o Diabo	1973
Presença – Grupo de Teatro de Amadores de Setúbal	1973
Lídia, a Mulher Tatuada e os seus Actores Amestrados	1973
O Bando	1974
Ádóque – Cooperativa de Trabalhadores de Teatro	1974
Grupo de Teatro Esteiros	1974
Teatro Amador 7	1974
Grupo Desportivo e Cultural de S. Lourenço	1974
Teatro Animação de Setúbal	1975
Grupo Teatro Hoje	1975
A Barraca	1975
CENDREV – Centro Dramático de Évora	1975
Grupo de Trabalhadores de Teatro da Casa da Comédia	1975
Centelha – Cooperativa de Produção de Espectáculos, SCARL	1975
Grupo de Teatro Proposta	1975
Teatro de Lisboa (Cooperativa de Trabalhadores de Teatro)	1975
Os Patolas	1975
Grupo Experimental de Teatro do Funchal – GETF	1975
Grupo de Teatro da Associação Cultural e Desportiva Paradense	1975
Grupo Juvenil de Animação Teatral e Cultural de Vila Chã de Sá	1975

COMPANHIA	ANO
Trigo Limpo Teatro	1976
Teatro Infantil de Lisboa	1976
Teatro de Animação – Os Papa-Léguas	1976
Repertório – Cooperativa Portuguesa de Teatro	1976
Os Saltitões – Teatro Experimental	1976
Teatro Amador de Pombal	1976
Grupo Novo Teatro	1976
Grupo de Intervenção Cultural da Covilhã	1976
Te-Ato	1977
Grupo de Teatro Praticável	1977
Companhia Nacional de Bailado	1977
Teatro Estúdio de Arte Realista	1977
Grupo de Teatro CCD Coelima/ Teatro Coelima	1977
Teatro Amador de Intervenção	1977
Teatro Amador do Ateneu de Leiria	1977
Teatro Amador da Associação Desportiva Recreativa e Cultural Vidigalense	1977
Companhia Municipal de Teatro de Mafra	1977
Grupo de Teatro da União Pragalense	1977
Pé de Vento	1978
Joana Grupo de Teatro	1978
Grupo de Teatro Jodicus	1978
Grupo de Teatro da Meia Via / Grupo de Teatro da Soc. Filarmónica Euterpe Meiaviense	1978
Teatro de Portalegre / Teatro d'O Semeador	1979
Teatro do Mundo	1979
O Realejo	1979
Mandrágora – Centro de Cultura e Pesquisa da Arte	1979
Fatias de Cá	1979
Tarquil – Grupo Recreativo da Quinta da Lomba	1979
Pequenos Comediantes de Trapos e Farrapos	1979

Apêndice 2 – Número de espectáculos por companhia (1970-79) registados na CETbase

COMPANHIA	N.º de esp.
TEP – Teatro Experimental do Porto	32
TEC – Teatro Experimental de Cascais	21
TEL – Teatro Estúdio de Lisboa	20
Casa da Comédia	18
TAS – Teatro Animação de Setúbal	16
Seiva Trupe	16
Comuna – Teatro de Pesquisa	16
Teatro da Cornucópia	16
Centro Cultural de Évora	15
Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro	15
Ádóque – Cooperativa de Trabalhadores de Teatro	14
Grupo de Campolide	14
CTP – Companhia de Teatro Popular de Lisboa/ Companhia Popular de Teatro	13
TEUC – Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra	13
Teatro Laboratório de Lisboa – Os Bonecreiros	13
Grupo 4, Sociedade de Actores	13
Grupo de Teatro de Carnide	12
Repertório – Cooperativa Portuguesa de Teatro	10
Os Cómicos	10
Companhia Rafael D'Oliveira (Artistas Associados)	9
Teatro do Arco da Velha	8
Grupo Teatro Hoje	8
Grupo de Trabalhadores de Teatro da Casa da Comédia	8
TNDMII – Teatro Nacional D. Maria II [companhia]	7
GICC – Grupo de Intervenção Cultural da Covilhã	7
Galas Karsenty-Herbert [França]	7
TNT – Teatro do Nosso Tempo	7
A Barraca	6

COMPANHIA	N.º de esp.
Associação Recreativa «Os Plebeus Avintenses»	6
Companhia de Teatro da RTP – Radiotelevisão Portuguesa	6
GITT – Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria	6
Teatrinho Tico-Tico	6
Grupo Experimental de Teatro do Funchal – GETF	6
Grupo de Teatro Esteiros	6
CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra	6
Proscenium – Grupo de Teatro do Sindicato Nacional dos Profissionais de Escritórios do Distrito de Lisboa	6
Empresa Vasco Morgado	5
Teatro Popular – Companhia Nacional 1	5
Teatro do Gerifalto	5
SOIR – Grupo Cénico da Sociedade Operária de Instrução e Recreio "Joaquim António d'Aguiar"	5
Tequipa – Teatro de Equipa, Lda.	5
TIL – Teatro Infantil de Lisboa	5
TUP – Teatro Universitário do Porto	5
Grupo Cénico do Grupo Desportivo e Cultural do Banco Borges e Irmão	5
GTF – Grupo Teatral Freamundense	4
Companhia do Teatro do Povo	4
O. T. C. – Oficina de Teatro e Comunicação SCARL	4
Teatro D'Arte de Lisboa	4
Conjunto Cénico Caldense	4
Centro Cultural de Évora – Escola de Formação Teatral (alunos)	4
Alunos da Escola do Teatro Experimental do Porto	4
G.A.T. – Grupo de Acção Teatral	4
Cénico – Grupo de Teatro Popular de S. Pedro do Sul	4
TEAR – Teatro Estúdio de Arte Realista	4
Grupo Cénico do Grupo Cultural e Desportivo da Companhia Nacional de Navegação	4

COMPANHIA	N.º de esp.
Centelha – Cooperativa de Produção de Espectáculos, SCARL	3
Centro Cultural de Évora – Unidade de Infância	3
TET – Teatro de Ensaio Transmontano	3
Os Saltitões – Teatro Experimental	3
O Grupo	3
Pé de Vento	3
Grupo Lethes/ Grupo de Teatro Lethes	3
Teatro Ruth Escobar [luso-brasileira]	3
CETA – Círculo Experimental de Teatro de Aveiro	3
Teatrul Nottara [Roménia]	3
Companhia Somos Dois	3
Primeiro Acto – Clube de Teatro	3
Cooperativa de Comediantes Rafael D'Oliveira	3
Veto – Teatro Oficina do Círculo Cultural Scalabitano/ Teatro Oficina Santarém	3
Grupo dos Modestos	3
Grupo de Teatro do Centro de Iniciação Teatral Esther/ Ester de Carvalho – CITEC	3
Núcleo de Teatro do Grupo Cultural do Banco de Fomento	2
Teatro Musical de Ulis [França]	2
Casa da Cultura das Caldas da Rainha (Grupo de Trabalho Teatral) – CCCR	2
Grupo Cénico da Associação Académica da Faculdade de Direito de Lisboa	2
TEUM – Teatro de Estudantes Universitários de Moçambique	2
Grupo Cénico da Delegação da FNAT de Coimbra	2
Produções Teatrais	2
Grupo Cénico da Plinay/ Plessey Automática Eléctrica Portuguesa	2
Cooperativa de Teatro Popular	2
Grupo Cénico do Clube TAP – Air Portugal	2
Teatro Português de Paris/ Théâtre Portugais de Paris/ Teatro do Povo	2
Grupo de Teatro do Círculo Cultural do Algarve	2
Núcleo de Teatro das Companhias Reunidas de Gás e Electricidade	2
Grupo de Teatro e Música dos Trabalhadores da Manutenção Militar	2

COMPANHIA	N.º de esp.
Companhia Paraíso Infantil de Vasco Morgado	2
Grupo de Teatro Experimental/ Grupo Cénico do Hospital Júlio de Matos	2
Bloco – Companhia de Teatro Livre	2
Grupo de Teatro O Canto	2
Casa da Cultura Margem Sul	2
Grupo Experimental de Teatro	2
Teatro da Academia de Santo Amaro	2
Companhia de Teatro Gente Sem Nome	2
Empresa Sérgio de Azevedo	2
Yes, Tenemos Bananas [Brasil]	2
A Paródia	2
Marionetas de S. Lourenço e o Diabo	2
Metrul – Produção e Espectáculo, Lda. – Teatro do Arco da Velha	2
TTT – Teatro de Todos os Tempos, Companhia Vicentina	2
ATI – Histrion 70 [Espanha]	1
Teatro dos Sete	1
Tábano [Espanha]	1
Grupo de Teatro da Casa da Cultura da Juventude de Coimbra	1
Gérmen – Associação Cultural	1
Grupo de Teatro da Casa do Povo de Monte Real – Leiria	1
Grupo de Bonecreiros da Casa da Comédia	1
Grupo de Teatro da Escola Secundária Anselmo Andrade	1
Grupo de Teatro Ágora	1
Grupo de Teatro da Fábrica de Cervejas de Coimbra da S. C. C.	1
Alpendre Grupo de Teatro	1
Grupo de Teatro da Madre de Deus	1
GOTA – Grupo Oficina de Teatro Amador	1
Grupo de Teatro da Sociedade 1.º de Janeiro Torranense	1
Presença – Grupo de Teatro de Amadores de Setúbal	1
Grupo de Teatro da Sociedade Musical Capricho Setubalense	1

COMPANHIA	N.º de esp.
Secção de Teatro do Sporting Condelense	1
Grupo de Teatro da Tabaqueira	1
Grupo de Teatro A	1
Comédie Française [França]	1
Teatro de Lisboa (Cooperativa de Trabalhadores de Teatro)	1
Grupo de Teatro de Oliva	1
Grupo de Teatro Alemão [Alemanha]	1
Grupo de Teatro de Sete Rios	1
G.A.T.I. Grupo de Acção Teatral Independente	1
Grupo de Teatro do Ateneu Cooperativo	1
Théâtre de l'Esprit Frappeur [Bélgica]	1
Grupo de Teatro do Centro de Cultura e Recreio Oliva	1
Grupo de Teatro da Associação Portugal – RDA	1
"Piccola Brigata" de L'Aquila [Itália]	1
Pomme verte [França]	1
Grupo Cénico Amador do Grupo Recreativo de Tercena	1
Grupo da Secção de Teatro do Clube Desportivo do Banco Fonsecas & Burnay	1
Grupo de Teatro do Mem Martins Sport Clube	1
SATI – Saltimbancos, Teatro Independente da União Cultural e Recreativa do Bom-barral	1
Grupo de Teatro do Orfeão de Águeda	1
Arlequim – Teatro Popular	1
Grupo de Teatro do Orfeão de Leiria	1
Consórcio Brasileiro de Teatro [Brasil]	1
Grupo de Teatro do Sindicato dos Bancários do Sul e Ilhas	1
Teatro d'Ensaio	1
Grupo Cénico da Sociedade Recreativa e Dramática Eborense	1
Teatro de Branca-Flor	1
Companhia Antoine Bourseiller [França]	1
DISK [Checoslováquia]	1

COMPANHIA	N.º de esp.
Grupo Cénico de A-Dos-Loucos	1
Teatro Laboratório de Faro	1
Grupo de Teatro Liberdade	1
Teatro Popular de Espinho, Cooperativa Nascente	1
Grupo Cénico do Centro de Recreio Popular de Alfena	1
TEB – Teatro Ensaio do Barreiro	1
Grupo de Teatro Proposta	1
Grupo de Teatro Amador Intervenção	1
Grupo de Teatro Rodaviva	1
Alunos do Curso de Formação de Actores da Escola Superior de Teatro e Cinema	1
Grupo de Teatro Tempos	1
Théâtre des Trois Coups [Suíça]	1
Grupo de Teatro Universitário de Lyon [França]	1
Grupo Académico de Estudos Teatrais	1
A Lanterna Mágica	1
OTEC – Oficina de Teatro dos Estudantes de Coimbra	1
Grupo Desportivo Porto Santo, Secção Teatro	1
Pequeno Teatro de Waseda [Japão]	1
Companhia de Teatro de Lisboa	1
Praça Pública – Grupo de Teatro Amador da CEL-CAT	1
Grupo Dramático da Universidade de St. Andrews [Escócia]	1
Ballet Gulbenkian	1
Grupo Dramático dos Telefones de Lisboa e Porto (TLP) – Delegação do Porto	1
Produções Teatrais e Artísticas "Movimento"	1
Grupo Cénico do Centro de Recreios Popular de S. Félix da Marinha	1
Companhia Teatro Alegre	1
Grupo Experimental de Teatro de Paço de Arcos – GET	1
Secção de Teatro da Liga dos Amigos da Pampilhosa	1
Grupo Cénico do Clube Estefânia	1
Agrupamento Amador da Sociedade Humanitária	1

COMPANHIA	N.º de esp.
Grupo Experimental de Teatro do Grupo Académico de Caxias	1
TAB – Grupo de Teatro dos Bombeiros Voluntários de Loures	1
Companhia de Teatro Popular do Porto	1
Taller de Teatro de Barcelona [Espanha]	1
Grupo Mérito Dramático Avintense	1
Grupo de Suzana Prado	1
Grupo Novo Teatro	1
Teatro Complutense [Espanha]	1
Grupo Oficina de Samba	1
Cooperativa Zumbi [Brasil]	1
Grupo Teatral Os Psiconautas	1
Cena Aberta – Grupo de Teatro de Lisboa	1
Associação Recreativa Aurora da Liberdade	1
Teatro de Estudantes do Instituto Industrial do Porto	1
Companhia do Teatro Municipal de S. Luís	1
Die Vaganten [Alemanha]	1
GTS – Grupo de Teatro da Sacor	1
Teatro do Jovem Espectador – TEJE	1
Jácara [Espanha]	1
Teatro Estúdio Varsóvia [Polónia]	1
Trupe Café Sem Concerto	1
Eleventh Hour – Students Union [Inglaterra]	1
Grupo Acção	1
Grupo de Teatro Amador do Banco Nacional Ultramarino (B. N. U.)	1
Grupo Cénico da Faculdade de Medicina	1
Grupo de Teatro Amador do Teatro de Ensaio da Fima-Lever	1
Maré Viva – Produções Teatrais, Lda.	1
Alunos da Escola de Teatro da Comuna – Teatro de Pesquisa	1
António Pedro – Grupo de Teatro Independente	1
TEBO – Teatro de Bolso	1

COMPANHIA	N.º de esp.
Circo Universal	1
TEG – Teatro Ensaio de Gaia	1
Grupo Cénico do Instituto Superior Técnico	1
Gente – Grupo de Ensaio de Teatro	1
Grupo Cénico Fontaínhas Neto	1
Alunos do Conservatório Nacional	1
O Bando	1
Grupo de Teatro BP	1
O Grilo do Pinóquio	1
Théâtre de Nice [França]	1
Companhia do Teatro Nacional Maria Guerrero [Espanha]	1
TIL – Teatro Independente de Loures	1
Companhia Independente de Teatro	1
Centro Cultural de Grijó	1
Oficina de Teatro da Universidade de Coimbra	1
Trigo Limpo Teatro	1
Companhia Nacional de Teatro	1
Grupo Cénico Paroquial de Arroios	1
La Cuadra de Sevilla [Espanha]	1
Grupo Amador de Teatro Avante Chelas	1
Lídia, a Mulher Tatuada e os seus Actores Amestrados[4]	1
Grupo Amador de Teatro da Sociedade Portuguesa de Autores	1
Marabunta	1

[4] De acordo com José Fanha, um dos fundadores deste grupo, foram realizados dois espectáculos, sendo que um deles não se encontra registado na CETbase, a saber *Zé do Telhado – 150 anos de amor e aventuras*. Esta informação está disponível em https://queridasbibliotecas.blogspot.com/2008/03/ldia-ulher-tatuada-e-os-seus-actores.html, consultado a 26/12/2024.

A militância política dos artistas: movimentos de auto-organização na Revolução do 25 de Abril

*Cristina Pratas Cruzeiro**

Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias 43 (2024), 93-120. ISSN 0870-4546.
DOI: https://doi.org/10.34619/i975-y3m4

Resumo

A Revolução de 25 de Abril de 1974 possibilitou a concretização de alterações sociais profundas em Portugal. Nesse contexto, deu-se um debate intenso sobre a implementação de medidas imediatas no campo da cultura e das artes, assim como em relação à criação de uma estratégia política para o sector. Vários artistas e outros agentes das artes mobilizaram-se para esse debate, emergindo daí diferentes propostas concretas. Esse ímpeto de participação política conduziu à criação de vários grupos e colectivos, cujo propósito principal foi o de discutir as políticas públicas para o sector e as condições de produção e de recepção artísticas. Em Lisboa, a Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA) reuniu no seu perímetro vários desses grupos de auto-organização, tendo existido uma dinâmica particular na sua actividade e inter-relacionamento com os mesmos. O artigo irá mapear esta dinâmica, problematizando o desenvolvimento do movimento auto-organizativo de artistas na relação com o contexto cultural e social do país, centrando a sua análise na região de Lisboa.

Palavras-chave: revolução, movimentos de auto-organização de artistas, artes visuais, performatividades nas artes.

Abstract

The Revolution of April 25, 1974, enabled profound social changes in Portugal. In this context, there was an intense debate about the implementation of immediate measures in the fields of culture and the arts, as well as about the creation of a political strategy for the sector. Various artists and other art agents mobilized for this debate, resulting in different concrete proposals. This drive for political participation led to the creation of several groups and collectives, whose main purpose was to discuss public policies for the sector and the conditions of artistic production and reception. In Lisbon, the SNBA brought together several of these self-organized groups within its

* IHC – Instituto de História Contemporânea; IN2PAST, NOVA FCSH, Portugal.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-7836-9148. *E-mail*: cristinacruzeiro@fcsh.unl.pt.

perimeter, fostering a particular dynamic in their activities and interrelations. The article will map this dynamic, analyzing the development of the self-organizational movement of artists in relation to the country's cultural and social context, with a focus on the Lisbon region.

Keywords: revolution, artist-led self-organization movements, visual arts, artistic performativities.

Introdução

A 25 de Abril de 1974 o Movimento das Forças Armadas (MFA) deu início à revolução que pôs fim à mais longa ditadura europeia, em vigência em Portugal há quarenta e oito anos sob a designação de "Estado Novo". O período que se seguiu ao golpe militar foi marcado por um ambiente de grande efusividade e apoio popular, decisivos para o arranque e desenvolvimento da revolução portuguesa.

Não obstante, o ambiente vivido entre 1974 e 1976 não foi homogéneo, nem ausente de tensões, fricções e disputas no campo partidário, militar e civil. Sobre este período, Manuel Loff considera que "os dois anos que separam o golpe de 74 da aprovação da Constituição, em Abril de 1976, abrem na História portuguesa a mais completa e típica das conjunturas revolucionárias contemporâneas pela qual o país passou" (Loff 2006, 168). O autor refere por isso a necessidade de se contemplar no mesmo o "subperíodo mais intenso entre a tentativa fracassada do golpe regressivo de 11 de março de 1975 e o golpe moderado de 25 de novembro seguinte" (Loff 2006, 168).

A recente democracia ressoou em diversos domínios da sociedade portuguesa, e o ambiente intenso do período revolucionário catapultou uma vontade generalizada de contribuir para o processo de construção da democracia portuguesa. O país experienciou por isso uma mobilização social e acção colectiva acentuadas (Cerezales 2003, 19), que se verificaram também no domínio das artes.

As dinâmicas no campo da cultura e das artes deram corpo a um "entendimento da 'cultura como acção'" (Oliveira 2013, 62), do qual resultaram várias estratégias e formas de actuação. Mas uma das marcas mais notórias deste período foi a criação de vários grupos de auto-organização compostos por artistas e outros agentes das artes – como críticos e historiadores de arte – que exerceram actividade política, centrando-se em matérias particularmente afectas ao sector.

Com níveis de actuação, influência institucional e capacidade de pressão política diferenciada, estes grupos manifestaram o seu interesse em integrar o processo geral de democratização, contribuindo, em alguns casos, com propostas e trabalho militante para o delineamento político de uma estratégia cultural para o país e para a definição de um

estatuto social profissional que reconhecesse os artistas como trabalhadores, atribuindo-lhes, por exemplo, protecção social (Cruzeiro 2024).

O artista Alfredo Queiroz Ribeiro assinalou em 1974 que se estavam a dar "os primeiros passos no sentido de uma consciencialização política a nível de grupo" (Ribeiro 1974, 10). Ainda assim, a experiência acumulada do movimento associativo nesta matéria foi essencial a esta dinâmica auto-organizativa. Por exemplo, estruturas como a Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas CRL, no Porto, o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), em Coimbra e a Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), em Lisboa carregavam uma história de resistência ao regime fascista e uma congregação de artistas que se verificaram importantes depois do 25 de Abril. Rui Mário Gonçalves comentou precisamente a sorte da sua existência no período revolucionário, "com quadros directivos indesmentivelmente representativos dos artistas e críticos" e competência "para a formulação da política cultural aos mais diversos níveis" (2004, 104). De facto, foi nestas estruturas, ou através delas, que muitos artistas encontraram espaço para a realização de reuniões e outras actividades de organização durante o período revolucionário, contando em vários casos com o seu apoio e incentivo. Exemplo evidente no campo das artes plásticas foi o da SNBA, a partir da qual nasceram ou se desenvolveram estruturas como o Movimento Democrático de Artistas Plásticos (MDAP, 1974), o Movimento Pró Associativo dos Artistas Plásticos (MPAAP, 1974), a Associação de Artistas Plásticos (APAP, 1974) e a Frente de Acção Popular de Artistas Plásticos (FAPAP, 1974).

Se a abundância destes grupos revela uma vontade de inscrição dos artistas enquanto tal, no campo do exercício da política, a interacção entre eles revela que a capacidade de estabelecimento de consensos mínimos e de plataformas alargadas de entendimento foi frágil. A própria formação de diversos grupos chegou a ser motivada por processos de dissidência e confronto com outros, resultando, em vários casos, numa actividade residual ou inexistente. Alguns acontecimentos polémicos, como o cancelamento de uma exposição no *Musée National d'Art Moderne*, em Paris, contribuíram para que as fricções e desacordos entre artistas, assim como entre agentes da cultura e agentes políticos, se intensificassem a partir de meados de 1975. As fissuras acabaram por se verificar intransponíveis e ainda antes da aprovação da Constituição da República Portuguesa (CRP) – a 2 de Abril de 1976 –, já as estruturas de auto-organização referidas se tinham dissolvido e vários dos seus membros mostravam desencanto ou desprendimento em relação à realidade concreta.

Este artigo irá reflectir sobre o contexto de criação e desenvolvimento dos grupos de auto-organização formados por artistas durante o período revolucionário português, focando-se em particular no caso de Lisboa. Primeiro far-se-á um breve mapeamento historiográfico relativo à criação de grupos de auto-organização de artistas no século XX,

centralizando a análise no contexto português entre 1974 e 1976. Embora a intensidade da mobilização dos artistas tenha sido de âmbito nacional, considera-se que o caso de Lisboa foi particularmente significativo, desde logo pela quantidade, intensidade e influência dos grupos de auto-organização para o contexto político e para a esfera pública nacionais. Tendo em conta a ligação dos mesmos à SNBA, o artigo prosseguirá perscrutando o papel desta estrutura como agente político e pólo agregador de artistas plásticos e mapeando as dinâmicas dos grupos de auto-organização que, de alguma forma, estiveram ligados a ela. Por fim, o artigo deter-se-á no processo de dissolução dos mesmos. Discutem-se os moldes e propósitos, assim como as dinâmicas e conflitos existentes para, finalmente, se ponderar sobre as razões que conduziram à sua breve existência.

Artistas organizados!

Numa perspectiva histórica, a existência de movimentos de organização de trabalhadores intelectuais, entre os quais artistas plásticos, é residual. No século XX, exemplos como o Artists' Union (Nova Iorque, 1933), criado durante a Grande Depressão nos EUA, ou o Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, fundado no México em 1922, estão entre os primeiros exemplos de organizações sindicais de trabalhadores das artes, notando-se que, por exemplo, no último caso, a sua incidência em matéria de direitos laborais foi muito diminuta. A partir da segunda metade do século XX a mobilização dos artistas em torno das suas condições laborais aumentou em vários países. Em parte fruto da crescente proletarização, os artistas formaram colectivos e grupos que nos seus propósitos incluíam a reivindicação de melhores condições laborais.

Se em determinadas condições históricas e sociais, assim como em momentos específicos das dinâmicas artísticas, têm existido formas de auto-organização politizadas, raramente isso conduziu a uma discussão sistematizada sobre as condições de produção e de recepção no contexto social particular em desenvolvimento ou em modelos de organização sindical. As excepções mais profundas neste domínio têm acontecido em contextos de alteração social radical, como contextos revolucionários, como aconteceu, por exemplo, no México, com a revolução mexicana (1910), na Rússia, com a revolução de Outubro (1917), ou em Cuba, com a revolução de 1959. Situação similar aconteceu em Portugal, com a revolução de 25 de Abril de 1974.

No país, a esse nível, conhecem-se debates anteriores pontuais, como os acontecidos em meados do século XX no seio do neo-realismo. O princípio de actuação deste movimento, orientado pelo entendimento da arte e da obra como meio de intervenção social, motivou uma reflexão centrada não apenas na obra de arte, mas também nas condições

de produção e de recepção das artes (Santos 2008, 25). Para além disso, a experiência de militância política que vários artistas neo-realistas tinham – em movimentos e organizações de oposição à ditadura como o Movimento de Unidade Democrática (MUD), o MUD Juvenil e o Partido Comunista Português (PCP) – contribuiu para que a sua prática artística estivesse integrada numa actuação política direccionada para essa reflexão. Mas a revolução portuguesa foi, neste domínio, um gatilho fundamental.

Eduarda Dionísio comentava em 1996 que, desde a revolução, os intelectuais reclamavam "meios a quem 'faz' cultura, tornando-a simultaneamente 'acessível' ao povo" (1996, 447). As movimentações associativas, os movimentos de auto-organização, a produção de iniciativas políticas e a participação noutras foram fruto, em parte, dessa dupla reivindicação, transversal a artistas de várias expressões, tais como as artes visuais, o teatro, a música ou o cinema. As reuniões e encontros de discussão política tornaram-se desta forma comuns no campo das artes. E, como Isabel Sabino refere:

> se as assembleias democráticas são, no início, espontâneas em grande parte, rapidamente se compreende que, mesmo que uma voz isolada faça diferença nelas, o poder coletivo tem mais eficácia e, por isso, há que pensar em modos de organização conjunta para conseguir maior capacidade de escuta, de persuasão e legitimação – ou seja, resultados. É desse modo que, por todo o lado, nascem e organizam-se grupos de pressão. (2021, 238)

O período decorrido entre 25 de Abril de 1974 e meados de 1975 inaugurou uma dinâmica intensa de criação de grupos de auto-organização formados por artistas, centrados em questões laborais. Esta dinâmica só pontualmente se viria a repetir no país, como nos períodos recentes mais agudos das crises financeira e pandémica. Para além dos grupos já assinalados atrás, existem outros exemplos que tiveram propósitos similares, tais como a Comissão para uma Cultura Dinâmica (1974), a União de Pintores, Escultores e Ceramistas Portugueses[1], o Movimento Unitário dos Trabalhadores Intelectuais para a Defesa da Revolução (MUTI, 1975) ou a Frente de Artistas Populares, Intelectuais Revolucionários (FAPIR, 1977). Com uma duração e actividade variáveis, com proximidades diversas ao sector partidário (ainda que com incidência no espectro ideológico da esquerda) e representando diversos domínios da actividade artística e cultural, estes grupos de auto-organização procuraram contribuir para a construção de uma nova estratégia para a cultura

[1] Não foram encontradas informações descritivas acerca desta estrutura, mas alguma documentação consultada demonstra a sua actividade desde, pelo menos, Outubro de 1975. Desconhece-se se terá relação com a Associação dos Pintores, Escultores, Ceramistas, Gravadores e Vitralistas Portugueses, registada formalmente em 1981.

e para a definição de novas políticas culturais (Cruzeiro 2024). Dessa estratégia deveriam fazer parte, assim era defendido com frequência, a reformulação dos modos de produção capitalista e a redistribuição dos meios de produção, tal como a alteração das condições de trabalho, de protecção social e outros direitos laborais.

Estes grupos podem ser integrados na "'onda' coletivista" (Sabino 2021, 182) que neste período se desenvolveu no país e que não pode ser desligada do contexto político vivido. Foi nas zonas de maior concentração urbana, como Lisboa e Porto, que houve mais incidência do colectivismo, embora se possa afirmar que a tendência foi nacional. Mas, se pode ser considerado que o seu surgimento é mobilizado "não por uma questão de afinidades artísticas ou projectos comuns", mas porque "era a única forma dos artistas se imporem" (Oliveira 2013, 84), o foco de actuação dos grupos recém-formados foi diferenciado, existindo alteridades que importa ponderar. Muitos dos colectivos centraram-se numa prática artística experimentalista, questionando a estrutura artística, os formatos, os modelos expositivos e as metodologias de produção artística numa nova condição social. Desenvolveram inclusive, em alguns casos, acções políticas ou que evocavam temáticas da ordem do político, como aconteceu no Grupo Acre (1974), no Grupo Puzzle (1976), no Grupo 5+1 (1976) ou, entre outros, no Grupo Vermelho (1976).

Contudo, os grupos que são objecto de estudo neste artigo incidiram a sua actividade no perímetro da acção política, procurando influenciar as políticas públicas para a cultura e, em simultâneo, constituir-se como estruturas representativas dos trabalhadores artistas, defendendo direitos laborais. Em termos organizativos, é possível defini-los como associações formais ou informais que tinham em vista a defesa dos interesses laborais, sociais e económicos do seu sector. Esta similitude com a organização sindical chegou, em alguns casos, a ser debatida no seu seio como propósito de futuro próximo.

Apesar da importância dos discursos de descentralização cultural que marcaram o período, Lisboa e Porto concentraram uma importante componente da dinamização artística, da qual o colectivismo e a politização das artes fizeram parte. No Porto, "a interacção comunitária […] relacionada com a própria história" e "activismo", a "necessidade de afirmação face a Lisboa" (Sabino 2021, 278) e a própria dinâmica das infra-estruturas artísticas existentes e estilo de vivência colectiva (Gonçalves e Ramos 2021) são apontadas como possíveis razões. Já em Lisboa, pesam a sua dimensão e configuração, a proximidade aos centros de decisão política e a importância das instituições aí existentes (Sabino 2021, 278). A concentração de artistas a viver e a laborar ali, assim como a eficácia e desenvoltura de algumas instituições culturais ou/e artísticas no diálogo com os poderes políticos, foram factores essenciais no caso da capital do país. Exemplo retumbante foi o da SNBA, cuja dinâmica própria e ligação a vários grupos de auto-organização marcaram, em certa

medida, o campo das artes plásticas da cidade, estendendo-se para além dela. Importa perscrutar por isso o seu papel e as ligações que a mesma estabeleceu com artistas, agentes culturais e políticos.

O papel da SNBA como agente político e pólo agregador de artistas plásticos

A 25 de Abril de 1974 a SNBA era presidida por Nuno San Payo e entre os membros mais activos da direcção encontravam-se Rui Mário Gonçalves (vice-presidente), João Rocha de Sousa, Sílvia Chicó, Guilherme Parente e Clara Menéres[2], entre outros. A história desta associação artística, o papel político e social que desempenhou em alguns momentos da ditadura e a experiência democrática afecta ao seu funcionamento foram aspectos de suporte importante no apoio à organização colectiva dos artistas plásticos. Acresce que, durante o período revolucionário, esse apoio se cruzou com o intensificado exercício político da própria SNBA.

José-Augusto França comentou que, neste período, "a SNBA […] parece não ter julgado criteriosamente a ocasião em princípio favorável aos seus desígnios, que poderiam ter assumido então uma necessária responsabilidade sindical e cooperativa" (2000, 63). Mas nos meses seguintes ao 25 de Abril houve uma discussão e uma reflexão vivas no seio da direcção da SNBA relativamente ao seu papel no novo quadro político nacional e às medidas que deveriam ser encetadas para o seu cumprimento, nomeadamente as que diziam respeito a questões laborais e salariais. Por exemplo, em Junho de 1974, a direcção considerava estar "consciente de que precisa de corresponder ao que dela se espera como Casa dos Artistas" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1974, 48). Como tal, propunha discutir e "apresentar às instâncias oficiais" algumas questões consideradas essenciais, tais como a definição de museu de arte moderna, a "criatividade das massas populares", a "mobilização de artistas por organismos oficiais", a "utilização de artistas de mérito reconhecido" ou a "publicação de um órgão nacional dos artistas" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1974, 48).

A difícil situação financeira dos artistas neste período[3] foi também abordada nessa instância por diversas vezes, tendo a SNBA levado o assunto a diferentes organismos

[2] De acordo com a análise feita às actas de reunião da direcção da SNBA, realizadas entre 1974 e 1977. Aproveita-se o momento para agradecer a gentileza desta instituição em disponibilizar os seus arquivos para esta investigação.

[3] Com o 25 de Abril houve uma retracção do mercado artístico, motivada tanto pela fuga do país de uma elite económica, na qual se encontravam vários coleccionadores e galeristas, como pela pulverização e exportação ilícita de várias colecções de arte (Pinho 2013). De entre os autores que mencionam esse

governamentais. Nas actas de diversas reuniões da direcção, é mencionada a realização de audiências públicas com esse intuito. Por exemplo, em Julho de 1974, Rui Mário Gonçalves reuniu-se com o secretário de Estado das Obras Públicas, Pedro Nunes, tendo-lhe entregado um documento intitulado "Contribuição para a regularização do processo de encomenda de obras plásticas pelo Estado aos artistas". A esta reunião seguiram-se várias outras, com diversos organismos, como o Ministério da Comunicação Social, a Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos, o Ministério do Trabalho, o Ministério da Educação e Cultura, etc., em grande medida dirigidas à resolução das dificuldades financeiras e protecção social dos artistas plásticos. As propostas apresentadas passavam maioritariamente pela aquisição de obras de arte pelo Estado, pela contratação de artistas plásticos em encomendas públicas de edificado arquitectónico ou pela atribuição de subsídios[4]. Outros assuntos referiam-se à dinamização de espaços museológicos e à descentralização da oferta artística, por exemplo.

No contexto de colaboração com o sector político, uma das competências da SNBA que alcançaram maior projecção foi o trabalho desenvolvido na Comissão Consultiva para as Artes Plásticas (CCAP), onde tinham assento, como representantes da instituição, Nuno San Payo e Rui Mário Gonçalves. De entre a acção da CCAP, destaca-se um documento entregue ao IV Governo Provisório, onde era feita a recomendação de uma intervenção urgente do Estado na vida artística nacional e nas condições de vida e de trabalho dos artistas[5], relativamente ao qual se desconhecem desenvolvimentos.

facto, destacam-se José-Augusto França, que caracteriza o "colapso" do mercado da arte, mencionando os "*marchants* [que] desapareceram, galerias [que] fecharam ou minimizaram a sua acção" (França 2000, 63), e Rui Mário Gonçalves, que caracteriza o período como pouco valorativo em relação às artes plásticas, mencionando a interrupção do mercado da arte, mas também uma produtividade artística dirigida a outros campos, facto que conduziu inclusive a uma "diminuição do espaço dedicado às artes" na imprensa escrita (Gonçalves 1991, 110). Gonçalo Pena retrata o período mencionando a sua "fragilidade […] após a revolução de 74, verificando-se então uma brusca quebra de confiança provocada pela imediata crise económica, provocando a falência de muitas das galerias dos finais de 60" (Pena 1994, s.p.). O fecho das galerias de arte – principal peça até então do sistema artístico – prolongou-se no tempo ainda porque as dinâmicas artísticas também se alteraram e se ensejava por novos modelos menos mercantilizados e fora da lógica do comércio de arte (Henriques da Silva, 2009).

4 Em Janeiro de 1975, fica registado em acta da SNBA que o Ministério da Educação, em reunião com a SNBA, deu conhecimento de ter decidido adquirir obras de arte, indigitando a sociedade a apresentar uma proposta de aquisições até ao montante de 80 000$00. Na mesma acta é ainda referido que João de Freitas Branco, director-geral dos Assuntos Culturais e secretário de Estado da Cultura e Educação Permanente, manifestava a decisão de atribuir à SNBA um subsídio mensal de 120 000$00, para a sua manutenção (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975, 62). Outros exemplos são a atribuição de verba para bolsas a artistas, a conceder pela SNBA (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975a, 63).

5 O *Expresso* sintetiza o documento, referindo cinco tópicos principais: "a) que se facilite ao artista poder dedicar-se ao trabalho de criação, sem que tenha que recorrer a outros empregos; b) que se elimine as

As diligências assumidas neste período pela SNBA em torno do trabalho artístico foram estendidas também a entidades privadas, particularmente à Fundação Calouste Gulbenkian (FCG). Em Dezembro de 1974, numa reunião entre o presidente do Conselho de Administração, José Azeredo Perdigão, e Rui Mário Gonçalves, foi tratado "o problema de subsídios a conceder para a realização de exposições" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1974a, 58).

Apesar de a cooperação entre as duas instituições não ser inédita, remontando a anos anteriores, era-o em matéria de política de aquisições. A este respeito, Filipa Coimbra refere que até 1975 a FCG preferiu comprar "diretamente aos artistas, nas exposições que promovia ou patrocinava, furtando-se a possíveis clientelismos" (Coimbra 2020, s.p.). Não obstante, entre 1975 e 1977, os termos de cooperação entre as instituições alterou-se e a SNBA e a FCG celebraram um acordo de compra de obras de arte (Coimbra 2020, s.p.). De acordo com a autora, este acordo surgiu em inícios de 1975, motivado pela exposição *Figuração-Hoje?* que a SNBA organizou[6] (Coimbra 2020, s.p.). A proposta, onde figurava um reforço de aquisições, foi apresentada ao Conselho de Administração da FCG por Artur Nobre de Gusmão, Fernando de Azevedo e José Sommer Ribeiro, responsáveis dos Serviços de Belas-Artes e de Exposições e Museografia (Coimbra 2020). O seu deferimento pelo Conselho de Administração resultou na criação de um fundo de 1 000 000$00, ao qual foi ainda acrescentada uma verba de 250 000$00, destinada a aquisições referentes à exposição *Figuração-Hoje?*.

Este acordo resultou na aquisição, entre 1975 e 1977, de 62 obras de 44 artistas pela FCG, "quase a totalidade das aquisições de arte portuguesa realizadas pela FCG em exposições de arte" neste período (Coimbra 2020). Se para a SNBA este terá sido um pacto importante para apoiar os artistas (embora estranhamente pouco divulgado publicamente), para a FCG representou uma "estratégia de afirmação artística" e mecenática, assim como um "reforço de parcerias institucionais" (Coimbra 2020, s.p.).

taxas e impostos de transacção sobre obras de arte (da ordem de 25%), bem como os impostos sobre os materiais que utilizam os artistas e estudantes de Belas Artes; c) que se estenda aos artistas as vantagens de assistência social que possuem os trabalhadores portugueses (abono de família, assistência médica, pensões, etc.); d) que se crie uma política estatal de compras ou empréstimos de obras de arte nacionais destinadas a edifícios públicos, museus, colecções do Estado, embaixadas, etc.; e) que o Estado edite múltiplos e gravuras de originais encomendados para venda mais acessível ao público, etc." (Craveiro 1975, 3).

[6] Em Março de 1975 foi realizada uma reunião entre as duas instituições, onde foram seleccionadas as obras de arte a adquirir pela FCG. Pela SNBA estiveram presentes Rui Mário Gonçalves e Helder Baptista (Sociedade Nacional de Belas Artes, 1975b, 64). Nessa reunião estiveram ainda os três representantes signatários da proposta (Artur Nobre de Gusmão, Fernando de Azevedo e José Sommer Ribeiro) e dois críticos de arte da AICA, sendo um deles José-Augusto França, director da revista *Colóquio Artes* (Coimbra 2020).

Todas estas movimentações da SNBA estão em linha com os seus objectivos estatutários que, enquanto associação, propugnam até à actualidade pela defesa dos interesses dos artistas, muito em particular dos seus associados. Tendo em conta a retracção do mercado artístico e as diversas dificuldades financeiras por que passavam os artistas no período revolucionário, a SNBA foi "palco de lutas importantes nos cruzamentos da arte com a política", como Cristina Azevedo Tavares refere (2016, s.p.). Essas lutas travaram-se com vista à resolução de uma emergência do presente, não deixando a SNBA, ainda assim, de reconhecer a importância do momento histórico que se estava a viver e a oportunidade de influenciar e contribuir para a construção de políticas públicas mais sólidas em matéria de cultura e arte. O seu papel durante o período revolucionário foi por isso além da actividade institucional, conduzida pela direcção e corpos dirigentes. Constituindo-se como espaço para a organização militante dos artistas plásticos da região de Lisboa, a instituição teve também um papel de relevo no acolhimento e na formação de vários grupos de auto-organização.

Grupos de auto-organização e suas dinâmicas: o MDAP

Logo em Maio de 1974, deu-se a formação do MDAP, do MPAAP, da APAP e da FAPAP, todos compostos por sócios da SNBA ou com ela relacionados. A ligação entre estes grupos e a SNBA não terá sido extemporânea, uma vez que, como Rui Mário Gonçalves sinalizou, a instituição "organizou sucessivas reuniões de artistas, de todas as modalidades, de onde surgiram grupos que diversificadamente passaram a intervir na política cultural" (2004, 104).

Neste contexto, o MDAP foi o primeiro grupo a surgir, a 8 de Maio de 1974 (Gonçalves 1974, 38), com dezenas de artistas plásticos[7] sócios da SNBA[8]. Dois dias após a sua formação, numa audiência com membros da Junta de Salvação Nacional (JSN), apresentavam-se como "movimento representativo de uma classe profissional" (RTP Arquivos 1974).

[7] O MDAP foi constituído, entre outros, pelos artistas A. Mendes, Alice Jorge, Ana Vieira, António Palolo, Armando Alves, Artur Rosa, Clara Menéres, David Evans, Eduardo Nery, Eurico Gonçalves, Espiga Pinto, Fátima Vaz, Fernando Conduto, Guilherme Parente, Hélder Baptista, Helena Almeida, Helena Lopes, Henrique Manuel, Henrique Ruivo, João Abel Manta, João Nascimento, João Cutileiro, João Hogan, J. Moniz Pereira, João Vieira, Joaquim Rodrigo, Jorge Martins, Jorge Vieira, José Aurélio, José Rodrigues, J. Brito, Júlio Pereira, Júlio Pomar, Justino Alves, Kukas, Lima de Freitas, Lima Carvalho, Luís Dourdil, Manuel Baptista, M.A. Dias, Marcelino Vespeira, Menez, Nikias Skapinakis, Quintino Sebastião, René Bértholo, Rogério Ribeiro, Sá Nogueira, Romualdo, Sérgio Pombo, T. Magalhães e Virgílio Domingues (Couceiro 2004, 109).

[8] De acordo com Eurico Gonçalves, a 27 de Junho de 1974, foi aprovado em plenário do movimento que os membros do MDAP seriam obrigatoriamente sócios da SNBA. Na mesma reunião foi ainda aprovada a sua estrutura orgânica que, a partir daí, passou a ter várias comissões de trabalho (Gonçalves 1974, 40).

Tinham já, por essa altura, redigido um primeiro comunicado, onde elencavam uma série de medidas dirigidas à substituição e renovação de quadros e organismos associados à ditadura e propunham uma exposição nacional sobre a repressão exercida sobre as artes durante o regime fascista. Ainda nos primeiros dias após a sua constituição, a 17 de Maio, o MDAP também tornou pública a emissão de um telegrama ao ministro da Justiça exigindo diligências para o julgamento dos responsáveis pelo assassinato de José Dias Coelho (Gonçalves 1974, 39).

Uma das realizações artísticas mais conhecidas do MDAP foi o *happening* "A arte fascista faz mal à vista!"[9], realizado a 28 de Maio de 1974 no Palácio Foz, em Lisboa, que consistiu em cobrir com panos pretos a estátua de António de Oliveira Salazar, que se encontrava à porta do edifício, e o busto de António Ferro, presente no seu interior. Esta acção, de carácter poético e político, inaugurou no país uma nova relação dos artistas com o espaço público, de interlocução com a rua e com os espaços do comum em moldes distintos do que era até então habitual (Cruzeiro 2024, 1).

Relativamente ao âmbito laboral, o *Diário de Lisboa* (DL) noticiou que a deslocação dos artistas ao palácio, para além do "acto simbólico", tinha em vista uma reunião com o ministro da Comunicação Social, Raul Rêgo (S/A 1974, 11), com quem pretendiam discutir possibilidades de atribuição de um espaço de trabalho para o MDAP. A mesma fonte consultada referia que o movimento sugeriu a Galeria de Arte Moderna, em Belém, proposta aceite pelo ministro, que se comprometeu a iniciar as diligências necessárias para o efeito[10] (S/A 1974, 11).

O MDAP e a direcção da SNBA foram colaborantes e mostraram posicionamentos alinhados ao longo de todo o período de existência do grupo. Alguns aspectos da ligação entre eles são, inclusive, sugestivos de um relacionamento umbilical. Certos indícios dessa relação surgem nas actas da Sociedade, como a comunicação à direcção de moções aprovadas em reuniões do grupo ou, no sentido inverso, a entrega de um comunicado do MDAP, por decisão da direcção da SNBA, contestando a associação da instituição ao "Estado Novo", tal como redigido num artigo de uma revista estrangeira[11]. No mesmo

[9] Frase que encerrava o comunicado explicativo da acção, assinado por Fernando de Azevedo, Helena Almeida, João Abel Manta, João Moniz Pereira, João Vieira, Jorge Vieira, Júlio Pomar, Lima Carvalho, Nikias Skapinakis, Nuno San Payo, , Rogério Ribeiro, Sá Nogueira, Marcelino Vespeira e Virgílio Domingues (Vespeira de Almeida 2009, 111).

[10] Não se encontraram outras referências ao assunto. Contudo, no programa televisivo "Ver e Pensar" de 13 de Outubro de 1974, dedicado à comemoração do Dia Mundial da Infância realizado na Galeria de Belém, aparece a entrada do edifício, onde se encontra o nome do grupo (RTP Arquivos 1974a).

[11] Numa das actas de reuniões de direcção da SNBA, de 8 de Abril de 1975, surge o seguinte relato "ART VIVANT – o dr. Rui Mário Gonçalves deu conhecimento dum artigo publicado nesta revista no qual se diz

sentido, o primeiro comunicado do grupo, a 9 de Maio, mencionava que o patrocínio a uma exposição proposta ficaria a cargo da SNBA e do MDAP (Gonçalves 1974). E a 19 de Maio, o DL publicou um comunicado conjunto, onde o MDAP e a direcção da SNBA repudiavam as intenções de ocupação da Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, manifestadas durante uma reunião aberta nas instalações da associação (MDAP e SNBA 1974, 8).

Seguiram-se várias outras iniciativas conjuntas e um diálogo próximo em diferentes momentos. Por exemplo, num documento apresentado pelo Conselho Técnico da SNBA, datado de 20 de Maio de 1974, encontra-se em anexo a proposta de fazer o "aproveitamento de comissão de sócios e de elementos comuns do MDAP para elaboração de um plano de mais vasta programação artística – Ensino, Museus, Defesa de Obras de Arte e Monumentos, Defesa de Valores urbanos, Sítios Paisagísticos, etc." (Sociedade Nacional de Belas Artes 1974b). Também exemplificativo desta colaboração foi o processo relativo ao monumento erigido em homenagem a Humberto Delgado, em Cela Velha (Alcobaça). Fruto do primeiro concurso público originado em democracia[12], este processo motivou um movimento de contestação relativamente aos moldes inicialmente previstos para a sua realização, envolvendo esforços conjuntos do MDAP e da SNBA. Partindo de uma iniciativa cívica, o MDAP cedo se pronunciou sobre o processo, remetendo uma carta ao presidente da Comissão Administrativa da Câmara de Alcobaça onde solicitava que o mesmo os informasse do andamento do processo. José Guilherme Abreu, que publica esta carta manuscrita, refere que a mesma teve origem na presumível encomenda directa pela edilidade ao escultor Joaquim Correia (2018, 173). A este respeito, o DL noticiava a 14 de Outubro que "nos meios culturais e principalmente nos círculos estudantis ligados às belas-artes, a iniciativa embora sem confirmação oficial fora recebida com perplexidade e tem sido objecto de crescentes reacções" (S/A 1974a, 20). Entre as razões, eram apontados o método utilizado e a

que a Sociedade era tributária do Estado Novo. Decidido enviar um protesto, juntando os comunicados do MDAP" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975c).

[12] Embora não seja o foco deste artigo, importa mencionar o envidamento institucional que existiu, logo em 1974, relativamente às encomendas de arte pública e o reconhecimento da necessidade de proceder a alterações neste novo contexto. Por exemplo, em Dezembro de 1974, o Serviço de Monumentos Nacionais (SMN) do Ministério do Equipamento Social e do Ambiente, emitiu o Ofício 2636 (16/12/1974) onde referia a preocupação da apresentação de um Plano de Obras para 1975, que "permitiria continuar a dar condições de trabalho aos artistas plásticos". De acordo com Helena Elias e Inês Marques, o documento sugeria que essa concretização se fizesse através do "descolamento da tradição figurativa que caracterizava as obras do anterior Ministério […] indicando também o benefício das populações com a referida promoção cultural" (Elias e Marques 2012, 21).

relação que o escultor manteve com a ditadura, com a qual teria beneficiado por diversas vezes (S/A 1974a, 20).

Abreu, que encara a iniciativa do MDAP "como uma intervenção da esfera pública" (2018, 173), menciona ainda a entrada em cena da SNBA no processo, pouco tempo depois, por iniciativa da edilidade de Alcobaça, que lhe pediu auxílio na organização do concurso público para a realização do monumento. O assunto foi mencionado em diversas actas de reunião da direcção da SNBA. A 18 de Novembro, fica aí registado que, "Por indicação do MDAP, a Sociedade foi convidada a ocupar-se do assunto, tendo sido designados os escultores Virgílio Domingues e Helder Baptista para elaborar as normas do concurso" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1974c, 56). A 2 de Dezembro, foram "tratados assuntos relacionados com prémios e localização" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1974d, 57) e a 17 Março de 1975 registou-se a autorização da SNBA "como local de entrega das obras presentes a este concurso" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975d, 65). Por fim, a 24 de Março, a direcção nomeou o escultor Helder Baptista como representante da SNBA no concurso do monumento a Humberto Delgado (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975e, 66). O escultor José Aurélio foi o vencedor e o monumento foi inaugurado a 22 de Julho de 1976, tendo-se verificado fundamental neste processo a colaboração entre o MDAP e a SNBA.

O MDAP foi desenvolvendo a sua acção numa atitude de cooperação constante, não apenas com a SNBA, mas também com os primeiros governos democráticos, com as forças políticas em actuação no país e com o MFA, cujos contactos se iniciaram "a 10 de Junho de 1974, na Galeria de Belém, por ocasião da pintura da grande tela 48 artistas – 48 anos de fascismo (destruída no incêndio de Agosto de 1981)" (Correia e Gomes 1984, 145). Neste dia realizou-se a Jornada de Solidariedade com o MFA[13], promovida pelo MDAP, que representou na história da arte do país uma ruptura das artes plásticas, e não só, com uma forma de produção artística isolada dos cidadãos. Mas, para além disso, representou também o compromisso político dos artistas do MDAP para com o processo revolucionário. Num programa televisivo sobre os propósitos do evento, Nikias Skapinakis, que na altura era representante do movimento num conselho cultural da Secretaria de Estado da Cultura em formação, comentava precisamente que, "pela primeira vez neste país, os poetas, os músicos, os escritores, os artistas, têm a oportunidade de influenciar a política do Estado no domínio da cultura" (RTP Arquivos 1974b).

Os contactos do MDAP com o MFA prosseguiram e a 6 de Novembro de 1974 este movimento de artistas manifestou "a sua posição de unidade, entendimento e participação

[13] A respeito deste evento, ver Cruzeiro 2024, Cruzeiro 2022 e Cruzeiro 2021.

activa com o M.F.A., no processo de democratização cultural do País" através de uma carta dirigida à Comissão Coordenadora de Animação Cultural do MFA[14]. Vários membros do grupo fizeram parte do Sector de Artes Plásticas da Comissão Dinamizadora Central (CODICE) da 5ª Divisão, como Álvaro Patrício, João Moniz Pereira, Marcelino Vespeira e Rodrigo de Freitas (Correia e Gomes 1984, 145). No âmbito deste sector produziram-se diferentes materiais gráficos e iniciativas de carácter cultural e artístico[15], nomeadamente a pintura de murais em várias regiões do país. Tanto os materiais gráficos como as várias iniciativas realizadas tiveram a participação de diversos artistas do MDAP, que o fizeram de forma militante e, em alguns casos, em condições pessoais financeiras difíceis.

Conhecem-se ainda várias iniciativas políticas das quais o MDAP foi membro organizador. Disso são exemplo a Jornada de Solidariedade com o Preso Político Espanhol, inaugurada na Galeria de Arte de Belém a 1 de Janeiro de 1975, ou, antes dela, a Jornada de Apoio ao Povo do Chile, realizada a 14 de Setembro de 1974 na Figueira da Foz. Os materiais de divulgação desta iniciativa referem a organização conjunta de organizações de diferente cariz, partidário, sindical ou associativo – MDP, MDM, MJT, PCP, MDAP, Intersindical, Comité Dias Coelho – numa plataforma criada com o intuito de assinalar o primeiro aniversário do golpe fascista no Chile e mostrar "solidariedade internacional com o povo irmão" (Movimento Democrático da Figueira da Foz 1974). Durante o dia, na recém-criada biblioteca municipal, houve, de acordo com o anunciado, a pintura de um mural no *hall* de entrada[16] e, em simultâneo, a projecção de *slides* e filmes, seguidos de debate, uma venda de objectos e documentos sobre o tema, a dinamização de um abaixo-assinado de protesto contra o regime fascista chileno e a recolha de fundos para o Movimento Internacional de Solidariedade ao Povo do Chile (Movimento Democrático da Figueira da Foz 1974).

O MDAP alcançou significativa visibilidade na esfera pública e foi aquele que, de entre os grupos formados em Lisboa, demonstrou maior capacidade de organização e influência política. Na comunicação social da época, uma parte considerável das iniciativas do grupo foram noticiadas e divulgadas e o próprio movimento distribuiu em diferentes jornais – como *O Século*, o *Diário de Notícias* ou o *Diário de Lisboa* – cartazes alusivos ao 5 de Outubro e à revolução portuguesa, tendo ainda produzido material de comunicação próprio. Como movimento representativo dos artistas plásticos, foram mais diligentes na execução da visão que defendiam para a cultura – através por exemplo das iniciativas que realizaram – do que na apresentação de propostas concretas sobre as condições laborais dos artistas. Ainda assim, a ligação mantida com as posições da SNBA a este respeito, tal

[14] Carta assinada por Rodrigo de Freitas e Eurico Gonçalves, em representação do MDAP.

[15] Para ver a lista completa de materiais e iniciativas, consultar Correia e Gomes 1984, 145-148.

[16] A este respeito, ver Cruzeiro 2024.

como a tomada de posição do MDAP no processo de encomenda pública do monumento de homenagem a Humberto Delgado, podem inscrever-se neste domínio. Tendo em conta que, no que respeita à arte pública, era necessária a implementação de processos democráticos nos concursos, esta acção do MDAP não foi displicente.

Não existe uma data decisiva para a dissolução do grupo, mas a partir do início de 1975 a sua actividade passou a ser intermitente e muito residual. Para isso terá contribuído a alteração do contexto revolucionário e do seu ambiente, mas também a situação cada vez mais friccionada entre artistas, nomeadamente os associados da SNBA que, em alguns casos, criaram em paralelo outros grupos, mostrando o seu descontentamento com o MDAP.

Fissuras com o MDAP e outras iterações de auto-organização

Um desses casos foi o Movimento Pró Associativo dos Artistas Plásticos (MPAAP). O MPAAP, de acordo com um comunicado publicado na imprensa em Outubro de 1974, terá sido criado semanas depois do MDAP na SNBA, procurando representar os trabalhadores das artes plásticas (S/A 1974b, 13). O mesmo comunicado referia o objectivo de formar uma "Assembleia Sindical" com a intenção de criar "um Sindicato Nacional de Artistas Plásticos", mencionando que, para o efeito, tinham sido convidados membros da Intersindical a participar em algumas assembleias do movimento (S/A 1974b, 13). Noticiava-se na altura, ainda, ter sido este comunicado enviado ao presidente da República, ao primeiro-ministro Vasco Gonçalves e a outros membros do Governo, numa clara tentativa de estabelecimento de diálogo institucional (S/A 1974b, 13). Para além de algumas notícias de imprensa, não foi possível até ao momento apurar as actividades deste grupo e até que data terá estado operativo[17]. No artigo atrás referido, diz-se que o MPAAP teria cerca de 300 membros e que tinha sido "convocado oficialmente para a discussão e execução de programas que consistem numa ofensiva cultural a realizar em todo o País, com incidência especial nas zonas rurais e nas escolas" (S/A 1974b, 13), embora não se tenha encontrado qualquer evidência relativamente a estes dados. O mesmo artigo refere ainda que numa assembleia-geral do grupo, a adequação de uma formação sindical foi questionada por um dos presentes, que considerou que "o Movimento Pró-Associação não poderia alinhar com os trabalhadores assalariados e daí que não pudesse reivindicar o direito de se constituir em sindicato semelhante ao dos outros trabalhadores". De acordo com o noticiado, "os artistas plásticos presentes consideraram-se como trabalhadores"

[17] Na lista de correspondência da SNBA de 24 Março de 1975, vem referido que Monteiro Gil tinha entregado à SNBA correspondência para "marcar reuniões do Mov. Pró-associativo". Pese embora se admita a existência do movimento para além desta data, desconhecem-se as suas actividades.

(S/A 1974b, 13) e os propósitos sindicais mantiveram-se. Não obstante, embora se desconheçam outras diligências relativamente a esta vontade, a constituição de um sindicato do sector nunca chegou a acontecer.

O MPAAP esteve na origem da Frente de Acção Popular de Artistas Plásticos (FAPAP), criada no âmbito do seu próprio programa, com propósitos de intervenção política em diferentes esferas da sociedade. No fundo, "representaria um reforço das posições do próprio Movimento" (S/A 1974b, 13), incidindo na "regulamentação do trabalho dos Artistas Plásticos e seu emprego efectivo na reestruturação do país" e no "cumprimento intransigente do programa do Movimento das Forças Armadas e das decisões do Governo" (S/A 1974b, 13). As suas funções seriam alocadas à intervenção nos campos cultural e educativo junto "das organizações políticas, Partidos ou do Governo ou seus representantes" (S/A 1974b, 13).

O MPAAP previu que a estrutura orgânica da FAPAP fosse constituída por um comité central de gestão "composto por quatorze artistas de diferentes ideologias políticas, de carácter acentuadamente progressista" que tinha por intuito "garantir um trabalho de coligação que abranja os diversos campos de acção para reestruturação da sociedade portuguesa" (S/A 1974b, 13). Da sua comissão organizadora inicial terão feito parte os artistas Armando Loureiro, Carlos Lança, Fernanda Soares, Figueiredo Sobral, Kira, Luís Soares, Marília Torres, Monteiro Gil, Quina e Reinaldo Silva.

Para além de alguns comunicados e artigos de imprensa, a actividade da FAPAP terá sido também muito pontual. Chegaram a tornar públicas algumas propostas no que respeita à integração de artistas em programas sociais, a questões laborais e à educação e cultura democráticas como, por exemplo, a colaboração dos artistas plásticos na habitação social programada, onde se "estipule uma percentagem fixa para atribuir à obra de arte a englobar no projecto do edifício", a recolha da "riquíssima tradição folclórica portuguesa" e a educação artística infantil ser feita pelos manuais escolares (S/A 1975, 7). Contudo, o momento de maior agitação e visibilidade do grupo foi o da contestação à CCAP e, em particular, a uma exposição que esta procurou organizar em Paris e de que se falará mais à frente.

Isabel Sabino considera que o grupo tinha "propósitos mais radicais em torno da denúncia do "carácter capitalista e burguês" das artes plásticas em Portugal"(2021, 241). A este respeito, a comunicação da FAPAP chegou inclusive a adquirir um tom de agressividade e ameaça. Por exemplo, em Maio de 1975 dirigiram um comunicado ao povo português, onde afirmavam: "Chegou o momento de lutar pela união dos artistas portugueses e de passarmos ao ataque contra os oportunistas. […] Devemos tomar todas as atitudes e medidas que estejam ao nosso alcance para que o fascismo também não passe nas artes

plásticas" (Frente de Acção Popular dos Artistas Plásticos s.d.). E num artigo da mesma altura, construído a partir de declarações de Monteiro Gil, Sílvia Silveira, Luís Lobato e Luís Soares e publicado no jornal *Sempre Fixe*, foi atribuída à FAPAP a declaração de que o grupo "utilizará todos os meios, incluindo a violência, para desmascarar os velhos processos e nomes que encabeçam a praça artística nacional" (S/A 1975, 6). Para além disso, as relações mantidas com a SNBA, com a Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e com o MDAP foram tensas desde o princípio. Em relação à AICA, a FAPAP comentava que os críticos de arte se haviam "infiltrado nas organizações para apoio à produção plástica e que, nos últimos dez anos, se haviam apoderado da produção plástica" (S/A 1975, 6). E consideravam que o MDAP era parte do "jogo de interesses nos bastidores da arte" (S/A 1975, 6). No que dizia respeito à SNBA, José-Augusto França, que caracterizou a Frente de "fantomática", afirmou que a Sociedade teve de lhe resistir na tentativa do "controlo da vida intelectual e artística nacional" (2000, 64), não referindo, ainda assim, exactamente ao que se reportava.

Ainda do MPAAP derivará a APAP, já durante 1975[18], segundo noticiou o *Expresso* (H.V.S. 1975, 2). Nesse artigo, o jornal refere que esta associação, inicialmente criada para organizar os trabalhadores artísticos, "adquiriu uma tónica de contestação política que alguns consideram de sabor oportunista e algo descabida atendendo às ligações ao antigo regime de alguns elementos da Associação" (H.V.S. 1975, 2). Grassam diversas incongruências na imprensa da época relativamente à data de criação da APAP e aos seus propósitos, e é possível que em algumas notícias se esteja a confundir a APAP com a FAPAP ou ainda com o MPAAP[19]. Isabel Sabino considera que a APAP "não consegue grande sucesso, catalisando tensões diversas e sectarismos partidários", à semelhança de "outras tentativas de organização mais corporativa de artistas" (2021, 241). De facto, o momento de maior projecção mediática da APAP será também o referente ao questionamento da actuação da Comissão Consultiva para as Artes Plásticas, como se verá.

A criação destes grupos em torno da SNBA pode ser entendida como uma manifesta vontade de participação cívica e política dos artistas. Não obstante, ela também evidencia a existência de fissuras irreconciliáveis no plano da luta unitária, que existiram desde Maio de 1974. O surgimento do MPAAP, da FAPAP e da APAP são, pela sua actividade e discurso, fruto dessas fissuras com o MDAP e com a SNBA. As dinâmicas encetadas entre eles revelam um relacionamento complexo e não isento de fricções, oposições, divisionismos

[18] De acordo com o noticiado a 8 de Novembro de 1975, a APAP foi constituída nessa altura.

[19] Por exemplo, a 12 de Maio de 1975, J. Craveiro afirma que a FAPAP foi constituída por membros da APAP (Craveiro 1975, 3), quando na verdade poderá eventualmente ter acontecido o inverso, se confrontarmos as datas dos artigos de imprensa sobre o assunto.

e contradições. Em certa medida, isso deriva de discordâncias políticas e ideológicas, mas também de factores de outra ordem, como sugerem algumas acusações de favorecimento endogâmico e de branqueamento do passado recente, associado ao fascismo. A título de exemplo, refira-se o que Manoel Barbosa, artista performativo, disse num artigo publicado em 1976 na *Gazeta da Semana*:

> É urgente a História dos Artistas Antifascistas para que não hajam [*sic*] tantos 'revolucionários' imbecis na SNBA, AICA, SPAC, APAP, MDAP e mais grupos com agentes de boicote, perigosos, perniciosos, para a pouca arte de intervenção anti-ditatorial, antifascista, marginalizada (como é evidente) pela alta burguesia exploradora, saudosista e ameaçadora (alerta!!!) não só nos elevadores ministeriais – como já lá (oh, desastre!). (1976, 19)

Por seu turno, tanto na esfera pública mais geral como entre a camada dos artistas, a intervenção política organizada não foi consensual e o debate sobre a pertinência desse propósito manteve-se aceso. O jornal *Sempre Fixe*, por exemplo, reporta-se à FAPAP afirmando ser a mesma constituída por "Dissidentes de todos os lados como se afirmam […]. Francamente adeptos da lavagem ao cérebro que se mostra exigível a todos os níveis das artes portuguesas, para reconversão de pessoas e aptidões ao serviço da arte socializada" (S/A 1975, 6).

A riqueza do período revolucionário, nesta matéria, manifesta-se na profusão de uma acção política intensíssima, que é marcada por momentos e atitudes muito díspares e alteração de rumos diacrónicos. A sua complexidade deriva também dessa dinâmica. No caso dos grupos de auto-organização focados neste artigo, o processo relativo à sua pulverização teve um dos momentos de maior visibilidade em meados de 1975, por ocasião da discussão pública das formas de actuação da Comissão Consultiva para as Artes Plásticas, organismo que se encontrava a laborar desde 25 de Outubro de 1974.

A Comissão Consultiva para as Artes Plásticas no centro das contendas

A CCAP, afecta à Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos (1968-1975) (DGCPE)[20], foi criada com o objectivo de "estudar a situação da actividade artística em Portugal e trazer à luz uma análise dos seus problemas bem como certas propostas de soluções" (Craveiro 1975, s.p.). A sua composição foi sofrendo alterações, mas à data da sua

[20] Organismo dependente da Secretaria de Estado da Informação e Turismo e que herdava da ditadura o domínio sobre a Direcção dos Serviços de Espectáculos (DSE), a Repartição de Artes Plásticas e a Repartição de Teatro, Cinema e Etnografia.

formação era constituída por representantes da SNBA[21], da AICA[22], da ESBAL[23], da ESBAP[24], da Cooperativa Gravura[25], da Cooperativa Árvore[26], da FCG[27] e ainda por representantes do MDAP e dos Ministérios da Educação, dos Negócios Estrangeiros e do Equipamento Social. A composição institucional da CCAP denota representatividade das estruturas de maior projecção nacional, ainda que tenham ficado de fora instituições importantes, arredadas do círculo de Lisboa e Porto. Quanto à presença do MDAP na CCAP, conjugada com a ausência de outras plataformas congéneres, é demonstrativa da relevância que foi dada ao movimento no plano governamental, particularmente se se atentar ao facto de todas as outras instituições terem uma presença já sólida no país. Esse facto, de resto, de acordo com J. Craveiro, esteve na origem das cisões na SNBA, tendo sido por causa da composição da CCAP que o MPAAP e o MDAP surgiram (Craveiro 1975, 3).

A maior polémica em torno da CCAP esteve relacionada com uma exposição no *Musée National d'Art Moderne*, em Paris, planeada para inaugurar a 7 de Junho de 1975, mas que acabou por ser cancelada. Organizada pelos Ministérios dos Negócios Estrangeiros, da Comunicação Social e da Educação e da Cultura, com a presença da CODICE, pretendia-se que a exposição incidisse na arte portuguesa contemporânea, ficando a cargo da CCAP a escolha dos artistas participantes. E foi dessa selecção que se começaram a desenrolar diferentes reacções oponentes.

Na SNBA, o assunto foi intensamente discutido depois de um grupo de artistas ter dirigido um telegrama à direcção contestando a exposição (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975f, 69). Ângelo de Sousa, João Vieira, Jorge Pinheiro, Nikias Skapinakis e Rogério Ribeiro, autores da missiva, questionavam os critérios de selecção dos artistas, ficando registado em acta ter havido "uma longa troca de esclarecimentos" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975g, 70).

O assunto teve também alcance mediático, havendo na imprensa alguns artigos que expuseram a contestação à selecção dos artistas. Por exemplo, o crítico de arte Egídio Álvaro considerou que a escolha revelava um "bairrismo lisboeta e circunstancial" (Álvaro 1977, 57). E a FAPAP viu o seu argumentário publicado no *Expresso*[28], num artigo de

[21] Nuno San Payo e Rui Mário Gonçalves.

[22] Salette Tavares e Manuel Rio de Carvalho.

[23] Lagoa Henriques e Rogério Ribeiro.

[24] Alberto Carneiro e Jorge Pinheiro.

[25] Eduardo Nery e Artur Rosa.

[26] Joaquim Vieira e José Rodrigues.

[27] Fernando de Azevedo e José Sommer Ribeiro.

[28] "Nesse sentido, a FAPAP alega que: a) os trabalhos escolhidos foram seleccionados por um júri que não seria representativo da classe; b) participariam da exposição apenas os artistas (em número de 38) que

J. Craveiro, que destacava, entre outros aspectos, a questão da falta de representatividade dos artistas escolhidos e o oportunismo dessa nomeação pela CCAP (Craveiro 1975, 3). Dias mais tarde, no mesmo jornal, um artigo assinado por H.V.M., dava nota de que a Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos tinha emitido um comunicado informando da decisão de adiamento da exposição e considerando que a contestação surgida em seu redor não poderia ser ignorada. O comunicado reportava-se, em particular, a diligências efectivadas a este respeito pela APAP, por um grupo de professores da ESBAP, por alguns sócios da Cooperativa Árvore e um grupo de doze pintores[29] (H.V.M. 1975, 2).

A exposição acabou por ser cancelada no final de Maio, por ordem de Ramiro Correia, chefe da 5.ª Divisão do Estado-Maior General das Forças Armadas Portuguesas. Rui Mário Gonçalves reportou à direcção da SNBA a tensão existente na reunião da CCAP onde a decisão foi comunicada (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975h, 70). A própria direcção da SNBA, a este respeito, considerou demitir-se da CCAP, embora tenha decidido não o fazer (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975i, 71). Sobre o assunto também se pronunciou José-Augusto França, que afirmou que foi criada uma campanha contra a exposição "levantada por artistas não incluídos que se arranjaram para a fazer proibir pela 5.ª Divisão" (2000, 64).

A contenda não se circunscrevia apenas à exposição, mas também ao funcionamento da CCAP. Por isso, a 1 de Junho de 1975 a maioria dos membros representantes das entidades pertencentes à CCAP[30] emitiu um longo comunicado de esclarecimento. Rejeitavam acusações de "auto-nomeação", remetendo para os estatutos das associações representadas, nas quais a direcção eleita era responsável pelo trabalho realizado, nomeadamente pela "eleição de delegados numa comissão". Reportavam-se às contestações feitas por artistas da ESBAP e da Cooperativa Árvore, considerando todo o processo "grave" (Carneiro, Rosa, Nery, *et al*. 1975). Sobre o trabalho realizado pela Comissão, consideravam que o Ministério da Comunicação Social se tinha revelado inoperante e que a não divulgação

já possuem renome e cotação no 'mercado artístico capitalista', em detrimento de novos valores que continuariam abandonados à sua própria sorte; c) não se deveria realizar uma exposição sob a égide da revolução portuguesa quando a arte que será apresentada é a mesma que se desenvolveu em conexão com o regime salazarista – a 'arte revolucionária' do novo Portugal ainda não teria surgido; d) utilizando a imagem simpática do 25 de Abril, a exposição buscaria na realidade a colocação das obras de um grupo de artistas no mercado de arte internacional, na medida em que o mercado português estaria em crise em função da retracção do capital nacional; e) que já que, se queria fazer uma exposição de arte portuguesa, porquê Paris e não Portugal, cujo povo nunca teve acesso à arte Nacional?" (Craveiro 1975, 3).

[29] Que seriam João Abel Manta, Marcelino Vespeira, Fernando Conduto, Maria Velez, João Hogan, Espiga Pinto, Rodrigo de Freitas, Moniz Pereira, Jorge Vieira, José Rodrigues e Sá Nogueira (H.V.M. 1975, 2).

[30] Assinam o documento Alberto Carneiro, Artur Rosa, Eduardo Nery, Fernando de Azevedo, Filipe de Albuquerque, Joaquim Vieira, Jorge Pinheiro, José Sommer Ribeiro, Manuel Rio-Carvalho, Nuno San Payo, Rui Mário Gonçalves e Salette Tavares.

do trabalho aí realizado tinha contribuído para as incompreensões geradas em torno da organização da exposição planeada para Paris. Sobre o assunto, referiam que as iniciativas propostas visavam "o correcto equilíbrio entre uma dinamização cultural descentralizada e destinada ao interior do país, e uma larga divulgação e promoção da arte portuguesa no estrangeiro" (Carneiro, Rosa, Nery, *et al*. 1975). Lamentavam a "manifesta descoordenação entre o M.C.S. [Ministério da Comunicação Social] e a 5.ª Divisão das F.A." que tinha feito com que o trabalho realizado pela CCAP se tivesse perdido, assim como a "falta de apoio governamental" às medidas propostas para "acudir às grandes dificuldades económicas sentidas ultimamente pelos artistas plásticos" (Carneiro, Rosa, Nery, *et al*., 1975).

Neste processo, ganharam projecção as opiniões de alguns dos grupos de auto-organização criados no âmbito da SNBA. No *Expresso* referia-se que "A FAPAP […] contesta praticamente todos os actos e projectos emanados do MDAP e da CCAP, identificando-os como oportunistas e reflexos dos interesses particulares de artistas plásticos e crítico de arte que seriam 'os mesmos que imperavam durante o fascismo'" (Craveiro 1975, 3). E a APAP emitiu um comunicado que distribuiu no plenário da SNBA de 5 de Junho, apelando "a todos os artistas plásticos, no sentido de cerrarem fileiras em defesa da Revolução Cultural". Aí, denunciavam o que consideravam ser o "racismo estético e os 'figurinos' importados além fronteiras, impostos como arte oficial ou semi-oficial", e acusavam "certos artistas portugueses […] divididos e sustentados por motivações superficiais" de "apoiados por críticos de actuação reaccionária – travar o avanço cultural revolucionário" (Associação Portuguesa de Artistas Plásticos 1975). A APAP fazia notar que não considerava adequado que artistas e críticos de arte exercessem cargos em organismos governamentais responsáveis por políticas culturais e que reputavam ser "inoportunas quaisquer discussões tendentes a desviar a atenção dos verdadeiros problemas colectivos" (Associação Portuguesa de Artistas Plásticos 1975). Mesmo considerando que o "objectivo prioritário da […] luta" fosse a "unidade de classe" (Associação Portuguesa de Artistas Plásticos 1975), a APAP dirigia-se aqui aos artistas e críticos de arte representantes de diferentes associações e movimentos presentes na Comissão Consultiva para as Artes Plásticas.

A implicação directa da SNBA na polémica conduziu a sua direcção a produzir também um comunicado, onde considerava que, perante o avultar de um "perigoso divisionismo" entre artistas, decidia tomar posição em relação ao episódio da exposição. Sobre o assunto, manifestava que "não compete ao Ministério da Comunicação Social, nem a qualquer outra entidade governamental, tomar decisões definitivas sem ter em conta a vontade dos artistas em geral, de grupos ou movimentos de artistas instituídos" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975j). Neste comunicado, a SNBA apelava a "todos os artistas portugueses no sentido de não tomarem posições unilaterais […] com o fim de, nas costas

dos seus camaradas, obterem decisões de cúpula favoráveis a critérios individuais ou de grupos minoritários" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975j).

Toda esta controvérsia conduziu a CCAP a uma reestruturação, que exigiu que os membros de instituições presentes fossem eleitos em assembleia-geral. Para além disso, a AICA não foi convidada a integrar a comissão nesta fase. A SNBA tomou posição sobre ambos os assuntos, considerando o primeiro uma ingerência no seu funcionamento (SNBA, Acta nr. 1144, 16 de Junho de 1975, 72) e decidindo, relativamente ao segundo, "contestar através da imprensa" a decisão (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975k, 73).

Após esta sequência de episódios, a CCAP continuou a reunir-se, embora, de acordo com os representantes da SNBA, tenha retirado o direito de voto a todos os membros de instituições presentes não eleitos directamente por assembleia-geral – caso dos representantes da SNBA, da Cooperativa Gravura e da Cooperativa Árvore (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975l, 76).

A controvérsia em torno da CCAP acabou por ser a face mais visível de fragilidades mais profundas ao nível da organização política dos artistas, nomeadamente daqueles que se reuniam e organizavam em torno da SNBA. Rui Mário Gonçalves registava, em Outubro de 1975, que "a militância construtiva não pode ser considerada como um sucedâneo da agressividade saciada" e considerava que também os artistas eram responsáveis pela falta de coesão existente e pelo bloqueio à acção da CCAP (Gonçalves, 1975). Manuel Augusto Araújo, por seu turno, referiu que as "tomadas de posição, nem todas correctas, e o oportunismo de muitos […] poluiu a possibilidade de controvérsia séria e que, inevitavelmente, conduziria ao repensar da política cultural ainda que precoce mas necessária ao país novo que se esboçava" (Araújo 1977, 11).

Por esta altura, o trabalho dos grupos de auto-organização estava ferido, nomeadamente em relação aos seus objectivos iniciais, no que se refere tanto à representatividade dos artistas e defesa dos seus direitos laborais, como aos contributos para a formação das políticas públicas. A sua dissolução acabou como destino previsível, não tendo tido nenhum deles – nem mesmo o MDAP – a capacidade de congregar consensos e a solidez suficiente para ultrapassar as contendas, desacordos e divisionismos existentes.

Conclusão

Ernesto de Sousa, num artigo publicado na *Vida Mundial* em meados de 1975, relata uma discussão tida durante uma reunião da Comissão Executiva dos Trabalhadores da Gulbenkian, onde um trabalhador terá afirmado: "'Porque eu sou um dos trabalhadores desta instituição, um dos autênticos… que fazem os caixotes, que transportam as obras

de arte'". Em interlocução, Ernesto de Sousa terá ripostado "'Perdão, eu também sou um dos trabalhadores, um dos autênticos'", defendendo que "Aos intelectuais e, em particular, aos dirigentes políticos ou governamentais correspondem formas muito diversificadas de responsabilidade, colectiva e individual" (Sousa 1975). A responsabilidade apontada aos intelectuais era, de facto, no período revolucionário, uma questão deveras debatida. E tendo-se efectivado de variadas formas, no campo das artes plásticas foi perpetrada por vários artistas através da sua militância política, tanto em organismos governamentais como no âmbito do movimento associativo. Foi também dessa participação política que derivou a formação de grupos de auto-organização centrados nas questões das políticas públicas e dos direitos laborais dos artistas. Se, por um lado, estes grupos denotavam a intensidade com que as diferentes questões das políticas culturais eram discutidas, por outro lado, traduziam a disputa do espaço político português por tendências com ideologias e visões diferentes.

Não obstante, os intuitos que imediatamente após o 25 de Abril de 1974 pareciam possíveis ao nível da cooperação unitária entre artistas enfrentaram diversas contrariedades. Desde logo a contingência do momento e a instabilidade política e social que o país enfrentou, ao qual os artistas não foram alheios. Há que considerar, neste prisma, a própria desesperança criada pelo desfasamento entre a vontade expressa em vários programas dos governos provisórios – de promoção da cultura, de descentralização cultural, de fomento de actividades culturais e artísticas ou inclusive de revolução cultural – e a realidade. A polémica existente em torno da exposição planeada pela CCAP e o seu próprio funcionamento são uma das faces do descrédito que se foi instalando, inclusive nos agentes artísticos mais activistas.

A partir de meados de 1975, a possibilidade de maior cooperação colectiva entre artistas plásticos encontrava-se em vias de desmoronamento. Foram feitas várias tentativas para contrariar este rumo, nomeadamente em termos institucionais. Em Junho de 1975, a SNBA instigava a que "os artistas se mobilizem […] constituindo-se em cooperativas (ou associações similares) com objectivos definidos de produção e intervenção sociocultural" com "uma possível coordenação de apoio da SNBA", onde "todos poderiam interligar-se, tomar decisões em conjunto, fazendo-se sempre representar num Conselho de Delegados a criar nesta associação dos artistas" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975j). O objectivo explicitado era o de "que o papel conjunto das acções assim definidas se faça por forma a obter do Governo uma efectiva planificação orçamental com vista a cobrir o trabalho do sector produtivo das artes plásticas" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975j). A SNBA propunha-se assim funcionar como uma espécie de confederação cultural, onde as cooperativas e movimentos de artistas, através dos seus membros representantes, teriam

assento e onde decidiriam conjuntamente o trabalho a realizar por forma a "superar as crises negativas abertas no sector" (Sociedade Nacional de Belas Artes 1975j; Cruzeiro 2024).

Mais tarde, em Abril de 1976, o PCP[31] emitiu também um comunicado, onde expressou o mesmo apelo de união. Este partido considerava que os movimentos espontâneos dos artistas após o 25 de Abril "perderam vitalidade por não conseguirem definir-se programaticamente nem impor-se como associações de classe, desagregando-se e criando um vácuo que ainda não foi preenchido". Reiterava aí que isso "marginalizou os artistas, enquanto classe profissional, do amplo movimento popular de massas que impulsionou o processo revolucionário" e que, dadas as circunstâncias do presente, era "um dever e um direito dos artistas plásticos" participarem "nos movimentos populares de massas utilizando os meios que lhe são específicos" (S/A 1976, 6).

Um derradeiro esforço no sentido da organização foi ainda feito por um grupo de 61 artistas, *designers* e críticos de arte[32] que dinamizou um manifesto tornado público no 1.º de Maio de 1976. Os subscritores consideravam importante acabar "com o isolamento dos artistas entre si e com o seu divórcio do tecido social", alertando que o país se arriscava "a perder a revolução no campo da cultura como em tantos outros". O manifesto afirmava ainda que "o povo tem o direito de saber que os artistas não estão mortos ou inactivos, mas continuam a lutar por melhores condições de trabalho e criação" (Carneiro 1976, 14).

Todas estas missivas são esclarecedoras relativamente ao contexto adverso por que passava o movimento auto-organizativo no campo das artes plásticas. Em 1976 já se vivia um outro tempo e a relação entre as políticas e práticas culturais era de natureza distinta da que tinha ocorrido entre 1974 e meados de 1975. O entusiasmo e a exigência de participação política dos artistas rumavam a passos largos ao arrefecimento, dando lugar, progressivamente, a um afastamento dos mesmos dos círculos governamentais e, simultaneamente, da militância política. A possibilidade de consolidação e crescimento do movimento auto-organizativo formado por artistas plásticos verificou-se assim inviável, e

[31] Assinado pela célula dos artistas plásticos da Organização Regional de Lisboa do PCP.

[32] O manifesto foi assinado por: Alberto Carneiro, Ana Vieira, Américo Ferreira da Silva, Ângelo de Sousa, António Alfredo, Armando Alves, Artur Rosa, Carlos Barroco, Carlos Rocha, Cipriano Dourado, Clara Menéres, Daciano Costa, David Evans, Eduardo Nery, Espiga Pinto, Eurico Gonçalves, Fátima Vaz, Fernando Calhau, Fernando Conduto, Fernando Pernes, Flávia Monsaraz, Guilherme Parente, Helder Macedo, Helena Lapas, Helena Almeida, Henrique Ruivo, João Abel Manta, Augusto Gomes, João Hogan, João Vieira, Jasmim, Jorge Vieira, José Aurélio, José Brandão, José Cândido, José Ernesto de Sousa, José Luís Porfírio, José Rodrigues, Lima Carvalho, Luísa Chaves Ferreira, Luís Carrolo, Madeira Luís, Manuel Augusto Araújo, Maria Velez, Michel Giacometti, Moniz Pereira, Pedro Vieira de Almeida, Rogério Ribeiro, Robin Fior, Rocha de Sousa, Rui Mário Gonçalves, Salete Aranda Brandão, Sá Nogueira, Sérgio Pombo, Teresa Magalhães, Marcelino Vespeira, Virgílio Domingues, Victor Belém, Victor Palla e Vítor Manaças (Carneiro 1976, 14).

os grupos surgidos após o 25 de Abril foram-se dissolvendo, desaparecendo ainda antes da aprovação da Constituição da República Portuguesa, onde se inscreveram muitos dos direitos que foram defendidos nesse contexto.

A instauração da democracia em Portugal privilegiou o acesso à educação e à cultura a toda a população. Essa foi uma das conquistas da revolução de 25 de Abril, permitindo um substancial alargamento de acesso à criação e fruição artísticas, independentemente da origem social. Isso foi relevante, entre outros aspectos, para a tomada de consciência da actividade artística como trabalho e para o aumento da discussão política sobre as condições laborais dos artistas, a protecção social e outros aspectos que ciclicamente, desde aí, têm assumido preponderância na esfera pública. Apesar de os modos de produção se terem mantido "num regime de organização mercantil das actividades artísticas" que empurra o artista para uma *des-socialização* (Menger 2005, 24) e um trabalho "fora de toda a comunidade de pares" (2005, 24), como Pierre-Michel Menger refere, na caracterização que faz da profissão de artista, a semente deixada por alguns dos grupos de auto-organização criados no período revolucionário mantém-se viva sempre que os artistas se organizam e defendem a regulamentação do sector profissional das artes e os seus direitos laborais, como tem acontecido em diversos momentos na história dos últimos cinquenta anos do país.

Referências bibliográficas

ABREU, José G. 2018. "A arte pública como meio de interacção social: Da participação cívica ao envolvimento comunitário." In *Arte Pública: Lugar, contexto, participação*, editado por Bernardo Pinto de Almeida, Catarina Rosendo e Margarida Brito e Alves, 169-186. Lisboa: IHA e Museu Internacional de Escultura Contemporânea.

ÁLVARO, Egídio. 1977. "Debates". *Revista de Artes Plásticas* 7-8: 54-59.

ARAÚJO, Manuel A. 1977. "Com Arte e sem Arte". *Seara Nova* 1575: 10-12.

Associação Portuguesa de Artistas Plásticos. 1975. Comunicado aos Artistas Plásticos: Pontos para Reflexão, 5 de Junho, Comunicado.

BARBOSA, Manoel. 1976. "Questões de Arte". *Gazeta da Semana,* 1 de Julho: 19.

CARNEIRO, António, Artur Rosa, Eduardo Nery, *et al*. 1975. Comunicado de membros da Comissão Consultiva de Artes Plásticas do Ministério da Comunicação Social, 1 Junho, Comunicado.

CEREZALES, Diego P. 2003. *O Poder Caiu na Rua. Crise de Estado e Acções Colectivas na Revolução Portuguesa*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

COIMBRA, Filipa. 2020. "A Coleção Moderna do Museu Calouste Gulbenkian durante o PREC". MIDAS 12. https://doi.org/10.4000/midas.2396.

CORREIA, Ramiro, e Varela Gomes. 1984. *Livro Branco da 5.ª Divisão 1974-75*. Lisboa: Ler Editora.

COUCEIRO, Gonçalo. 2004. *Artes e Revolução 1974-1979*. Lisboa: Livros Horizonte.

CRAVEIRO, J. 1975. "A questão das artes plásticas", *Expresso*, suplemento 'Artes Letras e Ciência', 17 de Maio: 3.

CRUZEIRO, Cristina P. 2021. "Art with Revolution! Political mobilization in artistic practices between 1974 and 1977 in Portugal". In *on the w@terfront.Public Art.Urban Design.Civic Participation. Urban Regeneration* 10: 3-35. http://dx.doi.org/10.1344/waterfront2021.63.10.01.

CRUZEIRO, Cristina P. 2022. "A coincidência da invenção poética revolucionária com a invenção política revolucionária: os casos das obras Cuba Colectiva e 48 Artistas, 48 Anos de Fascismo". *Diálogos* 1: 138. http://dx.doi.org/10.4025/dialogos.v26i1.62094

CRUZEIRO, Cristina P. 2024. *Atitude 74: Pichagem e pintura mural na revolução de Abril*. Lisboa: Página a Página.

DIONÍSIO, Eduarda. 1996. "As práticas culturais". In *Portugal, Vinte Anos de Democracia*, editado por António Reis, 443-489. Lisboa: Temas e Debates.

ELIAS, Helena, e Inês Marques. 2012. "As últimas Encomendas de Arte Pública do Estado Novo (1965-1985)". In *on the w@terfront. Public Art.Urban Design.Civic Participation.Urban Regeneration* 23: 5-29. https://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/18793.

FRANÇA, José A. 2000. *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX – 1910-2000*. Lisboa: Livros Horizonte.

Frente de Acção Popular dos Artistas Plásticos. s.d. "Ao povo português". Comunicado.

GONÇALVES, Eurico. 1974. "Movimento Democrático de Artistas Plásticos: A intervenção necessária". *Flama* 1378: 38-42.

GONÇALVES, Rui M. 1975. "1974-1975. Agitação e desperdício. Lisboa. Paris. New York. London, Madrid. Paris". *Colóquio Artes* 24: 32-39.

GONÇALVES, Rui M. 1991. *Pintura e Escultura em Portugal – 1940-1980*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

GONÇALVES, Rui M. 2004. *Vontade de Mudança: Cinco décadas de artes plásticas*. Lisboa: Caminho.

GONÇALVES, Cláudia, e Maria Ramos, coord. 2001. *Porto 60/70: os artistas e a cidade*. Porto: Edições Asa, Árvore-Cooperativa de Actividades Artísticas, Museu de Serralves.

HENRIQUES DA SILVA, Raquel. 2009. "Os Anos 70 depois do 25 de Abril". In *Anos 70. Atravessar Fronteiras*, 26-31. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

H. V. S. 1975. "A arte para o povo ou o povo para a arte?". *Expresso*, suplemento 'Artes Letras e Ciência', 31 de Maio: 2-3.

LOFF, Manuel. 2006. "Fim do Colonialismo, ruptura política e transformação social em Portugal nos anos setenta". In *Portugal: 30 anos de democracia (1974-2004)*, editado por Manuel Loff, Maria da Conceição Pereira, 153-194. Porto: Universidade do Porto.

MDAP e SNBA. 1974. "O Movimento Democrático de Artistas Plásticos denuncia manobras contra a 'Gravura'". *Diário de Lisboa*, 19 de Maio: 8.

Movimento Democrático da Figueira da Foz. 1974. Jornada de Apoio ao Povo do Chile. Tarjeta.

OLIVEIRA, Leonor de. 2013. *Museu de Arte Contemporânea de Serralves: Os antecedentes, 1974-1989*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

RIBEIRO, António Q. 1974. "Arte e Revolução – Quem colaborou? Quem teve Coragem". *Revista de Artes Plásticas* 5: 10-11.

PENA, Gonçalo. 1994. "Instituições, galerias e mercado". In *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos* sessenta, editado por António Rodrigues *et al*. Lisboa: Capital Europeia da Cultura, Livros Horizonte.

PINHO, Elsa. 2013. "A evolução das coleções públicas em contexto democrático. Políticas de incorporação e vetores de crescimento nos Museus de Arte da Administração Central do Estado (1974-2010)". PHD Thesis, Universidade de Lisboa.

RTP Arquivos. 1974. "Chegada de personalidades ao Palácio de Belém". https://arquivos.rtp. pt/conteudos/reuniao-de-individualidades-com-a-junta-de-salvacao-nacional/.

RTP Arquivos. 1974a. "Dia Mundial da Infância". https://arquivos.rtp.pt/conteudos/dia-mundial-da-infancia/.

RTP Arquivos. 1974b. "Jornada de Solidariedade com o Movimento das Forças Armadas". https://arquivos.rtp.pt/conteudos/jornada-de-solidariedade-com-o-movimento-das-forcas-armadas/.

S/A. 1974. "A arte fascista faz mal à vista". *Diário de Lisboa*, 29 de Maio: 11.

S/A.1974a. "Delgado em contestação". *Diário de Lisboa,* 14 de Outubro: 20.

S/A. 1974b. "Movimento Pró-Associativo dos Artistas Plásticos denuncia tentativa de boicote". *A Capital*, 25 de Outubro: 13.

S/A. 1975. "A luta dos artistas plásticos pode ir até à violência". *Sempre Fixe*, 10 de Maio: 6 e 7.

S/A. 1976. "Artistas Plásticos Comunistas apelam à unidade e à participação no movimento popular de massas". *Diário Popular*, 27 de Abril: 6.

SABINO, Isabel. 2021. *Grupo Acre fez, 1974-77: Arte e dinâmicas coletivas em Portugal*. Lisboa: Cieba – Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes.

SANTOS, David. 2008. "Imagens nas orlas da palavra". In *Ilustração & Literatura neo-realista*, editado por David Santos, 15-36. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1974. Acta da reunião de direcção de dia 17 de Junho, nr. 1108: 48.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1974a. Acta da reunião de direcção de dia 09 Dezembro, nr. 1122: 58.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1974b. "Pontos comuns dos documentos apresentados". In *Anexo de documento do Conselho Técnico da SNBA*, 20 de Maio.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1974c. Acta da reunião de direcção de dia 18 Novembro, nr. 1119: 56.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1974d. Acta da reunião de direcção de dia 02 Dezembro, nr. 1121: 57.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975. Acta da reunião de direcção de dia 27 Janeiro, nr. 1127: 62.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975a. Acta da reunião de direcção de dia 17 Fevereiro, nr. 1129: 63.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975b. Acta da reunião de direcção de dia 03 Março, nr. 1131: 64.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975c. Acta da reunião de direcção de dia 08 Abril, nr. 1119: 68.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975d. Acta da reunião de direcção de dia 17 Março, nr. 1133: 65.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975e. Acta da reunião de direcção de dia 24 Março, nr. 1134: 66.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975f. Acta da reunião de direcção de dia 12 Maio, nr. 1139:69.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975g. Acta da reunião de direcção de dia 18 Maio, nr. 1140: 70.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975h. Acta da reunião de direcção de dia 26 Maio, nr. 1141: 70.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975i. Acta da reunião de direcção de dia 02 Junho, nr. 1142: 71.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975j. "Aos artistas plásticos: uma comunicação e uma proposta". Junho. Comunicado.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975k. Acta da reunião de direcção de dia 23 Junho, nr. 1145: 73.

Sociedade Nacional de Belas Artes. 1975l. Acta da reunião de direcção de dia 14 Julho, nr. 1148: 76.

SOUSA, Ernesto de. 1975. "Os Trabalhadores e o Anonimato". *Vida Mundial* 1871, 24 de Junho.

TAVARES, Cristina A. 2016. "115 anos da Sociedade Nacional de Belas Artes". Lisboa: SNBA. https://www.snba.pt/index.php?article=2101&firstrun=false.

VESPEIRA DE ALMEIDA, Sónia. 2009. *Camponeses, Cultura e Revolução: Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do M.F.A. (1974-1975)*. Lisboa: Edições Colibri, IELT – Instituto de Estudos de Literatura Tradicional.

"Unidos Venceremos": arte e comunidade em discurso direto*

*Filipa Baptista**, Margarida Alves***, Sérgio Vicente*****

Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias 43 (2024), 121-142. ISSN 0870-4546.
DOI: https://doi.org/10.34619/hpgf-uqgq

Resumo

O presente artigo visa apresentar o projeto de arte pública participativa "Unidos Venceremos! Arte e Comunidade em Debate", o qual explora a arte como prática colaborativa, ambiental e social. As coordenadas do projeto situam-se na Associação de Moradores "Unidos Venceremos", na aldeia do Canal Caveira, Grândola. A associação foi fundada no contexto revolucionário dos anos 70 do século XX, na implementação dos projetos SAAL. Cinquenta anos após a Revolução de 1974, este projeto retoma em 2024 as premissas de "construção coletiva" do espaço público, promovendo o trabalho conjunto com a comunidade e o debate em torno da cocriação na arte.

Palavras-chave: arte pública, arte participativa, SAAL, Canal Caveira, 25 de Abril.

Abstract

This article presents the participatory public art project "Unidos Venceremos! Arte e Comunidade em Debate", which investigates art as a collaborative, environmental, and social practice. The project is anchored at the Associação de Moradores "Unidos Venceremos", located in the village of Canal Caveira, Grândola. This association was established in the revolutionary context of the late 1970s, during the implementation of the SAAL projects. In 2024, marking fifty years since the 1974' Revolution, the project revisits the premise of the "collective construction"

* Este projeto é financiado pelo Município de Grândola e pelo CIEBA (Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Universidade de Lisboa – Projecto Piloto +) através da FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia) e conta com o apoio dos centros de investigação DINÂMIA'CET-Iscte (Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território) e CEAT (Center for Architecture, City and Territory Studies) da Universidade Autónoma.

** Cieba – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Portugal.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-1652-2220. *E-mail*: filipabatista@edu.ulisboa.pt.

*** Cieba – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Portugal.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-4981-7025. *E-mail*: m.alves@belasartes.ulisboa.pt.

**** Cieba – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Portugal.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-1678-9371. *E-mail*: silvas@edu.ulisboa.pt.

of public space, fostering collaborative engagement with the community and stimulating discussions on co-creation in art.

Keywords: public art, participatory art, SAAL, Canal Caveira, April 25.

Introdução

O projeto de escultura participativa "Unidos Venceremos" emerge como uma prática artística que propõe um modelo processual que integra as vivências, as histórias, os valores democráticos de Abril, as necessidades emergentes da população e as suas aspirações de afirmação da plena cidadania. A relação entre a arte e a comunidade tem vindo a ser consolidada como um campo de investigação, e a análise da sua prática ultrapassa os limites tradicionais da criação artística.

Na perspetiva de Antoni Remesar e Brandão (2010), a arte pública desempenha um papel transformador ao envolver diretamente a comunidade na sua conceção e implementação, tornando-se uma extensão simbólica das experiências e identidades locais. Através desse processo, a obra final não ocupa apenas um espaço, mas integra-se no mesmo como parte fundamental da identidade coletiva, sendo interpretada e apropriada pelos seus habitantes e gerando, assim, um *lugar*. Numa outra reflexão conexa, Remesar (2001) salienta o papel do artista enquanto *facilitador social*, ao invés de concretizador da obra de arte, adotando uma postura de mediação dos processos coletivos.

No contexto, salientamos, neste artigo, o exercício que a equipa mediadora se propôs desenvolver com a comunidade local no Canal Caveira através de processos participativos, procurando partilhar a operacionalização deste estudo de caso. Consideramos fundamental a descrição das dinâmicas, processos e análises, uma vez que clarifica detalhes e resultados, proporcionando um maior aprofundamento e compreensão do processo. Reconhecermos que a partilha desses processos contribui para a produção de conhecimento nas práticas participativas na arte e desenho urbano, promovendo a transdisciplinaridade no projeto.

Por outro lado, salientamos o posicionamento da equipa mediadora no que diz respeito à Missão de uma obra de arte pública, a qual se integra na reinterpretação que Remesar e Brandão (2010) fazem de Miles (1989): "1) Gerar um sentimento de lugar na linha apontada nos anos 40 por Sert e Giedon; 2) Envolver as pessoas que usam esses lugares; 3) Prever um modelo de trabalho imaginativo; 4) Contribuir para processos de regeneração urbana."

Neste sentido, destaca-se o reforço da ideia de que a obra de arte pública deve também refletir os valores e as histórias coletivas. No presente estudo de caso, o seu carácter perene, a sua escala e a presença física no espaço público fazem-no aglutinador e representante

de um grupo social e cultural, uma vez que se inscreve de forma duradoura na memória coletiva da população (Bohigas 1986). Ao contrário de práticas artísticas efémeras, o agenciamento dos cidadãos centra-se, aqui, na conceptualização e materialização simbólica de uma escultura, sendo a mesma um marco estruturalmente visível na tessitura da aldeia e continuamente reinterpretada pelas gerações futuras.

Adicionalmente, sendo a aceitação comunitária da obra um aspeto fundamental, o processo participativo contribui diretamente para este objetivo, uma vez que os cidadãos se envolveram ativamente em ateliês de projeto nas fases de conceção simbólica (conceptualização), de materialização (construção de maquetes/esbocetos, escolha de materiais e dimensão) e de decisão final (através de votação pública). Este agenciamento constitui um elemento fundamental, ligado ao pensar, por um lado, e à prática oficinal do projeto, por outro.

Ao longo do texto serão explanados os processos e as metodologias utilizados. Adicionalmente, será feita uma análise crítica das sessões de trabalho participativo realizadas, onde vamos observar como o diálogo entre a arte, a comunidade e o espaço público possibilita o restabelecimento de relações produtivas com o passado revolucionário, estabelecendo modos de apropriação coletiva que reforçam o sentido de pertença ao lugar.

As coordenadas do lugar

A localidade do Canal Caveira está situada ao longo da estrada Nacional 259 (IC1), em direção ao Algarve. Tem o seu domínio administrativo na freguesia de Grândola e Santa Maria da Serra no município de Grândola, Alentejo. Referimo-nos à estrada nacional porque o tráfego rodoviário é um aspeto particularmente marcante na aldeia. Antes da construção da autoestrada A2, os restaurantes em banda ao longo da estrada nacional empregavam grande parte da população do Canal Caveira; hoje, a ocupação da população divide-se entre a restauração, os serviços e os transportes, com uma grande percentagem de habitantes aposentados. A população residente é muito envelhecida, com raízes migrantes no trabalho assalariado na indústria agrícola, nomeadamente corticeira, e residual na indústria mineira, na mina da Caveira, ligada à extração da pirite até aos anos 1960.

Confrontamo-nos também com uma geração de jovens que cresce numa realidade urbana em que os antigos trabalhadores agrícolas e mineiros estão muito envelhecidos, vão perdendo a capacidade de transmitir o legado do passado às novas gerações, com consequências na produção social da vida urbana, hoje, um vazio facilmente reconhecido na qualidade deficitária do espaço público, nos equipamentos públicos praticamente existentes e na pouca diversidade das atividades económicas existentes no Canal Caveira.

No período revolucionário após 1974, a Comissão Democrática Administrativa do município de Grândola, alinhada com o movimento democratizador da sociedade portuguesa, enfrentou, com as ferramentas legislativas disponíveis, a realidade social e urbanística do concelho, procurando implementar medidas que contrariassem as marcas da gestão territorial deixadas pelo Estado Novo, nomeadamente o processo de infraestruturação e saneamento básico de zonas urbanas e rurais do município, bem como a tentativa de extinção de bolhas de construção insalubres em áreas rurais do município. As populações organizaram-se a partir do movimento associativo, como as Comissões de Moradores, que desempenharam um papel-charneira na implementação de modelos de governação participada, procurando enfrentar e encontrar soluções para problemas concretos que afetavam a vida das pessoas.

No Canal Caveira, deram-se profundas transformações socioterritoriais durante o período revolucionário. Embora fosse uma área com características predominantemente rurais, a proximidade da área urbana de Grândola através da estrada nacional não escondeu a presença de construções insalubres na sua envolvente. O município, aproveitando a oportunidade do programa SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local), criado em 1974 para combater a crise habitacional e criar um horizonte de vida para estas populações, especialmente nas áreas urbanas e bairros onde residiam as comunidades mais desfavorecidas, sem alojamento condigno (Bandeirinha 2007), lançou já, em 1978, a construção de 48 fogos no Canal Caveira. Esta iniciativa visava o acolhimento de franjas da comunidade que habitavam, em condições muito difíceis, em casas rurais espalhadas no concelho e no bairro da Mina da Caveira (construído nos anos 1950), todos assalariados rurais que viviam numa situação de forte precariedade fruto da contra-Reforma Agrária e do consequente decréscimo na capacidade de explorar a terra em Unidades Coletivas de Produção – UCP. O Bairro Unidos Venceremos foi um projeto orientado pelo Arquiteto Manuel Tainha, sob responsabilidade da delegação SAAL/Lisboa e Centro-Sul e mediação da Associação de Moradores Unidos Venceremos, fundada em 1976, a qual veio a desempenhar um papel determinante na resolução das questões relativas ao projeto do bairro SAAL na povoação.

As equipas técnicas do SAAL tinham como princípio serem multidisciplinares, reunindo engenheiros, arquitetos, sociólogos, geógrafos ou juristas, que trabalhavam o projeto em conjunto com as comunidades locais, ajudando-as a construir as residências adequadas às suas necessidades. Nas palavras de Alves Costa (2020 [1978]):

> […] sempre a partir de situações reais e com base em propostas viáveis, se foram concretizando algumas, poucas, obras que fixaram no concreto da organização territorial os efeitos urbanos e os efeitos políticos dos movimentos urbanos, transformando as suas lutas em vitórias.

O princípio fundamental centrava-se na "autoconstrução" e na "participação ativa", refletindo o espírito transformador da época, com o intuito de democratizar o acesso à habitação, promovendo a capacidade transformadora e de decisão de comunidades vulneráveis.

Arte em Diálogo com o Outro

Cinquenta anos após a Revolução, surge o projeto de Escultura Participativa "Unidos Venceremos: Arte e Comunidade em Debate", que se revê nas premissas da "construção coletiva" e na colaboração comunitária de finais da década de 70 do século passado, promovendo o envolvimento ativo da população e da comunidade académica no processo de cocriação. Este projeto caracteriza-se por uma abordagem transdisciplinar, não seguindo uma metodologia fixa. Assume a sua construção processual à medida de cada etapa, configurando-se como um processo de aprendizagem colaborativa entre a população local e os mediadores. Este é um trabalho estruturado em etapas, dividindo-se em sessões espaçadas no tempo, consubstanciando-se na capacidade de análise e nas contribuições dos participantes, ajustando-as às necessidades emergentes e promovendo uma troca dinâmica e recíproca do saber e de valores culturais.

As sessões são sequencialmente estruturadas e reestruturadas com base numa dinâmica de "ação-reflexão" conjunta; ou seja, cada sessão não é estabelecida de forma definitiva desde o princípio, mas projetada a partir das reflexões e aprendizagens geradas na sessão anterior, permitindo uma construção progressiva de objetivos, ideias, abordagens e procedimentos. Do ponto de vista metodológico, incorporam-se diversos modelos, como a prática reflexiva, o *design thinking* ou o design participativo, autoconstruindo-se o projeto artístico na relação entre o fazer e o criar, entre a ação e a reflexão.

A arte participativa encontra-se na capacidade de operar na dinâmica entre a prática estética e a prática social, "employ[ing] the varied forms offered by the expanded field of contemporary art as a collaborative, collective, and participatory social method for bringing about real-world instances of progressive justice, community building, and transformation" (Sholette *et al*. 2018, 18). A participação não é apenas uma ferramenta, mas o cerne, pela interação direta na criação, entre a expressão individual e a transformação coletiva. No contexto das sessões, o papel dos mediadores assume-se como facilitador, ideia que recupera o antigo conceito de operador estético de Argan (1988, 91). O facilitador atua em todos os domínios da criação e desenho urbano, como a arquitetura, o design ou a escultura. Como refere Argan, na mediação, "o artista deve valer-se das técnicas 'sociais', assim como delas se deve valer a sociedade para tornar utilizáveis, por parte da comunidade, os valores produzidos pelo artista", criando situações que incentivem o

público a debater, a refletir, a participar, tendo respeito pelas suas experiências e perspetivas, sem impor interpretações ou direcionamentos rígidos. Enfatiza-se assim o processo de empatia na construção das relações interpessoais, procurando resultados na criação de significados coletivos, com destaque para a importância do lugar, da memória e da identidade como elementos essenciais da prática artística.

Para Cristina Cruzeiro (2012, 384), falamos também de uma dimensão política na arte: "[A arte] Funciona como uma estratégia que amplia e possibilita os objetivos sociais que estas práticas se propõem atingir, fundamentadas no conceito de democracia participativa, para o qual cada cidadão é um ser político." Esta prática, fora do desenho e do projeto, tende a impor a constrição contemporânea da obra à dimensão temporal da ação política, o mesmo é dizer que a obra passa da sua natureza material à duração do processo que a suporta como obra (Remesar e Brandão, 2010). Tendo como referência Zygmunt Bauman (2022), o nosso foco recai sobre as interações humanas e as experiências vividas pelos participantes, estabelecendo-se assim uma abordagem artística que cruza a interpretação, o simbolismo, a compreensão hermenêutica e a análise fenomenológica. Adota-se também uma postura reflexiva em que o participante, ciente da sua identidade e cultura, é incentivado a expressar e materializar essa perceção no projeto, utilizando o seu olhar e o poder coletivo para transformar o lugar comum (Bauman 2022). O processo como projeto configura-se num lugar de constante autoanálise, no qual a mediação é cuidadosamente interpretada com o intuito de entender falhas, promover e dar lugar a novas ideias, evitar generalizações e ter uma base quantitativa e qualitativa de trabalho.

Nesse novo espaço, onde a estética encontra o social e o político, somos conduzidos aos conceitos de empoderamento e agência, conceitos que Siah Armajani já resumira na capacidade de mediação da arte pública, ao apontar que:

> sem mediação a arte pública carece de valor. A mediação converte o espaço em algo sociável, dando-lhe forma e atraindo a atenção dos seus usuários para o contexto, mais amplo, da vida, das pessoas, da rua e da cidade. Isto significa que a arte pública deveria ser uma parte da vida, e não um fim em si mesma. (Armajani 1999, 101)

O objetivo e o desafio dos projetos de natureza participativa consistem na criação de condições específicas para que os participantes se sintam motivados e cocriem ativamente, de forma a garantir que a produção da obra pública seja aceite pela comunidade e, por outro lado, que os cidadãos desenvolvam as suas capacidades de agenciamento coletivo na construção social de um espaço comum de representatividade que Varanda (2024) define como Cultura.

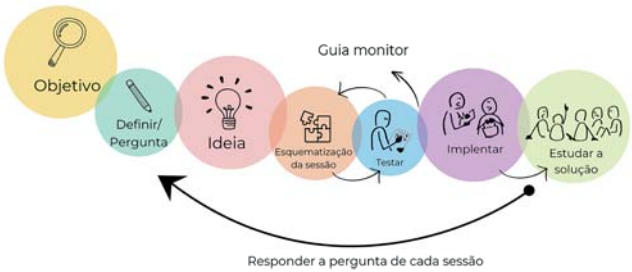
Diário das sessões participativas

O projeto Unidos Venceremos, do ponto de vista processual, fundou-se na necessidade de gerar uma problemática investigativa que fosse no sentido de interpretar da melhor forma o processo de consolidação do Poder Local Democrático no concelho de Grândola. Assumindo que, na década de 1970, os seus intérpretes se envolveram num movimento de forte pendor político e ideológico, impulsionador de grandes avanços na salubridade e qualidade de vida na aldeia do Canal Caveira, através de um trabalho conjunto em prol da população, hoje, o projeto que nos propomos desenvolver parte da real possibilidade de transformação e vontade de trabalhar com um coletivo de pessoas que partilharam estas intensas experiências de organização comunitária nos anos seguintes ao 25 de Abril de 1974. A participação pública produziu transformações profundas na forma da vida pública e na imagem do espaço vivencial com a construção do Bairro Unidos Venceremos. Esta ação coletiva transformou o espaço público num espaço de debate e de construção de identidades. A organização popular nesses anos refletiu-se nos modelos de negociação que levaram à infraestruturação urbana que alterou definitivamente a paisagem do lugar do habitar. Foram as mesmas pessoas que, nos dias de hoje, partilham igualmente a experiência de vida constitutiva desse mesmo lugar – uma área já plenamente integrada na malha urbana da aldeia, com usos individuais diversificados e cruzamentos geracionais, que constituem a base para um processo de evocação dessa experiência através da arte pública.

O cronograma abaixo (**Fig. 1**) apresenta a sequência de seis sessões de trabalho, realizadas entre junho e setembro de 2024 e organizadas de forma progressiva com diferentes especificidades em cada etapa. Num processo alinhado com metodologias participativas elencadas nos princípios do *design thinking* (Lockwood 2009), estas sessões basearam-se em diversas estratégias: jogos, atividades didáticas, materializações, criação coletiva e votação, explorando-se a criatividade e encontrando-se uma narrativa comum.

1 Cronograma das sessões.

As sessões de trabalho envolveram três etapas (**Fig. 2**): estabelecimento de metodologia e objetivos; ateliê comunitário de projeto; e análise de resultados. Estas etapas são um ciclo que se repete sucessivamente e pressupõem uma leitura crítica das mesmas, existindo um ciclo de melhoramentos à medida que se realizam as sessões.



2 *Design Thinking* – Abordagem sistemática que explica a organização das sessões.

Diário de Campo: 23 de julho – 1.ª sessão – Jogo das Famílias e Profissões

A sessão começou com a marcação, num grande mapa da aldeia, da localização da casa onde os participantes habitam (**Fig. 3**). O facto de as pessoas serem instruídas a procurar a sua própria residência sobre uma imagem aérea do Canal Caveira provocou nos participantes um deslocamento percetivo em relação ao território, revelando interconexões desconhecidas entre o habitar e as estruturas relacionais entre vizinhos, criando um contexto propício para o início de um diálogo sobre o lugar comum. Em seguida, propôs-se marcar no mapa o lugar ideal para a localização de uma "obra de arte" (**Fig. 4**). Deste modo, procurou-se estabelecer centralidades no território que orientassem o trabalho de mediação. A maioria optou por um local simbólico e estratégico: o limite entre as duas herdades que atravessam o Canal Caveira, a Herdade do Canal e a Herdade da Aldeia Nova. A escolha deste local não só reflete a história do território, como permite criar uma centralidade inexistente na aldeia, fruto da escassez de equipamentos sociais e acessibilidades conectadas com a estrada nacional.

3 Receção dos participantes, "Onde moro". Foto: © Manuel Taveira.
4 Receção dos participantes, "Lugar para a escultura". Foto: © Manuel Taveira.

Nesta sessão, foi realizado o "Jogo das Famílias e Profissões" (**Fig. 5 e 6**), no qual os participantes criaram manchas genealógicas, estabelecendo relações entre ramos familiares e as respetivas profissões. Este exercício permitiu traçar o mapa demográfico e das atividades profissionais da aldeia ao longo de gerações. Identificaram-se as áreas profissionais mais significativas, como a agricultura e florestas, pecuária, restauração, transportes ferroviários e exploração mineira. Por outro lado, ao longo do processo de conceção das manchas genealógicas, os participantes partilharam espontaneamente memórias pessoais e coletivas sobre os laços familiares e de amizade entre os residentes, as memórias afetivas e as vivências da comunidade.

O exercício funcionou como um facilitador de conversas informais entre os participantes e a equipa mediadora, e esta adotou uma dinâmica de escuta ativa e fomentou o diálogo entre todos os participantes. Este primeiro exercício procurou reconhecer e ressaltar a importância histórica e cultural, valorizando a herança local e a identidade da comunidade. Cumpriu-se assim o objetivo da primeira sessão, estabelecendo-se uma base de conexão com os participantes, reconhecimento de papéis sociais e histórias individuais e coletivas.

5 e 6 Primeira sessão do Jogo das Famílias e Profissões. Foto: © Manuel Taveira.

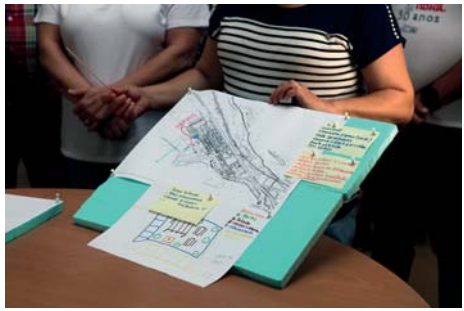
Diário de Campo: 30 de junho – 2.ª Sessão – Explorar o Espaço Público

A partir dos dados emergentes da primeira sessão, destacou-se a relevância da herança cultural e social associada às atividades profissionais dos cidadãos. Adicionalmente, observou-se a escolha maioritária de um local específico para o projeto: a zona de confluência das duas herdades.

A segunda sessão começou a delinear-se a partir da escolha do local para uma escultura, propondo-se uma reflexão crítica em volta de duas questões: "Porque escolheu este local?" e "Como gostaria que aquele local fosse?". Procurámos fomentar a reflexão sobre

a qualidade do espaço público. O participante teve assim a oportunidade e o poder de questionar o seu território, apontando as suas falhas e necessidades e projetando coletivamente um lugar partilhado.

Os participantes conceberam maquetes de acordo com as necessidades e desejos, e cada grupo teve a oportunidade de defender as suas propostas para o local escolhido (**Fig. 7 e 8**). Nestas maquetes, foram inseridos elementos considerados essenciais para usufruto do espaço público, dos quais se destacam zonas verdes com sombra, árvores endógenas, bebedouros, água, bancos e mesas para conviver e repousar. Adicionalmente, as maquetes integraram a localização da escultura no contexto geral do lugar. Alguns grupos assinalaram o ponto escolhido com linhas de referência ou elementos visuais, enquanto outros propuseram soluções em que a própria escultura desempenhava funções, como servir de sombra ou de lugar para sentar e estar com amigos, ou até incorporar elementos de água. Desta sessão, emergiu uma hipótese: a escultura pública participativa não se limita a uma intervenção de requalificação estética ou simbólica, mas atua também como um catalisador para repensar funcionalmente o espaço público.



7 e 8 Construção das maquetes criadas na resposta à pergunta "Como gostaria que aquele local fosse?". © Manuel Taveira.

Diário de Campo: 21 de julho – 3.ª sessão – O que queremos para a Escultura?

A partir de quatro perguntas basilares – "O que somos?", "Onde vivemos", "O que fazemos?", "O que queremos para a escultura?" –, foi criada uma dinâmica de jogo (**Fig. 9, 10, 11**), a partir da qual cada grupo evidenciou diversos conceitos-chave, que foram depois analisados quantitativamente e transformados em nuvens de palavras que consistem em representações visuais de texto onde se destacam os conceitos mais relevantes para a comunidade. Através destas nuvens, os participantes identificaram "vontades coletivas" ou a sua própria identidade individual que se reflete na comunidade, funcionando assim

como um retrato de todas as contribuições realizadas durantes as discussões. Este tipo de representação gráfica, apesar de se basear na contagem quantitativa como base de definição da dimensão relativa de umas palavras em relação às outras, ajudou a traduzir os dados qualitativos em duas narrativas visuais: uma, mais ligada aos valores emocionais – a nuvem dos afetos (**Fig. 12**) – e a outra relacionada com o que é visível, os elementos naturais e o ambiente envolvente – a nuvem das materialidades (**Fig. 13**).

Os principais conceitos salientados foram: a aldeia, a união, a comunidade, o associativismo e as tradições, que refletem a construção de uma ideia de coesão social e cultural. Adicionalmente, a liberdade e a memória surgiram como valores fundamentais a preservar. Por fim, elementos simbólicos como a mina, o campo, a água e a linha do comboio também foram revelados.

9, 10 e 11 Imagens da dinâmica de jogo da 3.ª sessão. Foto: © Manuel Taveira.

12 Nuvem de palavras: "Nuvem dos Afetos".
13 Nuvem de palavras: "Nuvem das materialidades".

Diário de Campo: 14 de setembro – 4.ª sessão – Da Palavra à Forma

Na quarta sessão, os participantes iniciaram a atividade a partir das "nuvens de palavras", das quais selecionaram um máximo de cinco conceitos. Em seguida, de modo individual ou em pares, consoante se sentissem mais à vontade, desenvolveram propostas plásticas que dessem forma aos conceitos selecionados.

A transformação de conceitos em materializações foi um processo de tradução das ideias abstratas em formas tangíveis ou visuais. Embora, no início da sessão, os participantes expressassem estar fora da sua zona de conforto, o contacto com os materiais comuns disponíveis, encontrados em qualquer papelaria ou drogaria – propositadamente recusámos o uso de materiais "nobres" da escultura, como sejam o barro, o gesso, a madeira ou o ferro –, criou uma relação de empatia com a matéria e o imediato desenvolvimento processual de propostas. Realizou-se um trabalho em que se explorou a criatividade formal, em associações entre emoções, símbolos, tradições e narrativas, metáforas entre as formas e os conceitos. A liberdade dada neste processo fez com que os participantes experimentassem diferentes materiais à disposição (como cartão, papéis com diferentes cores, peças de bricolage, películas plásticas, elementos naturais como folhas e pedras, riscadores, etc.)

e através das suas condicionantes, como as texturas, plasticidades e pesos/densidades, criassem ensaios formais exploratórios.

Estas propostas materializaram visualmente as ideias mais significativas para os diferentes membros da comunidade, formalizando-se elementos simbólicos, como: o cravo e a cor vermelha na alusão aos valores de Abril; a infraestrutura da mina e da linha de comboio, enquanto elementos históricos ligados às profissões da comunidade; as tradições específicas locais, como a festa da coqueira e o baile da pinha; a inclusão de elementos naturais a integrar o espaço público, como a água e as árvores endógenas; os valores associativismo e a união da comunidade, expressos através de formas circulares e mãos entrelaçadas. Estas propostas plásticas representam uma etapa, na qual os participantes começaram a materializar conceitos abstratos em formas concretas.

Diário de Campo: 21 de setembro – 5.ª sessão – Propostas Finais para a Escultura Pública

Tendo como ponto de partida dezasseis maquetes criadas na sessão anterior, procurou-se, num processo de simplificação simbólica, reduzir substancialmente o número de propostas; assim, nesta sessão, os grupos realizaram um total de cinco propostas. O processo teve início dispondo as maquetes em volta da mesa e refletindo sobre os resultados alcançados anteriormente; procurou-se agrupar ideias e formalizações, reunindo esboços e conceitos comuns, deste modo abrindo campo para novas formalizações. As cinco maquetes realizadas combinaram pontos de convergência, semelhanças e símbolos representativos, criando uma unificação visual capaz de expressar várias ideias. Os diferentes resultados expressaram a criatividade e capacidade de síntese por parte dos participantes. Cada maquete, embora tenha as suas particularidades, é construída por partes de um 'coletivo', constituindo uma síntese material e formal que gera um discurso visual compartilhado (**Fig. 14 e 15**).

14 Preparação de ensaios tridimensionais. Foto: © Manuel Taveira.
15 Apresentação de ensaios tridimensionais. Foto: © Manuel Taveira.

Os materiais disponíveis para a construção das maquetes representavam os elementos reais da escultura, projetando as características/especificidades construtivas dos materiais disponíveis para a obra de arte: cartão Canson – aço; poliestireno expandido (EPS) – betão; balsa – madeira; tinta vermelha – revolução; ramos naturais – árvores endógenas; película espelhada – água.

As propostas finais e as respetivas sinopses traduzem os diferentes valores e símbolos do projeto. Apresentamos as propostas desenvolvidas e as respetivas memórias descritivas e justificativas, com o intuito de evidenciar a conceptualização realizada e os valores simbólicos que cada grupo explorou durante a sessão:

> "50 Rochas Vermelhas" (**Fig. 16**) – "Da antiga Mina onde o caminho era de escuridão e opressão, a escultura vem dar lugar a um espaço como um marco de liberdade. Nesta proposta, existe uma representação do túnel do passado por debaixo dos blocos (símbolo do Minério) e das sulipas que saem da mina, evocando ambos tudo o que nos foi retirado durante a opressão, e adquirindo aqui uma coloração vermelha como um cravo. O espaço simbólico da mina constitui uma ascensão de um espaço interior onde o observador emerge. A transição da escuridão para a luz representa a luta pela liberdade das classes operárias passadas. Nesta escultura, a escuridão e a liberdade coexistem, simbolizando a contínua caminhada pelos ideais de Abril e a transformação pessoal da sociedade."

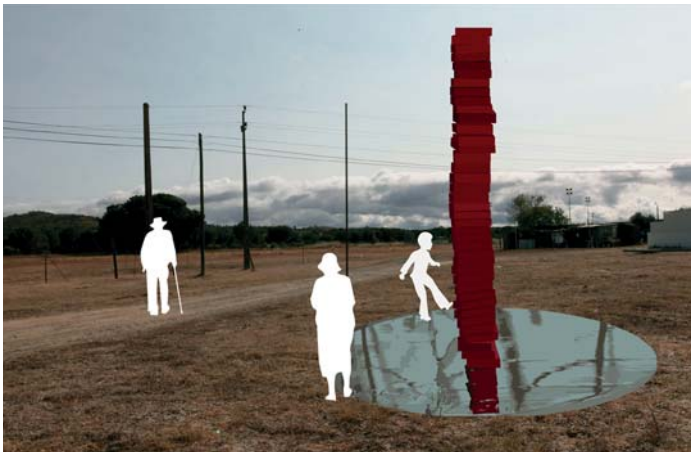
16 *50 Rochas Vermelhas*. Fotomontagem da proposta escultórica no local.

"Do Fundo à Liberdade" (**Fig. 17**) – "[…] evoca uma metáfora do percurso que a liberdade atravessou ao longo da história. A escultura reflete diversas simbologias inspiradas num percurso que remete aos carris e à galeria mineira, com uma estrutura invertida que emerge da parte superior e se transforma num cravo. O positivo e o negativo dialogam entre o passado e o presente, conduzindo-nos através do tempo, evocando a opressão da ditadura e a liberdade que rompe à superfície. A parte positiva abre-se em várias direções para o futuro. O caminho assinalado dos carris continua a ser o percurso que temos de continuar a fazer para a liberdade."

"Somos Abril" (**Fig. 17**) – "A escultura é como uma árvore que trabalha sempre diariamente para se manter viva. Nas junções dos pilares revelam-se símbolos de união, entreajuda e comunidade, onde cada peça sustenta a outra, como se os próprios elementos naturais pertencessem à estrutura que se eleva de forma leve. As folhas projetam sombra em diferentes alturas, acolhendo desde as crianças aos mais velhos, criando-se um refúgio de convivência. Esta escultura celebra a essência coletiva, os pilares interligados que nos sustentam, a natureza e as suas sombras que nos acolhem e protegem, um espaço de liberdade, fruto de um trabalho passado que cresce como um elemento vivo que fortalece a comunidade. 'Somos Abril' reafirma que juntos construímos, perpetuamos a memória e a força da liberdade, mantendo viva a união, o espírito de mudança e a resiliência."

17 *Do Fundo à Liberdade*. Fotomontagem da proposta escultórica no local.
18 *Somos Abril*. Fotomontagem da proposta escultórica no local.

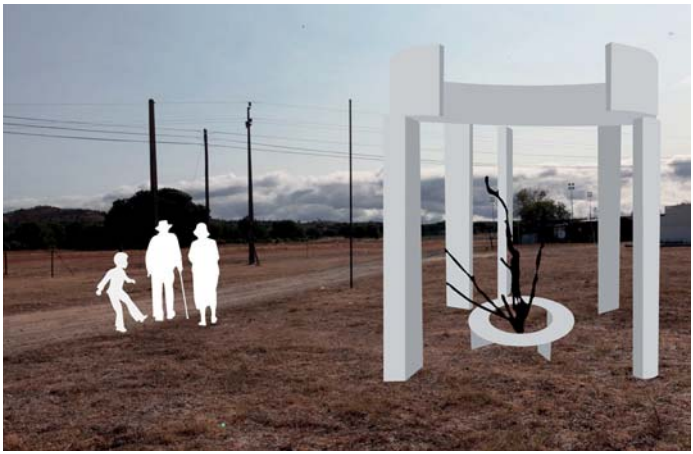
"Espelho da Liberdade" **(Fig. 19)** – "A escultura ergue-se num monumento à liberdade, construído por um espelho de água e uma coluna com 50 blocos, onde cada um representa um ano, vivido e interpretado de maneiras distintas, desde o 25 de Abril de 1974 até 2024. O espelho de água reflete em duplicado, simbolizando a esperança de mais 50 anos de democracia. Da coluna desce uma cascata fluida sem parar até ao espelho de água de forma circular. A água é um espaço aberto para repousar, refrescar, brincar e usufruir do espaço público sem proibições ou barreiras. Existe um trabalho constante da nascente da liberdade até à criação do seu reflexo para os 50 anos futuros. O espaço envolvente desta proposta é composto por árvores endógenas cujas formas no espelho de água se entrelaçam com o da própria liberdade."



19 *Espelho da Liberdade.* Fotomontagem da proposta escultórica no local.

"Raízes da Liberdade" (**Fig. 20, 21, 22 e 23**) – "[…] exprime a ideia de que a liberdade é algo vivo, que cresce e se transforma como tempo, tal como a azinheira que cria as raízes. Esta proposta escultórica não visa ser apenas para contemplar, mas um espaço que as pessoas podem usufruir, conviver e celebrar num encontro com o outro. A estrutura é composta por cinco pilares, cada um com o seu próprio simbolismo. Os dois pilares retangulares erguem-se como portas abertas para a liberdade, para um mundo cheio de oportunidades. O pilar triangular, com a sua forma de poder, representa as tradições, o lazer e a própria essência da aldeia, unindo tudo numa estrutura de força. O pilar redondo representa o campo e a natureza, onde as formas orgânicas predominam e simbolizam a simplicidade da terra. O pilar quadrado remete para a construção do que foi edificado aqui, do processo SAAL,

trabalho que moldou a aldeia e lhe deu forma. A larga viga no topo representa a união de todos os pilares, conecta o passado com o presente, das tradições às transformações, num percurso de prospeção para que as raízes se expandam."



20, 21, 22 e 23 *Espelho da Liberdade*. Fotomontagem da proposta escultórica no local.

Diário de Campo: 28 de setembro – 6.ª sessão – Votação

As maquetes finais realizadas na 5.ª sessão foram apresentadas publicamente no Centro comunitário, aproveitando um almoço comunitário.

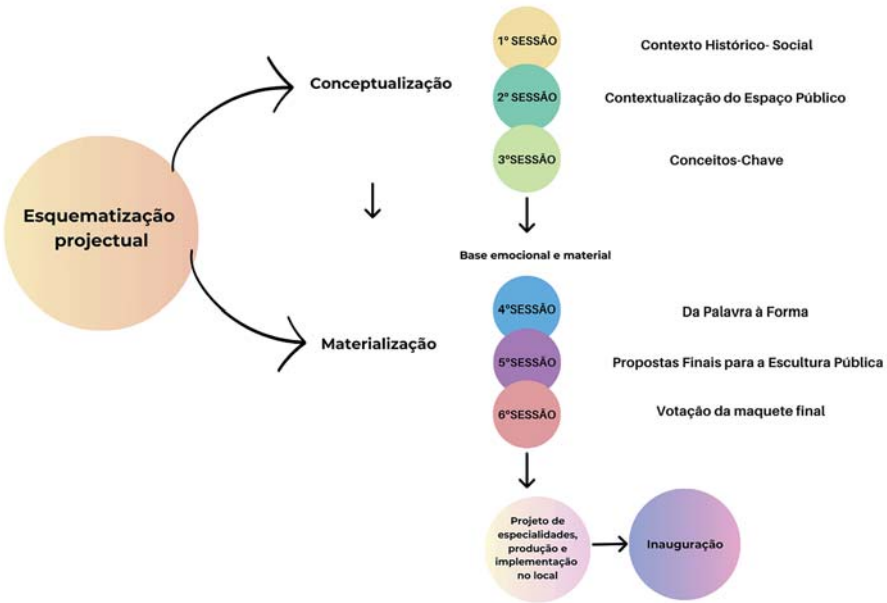
O incremento de um processo popular de votação chamou a comunidade não envolvida diretamente no processo para olhar o trabalho que estava a ser desenvolvido no Canal Caveira. As maquetas eram acompanhadas de memória descritiva e montagem fotográfica da implantação da obra no local escolhido. Cada cidadão da aldeia foi convidado a participar na votação. O sistema de votação funcionou por cores. A cada cidadão que votou, foram

entregues seis fichas correspondentes aos pontos a atribuir: Dourado: 5 pontos; Prateado: 4 pontos; Azul: 3 pontos; Vermelho: 2 pontos; Verde: 1 ponto. Cada participante teria de votar por ordem de preferência e só poderia colocar uma cor em cada "urna".

A escultura mais votada foi "Raízes da Liberdade" (**Fig. 24**), a qual funciona como um marco simbólico para esta comunidade, ao mesmo tempo que constitui um espaço que promove o convívio e integra questões relativas às necessidades funcionais específicas do espaço público. Apresenta soluções para problemas evidenciados pelos cidadãos ao longo das sessões: inclui equipamento urbano (um banco onde se possam sentar e conviver) e ainda uma árvore endógena no centro. A árvore, uma azinheira ou um sobreiro, crescerá lentamente ao longo das décadas, sendo pensada como um símbolo vivo e nascente para o futuro, oferecendo sombra e continuidade.

24 Escultura vencedora: *Raízes da liberdade*. Foto: © Manuel Taveira.

Do ponto de vista metodológico, o projeto está dividido em duas fases: a Conceptualização e a Materialização (**Fig. 25**). A conceptualização foi explorada nas três primeiras sessões, nas quais se procurou debater os valores comuns e simbólicos que iriam nortear a obra de arte e, por outro lado, a sua integração no lugar; levantaram-se também questões acerca das necessidades funcionais do próprio espaço público. Deste modo, as perguntas: "Quem somos?", "Quais os nossos valores?", "Como pensar o espaço público?", "Quais as necessidades do lugar?", "Onde vivemos?", "O que queremos?", "Como ver o passado-presente e perspetivar o futuro?" – impulsionaram um processo de cidadania ativa, de escuta e criativa. Partindo destas premissas, desenvolveu-se a Materialização dos conceitos nas 4.ª e 5.ª sessões 4 e 5, e na 6.ª procuraram-se consensos sobre o trabalho a produzir e a garantia de que essa escolha implicaria toda a comunidade da aldeia.



25 Escultura vencedora: *Raízes da liberdade*. Foto: © Manuel Taveira.

Notas finais

O termo *comunidade* refere-se a um grupo de pessoas que compartilham algo comum, invisível, intangível e imaterial, e este conceito aplica-se a diferentes disciplinas e escalas. Percebemos que neste projeto os participantes procuraram evidenciar o reconhecimento identitário, um sentimento compartilhado de 'nós' que se foi revelando ao longo do processo, numa participação proativa que se foi organizando para responder a diferentes propósitos, causas ou práticas. A visão de Terena Coradi (2017) ajuda a definir o termo *comunidade*, na qual, num sentido mais profundo, a comunidade não é apenas a interação de uma geografia ou um grupo com interesse específico, mas sim o compromisso mútuo de um bem-estar coletivo e o respeito pelas contribuições individuais. Encontramos estes sinais no Canal Caveira no reconhecimento público do Bairro Unidos Venceremos como uma conquista popular, com os consequentes laços familiares no pesado modelo de habitação e trabalho trazido do Estado Novo, ou nas conquistas sociais do pós-25 de Abril.

O projeto participativo constrói-se a partir dos limites de um território, no qual é necessário mergulharmos verdadeiramente, sentirmo-nos parte dele. Wilber (1977, 32) refere

que um mapa não é território e que as representações geográficas não capturam a própria realidade, pois, na leitura do mapa, as perceções são limitadas e a realidade é mais complexa do que qualquer sistema possa descrever. Convocámos o olhar para o mapa da aldeia e identificámos o lugar onde o "eu-cidadão" vive. A marcação do lugar da casa no mapa é apenas uma sinalização geográfica, um ponto de partida para o debate sobre a obra de arte pública, espoletando naturalmente outras questões: "Se eu vivo aqui, se os meus cocidadãos vivem noutras casas vizinhas da aldeia, onde se coloca a escultura?". A reflexão empírica atribuída à predisposição e à reciprocidade para a escuta constrói-se como a forma que potencia a autoconstrução do processo.

Em termos de projeto, não nos podemos esquecer de que o lugar do investigador e mediador neste processo não é neutro (Freire, 2019). Mesmo que seja um agente que procure deixar de lado ideias pré-concebidas, ou pressupostos formais e simbólicos, a mediação cultural não é isenta; está presente na forma como conduz as dinâmicas e nas escolhas feitas na formulação de questões. A própria abordagem de análise dos conteúdos das sessões é humanizada, pois contém a interpretação subjetiva dos mediadores e as suas próprias correlações com o mundo. É, portanto, neste espaço intersubjetivo que o processo participativo se desenvolve. Trata-se da capacidade de diálogo e partilha de experiências e perspetivas pessoais dos cidadãos, reconhecendo que estas experiências são influenciadas pelo outro e que, ao interagirmos, temos a capacidade de ler e compartilhar significados, de construir novas realidades. Este é o desígnio de um projeto artístico de natureza colaborativa. Naturalmente, é necessário assumir as suas dificuldades, nomeadamente na comunicação entre pares ou na escolha de uma solução (quando na verdade há múltiplos caminhos a seguir), mas aceitando de antemão que a proposta individual é uma escolha de todos.

A estes desafios acresce a natureza material de uma obra de arte pública e a sua perenidade. Se a obra de arte se constitui como parte do lugar, é fundamental os cidadãos reconhecerem a sua capacidade de agenciamento enquanto elemento fundamental de transformação do espaço público. Quando os cidadãos são participantes do processo, a produção da obra e a sua receção acontecem ao mesmo tempo (Kester 2015). Deste modo, se os resultados do projeto implicam a permanência de uma obra num lugar, esta deve, realmente, ser propriedade cultural daqueles que o habitam (**Fig. 26**).

26 Vista da maquete final à escala 1:20. Foto: © João Quintela.

O projeto "Unidos Venceremos" constitui-se não só como resultado material, mas como a própria reconfiguração de um espaço simbólico, algo mutável pelo crescimento natural da árvore no seu centro. Neste sentido, a escultura materializou-se como lugar para a convivência comunitária, incorporando a funcionalidade (uma escultura habitada, onde as pessoas se podem sentar, permanecer e conversar à sombra) e o devir da natureza do lugar, onde a escolha e a plantação de um sobreiro ou azinheira com 50 anos refletem a simbólica das árvores endógenas de crescimento lento, plantadas hoje para que as futuras gerações possam delas usufruir. Assim, a obra torna-se um marco de um futuro possível da comunidade, da sua capacidade de se reinventar, de crescer coletivamente, de afirmar a sua identidade no espaço público e de o habitar num processo contínuo de construção social e cultural.

Bibliografia

ALVES COSTA, A. 2022. "A experiência do Porto". *Estudo Prévio* 20: 82-89. https://doi.org/10.26619/2182-4339/20.12.

ARGAN, G. C. 1988. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa.

ARMAJANI, Siah. 1999. "Public Art in Context of American Democracy". In Carlos Ortega, Siah Armajani (cat.). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Palácio de Cristal.

BANDEIRINHA, José António. 2007. *O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. https://doi.org/10.14195/978-989-26-1265-2.

BAUMAN, Zygmunt. 2022. *Hermenêutica e Ciência Social. Abordagens da compreensão*. São Paulo: Editora Unesp.

CORADI, Terena Zamariolli. 2017. "Teatro e Comunidade: Questões e Desafios". In *Práticas Artísticas: Participação e Comunidade*, coordenado por Hugo Cruz, Isabel Bezelga e Ramon Aguiar, 115-123. Évora: Centro de História de Arte e Investigação Artística – Universidade de Évora (CHAIA/EU).

CRUZEIRO, Cristina Pratas. 2012. "Arte e Praxis Social". In *Arte e Sociedade*: 376-393.

FREIRE, Paulo. 2019. *Educação como Prática da Liberdade*. São Paulo: Paz e Terra.

KESTER, Grant. 2015. "On the relationship between theory and practice in social engaged art". *A Blade of Grass* (online) July 29, 2015. https://abladeofgrass.org/fertile-ground/on-the-relationship-between-theory-and-practice-in-socially-engaged-art/.

LIPPARD, Lucy R. 1987. *The Lure of the Local: Senses of place in a multicentered society*. New York: The New Press.

LOCKWOOD, Thomas. 2009. *Design Thinking: Integrating innovation, customer experience, and brand value* (3th ed). New York: Allworth Press.

MILES, Malcolm. 1989. *Art for Public Places: Critical essays*. Winchester: Winchester School of Art Press.

BOHIGAS, Oriol. 1986. *Reconstrucción de Barcelona*. Madrid: Dirección General de Arquitectura y Edificación- MOPU.

REMESAR, Antoni, e Pedro Brandão. 2010. "Prólogo". In *Arte pública e cidadania: novas leituras da cidade criativa*, 5-11. Lisboa: Caleidoscópio.

REMESAR, Antoni. 2001. "Repensar el Paisaje desde el Rio". In *Arte público: naturaleza y ciudad*, editado por J. Maderuelo. Teguise, Lanzarote, Islas Canarias: Fundación César Manrique.

SHOLETTE, Gregory, e Chloë Bass. 2018. *Art as Social Action: An introduction to the principles and practices of teaching social practice art*. New York: Allworth Press.

VARANDA, Paula. 2024. "Uma viagem das artes pela democracia em Portugal". In *ATOS – Arte, participação e território*, 51-64. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Teatro Nacional D. Maria II.

WILBER, Ken. 1977. *O espectro da consciência*. São Paulo: Cultrix.

"O que é que eu senti?" Recordações e emoções de sindicalistas que viveram a Revolução*

*Joana Dias Pereira***

Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias 43 (2024), 143-176. ISSN 0870-4546.
DOI: https://doi.org/10.34619/scdk-frj8

Resumo

Este é o primeiro artigo que resulta de um projeto de investigação histórica desenvolvido em parceria com um conjunto diversificado de estruturas associativas. No seu âmbito foram conduzidas entrevistas a ativistas de base com um longevo percurso de participação e dedicação à ação coletiva, que revelam traços convergentes relativos à memória do período revolucionário. O artigo responde à interpelação de Manuela Medeiros, dirigente da Juventude Operária Católica e sindical em São Miguel (Açores), sobre o que deveria ser questionado: "O que é que eu senti? Se valeu a pena? E se ainda tenho esperança?", explorando as emoções lembradas pelos ativistas. Recorrendo à reflexividade dos coautores, são destacadas as recordações da pobreza e da resistência ao salazarismo, da Revolução e da contrarrevolução.

Palavras-chave: histórias de vida, sindicalismo, ditadura, revolução, emoções.

Abstract

This is the first article that results from a collaborative research project developed in partnership with a diverse set of associative structures. Within its scope, interviews were conducted with grassroots activists, with a long path of participation and dedication to collective action, which reveal convergent traits related to the memory of the revolutionary period. The article responds to the question of Manuela Medeiros, leader of the Catholic Worker Youth and trade union in São Miguel (Azores), about what should be asked: "What did I feel? Was it worth it? What if I still have hope?", exploring the emotions recalled by the activists. Using the reflexivity of the co-authors, the memories of poverty and resistance to Salazarism, the Revolution and the counter-revolution are highlighted.

Keywords: life stories, syndicalism, dictatorship, revolution, emotions.

* A investigação para este artigo foi financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (CEECIND/00764/2017). A autora agradece a Gustavo Carneiro pela revisão do artigo.

** IHC – Instituto de História Contemporânea; IN2PAST, NOVA FCSH, Portugal.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-4898-7073. *E-mail*: joanapereira@fcsh.unl.pt.

Introdução

Este artigo apresenta os resultados provisórios e discute o conhecimento coproduzido no âmbito de um projeto de investigação colaborativa assente num protocolo entre a Confederação Portuguesa das Coletividades de Cultura, Recreio e Desporto e a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (2019-2025), cujo principal objetivo foi aprofundar o conhecimento sobre o papel dos movimentos sociais no processo histórico contemporâneo. O projeto *A longa história do associativismo livre* pretendeu integrar um movimento social e científico que encontra as suas raízes na conceção de *investigação participante* desenvolvida desde a década de 1960 na obra de ativistas-cientistas como Paulo Freire ou Orlando Fals Borda, segundo a qual os agentes sociais se emancipam desde logo do lugar de objetos de análise para se assumirem como coprodutores de um novo conhecimento intercultural e emancipador (Brandão 2006). Inspira-se na teoria e prática da história pública e sobretudo nos métodos de partilha da autoridade e conhecimento no seio das comunidades, através do envolvimento com os interlocutores, num processo colaborativo de questionamento que favorece a produção de fontes, narrativas e memórias originais (Hamilton e Gardner 2017).

Não obstante a crescente apologia da investigação participativa ou colaborativa, uma parte importante dos estudos em ciências sociais e humanidades que procuram envolver os cidadãos limita a sua participação à recolha de dados (Tauginienė *et al*. 2020). *A longa história do associativismo livre* exigiu, todavia, a coprodução de conhecimento em todas as fases do processo de investigação – desde a definição das problemáticas às metodologias de recolha e análise dos dados, e, finalmente, na sua interpretação com vista à coconstrução da narrativa histórica.

Em 2019 formou-se um conselho consultivo que, a par de investigadores de diferentes áreas[1], integrou ativistas com uma importante participação associativa[2]. No âmbito deste conselho, em encontros formais ou informais, foi decidido entrevistar e coproduzir um conjunto alargado de histórias de vida centradas na trajetória associativa de ativistas que designamos como os "imprescindíveis", ou seja, aqueles que, conforme referia Bertolt Brecht, "lutam toda a vida"[3]. Não se tratou de entrevistar os mais destacados dirigentes

[1] Daniel Melo (historiador), Maria Alice Samara (historiadora), Nuno Nunes (sociólogo), Sérgio Pratas (sociólogo), Rita Cachado (antropóloga), Marta Matos (psicóloga) e Joana Lages (arquiteta).

[2] Artur Martins e Augusto Flor, ambos ex-presidentes da CPCCRD; Carlos Carvalho, histórico dirigente da CGTP e da Fiequimetal; Alberto Pitacas, dirigente do Montepio; Deolinda Machado, dirigente da LOC; Eugénio da Fonseca, presidente da Confederação Portuguesa de Voluntariado; e Regina Marques, dirigente do MDM.

[3] Bertolt Brecht, *Os que lutam*, sd.

das diferentes estruturas, mas aqueles ativistas que mantiveram uma longeva atividade e dedicação ao movimento associativo.

Foi também assumido como prioridade entrevistar os ativistas de idade mais avançada, cujos testemunhos estão mais ameaçados pela lei da vida e também porque podem contar a sua experiência direta nos processos históricos a questionar: a resistência à ditadura, o processo revolucionário, a construção do Portugal democrático e os conflitos sociais intrínsecos. Foi também assinalada a necessidade de diversificar o âmbito geográfico deste levantamento, assegurando a representatividade de especificidades regionais. Finalmente, estabeleceu-se como objetivo contrariar a sub-representação das mulheres patente nas estruturas de direção dos movimentos. Como sublinhou César Machado, o tributo à memória é uma questão cívica, porque "a vitória do esquecimento é a derrota da liberdade […]. E o privilégio de termos crescido num país livre só foi possível porque muita gente, como estes depoentes, lutou para que isso se tornasse possível"[4].

Foram organizadas cinco missões a contextos com uma forte tradição associativa – Covilhã, Marinha Grande, Ilha de São Miguel, região do Vale do Ave (Famalicão, Braga e Guimarães) e realizadas 61 entrevistas[5]. Em cada um destes contextos, os interlocutores foram identificados através das estruturas associativas representadas no Conselho Consultivo de uma forma orgânica, ou seja, através das diferentes ramificações e hierarquias das suas estruturas. Desta forma, os testemunhos obtidos refletem a subjetividade das representações do movimento associativo sobre o que é o dito "carola", epíteto utilizado desde o século XIX para identificar aqueles ativistas que, com a sua dedicação constante, superam as dificuldades e "crises" endémicas do associativismo e dos movimentos sociais.

O guião das entrevistas foi definido em conjunto, no quadro do Conselho Consultivo supracitado, mas também coconstruído com os interlocutores. Originalmente desenvolvia-se da seguinte forma: iniciava-se com questões sobre as origens familiares e sociais, percurso educativo e profissional, enquadramento partidário e religioso dos ativistas; tinha um núcleo central que detalhava a trajetória associativa, procurando aprofundar a

[4] César Machado (n. 1962), dirigente associativo entrevistado em Guimarães, em janeiro de 2023.

[5] Foram realizadas 23 recolhas de testemunho na Covilhã, com o apoio de Ana Lúcia Ferreira (Confederação Portuguesa das Coletividades de Cultura Recreio e Desporto), Luís Garra (União dos Sindicatos da Covilhã) e Deolinda Machado (Liga Operária Católica); 10 entrevistas na Marinha Grande, com o apoio de Carlos Franco (CPCCRD); 6 entrevistas em São Miguel, com o apoio de Deolinda Machado (LOC), Mário Abrantes (Partido Comunista Português) e Sérgio Pratas (CPCCRD); 16 entrevistas no Minho, com o apoio de Raquel Gallego (Movimento Democrático de Mulheres e União Sindicatos Braga) e Artur Sá da Costa; 7 entrevistas em Serpa e 2 entrevistas em Montemor, com o apoio de Regina Marques (Movimento Democrático de Mulheres).

experiência participativa em diferentes conjunturas históricas; e encerrava com uma componente dedicada ao significado atribuído ao papel do associativismo na história recente e ao futuro dos movimentos sociais.

O guião previamente concebido para captar essencialmente a memória e as representações sobre o significado da experiência associativa pessoalmente considerada, seguindo uma metodologia baseada na elaboração de histórias de vida, foi adaptado de forma a aprofundar novas questões colocadas pelos interlocutores, que em alguns casos abriram linhas de investigação não contempladas na origem do projeto. Entre estas destacou-se a história das emoções. À questão integrada no guião "o que acha que eu deveria ter perguntado e que não perguntei, que aspeto da sua experiência deveria ainda ser questionado?", Manuela Medeiros, dirigente da Juventude Operária Católica e sindical em São Miguel (Açores) respondeu: "Se eu fosse a ti, tinha-me perguntado: o que é que eu senti, se tinha valido a pena e se ainda tenho esperança?"[6].

Esta proposta estimulou a exploração do lugar das emoções nos movimentos sociais. Desde a viragem cultural nos estudos dos movimentos sociais que as emoções começaram a ser estudadas com as mesmas ferramentas teóricas e metodológicas que as crenças cognitivas ou os valores morais. A já vasta literatura sobre a temática permitiu destacar quatro tipos de emoções relacionadas com o ativismo: emoções reflexas e imediatas, sem processamento cognitivo e involuntárias, como o medo, a surpresa, a raiva, o nojo, a alegria e a tristeza; compromissos afetivos de longo prazo em relação a pessoas, ideias ou lugares, como o amor, o ódio, a confiança e o respeito; disposições que variam entre o otimismo, a desesperança ou a firme determinação; e emoções condicionadas por valores morais, como o orgulho, a vergonha ou a indignação. As emoções podem ser genuínas em resultado de um evento excecional, promovidas pelas lideranças para assegurar a coesão dos movimentos ou demonstradas estrategicamente para garantir um mais amplo apoio às causas defendidas. O estudo das emoções revela ainda a importância das relações humanas proporcionadas pelas organizações de base igualitárias que, sendo muito mais satisfatórias que as formadas em associações hierarquizadas, desempenham um papel fundamental na coesão dos movimentos sociais (Goodwin, Jasper e Polletta 2004).

Por outro lado, a incorporação destas questões no guião estimulou também a autoanálise dos interlocutores sobre a sua experiência e memória. Para atingir esse objetivo, foi essencial criar uma autoridade partilhada, respeitando, como Portelli sugere, a perspetiva, autoconsciência e autoanálise dos entrevistados sobre as suas próprias condições e

[6] Entrevista realizada a Manuela Medeiros na sua casa nos Arrifes (São Miguel), em junho de 2021.

experiência, estimuladas pelo processo de narração (Portelli 2006; 1997; 2017). Neste sentido, o leitor poderá estranhar a profusão e extensão das citações e uma relativa demissão de acrescentar meta-análises que se sobreponham à reflexividade dos coautores deste projeto.

Neste artigo, optou-se por mobilizar apenas os depoimentos dos ativistas que tiveram intervenção no movimento sindical e que integram uma mesma geração, de forma a dar coerência à experiência partilhada. Os interlocutores listados na tabela (**Fig. 1**) integram (com ligeiros desfasamentos) a geração dos *Baby Boomers*. É importante notar que, após a II Guerra Mundial, Portugal não experienciou o desenvolvimento económico e o progresso social da maioria da Europa Central e Ocidental. A infância e a juventude dos *Baby Boomers* portugueses decorreram sob um regime de longa ditadura, uma economia frágil e subdesenvolvida e um Estado Social limitado (Alves 2018). Os dados do inquérito às despesas das famílias reportado a 1973 permite identificar que 31,4% das famílias do continente não conseguiam suprir as suas necessidades básicas, sendo a população rural a mais afetada (Silva 1982). As trajetórias escolares dos *Baby Boomers* foram geralmente breves, terminando muitas vezes antes da conclusão do ensino primário. Antecederam a entrada precoce no mercado de trabalho, para os homens, ou o envolvimento em tarefas agrícolas e domésticas, para as mulheres. O trabalho era comummente encarado não como uma escolha, mas como um destino social (Duque e Durán Vázquez 2023).

Embora uma minoria destes ativistas provenha de genealogias operárias, a maior parte nasceu e cresceu num universo rural e ingressou na indústria num período de transformação estrutural da economia portuguesa, marcado pelo arranque da produtividade industrial (Aguiar e Martins 2004). O progresso industrial, significativamente acelerado na década de 1960, concentrou-se na acumulação de capital (Reis 2019), caracterizando-se por fortes desigualdades na repartição do rendimento (Lains 1994). Não obstante, e considerando ainda que, entre 1960 e 1973, mais de um milhão e meio de portugueses abandonaram o país, a composição social e profissional sofreu transformações profundas, com um recuo da população agrícola e o avanço da industrial e com uma expressiva entrada das mulheres no mercado de trabalho (Barreto 2002).

Por outro lado, estes ativistas atingiram a adultícia num período de rápida modernização da sociedade portuguesa. Como Manuel Loff argumenta, "o sistema social passava da mesma forma e, seguramente pela primeira vez na sua história, por um processo de massificação que arrastou a maioria da população portuguesa para outras experiências e vivências sociais que, em si mesmas, tinham muito de políticas". A generalização do ensino obrigatório e o crescente acesso ao ensino secundário e superior, a mobilização

generalizada para a Guerra Colonial, as migrações internas e externas, a industrialização e a urbanização concorriam para a repolitização da sociedade, o que se intensifica com a esperança de abertura marcelista e o próprio contexto internacional pós-Maio de 68, induzindo a remobilização das oposições democráticas, as crises académicas, a contestação das hierarquias no seio da igreja católica e o descontentamento dos jovens oficiais militares face a uma guerra que não tinha fim político à vista (Loff 2007).

A estas tendências deverá acrescentar-se o recrudescimento do movimento operário no qual alguns destes ativistas participaram diretamente, fruto da nova legislação de 1969[7], que substituiu a homologação posterior das direções sindicais eleitas pela legitimação prévia e estabeleceu a obrigação de negociar a contratação coletiva (Seixas 2023). Nesta sequência e até 1974, cerca de 30 sindicatos foram conquistados por listas da oposição, tornando possível a organização de reuniões intersindicais (Dias 2018) e de uma onda de greves inédita durante a ditadura (Nunes 2011). Apesar da repressão das lutas laborais e do aumento do trabalho feminino pago a níveis bastante inferiores ao do trabalho masculino, a percentagem dos ordenados e salários no rendimento disponível de 1960 a 1974 revelou uma tendência de subida gradual, com uma aceleração brusca em 1974, quando chegou aos 60,1% (em consequência direta da revolução), e em 1975, com 62,3%; em 1999, voltaria a decrescer até aos níveis de 1960, com cerca de 46%. A par da questão salarial, a experiência desta geração é marcada pela conquista de relevantes direitos laborais e sociais – o salário mínimo nacional foi criado em 1974, e verificou-se uma melhoria generalizada nos mecanismos de previdência e assistência, contribuindo para a consagração do Estado Providência em Portugal (Barreto 2002).

Estas conquistas foram enquadradas por um processo de mobilização inédito que estes ativistas integraram. Especificamente no que respeita ao sindicalismo, o número de sindicalizados atingiu os valores mais elevados em 1978, abrangendo 60,8% da população ativa (Dias 2018). Deve esclarecer-se que a militância dos interlocutores deste artigo concretizou-se em sindicatos que integram a Confederação Geral dos Trabalhadores Portugueses, parceira do projeto, muito embora estes ativistas assumam opções políticas distintas, desde a extrema-esquerda ao Partido Comunista Português e ao Partido Socialista. Vários destes protagonistas estiveram ou estão ligados ao movimento dos trabalhadores cristãos e outros nunca assumiram qualquer militância político-partidária. Deve também destacar-se que, a par do sindicalismo, os entrevistados estiveram

[7] Decreto-Lei n.º 49 408, de 24 de novembro de 1969, reformulando a Lei do Contrato de Trabalho (LCT) de 1966, e os Decretos-Lei n.º 49 058, de 14 de junho de 1969, e n.º 49 212, de 28 de agosto de 1969, regulando os sindicatos e a contratação coletiva.

envolvidos em diversos outros movimentos sociais que floresceram após 1974, como o movimento de moradores ou de mulheres.

No entanto, se o processo revolucionário potenciou uma expansão inédita do ativismo cívico e político, com destaque para os conflitos laborais (Varela 2011), determinou igualmente a polarização política em Portugal, que atingiu níveis de violência assinaláveis no Centro e Norte do país, incluindo mais de oitenta assaltos coletivos e ataques com bombas a sedes do PCP e sindicatos (Palacios Cerezales 2003), uma vivência que também marca a memória destes protagonistas.

No rescaldo da Revolução, verificou-se um progressivo declínio da participação social e cívica, atingindo os clubes e associações locais e de bairro, incluindo agremiações culturais, de entreajuda e desportivas, bem como os sindicatos. A nova cultura de massas, o crescimento dos aglomerados suburbanos, a separação do trabalho e da residência, a expansão da televisão são fatores enunciados nos estudos académicos (Barreto 2002) e também identificados nos depoimentos coletados.

Com efeito, apesar de a experiência revolucionária ser profundamente marcante na trajetória destes protagonistas, o seu ativismo decorreu maioritariamente no período de refluxo dos movimentos sociais, a que se associou o traumático processo de desindustrialização. A queda abrupta do peso da indústria transformadora no Produto Interno Bruto (PIB) e no emprego, mais de 50% entre 1985 e 2012 (Lago 2014), teve um forte impacto sociológico e nas vidas de muitos portugueses, como na da maior parte destes ativistas.

Nome	Ano de nascimento	Local de nascimento/ residência	Profissão	Sindicato em que participou
José Manuel Ferreira	1954	São Roque, São Miguel	Empregado de escritório	Sindicato dos Eletricistas
Manuela Medeiros	1942	Santa Clara, São Miguel	Operária tabaqueira	Sindicato das Indústrias Transformadoras
Maria Helena Chaves Duarte	1944	Capelas, São Miguel	Cozinheira e pasteleira	Sindicato dos Profissionais de Transporte, Turismo e outros Serviços de São Miguel e Santa Maria
Sebastião Augusto Conceição Mota	1944	Engenho, Marinha Grande	Lapidário e pintor de vidro	Sindicato da Indústria Vidreira
Francisco Duarte	1937	Marinha Grande	Vidreiro e metalúrgico	Sindicato dos Trabalhadores Metalúrgicos Sindicato da Indústria Metalúrgica
Etelvina Lopes Rosa Ribeiro	1955	Marinha Grande	Operária vidreira	Sindicato dos Trabalhadores da Indústria do Vidro
Luzia Lopes Mendes	1944	Covilhã	Urdideira mecânica	Sindicato Têxtil da Beira Baixa
Casimiro dos Santos	1952	Pampilhosa da Serra	Professor de História	Sindicato dos Professores da Região Centro
Luís Pereira Garra	1957	Manteigas	Operário têxtil	Sindicato Têxtil da Beira Baixa União dos Sindicatos da Covilhã
Maria do Céu Ferreira	1946	Gouveia	Operária de lanifícios e técnica de formação	Sindicato Têxtil da Beira Alta e da Federação Têxtil União dos Sindicatos da Guarda
Manuel Carrola	1945	Covilhã	Tecelão	Sindicato do Pessoal da Indústria dos Lanifícios União dos Sindicatos da Covilhã / Inter-Reformados
Ramiro do Carmo Cunha Reis	1947	Covilhã	Eletricista	Sindicato dos Eletricistas do Centro Comissão de Trabalhadores da Ernesto Cruz, C.ª Lda. Sindicato Têxtil da Beira Baixa
Alexandrina Alves	1949	Eirada, Covilhã	Operária têxtil e cozinheira	Sindicato da Função Pública

Nome	Ano de nascimento	Local de nascimento/ residência	Profissão	Sindicato em que participou
José Duarte Alves	1946	São Paio de Gouveia	Operário da construção civil	Sindicato dos Trabalhadores da Construção Civil do Distrito de Castelo Branco
Adelino Martins Mota	1954	Delães, Famalicão	Operário têxtil	Sindicato Têxtil em Riba de Ave
Ana Maria Ferreira Guimarães	1951	Lordelo, Guimarães	Operária têxtil	Sindicato Têxtil em Guimarães
Antónia Oliveira de Freitas Marques	1951	São Paio, Guimarães	Operária têxtil	Sindicato Têxtil em Guimarães
Domingos Peixoto	1949	Louro, Braga	Desenhador de máquinas	Comissão de Trabalhadores da MABOR Sindicato dos Químicos do Norte
Maria Elisa Marques	1945	Braga	Professora do ensino primário	Sindicato dos Professores da Zona Norte
Maria da Graça Branco	1941	Barcelos	Professora do ensino secundário	Sindicato dos Professores da Zona Norte
Jaime Marques	1952	São Jorge Pevidém	Empregado administrativo	Sindicato Têxtil do Distrito de Braga
Victor Vilaça	1950	São Jorge Pevidém	Serralheiro	Sindicato Têxtil do Distrito de Braga
Joaquim Pereira da Costa	1947	São Jorge Pevidém	Afinador de teares e mestre de tecelagem	Sindicato Têxtil do Distrito de Braga
José Cunha	1947	Silvares, Guimarães	Eletricista	Sindicato dos Eletricistas de Braga
Lurdes Leite	1952	Jugueiros, Felgueiras	Operária têxtil	Sindicato do Vestuário de Braga
Maria Costa Cruz	1940	Póvoa do Lanhoso	Empregada de limpeza ecozinheira	Sindicato da Hotelaria
Sérgio Ribeiro	1952	Guardizela, Guimarães	Empregado administrativo e funcionário sindical	Sindicato Têxtil de Guimarães Sindicato dos Químicos do Norte

1 Identificação dos ativistas cujos testemunhos foram considerados na análise.

Este artigo, tomando como ponto de partida a interpelação de Manuela Medeiros, procura ilustrar que emoções são recordadas e expressadas pelos diferentes interlocutores ao longo dos seus relatos, relacionadas com diferentes momentos dos seus percursos, desde a infância ao processo de consciencialização social e política, considerando depois o seu longevo compromisso com a atividade associativa, cívica e política, narrativas em que a Revolução dos Cravos se inscreve como uma charneira incontornável.

O artigo divide-se em três partes correspondentes a três períodos coerentes da história contemporânea de Portugal, mas que também encontram correspondência com marcos cruciais destas narrativas biográficas – o antes e o depois da revolução, bem como o início de um período de resistência que se prolonga até à atualidade. Esta última fase não corresponde a uma data fixa e universal. Como Carlos Mesquita[8] argumenta no seu depoimento, o PREC (Processo Revolucionário em Curso) social estende-se muito para além do PREC militar que se considera terminado a 25 de novembro de 1975.

Recordações da ditadura

A metodologia adotada de entrevistas biográficas semidirecionadas começa por desencadear memórias relativas à infância que expressam, na maioria dos casos, recordações e emoções intensas relacionadas com as condições de vida antes da Revolução. Os testemunhos recolhidos e as emoções transmitidas são diversificados, ilustrando a experiência de homens e mulheres de diferentes contextos socioculturais que, no entanto, descrevem uma mesma realidade marcada por dramáticas privações e a sobre-exploração do trabalho. A investigação que recorre à memória revela que a lembrança da pobreza durante a ditadura é marcante em regiões do país muito diferentes, bem como o medo e a moderação das populações rurais face ao ativismo político. Não deixam de ser lembradas diferentes modalidades de conflito, que incluíram resistências contra as políticas da ditadura, como o Povoamento Florestal ou a Colonização Interna, protestos e motins devido à escassez de géneros e carestia de vida, reivindicações e greves, e ainda formas de resistência "infrapolíticas" ou "quotidianas" (Freire, Fonseca e Godinho 2004; Viseu 2007; Souto, 2015; Almeida 2018).

Com efeito, antes mesmo de falar da sua experiência própria, por vezes os ativistas referem-se à dos seus ascendentes, remetendo comummente para um universo marcado pela pobreza extrema e a fome. Destaca-se o testemunho de diferentes interlocutores sobre os acordos de arrendamento de terra a que se sujeitavam aqueles privados de propriedade. Maria Costa da Cruz conta que os trabalhadores "que semeavam o milho, que semeavam o

[8] Carlos Mesquita (n. 1950), dirigente associativo. Entrevista realizada em Guimarães, em janeiro de 2023.

feijão e tudo isso, eles passavam fome […]. Eles tinham que pagar conforme o que a quinta desse". Ana Maria Guimarães explica que, "em anos bons, as coisas até estavam mais ou menos, em anos maus a gente ainda tinha que pedir semente para voltar a semear, porque tinha que dar três partes ao senhorio. E eu irritava-me com aquilo". E Lurdes Leite confirma: "Sim, sim, três partes e, quando não tinham, tinham de comprar para dar, nem que passassem fome. Isso passou-se com os meus avós […]. Não se importavam que houvesse fome."

A ideia de que a fome justificava a subversão de regras e práticas consideradas injustas está patente em vários testemunhos, revelando convicções partilhadas relativas aos limites morais a impor às relações de produção e consumo em vigor (Thompson 1993). A memória dos protestos que marcaram os anos da guerra surge associada à valorização dessas mesmas práticas de subversão legitimadas pela fome e a opressão vivenciadas. Maria do Céu Ferreira ouvia o pai contar que, "durante a Segunda Grande Guerra, havia um burguês que dizia: 'Nós cá ainda não comemos nem cães nem gatos.' Queria dizer que em Portugal não havia guerra e que não tinham comido nem cães nem gatos. E o povo que passava fome arrombou-lhe a casa para lhe roubar a 'tulha', porque realmente as pessoas tinham fome". Como os próprios intelectualizam, ainda nas palavras de Maria do Céu Ferreira, "estas histórias, este ambiente na família existia, e eu fui muito tocada por ele". Também Lurdes Leite conta que, quando o seu avô testemunhou perante o juiz, após "um assalto ao milho da ordem, que eram as ordens religiosas que tinham um milho guardado e não vendiam", o avô "perguntou-lhe se teve um filho com fome, se havia a lei quando se tinha um filho com fome em casa".

Por outro lado, alguns movimentos icónicos contra a fome são conhecidos e repetidos por estes ativistas. Na região do Vale do Ave distingue-se a marcha da Fome em Pevidém[9]. Victor Vilaça recorda: "Tenho isto na minha memória, a minha mãe falava disto muitas vezes, ela assistiu à primeira greve de fome em Pevidém, nos anos 40. Ela caminhou e depois apanhou do pai dela, que era do Salazar." Lurdes Leite explica que "a nós também nos foi transmitido de certa forma algumas coisas […]. Porque as mulheres, os trabalhadores de Pevidém fizeram uma Marcha da Fome antes do 25 de Abril. […] Havia mesmo fome e era preciso fazer algumas coisas". Sérgio Ribeiro associa estas memórias à admiração que esta geração nutria pela anterior, que se tinha destacado na luta contra o salazarismo, e ao papel desta última na politização da primeira: "Todas essas lutas aquela gente passou-as e viveu-as e lutou por elas, pela reivindicação de direitos. […] E depois aquilo era gente

[9] A Marcha da Fome de Pevidém enquadra-se nos movimentos "pelo pão e pelos géneros", organizados pelo Partido Comunista Português em maio de 1944. No dia 8 de maio, os operários do Vale do Ave marcharam até Guimarães em silêncio, carregando bandeiras negras (Cortesão 2012).

que se encontrava, que conversava, fazíamos passeios à beira-rio para discutir e conversar, fazia-se ali a educação política das pessoas".

Para além da memória transmitida, durante as entrevistas os ativistas sublinham que, ainda na infância, as condições de trabalho dos pais os marcaram bastante, condições que descrevem como generalizadas. Maria Costa da Cruz relata:

> Eu vivi sempre muito amargurada com a vida que o meu pai levava. A minha mãe, coitadinha, tinha as filhas e os filhos para olhar, para cuidar, e ainda ia fazendo alguma coisinha por lá, a ajudar aqueles lavradores. Mas o meu pai fez uma vida de trabalho que só quem viu é que sabe, porque ninguém imagina […]. Tudo isso, se calhar, foi ficando, foi ficando- e eu fui aprendendo alguma coisa e percebendo que aquilo não era vida para as pessoas.

A par das emoções relativas às condições de trabalho dos pais, as suas próprias privações são igualmente referidas com emoção. Lurdes Leite descreve as condições de habitabilidade, contando que "a primeira casa onde vivi, era uma casa de terra, só com telhado sem ser forrado e a retrete cá fora". Maria Helena afirma que nasceu "numa casa que até me choca às vezes falar nisso, era como um palheiro". Sobretudo no Norte, também é lembrada a falta de proteção para fazer face ao clima rigoroso. Joaquim Pereira da Costa testemunha: "Eu, na minha infância, andei descalço na neve. Com 5, 6 anos, 7, a entrar para a escola primária, são coisas que não me saem da cabeça." Maria Costa da Cruz confirma: "As crianças iam descalças, com a neve, com a geada, com o gelo, mesmo, de pedrinha em pedrinha a saltitar para ir para a escola e estavam na escola cheias de frio, com a blusinha."

Destaque-se por fim o testemunho de José Cunha, para ilustrar como estas vivências foram marcantes e ainda hoje são alvo de reflexão:

> O estilo de vida e a forma de se viver naquela altura levavam-nos até a selecionar os funerais ou as pessoas que morriam, porque nos davam um pão, dentro das possibilidades de cada família […]. Havia um caso ou outro que, ou porque não tinham, ou porque tinham dificuldades, não davam nada, e a gente, aos que não davam nada, ficava aborrecido por ir e não receber nada. Estas são as marcas que eu hoje não estou arrependido de fazer o que fiz, mas sinto que aquele tempo do antes de Abril era uma tristeza, era um viver assim um bocado… E nós é que tínhamos pouca sensibilidade para perceber a diferença de quem tem ou de quem não tem. Mas esta foi uma marca que ficou e que eu ainda mantenho.

Entre os entrevistados, aqueles que não tiveram esta experiência de privação não deixam de fazer menção ao contacto que tiveram com essa realidade e de que forma esta

foi fundamental para a sua consciencialização. Victor Vilaça realça que "uma das coisas que mais me sensibilizou, até que marcou a minha vida para o futuro de luta por uma consciência e por uma vida melhor, foi a miséria que vi à minha volta… os operários saíam das fábricas às 6 horas e as crianças ficavam em casa. Mesmo no inverno saíam em fraldas, pobres, subnutridas, ao frio, à chuva, nas ruas, e isso deixou-me extremamente sensibilizado".

Por outro lado, esta realidade foi determinante no percurso de praticamente todos os entrevistados que iniciaram a sua vida profissional imediatamente a seguir a completarem o ensino primário, alguns antes. O destino das raparigas foi em muitos casos o trabalho doméstico: quatro das nossas entrevistadas "foram servir" a partir dos 11 anos. Estas vozes, como defende Inês Brasão, permitem "rebater um pressuposto de amorfismo crítico subjacente em determinadas leituras sobre as motivações para a transformação nas classes subalternas" (Brasão 2013).

Maria da Cruz sublinha: "Falar dessa minha vida é muito difícil, mas pronto, lá foi passando. E então nós éramos cinco filhas, cinco raparigas, e então fomos todas servir, servir era irmos para a casa dos fidalgos daquele tempo. E fomos todas servir." Entre estas mulheres, destaca-se uma forte mágoa pela interrupção forçada da escolaridade. Ana Maria conta: "E eu, como era masoquista, ainda fiz pior, porque tinha colegas que iam estudar; e tinha uma paragem na camionete de frente de onde eu estava e eu punha-me ali, no interior da janela, para vê-las entrar para a camionete e chorar. Como se aquilo fosse agradável. Mas fiz isso durante muito tempo e depois esqueci. Teve que ser."

A indignação estende-se também às condições de trabalho. Lurdes Leite relata que, "de manhã, a gente levantava-se, enchia o tanque de água com a bomba, regava o que tivesse de regar, lavava o tanque que era para depois lavar a roupa que houvesse no dia. Para lavar, estivesse chuva, frio ou sol. E levantava-me às cinco da manhã". São também lembrados o distanciamento da família, a escassez dos períodos de descanso e a iníqua remuneração. Maria Helena afirma que "só ia a casa pela Páscoa, pela procissão de Santo António, no mês de julho, e pelo Natal, mais nada […]. É para ver como a minha vida foi muito difícil". Conta ainda que numa dessas interrupções queria comprar uns sapatinhos para a procissão e percebeu: "Eh, pá, não tenho dinheiro nem para os mais feinhos, não tenho dinheiro. Não ganho isso num mês, num mês inteiro."

Entre as restantes mulheres entrevistadas, destacam-se outros percursos, também marcados pelo ingresso precoce no mundo do trabalho e o consequente abandono da escola. Alexandrina Alves conta: "Fiz a minha quarta classe e depois não havia possibilidades de continuar, com grande pena minha. […] E eu comecei, portanto, a ajudar nas lides do campo, […] e depois fui também trabalhar a seguir, ali pelos 14 anos, para a quinta da

Várzea, que era na altura a quinta dos Garrett, para a agricultura. E pronto, a seguir fui para a fábrica, com 15 anos."

A entrada das mulheres nas fábricas, porém, em alguns casos exigiu grandes sacrifícios, que também são recordados por diferentes protagonistas em contextos diversos. Alexandrina Alves revela: "A minha mãe, na altura fazia-se o pedido àquelas pessoas para nos abrirem a porta para se poder ir para a fábrica, que era em Unhais da Serra. E aí foi posta a questão: 'A tua filha vai para a fábrica, mas tens que deixar vir a outra para cá servir'." Ana Maria, de Guimarães, confirma que, "para empregar nas empresas, era muito difícil. A minha mãe, para me empregar a mim e uma irmã que eu tenho mais velha do que eu três anos, que também andava a servir, trabalhou três anos para um senhor da terra […]. Teve de trabalhar três anos de graça".

A entrada dos homens nas fábricas parece ter sido mais simples e precoce. Como conta José Cunha, "comecei a trabalhar muito cedo, também porque naquela altura todos nós praticamente começávamos muito cedo a trabalhar", uma formulação repetida por vários dos entrevistados, como por exemplo Ramiro Reis: "Aliás, como era normal naquela altura, toda a gente tinha que trabalhar,. Por vezes iam aprender os ofícios "ainda meio de graça, a aprender e a trabalhar", como lembra José Duarte.

Também nestes casos, é sublinhada a violência do abandono escolar precoce. Adelino Mota recorda-se "como se fosse hoje". Terminou a instrução primária "a uma sexta-feira e na segunda-feira fui trabalhar. Ainda só tinha 10 anos". Luís Garra, que aos 10 anos foi "aprender para alfaiate" e aos 11 ingressou numa fábrica de lanifícios, confessa que essa situação lhe deixou mágoa: "Porque, se eu gostava de estudar, tinha apetência para o estudo e sou impedido de ir estudar, tenho de ir trabalhar, isso gerou em mim, não digo revolta, mas alguma dor me deixou."

Os relatos do mundo do trabalho fabril envolvem a descrição das condições de trabalho, o que também evoca emoções com analogias entre os entrevistados. Os libelos partem sobretudo das mulheres. Ana Maria relata com indignação que havia "algumas senhoras de idade que nos contavam histórias de arrepiar os cabelos. […] Muitas de nós tivemos que passar pelo escritório. É que eles depois chamavam-nos ao escritório e abusavam de nós". E Antónia Marques confirma**:** "Aquilo era muito duro, tratavam um bocado mal as pessoas. Depois havia lá um encarregado, que, pronto, gostava de se meter com as meninas e quem não desse, era mal tratado e a gente revoltava-se com essas coisas […]. A canalha andava sempre a chorar, aquilo era um terror, era um terror mesmo." Manuela Medeiros denuncia também que a discriminação a que as mulheres estavam sujeitas chegava ao ponto de terem de esconder as suas gravidezes: "E às vezes acontecia, se havia alguma pessoa grávida, os patrões não podiam saber porque senão eram mesmo despedidas, aquilo era um segredo."

As emoções que estas recordações despertam não deixam de ser intelectualizadas e expressam uma profunda reflexividade sobre a desigualdade social, sendo comummente mobilizadas para justificar opções de vida, designadamente a do ativismo sindical. Com efeito, sendo implícita a importância desta experiência para a consciencialização social e a atividade cívica, alguns protagonistas tendem a explicitar o seu impacto. Maria do Céu Ferreira explica: "Apercebi-me que havia gente com muito dinheiro, casas riquíssimas, e casas dos pobres, sobretudo nas aldeias da Serra, onde as casas eram térreas e muitos telhados eram ainda de colmo, e onde havia muito pouco, vivia-se da venda do carvão e de uma agricultura de subsistência. Aquele tipo de desigualdades de certo modo marcou-me."

Maria Helena conta que, noutra casa onde serviu, as raparigas à sua responsabilidade "eram um bocadinho mazinhas" com ela:

> Eu achava que aquilo não era humano. Por exemplo, elas queriam era que eu saísse vestida de criada, não sei se está a ver, uma coisa na cabeça, com o avental. Eu disse: 'Ai queridas, enquanto eu estou trabalhando eu sou vossa empregada, mas eu não vou sair com vocês vestida assim. Porque é que eu não vou vestir a minha roupa? Para toda a gente saber que vocês têm uma empregada? Fica feio.' Já eu tinha estas ideias, já eu tinha estas ideias da diferença de classes.

Por outro lado, a revisitação destas memórias difíceis é mobilizada pelos ativistas para denunciar a realidade vivenciada e preservar uma memória que sentem ameaçada. Maria Elisa Marques partilha a sua experiência como professora primária, descrevendo a pobreza a que assistiu, relacionando-a diretamente com o regime salazarista:

> E descalças, que isso é que me arrepiava mais. Custava-me muito ver os miúdos descalços na escola, com o meu feitio não dava. Custou-me muito a adaptar-me a isso. […] Aliás, antes do 25 de Abril, no tempo de Salazar, tudo era pobre. Tudo era pobre, ou porque não tinham comida, ou porque não tinham roupa, ou porque não tinham casa, tudo, tudo, tudo. Não havia sequer pão, em muitas casas não havia sequer pão.

Jaime Marques indigna-se especificamente com "essas pessoas a defender os salazares, eu até me arrepio todo. Arrepio-me porque as pessoas não sabem como era […]. O salário era muito baixo, era a mão-de-obra muito barata e baseava-se nisso. E depois as relações laborais também eram umas relações quase de escravatura, de servidão". E Ana Maria argumenta: "Porque pessoas da minha idade, ou aproximada, ou até mais velhas do que

eu, não terem memória deste tempo. Podem não ter, eu agora há coisas que me esqueço muito, mas memórias deste tempo, eu acho que as pessoas não esquecem. Não esquecem o antes e o depois, não é possível. Para mim não é possível de jeito nenhum."

Em suma, a vivência direta ou indireta da pobreza e das desigualdades sociais marca os depoimentos destes ativistas, que a associam explicitamente ao seu processo de consciencialização política e a mobilizam para ilustrar a natureza social da ditadura. Por outro lado, apesar do dramatismo destes testemunhos, os ativistas não se vitimizam e sublinham com orgulho diferentes formas de resistência, que incluíam práticas de solidariedade informalmente organizadas, a subversão de normas e práticas consideradas injustas, em coerência com as memórias transmitidas pelos seus ascendentes, e ações reivindicativas, quer individuais, quer coletivas. Como Sónia Ferreira argumenta, os relatos destas práticas permitem avaliar a experiência coletiva para além dos "momentos formais cristalizados na história como exceção", atentando às "práticas a montante e a jusante dos momentos públicos, conferindo uma perspetiva globalizante à análise da resistência" (Ferreira 2013).

A memória da solidariedade no período que antecede a Revolução está muitas vezes associada a um contraponto emocional que mitiga as carências enunciadas. Lurdes Leite conta com intensa emoção:

> Recordo-me de estar um dia de sol e vir da escola a chorar e a merceeira perguntou-me o que é que eu tinha e eu disse-lhe […]: "Eu tenho fome." E ela chamou-me e deu-me pão com figos. E essas coisas nunca se esquecem. Eu tinha sete ou oito anos, não me recordo. Só sei que tinha fome e pedi o que comer e foi-me dado. E talvez não era tão mau porque havia muita solidariedade.

Para além destes exemplos de assistência individual, destacam-se os movimentos coletivos que uniam as comunidades de lugar e de trabalho, como as práticas de entreajuda no campo, relatadas por vários protagonistas, como Domingos Peixoto: "Os vizinhos ajudavam-se uns aos outros nos tempos de vendavais, íamos para o monte, os jovens, as crianças, apanhar lenha, ajudávamo-nos uns aos outros […]. Portanto, havia bastante solidariedade."

Em contexto fabril, Sebastião Mota descreve a prática de fazer subscrições em favor de um colega necessitado:

> Era andar a pedir com uma lista, o nome. Quanto é que dás? 25 tostões, tal, tal, tal e depois entregar à pessoa. "Olha, o resultado é isto." Quando havia alguém que precisava e nós tínhamos conhecimento. Porque naquela altura nem havia oportunismo. As pessoas nem

> sabiam ser oportunistas, eram pessoas sérias que tinham a confiança da comunidade. E pronto trabalhava-se assim.

Estas práticas de solidariedade podiam igualmente desafiar as próprias relações de produção no sentido de as tornar mais justas. Maria do Céu Ferreira relata que:

> Quando fui urdideira, o responsável pela secção dava cinco centavos por cada corte urdido. Ora, quem conhece este trabalho sabe que quem urde mais cortes não é quem mais trabalha, então só havia uma forma de todos nos ajudarmos. O dinheiro juntava-se e no final da semana dividia-se. Isto levou a uma grande entreajuda e deitou por terra aquilo que o chefe pretendia.

Esta contestação de normas e práticas consideradas injustas e atentatórias da dignidade dos trabalhadores conduziu, segundo os relatos analisados, às primeiras ações reivindicativas destes protagonistas, em alguns casos individuais. Em contexto doméstico, Lurdes conta que a primeira greve que fez foi à comida, sem saber o que estava a fazer. "E a minha patroa um dia disse-me: 'Tu vais fazer uma panela de sopa e vocês as duas vão comer sopa toda a semana.' E eu disse para ela: 'Tu podes comer, eu não como. A sopa vai ficar aí.' E então nós não comemos a sopa. […] E a patroa acabou por ver que nós que não comemos a sopa e desistiu da ideia." Também Maria Helena revela que, na sequência dos episódios dos sapatos, chegou a casa e disse: "'Olhe, senhora, vou-lhe dizer já, eu, se a senhora não me aumentar para 40 escudos, vou para a festa e já não volto'. […] E as miúdas: 'Ó Maria Helena, não vás, fica aqui connosco.' 'Se a tua mãe me der mais cinco escudos, se não me der… Nem sequer me dá para um par de sapatos.'"

Em contexto fabril, destaca-se o relato da resistência aos frequentes e arbitrários castigos e abusos dos encarregados, que por vezes motivavam represálias fora da fábrica. Antónia Marques conta que chegou a vir de castigo três dias para casa por "uma coisa de nada", o que a revoltou: "Olha, o palhaço leva a mulher para casa. Se for preciso por nada, vai a mulher de castigo." Mais tarde, um [anonimizado] ameaçou o encarregado num estabelecimento da comunidade. "Nunca mais me disse nada. […] As pessoas às vezes deixam-se ficar e não fazem nada, não reagem. Deixam-se maltratar. Duas sapatadas cá fora e acabou. Tem que ser às vezes."

Para além destas formas de resistência quotidiana, são destacados os primeiros grandes desafios ao regime e às suas forças repressivas. Deve lembrar-se que na década de 1960, segundo Pâmela Cabreira, a resistência à imposição de um maior esforço de trabalho, pela operação de um cada vez maior número de teares, encontrou resistência das mulheres

do setor têxtil em diversas empresas e localidades do país (Cabreira 2024). Alexandrina Alves, protagonista da greve das operárias da Penteadora de Unhais da Serra[10], conta que "nós estávamos a trabalhar, andávamos um percurso de uma hora e meia da Eirada para Unhais e éramos jovens. Conversávamos e falávamos dos nossos problemas e aquilo que estávamos a sentir naquela altura era uma exigência de mais trabalho, que para nós era considerado desumano". Em 1969, Alexandrina trabalhava na secção dos contínuos, num corredor de máquinas com 200 fusos de cada lado, cerca de 8 metros de comprimento, e queriam que passasse a trabalhar com o dobro, intensificando um esforço que já considerava significativo. É neste contexto que as operárias da Penteadora de Unhais entram em greve, desafiando as forças repressivas:

> Nós tínhamos a convicção de que não somos máquinas, somos pessoas. Portanto, só temos uma coisa a fazer, é parar e dizer: "É impossível!" […] Claro que a entidade patronal aqui tem a posição de chamar a GNR e, quando chega ao momento, querem-nos mesmo obrigar, vêm mesmo com as metralhadoras em punho para nos obrigar a trabalhar. Nós na altura éramos adolescentes, éramos jovens, e a gente teve aquela força de dizer "façam o que quiserem, mas nós não podemos aceitar esta exigência".

Tal como no que respeita à recordação da pobreza, as emoções despertadas pela memória da resistência são também convocadas e enquadradas por uma forte reflexividade relativamente a sentimentos como a dignidade e a coragem. Alexandrina Alves cita a máxima de Cardaign: "A alma do mais simples operário vale mais do que todo o ouro do mundo", para explicar que "nada pode vir contra esta parte. Porque nós somos pobres, somos ignorantes, somos muita coisa, mas temos uma dignidade, tal qual como o maior rico […]. E nós tínhamos isto muito dentro de nós e era a força que nos movia e nos move".

Naquele mesmo ano (1969), a revisão da legislação sindical, substituindo o sistema de homologação posterior das direções eleitas por um sistema de legitimação prévia, restringindo as condições de dissolução dos sindicatos e prevendo a nomeação de delegados nas localidades, acelerou um processo em curso de conquista das direções dos sindicatos corporativos por listas de trabalhadores desafetos ao regime, dando origem a uma onda de greves que marcou os últimos anos da ditadura (Nunes 2011). Os relatos deste processo são contados de diferentes perspetivas, demonstrando orgulho pela participação no processo e indignação face à repressão a que foram sujeitos os sindicalistas.

[10] Resumo da greve disponível em: https://50anos25abril.pt/historia/unidos-venceremos/as-mulheres-e-o-trabalho/.

Entre os primeiros destacam-se aqueles que participaram na democratização dos sindicatos, aproveitando a oportunidade criada pela legislação de 1969. Maria do Céu Ferreira conta com orgulho a sua contribuição pessoal para integrar as mulheres no processo, em Gouveia:

> Entretanto, em 1969, com a queda de Salazar, homens ligados aos organismos da Ação Católica, nomeadamente à LOC, formam uma direção e candidatam-se ao sindicato. Candidataram-se e ganharam. Numa primeira ou segunda reunião para discutir a contratação coletiva, eu convido uma senhora e vamos ao sindicato participar na reunião. Coloquei o problema: porque é que tinham que ser homens a tratar de problemas que dizem respeito às mulheres, nomeadamente a maternidade? Deram-me uma salva de palmas, que se eu tivesse um buraco tinha-me metido nele. Entretanto, convidaram-me para fazer um comunicado e eu fiz a apelar às mulheres para participarem. Na segunda reunião eram mais mulheres que homens. Uma coisa linda, linda.

Jaime Marques, que participou pessoalmente na democratização do Sindicato Têxtil do Distrito de Braga, em 1973, conta que "nós começámos a ir às fábricas, corremos as fábricas todas, […] distribuíamos uns panfletos e aquilo começou a crescer, a crescer de tal maneira que terminou em 15 de abril de 1973, com uma vitória retumbante da nossa lista". O que mais o marcou foi o dia da votação, "porque foi ali na rua do Camões, mas aquilo era um mar de gente para votar", e realça com orgulho que "os votos que eles tiveram foram só dos encarregados, o resto era tudo connosco, porque toda a gente sentia a necessidade de ter um sindicato. […] De imediato, o sindicato passou a ser uma casa para os trabalhadores, que sentiram que ali estava alguém que os ia defender".

Estas recordações não convocam apenas emoções positivas. Alguns dos protagonistas lembram as dificuldades e a persistência necessária nestas primeiras movimentações. Segundo Francisco Duarte, que em 1971 foi eleito delegado sindical do Sindicato dos Trabalhadores Metalúrgicos: "Na maioria dos casos éramos escorraçados, especialmente quando íamos ali ao Bombarral tentar ver quem eram os aprendizes que trabalhavam nas oficinas sem terem idade!" Ramiro Reis também destaca, como a memória mais marcante da sua atividade sindical antes do 25 de Abril, a repressão policial no "1.º de Maio, quando íamos para o trabalho e saíamos de casa às seis da manhã ou cinco e meia e encontrávamos as ruas e os acessos todos bloqueados pela GNR, que estava em todas as esquinas até à porta das fábricas". Finalmente, uma das questões mais sublinhadas por vários das e dos protagonistas era a constante presença de "bufos", informadores da PIDE, nas fábricas, associações e também no movimento sindical. Sebastião Mota conta o que sentiu quando

soube que um dos seus colegas fora visto a falar com o diretor da PIDE de Leiria: "Isso para mim foi uma faca no coração."

Em suma, as emoções evocadas nas memórias dos sindicalistas que viveram a revolução recuam ao passado difícil da ditadura, que não é evitado. Pelo contrário, é relatado e analisado para ilustrar uma realidade que repudiam e que procuram denunciar nas suas múltiplas dimensões opressivas às quais fazem corresponder diversas formas de resistência. Estes relatos, na estrutura da narrativa biográfica, são também mobilizados para realçar o significado das "conquistas da Revolução".

Memórias da Revolução

A Revolução portuguesa é relatada por estes protagonistas, em primeiro lugar, como um período de excecionalidade que, no que respeita à história das emoções, está ainda por estudar em profundidade. Como Manuela Cruzeiro sublinhou, é necessário "juntarmos as vozes de quem viveu essa experiência única – dos principais protagonistas às figuras secundárias ou mesmo passivas – captarmos ambientes, formas de pensar, valores, racionalidades e sensibilidades" (Cruzeiro 2018).

Na maioria das narrativas, o 25 de Abril é descrito como um momento de emoção inesperada e involuntária. "O 25 de Abril foi um acontecimento inesquecível para toda a gente. Foi de uma alegria transbordante", conta Francisco Duarte. "Foi a noite mais feliz da minha vida, e o dia a seguir. Eu não sabia, eu estava com os pés na terra, mas acho que estavam também voando", declara Maria Helena. "E só se ouvia: Até que enfim. Já veio tarde. Somos livres. Não se pode voltar para trás", relata Elisa Marques. Victor Vilaça revela: "Eh, pá, fiquei radiante, e as pessoas estavam estupefactas, porque, aqui no Norte, nunca se acreditou que podia haver uma revolução, isto era de tal forma repressivo e as pessoas tinham tão pouca informação…"

Para parte significativa destes protagonistas, a memória da Revolução coincide com a recordação do seu processo pessoal de consciencialização política. Maria Costa da Cruz lembra que "havia as sessões de esclarecimento, depois do 25 de Abril, nas escolas, nas juntas de freguesia, e eu queria ir e foi assim que eu comecei, para ir, para perceber, para começar a perceber afinal o que é que estava mal, tão mal, tão mal, e o que é que queríamos mudar". É também neste período que vários destes protagonistas iniciam a sua atividade sindical. Adelino Mota destaca que "não era um homem, ainda, com o conhecimento, com uma convicção política assim tão profunda, mas sentia a necessidade da liberdade, sentia a necessidade da alteração. E, portanto, aquilo foi a alteração da correia, e, portanto, foi a liberdade da correia, e, a partir daí, foi sempre, sempre…". Não deixam

contudo de relacionar a sua estreia no ativismo com o sentimento de injustiça já aludido pela perceção das desigualdades durante a infância e juventude. Lurdes Leite sublinha que "propriamente consciência eu não tinha. Eu acho que o que me foi trazendo a alguma atividade, a juntar-me a pessoas, a querer fazer coisas, foi um bocado talvez o sentido que eu tinha das injustiças". Maria Costa da Cruz explica: "Eu sentia que tinha de o fazer porque sabia que isso era necessário, que era justo, e então, se eu via a vida tão ruim como era, as dificuldades, aquela submissão, aquela coisa, tinha que lutar pelos direitos das pessoas, por melhores condições de vida, melhores condições de trabalho."

Por outro lado, é também durante a narração do seu ingresso nos movimentos sociais que os ativistas refletem sobre as motivações desta opção. Luzia Lopes justifica a assunção da responsabilidade como delegada sindical, revelando que "acreditava no meu contributo, com as minhas colegas de trabalho, com os meus colegas de trabalho, numa perspetiva de respeito, de coerência, de verdade e de dignidade, o que me levava a comprometer-me". Maria Helena confessa que, "às vezes, não sei explicar, era uma vontade que eu tinha, […] não podia deixar mal os trabalhadores, tinha que lutar por eles, porque eles também estavam precisando imenso de ajuda".

Domingos Peixoto, por seu lado, associa a sua motivação à formação católica: "A minha vontade e dedicação vem do passado junto à Igreja, vem daquilo que eu fui aprendendo. Eu aprendi que as pessoas são todas iguais. Eu aprendi que devemos ser solidários e essa era a minha vontade pessoal." Já Joaquim Pereira da Costa relaciona-a com a própria experiência operária: "Na TVP, aí é que eu comecei a abrir os olhos. […] Os problemas na indústria têxtil eram muitos, e então aí é que eu fui, digamos, que empurrado para a frente e assumi, na altura, a função de delegado sindical e passei para o sindicato. E aí começou a nossa luta."

Deve-se destacar que estes percursos e emoções individuais são enquadrados por relatos dos processos coletivos, em particular o desejo generalizado de mudança e a intensidade da mobilização coletiva. Maria da Graça Branco, ao contar o processo de construção do Sindicato dos Professores do Norte, lembra que "íamos todas daqui de Braga, ia tudo […], acho que tudo estava interessado em mudar, […] eu acho que era até mais aquela coisa de nos juntarmos e de mudarmos a própria escola".

No mesmo espírito de alterar a ordem do "antigo regime" no sentido de corrigir as injustiças sentidas, Manuel Carrola descreve o processo de saneamento do Instituto das Obras Sociais e a consequente assunção da sua direção por uma comissão de dirigentes sindicais. Ficando responsável pela admissão das crianças, o sindicalista testemunha:

> Claro que eu vi as ambições que lá estavam. Quem eram os garotos que lá estavam. Eram os filhos ou dos industriais, ou, uma boa parte deles, de bancários, que ganhavam bem. Ela tinha passado as fichas para baixo, porque eu depois lia a data da inscrição, os mais recentes estavam já por cima para entrar e os outros mais antigos, que eram os filhos de operários, que eram aqueles que tinham de ir trabalhar e não tinham onde deixar os filhos, em baixo. E eu fiz ao contrário, os filhos dos operários passaram todos para cima e os outros passaram para baixo; foi ao contrário.

Esta lógica de correção das injustiças é também refletida nas palavras de Antónia relativamente aos abusos de que as operárias eram vítimas: "Depois, começou a haver o movimento sindical, começou a haver amizades lá dentro e aquilo abrandou um pedaço. Aí foi, abrandou mesmo, teve que abrandar. Já não faziam o que eles queriam, porque a gente também lhes saltava em cima."

Destaca-se, por outro lado, um profundo orgulho nas pequenas e nas grandes conquistas coletivas e individuais. Maria do Céu Ferreira conta emocionada a conquista do horário semanal de 42 horas: "Depois foi a conquista do sábado, das 42 horas. Em pleno inverno, aquilo foi uma coisa… As empresas todas paradas ao sábado, os trabalhadores com fogueiras para se aquecerem e eu, com outros dirigentes, a fazermos a volta às empresas […]. E pronto, foi uma luta ganha porque as pessoas aderiam em força."

Joaquim Pereira da Costa, ao relembrar a luta necessária para impor na indústria têxtil o salário mínimo fixado em 1974, explica que muitos patrões alegavam não poder pagar. Foi necessário a comissão da sua empresa contratar um contabilista para fazer um estudo técnico da contabilidade da empresa, que concluiu que bastaria a empresa aumentar ligeiramente o preço do metro de tecido para ter condições de pagar. "Pronto, eu comuniquei aos trabalhadores, e então, sim senhor, o salário mínimo estabelecido é para cumprir, que nós não abdicamos dele, e a empresa começou a cumprir."

Esta persistência e determinação no sentido de impor nas empresas os direitos conquistados na lei surge em outros depoimentos, como o de Antónia Marques, que relata com orgulho: "Ah, meu Deus, as 40 horas, aquilo foi uma guerra […]. Nós chegávamos àquela hora, parávamos tudo e saíamos todos. […] Porque ele apagava-nos a luz e aquilo ficava tudo numa escuridão […]. Podia alguém cair pelas escadas abaixo. Havia lá mulheres mais velhotas e outras. […] Mas a gente não cedeu, não cedemos."

Associada a este orgulho na persistência e na vitória, destaca-se ainda a alegria de conquistar um novo direito, por vezes nem sequer em proveito próprio. Maria Costa da Cruz, por exemplo, descreve a luta em que conseguiu impor o reconhecimento das diferentes categorias profissionais na sua clínica. "Foi muito bom, elas ficaram muito contentes

e foram para aí umas quatro ou cinco que tiveram essa regalia, e isso foi muito bom. […] E foi e venceram… Quer dizer, fui a muitas, mas essa lá na clínica, essa é que me deu muita alegria e que foi difícil."

Para além destas manifestações de orgulho nas conquistas coletivas, as protagonistas não deixam de salientar o esforço individual. Ana Maria recorda-se "de ir para a casa de banho às vezes chorar, com os nervos, que aquele dinheiro fazia-me falta, mas nunca dava parte de fraca cá fora". Lurdes Leite também lembra que, quando estavam com contrato a prazo, a orientação do sindicato era não fazerem greve, o que também era um esforço significativo para uma ativista: "E as mulheres vinham das fábricas, faziam a volta e eu estava na máquina e comecei a chorar, porque, claro, ouvi-as passar cá fora. E o encarregado era tão mau que foi dizer ao chefe que eu estava a chorar por causa da manifestação e da greve e de não poder fazer greve. E era verdade, toda a razão tinha ele."

Os ativistas, e sobretudo as mulheres, sublinham ainda o impacto que as melhorias materiais conquistadas tiveram nas suas vidas. Manuela Medeiros conta que "até fizemos uma festa com o primeiro salário mínimo que tivemos. Veio o 25 de Abril e eu não conhecia uma nota de 1000 escudos". Ana Maria dá um exemplo do que significou em termos práticos esta subida no poder de compra: "Eu lembro-me que o salário foi logo para três contos e trezentos a seguir. Foi uma alegria, porque eu tinha três crianças pequenas, não tinha televisão, não tinha frigorífico, não tinha uma cama para cada um. Não tinha uma série de coisas e consegui comprar isso tudo."

A par dos aumentos salariais, muitos outros direitos conquistados são recordados, como o direito a férias ou subsídios, realçando-se assim as grandes conquistas que a Revolução e o ativismo proporcionaram. Manuel Carrola lembra "que as pessoas deixaram de ter oito dias de férias. Aqui ainda era assim, tinha-se oito dias de férias […]. Eu assisti a isso. Depois passou a um mês de férias, um mês de subsídio, o subsídio de Natal".

Finalmente, é de destacar que a vivência do período revolucionário é evocada ainda como um período excecional na formação pessoal dos ativistas. Lurdes Leite recorda a primeira vez que representou o seu sindicato no Ministério de Trabalho durante a discussão do contrato coletivo de trabalho, altura em que conheceu os dirigentes mais experientes:

> Eles a falar pareciam doutores. Já vinham da clandestinidade, tinham muita experiência. Aquilo para mim foi, assim, uma luz, estás a ver? Achei aquilo tão bonito, tão bom, serem operários e já estarem naquele nível, defenderem a classe operária e os trabalhadores […]. Pronto, aquilo tudo para nós eram as nossas aprendizagens, era um saber que nós éramos capazes de lá chegar, éramos capazes de aprender, também de fazer. E claro que tudo isso era com o tempo que nós lá íamos.

Etelvina Rosa, que participou na autogestão da sua empresa entre 1974 e 1979, evidencia igualmente a aprendizagem pessoal assegurada por essa experiência excecional. "Nós […], a maioria, não tinha qualquer consciência política, e realmente vermo-nos ali a braços com aquilo, e ter que gerir e tratar de tudo como se fosse uma entidade patronal, deu-nos uma vivência que para mim, pelo menos, serviu para a vida."

Em suma, o período revolucionário é recordado com emoções diversas, desde uma alegria retumbante ao despertar de uma nova consciência, associada ao compromisso individual com a transformação da realidade social. Estas emoções e sentimentos são enquadrados pela descrição de um processo de mobilização social e participação cívica inéditos em Portugal, que permitiram avanços significativos ao nível dos direitos laborais, recordados com orgulho pelos que tornaram possível a sua conquista. No entanto, se estas memórias são comummente contrastadas com outras do período antecedente, não deixam também de evocar uma mágoa partilhada face ao desfecho do processo.

Memórias da contrarrevolução

As recordações positivas e edificantes do período revolucionário convivem com lembranças tristes e revoltantes da violência contrarrevolucionária. Maria Costa da Cruz não deixa de afirmar que, "mesmo depois do 25 de Abril, havia a repressão. Para mim foi mais sentido depois do 25 de Abril. Foi muito duro, foi muito duro […]. Se a gente andava nas colagens, éramos batidos, tiravam-nos as escadas, tiravam-nos os baldes, batiam-nos". Ana Maria conta que foi visitar um colega ao hospital, vítima de um destes episódios: "Ele não conseguia ainda falar, a única coisa que eu percebi foi ele dizer, quando nós dissemos: 'E então, como é que tu estás?' A falar entre os dentes que lhe doía os ossinhos todos, que não sabia o que lhe doía mais. E eu fiquei revoltadíssima naquela altura."

Se na região de Braga os ativistas sindicais testemunham essencialmente a violência da reação conservadora, no Centro/Sul é também relatada a conflitualidade entre as diferentes tendências de esquerda. Sebastião Mota conta que "estávamos lá em Santa Iria da Azoia, lá na coletividade local a fazer um plenário, e lá aquela rapaziada do MRPP tenta invadir o plenário, e ainda nos mandaram pedras. Nós estávamos atacados pela esquerda, pela direita, pela extrema-esquerda, não havia ninguém que não chutasse na gente, mas a gente chegava para isso tudo".

Como este relato ilustra, a esta revolta está muitas vezes associado o brio da resistência. O mesmo se pode verificar no testemunho de Maria Helena, que conta como os ativistas açorianos foram perseguidos: "Eu recebia telefonemas para a minha casa horríveis, chamavam-nos nomes horríveis, nojentos. Mas eu tenho um bom ouvido para ouvir a voz da pessoa.

Ligavam-me e eu: 'Tu és fulano, eu sei quem tu és, tu trabalhas com [anonimizado]. Encara-me por eu ser comunista, encara-me. Eu não tenho medo de ti, nem de ti nem de ninguém.'"

Para além da violência contrarrevolucionária, os protagonistas falam também da perseguição e do assédio patronal, mas mais uma vez associam estas lembranças a episódios de resistência que os dignificam face à adversidade. José Manuel Ferreira conta que ficou marcado devido ao seu empenho na luta pelo contrato coletivo de trabalho da empresa, tendo mesmo sido ameaçado: "Eu fui chamado à administração e eles disseram-me assim: 'Sabes qual é a porta por que entraste?' E eu disse: 'Foi aquela que está ali.' 'É por essa que vais sair.' 'É quando vocês quiserem. Mas é quando vocês quiserem' – mas, aqui por dentro, eu tinha dois filhos em casa."

Domingos Peixoto, quando era coordenador da comissão de trabalhadores da sua empresa, foi alvo de um processo disciplinar que levou ao seu despedimento. Conta este processo começando por frisar a sua intransigência face ao assédio patronal:

> Nós tínhamos essa luta muito persistente e convicta e mantínhamos uma paralisação de duas horas ao fim de cada turno. […] A administração tentou-me pôr contra o nosso dirigente máximo sindical da fábrica, que era o dirigente dos químicos, e eu disse-lhe que não me punha contra o meu colega, que não fazia nada contra ele. […] E ele deixou-me a ameaça de que eu é que seria prejudicado e que com essa atitude não estava a fazer nada a bem dos trabalhadores. Mas eu achava que estava a fazer, portanto eu não cedi.

Francisco Duarte, por sua vez, conta que "foi uma atividade sindical muito contrariada, muitas vezes pelo patronato", que, para além das ameaças, recorria ao assédio. "Tive uma vez um patrão que me fez uma proposta de eu abandonar a vida política e sindical, que poderia ser chefe da fábrica. Tivemos uma discussão que ainda hoje está na mente dos dois, certamente."

José Cunha relata um episódio semelhante:

> Eu, por exemplo, o meu patrão [anonimizado], […] um dia abeira-se de mim e disse: 'Ó Cunha, não é para deixares o sindicato, mas deixas de sair da empresa para ir para o sindicato.' E naquela altura dava-me 500 escudos a mais do que eu tinha. Eu ainda pensei, porque 500 escudos naquela altura era bastante dinheiro. […] E deu a todos e não me deu a mim, mas não foi isso que me vergou.

Manuela Medeiros explica o significado de um comportamento desta natureza para uma sindicalista, ao descrever um episódio análogo:

> De maneira que, muitas vezes, eles precisam é de ver como tem valor a palavra. A palavra de honra, que já se deixou de falar nela. A palavra tem muito valor e muito sentido. Porque ele queria dar-me mais sete escudos e meio, ou seis e meio ou sete e meio, não era brincadeira, estás a perceber? No fim da semana era um dinheirinho. Mas eu não, no fim não aceitei. As minhas colegas iam saber, e depois? E depois, eu perdia toda a confiança.

O testemunho de Luzia Lopes ajuda a densificar esta significação ao contar que também recusou um aumento que a diferenciava das suas colegas de trabalho: "Pronto, isto criava aqui uma divisão. Não valia a pena."

Para além da violência contrarrevolucionária e da perseguição patronal, estes ativistas ainda tiveram de enfrentar a desindustrialização, um processo recordado com mágoa, mas em que se valoriza a capacidade de resistência entre os trabalhadores. Os projetos de investigação que exploram a memória operária do Portugal pós-industrial revelam um processo traumático marcado pelo desgaste da identidade e solidariedade operárias, confrontadas com a atomização da força de trabalho. Não deixam de destacar a mesma resistência na defesa dos postos de trabalho, mas também da dignidade individual e coletiva (Lago 2014; Santos 2017). Para além disso, como tem sido estudado em diferentes áreas desindustrializadas, a memória hegemónica tende a culpabilizar os trabalhadores e os excessos do período revolucionário por este desfecho (Santos 2017), o que os sindicalistas procuram contestar com as suas "memórias fracas" (Traverso 2012).

Os dirigentes sindicais agora entrevistados assumem, na sua maioria, uma explicação do recuo pós-revolucionário que se relaciona diretamente com a desindustrialização. Nesse sentido argumenta Ramiro Reis:

> A Revolução e as suas conquistas duraram até para além do golpe de 25 de novembro de 1975, que a travou. Pode-se mesmo dizer que a força dos operários dos lanifícios, das operárias do vestuário, dos mineiros da Panasqueira, era tanta que, apesar de todas as tentativas de desagregação dos trabalhadores, estes só viriam a ceder perante o encerramento massivo das empresas e dos acordos de pré-reforma da Segurança Social, que substituíram trabalhadores com 55 anos ou mais, com direitos, por trabalhadores precários sem direitos.

Este argumento é ilustrado com casos concretos que vivenciaram ou acompanharam enquanto dirigentes sindicais. Antónia Marques conta:

> A fábrica faliu, só viemos embora quando ela faliu. Mas quando ela faliu, já foi com muito sacrifício dos trabalhadores, para aguentar até o fim, porque os trabalhadores ficaram sem

> quatro meses de salário, naquela altura, quatro meses de salário, três subsídios. Já estava pessoal lá a ficar maluco, já não dava mais. […] Mas, como a lei não previa meter os trabalhadores no fundo de desemprego sem ter quatro meses de salários em atraso, porque isto é sempre para dar cabo da vida aos mesmos, os trabalhadores tiveram que se aguentar ali, não é? […] Por isso é que eu digo, foi uma vida massacrada. E a gente depois fica revoltada.

No mesmo sentido vai também o testemunho de Maria do Céu Ferreira, que relata o encerramento da sua empresa, quando os trabalhadores estiveram três meses de piquete para que nada fosse retirado do seu interior:

> Os trabalhadores ficaram três meses à porta da empresa, em tendas. Isto foi no princípio de 1981, com grande apoio e solidariedade, mas também com a polícia a fazer guarda para nos demover. Havia um trabalhador que tinha a incumbência de, se viesse a polícia, ir aos bombeiros tocar a sirene. E fez, e foi julgado, mas absolvido. A greve terminou, mas depois o patrão fez *lock out*. Foi uma coisa trágica. Depois fechou, foi muito mau, porque eram 400 trabalhadores, famílias inteiras e na altura o que valeu foi a emigração para a Suíça.

Etelvina Rosa também viveu um período de insegurança semelhante, devido ao segundo abandono da sua empresa pelos patrões, em finais de 1993, mas neste caso os trabalhadores decidiram manter o forno a laborar em autogestão, na esperança de manter os seus postos de trabalho. O relato inclui mais uma vez uma reflexão sobre o significado da solidariedade para os ativistas:

> Íamos produzindo peças para alguns clientes e até a chamada jarra da solidariedade, que correu o país inteiro, e criámos uma gestão paralela, digamos assim, ou seja, fabricávamos peças que vendíamos […]. Quando sabíamos que havia uma feira numa localidade do distrito, lá íamos nós com uma banquinha e com as pecinhas para venda, para conseguir manter o forno ligado. Toda esta vivência obriga-nos a ter um espírito solidário diferente do comum dos trabalhadores.

Adelino Mota justifica a razão pela qual e de que forma, naquela conjuntura, a solidariedade entre os trabalhadores era sentida:

> Havia movimentos de solidariedade dos outros trabalhadores para a frente da fábrica, para apoiar os trabalhadores. Fui eu e muitos outros. Fomos para lá enfrentar… enfrentar a GNR, porque a GNR chegou… Porque a malta punha-se lá ao portão e não deixava entrar nem

> sair… que era para obrigar a pagar o salário. […] E a malta ia, a malta das outras fábricas era solidária, era solidária com eles, porque sabia que amanhã podia-lhes acontecer a eles.

O testemunho de Adelino Mota é acompanhado pelo do seu conterrâneo Sérgio Ribeiro: "Havia espírito de entreajuda, sabia-se que tal ou tal família estava a passar mal e ia-se lá levar alguma coisa. Eu choramingo com muita facilidade ao recordar isto."

Deverá sublinhar-se que, entre as emoções mais evidenciadas e alvo da reflexividade destes protagonistas, destaca-se realmente a solidariedade. De facto, não só são relatados acontecimentos marcantes devido a manifestações de unidade e fraternidade entre os trabalhadores, como essas manifestações são objeto de significação. Luzia Lopes, a propósito da greve têxtil de 1981 na Covilhã, o primeiro ataque ao contrato coletivo de trabalho de 1975, reflete:

> Foi um marco na minha vida porque provou-se que, se as pessoas estiverem unidas, nós conseguimos; segundo, porque os mil escudos não eram nada de mais para a vida que se estava a ter; e terceiro, sentiu-se a solidariedade. Porque ninguém sozinho consegue fazer nada, mas, se a gente sentir que tem outros do nosso lado a apoiar-nos, pronto, então as coisas conseguem-se.

Luís Garra também nos apresenta uma explanação do significado da experiência da solidariedade que importa destacar:

> Eu e mais 19 camaradas de trabalho tivemos um processo disciplinar, suspensão do contrato e suspensão do trabalho durante 6 meses. […] Não nos deixavam trabalhar, mas nós estávamos lá e, portanto, eram os trabalhadores que se punham ao portão da fábrica, a fazer alas de um lado e do outro para nós entrarmos […]. Foram manifestações de solidariedade que […] nos marcam de uma forma muito, muito profunda. Porque sentimos na pele, com atos concretos, o que é a importância da solidariedade; e, portanto, quando nós falamos da solidariedade nessa situação, já não estamos a falar de uma questão abstrata, de um princípio teórico. Nós estamos a falar de uma experiência.

Para além da resistência à perda dos postos de trabalho, os trabalhadores relatam também a progressiva perda de direitos. Manuela Medeiros, ao falar sobre a repressão policial durante a campanha contra o desconto de 2,8% no subsídio de Natal em 1983, destaca a solidariedade como fundamental e extrapola para uma ideia mais específica de confiança no coletivo sindical: "Fazia isto com muita convicção e também com muita

confiança naqueles que me rodeavam. Eu nunca estive sozinha em nada, eram poucos, mas eram bons. Porque às vezes o que tem valor não são as maiorias, mas quando as minorias são boas."

Para terminar esta secção, deverá também considerar-se que, não obstante esta determinação, nos testemunhos recolhidos está omnipresente a nostalgia de um tempo passado em que as pessoas valorizavam e se dedicavam às causas coletivas, a qual parece coincidir com a ideia de "melancolia" proposta por Enzo Traverso. Acomodando as categorias de Kosellek ao atual regime de historicidade, Traverso afirma que o espaço de experiência é um campo de ruínas e que o horizonte de expectativas desapareceu, pelo que o século XXI nasceu como um tempo marcado por um eclipse geral de utopias. O autor relaciona esta rotura sobretudo com a queda do Muro de Berlim, mas também aponta como fatores explicativos o fim do fordismo, a introdução do trabalho flexível, móvel e precário, bem como a penetração de modelos individualistas de concorrência entre os assalariados, que corroem as formas tradicionais de sociabilidade e solidariedade, desmantelando os quadros sociais da memória da esquerda cuja continuidade foi irremediavelmente fraturada (Traverso 2012).

De facto, a memória da intensificação da participação cívica surge comummente associada a uma certa melancolia e até consternação em relação ao período posterior de desmobilização e, sobretudo, face à atualidade. Lurdes Leite confessa a sua incompreensão:

> Neste momento acho que há muita coisa na sociedade para perceber que eu, pelo menos, não consigo ter abrangência para perceber… Por exemplo, quando me dizem que não podem, que não sabem, eu digo: Meu Deus, mas nós não tínhamos máquina de lavar, nós lavávamos no tanque. Nós íamos às sete horas embora. Nós tínhamos tempo para tudo, porque nós tínhamos vontade de fazer, de mudar, de criar coisas, de fazer coisas.

Em suma, os testemunhos sobre o período contrarrevolucionário revelam uma memória marcada tanto pela violência e pelo assédio patronal quanto pela resistência individual e coletiva que os trabalhadores lhes opuseram. Se as narrativas evocam a repressão, a desindustrialização e a erosão de direitos, também destacam a solidariedade e a resistência, conferindo dignidade ao ativismo mesmo na derrota. Contudo, permeia esses relatos uma nostalgia melancólica, não apenas pelo passado de mobilização, mas pela perceção de que as condições que sustentavam tal engajamento se dissiparam no presente. Como sugere Traverso, a memória desses anos parece pairar sobre um "campo de ruínas", onde a experiência histórica já não encontra eco nas expectativas do tempo atual.

Conclusão: "se valeu a pena e se ainda tenho esperança?"

Desde que Manuela Medeiros sugeriu a introdução destas questões sobre as emoções, elas têm vindo a ser respondidas por todos os entrevistados. Invariavelmente, afirmam que valeu a pena, destacando muitas vezes as aprendizagens pessoais. José Cunha conclui que "fiz o que podia e o que sabia, sem regatear esforços, nem nunca tirar proveito nenhum financeiro, a não ser conhecimento pessoal". Manuel Carrola afirma que "gostei desta vida sindical e dediquei sempre a minha vida, e a luta pus sempre à frente de tudo. Nunca me serviu de nada, pelo contrário. Financeiramente foi um prejuízo, mas também não é prejuízo porque a gente aprende outras coisas". Ramiro Reis defende que foi o ativismo que o "levou a evoluir e a ser aquilo a que cheguei", e Antónia Marques diz que: "Aprendi que nós temos o direito à nossa vida, à nossa liberdade, que nunca podemos depender de ninguém. Temos que ser nós próprios a olhar pela nossa vida. Não podemos baixar a cabeça, nunca. Eu não baixo a cabeça a ninguém". E finalmente, Adelino Mota testemunha: "O sindicalismo ensinou-me o que é a luta de classes e a diferença entre quem trabalha e quem explora […], a compreender as coisas da maneira que compreendo e saber, fundamentalmente, que esta sociedade não é a sociedade futura e, portanto, tem que se continuar a lutar contra ela. E isso, isso eu aprendi, e isso irá de agora até à toca. E estas convicções nunca mais as largarei."

Para além das aprendizagens pessoais, os ativistas destacam o seu contributo para o bem comum. Etelvina Rosa está convicta de que "dei o meu contributo, dentro do que me foi possível, não o desejável, nem o que seria necessário, mas contribuí para que o coletivo no seu todo também melhorasse um bocadinho a vida". Maria Helena considera que, "eu, se não me tivesse posto no sindicalismo, eu acho que não tinha valido tanto a pena, porque assim eu ajudei. Para mim é mais ou menos isso, porque o sindicalismo era como se fosse parte da minha vida pessoal que eu queria dedicar aos outros". No mesmo sentido, Maria Costa da Cruz confessa: "Ai, eu acho que valeu, valeu. Se não fosse por mais nada era pela minha, como é que eu hei de dizer, pela minha satisfação de participar, de ajudar, de demonstrar, de mostrar."

Lurdes Leite aprofunda o significado deste autorreconhecimento sublinhando:

> Nós não lutámos por quintas, nem lutámos por Mercedes, nem lutámos por vivendas com piscina. Nós lutámos por habitação para todos, escola para todos, tudo para todos. É isso que nós queremos, por isso nós não podemos ser condenados […]. Porque eu acho que não é à toa que os cidadãos como nós sacrificam muitas vezes festas da família, coisas com amigos, etc., porque acreditam naquilo que estão a fazer e acreditam no futuro.

Este último testemunho remete já para a segunda questão – se ainda tenho esperança? – indissociável da primeira – se valeu a pena? Maria da Graça Branco representa a maioria daqueles para quem esta "grande experiência" assegurou a "vontade de continuar a luta até o fim". E ainda alega: "Eu acho que, se a gente perde a esperança, perde tudo, não é? Acho que sim. Acho que com os altos e baixos que tem havido, de qualquer maneira, acho que as coisas vão melhorando. Pode ser mais devagar, mas vão." Adelino Mota também ainda está "convencido de que a sociedade vai mudar. Tenho essa esperança. Pode não ser para mim, para mim já não será". Elisa Marques acredita igualmente que "isto vai devagar, devagarinho, mas ainda há muito trabalho pela frente".

Por outro lado, perante esta questão, alguns destes ativistas não deixam de lamentar, como já referido, aquilo que consideram uma tendência geral para o individualismo. No entanto, associam essa deceção à sua convicção e persistência no ativismo. Lurdes Leite argumenta: "Se me pergunto se valeu a pena? Claro que pergunto. Nós temos sentimentos. Se o que estamos a fazer é bem, isso não tenho dúvida que é bem. Mas não perco, até hoje – tenho 70 anos –, não perdi o rumo, não perdi a ideia, não perdi o gosto por ir, não perdi o gosto por lutar." Francisco Duarte justifica o sentimento de deceção com base justamente no percurso vivido por esta geração: "Ainda hoje, quando falamos disso, sentimos a emoção do que foi. Porque eu ainda vivi 37 anos no salazarismo. E, enfim, as dificuldades por que passámos, aquela esperança que nasceu com o 25 de Abril, aquela perspetiva de uma sociedade mais justa. No meu ponto de vista, infelizmente, não tão justa como gostaria. Mas, enfim, cá estamos."

Esta ideia de que, apesar de tudo cá estamos, ou seja, ainda temos esperança, está também patente no testemunho de Maria Helena, dirigente sindical do setor da restauração em Ponta Delgada:

> Eu disse: "Isto vai dar certo." Tinha que dar. Mas depois não deu. […] E a gente estava com um sonho tão grande, de sair daquela masmorra em que nós estávamos e de repente dar aquele salto tão grande… Apesar de que às vezes precisávamos de ter ido mais longe. Porque, afinal, não fizemos o suficiente. Esses grandes encheram-se para aí outra vez. E o nosso sonho… Mas eu nunca esmoreço. Eu não esmoreço.

Para finalizar, poder-se-á afirmar que, mais do que as respostas diretas às perguntas formuladas por Manuela Medeiros, a reflexão sobre essas questões atravessa todas as recordações citadas que ilustram as narrativas biográficas, e é enquadrada por uma experiência historicamente específica e por um quadro de valores morais que modelam sentimentos partilhados. Um quadro de valores que se enquadra no que tem sido designado como

culturas de resistência ou de oposição, que estimulam emoções como a determinação, a coragem, a dignidade e a solidariedade, e que muitas vezes se alimentam da memória de lutas duradouras e resilientes (Goodwin, Jasper e Polletta 2004), como a resistência à ditadura portuguesa ou à contrarrevolução.

Bibliografia

AGUIAR, Álvaro, e Manuel Mota Freitas Martins. 2004. "O crescimento da produtividade da indústria Portuguesa no século XX". Porto: Faculdade de Economia da Universidade do Porto.

ALMEIDA, Maria Antónia Pires. 2018. "Contributos da História Oral para uma abordagem da situação da mulher em meio rural no século XX". Trabalho apresentado em *Transiciones en la agricultura y la sociedad rural. Los desafíos globales de la historia rural*, *Santiago de Compostela*.

ALVES, Nuno Almeida. 2018. "Youth transitions and generations in portugal examining change between baby-boomers and millennials". In *Transitions to Adulthood Through Recession: Youth and inequality in a European comparative perspective*, editado por Sarah Irwin e Ann Nilsen, 115-136. Erscheinungsort nicht ermittelbar: Taylor & Francis.

BARRETO, António. 2002. "Mudança social em Portugal, 1960/2000". ICS Working Papers, WP 6-02. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. 2006. "A pesquisa participante e a participação da pesquisa: um olhar entre tempos e espaços a partir da América Latina". In *Pesquisa participante: a partilha do saber*, editado por Carlos Rodrigues Brandão e D. R. Streck, 21-54. Aparecida: Ideias e Letras.

BRASÃO, Inês. 2013. "Narrativas de criadas de servir e construção da memória". In *Ouvi dizer Popular? O Uso da História Oral nos estudos sobre as Classes Populares em Portugal*, editado por Bruno Monteiro e Sílvia Correia, 55-64. Porto: Universidade Popular do Porto.

CABREIRA, Pâmela. 2024. *Operárias em luta. Reivindicações e resistência nas fábricas durante o PREC (1974-1975)*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

CORTESÃO, Luísa, ed. 2012. *A Marcha da Fome de Pevidém: Memórias de um passado na inquietude do agora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

CRUZEIRO, Maria Manuela. 2018. "Revolução, história e memória – O 25 de Abril e os desafios da História Oral". *e-cadernos CES* 29. https://doi.org/10.4000/eces.3431.

DIAS, Hugo. 2018. "Os recursos de poder do sindicalismo português". *Revista da ABET* 17 (2): 211-235.

DUQUE, Eduardo, e José F. Durán Vázquez. 2023. "Generations and life worlds: The case of Braga in Portugal". *Religions* 14 (11): 1413. https://doi.org/10.3390/rel14111413.

FERREIRA, Sónia. 2013. "Porque as devemos escutar? As vozes femininas enquanto fonte oral". In *Ouvi dizer Popular? O uso da história oral nos estudos sobre as classes populares em Portugal*, editado por Bruno Monteiro e Sílvia Correia, 55-63. Porto: Universidade Popular do Porto.

FREIRE, Dulce, Inês Fonseca e Paula Godinho. 2004. *Mundo Rural: Transformação e resistência na península Ibérica (Século XX)*. Lisboa: Colibri.

GOODWIN, Jeff, James M. Jasper e Francesca Polletta. 2004. "Emotional dimensions of social movements". In *The Blackwell Companion to Social Movements*, editado por David A. Snow, Sarah Anne Soule e Hanspeter Kriesi, 413-432. Blackwell companions to sociology. Malden, MA: Blackwell Pub.

HAMILTON, Paula, e James B. Gardner, eds. 2017. *The Oxford Handbook of Public History*. Vol. 1. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199766024.001.0001.

LAGO, Pedro Manuel de Carvalho. 2014. *A desindustrialização em Alcântara – Consequências sociais e urbanas*. Dissertação de mestrado. Lisboa: ISCTE.

LAINS, Pedro. 1994. "O Estado e a industrialização em Portugal, 1945-1990". *Análise Social* XXIX (128): 923-958.

LOFF, Manuel. 2007. "Marcelismo e ruptura democrática no contexto da transformação social portuguesa dos anos 1960 e 1970". *Espacio, Tiempo y Forma* 5 (19): 145-184.

NUNES, Américo, ed. 2011. *Contributos para a história do movimento operário e sindical*. Vol. 1: Das raízes até 1977". s. l.: CGTP-IN.

PALACIOS CEREZALES, Diego. 2003. "Confrontación, violencia política y democratización. Portugal 1975". *Política y Sociedad* 40 (3): 189-213.

PORTELLI, Alessandro. 1997. "Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na história oral". *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História* 15: 13-49. https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11215/8223.

PORTELLI, Alessandro. 2006. "Oral history: a collaborative method of (auto) biography interview". *The Practice of Qualitative Research*: 149-194.

PORTELLI, Alessandro. 2017. *História oral como arte da escuta*. Letra e Voz.

REIS, José. 2019. "A primeira industrialização 'moderna': a economia política de uma indústria sem economia nem país (1960-1974)". In *Economia e História: Estudos em homenagem a José Maria Brandão de Brito*, 91-104. Lisboa: Colibri.

SANTOS, João Pedro Oliveira. 2017. '*Somos operários, é malta do ferro'. Desindustrialização, Classe e Memória Operária em Setúbal*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: NOVA FCSH.

SEIXAS, Margarida. 2023. "O Direito do Trabalho e a Primavera Marcelista". *Revista Internacional de Direito do Trabalho* 3 (5), 289-329.

SILVA, Manuela. 1982. "Crescimento económico e pobreza em Portugal (1950-74)". *Análise Social* 18 (72, 73 e 74): 1077-1086.

SOUTO, Carlos F. Velasco. 2015. "Resistência campesina, identidades coletivas e gestom da memória. A luita das comunidades agrárias contra a ditadura na Galiza e Portugal (1939-1975)". In *Estudos da AIL em Teoria e Metodologia Relacionamento nas Lusofonias*, editado por Elias J. Torres Feijó, Raquel Bello Vázquez, Roberto Samartim e Manuel Brito-Semedo, 75-87. Santiago de Compostela, Coimbra: AIL Editora.

TAUGINIENĖ, Loreta, Eglė Butkevičienė, Katrin Vohland, Barbara Heinisch, Maria Daskolia, Monika Suškevičs, Manuel Portela, Bálint Balázs e Baiba Prūse. 2020. "Citizen science in the social sciences and humanities: The power of interdisciplinarity". *Palgrave Communications* 6 (1): 89. https://doi.org/10.1057/s41599-020-0471-y.

THOMPSON, Edward P. 1993. *Customs in Common: Studies in Traditional Pupular Culture*. New York, NY: The New Press.

TRAVERSO, Enzo. 2012. *O passado, modos de usar: história, memória e política*. Odivelas: Unipop.

VARELA, Raquel. 2011. "A persistência do conflito industrial organizado. Greves em Portugal entre 1960 e 2008". *Revista Mundos do Trabalho* 3 (6): 151-175.

VISEU, Albano Augusto Veiga. 2007. *Memórias históricas de um espaço rural: três aldeias de Trás-os-Montes (Coleja, Cachão e Romeu), ao tempo do Estado Novo*. Tese de doutoramento. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Ensaios

O cinema que corporaliza as memórias. Métodos de trabalho colaborativo em *Prazer, Camaradas!* (2019)

José Filipe Costa, Hugo Azevedo***

Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias 43 (2024), 179-189. ISSN 0870-4546.
DOI: https://doi.org/10.34619/n26o-elpy

O filme *Prazer, Camaradas!* (2019) rememora a tensa e simultaneamente cúmplice relação de portugueses e estrangeiros, quando partilhavam o seu quotidiano em cooperativas formadas no Ribatejo, em 1975, após ocupações de terras e palacetes na região da Azambuja. Essa rememoração é feita através de dramatizações que tocam em concepções de afectividade, intimidade e sexualidade, nos papéis do homem e da mulher, na emancipação da mulher, na alfabetização com base no método de Paulo Freire, etc. O filme coloca os actores a dramatizarem tarefas agrícolas e pecuárias, assim como serões culturais e bailes tradicionais, sessões de alfabetização e de planeamento familiar.

Neste processo de rememoração, foi essencial filmar em espaços com marcas que activaram recordações, como, por exemplo, o casarão da família Mendia, que em 1975 albergou a Comuna de Aveiras, em Aveiras de Cima, ou a Quinta da Marquesa, uma ruína que fica paredes-meias com a capital de concelho, Azambuja. Outros *décors* fundamentais foram a aldeia de Manique do Intendente, no largo principal, onde há uma circulação mais intensa dos moradores e os mais idosos conversam e jogam às cartas. Outro espaço fundamental foi o tanque colectivo da aldeia. Este lugar onde as mulheres lavavam a roupa foi propositadamente posto em funcionamento pela Junta de Freguesia de Manique do Intendente para a rodagem do filme. A água correu de novo para os tanques e as actrizes desempenharam o seu papel de lavadeiras, enquanto narravam as suas histórias de amores juvenis, perda da virgindade e a sua relação com os homens.

Antes de passarmos à rodagem de cinco semanas, organizámos dois momentos prévios de *casting* e trabalho com os actores, com a actriz e encenadora Sofia Cabrita, num espaço cedido pela Junta de Freguesia de Manique do Intendente. Aí aprofundámos cumplicidades que já vinham sendo construídas com os actores, em almoços organizados

* Argumentista, realizador e professor, Portugal.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-8809-7801. *E-mail*: josefilcosta@gmail.com.
** Director de fotografia, Portugal.

pelos homens da aldeia ou em passeios ao final da tarde com algumas mulheres. Em todo este processo, António Rodrigues, morador em Manique do Intendente, tornou-se um facilitador nato, ajudando a construir uma teia de relações com vários dos actores locais, quer fosse num dos cafés da aldeia, quer numa confraternização em casa de um seu amigo, também morador em Manique do Intendente. Nesse dia em particular, conversámos, bebemos vinho do Cartaxo e comemos febras assadas sobre o carvão aceso numa lareira.

Nos *ateliers* dinamizados pela actriz Sofia Cabrita, fizemos germinar mais profundamente esta convivência, que se revelou fundacional para aquilo que é o filme. Há um episódio inesquecível por aquilo que representa de paradoxal: alguns actores e actrizes convidados a participar nestes encontros, declararam-se, logo à partida, incompetentes para participarem num filme. Foi o caso de Cecília Rodrigues, que afirmou objectivamente não ter "jeito" para representar. Não poderia ser mais equivocada esta sua impressão, pois foi ela quem activou, na rodagem do filme, momentos de uma grande inventividade, com uma espontaneidade e uma entrega ímpares, frente à câmara. Por exemplo, na cena da reactivação de um baile tradicional na aldeia, em que ela dança com o marido, António, este aproxima-se demasiado do seu corpo e rouba-lhe um beijo, algo interditado pelas mães que estariam a vigiar os comportamentos das filhas.

No filme, estas mães são evocadas como entidades imaginárias, sentadas no baile, de olhos postos sobre as condutas mais imorais dos casais que dançam. Cecília aproxima-se do ouvido de António e sussurra-lhe frases por ela improvisadas: como a sua "mãe" viu o beijo roubado, conclui que "quem leva depois sou eu". Cecília modula a voz entre murmúrios, gemidos de amor, culpa e remorso, como se de uma menina de 15, 16 ou 17 anos se tratasse. E fá-lo, sem se ver nela um esforço de representar um determinado sentimento ou uma emoção. Em Cecília não se vislumbra esse labor, essa distância entre pensar em ser algo e *actuá-lo*. Ela dá-se num *acontecer* sucessivo.

Muito disto estava em parte previsto aquando da preparação do filme: *improvisar, improvisar, improvisar* era o seu princípio organizador, mas, paradoxalmente, dentro de um sistema construído, para fazer surgir o tal *acontecer* num estado nascente: ver o instante em que algo desponta no corpo e nas palavras dos actores, no seu primeiro brilho; fazer da rodagem do filme um princípio detonador da rememoração no presente e ao, mesmo tempo, devotarmo-nos completamente àquele presente. Muitas das ideias que formam, digamos assim, esse sistema construído foram condensadas num documento de trabalho a que chamei "Proposta de plano de ataque: notas sobre o trabalho com os actores" e que foi distribuído a alguns elementos da equipa, como, por exemplo, o assistente de realização, Luís Nunes, e Hugo Azevedo, director de fotografia.

Entre o final de 2024 e o início de 2025, propus ao director de fotografia de *Prazer, Camaradas!* que dialogasse com este documento de trabalho de 2018, intermediando algumas reflexões sobre como se estabeleceram as nossas relações com os actores e como construiu o trabalho de câmara e iluminação do filme. A vontade e a pertinência deste diálogo derivam da leitura do livro *Mundos de Arte* (2010), do sociólogo Howard S. Becker, que me parece fundamental para compreender como se faz um filme. Becker põe o acento tónico no trabalho de cooperação entre quem participa na fabricação e disseminação de uma obra de arte. Seguindo o seu raciocínio, um filme não é uma emanação de um ser excepcional que concebe um mundo (por exemplo, o realizador), a que os outros (actores e equipa técnica) dão forma. É algo que surge da cooperação entre os muitos envolvidos nesse mundo construído passo a passo. Comecemos então esse diálogo escrito entre o documento que propus em 2018 como plano de trabalho e as reflexões feitas, hoje, por Hugo Azevedo.

Nota importante: aquele documento conjugava os verbos no futuro, pois foi elaborado como plano de preparação para a rodagem. Neste artigo, adoptarei o passado como tempo verbal, para tornar mais compreensível a minha troca de ideias com Hugo Azevedo.

1 *Storyboard* de José Filipe Costa e plano correspondente no filme *Prazer, Camaradas!*

2 *Storyboard* de Hugo Azevedo e plano correspondente no filme *Prazer, Camaradas!* – contraluz nos corpos das mulheres estrangeiras. Mais uma vez, a ideia de trabalho colaborativo – debatemos a fotografia e a *mise-en-scène* do filme com base nos *storyboards*.

Proposta de plano de ataque: notas sobre o trabalho com os actores

Revivenciar a memória através do cinema. Tornar o passado presente.

JOSÉ FILIPE COSTA – Mais do que encenar uma situação de forma rígida, tratava-se de criar relações de conforto e cumplicidade entre actores e entre estes e a equipa, para que idealmente se entrasse num fluxo emocional, durante a rodagem, como se estivéssemos numa espécie de estado hipnótico, mas consciente, ou seja, num estado de auto-esquecimento – o oposto ao da reflexão e preocupação – em que o prazer é o grande motivador; não há medo do fracasso; a autoconsciência desaparece; a actividade torna-se autotélica, ou seja, a própria actividade é a recompensa.[1]

[1] Vale a pena citar aqui o que Daniel Goleman entende por "fluxo": "[Fluir] é um estado em que as pessoas ficam absolutamente absortas no que estão fazendo, dando atenção exclusiva à tarefa, a consciência em fusão com os atos. Na verdade, pensar demais no que está acontecendo causa interrupção no fluxo

Não incutimos nos actores a ideia de que teriam de fazer de conta que vivíamos o passado, mas a ideia era evocá-lo: como se chamássemos os seus fantasmas e nos divertíssemos com eles, conjurando-os e, neste movimento, usando comportamentos e expressões do presente. Era interessante que esta evocação tivesse momentos celebratórios, às vezes doloridos, outras vezes debochados. Por outras palavras, a dramatização de situações não servia para afirmar que a vida em 1975, ou antes do 25 de Abril, era "assim" e que copiávamos o passado. Estávamos era a chamar à lembrança esses tempos, sabendo que o verdadeiro plano temporal existente no qual filmávamos era o presente. O passado era uma memória vivida naquele momento, com a qual nos divertíamos, para o qual também podíamos olhar com distância crítica e humor, interrogando-o e, por vezes, comparando-o com o presente.

HUGO AZEVEDO – Havia que manter, durante todo o processo de rodagem, a ideia inicial de que estávamos a fazer um filme sobre a memória. Não sobre a memória guardada, mas, muito mais difícil, sobre uma memória recriada. O pressuposto era de que os actores tinham de nos mostrar as suas memórias através de actos e nós tínhamos de encontrar formas de as codificar em imagens e sons – criar pequenas metáforas que transmitissem várias ideias de um passado imaginado. Mas isto não significava estarmos presos a uma certa estética do período em causa. Podíamos criar a nossa própria estética, até porque normalmente é assim que a memória funciona: afinal, recordamos sempre o passado tingido pelos acontecimentos do presente.

Não era desajustado dar um aspecto anacrónico a determinadas sequências. Pelo contrário, interessava revelar o artifício, mostrando que estávamos a fazer um filme, porque isso era mais honesto. Por exemplo, na cena que rememora um serão cultural numa cooperativa em 1975, vemos ostensivamente cabos eléctricos espalhados pelo chão a ligarem os projectores que iluminam a cena. No início do filme, os actores falam directamente para a câmara. Não é um problema, pelo contrário: nós estamos ali, com eles. Nós, a fazer o filme, e eles, a relembrar vivências passadas.

Na cena do serão cultural, além de tornarmos visível o uso de projectores e cabos no *décor*, também aplicamos luzes fluorescentes nalgumas superfícies, não muito diferentes daquelas que usamos nas nossas cozinhas. Não são adereços considerados de filme

– até a idéia 'como estou fazendo isso maravilhosamente' pode interromper o fluxo. A atenção fica tão concentrada que as pessoas só têm consciência da estreita gama de percepção relacionada com o que estão fazendo, perdendo a noção de tempo e espaço. […] E, embora atuem no ponto mais alto quando em fluxo, não se preocupam com seu desempenho, com a questão de sucesso ou fracasso – o que as motiva é o puro prazer do ato em si" (Goleman, 2011, 172-173).

de época, mas trazem à cena um ar "fora do tempo" e uma ideia visual de que estamos a improvisar, tal como estamos a improvisar no trabalho com os actores. Sublinhamos, assim, que estamos a reutilizar um interior de palacete aristocrático decadente, para um outro desígnio que não aquele a que estava destinado. Esteticamente, o objectivo era construir um espaço escuro, em que as paredes estavam iluminadas, mas os actores não. Eles tornam-se silhuetas, que nos vão contando as suas histórias, como num teatro de sombras.

Mais adiante no filme, há um plano em que dois homens vêem sombras de mulheres projectadas numa tela branca, enquanto passeiam pelo corredor do palacete. O mesmo tipo de sombras dança depois nas janelas do palacete, desta vez visto num plano exterior captado pela câmara. Num qualquer outro filme, buscaríamos esconder o facto de que estamos a recriar a realidade. Neste, esta recriação era exactamente o que queríamos mostrar.

JOSÉ FILIPE COSTA – Assim, os objectivos, à partida, eram: Criar situações dramáticas em que os actores vestissem roupas contemporâneas, em cenários existentes na região da Azambuja (quer fossem casarões ocupados e tornados estruturas de apoio a cooperativas em 1975, quer fossem edificações semelhantes), mas a viver um tempo ficcionado por nós proposto: um serão cultural ou uma assembleia em 1975; a lavagem de roupa no tanque colectivo da aldeia, em 1975; um baile antes do 25 de Abril, etc…

HUGO AZEVEDO – Este lado anacrónico do filme foi o que mais nos libertou, permitindo-nos estar bastante próximos dos actores. Como não havia as grilhetas de manter a verosimilhança, tendo como ponto de referência absoluto o passado, podíamos recriar sem bloqueios. Quando, na cena do baile, o movimento da personagem do Avelino determina a movimentação da câmara, apresentando-me a cada um dos pares que dançam, torna-me parte do baile. Permite-me dançar pelo meio deles, como se fosse mais um, enquanto vai demonstrando detalhes e nuances da vida social reimaginada dos jovens daquele tempo. Mesmo estando atento a todos os requisitos técnicos que tenho de cumprir, consigo fazer com que a câmara dance com eles, porque neste momento da rodagem do filme, a confiança entre nós já estava consolidada. No final da cena, acompanhamos o casal António e Cecília, que se escondem atrás do palco da sociedade recreativa. Aí vislumbramos um momento de intimidade, que eles parecem ter guardado na sua memória por muito tempo. Iluminei toda esta cena com uma luz baixa, com uma tonalidade vermelha, para tornar o momento mais íntimo (ou mais erótico??). E a entrega foi total. Ainda hoje é, na minha opinião, um dos momentos mais bem conseguidos do filme. A confiança foi o elo essencial.

O mesmo sentimento está presente na cena em que o grupo de actores dança em torno do solteirão. Cantam uma cantiga. Eu estou lá, com a câmara, no meio deles, e não sinto, por um segundo, que isso os intimide. Parece fácil, mas é incrivelmente difícil.

O uso da câmara à mão, em vez de estar sobre um tripé, também me parecia uma escolha mais ou menos óbvia. Fazia-nos imediatamente regressar aos documentários que nos serviram de referência, como *Torre Bela* (1977), de Thomas Harlan, com fotografia de Russel Parker, que promovia uma aproximação muito mais rápida aos actores e à cena. Fazer determinada cena para um filme implica imenso trabalho invisível: é necessário iluminar o *décor*, marcar as movimentações dos actores na cena, ensaiar isto com a câmara. Ou seja, um conjunto de tarefas que podem intimidar um actor, especialmente um não profissional. Neste filme, todos sabíamos que era essencial construir uma relação de confiança entre a equipa e os actores. O uso da câmara à mão retira, precisamente, toda uma camada de protocolos ao que estamos a filmar; a câmara solta permite ter os actores soltos. Enquanto se prepara um novo *take*, não sou um estranho que os filma à distância, separado do que se passa entre eles. Posso colocar-lhes questões a eles e eles a mim, o que facilita a comunicação imediata e estabelece cumplicidades. Sou um deles; formo um só corpo com eles. Mas não deixo, simultaneamente, de perder o contacto com a restante equipa técnica e com o realizador, que estão fisicamente mais distantes e menos conscientes do que se está a passar no centro da acção.

JOSÉ FILIPE COSTA – Criar o sentimento nos actores de que, durante a rodagem, era possível que algo lhes corresse mal, que alguém se enganasse, se risse, etc., e de que isso constituiria parte intrínseca do filme. Mais importante: deveríamos colocá-los à vontade para dizer algo extemporâneo, como "mas isto não era nada assim naquele tempo; as coisas eram feitas de outro modo". E isto ficava registado também no filme: as suas dúvidas e interpelações.

Para as cenas de abertura do filme, testámos a seguinte possibilidade: José Rabaça/Maria Eduarda[2] diziam algo como "a gente vem para as cooperativas para alfabetizar a Carolina, a Maria, apanhar batata, mas também viemos fazer esta grande teatrada para este filme". Nas cenas iniciais, a Vera poderia dizer em alemão: "sou uma actriz neste filme, etc.".

[2] Infelizmente, quem é nomeado neste primeiro texto, José Rabaça, faleceu antes da rodagem do filme. A ele lhe devemos muitas das ideias que enformaram o filme. Os seus escritos diarísticos incluem os da sua então esposa, Maria Eduarda, as actas das assembleias, as lengalengas recolhidas nos campos e nas aldeias em redor das cooperativas e até um recado escrito com a mão a tremer de um analfabeto, deixando informações úteis aos outros cooperadores. José Rabaça compilou todos estes registos em três *dossiers* que são uma fonte inesgotável de surpresas, de reflexões e também de autocríticas.

E onde ficava a história das cooperativas neste método que propusemos?

Muito importante: criávamos condições para entrarmos no contexto vivencial em que experimentávamos determinadas situações dramáticas, não para imitá-las, mas para constituir um reportório, onde se buscava matéria para as improvisações levadas a cabo pelos actores. Para isso foi necessário activar as memórias, nas sessões de preparação anteriores ao filme.

Neste sentido, conversámos bastante com os actores, nos nossos *ateliers* então realizados nas instalações da Junta de Freguesia de Manique do Intendente. Vimos excertos de filmes de 1975/76 sobre ocupações e a criação de cooperativas noutros pontos do país, para discussão posterior.

Como é que os nossos actores beneficiavam destas conversas e visionamentos?

Foram instrumentos para desencadear lembranças, por exemplo, do vocabulário usado em 1975/76: palavras como "povo", "cooperativa", "assembleia", "patrão", etc. Ou expressões que lemos ou ouvimos de várias testemunhas: "os militares vêm cá amanhã ajudar-nos", etc. Tentámos também evocar um ambiente emocional de fricções e tensões sentidas no filme *Torre Bela* (1977), de Thomas Harlan: gritaria em grupos mais numerosos, pois afinal ninguém sabia o que era fazer uma reunião de trabalho ou uma assembleia na cooperativa. Todos desconheciam como elaborar e seguir uma ordem de trabalhos.

Como lhes explicamos o que seria uma improvisação?

Para entenderem o que era improvisar uma cena, mostramos-lhes o que já tínhamos filmado com Helena [moradora em Manique do intendente, e que, por circunstâncias da sua vida pessoal, não pôde participar em *Prazer, Camaradas!*] quando ela improvisou o enterro do Entrudo. Este evento, que normalmente ocorre na Quarta-Feira de Cinzas, em Manique do Intendente, foi uma espécie de *happening* por nós provocado, em 2009, quando estávamos a captar imagens, com Pedro Pinho, para o filme *Linha Vermelha* (2011). Outra boa analogia para que entendessem a espontaneidade e o repentismo da improvisação foi o uso da expressão *cantar à desgarrada*[3].

[3] Na altura, o cantar à desgarrada surgiu como ponto de referência que ajudaria a explicar o tipo de trocas entre os actores numa improvisação. Mas cedo descobri que havia muito pouco para lhes explicar, pois as interacções dramáticas surgiam imediatamente depois do lançamento da situação a filmar. A esta distância temporal (2025), parece-me que os adereços concretos, os espaços apalaçados, alguns deles ocupados em 1975, e muito do que tinha sido partilhado antes das filmagens "falavam" muito mais do que eu e a equipa podíamos "explicar" nos momentos de rodagem.

Estratégias de realização destes ateliers

Hipótese: primeiro começávamos com um grupo mais pequeno, com aqueles que à partida eram os mais sensíveis a este modelo, que identificámos como mais disponíveis, e depois abrimos os *ateliers* a outros actores, para que os primeiros contagiassem os segundos. Esta primeira etapa com um grupo pequeno também nos ajudou a afinar a abordagem e o nosso método de trabalho.

Nos *ateliers*, decidimos não experimentar muitas situações semelhantes às que foram filmadas para não induzirmos os actores a repetirem o que já tinham feito, perdendo assim a vivacidade do instante.

Na rodagem, eis algumas hipóteses de criação de situações dramáticas, que nos serviram como referência

Primeira situação: podíamos começar com alguns dos actores que nada sabiam sobre determinada cena, antes de iniciarmos a sua filmagem.

Segunda situação: todos os actores sabiam o que tinham de fazer, as suas motivações, as suas intenções, mas ninguém sabia nada sobre o que o outro ia fazer, para não criar respostas já preparadas e ensaiadas. A ignorância sobre a "vida" das outras personagens era o motor para o trabalho de improvisação, para mais efectivamente surgirem a surpresa e a espontaneidade.

Terceira situação: só alguns actores cruciais é que sabiam o que tinham de fazer, qual era o seu papel, em que momentos deveriam intervir para mudar o curso da situação dramática: por exemplo, o actor que presidia ao comité de trabalhadores propôs, às tantas, que todos os estrangeiros da cooperativa casassem com os portugueses, para assim ficarem legais. Outro exemplo: uma mulher que era contra a presença das estrangeiras na cooperativa ao fim de semana exprimia a sua posição e depois mudava de opinião, etc.

Criar irrupções enquanto os actores estavam a improvisar

Tentámos criar momentos inesperados, por exemplo, um homem estava sempre a vestir e a despir um casaco, uma mulher tinha comichão, alguém trouxera um "caralhinho das Caldas" para o serão cultural e todos deviam beber vinho por ele, etc…

HUGO AZEVEDO – Era importante que o filme não parecesse encenado, pelo menos não demasiado encenado. Tínhamos de conseguir criar um dispositivo que fosse ao mesmo tempo livre e com regras. Isso pode não ser aparente no filme, mas havia muitas regras. Eram regras invisíveis, balizas que nos ajudavam a conseguir os resultados que queríamos, mas não eram regras partilhadas.

Todos os dias de manhã, começávamos com qualquer coisa que nos desse um mote, uma ideia ou um conceito para as cenas que nasceriam nesse dia. Podia ser um poema, uma *polaroid*, ou uma cena de um filme. Às vezes era uma anedota, como na cena em que o Avelino ensina uma estrangeira a escrever; outras vezes era uma cena de um clássico italiano, como na cena das mulheres a falar com o Paulinho. Acho que o único dia em que não tínhamos nenhum elemento sobre o qual nos basearmos foi um daqueles em que tivemos mais sorte com o inesperado e o imprevisto, porque estávamos a filmar um rebanho de ovelhas, e o pastor ajudou a dar à luz dois cordeiros. Mas, regra geral, tínhamos sempre algo que servia como ponto de partida.

Também me ajudava ter algumas imagens na cabeça que poderiam funcionar como elos de ligação ou desencadear uma cena e, para tal, desenhava-as em *storyboards* que depois partilhava. A cena em que dois homens entram num palacete degradado, à procura de sexo com as mulheres estrangeiras, é um bom exemplo disso. A cena precisava de alguma delicadeza e humor, mostrando o sexo não explicitamente. Os planos das mãos enlaçadas ou a brincar com o tecido de uma bata feminina, mas que pouco se movem, são como fotografias com algum movimento. Podíamos, assim, criar quadros que sugestionam contactos físicos, até eróticos, sem ter de mostrar o que é óbvio. Uma mulher que aparece em silhueta no fundo do corredor numa tela branca funciona como projecção do desejo dos dois homens que procuram a companhia das estrangeiras, sem ter de o dizer literalmente. A emoção é criada através da sugestão das imagens; a ligação é feita no cérebro do espectador, poupando nas palavras que tudo dizem.

Houve dias de rodagem em que foi bem diferente, como a cena da reunião da cooperativa, incluída na parte final do filme. Aí, foi preciso um plano de ataque muito bem definido. Por essa altura os actores já estavam bastante à vontade e conheciam bem os tempos de rodagem. Sabiam como reter uma ideia, enquanto perdíamos algum tempo para mudar a câmara de sítio ou iluminar outro eixo, e retomar de onde tinham parado como se nada fosse. Só assim conseguimos, com muita planificação, filmar todos os lados e todas as personagens de uma reunião com vinte pessoas, todas com os seus problemas e desejos que precisávamos de registar.

Por fim, gostaria de deixar uma pequena nota relativa à cena final do filme, em que as personagens são apresentadas uma a uma, dançando em frente da câmara. No dia em que o filme foi apresentado no cinema São Jorge, o público acompanhou essa cena com palmas. Vi algumas pessoas a dançar. Claramente aquele final teve um efeito catártico sobre os espectadores. O silêncio da sala de cinema foi quebrado. Poucas vezes vi isso acontecer na minha vida. Acho que merece uma referência para memória futura.

JOSÉ FILIPE COSTA – Para que os actores imergissem nas situações dramáticas propostas, acreditávamos que o melhor seria estarem descentrados de si próprios, da sua prestação, e estarem concentrados nos outros actores/personagens (como nas desgarradas, em que se tem de estar bem atento ao que o parceiro canta, para lhe responder da melhor maneira possível), excepto se optassem por incorporar uma personagem que fosse do "contra" e quisesse ficar isolada num canto da sala.

Bibliografia

GOLEMAN, Daniel. 2011. *Inteligência emocional.* Rio de Janeiro: Objetiva.

BECKER, Howard S., 2010. *Mundos de Arte.* Lisboa: Livros Horizonte.

Entrevistas

O 25 de Abril em 2024: a palavra aos criadores e artistas

*Ana Bela Morais**

Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias 43 (2024), 193-221. ISSN 0870-4546.
DOI: https://doi.org/10.34619/xs62-khor

"O 25 de Abril é uma referência para pensar criticamente a sociedade contemporânea", afirma a realizadora Susana Sousa Dias. Nesse sentido, conversámos com vários criadores e artistas sobre o que representa o 25 de Abril em 2024 no cinema, na literatura e na música: a referida Susana Sousa Dias, o realizador Manuel Mozos, os escritores João Pedro Mésseder e Rita Cruz, os músicos Tiago Santos e Rogério Charraz e a maestrina Joana Fonseca. Contamos ainda com uma entrevista a Pedro Tadeu, jornalista especialista em música e política, que nos fala sobre as relações de músicos de intervenção de Portugal e Espanha.

A resistência deu-se "também nas prisões, nos lares, em pequenas comunidades"
Susana Sousa Dias, realizadora

Susana Sousa Dias realizou vários filmes relacionados com a resistência à ditadura e o processo revolucionário português, nomeadamente os aclamados *48* (2009) e *Luz Obscura* (2017). Actualmente prepara *Estação Total*. Nesta entrevista, a realizadora relaciona o 25 de Abril com a sociedade do século XXI e explica como aquele período histórico deve ser interrogado e activado, mantendo "viva a complexidade de um tempo que extravasa noções estanques de passado e presente".

ANA BELA MORAIS: *Qual a importância do cinema nos 50 anos do 25 de Abril?*

SUSANA SOUSA DIAS: Passados 50 anos sobre o 25 de Abril, o cinema continua a ser um meio poderoso para interrogar a Revolução, não apenas como um evento histórico, mas

* Centro de Estudos Comparatistas, FLUL, Universidade de Lisboa, Portugal.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-6728-1319. *E-mail*: anabelamorais7@gmail.com.

como um processo vivo que se mantém actuante. O cinema opera em múltiplas dimensões: é uma forma de pensamento e um meio de partilha de experiências, com forte componente sensorial. Em relação ao 25 de Abril, tem a particularidade de possibilitar um "encontro" entre pessoas de diversas gerações, permitindo que aqueles que viveram a Revolução a pensem sob outras perspectivas, permitindo, aos que não a viveram, um encontro mais tangível e sensível. O 25 de Abril é uma referência para pensar criticamente a sociedade contemporânea, não algo para ser unicamente comemorado.

Nos seus filmes, como se apresenta a resistência à ditadura, enquanto construção das condições do que veio a ser a Revolução?

Apresenta-se de formas distintas, revelando-se tanto na luta explícita contra o regime, como nas redes invisíveis que, na maior parte das vezes, não entram nos relatos oficiais da história. Posso falar especificamente de três filmes – dois já concluídos e um ainda em processo de realização –, cada um abordando diferentes dimensões dessa resistência e da sua relação com a Revolução.

Em *48*, a resistência é apresentada através dos testemunhos e imagens de cadastro das prisioneiras e prisioneiros políticos que enfrentaram directamente a repressão do regime. Aí, a Revolução aparece como uma consequência inevitável de um longo processo de luta, sustentado por aqueles que, ao agir, prepararam o caminho para a queda do regime. Em *Luz Obscura*, a resistência adquire uma dimensão mais íntima e subterrânea, explorando as redes familiares que sustentaram aqueles que foram perseguidos. O filme expõe uma teia de resistência silenciosa, em que as mulheres tiveram um papel absolutamente essencial, muitas vezes menorizado ou mesmo invisibilizado pelas narrativas oficiais.

O filme que estou a realizar agora em Angola, *Estação Total*, desloca o olhar para o contexto da Guerra Colonial. Aqui, a resistência não se dá apenas na luta armada, mas também na preservação da memória e das estruturas simbólicas que sustentam a identidade e a força dos que viveram sob a ditadura. Trata-se de um trabalho que revela factos parcialmente esquecidos, tanto pelos angolanos como pelos portugueses – neste caso apagados deliberadamente –, e que investiga várias dimensões da resistência, materiais, históricas e míticas.

A resistência inscreve-se não apenas nos acontecimentos, mas também nos imaginários e nos modos de transmissão da memória. Se pensarmos na resistência como uma construção das condições para a Revolução, percebemos que ela não se deu apenas no confronto directo com o regime, mas também nos espaços menos visíveis – nas prisões, nos lares, em pequenas comunidades.

Filmes como os referidos 48, Luz Obscura *e* Estação Total *contribuem para a defesa e consolidação da memória histórica portuguesa?*

Quero pensar que sim. Em relação ao 25 de Abril, estamos num ponto de transição entre o testemunho directo e a construção da história. Durante décadas, a Revolução foi lembrada por aqueles que a viveram, mas estamos agora num momento em que esses testemunhos começam a desaparecer e a memória passa a ser mediada por arquivos, interpretações. *48* e *Luz Obscura* inscrevem-se nesse limiar, procurando dar a ver e ouvir vozes que foram truncadas nos arquivos oficiais.

No caso de *48*, muitos dos testemunhos que registei já não estão entre nós. Isso reforça ainda mais a urgência de preservar e projectar essas vivências, não como documentos estáticos, mas como experiências que podem interpelar o presente. Não se trata de arquivar o passado, mas de activá-lo, interrogando sempre a história. Como é que esta é construída? O que fica de fora? Num tempo em que a história se cristaliza e há um ressurgimento de discursos que já pensávamos terem sido ultrapassados, é fundamental que o cinema continue a abrir brechas, a lançar perguntas e a manter viva a complexidade de um tempo que extravasa noções estanques de passado e presente. É, aliás, na fricção entre esses tempos que procuro operar.

Através destas obras constrói também uma proposta sobre o Portugal de 2024, enquanto resultado do que aconteceu no passado?

Quando faço os filmes, nunca é a pensar estritamente no passado, mas sim no presente. O que subsiste desse passado no agora? Como podemos compreender melhor certas dimensões do presente ao olhar para aquilo que o antecedeu? Os meus filmes tentam activar uma relação dialéctica entre passado e presente, uma relação que não é fixa, mas que se reconfigura constantemente. E é nessa intersecção que também se projecta o futuro. O Portugal de 2024 não pode ser entendido sem um confronto com os traumas, os apagamentos e as continuidades da sua história. As marcas da ditadura e do colonialismo não são apenas vestígios do passado, mas forças activas que ainda moldam a sociedade contemporânea.

A Susana é realizadora e académica simultaneamente. Esse cruzamento de saberes, interesses e experiências permite chegar mais longe na descoberta e no entendimento do passado?

Sim, absolutamente. A componente investigativa é essencial no meu trabalho. O cruzamento entre a investigação e a prática cinematográfica permite explorar o passado de

forma mais profunda, questionando as suas narrativas, os seus apagamentos e as formas como a memória se transmite. A realização exige um conhecimento aprofundado dos materiais com que trabalhamos – os arquivos, as imagens, os testemunhos –, mas também da sua produção, da sua circulação e das zonas de tensão onde queremos operar. Cada filme implica um processo de escavação e de experimentação, mas também de aprofundamento do conhecimento.

"A emergência de retratar a realidade foi voraz e positiva" Manuel Mozos, realizador

Manuel Mozos realizou mais de vinte filmes e documentários, entre eles *Cinema – Alguns Cortes: Censura*. Esses trabalhos são o ponto de partida de uma conversa que nos leva às razões da recuperação dos cortes da censura, à presença do processo revolucionário no cinema português e à forma como em 2024 podemos ver o 25 de Abril. "Nesse período, a ficção cedeu lugar à urgência da captação do real, com grande profusão de documentários e reportagens, maioritariamente divulgados na RTP, em cineclubes, associações e colectividades, para campanhas de alfabetização e dinamização cultural", recorda o realizador.

ANA BELA MORAIS: *Manuel, tem três filmes/montagens (como prefere chamar-lhes) – ou um filme em três partes – intitulados* Cinema – Alguns Cortes: Censura *(1999, 2014 e 2015). Porquê recuperar cortes realizados pela Comissão de Censura durante os anos 1950 e 1960? Que relevância têm ou podem ter para o espectador do século XXI?*

MANUEL MOZOS: Os três filmes que realizei com material da colecção de cortes do espólio da Cinemateca foram feitos de maneiras diferentes.

O primeiro, de 1999, resultou de um convite da Cinemateca para eu trabalhar sobre um conjunto de materiais tidos como uma colecção de cortes de censura com cerca de 3 h 30 m. Apesar de aceitar com muito prazer e ter muito gosto em fazer a montagem, não trabalhava ainda na Cinemateca e não tinha grande conhecimento sobre a censura ao cinema em Portugal. Numa primeira fase, tentou-se identificar esses cortes e depois fez-se uma montagem que resultou num filme de cerca de 70 minutos, tendo optado por fazer associações entre os diversos cortes disponíveis, independentemente do valor e importância dos filmes a que pertenciam. Pareceu-me interessante dar uma ideia, ainda que bastante incompleta, do que foi a censura durante o Estado Novo, utilizando poucos cortes de filmes realizados entre 1940 e 1971.

Penso que uma das coisas interessantes que pode ter resultado deste trabalho foi a possibilidade de mostrar quão devastadora podia/pode ser a acção da censura, uma vez que da amputação de cenas ou planos tinha como resultado um filme diferente do original. Todos os filmes passavam pela censura, independentemente do seu país de origem, do prestígio do próprio filme, do seu realizador ou dos actores envolvidos, e podiam sofrer cortes ou até mesmo serem proibidos.

A partir de 2010/11, já funcionário da Cinemateca, eu e uma colega começámos a identificar o espólio de cortes de censura, que entretanto tinha aumentado substancialmente, e a investigar os processos relativos à censura ao cinema existentes na Torre do Tombo, possibilitando que em 2014 fossem realizadas as outras duas montagens, já cada uma delas com o seu tema: uma sobre questões de ordem política e social, e outra sobre o papel da mulher. Na Torre do Tombo não se encontram todos os processos relativos aos filmes censurados, provavelmente por extravio, o mesmo sucedendo com a colecção de cortes da Cinemateca. Penso que é importante dar a conhecer esses cortes, para que de algum modo, hoje, o espectador possa ter noção do que era a acção da censura no cinema.

Actualmente toda a colecção de cortes de censura da Cinemateca, com cerca de 30 horas, já se encontra digitalizada, permitindo o acesso a investigadores e historiadores.

O processo revolucionário que se iniciou em Abril de 1974 está devidamente representado no cinema?

De algum modo julgo que sim, apesar das condições e limitações da época, quer em termos de produção, quer em tecnologia disponível. Claro que muitas questões terão ficado por abordar. Mas, passados 50 anos, o cinema pode regressar e reflectir sobre esses acontecimentos. Por outro lado, muito do que então se fez terá sido esquecido, pelo que actualmente seria interessante voltar a dar visibilidade a esses materiais, obviamente necessitados de restauros que permitam a sua preservação e digitalização, para posterior divulgação e investigação.

Nesse período, a ficção cedeu lugar à urgência da captação do real, com grande profusão de documentários e reportagens, maioritariamente divulgados na RTP, em cineclubes, associações e colectividades, para campanhas de alfabetização e dinamização cultural, não tendo a sua maioria sido exibida em salas de cinema. A emergência de retratar a realidade foi de algum modo voraz e positiva, mas a qualidade do cinema então produzido acabou por se ressentir, votando-o à degradação e ao esquecimento. Felizmente hoje é possível recuperar muitos desses materiais e dar-lhes uma nova vida, o que me parece extremamente importante.

Como vê a relação entre cinema e política no contexto actual?

Para mim, sempre existiu uma relação entre cinema e política, mesmo quando não se trata de cinema militante. Particularmente nos tempos conturbados que atravessamos, parece-me interessante deixar um testemunho sobre que se passa actualmente, pois o cinema enquanto forma artística e de entretenimento tem um enorme poder e um papel que deverá ser positivo no sentido de registar e esclarecer. Cabe, portanto, a cada cineasta posicionar-se política e conscienciosamente.

E em relação à censura (independentemente da forma que possa assumir) em 2024?

A censura ao cinema não existirá nos mesmos moldes, pois parece-me manifestar-se de uma forma mais difusa, iludindo a sua existência. É realmente um assunto muito interessante e profícuo, se atentarmos, por exemplo, nas questões que têm vindo a ser alteradas e escamoteadas, alegadamente por razões politicamente correctas, esquecendo-se o contexto histórico em que as mesmas foram produzidas, o que resulta muitas vezes em deturpação da realidade e numa proliferação de informação contraditória.

"A nossa Revolução foi um momento de alta poesia colectiva" João Pedro Mésseder, escritor

O escritor João Pedro Mésseder recupera as suas vivências pessoais antes e depois do 25 de Abril e fala sobre a forma como estes processos históricos estão presentes na sua obra para crianças, jovens e adultos. O autor sublinha que o 25 de Abril foi "o início de uma Revolução essencialmente pacífica, vivida apaixonadamente, e que permitiu ao nosso povo dar um salto qualitativo grande em termos de conquista das liberdades, de construção da democracia e de progresso social, económico e cultural".

ANA BELA MORAIS: *Qual a importância da resistência à ditadura e do processo do 25 de Abril na sua obra literária?*

JOÃO PEDRO MÉSSEDER: Olhando para o que tenho escrito, acho que deixaram marca. A luta antifascista, Abril de 1974 e a Revolução que se lhe seguiu estão patentes em alusões directas ou indirectas e mesmo em tematizações intencionais. Nos meus livros para adultos, por exemplo, em *Porto, Maneira de Olhar – Crónicas e Memórias* (2023), em *Lembro-me* (2013),

em *Uma Pequena Luz Vermelha e Outros Poemas* (2020), ou mesmo noutro volume de poesia: *Elucidário de Youkali seguido de Ordem Alfabética* (2006). Lêem-se, em diversos textos, nomes de protagonistas da História (começando pelo herói colectivo, as massas), referências a lugares, situações e acontecimentos (a resistência clandestina, os dias 25 e 26 de Abril, o 1.º de Maio, a Reforma Agrária…). Nos meus livros para crianças e jovens, sucede coisa semelhante: por exemplo em *Romance do 25 de Abril* (2007), já em 7.ª edição, do qual diversos grupos de teatro se têm apropriado (e ainda bem), dando-lhe maior difusão. Também em pequenos poemas, muito simples, em *Do abril pequeno aos Abris Grandes* (2024).

Eu vivi dezoito anos em ditadura. Comecei a aperceber-me, cedo (13-14 anos), do essencial da máquina opressiva e repressiva do fascismo. Aos 17 já pertencia a um núcleo da resistência estudantil e já tentava escapar ao radar da PIDE. Em 1973, candidato com outros à direcção da associação de estudantes de Letras no Porto, por pouco não fui preso (mas vários colegas meus foram-no). Vivia, como muitos rapazes da minha geração, sob a espada de Dâmocles da eventual incorporação militar com mobilização para a Guerra Colonial. Lembro-me de, nessa época, ler Maiakovski e Brecht; Steinbeck, Caldwell, Hemingway, Ginsberg e Ferlinghetti. Lembro-me de ler Fernando Namora, Manuel da Fonseca e Carlos de Oliveira; de ler Mário-Henrique Leiria mas também Ruy Belo e Herberto Helder; além de algumas obras de inspiração marxista, anarquista e da Internacional Situacionista (na sua forte relação com o Maio de 68). Carlos Paredes e a canção de resistência iam-me alimentando a mente. Viajei pela França, a Holanda e a Alemanha, ainda antes de 1974, e contactei com jovens de outras nacionalidades.

Tudo isso me fez ir construindo uma determinada concepção de literatura e de arte. Ou seja, ainda hoje as não concebo como à margem de um compromisso com o tempo histórico – o que não significa encará-las como instrumentais ou ao serviço de qualquer activismo. Aliás, "a arte não é um espelho que reflecte a realidade, mas um martelo com o qual a moldamos", escreveu Brecht. Por outro lado, nunca deixei de ver a criação literária como um gesto de "insurgência", para usar a expressão do poeta Lawrence Ferlinghetti (*A Poesia como Arte Insurgente*), que começa na própria linguagem. Acho que é expressão disso mesmo o meu álbum *Caras* (2022) – para os mais novos, para todos afinal –, concebido com a minha amiga e grande ilustradora Inês Oliveira.

O João Pedro publica poemas e narrativas dirigidos a adultos e outros a crianças e jovens. A forma como se aborda o 25 de Abril é muito diferente, em função do público? Está presente de alguma forma uma preocupação pedagógica quando escreve para os mais novos que não existe quando escreve para os mais velhos?

Bem, não tenho medo a certas palavras quando falamos de arte e de literatura, porque as concebo num espírito de grande liberdade. Não receio por isso a palavra "educação", nem a expressão "transmissão da memória". Sempre achei que Vieira, Garrett, Antero, Eça, Aquilino ou Sophia eram artistas maiores, a par de grandes educadores críticos. Muito do que sou e penso aprendi-o com a literatura, a música, o cinema (Chaplin, Ford, Visconti…). Para mim, contudo, é evidente que a função primordial da escrita literária é a função estética, essa que Jorge de Sena, Sophia, Eugénio de Andrade e outros (a geração dos *Cadernos de Poesia*) nos ensinaram ser indissociável de uma ética. O poder de interpelação da literatura e da arte em geral, o estímulo à reflexão individual que elas comportam também se descobrem na criação literária para a infância.

Os meus poemas e narrativas para os mais novos, nesse ponto, não são alheios a este potencial (como se vê, talvez, em *O Aquário*, *Conto da Travessa das Musas*, *A Fada das Multiplicações*, *O Meu Primeiro Miguel Torga*). Preocupo-me, por isso, com a comunicabilidade dos textos, com as estratégias discursivas, com a possibilidade de o leitor mais novo poder aceder a uma compreensão mínima aceitável do que preferencialmente lhe dirijo.

Em *Romance do 25 de Abril*, por exemplo, recorro não por acaso à narrativa e, dentro da narrativa, à forma e à estrutura do romance em verso heptassilábico, rimado e ritmado, de influência popular e tradicional, e com potencial de memorização. Não é por acaso que faço uso intencional de uma alegoria do país, dando o nome Portugal ao protagonista (criança que depois cresce e se torna jovem, adulto, finalmente pessoa idosa). Procuro sugerir um processo de identificação e, em simultâneo, favorecer a compreensão da passagem do tempo e do tempo histórico.

Já noutro livro, *Lembro-me* (2013), que dirigi, em primeira instância, a jovens adultos de 20 e poucos anos, recorri a uma expressão indutora da lembrança ("Lembro-me de…"), inspirado em Joe Brainard e em Georges Perec, como forma de activação da memória mas também de estímulo a que ela seja reactivada e usada.

Na literatura portuguesa, existem muitos livros sobre o 25 de Abril dedicados a crianças. Não existe nada parecido noutros países, onde ocorreram também revoluções. Na sua opinião, a que se deve isto?

Talvez se deva ao facto de, em primeiro lugar, o 25 de Abril ter sido o início de uma Revolução essencialmente pacífica, vivida apaixonadamente, e que permitiu ao nosso povo dar um salto qualitativo grande em termos de conquista das liberdades, de construção da democracia e de progresso social, económico e cultural. A literatura para a infância e a juventude tinha de se apropriar, também ela, desse tónus feliz e de intensa

positividade, em termos históricos – e assim transmitir o testemunho do fascismo derrubado e da reconquista da democracia.

Por outro lado, a nossa Revolução foi, a par de tudo o que se conhece, um momento de alta poesia colectiva, cujo momento quase fundador é o gesto de Celeste Caeiro, mulher trabalhadora, na Baixa de Lisboa, a oferecer cravos aos soldados e capitães de Abril. Não é sem razão que Sophia escreve, logo nos primeiros dias, a célebre frase (ou heptassílabo?) "A poesia está na rua", que Maria Helena Vieira da Silva irá inscrever no seu bem conhecido poster que correu o país e ficou guardado no imaginário de todos. Os artistas (do cinema, da música, das artes plásticas, da literatura, do teatro…) saíram à rua reclamando paz, mudanças, direitos e, ao mesmo tempo, trazendo a sua arte para o meio das praças e avenidas: murais, pichagens, *happenings*, palavras-de-ordem inventivas, canções…

Depois, é preciso lembrar que a nossa Revolução possui uma extraordinária e poética banda sonora, composta pelas canções de José Afonso, Adriano, Francisco Fanhais, Manuel Freire, José Mário Branco, Sérgio Godinho, Shila, Fausto, José Barata Moura, Vitorino, Paulo de Carvalho, Ermelinda Duarte e vários outros.

Em suma, o 25 de Abril foi também uma festa da criatividade e da imaginação. Uma festa com os seus heróis (de que a literatura precisa): Salgueiro Maia, os soldados "filhos-do--povo", os capitães mais progressistas, Celeste Caeiro, as camponesas alentejanas… Tudo isto só pode alimentar a arte e a literatura. E, consequentemente, só pode imbuir, de modo positivo, a escrita e a ilustração para a infância. Não por acaso, surgem muito cedo textos para crianças sobre temas revolucionários: de Sidónio Muralha (*O Companheiro*, 1975), de Matilde Rosa Araújo (*História de Uma Flor*, 1976), de Ilse Losa (*Beatriz e o Plátano*, 1976), de Carlos Pinhão (*Bichos de Abril*, 1977)…

Em Romance do 25 de Abril *inclui poemas de Jorge de Sena, Ary dos Santos, Sophia de Mello Breyner Andresen e Manuel Gusmão, que, por sua vez, já dialoga com a obra de José Saramago. Porquê esta intertextualidade?*

Com excepção do breve poema de Sophia, "25 de Abril" (quatro versos), tão seminal quase, e tão marcante para tanta gente, em boa verdade o que faço é citar um pequenino fragmento de cada um. Dos poetas mencionados e também do romance "A Nau Catrineta". E posso até acrescentar que, no subtítulo, presto tributo a Aquilino Ribeiro e ao seu *Livro de Marianinha* (1967), de edição póstuma. De facto, em primeiro lugar, estou a homenagear grandes escritores que igualmente foram democratas e lutadores pela liberdade no tempo do fascismo. Gente que não pensou apenas em si própria, como acontece com tantos artistas nos dias de hoje. Pensou nos outros, pensou no povo e na sua emancipação, correndo riscos.

Por outro lado, estou a sugerir pistas de leitura (a breve citação de "A Nau Catrineta") e também de enriquecimento (como quem diz: procure-se Saramago, procure-se Sena, Ary e Gusmão…). Finalmente estou a indiciar uma genealogia (sem perder consciência da minha pequena escala) e a inscrever-me, de modo intencional, numa literatura nacional que, por sua vez, dialoga com uma literatura mundial da qual faz parte. Mas, mesmo nos meus livros infantis mais experimentais, como *Pequeno Livro das Coisas* (2012), *Tudo É Sempre Outra Coisa* (2014) ou *De Umas Coisas Nascem Outras* (2016) e outros, essa intertextualidade, menos directa, marca presença.

Uma característica da sua obra é o cruzamento de literatura e de causas sociais ou contexto históricos e políticos, nomeadamente o 25 de Abril e a actualidade política portuguesa. Passados tantos anos sobre a Revolução dos Cravos, porquê escrever sobre o Portugal e o mundo de 2024, fazendo a ligação com o movimento iniciado em Abril de 1974?

Acho que faria todo o sentido, mesmo que não estivéssemos a enfrentar, como estamos, mega-ameaças à liberdade, à paz e à cooperação entre os povos, representadas pela crise do capitalismo, por diversos líderes mundiais absolutamente retrógrados, pela ascensão da direita mais extrema e das ideias e da violência fascistas e nazis em muitos países, por via democrática ou pseudodemocrática (afinal, como no tempo de Hitler e de Mussolini). O inconformismo e a rebeldia da expressão artística e literária estão na ordem do dia, e sente-se isso nas criações de muitos autores quer estrangeiros, quer nacionais (Maria Teresa Horta, Alberto Pimenta, Adília Lopes…). A Revolução dos Cravos e principalmente os seus valores são uma espécie de combustível que não se esgota enquanto existir exploração do homem pelo homem, enquanto continuarem as ameaças da extrema-direita. Depois, vejamos, nem todos testemunham e vivem uma revolução durante o tempo de vida que lhes cabe. Eu e muitos como eu tivemos a sorte de viver uma revolução. É coisa que ninguém nos pode roubar e essa memória não nos larga. Cria um vício bom…

A minha escrita vocacionada para adultos bem como a dirigida à infância estão longe de se esgotar nesta temática – embora *Companhia (I)Limitada* (2020), por exemplo, ainda seja atravessado pela crispação social e política do presente, e *A Quem Pertence a Linha do Horizonte?* (2020) se não conforme com a questão da ocupação da Palestina. Mas basta ler muitas das crónicas de *Porto, Maneira de Olhar* (e o modo como captam a cidade e pensam a memória), poemas de *Fissura* (2000), de *E Nele Todo o Sangue se Concentra* (2018), de *Espanta-Espíritos* (2020) – com o seu rasto nipónico – ou ainda textos de *Que o Pássaro Amanheça* (2024) para perceber que outros caminhos tenho percorrido, muito devedores daquilo a que talvez possa chamar uma poética do olhar e, às vezes, da ludicidade.

Existe, por outro lado, uma obsessão reflexiva focada na linguagem e nos seus (im)poderes que também atravessa várias obras, mesmo para crianças (releia-se o meu livro de estreia, *Versos com Reversos*, 1998). Para adultos, é o caso de *Guias Sonoras e Outras Abrasivas* (2010), um livro de aforismos e *greguerías*, e de *Estação dos Líquidos* (2021), representativo da minha atracção pelos elucidários desviantes. Mas o certo é que a criação literária enquanto gesto insubmisso, que busca somar beleza à beleza do mundo e deseja subtrair-lhe horror, continua a ser uma das motivações do que escrevo.

"A literatura constrói, reconstrói e destrói a memória colectiva" Rita Cruz, escritora

"Não há nada mais pertinente na actualidade do que pensar seriamente nas consequências das ditaduras que dançam no horizonte, de bandeiras e *slogans* desfraldados, e reflectir sobre os custos de lhes fazer frente", defende Rita Cruz, autora, entre outros, de *No País do Silêncio*, romance com várias personagens que participam na resistência à ditadura liderada por Salazar e Caetano. A escritora fala sobre o papel da literatura na construção da memória colectiva e a importância de conhecer melhor o processo histórico que nos trouxe a democracia.

ANA BELA MORAIS: *O seu primeiro romance,* No País do Silêncio*, foi publicado em 2021, 47 anos depois do início da Revolução e, portanto, também do fim da resistência ao fascismo. Porque escolheu este contexto e este tema para a sua narrativa?*

RITA CRUZ: Em primeiro lugar, importa dizer que não considero que a História seja feita de fins, pelo que pegar na resistência ao fascismo não é pegar numa coisa morta. Entendo, e este é o meu ponto de partida, que se visita a História, tanto em ficção como em não ficção, para melhor compreender ou pensar a actualidade.

Faço este apontamento inicial porque, se escolhi essa época para a narrativa, foi precisamente por causa do hoje, e não por causa do ontem. Escolhi-a porque ouvi a geração mais jovem defender a importância da segurança acima da liberdade. Porque vi a ignorância a espalhar-se a uma velocidade assombrosa.

Eu não vivi a ditadura em Portugal, já nasci depois dela, mas experienciei a opressão e a falta de liberdade de expressão noutros lugares onde trabalhei e vivi. Na altura em que comecei a escrever, ainda não tínhamos o Parlamento que temos e o mundo ocidental a revelar-se tão abertamente amante da censura e do autoritarismo, mas os sinais do

esquecimento estavam por todo o lado. Porque lembrar o que realmente é uma ditadura não é descer a Avenida de cravo ao peito, uma vez por ano. Relembrar o que é uma ditadura não é fixar-se no momento em que ela é ultrapassada.

O seu livro tem muito de ditadura e pouco de revolução. Porquê?

Por duas razões. A primeira é porque queria levar uma geração mais nova a visitar comigo a opressão, a sentir-lhe o pulso, a entender debaixo da pele o que representa a tal falta de liberdade, essa que se diz à boca cheia ser menos importante que a segurança. Queria usar as ferramentas da literatura para transportar leitores e leitoras a esse lugar inóspito, torná-lo vivo e actual, porque é actual em muitas partes do mundo, e é actual no nosso país, nas possibilidades em que o presente ameaça desabrochar. Queria levá-los ao ontem para que regressassem ao hoje com outras ferramentas para pensar melhor o presente.

A segunda razão foi fruto da minha ignorância. Mais facilmente soube chegar às minhas lacunas sobre certos aspectos da ditadura, as formas como se vestia a opressão e as formas como se lutava contra ela, do que entender a minha ignorância sobre o que tinha, de facto, sido a Revolução. É natural. Durante muitos anos tivemos um consenso público sobre o Estado Novo, um lugar certo onde não queríamos voltar, mas esse próprio consenso público foi aquele que remeteu a Revolução para um desfile na Avenida. Uma celebração do 25 de Abril que agora encontra uma conveniente metamorfose no 25 de Novembro para certos sectores da nossa sociedade, abrindo frestas nesse consenso. Mas também são essas frestas que começam a fazer incidir luz e palavras sobre o que ficou pelo meio entre os dois vinte-e-cincos. Esse período, enquanto houve consenso, foi qualquer coisa de violência e tumultos que o melhor seria esquecer, e esquecido foi. Arrumado num desarrumo tão bem feito, que estou em crer que a maior parte da população não entende que esse período é a Revolução, e que quando o Chico diz que a festa acabou, é a essa festa que se refere.

O *No País do Silêncio* acaba com uma nota optimista. Estou precisamente a escrever um livro que apanha já este período, que tenho vindo a descascar há meses, e que é bastante menos optimista.

Porquê abordar esses temas hoje em dia, no contexto actual?

Não há nada mais pertinente na actualidade do que pensar seriamente nas consequências das ditaduras que dançam no horizonte, de bandeiras e *slogans* desfraldados, e reflectir sobre os custos de lhes fazer frente, quando lhes abrimos as portas. As nossas

democracias imperfeitas (para não dizer falhadas) são ricas em pobreza, violência, desigualdade, é certo, mas podemos optar por ter tudo a dobrar ou a triplicar. Ou pensar na Revolução, que é o contexto em que o livro que escrevo se passa, e ponderar a sério, de mente aberta, nas possibilidades de sociedades diferentes.

A única coisa que não conseguimos ir buscar à História, e que para pensar na literatura temos de criar distopias, é a destruição do planeta, que estamos a fazer com tanta eficiência e esmero.

Leitores que viveram o 25 de Abril e leitores mais novos destacam aspectos diferentes do livro? Têm leituras diferentes da obra?

Têm. Para uns é um regresso aos lugares da memória, por vezes de forma dolorosa. Para outros é uma descoberta. São formas muito diferentes de sentir a obra. Uma coisa que tenho notado, contudo, e que me surpreendeu, é a relutância, por parte das camadas mais jovens, em pegar no livro. Não sei se é fruto da própria edição do livro, numa pequena editora e dentro de um circuito de divulgação muito fechado, ou se há efectivamente uma falta de vontade de olhar para trás, para um tempo que é visto a preto e branco, desbotado, uma vontade desesperada de viver a cor-de-rosa. Ainda estou a tentar perceber.

A literatura constrói (ou reconstrói) também a memória colectiva?

A literatura constrói, reconstrói e destrói a memória colectiva. Consegue fazer tudo, é poderosíssima. Por isso é que se queimaram livros. Por isso é que se censuram uns e não outros. Por isso é que se escolhe divulgar uns e não outros.

Lemos Camões e a nossa memória colectiva teima em recriar um orgulhoso Império. Mas lemos Saramago – a contragosto do poder, porque é impossível ignorar o reconhecimento que teve lá fora – e guardamos a vergonha de um Alentejo por levantar. Lemos livros escritos por homens durante séculos e temos uma visão masculina do mundo sem percebermos que assim é, e que essa é tanto uma reconstrução, como uma destruição das vozes invisíveis. Lemos livros escritos pelos colonizadores e a nossa memória, planetária, não inclui as histórias dos colonizados e dos oprimidos, porque a História Negra, Índia, Aborígene, não era escrita, era contada.

A nossa memória colectiva é masculina e branca e é poderosíssima neste enquadramento, que é tanto uma obra de construção como de destruição, de elevação e de silenciamento. Graças à palavra escrita, literatura e não só.

Música e revolução: as vozes ibéricas
Pedro Tadeu, jornalista

Jornalista especializado em música e política, Pedro Tadeu fala-nos sobre as estreitas relações dos músicos de intervenção portugueses e espanhóis antes e depois do 25 de Abril, dos protagonistas desta ligação musical e dos seus frutos. "Havia um grande interesse dos artistas de esquerda em Portugal em se manifestarem solidários com a construção da democracia espanhola e alertarem contra os perigos da reacção de direita, havendo uma continuidade desde o 25 de Abril até aos anos 80", afirma Tadeu.

ANA BELA MORAIS: *Quais são os principais paralelos entre Portugal e Espanha, no que diz respeito ao papel da música como instrumento revolucionário?*

PEDRO TADEU: Há um paralelo evidente que é o de, em ambos os casos, ter surgido no final da década de 1950 (58/59), prolongando-se pelas duas décadas seguintes, um canto de protesto juvenil e/ou estudantil contra duas ditaduras que, por sua vez, também tinham várias características similares.

Esse movimento artístico era protagonizado por artistas que, para além da motivação e envolvimento político local na busca de caminhos para a democratização dos seus países, procuravam redefinir o significado de patriotismo e de nacionalismo que a direita de inspiração fascista nos dois países tomara para si.

As duas ditaduras apresentavam cada uma das nações como sendo identidades formadas por povos destinados a uma excepcionalidade com crivo divino, missionário (ancorado no passado glorificado da Expansão/Descobrimentos) e defensor dos valores cristãos, numa tríade ideológica expressa no lema "Deus, Pátria, Família". Esta tríade conduzia à assunção de que qualquer questionamento desta ideia de nacionalismo (em particular o pensamento comunista) era uma "traição à pátria", criando assim um cenário politico de existência permanente de inimigos internos, que justificava a autoridade do ditador e o violento sistema repressivo e censório montado por ele.

Os cantores de intervenção nos dois países tinham em comum o facto de responderem a este nacionalismo ditatorial com uma ideia de patriotismo democrático que encontrava na cultura tradicional, na "sabedoria popular", uma estética identitária acompanhada, através da citação de poesia popular, da denúncia de injustiças sociais e políticas.

O flamenco, as cantigas de trabalho, vários ritmos regionais dos dois países foram, aos poucos, usados nesse processo de construção de uma alternativa ao nacionalismo fascista.

Simultaneamente, estes cantautores recuperaram ou recriaram para as suas canções poesia erudita de poetas nacionais consagrados nos seus países, que fosse adequada ao protesto político, bem como canções do passado de resistência e de luta dos seus povos (por exemplo, as revoltas da Maria da Fonte em Portugal ou os cânticos republicanos da Guerra Civil espanhola). Além disso, colaboraram com poetas do seu tempo que estavam alinhados com os movimentos da oposição.

Estes artistas jovens eram também influenciados por manifestações artísticas e políticas no domínio da música popular que ocorriam no estrangeiro.

Parece-me não ser de desprezar a influência de músicos de *folk*, *blues*, *jazz*, *chanson*, *canzone* ou dos primórdios do *pop/rock* provenientes dos Estados Unidos da América, Grã-Bretanha, França ou Itália, onde surgiram cantautores e grupos que, numa grande multiplicidade de estilos, usavam as suas cantigas para fazer crítica política e social, abraçar causas cívicas, questionar a moralidade dominante, protestar contra injustiças ou contra guerras ou, simplesmente, criar uma música que soasse formalmente diferente, irreverente e em ruptura com os cânones anteriores.

O modelo do cantor de intervenção que corria o país em espectáculos mais ou menos clandestinos, munido musicalmente apenas da sua guitarra e da sua voz (uma simplicidade de meios que tornava fácil e eficaz a montagem desses concertos e facilitava a capacidade de iludir as autoridades), deve muito a essa influência, principalmente da *folk*, do *blues* e da *chanson*.

A difusão radiofónica, a circulação de discos, a abertura ao turismo (aqui, mais em Espanha do que em Portugal) e a emigração por motivos políticos para vários países europeus que nessa altura começava a acontecer nos dois países facilitaram muito o contacto com essas músicas e entre estes músicos dos dois países.

Por outro lado, na Europa Ocidental, criara-se durante a Guerra Civil de Espanha e na II Guerra Mundial uma tradição de canto de resistência ao nazi-fascismo e de influência comunista/socialista/anarquista, quer em Espanha quer em Portugal, cujo espírito era de certa forma recriado e actualizado pela juventude dessas duas décadas, que acompanhava a própria evolução ideológica e o aparecimento de novas tendências (maoismo, marxismo-leninismo, cisões comunistas, eurocomunismo, social-democracia, socialismo democrático, etc.), bem como várias divisões nessas áreas políticas da oposição clandestina às duas ditaduras.

Há também algumas diferenças fundamentais: Portugal, a partir de 1961, envolveu-se numa guerra colonial contra os movimentos independentistas das suas colónias em África, o que marcou muito os cantautores portugueses.

Em contrapartida, vários cantautores de Espanha, para além do protesto contra a ditadura, faziam também a defesa das línguas regionais e das respectivas nacionalidades (Catalunha, País Basco e Galiza), condicionadas e reprimidas pelo franquismo, tema inexistente em Portugal.

Note-se que, nessas regiões de Espanha, houve mesmo episódios de lutas armadas de cariz nacionalista, o que, de alguma forma, pode ser visto em paralelo com as lutas armadas pela independência que estalaram nas colónias portuguesas.

Com o 25 de Abril de 1974 e a queda da ditadura portuguesa, a situação mudou: os protagonistas do canto de protesto contra o fascismo português transformaram-se rapidamente em cantores de intervenção em prol de uma revolução de cariz socialista, enquanto em Espanha ainda era o protesto, ainda eram as causas da luta contra a ditadura que mobilizavam os cantautores do país.

Em Portugal havia a ideia de que a conquista da liberdade poderia, de alguma forma, influenciar o percurso político do país vizinho – e, na verdade, a oposição espanhola animou-se muito com o 25 de Abril português.

A morte de Franco, um ano e meio depois, a 20 de Novembro de 1975, deu sequência a um processo de democratização pacífica que, com alguns incidentes de percurso, provavelmente não teria acontecido da mesma forma se não tivesse ocorrido a queda, através de um golpe militar, do governo português de Marcelo Caetano.

Entretanto, figuras do fascismo português e outros conspiradores contra o novo poder de Portugal tinham-se, refugiado em Espanha, de onde alguns tentavam fazer uma contrarrevolução ou lançar acções subversivas, como atentados bombistas em território português, o que foi tema de várias canções feitas em Portugal.

Há uma originalidade musical portuguesa, que tem uma ligação a Espanha. Muitas revoluções na História tiveram canções associadas: a Revolução Francesa teve a "Marselhesa", a Revolução Americana teve o "Yankee Doodle", a Revolução Russa teve "A Internacional", etc. Mas a Revolução dos Cravos foi, parece-me, a única revolução que utilizou, no plano operacional militar que originou a queda da ditadura, duas canções que serviram de sinal para o avanço das tropas: "E Depois do Adeus" e "Grândola, Vila Morena". Esta viria a transformar-se no símbolo da conquista da liberdade em Portugal.

Sucede que a primeira vez que o autor de "Grândola", José Afonso, cantou em público essa canção não foi em Portugal, mas na Galiza, numa digressão que fez em clubes e associações populares, no ano de 1972. Há mesmo uma gravação de 10 de Maio de 1972 de um espectáculo na capital galega, na Universidade de Santiago de Compostela, onde ele e os estudantes cantaram a música que viria a ser, dois anos depois, o símbolo sonoro da Revolução portuguesa.

Como se relacionaram os músicos portugueses e espanhóis neste período?

Houve, antes do 25 de Abril, colaborações relativamente frequentes, em espectáculos e gravação de discos, limitadas pela situação política e pela falta de meios, que ocorreram nos dois países e também na emigração política na Europa (França, Holanda, Bélgica, etc.).

Para o período imediatamente anterior ao 25 de Abril, já citei o caso de José Afonso, que foi, desde cedo, muito popular na Galiza e actuou lá frequentemente. Ele fez mesmo questão de manifestar a sua cumplicidade pessoal com essa nação, em várias entrevistas em que disse frases como estas: "A Galiza é para mim uma espécie de pátria espiritual", "Talvez ninguém me entendesse como na Galiza" ou "Estou farto de dizer por toda a parte que a Galiza não é Espanha".

Com José Afonso, vários músicos portugueses, que seriam cantautores relevantes, foram com ele tocar na Galiza e em outros locais de Espanha e, mesmo em cima do 25 de Abril, foi no país vizinho que foram gravados alguns discos. Por exemplo, o segundo LP de Fausto, que surgiu no mercado nacional no final do ano de 1974, tem oito faixas que foram gravadas antes da Revolução do 25 de Abril de 1974 e três posteriormente.

Na verdade, acompanhado por José Afonso, Adriano Correia de Oliveira e Vitorino, o autor de "Por Este Rio Acima" estivera em Madrid nos estúdios Kírios a gravar um álbum em que participariam, aliás, vários músicos espanhóis, como António Portanet e o guitarrista Yório.

Os trabalhos de gravação na capital espanhola – nesse período um ponto quase obrigatório de gravação para os artistas portugueses, aproveitando a proximidade de estúdios mais bem equipados que os de Lisboa – ficaram concluídos uma semana antes do 25 de Abril.

Preparado para a etiqueta Orfeu, a fita original aguardaria, contudo, uns meses para ser passada a disco, em Outubro. Como pelo meio aconteceu o 25 de Abril, Fausto aproveitou o tempo de espera e completou o álbum com três novas canções: "Venha cá Senhor Burguês", "Marcolino" e "O Patrão e Nós", gravadas nos estúdios da Polisom, na capital portuguesa.

Logo a seguir ao 25 de Abril, o actual presidente da Sociedade Portuguesa de Autores, José Jorge Letria, foi nomeado para a direcção da Emissora Nacional, onde organizou, a partir de 9 de Maio de 1974, uma série de espectáculos designados "Canto Livre" – um termo com origens nas décadas de 1940/50, quando Fernando Lopes-Graça coordenava com grupos corais sessões de canto associadas à oposição a Salazar, precursoras e inspiradoras dos cantautores das gerações seguintes. Há até uma "Canção Heróica" com esse título, com letra de um poeta do século XIX, Soares dos Passos, que foi musicada por Graça por volta de 1946.

Depois destes primeiros espectáculos da Emissora Nacional, logo a seguir à queda do fascismo português, o termo "Canto Livre" passou a ser muito usado em eventos por todo o País, onde muitos cantores de intervenção faziam espectáculos de propaganda pela Revolução dos Cravos. Para além de, entre outros, José Afonso, Sérgio Godinho, Fausto, Vitorino, Samuel, Manuel Freire, Francisco Fanhais e o próprio Letria, passaram por lá vários cantautores vindos de Espanha.

No espectáculo ocorrido a 24 de Maio de 1974, no São Luiz, estiveram presentes dois cantores espanhóis: o catalão Luis Llach e o andaluz Antonio Portanet. A biografia oficial de Antonio Portanet, que ele disponibiliza no seu site na internet, começa com uma fotografia dele próprio num destes espectáculos de canto livre, em que se vê também José Afonso, Vitorino, Manuel Freire, entre outros. Uma das canções interpretadas por Portanet foi "Epitafio a La Muerte de Alejandro Sawa", uma homenagem deste cantor andaluz ao poeta, romancista e jornalista, que é muitas vezes apelidado de "rei dos boémios". Nascido em Sevilha em 1862, Sawa morreu em 1909 na miséria, cego e enlouquecido. O poema desta canção é da autoria de Manuel Machado, um grande poeta modernista, republicano, muito conhecido entre a intelectualidade de esquerda do Portugal salazarista, que se exilou da ditadura franquista e da Guerra Civil em 1938 em França, onde morreria aos 63 anos em 22 de Fevereiro de 1939.

Luis Lach também esteve nesse espectáculo de 24 de Maio de 1974. Llach é, com Maria del Mar Bonet, Pi de La Serra, Juan Manoel Serrat, Ovidi Montllor e o grupo Els Setze Jutges, um dos nomes centrais do movimento catalão Nova Cançó, que era bastante ouvido antes do 25 de Abril em Portugal. Llach, Bonet e La Serra estiveram nestes "Cantos Livres" da Emissora Nacional.

Meses antes, Llach tinha lançado um álbum com a gravação ao vivo do espectáculo que realizara, com enorme sucesso, na sala do Olympia de Paris em Janeiro de 1973, onde cantou, tal como veio a fazer em Lisboa, "Damunt d'una terra", que em catalão quer dizer "No topo de uma terra", cuja primeira versão de estúdio fora gravada em 1968. É uma canção sobre um jovem da região da Catalunha de Gerona, chamado Joan Maurici, um anarquista que lutou na Guerra Civil espanhola, onde foi capturado, sentenciado e abatido pela justiça militar de Franco, segundo um relato feito pelo seu cunhado, o pintor Ángel Pascual Rodrigo. Llach gravaria depois uma canção sobre a Revolução dos Cravos, "Abril 74", no seu álbum "Viatge a Ítaca", de 1975.

Pi de la Serra, outro dos históricos cantores catalães do movimento Nueva Canción, esteve no teatro São Luiz a 31 de Maio de 1974 e passaria, aliás, a ser visita frequente no nosso país. Foi até, em 1976, uma das vedetas da primeira Festa do Avante!, organizada pelo Partido Comunista Português.

Que cantores e músicos portugueses tiveram mais impacto em Espanha? E que cantores e músicos espanhóis tiveram mais impacto em Portugal?

Os músicos do movimento Nova Cançó eram muito conhecidos em Portugal. Esta foi uma corrente musical e cultural na Catalunha e nas Ilhas Baleares durante os anos 1950 e 1960, focada na revitalização da língua catalã e na resistência contra a repressão cultural imposta pela ditadura franquista em Espanha. Todos os protagonistas desse movimento que atrás citei eram conhecidos dos cantautores portugueses e vice-versa.

À lista podem ser acrescentados todos os que participaram nas sessões de Canto Livre de que anteriormente falei e ainda pelo grupo "Nuestro Pequeño Mundo", Joaquin Diaz, Joaquín Sabina, Patxi Andión, Luis Eduardo Aute, Carlos Cano e Luis Pastor, entre outros, cujas edições discográficas foram bastante populares. Há também cantores de flamenco antifranquista, como Enrique Morente e Manuel Gerena, entre outros, que tiveram bastante repercussão em Portugal.

Os cantautores portugueses que tiveram mais influência em Espanha (descontando a fadista Amália Rodrigues, que é bastante conhecida no país vizinho) são, à cabeça, José Afonso, mas também José Mário Branco, Adriano Correia de Oliveira, Luís Cília, Francisco Fanhais e Sérgio Godinho, que tiveram aí algum impacto. Contudo, parece-me (este tema carece de investigação focada neste tema, que desconheço) que a repercussão destes artistas antes do 25 de Abril é menor que a dos artistas de Espanha em Portugal e que, no pós-25 de Abril, essa repercussão subiu, atingiu um zénite até à morte de Franco, mas depois decaiu, excepto na Galiza.

Algumas regiões de Espanha em particular tiveram um maior envolvimento com o processo revolucionário português?

As regiões fronteiriças, com relevo para a Galiza – cujo movimento autonómico/independentista valoriza as origens e a cultura comum com Portugal como elemento distintivo da sua própria nacionalidade – e a Andaluzia, bem como, longe das fronteiras, a Catalunha e o País Basco aparecem destacadas nesse envolvimento, mas não são exclusivas, Madrid também teve um papel importante.

Julgo que, em relação às zonas fronteiriças, a explicação tem a ver com afinidades culturais, ligações de clandestinidade política processadas por aí e maior facilidade de comunicação entre artistas, militantes e políticos dos dois lados.

Em relação à Catalunha e ao País Basco, relaciono isso com o facto de, por um lado os seus movimentos de autonomia/independência, a sua história de resistência ao fascismo

na Guerra Civil e a proximidade com França – para onde emigraram artistas dos dois países – terem criado facilmente uma empatia, encontros e conversas que resultaram nestes cruzamentos. Por outro lado, como expliquei no princípio desta entrevista, vários factores culturais e políticos comuns nos dois lados da fronteira tiveram particular desenvolvimento e expressão entre os artistas provenientes destas regiões espanholas, como é o caso catalão.

Note-se que, durante a Guerra Civil espanhola, houve participação de músicos dos dois países na política, mas num processo precisamente oposto a este que ocorreu 30 ou 40 anos depois. Dou este exemplo: o Estado Novo salazarista e o Novo Estado franquista – depois de este controlar logo no início da guerra a cidade de Sevilha, na Andaluzia – combinaram laços propagandísticos numa campanha ideológica pela religião, a "raça" e o anticomunismo, que passou pela realização de eventos com artistas ligados à cidade de Sevilha mas que moravam em Portugal, onde participaram em acções de propaganda.

Olimpia García López, da Universidade de Cádiz, aponta o caso de um concerto de Ernesto Halffter a favor do Exército Nacional realizado em Lisboa. Ela refere, no estudo "Del Estado Novo al Nuevo Estado: música, prensa y propaganda en las relaciones entre Portugal y Sevilla durante la Guerra Civil española", que houve "otros intérpretes sevillanos que, como el falangista Manuel Villalba, se desplazaron al país vecino para actuar en eventos de este tipo. Y existieron también los que, desde la capital andaluza, organizaron e intervinieron en actos musicales que contarían con la presencia de una representación portuguesa, como ocurrió con Norberto Almandoz y el profesorado del Conservatorio de Música que este dirigía, o con la Orquesta Bética de Cámara. Por otra parte, también hubo agrupaciones portuguesas, como el Orfeón Académico de Coímbra y la Orquesta Aldrabófona que, tomando parte en una campaña benéfica, se desplazaron a la capital andaluza con objeto de celebrar funciones benéficas y propagandísticas a favor del bando nacional"[1] (García López 2016, 134-135). Há, portanto, alguma tradição anterior de colaboração nos dois países entre artistas de afinidade ideológica semelhante em situações de conflito ou de mudanças aceleradas de regime.

A morte de Franco e o início da "Transición" em Espanha marcam alguma alteração nestas relações ibéricas?

[1] Olimpia García López, "Del Estado Novo al Nuevo Estado: música, prensa y propaganda en las relaciones entre Portugal y Sevilla durante la Guerra Civil española". *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 29 (2016); 111-135.

Havia um grande interesse dos artistas de esquerda em Portugal em se manifestarem solidários com a construção da democracia espanhola e alertarem contra os perigos da reacção de direita, havendo uma continuidade desde o 25 de Abril até aos anos 80. Explico alguns exemplos que começaram em 1975, ainda antes da morte de Franco, e que chegaram aos nossos dias.

Houve também um movimento comum e cruzado de concertos e gravações de músicas de solidariedade com o povo chileno que se iniciou logo em 1974 e que se prolongou nos anos seguintes, na sequência do golpe que, em 1973, resultou na morte do presidente eleito Salvador Allende e impôs a ditadura de Augusto Pinochet.

Adriano Correia de Oliveira fez em 1975 uma citação da "Canción de Grimau", que o espanhol Chicho Sánchez gravara em 1964, clandestinamente, na Suécia; a música, sobre a execução do comunista Julián Grimau García, a 20 de Abril de 1963, foi incluída no álbum "Canciones de la Resistencia Española" Adriano fez essa citação no álbum "Que Nunca Mais", que aparece no final do lado B do disco original, antes de uma montagem com excertos de várias canções incluídas nessa obra.

Na faixa em questão, o próprio Adriano explicou que os músicos que gravaram aquele disco – Fausto, que fez a direcção musical, Júlio Pereira, Vitorino, José Luís Simões, Zau, Pantera e Carlos Paredes, para além do técnico de som José Manuel Fortes – decidiram incluir uma faixa adicional para protestar contra o fuzilamento de cinco antifascistas espanhóis, ocorrido durante os dias de gravações do disco. Adriano referia-se ao fuzilamento de 27 de Setembro de 1975 (durante o chamado Verão Quente da Revolução Portuguesa) de Ângel Otaegui Etxberria e Juan Paredes (da ETA) e de José Luis Sánchez Bravo, Ramón García Sanz e Humberto Baena (de outra organização, a FRAP). Foram os últimos fuzilamentos de opositores ao fascismo de Francisco Franco, que morreria – e com ele o seu regime – em Novembro desse mesmo ano, dois meses depois do fuzilamento.

Em 1979, já no período da "Transición", houve uma canção dedicada a Alfonso Sastre, um dramaturgo e nacionalista basco que foi preso em 1974, editada no álbum ao "Alcance das Mãos", de Samuel. A letra era de José Carlos Ary dos Santos, com o significativo mote "Pela Espanha de Amanhã", e a música, de Samuel, que a cantava. O título da canção, cuja letra é em português, surge escrito em castelhano ("Llanto para Alfonso Sastre y Todos") e abrange nessa solidariedade não só o dramaturgo, como todos os oponentes à ditadura franquista.

Depois do 25 de Abril outro cantautor fundamental em Espanha, Carlos Cano, nascido em Granada, somou entre os seus maiores êxitos uma canção de 1987 chamada "Maria Portuguesa", que conta a história de uma mulher que vela o corpo de um andaluz assassinado em Portugal, que a imprensa espanhola dizia reportar-se a uma história verdadeira ocorrida na zona fronteiriça de Elvas/Ayamonte.

Outro exemplo é Luís Pastor, nascido em 1952 em Berzocana, na região de Cáceres, mas que emigrou com a família, ainda criança, para um bairro de lata chamado Vallecas, nos arredores de Madrid. Foi ele próprio que contou, numa entrevista que encontrei no jornal *La Patria*, da Colômbia, quando por lá actuou em 2016, que Portugal, e em particular José Afonso, eram referências para si.

Disse Luis Pastor sobre José Afonso: "Este hombre fusionaba África con Europa. Una canción suya, *Grândola, Vila Morena*, es el detonante para que los capitanes den un golpe de Estado, echen al dictador y hagan que llegue la democracia a Portugal, en la Revolución de los Claveles. De esa canción tengo hecha una que se llama *Grândola de mi querer* donde hablo de otra revolución que tiene que venir en este siglo. A mí me atrapa la musicalidad, la lírica de ese señor, porque en el fondo tardé años en encontrar mi propia expresión, y a través de él descubro la música africana"[2] (Echeverri 2016).

Durante muitos anos, Luis Pastor musicou letras de poetas proibidos pela ditadura franquista como Miguel Hernández, Rafael Alberti, Federico García Lorca, César Vallejo e Pablo Neruda, além de ter dois álbuns com poemas de José Saramago. Até a cabo-verdiana Cesária Évora cantou músicas de Luis Pastor.

"Grandola de Mi Querer" fecha o seu álbum de 2002 intitulado "Soy" e na canção pede-se que venha outra revolução, que seja florida como o 25 de Abril português, mobilizadora como o 1.º de Maio, que seja inspirada por José Afonso e que nos dê uma nova esperança. No final, a canção termina com a melodia de "Grândola, Vila Morena".

Finalmente, na Galiza, há um movimento constante de músicos galegos de base tradicional que nunca mais perdeu o hábito de interpretar também música tradicional portuguesa ou de cantautores portugueses (talvez Uxía seja, nesta vertente, o nome mais relevante). São frequentes os concertos na Galiza de grupos portugueses e, em sentido contrário, de grupos galegos em Portugal, bem como participações cruzadas nas gravações fonográficas. Até na série televisiva, de êxito mundial, *La Casa de Papel* (2017), aparece na segunda temporada a canção "Grândola, Vila Morena" (2019), interpretada por Cecilia Krull e Pablo Alborán, associada à ideia de liberdade e verdadeira justiça.

[2] Gloria Luz Ángel Echeverri, "La lucha cultural y musical de Luis Pastor". *La Patria* (24 de Outubro de 2016). https://archivo.lapatria.com/especiales/papel-salmon/musica/la-lucha-cultural-y-musical-de-luis-pastor-325573?amp=1

"A cultura e os direitos sociais são fundamentais para uma resposta humanista"

Tiago Santos, músico

O músico, compositor, DJ e radialista Tiago Santos lembra o percurso de tantos criadores e intérpretes que cresceram marcados pelo cruzamento da música e da intervenção social e política, como aconteceu consigo. "A cultura é herança e construção e é nessa construção que estamos num campo de luta pela liberdade e dignidade de todos", salienta.

ANA BELA MORAIS: *Nas suas bandas, como faz a ligação entre música, política e intervenção social?*

TIAGO SANTOS: A ligação entre música e intervenção social e política nasce, desde logo, a partir da música que ouvimos enquanto jovens e adolescentes. Tendo nascido em 1971, esses anos de crescimento foram marcados pelo 25 de Abril e as canções que do período revolucionário nos ensinaram a ser livres, solidários e que a resistência também se faz de palavras, ideias e de música popular e tradicional. Depois, as diversas contra-culturas iniciadas nos anos 60, passando pelo *punk*, até ao *hip-hop*, o *reggae* e a electrónica da cultura *rave*, alimentaram esse ambiente em que a nossa geração cresceu servindo de inspiração e alimentando a ideia de que a arte e a música são mais do que um entretenimento e têm, de facto, o poder de transformar as consciências e o mundo.

Assim, quando começámos a trabalhar nos anos 90, a nossa postura na música era muito influenciada por esse caldeirão cultural. O *hip-hop* e o *jazz* alimentavam esse espírito de pertença a uma realidade que não era a da cultura dominante, sendo marcada pela denúncia do racismo e da realidade social do mundo dos guetos e bairros de lata e que, de facto, apenas existia e continua a existir nas margens do mercado da indústria musical e da cultura. Até aos dias de hoje, continuamos a acreditar nesse papel da música e na ideia de que sermos verdadeiros com a música que amamos implica um compromisso de entrega total das nossas convicções e sonhos com essa postura de que a cantiga pode ser de facto uma arma.

Sente-se herdeiro dos músicos e criadores do período da ditadura e da Revolução?

No seguimento da resposta anterior, a existir uma herança, ela poderá ser a de que crescemos de facto com essa música. Aprendemos a cantar e a pensar com ela. Não viemos do nada. Existimos, enquanto criadores destas canções, porque outros o fizeram antes. Mas não nos sentimos especiais ou com um qualquer título de herdeiros legítimos. Somos

bastardos e rebeldes assumidos. Quando cantamos letras de Joe Hill, mais de cem anos depois do seu fuzilamento, exactamente por cantar estas canções, é para lhes dar vida mas também por acreditarmos nessa raiz e compromisso. E, acima de tudo, para celebrar essa coragem, dando a conhecer a sua história e obra para que perdure e possa continuar a incendiar consciências, como as nossas, quando ouvimos e cantamos "Rebel Girl", "Workers of The World Awaken" e tantas outras.

Passou meio século desde o início da Revolução e 48 anos desde a aprovação da Constituição, que define, no Artigo 73.º, que "todos têm direito à educação e à cultura" e que o Estado deve promover "a democratização da cultura, incentivando e assegurando o acesso de todos os cidadãos à fruição e criação cultural, em colaboração com os órgãos de comunicação social, as associações e fundações de fins culturais, as coletividades de cultura e recreio, as associações de defesa do património cultural, as organizações de moradores e outros agentes culturais". Porque escolheu ser activista do "Manifesto em Defesa da Cultura"?

A pergunta contém em si mesma a resposta. Porque realmente, passados todos estes anos, a Constituição de Abril está ainda por cumprir e o ideal desse "dia inicial inteiro e limpo" continua a ser adiado em tantos campos importantes e fundamentais, dos quais a cultura faz parte, pelo seu papel no desenvolvimento integral de cada um, mas também como um pilar fundamental da democracia, da compreensão do outro, na essência do que é a construção da paz e da consciência social para uma vida melhor e justa para todos. Quando vemos o fascismo de novo a mostrar a sua face, o racismo, a guerra como caminho "indiscutível", temos cada vez mais a certeza de que a cultura e os demais direitos sociais são fundamentais para uma resposta humanista. A cultura é herança e construção, e é nessa construção que estamos num campo de luta pela liberdade e dignidade de todos.

"Um país sem memória é um país sem futuro"
Rogério Charraz, músico

Rogério Charraz concebeu este ano [2024] o espectáculo "Anónimos de Abril", juntamente com José Fialho Gouveia. Trata-se de uma apresentação que recupera figuras fundamentais na resistência ao fascismo, mesmo se a sua acção é desconhecida pelo grande público. O objectivo passa por "defender um legado de cantautores que tiveram uma voz activa e fizeram da música uma força viva de transformação da sociedade", explica Charraz.

ANA BELA MORAIS: *Qual a importância de recuperar hoje, em 2024, as canções de intervenção? É apenas um acto comemorativo ou é mais do que isso?*

ROGÉRIO CHARRAZ: É muito mais do que isso. Desde logo é manter viva a memória, e um país sem memória é um país sem futuro. Depois, é defender um legado de cantautores que tiveram uma voz activa e fizeram da música uma força viva de transformação da sociedade.

Nos seus espectáculos, em particular no concerto "Anónimos de Abril", o público sente estas canções como fazendo parte do seu presente e continuando válidas para a sociedade de 2024?

O projecto "Anónimos de Abril" é feito de canções do presente, feitas agora, contando histórias do passado que nos podem e devem servir de lição para o futuro. O público tem-se emocionado muito com este espectáculo e percebido a necessidade de não deixarmos cair no esquecimento mulheres e homens que arriscaram muito por um bem comum, na maior parte dos casos, a própria vida…

Em "Anónimos de Abril", vai contando a história de muitos resistentes antifascistas que não são conhecidos do grande público. Porquê recuperar estas figuras em concreto?

Por uma questão de justiça. A queda do regime foi um processo que teve muitos episódios que o desgastaram e que foram criando a esperança que culminou na Revolução do dia 25 de Abril. Muitas destas figuras arriscaram muito para desafiar o regime, em muitos casos a própria vida. E depois há a questão da urgência do tempo. Muitas das figuras que lutaram pela liberdade já não estão vivas ou estão a viver os seus últimos anos. Se não as registarmos, corremos o risco de algumas destas histórias se perderem…

Participou, em Junho de 2024, no Colóquio "O 25 de Abril e a perspectiva cultural europeia: história e literatura na relação com outras artes", na NOVA FCSH, organizado pelo projecto "Transficción. Discursos y relatos de la Transición" (Universidad de Zaragoza), CHAM – Centro de Humanidades (NOVA FCSH / UAc) e Instituto de História de Arte (NOVA FCSH/ IN2PAST). Qual a importância de debater estes temas no meio académico?

Para mim, falar sobre estas questões é sempre importante porque as mantém vivas e actuais. Nenhum de nós partiu do zero, trouxemos connosco uma identidade que tem muito a ver com o que aconteceu antes de nós. Para nos entendermos, temos de conhecer e entender esse passado, e o meio académico tem uma função fundamental nesta reflexão.

Valorizar e defender a liberdade com a música
Joana Fonseca, maestrina

Ao longo de 2024, o Coro Comunitário da Boutique da Cultura (Lisboa) realizou diversos concertos com canções revolucionárias de vários países, tendo como mote o 25 de Abril. A maestrina Joana Fonseca fala-nos da experiência à frente de um coro com cerca de 40 elementos de várias faixas etárias.

ANA BELA MORAIS: *Como vê o papel das canções de intervenção nos dias de hoje?*

JOANA FONSECA: As canções de intervenção têm o papel de nos recordar momentos importantes da nossa história e levam-nos a reflectir sobre eles.

Estes concertos cumprem uma função de celebração. Têm também uma finalidade de divulgação deste património histórico, político e cultural?

Sim, este repertório tem uma função de celebrar e recordar esses momentos. Quem viveu esses eventos recorda, quem não viveu aprende com quem partilha, na primeira pessoa, como foram importantes na sua vida e na vida do país. É uma oportunidade de se aprender ou recordar músicas que ficaram na história, e dar valor à liberdade conquistada, pela qual devemos continuar a lutar, pois não é garantida.

Como decorreu o processo de selecção das canções do vosso repertório? Não inclui apenas canções portuguesas, pois não?

O coro comunitário da Boutique da Cultura surgiu há três anos, inicialmente com a ideia de se trabalharem músicas tradicionais do nosso país. Nesse primeiro ano, surgiu o convite para o coro participar na peça *Demokratia*, do encenador Manuel Jerónimo, professor de teatro na Boutique da Cultura. Houve uma grande adesão da parte do coro para a integração neste projecto tão desafiante. A participação nesta peça consistiu em cantarmos músicas de cor, em português, em espanhol e em italiano. O bichinho ficou e começámos a estender o repertório de intervenção a um nível mais global, o qual foi sendo abraçado por todos de forma muito entusiástica.

Muitos membros do coro viveram o período revolucionário português. Partilharam memórias desse tempo durante os ensaios e concertos?

Em todos os ensaios há sempre espaço para partilhas de vivências, e é precisamente dessa forma que escolhemos o repertório e escolhemos os temas para os nossos concertos. Sem dúvida que o tema da revolução é o grande tema falado nos nossos ensaios, e essas partilhas fizeram e fazem com que tudo seja muito mais pessoal, mais sentido e vivido, na escolha das canções e dos textos declamados. As partilhas sobre o tema foram tantas, que no aniversário dos 50 anos do 25 de Abril, com o material criativo que já tínhamos, o tema do concerto final do Coro da Boutique foi exactamente a nossa Revolução, com textos e músicas que foram marcos na nossa história.

* * *

Susana Sousa Dias é doutorada em Belas-Artes (Audiovisuais), mestre em Estética e Filosofia de Arte, licenciada em Pintura e bacharel em Cinema. Também estudou música no Conservatório Nacional. Entre os seus trabalhos, contam-se *Natureza Morta – Visages d'une dictature* (2005), *48* (2009), *Natureza Morta. Stilleben* (2010), *Luz Obscura* (2017) e *Viagem ao Sol* (2021). Os seus trabalhos foram exibidos em festivais de cinema e exposições de arte internacionais (Viennale, Visions du Réel, Sarajevo IFF, Torino FF, PhotoEspaña, Documenta, etc.). Em 2012 recebeu um tributo do Cinéma du Réel e foi artista convidada do Robert Flaherty Film Seminar, Nova Iorque. Foi galardoada com vários prémios, nomeadamente Prémio Atalanta, Prémio de Mérito, TaiwanIDF, Grand Prix Cinéma du Réel, Prémio FIPRESCI. É docente e investigadora na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Licenciado em Cinema pelo Conservatório Nacional, **Manuel Mozos** realizou mais de vinte filmes e documentários, entre eles *Cinema – Alguns Cortes: Censura* (1999, 2014 e 2015). Ao longo da sua carreira, as suas obras receberam os prémios de Melhor Filme Estrangeiro em Entrevues – Festival Internacional de Cinema de Belfort, FID Marseille e IndieLisboa, entre outros. Trabalhou ainda como montador, argumentista e assistente de realização com diversos realizadores portugueses. Colabora assiduamente com publicações, escolas, institutos, universidades, associações culturais e de cinema, cineclubes e festivais. Desde 2002 trabalha no A.N.I.M. – Cinemateca Portuguesa, na área de identificação, preservação e restauro de cópias em película.

João Pedro Mésseder é autor de livros para crianças, jovens e adultos como *Versos com Reversos* e *Palavra que Voa* (nomeados para as "IBBY Honour Lists" de 2000 e 2006), *Pequeno Livro das Coisas* (Prémio Bissaya Barreto, 2014) e *Coisas Que Gostam de Coisas*

(Prémio Sociedade Portuguesa de Autores, 2016). Recebeu o Prémio Literário Maria Amália Vaz de Carvalho de Poesia pelo livro *Fissura* (Caminho, 2000). Os seus livros *Uma Pequena Luz Vermelha e Outros Poemas* (2021) *e Romance do 25 de Abril* (2007) prendem-se com a temática da Revolução.

Rita Cruz estreou-se no romance com *No País do Silêncio* (2021), obra que pretende fazer um retrato da vivência sob uma ditadura, a portuguesa. Foi cooperante internacional em missões de direitos humanos na Colômbia, Afeganistão e Sri Lanka. Viveu na Austrália e actualmente habita na Malásia, onde colabora com instituições de apoio a refugiados.

Pedro Tadeu é jornalista desde 1983, tendo trabalhado em várias publicações. Actualmente é autor do programa "Panfletos", na rádio pública Antena 1, que relaciona música com História. Participa, nessa estação, no programa "Radicais Livres", prémio SPA para Melhor Programa de Rádio em 2021. Escreve no *Diário de Notícias* e é comentador na *CNN Portugal*, trabalho que fez antes na RTP e na TSF. Criou "Quociente de Inteligência", suplemento cultural do *Diário de Notícias*, que recebeu um Prémio de Excelência do European Newspaper Award. É autor do livro *30 anos de Conselho Económico e Social* (edição CES/Almedina, 2022) e é curador da "Feira do Livro e do Disco Políticos", organizado pela Câmara Municipal de Setúbal.

Guitarrista, compositor, letrista e director musical, **Tiago Santos** fundou bandas como Cool Hipnoise, Spaceboys, Cais Sodré Funk Connection, Los Malditos, MARFA, Rita & O Revólver, Suzie & The Boys e Hill's Union, esta última inspirada na história e activismo de Joe Hill. Escreve crítica musical em diversas publicações e é locutor, realizador e autor de programas na rádio Oxigénio desde 1999. Também trabalha como DJ e faz curadoria musical de diversos espaços. É dirigente do Manifesto em Defesa da Cultura.

Músico e autor, **Rogério Charraz** formou bandas como Boémia e Rogério Charraz Trio. Lançou vários CD a solo, desde 2011. "Anónimos de Abril" é um projecto de Charraz e José Fialho Gouveia iniciado em 2024, que conta com participações de Joana Alegre e João Afonso. O espectáculo inclui canções a propósito de 14 protagonistas da resistência à ditadura e do processo de democratização iniciado em 1974, como Herculana Carvalho, Luís Alves de Carvalho, Celeste Caeiro, Branca Carvalho, Francisco Sousa Mendes, Aurora Rodrigues e Jorge Alves, "gente cuja acção foi de alguma maneira determinante ou simbólica para a revolução, mas que, com o passar do tempo, vai ficando submersa no esquecimento ou até mesmo no desconhecimento".

Joana Fonseca é licenciada em Canto pela Escola Superior de Música de Lisboa. Cantora, intérprete e professora de música, foi solista em *Bodas de Figaro* (Mozart), *Stabat Mater* (Mozart) e *Cantique* (Jean Racine), entre outros. Como coralista colaborou em óperas como *I Pagliacci*, *Cavalaria Rusticana*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Sansão e Dalila*, *Otello*, *La Bohème*, *Nabucco* e *Carmen*. Colabora com diversas instituições culturais em concertos, peças de teatro e recriações musicais históricas. É Maestrina do Coro Comunitário da Boutique da Cultura (Lisboa).

Vária

O Liceu Camões no 25 de Abril: um sindicalismo no feminino*

*Isabel Cluny**, Sandra Escobar****

Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias 43 (2024), 225-253. ISSN 0870-4546.
DOI: https://doi.org/10.34619/psbl-hlat

Resumo

A presente investigação centrou-se no estudo da emergência do movimento sindical docente no Liceu Camões após o 25 de Abril de 1974, com base numa abordagem metodológica de estudo de caso.

O recurso ao Arquivo da Escola Secundária de Camões (MUESC) foi decisivo para o desenvolvimento do trabalho, permitindo o acesso a fontes primárias que possibilitaram a identificação das protagonistas da ação sindical, bem como a compreensão dos mecanismos de mobilização e organização dos professores durante o processo de transição democrática.

Os resultados obtidos evidenciam uma relação estreita entre o sindicalismo emergente e a liderança da Escola. Destaca-se, de forma particularmente expressiva, o papel ativo e comprometido das professoras na construção de uma escola democrática e participativa. O estudo demonstrou que o Liceu Camões foi palco de ações coletivas significativas que evidenciam a notável capacidade de mobilização das professoras – ao lado dos professores – num momento histórico marcado por profundas transformações sociais e políticas.

Palavras-chave: sindicalismo, feminino, escola, gestão democrática, liderança.

Abstract

This research focused on the emergence of the teachers' union movement at Liceu Camões after 25 April 1974, employing a case study methodology.

Access to the Camões Secondary School Archive (MUESC) was crucial to the development of this study, providing primary sources that enabled the identification of key figures in union

* Siglas utilizadas no artigo: CDP – Comissão Diretiva Provisória; ESC – Escola Secundária de Camões; MEIC – Ministério da Educação e Investigação Científica; MUES – Museu Escola Secundária de Camões; SP – Sindicato de Professores; SPGL – Sindicato dos Professores da Grande Lisboa.

** Investigadora e docente, Portugal.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-4319-8032. *E-mail*: icluny@msn.com.

*** Investigadora e docente, Portugal.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-0924-9035. *E-mail*: sandraesc06@hotmail.com.

activities and the mechanisms used to mobilise and organise teachers during the democratic transition process.

The results reveal a close relationship between the emerging trade unionism and the school leadership. The active and committed role of the teachers in establishing a democratic and participatory school is particularly noteworthy. The study revealed that Liceu Camões was the setting for notable events that demonstrate teachers' remarkable ability to mobilise alongside their colleagues at a time of profound social and political change.

Keywords: Trade unionism, feminism, school, democratic management, leadership.

O estudo de caso como metodologia pedagógica: a emergência do movimento sindical docente no Liceu Camões após o 25 de Abril de 1974

O plano inicial deste estudo foi construído em colaboração com alunos do 12.º ano das áreas de História e Ciência Política, com o apoio das docentes das disciplinas. Pretendia-se que os alunos se assumissem como coautores do conhecimento e desenvolvessem pensamento crítico e autonomia. Implementou-se uma aprendizagem da memória sindical, em contexto concreto, tendo os alunos participado na elaboração do plano de investigação e das atividades propostas – entrevistas orais, análise de dados das fichas do arquivo (preservado o anonimato) e sua interpretação – e, por fim, na apresentação do trabalho em contexto de escola. A avaliação foi feita nas disciplinas intervenientes segundo uma grelha previamente definida: elaboração do guião das entrevistas, compreensão dos pontos de vista de cada entrevistado, organização do trabalho final e apresentação oral. A presente investigação centrou-se no estudo da emergência do movimento sindical docente no Liceu Camões após o 25 de Abril de 1974, com base numa abordagem metodológica de estudo de caso.

O impacto na aprendizagem foi significativo, já que pela primeira vez alguns alunos contactaram com fontes de arquivo e fontes orais e entenderam a sua importância na construção do conhecimento histórico.

No âmbito da cidadania, ficou claro, para os envolvidos no trabalho, que a participação ativa de toda a comunidade escolar fortaleceu a democracia e que o crescente protagonismo das professoras possibilitou libertarem-se das barreiras que impediam a sua luta pela igualdade.

O ponto de partida para a investigação sobre a atividade sindical docente no então denominado Liceu Camões, hoje Escola Secundária de Camões[1], foi a consulta de obras

[1] A mudança de designação de liceu para escola secundária generalizou-se em todo o país em 1978.

publicadas sobre o tema, que serviram de guia para o estudo desse movimento sindical, tais como as de Teodoro (2001), Licínio (2009) e Monteiro (1998). Um dos artigos lidos (Sanches 2004, 133-180) permitiu chegar à conversa com uma antiga professora da escola, Fátima Chorão Sanches, que assistiu e participou na "agitação revolucionária" sentida um pouco por todas as escolas do país a seguir à Revolução do 25 de Abril de 1974.

A primeira preocupação foi delimitar no tempo a investigação – entre a Primavera Marcelista e o período imediatamente a seguir à Revolução do 25 de Abril. Esta escolha partiu da necessidade de aprofundar a investigação das fontes primárias, pois a história do sindicalismo, embora bastante estudada[2], tem sido objeto de abordagens generalistas, sem recurso aos arquivos das escolas. Também limitámos o estudo à atividade do corpo docente do Liceu Camões – estudo de caso –, pois a riqueza das fontes arquivísticas desta escola permitir-nos-ia apresentar uma investigação original sobre o tema.

As questões que orientaram a investigação foram as seguintes: Como começou o movimento associativo fora, mas sobretudo dentro, desta escola, ainda durante o período marcelista, entre 1968 e 1974? Como se mobilizaram os docentes do Liceu Camões e qual o grau de liberdade de que a sua organização gozou? Como procederam os docentes para se organizarem a seguir ao 25 de Abril? Quem foram os seus protagonistas? Como se fizeram representar no campo sindical? Qual o papel que tiveram na gestão da escola e como contribuíram para a sua democratização?

Importava, pois, conhecer os momentos mais significativos da transição de um modelo de gestão autoritário para um modelo de escola democrático e representativo de todo o corpo docente e restantes membros da comunidade educativa. No fundo, compreender qual a relação entre o sindicalismo emergente e a nova liderança da Escola Secundária de Camões nesse período.

Para prosseguir nesta linha de investigação, foi necessário identificar os nomes dos docentes deste estabelecimento de ensino que se destacaram na atividade sindical a partir de abril de 1974 e nos anos posteriores.

Começámos por consultar as listas de candidatos às eleições ao sindicato de professores[3], tendo a direção do SPGL disponibilizado a documentação que possuía[4] e indicado outras fontes de informação, nomeadamente a publicação *online* sob a designação SPGL – Memórias Partilhadas, 1974-1986, *Escola Informação, n.º 287*, de maio de 2019. Nas listas encontrámos os nomes de alguns "ativistas" sindicais que se destacaram na escola.

[2] Agradecemos ao Professor António Teodoro algumas indicações bibliográficas sobre o tema.

[3] A professora Graça Fernandes, antiga vice-presidente do SPGL, eleita pela *lista A*, foi fundamental na indicação das pistas que devíamos seguir.

[4] O professor António Avelãs, membro do SPGL, gentilmente cedeu a documentação existente no sindicato.

Seguiu-se o cruzamento desses dados com as fichas de docentes existentes no Arquivo e a consulta do Dossier da Atividade Sindical da Escola Secundária de Camões, que faz parte do espólio do Arquivo[5].

Conhecidos os nomes, o objetivo foi dar voz aos docentes que viveram esse período conturbado e cujos relatos escritos e orais nos permitem hoje conhecer as *memórias* desses tempos do sindicalismo. Paralelamente à recolha dos testemunhos escritos e orais de professores que participaram no Liceu Camões, quer na luta sindical, quer na luta pela democratização do ensino, consultámos os diários literários de professores-escritores, que à época vivenciaram a emergência do sindicalismo neste estabelecimento de ensino, memórias fundamentais para o estudo da história das mentalidades. No final da investigação, as fontes orais e escritas devolveram-nos uma imagem do sindicalismo no Liceu Camões bastante distinta da traçada por outros estudos sobre o sindicalismo docente em Portugal. A primeira diferença significativa foi que o sindicalismo emergiu a partir da ação maioritária de jovens professoras, recém-chegadas à profissão e movidas por uma forte consciência política e social. A segunda diferença relevante está na orientação ideológica adotada. Enquanto o sindicalismo docente a nível nacional resultava da influência dos principais partidos políticos da jovem democracia, o movimento no Liceu Camões era mais autónomo. As protagonistas eram inspiradas pelos princípios do poder popular e defendiam a participação direta.

Grupos de Estudos de Professores do Ensino Secundário (GEPDES), embrião do sindicalismo docente

No início da chamada Primavera Marcelista, a aparente abertura do regime permitiu que alguns setores sociais e profissionais como o dos professores tentassem fazer ouvir a sua voz.

Num estudo intitulado *Os Grupos de Estudo do Pessoal Docente do Ensino Secundário 1969-1974 – As raízes do Sindicalismo Docente*, Maria Manuel Calvet Ricardo (2016), fez a história destes grupos, que lutaram contra as condições adversas, quer profissionais, quer políticas, que os docentes enfrentavam.

Segundo este estudo, a origem do grupo terá sido uma reunião convocada por professores da Escola Comercial Ferreira Borges (Ricardo 2016, 73). A partir de então, o movimento alargou-se a todo o país, emitiu comunicados, realizou colóquios e inquéritos à situação real dos professores, bem como editou um caderno sob a designação de O *Professor, Caderno n.º 1*, em 1971.

[5] Terá sido legado pela professora Maria Gabriela Dias, professora no Liceu Camões, MUESC, Professores, proc. 868.

Também Rui Grácio, num artigo intitulado "O Congresso do Ensino Liceal e os grupos de estudo do pessoal docente do ensino secundário: uma alternativa sob o caetanismo" (1983, 757-791) aponta o ano de 1971 como aquele em que o denominado Grupo de Estudos de Lisboa, composto maioritariamente por professores eventuais e provisórios (Stoer 2008, 54)[6], foi recebido pelo ministro da Educação, à época Veiga Simão (4 de fevereiro 1971). O objetivo era exporem as dificuldades das suas condições de trabalho, reivindicarem assento nos conselhos escolares e solicitarem autorização para se reunirem e debaterem os seus problemas. Na altura, o ministro teria respondido: "Podem e devem. O ensino e a educação nacional só terão a beneficiar com isso" (Grácio 1983, 757).

A aparente autorização para que o Grupo de Estudos prosseguisse com suas atividades levou os professores envolvidos a tentarem apresentar as suas propostas no Congresso do Ensino Liceal (Grácio 1983, 760). A participação, porém, foi-lhes vedada, não tendo sido "autorizados a apresentar o documento acerca da sua situação", alegando os organizadores do Congresso – identificados com o poder político vigente – que os participantes deste encontro não reconheciam o teor de "moções votadas em outros 'congressos'" (Grácio 1983, 777).

Apesar do revés, os GEPDES não desmoralizaram e continuaram a lutar pela resolução dos problemas que afetavam os docentes, não efetivos, nomeadamente não receberem salário nas férias. Em 1972, o movimento conseguiu publicar na *Seara Nova* alguns dos aspetos discutidos nos GEPDES, designadamente artigos sobre os métodos de ensino ativos e o não pagamento de salários nas férias aos professores provisórios (abril-maio).

No culminar destas atividades, em 1974, foi entregue, no Ministério da Educação Nacional (MEN), uma exposição reclamando a melhoria da situação económica dos docentes, "tendo em conta não só o crescente aumento de custo de vida, mas também a necessária equiparação a outras profissões exigindo habilitações equivalentes" (Grácio 1983, 778).

A abertura política para discutir estes temas terminaria em fevereiro de 1974, quando o governo, pela ação do então secretário de Estado Augusto Ataíde, proibiu a atividade dos Grupos de Estudos, pondo em causa a sua existência legal e equiparando-os a "associações secretas" (Despacho n.º 9, fev. 1974).

A única pessoa que conseguimos identificar na Escola Secundária de Camões como tendo pertencido aos GEPDES foi a professora Cidália Amaral Rodrigues Pereira da Silva[7] que colaborou na edição de dezembro de 1971, do *Caderno n.º 3 – O Professor* (GEPDES 1971, 2).

[6] "[…] sob o regime de Salazar, deve salientar-se que até 1970 cerca de 80% dos professores das escolas preparatórias e secundárias tinham contratos provisórios ou não tinham mesmo qualquer contrato" (Stoer 1985, 54).

[7] MUESC, Professores, proc. 926.

Curiosamente, no Arquivo da Escola encontra-se a circular dactilografada (Circular I-T-ES/10/74, MNE)[8], datada de 12 de fevereiro de 1974, que acusa os GEPDES de atividades reivindicativas e solicita ao reitor, Sérvulo Correia, que informe sobre os nomes que no Liceu Camões integram o movimento.

A circular, composta por três páginas, descreve minuciosamente todas as atividades dos GEPDES, iniciadas três anos antes. Menciona o questionário feito aos docentes sobre a possibilidade de se instituírem como associação, entendida na circular como contrária ao disposto no art. 24.º da Constituição, que limitava o direito a associações de interesses privados aos funcionários públicos. O despacho também invocava o Estatuto de Trabalho Nacional, decreto-lei n.º 23.048, de setembro de 1933, que impedia os funcionários públicos de se constituírem em sindicatos privativos. Acusava os GEPDES de não serem uma associação de carácter pedagógico e acrescentava que, caso o fossem, precisariam ainda de autorização prévia do MEN. No final, identificava-os com associações secretas, que poderiam conduzir os seus membros "a prisão correcional até seis meses, perda de funções públicas, multa de 2000$00 e suspensão de direitos políticos". Assinava esta circular Manuel Tavares Emídio, diretor-geral do Ministério da Educação.

Não sabemos se o reitor, Sérvulo Correia, terá respondido à circular, informando sobre os elementos que na escola integravam os GEPDES. Contudo, pouco tempo depois, o Movimento das Forças Armadas, no dia 25 de Abril de 1974, poria fim à quase clandestinidade deste grupo de professores.

Assim, nos dias 28 e 29 de abril de 1974, seria convocada a primeira assembleia-geral plenária de docentes de Lisboa em liberdade. O local escolhido foi a Escola Preparatória Manuel da Maia.

É de notar que os estabelecimentos de ensino que, durante a ditadura, tiveram diretores solidários com a luta dos professores não foram os liceus nacionais. Como relembra Helena Pato, entre estes diretores encontravam-se Calvet de Magalhães e Antunes da Silva, na Escola Francisco Arruda, Eva Lasbarrères, na Escola Fernando Pessoa, Celeste Andrade, na Escola Luís António Verney, e Rosa Horta, na Escola Nuno Gonçalves.

O 25 de Abril e o início da atividade sindical no Liceu Camões

Durante a investigação, deparámo-nos com estas palavras de Eduarda Dionísio[9], uma das professoras do Liceu Camões que mais se destacaram na atividade sindical: "Em 1974, eu era professora num liceu – como se dizia então em Lisboa, no centro de Lisboa (Para

[8] MUESC, *Dossier da Atividade Sindical da ESC.*

[9] MUESC, Professores, proc. 685.

tal, tinha assinado, como todos os outros, a chamada 'declaração anticomunista', que fazia parte da papelada)" (Dionísio *et al*. 1994).

Reconhecendo-se como uma das protagonistas do movimento sindical no Liceu Camões, Eduarda Dionísio afirma que, nos "primeiros anos da década de 80, fui uma das muitas 'militantes das escolas' – delegada sindical sempre, dirigente sindical por pouco tempo (77/78), fundadora do núcleo de professores do Movimento de Esquerda Socialista [MES] (onde estive até Dezembro de 75), fundadora da CEC – Contra a Escola Capitalista – que reunia dezenas de professores sem partido e cuja atuação excedia a atividade sindical (a partir de 76 até à sua extinção em 1981, parece-me" (Dionísio *et al*. 1994).

De facto, encontrámos a sua ficha no arquivo da escola. A informação recolhida permite conhecer a data de nascimento (1946), a naturalidade, Lisboa, e o grupo disciplinar a que pertencia: Professora efetiva – 2.º grupo / 8.º grupo B. Também ficámos a saber um pouco do seu percurso profissional na escola: inicialmente professora agregada (1970-1971), foi depois professora efetiva (1975), membro do Conselho Pedagógico e, tal como a própria afirmou, várias vezes candidata pela lista B à direção do sindicato dos professores. Durante vários anos (1974-1979) foi delegada sindical da escola. A *Revista do Sindicato dos Professores da Grande Lisboa*, publicada em 1979, informa que pertenceu à lista B, que era sócia n.º 386 deste sindicato e que tinha na altura 32 anos de idade.

É também o seu testemunho que nos dá a conhecer o ambiente vivido no Liceu Camões nos primeiros momentos de liberdade e democracia:

> O liceu onde eu dava aulas quando o 25 de Abril aconteceu talvez fosse dos mais disciplinados e controlados. Praticamente todos os professores punham sempre gravata – hábito que imediatamente se rompeu… As professoras só há pouco tinham sido autorizadas a usar calças – "jeans", nem pensar… Também só podiam fumar em sala própria e nunca com os colegas-homens na sala dos professores. Pormenores que dizem muito. O direito de reunião, aqui como em todo o lado, era inexistente. Os poucos movimentos associativos (clandestinos) eram rapidamente descobertos e reprimidos.
> Nos últimos dias de abril, de repente, falava-se finalmente *de tudo* em voz alta […]. (Dionísio *et al*. 1994)

Segundo conta Eduarda Dionísio:

> [N]o dia 30 de Abril, a sessão que reuniu livremente todos os professores da escola, na vetusta Biblioteca, ainda com a presença do Reitor (que em breve pediria a reforma), era uma realidade completamente nova e surpreendente. Pela primeira vez as pessoas falavam

> numa assembleia (ainda não propriamente "democrática"). Aprovou-se mesmo um documento (gesto desconhecido até então) de apoio à Junta de Salvação Nacional – que todos os presentes por seu punho assinaram e que foi, se não me engano, redigido e proposto por Mário Dionísio[10]. (Dionísio *et al*. 1994)

O referido documento propunha a "real participação de todos os professores na obra imensa que se impõe e com eles tome as medidas necessárias à transformação de mentalidades, cuja necessidade imperiosa e urgente o 25 de Abril significa" (Dionísio *et al*. 1994).

A informação sobre a atividade dos docentes, a nível nacional, é completada por Stephen R. Stoer (2008, 56):

> [A] 2 de Maio de 1975[11], em Lisboa, 5000 professores participaram na eleição de uma comissão instaladora para o sindicato dos professores (PCP, s/d). Em centenas de escolas foram realizadas eleições de delegados sindicais. Inevitavelmente houve uma continuidade apreciável entre a acção e as reivindicações dos *Grupos de Estudo* do período de 1971-74 e a formação de um sindicato de professores, depois do golpe de Estado de 25 de Abril. Mais precisamente, tem sido sugerido (Grácio, 1983) que esta continuidade existiu através das seguintes formas: a) em termos dos seus líderes; b) em termos da definição regional da estrutura do sindicato nascente; c) em termos da predominância de professores do ensino preparatório e secundário; d) em termos dos objectivos dos novos líderes do sindicato, isto é, a defesa e a promoção dos interesses profissionais dos professores e a participação na definição e aplicação da política nacional para o ensino; e e) em termos de perspectiva política: […] não surpreende verificar que as estruturas sindicais provisórias dos professores apareçam, de maneira geral e num primeiro tempo, hegemonizadas por elementos daquele Partido (PCP), ou sob a sua influência. (Grácio 1983, 786-789)

De facto, esses últimos eram dominantes nos GEPDES. Mais à frente Stoer acrescenta:

> Desde o princípio, contudo, houve uma considerável resistência à conceção da estrutura e luta sindicais perfilhadas pelo Partido Comunista Português. Numa primeira fase (isto é, durante o período revolucionário 1974-75) podem talvez sistematizar-se as tensões que existiam entre as diferentes concepções de projecto político e a expressão entre os agentes da revolução nas escolas, bem como no sistema educativo em geral, através do uso de

[10] Mário Dionísio, pai de Eduarda Dionísio, foi um conceituado professor do Liceu Camões.

[11] Embora o autor aponte esta data, António Teodoro informou-nos de que a data correta é 2 de maio de 1974.

> duas correntes de mobilização com soluções conflituais para a resolução do problema da revolução em Portugal: "alfabetização" e "poder popular". (Stoer 2008, 56)

A resistência viria a ser corporizada na pessoa de Eduarda Dionísio, que, no Liceu Camões, liderou a corrente sindical afeta à *lista B*, em oposição à *lista A*, onde dominavam professores que anteriormente integravam o GEPDES. No seu texto relembrou que, ainda antes do 1.º de Maio, se reuniu com professores de outras escolas "na casa de um deles. Dois outros estavam ligados ao PCP, mas não organizados nos 'Grupos de Estudos'". Na altura, teriam discutido sobre a vantagem de fundar um Sindicato de Professores.

> Entendemos que deveríamos tomar a iniciativa e convocar os professores para a escadaria do Técnico no 1.º de Maio […]. À hora indicada, estávamos postados na escadaria. Muitos professores ali foram ter. Mas muitos outros estavam convocados para outro ponto, através do aparelho PCP/Grupos de Estudos […].
>
> Imediatamente, iniciaram-se as grandes assembleias convocadas por uma autonomeada CIP (Comissão Instaladora Provisória) de um (ainda não) Sindicato […]. Hegemonizado pelo PCP, este Sindicato (que agia como se antes de ser já fosse) não contou, evidentemente, com os contributos de milhares de professores que, mais tarde ou mais cedo, dele se distanciariam. Foi assim que as suas direcções desde o início tiveram de contar com fortes correntes de oposição.
>
> As escolas onde os ex-Grupos de Estudos não tinham implantação, ou onde dominavam concepções sindicais e políticas que se lhes opunham, foram pura e simplesmente postas à margem de um processo onde teriam evidentemente coisas a dizer e a fazer. (Dionísio *et al.* 1994)

Aparentemente, a liderança do sindicalismo no Liceu Camões iria distanciar-se do que se entendia como a hegemonização da luta sindical pelos professores organizados nos GEPDES. Como as mudanças não foram imediatas, Eduarda Dionísio afirma que "cada um tomou em mãos a mudança da escola onde trabalhava, sem muito esperar por qualquer orientação de política educacional" (Dionísio *et al.* 1994).

Surgiu então no Liceu Camões um conjunto de professoras que tomaram a iniciativa de formar uma Comissão Pró-Sindical, que tratava de tudo um pouco e era sentida mais como garante da "democracia" na escola e elemento de ligação com outros estabelecimentos de ensino.

O Arquivo da escola – MUESC – Dossier sobre Atividade Sindical e docente

No *dossier* sindical do Arquivo Camões encontrámos a documentação que permitiu reconstituir a formação da comissão sindical da escola, bem como saber quem foram as principais ativistas.

No dia 7 de maio de 1974, surge o *Comunicado n.º 1*, relativo à formação da Comissão Provisória Pró-Sindicato do Liceu Camões[12], que tinha como objetivo promover a consciencialização de todos os professores para a sua participação ativa no futuro Sindicato de Professores. Assim, era anunciada a criação de um jornal de parede – aberto a todos e a afixar na sala do sindicato –, onde cada um poderia partilhar informações relevantes sobre: professores, ensino, movimento sindical ou situação política; previa-se ainda a formação de uma espécie de biblioteca sobre sindicalismo. No mesmo *Comunicado*, propunha-se também dinamizar uma comissão encarregada de estudar as reivindicações dos professores, através de um inquérito que lhes seria distribuído, bem como promover a reflexão crítica sobre programas e atividades escolares, sistema e estrutura do ensino, a fim de serem formuladas propostas concretas e fundamentadas. Por último, anunciavam-se contactos com outras escolas e referia-se a questão das quotas sindicais – 20$00 mensais –, assim como a possibilidade de reuniões semanais, às quartas-feiras pelas 19 horas, para discutir os problemas mais prementes da escola.

Dias depois, a 10 de maio de 1974, uma informação manuscrita foi colocada na sala dos professores. O teor da informação versava sobre a Reunião Geral de Professores (RGP) que tinha decorrido no dia anterior, 9 maio de 1974, no Estádio Universitário, na qual tinham sido aprovados três pontos de uma proposta que começara a ser votada a 4 de maio[13]:

> 5.ºA) Necessidade de criar um processo que permita democraticamente a co-gestão dos estabelecimentos de ensino (professores, alunos e funcionários; 5.ºB) necessidade de restruturação imediata e profunda do sistema de formação de professores; 6.º) necessidade de alteração dos conselhos escolares, da competência dos professores delegados e coordenadores e da intervenção dos conselhos sindicais e 7.º) integração dos estabelecimentos de ensino particular na rede escolar oficial em igualdade de condições pedagógicas e económicas, acentuando-se a necessidade de abolição de lucro.

[12] MUESC, *Dossier da Atividade Sindical da Escola Secundária de Camões,* comunicado n.º 1 – 7 de maio de 1974.

[13] MUESC, *Dossier da Atividade sindical da ESC* – informação manuscrita.

No dia 17 de maio de 1974, o *Comunicado n.º 2*[14] propunha alargar a reflexão sobre programas e estruturas de ensino, quando os grupos disciplinares não se achassem recetivos à transformação das reuniões de coordenação, bem como realizar inquéritos aos alunos. As responsabilidades sobre a dinamização da atividade sindical na escola eram repartidas do seguinte modo: jornal de parede – professoras Conceição Vidal[15], Odete Martins[16], Fernanda Vieira [17]; sala do sindicato/biblioteca de livros, revistas e folhetos – professoras Fátima Chorão[18], Maria da Luz Conde[19], Gabriela S. Neves[20].

Os professores responsáveis por elaborar um inquérito sobre reivindicações, problemas e sugestões com vista a uma transformação radical do ensino, para apresentar em RGP, seriam: Graciette Cabaço Ribeiro[21], M. Teresa Tudela[22], Manuel Lalanda Vieira[23] e ainda João Manuel Barata[24].

Maria Filomena Fino[25], Margarida Carneiro da Silva[26] e Ana Maria Gonçalves[27] tinham a cargo estabelecer os contactos com outras escolas e liceus de Lisboa. Por fim, a modificação do sistema de pagamento de quotas seria da responsabilidade de Maria Manuel Aleixo[28] e Graciette Ribeiro[29].

Estava, pois, organizada a atividade sindical docente no Liceu Camões a seguir ao 25 de Abril, sendo a militância sindical assumida maioritariamente por professoras bastante jovens.

Nas memórias de Eduarda Dionísio, a formação da biblioteca sindical é-nos descrita de forma muito viva:

[14] MUESC, *Dossier da Atividade sindical da ESC* – comunicado n.º 2 – 17 de maio de 1974.
[15] MUESC, Professores, proc. 833.
[16] MUESC, Professores, proc. 783.
[17] MUESC, Professores, proc. 900.
[18] MUESC, Professores, proc. 738.
[19] MUESC, Professores, proc. 840.
[20] MUESC, Professores, proc. 889/2754.
[21] MUESC, Professores, proc. 830.
[22] MUESC, Professores, proc. 939.
[23] MUESC, Professores, processo não encontrado deste professor. O seu nome não consta da lista e das fichas existentes no arquivo.
[24] MUESC, Professores, proc. 934.
[25] MUESC, Professores, proc. 696.
[26] MUESC, Professores, proc. 632.-
[27] MUESC, Professores, proc. 1297.
[28] MUESC, Professores, proc. 720.
[29] MUESC, Professores, proc. 830.

> […] um dos primeiros trabalhos da comissão sindical a que eu pertencia (no meio de uma agitação febril que nos levava da Escola à Cova da Moura, por causa dos "saneamentos", às reuniões no Estádio Universitário, por causa do Sindicato, a outras escolas para sabermos uns dos outros e do que por outros sítios se passava) foi iniciar uma biblioteca de sindicalismo. (Dionísio *et al*. 1994)

Passados dez dias em RGP, em 27 de maio de 1974, pelas 15 horas, foi aprovada a seguinte moção no Liceu Camões:

> O Despacho do MEC do dia 22 de Maio por não ter consultado os interessados não pode ser considerado democrático.
> Considerando:
> que a abolição dos exames não vem solucionar o problema do ensino, que não pode ser resolvido por aspectos acessórios que não põem em causa as estruturas de base;
> que uma verdadeira democratização do ensino envolve todo um processo da estruturação socioeconómica e política e não se pode traduzir em soluções demagógicas de facilitação que favorecem certos oportunismos e que conduzem a um abaixamento do nível cultural manifestamente contrário aos interesses nacionais;
> que, no entanto, o ambiente escolar não é propício à continuação das aulas e à realização de exames;
> que é urgente que a escola comece a debruçar-se sobre problemas de reestruturação do ensino e novas formas de gestão dos estabelecimentos escolares;
> que a avaliação de aproveitamento dos alunos, durante este último período, envolve dificuldades de vária ordem.
> Propõe para o presente ano letivo que:
> cada estabelecimento de ensino encontre formas de avaliação objectiva que possam solucionar os casos das turmas em que não haja elementos suficientes para decidir a passagem dos alunos aos anos imediatos;
> atendendo às circunstâncias, se dê redobrada atenção, nas reuniões de classificação, às possibilidades manifestadas pelos alunos, em cada disciplina (no curso complementar) e no conjunto das várias disciplinas (no curso geral).[30]

O documento aprovado destaca que a proposta se referia exclusivamente ao ensino público, pois os professores do Liceu Camões não se pronunciariam sobre os exames no ensino particular, alegando que as condições dos dois ensinos não eram idênticas, uma

[30] MUESC, Moção aprovada no Liceu Camões, *Dossier da Atividade sindical da ESC*.

vez que o particular estaria, na sua maioria, condicionado a interesses comerciais e que, além disso, se destinaria, em geral, a favorecer as classes sociais já de si favorecidas.

Como se pode concluir, a proposta saída desta reunião de professores defendia que as soluções para a avaliação dos alunos dependeria de cada estabelecimento de ensino.

Um dia depois (28 de maio) reuniu-se o Conselho Escolar do Liceu Camões, e, curiosamente, na ata ficou a declaração do ainda reitor J. Sérvulo Correia sobre as repercussões que o movimento de 25 de Abril estava a ter na "vida escolar do liceu, especialmente na parte de ausência dos alunos às aulas, com as consequências que daí estavam a resultar", tendo concluído "que não tinha sido para isso que se tinha feito a revolução"[31]. Aparentemente Joaquim Sérvulo Correia não tinha percebido o que mudara em Portugal e nas escolas, nem a dinâmica da revolução.

Entretanto uma Comissão Provisória preparava a formação de uma Associação de Pais, tendo sido convocada uma reunião para o dia 19 de julho[32]. Na mesma altura, os professores debateram a proposta de gestão escolar, depois de apresentado um organograma de funcionamento da escola[33].

Segundo o testemunho oral de Fátima Chorão Sanches, no dia seguinte à saída do Reitor (reforma e não saneamento), realizou-se uma RGP para estudar qual a estrutura de escola que se desejava. Constituíram-se grupos temáticos que apresentavam soluções em RGP e RGA (Reunião Geral de Alunos), as quais, após votação, foram entregues na Comissão de Gestão. Surgia assim o primeiro Conselho Pedagógico, do qual Fátima Chorão Sanches foi presidente.

Entretanto, foram marcadas para o dia 19 de julho (entre as 15 e as 20 horas) as eleições para o Sindicato de professores.

A *lista A* apelava a um *Não à Abstenção*[34] sob o lema "Por Um sindicato único. Pela unidade de todos os docentes" (Ricardo e Teodoro 2019, 12).

A gestão escolar e o processo de democratização

Por essa altura, no Liceu Camões formou-se uma Comissão Diretiva (CD) (conselho executivo) constituída por Mário Dionísio, Cândida Rosa, Margarida Lélis[35], Margarida Carneiro da Silva (já referida anteriormente), o Padre Ismael Sanches e Eduarda Dionísio, como suplente.

[31] MUESC, Ata do Conselho Escolar de 28 maio de 1974, *Dossier da Atividade Sindical da ECS*.
[32] MUESC, Convocatória de 19 de julho, Liceu Camões, *Dossier da Atividade Sindical da ECS*.
[33] MUESC, Organograma da gestão da escola, *Dossier da Atividade Sindical* da ECS.
[34] MUESC, doc. Lista A, *Dossier da Atividade Sindical da ESC*.
[35] MUESC, Professores, proc. 654.

Segundo a informação de 16 de julho de 1974, a CD ainda não tinha sido homologada porque, entre outros motivos: ainda não se realizara a Assembleia Geral de Professores; os alunos não tinham tido conhecimento do organograma da gestão escolar por as aulas já terem terminado; alguns professores da comissão diretiva estariam em comissão de serviço; o presidente, Mário Dionísio, tinha sido retirado da comissão para presidir à comissão coordenadora da reforma do ensino; Mário Dionísio e Cândida Rosa teriam exercido anteriormente funções de diretores de ciclo.

Com efeito, no dia 25 de julho, chegava à escola um despacho do ME[36] que punha fim às comissões de serviço e remetia para o Decreto-Lei n.º 221/74, de 27 de maio, sobre a gestão democrática nas escolas. Este decreto revogava o anterior Decreto-Lei n.º 176/74, de 29 de abril, que exonerava reitores e diretores e os substituía por Comissões de Gestão (constituídas por professores, estudantes e funcionários administrativos e auxiliares) e anunciava o Decreto-Lei n.º 735A/74, de 21 de dezembro (Sanches 2014, 6).

Sobre o processo de democratização das escolas, Fátima Chorão Sanches (2014), na altura professora de História do Liceu Camões, afirmou:

> A fase revolucionária define-se por intensa participação norteada por princípios ideológicos que rejeitavam a "escola burguesa" e combatiam o "aparelho do Estado" ao serviço da classe dominante.

Na sua opinião, além da defesa do poder soberano das escolas, pretendia-se "pôr a escola ao serviço efetivo dos trabalhadores", recusar a "uniformização nomotética das escolas" e definir escola a escola o modelo de gestão a adotar.

Ora, tudo isto seria posto em causa com a publicação do Decreto-Lei n.º 221/74, que definia que "a direcção dos mesmos estabelecimentos poderá ser confiada, pelo Ministro da Educação e Cultura, a comissões democraticamente eleitas ou a eleger depois de 25 de Abril de 1974" (DL n.º 221/74, de 27 de maio, art. 1.º).

Dito de outra forma, havia um conflito entre a autonomia que os docentes pretendiam para as escolas e o poder que o Ministério da Educação pretendia exercer.

A par desse conflito, outro iria despontar, quer no Liceu Camões, quer noutros estabelecimentos de ensino.

[36] MUESC, despacho n.º 12/74, *Dossier da Atividade Sindical da ESC*.

> Eclodiu em muitas escolas o conflito entre gerações de professores, já que os mais antigos e mais conservadores se mantiveram apegados à noção tradicional de autoridade; mas também entre professores e alunos, entre quem governava a escola e, ainda, em relação à extinção da hierarquia subjacente às estruturas tradicionais da organização escolar, do reitor e dos diretores de ciclo, por exemplo. Um desses conflitos revelou-se, por exemplo, no Liceu Camões, sobretudo quando estavam em causa os critérios de democraticidade a adotar na constituição das turmas dos alunos. (Sanches 2004, 147)

No Liceu Camões, a luta sindical e pela gestão democrática foi feita no feminino, pelas "Capitoas"

Enquanto se debatia o modelo de gestão escolar no Liceu Camões, as professoras mais intervenientes nesse processo apresentaram-se perante os colegas não só como defensoras da autonomia da escola face ao poder central do Ministério de Educação e Cultura (MEC), mas também como opositoras à corrente sindical hegemonizada pelo PCP.

Assim, num comunicado manuscrito, dão a conhecer as propostas aprovadas numa Assembleia de Delegados Sindicais realizada no IST no dia 30 de julho de 1974:

> 1 – Em desacordo com o antigo processo de classificação de professores, foi aprovado que este ano não seja atribuída qualquer classificação aos professores, isto não implica perda de valorização profissional anual (aumento 0,5 valor/ano);
> 2 – Devido a algumas direcções gerais […] já terem enviado a algumas escolas, circulares pedindo a classificação dos professores, apesar do sindicato se ter dirigido ao MEC no sentido de este impedir que as referidas direcções mandassem tais circulares foi aprovado que seja denunciado o procedimento do MEC e que as direcções das escolas se recusem a responder a tais circulares.
> 3 – Foi aprovada a revogação do Estatuto que determina que os Conselhos escolares das escolas técnicas e CPES fossem unicamente constituídas por professores do quadro.
> 4 – Devido a muitos professores estarem a exercer a função de docente nas Colónias Ultramarinas estarem a regressar à metrópole o que se traduz em problemas graves para a recondução de professores que estavam em exercício no ano anterior, foi aprovado:
> Moção de censura aos professores que abandonem os seus lugares nas colónias;
> Que a sua colocação em qualquer escola não venha a lesar os professores metropolitanos que por recondução ou por concurso pretendam assegurar o seu lugar;
> Foi aprovado: Que a *Comissão Directiva Provisória do Sindicato*, possa ser mandatária da classe em ocasiões em que não haja tempo para consultar as bases.
> Informações:

– Pagamento das férias deve sair em breve no *Diário do Governo*;
– O processo de homologação das Comissões Directivas das escolas está a ser activamente tratado no MEC;
– Haverá na 5.ª-feira às 10 h uma reunião no MEC donde sairá um diploma que regulará o processo das reconduções.
– A comissão de colocações só funcionará quando for publicado esse diploma.
– Vão ser publicados pelo MEC em breve três despachos sobre Comissões Directivas.[37]

Nas memórias que Fátima Chorão Sanches recolheu (2004, 133-180), há um depoimento que descreve o ambiente escolar vivido no Liceu Camões e faz uma leitura dos acontecimentos. Embora a autora do trabalho guarde o anonimato da fonte, parece-nos pertinente citá-la:

> [No Liceu Camões,] as reuniões gerais de professores são muito activas e sobretudo muito politizadas. Uma politização expressa, há campos, há grupos. Há claramente grupos formados, grupos que se confrontam. Essa é, creio, a diferença principal [em relação a outras escolas]. Depois, essas reuniões, enfim, digamos que, de uma forma geral, acabam por ter uma boa dose de demagogia, tem um peso de demagogia, e sabemos que eram reuniões, a maior parte delas, não eram para improvisar, não se deixavam ao improviso. Portanto, as coisas eram relativamente preparadas, esperava-se qual o resultado delas e… depois havia uma grande intervenção… por gente que estava mais vocacionada para essa intervenção pública. Há um esforço claro de dinamizar a escola. Suponho que depois, apesar de tudo, a luta política acabou por radicalizar posições e acabou por criar divisões demasiado agudas entre as pessoas. Três anos depois, quando eu regresso, os campos estão muito extremados… havia fissuras muito claras, havia jogos de capela também muito claros, havia disputa de competências. Portanto, é esse favorecer de grupos que eu acho que acaba por estilhaçar um corpo que no primeiro ano me tinha dado a sensação de ser o corpo maioritário da escola. (Sanches 2004, 150-151)

A luta sindical e política na escola era o reflexo do que se passava na sociedade portuguesa de então. Qual teria sido o grupo de professores que, no dia 30 de setembro de 1974, fizeram aprovar uma moção, em RGE, de apoio ao MFA? Os termos desta moção eram de regozijo por o MFA ter mantido as promessas feitas ao país no dia 25 de Abril. Os seus autores reafirmavam a importância de não haver um regresso ao autoritarismo e confiavam que o MFA, em Aliança com o Povo, estabeleceria a democracia em Portugal.

[37] MUESC, Informações de 30.07.74, *Dossier da Atividade Sindical da ESC*.

No final da moção marcava-se uma reunião de trabalho para o dia 6 de outubro pelas 15 horas[38]. A moção não está assinada e também não especifica o número de votos. Este documento parece sugerir a existência de um grupo de professores conotados com as posições defendidas pelo PCP nas escolas.

Mas, apesar da aprovação da referida moção, no Liceu Camões, a direção da luta sindical e da luta pela gestão democrática assume outra orientação, mais influenciada pelas correntes da escola anticapitalista.

A conflitualidade ideológica, de gerações e de género, na escola é muito evidente durante o mês de novembro de 1974. Com efeito, ao referir o dia 13 de novembro de 1974, altura em que se discutiram os "saneamentos" de alguns professores do liceu, Vergílio Ferreira, no *Conta-Corrente* (vol. 1, 218-219), afirma que a sua intervenção pública sobre o assunto lhe valeu fortes críticas, por parte de jovens docentes:

> Entre eles malhou-me a filha do ex-reitor[39], um confesso fascista, honra lhe seja feita (e que não o confessasse), e honesto, afinal, à sua maneira. Segundo a revolucionária senhora, que trazia assim o fascismo nos cromossomas, quem falava muito é porque tinha "problemas de consciência".

Dias depois, a 30 de novembro, uma lista de delegados sindicais, proposta por 25 professores, é apresentada à escola[40].

Entre os proponentes estava Margarida Lélis Vicente Cruz, que viria a ter um papel destacado, pouco tempo depois, na gestão democrática do Liceu Camões, a par de Gualdino Nunes, que viria a participar mais tarde nas eleições sindicais pela *Lista B*.

Os delegados efetivos eram: Manuela Ferreira[41], Conceição Figueira[42], Eduarda Dionísio, Gabriela Dias[43], João Manuel Barata; e os delegados *suplentes:* Maria da Luz Conde, Conceição Vidal, Fernanda Vieira. Entre as assinaturas, constam as de Maria Teresa Tudela, Maria José Ferraz, Maria Irene Teixeira, Maria Filomena Fino e Margarida Carneiro da Silva.

A leitura desta documentação é muito clara. Quem dirige a luta sindical e a luta pela gestão democrática na escola são mulheres, professoras, que na altura tinham por volta de trinta anos de idade.

38 MUESC, Informações de 30.09.74, *Dossier da Atividade Sindical da ESC*.
39 Margarida Sérvulo Correia Carneiro da Silva.
40 MUESC, Informações de 30.07.74, *Dossier da Atividade Sindical da ESC*.
41 MUESC, Professores, proc. 787.
42 MUESC, Professores, proc. 828.
43 MUESC, Professores, proc. 868.

Exemplo desse protagonismo mediático é a entrevista de Eduarda Dionísio (RTP, 24.10.74) sobre a necessidade de alargar o espaço escolar do Liceu Camões.

Talvez por isso, e ainda segundo as memórias de Fátima Chorão Sanches, o reconhecido professor e escritor Vergílio Ferreira lhes chamasse, ironicamente, as "capitoas" num jogo de palavras com os capitães de Abril.

A visão de Vergílio Ferreira sobre a agitação no Liceu Camões nos dias a seguir à revolução é muito crítica. Logo no dia 24 de maio de 1974, escreveu no seu diário:

> Que engraçada a novidade de uma atividade prática de organização! E a extraordinária vocação de alguns professores (professoras) para trabalhos deste género! A meticulosidade do arranjo de propostas, discussões, avisos, grupos. Com a destreza de quem faz *tricot*. (Ferreira 1981, 189)

Pouco tempo depois, no dia 6 de dezembro, afirma:

> No Liceu balbúrdia. Relaxamento moral dos costumes […]. No meu liceu as "capitoas" andam desorientadas. Mas toda a gente "progressista" o anda (exceto talvez os *comunistas*): a vida não vem nos livros de propaganda. (Ferreira 1981, 203)

Vergílio Ferreira assume, nesta altura, a atitude do "liberal que, à maneira orteguiana, desconfia da democracia" . A opinião sobre a atividade sindical das docentes, que expressa em *Conta-Corrente*, revela um aristocratismo mental que o afasta da ação revolucionária (Vieira-Pimentel, 59-60). Poderíamos acrescentar que a sua desconfiança é geracional e de género.

Por seu turno, em 19 de julho de1974, Mário Dionísio, professor reconhecido do Liceu e cujo passado oposicionista era por todos respeitado, escreveu:

> Não há dúvida de que, desde o 25 de Abril para cá, este liceu é outro. Vive. Pessoas e pessoas que mal se conheciam tratam-se por tu e estão entregues a tarefas comuns (excetuando os efetivos, claro, pois contam-se pelos dedos os que comparecem às reuniões e fazem qualquer coisa). A Eduarda foi a alma de todo este trabalho, discussões, zangas e reconciliações, marcha em frente, enfim. (Dionísio 2023)

Contudo, o autor manifestava também preocupações com o "caminho visível que as coisas tomam", nomeadamente a politização excessiva da escola, que, embora necessária, desviava a atenção do essencial: "o rendimento escolar". Apesar de tudo, talvez por a sua

filha, Eduarda Dionísio, ser uma das protagonistas da agitação "revolucionária", teve um olhar mais benevolente que o seu colega Vergílio Ferreira sobre os acontecimentos no Liceu, não deixando porém de constatar o protagonismo das professoras na mudança: "Há nestas professoras jovens (só quase há professoras) um entusiasmo que dá felicidade ver" (Dionísio 2023).

Não conhecemos o número total de professores do Liceu em 1974, nem o número de docentes homens, mas em toda a atividade documentada surgem quase sempre nomes de docentes mulheres e só ocasionalmente de homens. De facto, no arquivo da escola, localizamos os nomes de 28 protagonistas da luta pela liberdade sindical e pela gestão democrática; destes, 19 são mulheres e só quatro são homens.

Em 30 de novembro de 1974, a dinâmica sindical na escola estava em marcha. A lista sindical que se apresentou a votos manifestava sua vontade de contrariar as primeiras eleições para a Comissão Diretiva Provisória (CDP) do sindicato (eleita em julho de 1974) em Lisboa (Ricardo 2016, 193). Essas eleições tinham tido a participação de 65% do corpo docente, apesar de muitos professores estarem já de férias. A lista vencedora estava conotada com o Partido Comunista Português (sendo representativa dos Grupos de Estudo) (Stoer 2008). Ora, era essa liderança que o grupo sindical do Liceu Camões, reunido em torno da *lista B*, pretendia contestar. Esta interpretação sobre estas eleições é assumida por Eduarda Dionísio, quando afirma:

> Seria a Lista A ("Por um Sindicato Único, Pela Unidade de Todos os Professores"), herdeira da CIP, como ela hegemonizada pelo PCP – mas onde participavam, entre outros, elementos que viriam a integrar o POUS e até o PPD (Glória de Matos) – que ganharia, com perto de 60% dos votos, as eleições mais concorridas do *Sindicato dos Professores da Grande Lisboa* (votaram 20 mil professores) e que ocuparia o Sindicato até 76 (e não por 7 meses como anunciara). A *Lista Pelo Poder das Escolas [B]* obteve 35% dos votos – um resultado surpreendente para o PCP, que não entendia o sindicalismo sem um "aparelho partidário" (neste caso inexistente) por detrás. (Dionísio *et al*. 1994)

As dificuldades em encontrar consensos pareciam dificultar o apaziguamento entre correntes sindicais de campos ideológicos, senão opostos, pelo menos diferentes. É também no texto "25 de Abril: As Transformações nas Escolas e nos Professores" que podemos encontrar as memórias da agitação na escola, depois das férias escolares:

> A comissão sindical – que era o motor de arranque de quase todas as questões e iniciativas (e que garantia uma autonomia financeira graças às quotas sindicais que não era

> difícil cobrar) continuava a divulgar textos e a promover, à noite, colóquios largamente participados onde se confrontavam correntes de opinião distintas e que a imprensa relatava. Lembro-me de um sobre a "função de um sindicato" que reuniu na mesa pessoas com conceitos bem diferentes (Marcelo Curto, Teresa Rosa, Augusto Mateus, Manuel Gusmão), outro sobre a "função da escola", outro sobre "gestão", outro sobre "partidos". Aos muitos participantes era distribuído material. As pessoas continuavam a aprender. (Dionísio *et al.* 1994)

No primeiro período letivo de 1975, antes do 25 de novembro, a comissão sindical da escola aprovou uma declaração de princípios sobre gestão democrática para discutir em assembleia de delegados. Mais uma vez, contrariava a ideia de um único modelo de gestão e defendia que "os modelos de gestão aprovados deverão permitir e fomentar a ligação da escola ao meio e o progressivo controle da escola pelos órgãos de Poder Popular" (Dionísio *et al*. 1994).

Pouco antes, em 2 de outubro de 1975, Mário Dionísio escrevia no seu diário:

> Primeiros contactos com o Liceu. Volto ao meu lugar de base. Mas esta base é um mundo completamente diferente daquele a que eu estava habituado e muito diferente também daquele que eu sonhava para depois do fascismo […]: Nada do que aprendi e refleti durante a vida toda hoje conta. Gente nova chegou, que entende recomeçar todas as experiências do zero. […] Insistir nos meus pontos de vista – no que, para mim, o ensino revolucionariamente tem de ser – é arriscar-me a ser olhado como um velho que não entende os problemas de hoje (aqueles com que sempre me debati e tentei resolver) e está querendo fazer andar as coisas "para trás". (Dionísio 2023, 47)

O choque com a realidade é evidente.

Entretanto, a oposição da corrente sindical liderada pelo Liceu Camões à CDP do Sindicato acentuou-se. Os elementos afetos à *lista B* denunciavam a atuação da CDP, apontando-lhe a incoerência no caso da colocação/recondução dos professores (que ainda se arrastava); mas também criticavam: os acordos com o MEIC sobre a questão da gestão (cujo decreto-lei entretanto saído não assegurava uma real participação e autonomia), a falta de mobilização dos professores no processo da reivindicação salarial, a negociação de aumentos numa perspetiva "*trade-unionista*", o apoio aos estatutos que privilegiavam os plenários em detrimento das assembleias de escola, bem como o abandono da discussão da lei da greve, da lei sindical, dos saneamentos, dos concursos, das acumulações (Dionísio *et al*. 1994).

Em suma, responsabilizavam a corrente sindical dominante na CDP por impedir a mudança radical do ensino e um novo entendimento do sindicalismo.

No dia 17 de dezembro, os *Estatutos do SPGL* foram aprovados e publicados em *Diário do Governo*, no dia 21 de fevereiro de 1976. Algum tempo depois, nas eleições de 25 de março e pouco antes da aprovação da Constituição (CRP), com alguma surpresa, a lista mais votada para a direção do sindicato foi a *lista D*.

Nas memórias sindicais consultadas (Ricardo e Teodoro 2019, 12-24), esses resultados "marcam o fim de um ciclo político, com o afastamento dos principais dirigentes que tinham feito a transição dos Grupos de Estudo e da luta pela liberdade de associação e de reivindicação profissional para a constituição dos Sindicatos no Portugal democrático e revolucionário". Stephen R. Stoer (2008, 64) também confirma que os resultados das eleições realizadas em março deram a vitória sindical à lista conotada com o Partido Socialista. Todavia, e ainda segundo Ricardo e Teodoro (2019), cedo os conflitos no seio da direção eleita em 1976 levariam à realização de novas eleições, em junho de 1977.

Enquanto os conflitos na direção sindical se agravavam, em maio de 1976, Mário Dionísio revelava alguma amargura, quando do seu regresso ao liceu, por encontrar um corpo docente diferente. Referia que alguns professores tinham poucas habilitações e que alguns, só com o 7.º ano, lecionavam o 6.º ano. Entendia que esses docentes "não valorizam o conhecimento" e pareciam empenhados na "inversão de valores", acrescentando que, nas aulas que lecionava, passava o "primeiro quarto de hora da aula obrigá-los (aos alunos) a estarem calados" (Dionísio 2023, 111-112).

Ora, pouco depois, em novembro de 1976, no Liceu Camões as eleições deram a vitória à lista única que se candidatou. No entender de Vergílio Ferreira, era a lista "do esquerdismo" e "ser esquerdista é uma forma de não ser adulto. A massa dos professores é hoje jovem" (Ferreira 1981, 382). E acrescentou:

> No liceu a tensão do costume. Uma rata vivaz [Eduarda Dionísio?], esquadrilhando-se em ativismo, continua a dominar com o seu grupelho de fraldiqueiras […]. Como é já larga a maioria de mulheres, os homens vivem num plano subalterno. Curiosamente a ancestralidade da subalternidade feminina veio agravar a situação. Com um atraso na ascensão, a mulher instintivamente vinga-se. E é aí que se funda o seu progressismo, que elas descobriram como outras descobriam o *crochet*. Porque o progressismo lhes é um modo prático de domínio. (Ferreira 1981, 374)

Entretanto, para superar as dificuldades internas, realizar-se-iam novas eleições (1977) para o sindicato dos professores.

Teria sido a estas eleições que se apresentou, com o seu programa e com grande impacto, a *lista B*, cujos nomes, alguns já referidos, eram delegados sindicais do Liceu Camões, nomeadamente Eduarda Dionísio, João Manuel Barata, Helena Maria Delgado Alves, a que se juntaram depois Gualdino Nunes[44], Maria Adélia da Silva Melo[45], Maria Isabel de Oliveira Pacheco, todos com atividade sindical entre 1974 e 1975.

O sindicalismo em 1977-1978 – O ano da *lista B*. Eduarda Dionísio, a "Voz" do Liceu Camões, e do sindicalismo de base

Nos anos seguintes, 1977-1978, a *lista B* assumiu maior protagonismo na direção do Sindicato dos Professores. Pouco antes, em 24 de maio de 1977, a sessão de esclarecimento que organizou no Liceu Camões seria mencionada por Mário Dionísio (2023, 196 e seg.) ao refletir sobre a futura reforma proposta pela *Comissão de Estudo da Reforma Educativa*.

Na nova direção sindical, o cargo de presidente da Direção do SPGL seria desempenhado por um independente, João Barroso. Também Eduarda Dionísio, José Magno[46] e Rui Canário[47] teriam um papel ativo nesta direção. Num texto publicado em *Escola-Informação* (n.º 120, abril/maio de 1996, 9)[48], o próprio João Barroso esclarecia a composição da lista e o "programa comum" elaborado, que congregava o pensamento de três áreas político-sindicais, que designou de "forças de esquerda" do movimento sindical.

A *lista B* afastava-se do passado sindical do *SPGL*, tendo uma posição crítica sobre a sua atuação, que entendia ter sido fator de desmobilização dos docentes em relação à atividade sindical. Defendia o sindicalismo de base através da ação de comissões sindicais. Assumindo-se como independente das áreas políticas que constituíam a lista, João Barroso tinha como tarefa unir os docentes, independentemente da sua opção partidária.

Num balanço sobre o seu mandato, considerou o primeiro ano estimulante e positivo, tendo organizado a primeira greve de professores, cujo êxito teria contribuído para o "fortalecimento da consciência" sindical docente[49]. Apesar das vitórias das lutas sindicais, a

[44] MUESC. Professores, proc. 929.

[45] MUESC, Professores, proc. 868.

[46] José Magno, sócio SPGL, 1456, professor do Liceu Passos Manuel, delegado sindical desde 1974, dirigente sindical entre 1977 e 1978. Esteve no grupo de trabalho de elaboração do programa de História. In SPGL, *Listas sindicais. 1979*.

[47] Professor na escola preparatória Pintor Columbano, delegado sindical desde 1974.

[48] Texto gentilmente cedido pela Professora Adelina Precatado, que nos esclareceu numa entrevista muitos aspetos desta luta sindical.

[49] O SPGL convocou uma greve durante os meses de fevereiro e março de 1978 e abril e maio de 1980. Em ambos os casos, o SPGL declarou que a maioria dos seus membros respondeu à greve e que a política governamental foi afetada (Stoer 1985, 65).

divisão ideológica na direção ter-se-ia acentuado, nomeadamente no entendimento que as diferentes correntes tinham quer sobre a "contratação coletiva", quer sobre os estatutos da Federação dos Professores. João Barroso, incapaz de obter um compromisso nestes aspetos e noutros, acabou por se demitir em novembro de 1978, sendo seguido por 15 elementos dos corpos gerentes. Os membros da *lista B* deixavam a direção conjunta do SPGL.

Apesar disso, em 1979, a *lista B* voltou a apresentar-se às eleições, tendo então como cabeça de lista João Serra[50], professor no Liceu Padre António Vieira. Era acompanhado, mais uma vez, por Eduarda Dionísio[51] e José Magno, professor no Liceu Passos Manuel. Pela primeira vez, surgia nesta lista Rui Vasconcelos[52], da Escola Secundária de Camões.

O seu nome merece um destaque especial, pois nesta escola, como já referimos, foram poucos os professores homens, que se envolveram tanto no sindicalismo, como na luta pela defesa da gestão democrática das escolas. Aliás, contra a participação ativa das professoras, já se tinha erguido a voz de Vergílio Ferreira, que não se inibiu de um ataque que hoje seria, no mínimo, politicamente incorreto.

Talvez Vergílio Ferreira tenha sido uma espécie de porta-voz dos professores efetivos homens, que no Liceu se abstiveram de participar no movimento sindical, ou nas transformações que a nova escola democrática exigia. Representante de uma "elite intelectual" masculina de uma época, o escritor teria tido dificuldade em aceitar as mudanças da sociedade portuguesa:

> Sinto-me no liceu como um dinossauro que vivesse hoje. Assim me sentem e olham as fraldiqueiras que o enxameiam. Tenho de me vir embora como espécie extinta que sou. (Ferreira 1981, 377)

No entanto, de certa forma, podemos entender que a participação de Rui Vasconcelos demonstrava que os jovens professores, provisórios, também fizeram suas a luta sindical e a luta pela gestão democrática das escolas.

Contudo, a gestão democrática, tal como tinha sido levada à prática no Liceu Camões e em outras escolas, já tinha sido alterada por via do Decreto-Lei n.º 769-A/76, de 23 de outubro, que visava repor "a hierarquia, a burocracia" (Sanches 2014, 160). Vulgarmente

[50] João Serra, delegado sindical da escola Padre António Vieira desde 1974 até 1976; dirigente sindical em 1977 e 1978. Posteriormente assistente no ISCTE. Autor de manuais de Introdução à Política. Colaborador do *Jornal de Educação*. In SPGL, *Listas sindicais. 1979*.

[51] SPGL, *Listas sindicais, 1979.*

[52] MUESC, Professores, proc. 1075.

conhecido como *decreto Cardia*, o documento criava três órgãos de gestão nas escolas (conselho diretivo, conselho pedagógico e conselho administrativo)[53].

Algumas escolas procuraram resistir e "assumiam processos organizacionais nem sempre concordantes com o espírito da *lei de 1976*. Foi o que se verificou com a apresentação de uma lista concorrente ao conselho diretivo (CD), no Liceu Camões, cujo propósito era evitar a nomeação da direção de escola pelo ministério da educação" (Sanches 2014, 160). Também o movimento sindical procurou resistir à interferência do poder político na esfera da gestão democrática das escolas. Numa circular sindical, assinada por Graça Fernandes, em dezembro de 1981, defendia-se a gestão democrática como expressão da vontade, do querer e da responsabilidade coletiva de uma comunidade e parte integrante da democratização do ensino e da melhoria das condições de trabalho.

Foi neste contexto de reversão das conquistas da gestão democrática que chegou ao Liceu Camões, em 1980, Adelina Precatado[54].

A luta sindical no Liceu Camões numa época de "normalização da escolaridade"

Em entrevista aos alunos de Ciência Política, Adelina Precatado, que integrou a direção da Escola Secundária de Camões no ano de 2009 e seguintes, recordou a sua colocação como professora na escola, aos 28 anos.

Antes de integrar o corpo docente da escola, o seu historial de luta sindical era já longo (1975), o "que a encantava" mais que a participação na gestão. Muito jovem, aos 21 anos, começou a lecionar na Escola Josefa de Óbidos e viveu os anos da transição democrática muito empenhada na luta sindical. Ingressou na *lista B*, no ano de 1981, como candidata a vice-presidente do sindicato, quando o cabeça de lista era José de Oliveira Duarte. Na altura, já tinha pertencido ao conselho pedagógico da Escola Patrício Prazeres e à Comissão Sindical da Escola Secundária de Camões, onde chegara um ano antes. Foi nesse tempo que conheceu mais de perto Eduarda Dionísio, e talvez por essa razão, quando se candidatou à direção do sindicato, optou pela *lista B*.

Recordou-a, na entrevista que nos deu, como uma presença forte e muito reconhecida e respeitada no mundo da educação e da cultura.

O texto que escreveu no dia em que soube do seu falecimento é muito tocante:

[53] Sobre o programa do PS e do objetivo de "normalizar" o funcionamento das escolas, ler Teodoro (2001, 388 e seg.)

[54] MUESC, Professores, proc. 1736.

> É difícil para mim escrever qualquer nota sobre a Eduarda, neste dia. Conheci a Eduarda (e desde logo a admirei) pouco depois do 25 de Abril de 74, ela professora do *Camões* e eu ainda da *Josefa de Óbidos* … foram tempos inesquecíveis onde a Eduarda se destacava pela sua participação/ativismo, pelo envolvimento no sindicalismo alternativo, pela sua energia, pelo seu sentido crítico. Estas caraterísticas que continuaram até hoje estão traduzidas no que escreveu, nos projetos culturais em que se envolveu, nas memórias que nos deixa. Tal como ela refere (num texto sobre Mário Dionísio): A memória pode servir para fazer coisas que nunca foram feitas, mas só se acreditarmos numa utopia que, realizada, deixa de o ser e que, não realizada, continua a sê-lo. É assim que quero recordar a amiga Eduarda Dionísio. (Precatado 2023)

Estas palavras permitem perceber a determinação que tanto Eduarda Dionísio, como Adelina Precatado, incutiram no sindicalismo de base na Escola Secundária de Camões. As discussões e debates culturais que promoveram na escola, e dos quais há testemunhos no *Dossier Sindical*, remetem-nos para um tempo de luta que tendia a desaparecer nas escolas portuguesas da década de 1980.

Adelina Precatado assinala a liderança de Rui Vasconcelos e de Margarida Lélis no Liceu Camões, como um marco na gestão democrática muito inovador para a época, uma vez que os alunos integravam a gestão. Explicou-nos que as suas preocupações sindicais acabariam por envolvê-la na gestão democrática. Recordou também os retrocessos dos anos seguintes, quando uma gestão menos democrática assumiu a direção da escola.

Ora, este retrocesso nos anos 1980 não atingiu apenas a Escola Secundária de Camões.

O declínio da atividade sindical e as políticas públicas para a educação

Não cabe num artigo desta natureza, que no fundo se apresenta como um estudo de caso – sobre o *início do sindicalismo na Escola Secundária de Camões* –, fazer o historial das políticas públicas que conduziram ao declínio da atividade sindical dos docentes[55]. Todavia, convém perceber por que razão as gestões escolares[56], mesmo que democráticas, como é o caso desta escola, não favorecem um maior envolvimento dos docentes na luta sindical.

Num artigo cuidado e rigoroso sobre as transformações do ensino em Portugal, Stoer (1980) afirma:

[55] Para perceber esta problemática, ler Teodoro (2001).

[56] Ver Lima (2009).

> [Na década de 19801, a] "normalização" da escolaridade em Portugal significou o retorno a uma certa ordem hierárquica nos estabelecimentos de ensino e nas salas de aula, sinal de que a conjuntura revolucionária, em que os debates políticos eram algo de vital durante as 24 horas do dia como modo de definir e concretizar novos valores e novas práticas, chegara ao fim. Por outro lado, ela significou também a revisão de certos programas e cursos. Por exemplo, tanto a sociologia[57] (sem grandes tradições em Portugal antes do 25 de Abril de 1974, mas cujo ensino teve início logo a seguir, ao nível secundário e universitário) como a introdução à política foram eliminadas do ensino secundário.

De facto, concluído o processo revolucionário, a ordem constitucional acabaria por limitar o poder das organizações de base, nas escolas ou fora delas. No dia 25 de abril de 1974 terminara o "tempo dos reitores". A partir dos anos 1980, a vontade de "pacificar a escola" foi lentamente desgastando a gestão democrática, tornando-se cada vez mais "escassas as oportunidades para 'infidelidades normativas' dos professores progressistas ainda envolvidos na governação das escolas" (Sanches 2004, 166).

A propósito do objetivo de pacificar a escola, ou, como alguns diziam, de acabar "com o caos", Eduarda Dionísio declarou e entrevista:

> As pessoas que mexiam com os saberes escolares, e sabiam o que estavam a fazer, desapareceram em nome da tarefa superior de "pôr ordem no caos". Nunca tive noção de caos nas escolas durante o 25 de Abril. Gosto de confrontos e de pensamentos que se opõem, mas não de caos. Agora é que eu sinto caos. Agora, quando se diz que estamos no estado de direito. O desencanto tem a ver com isso, com a impossibilidade de se poder mexer nas coisas. Deixou de existir a vontade de encontrar coisas novas e difíceis, de procurar. A partir do momento em que os meus alunos me diziam para ditar apontamentos, fui para os cursos da noite, disse "não posso mais estar com pessoas de 15 anos que me exigem que dite apontamentos" […]. É isto que me desencanta na escola, mais do que os resultados, que são publicados nos jornais. (Dionísio setembro 2002)

Num outro artigo, no qual faz o balanço sobre a sua vida de docente, Eduarda Dionísio esclarece como, aos poucos, quer o sindicalismo, quer a escola, perderam a capacidade de contribuir para a transformação social e se remeteram para meros instrumentos de preparar alunos para a "inserção na vida ativa", ou seja, para o mercado laboral.

A experiência vivida em 2001, quando, por razões de saúde, esteve afastada da docência e foi destacada para o Arquivo da Escola Secundária de Camões, deu-lhe a oportunidade

[57] Esta disciplina voltaria depois a surgir como opção.

de investigar as mudanças operadas na formação dos docentes, antes e depois do 25 de Abril, e também de refletir sobre como, a partir dos anos 1980, se procurou regressar a um tipo de ensino padronizado e "alinhado" para obter resultados em exames, que os *rankings*, publicados nos jornais, transformam em "sucesso escolar" (Dionísio 2010).

Foi, todavia, com o Decreto-Lei n.º 179/92, de 17 de agosto – que estabeleceu como órgão máximo da escola a Assembleia de Escola, na qual os professores não podiam estar em maioria, pois contavam com uma forte representação dos pais e encarregados de educação e de interesses culturais, sociais e económicos –, que se impôs uma pesada derrota na influência que os docentes, até então, tinham tido na escolha da direção da escola. A partir dessa altura, afastados dos centros de decisão das políticas públicas de ensino, com uma profissão segmentada e diferentes condições socioprofissionais, foram raros os momentos em que os professores se sentiram motivados para o "associativismo profissional", e o sentido de classe, das poucas vezes que emergiu, foi orientado apenas para a luta contra medidas que consideravam lesivas do seu estatuto e carreira profissional (Dionísio 2010).

Outros fatores poderíamos apontar para este afastamento, nomeadamente a forma como atuaram as direções sindicais, mas esse seria outro estudo.

Terminamos como começámos. A nossa investigação tinha como objetivo inicial dar a conhecer a emergência do movimento sindical docente no Liceu Camões após o 25 de Abril de 1974. As fontes analisadas evidenciaram uma *relação estreita* entre o sindicalismo e a liderança desta escola *durante* o período de transição para a democracia. A identificação das protagonistas da ação sindical permitiu não só destacar a especificidade deste Liceu face ao movimento sindical nacional, mas também entender o papel transformador assumido pelas docentes, que se posicionaram enquanto "professoras revolucionárias" e "intelectuais transformadoras" (Sanches 2014, 29).

Resta-nos perceber como a Escola atual se relaciona com o seu passado. Hoje, os docentes são desafiados a recordar as figuras de referência envolvidas na luta pelo poder democrático das escolas e têm como tarefa manter vivos os valores que sempre nortearam a sua conduta: profissionalismo e inovação pedagógica, militância cívica e sindical, intervenção cultural e defesa da sua autonomia pedagógica. Ao tomarem como inspiração o espírito inquieto, crítico e inconformado de Eduarda Dionísio e de tantas outras professoras do movimento sindical do Liceu Camões, os atuais docentes têm como grande desafio defender a escola pública de qualidade, que outros antes deles ajudaram a construir e que se tornou um pilar fundamental da democracia instituída em 25 de Abril de 1974.

Fontes

MNE, Circular I-T- ES/10/74.

ME, despacho n.º 9, fev. 74.

ME, despacho n.º 12/74.

MUESC, *Dossier da Atividade Sindical da Escola Secundária de Camões* (DIAS, Maria Gabriela).

MUESC, *Processos dos Professores.*

Turma K, 12.º ano, entrevistas gravadas áudio: Fátima Chorão Sanches; Adelina Precatado.

SPGL, Listas Sindicais, anos 1974, 1976-77, 1977-78, 1979, 1981-83.

Bibliografia

ALMEIDA, Manuel Gomes. 2013. "A administração do Liceu de Camões no reitorado de Joaquim Sérvulo Correia 1950-1974". Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa. http://hdl.handle.net/10451/10345.

BARROSO, João. 1996. "Depoimento sobre as Comemorações do XXIII aniversário do SPGL". *Escola Informação* 120 (abril/maio).

DIONÍSIO, Mário. 2023. *Passageiro Clandestino*. Vol. IV. Lisboa: Edição Casa da Achada – Centro Mário Dionísio.

DIONÍSIO, Eduarda. 1974. Entrevista sobre a necessidade de alargar o espaço escolar do Liceu Camões, 24 de Outubro. https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevistas-no-liceu-camoes/.

DIONÍSIO, Eduarda. 1994. "25 de Abril: As Transformações nas Escolas e nos Professores". In *O Futuro era Agora. O movimento popular do 25 de Abril*, coordenado por Francisco Martins Rodrigues. Lisboa: Edições Dinossauro. https://www.marxists.org/portugues/tematica/livros/futuro/54.htm.

DIONÍSIO, Eduarda. 2002. "Gosto de confrontos – Diz a escritora Eduarda Dionísio". *Página da Educação* 115 (setembro). https://www.apagina.pt/?aba=7&cat=115&doc=9007&mid=2.

DIONÍSIO, Eduarda. 2010. "Cinquenta e cinco anos ao toque da campainha". *Medi@ções* 1 (2): 179-208. https://doi.org/10.60546/mo.v1i2.41.

FERREIRA, Vergílio. 1981. *Conta-Corrente*. Lisboa: Bertrand.

GRÁCIO, Rui. 1983. "O Congresso do Ensino Liceal e os grupos de estudo do pessoal docente do ensino secundário: uma alternativa sob o caetanismo". *Análise Social* XIX (77, 78, 79): 757-791. http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223465276L1nJJ2xr9Ab05OA3.pdf.

LIMA, Licínio. 2009. A democratização do governo das escolas públicas em Portugal. *Sociologia* XIX: 227-253. https://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/article/view/2337.

MARQUES, José Alberto. 2004. "A emergência do sindicalismo docente na imprensa do Estado Novo – Os Grupos de Estudo do Pessoal Docente do Ensino Secundário (GEPDES)". *Revista Lusófona de Educação* 4 (4): 133-138. https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=34900403.

MATOS, José Nuno de. 2007. *Acção Sindical e representatividade.* Lisboa: Autonomia 27.

PATO, Helena. 2009. "Contributo para a História do sindicalismo docente (2)". *Caminhos da Memória* (blogue), 14 de dezembro. https://caminhosdamemoria.wordpress.com/2009/12/14/contributo-para-a-historia-do-sindicalismo-docente-2/

PRECATADO, Adelina. 2023. https://www.facebook.com/adelina.precatado/?locale=pt_PT.

REIS MONTEIRO, Agostinho. 1998. *O direito à educação*. Lisboa: Livros Horizonte.

RICARDO, Maria Manuel Calvet. 2016. *Os Grupos de Estudo do Pessoal Docente do Ensino Secundário, 1969-1974. As raízes do Sindicalismo Docente*. Lisboa: Ed. Universitária Lusófona.

RICARDO, Maria Manuel Calvet, e António Teodoro. 2019. "A constituição dos sindicatos dos professores num contexto de mobilização revolucionária – Memórias Partilhadas (1974-1986)". *Escola Informação* 207 (maio): 12-23.

RTP 1. 1974. "Entrevistas no Liceu Camões" [Vídeo], 24 de outubro. RTP Arquivos. https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevistas-no-liceu-camoes/.

SANCHES, Fátima Chorão. 2004. "Construção discursiva da liderança escolar dos professores: da praxis revolucionária ao tempo de normalização". *Revista Portuguesa de Educação* 17 (2): 133-180.

SANCHES, Maria de Fátima. 2014. "Ser professor nas escolas de 'Abril': Contextos e textos da praxis revolucionária". In *O 25 de Abril e a Educação: discursos, práticas e memórias docentes,* organizado por Joaquim Pintassilgo, 11-27. Lisboa: Edições Colibri.

STOER, Stephen. 1980. "A Democracia e o Socialismo na Educação em Portugal". *Análise Psicológica* 2 (1): 243-267. https://core.ac.uk/download/pdf/95049092.pdf.

STOER, Stephen. 2008. "A revolução de abril e o sindicalismo dos professores em Portugal". *Educação, Sociedade & Culturas* 26: 49-70. https://hdl.handle.net/10216/26061

TEODORO, António. 2001. *A Construção Política da Educação. Estado, Mudança Social e Políticas Educativas no Portugal Contemporâneo*. Porto: Edições. Afrontamento.

Recensões

AAVV. 2024. *Não esquecerei o que então chamámos esperança. Antologia de crónica autobiográfica sobre a Revolução de Abril*, organização, notas e posfácio de Carina Infante do Carmo *et al.* Faro: Universidade do Algarve Editora, 263 pp. ISBN 978-989-9127-86-9, 978-989-9127-87-6.

*João Minhoto Marques**

Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias 43 (2024), 257-260. ISSN 0870-4546.
DOI: https://doi.org/10.34619/k5ab-kjwe

Não esquecerei o que então chamámos esperança é uma antologia de textos cronísticos acerca do 25 de Abril, publicados ao longo do último meio século, nomeadamente entre 1974 e 2024 (a primeira crónica antologiada, da autoria de Maria Judite Carvalho, apareceu no *Diário de Lisboa* de 29 de Maio de 1975; a última, de Capicua, data de 9 de Janeiro de 2024 e foi publicada no *Jornal de Notícias*). Para além do tema, o que une estes textos é a particularidade do género e da enunciação, pois, como informa o subtítulo da obra, trata-se de uma "Antologia de crónica autobiográfica sobre a Revolução de Abril". Privilegiando-se o ponto de vista autobiográfico, valorizam-se, antes de mais, os discursos particulares e as respectivas escolhas sobre o objecto acerca do qual se pronunciam as cinquenta e oito vozes que assinam o mesmo número de crónicas recolhidas por Carina Infante do Carmo, Filipa Perdigão Ribeiro, Rita Baleiro e Sofia Andrade, organizadoras do presente volume e ainda responsáveis pelas notas (biobibliográficas e de pé de página) e pelo posfácio com que ele termina.

Os critérios da escolha e organização do *corpus* encontram-se explicitados quer na nota que antecede o índice, quer no mencionado posfácio. Na primeira, refere-se que a "antologia apresenta os textos divididos por cinco décadas, a partir de 1974 […] [e que, em] cada década, […] foram organizados por ordem cronológica de ano de publicação e dentro de cada ano, por ordem alfabética do nome do autor" (p. 7). No segundo, onde a lógica dominante é interpretativa, explica-se que a "organização da antologia por décadas dá a ver uma espécie de filme do tempo pessoal com a história coletiva em fundo, escrito por

* Universidade do Algarve, Portugal.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-1883-6493. *E-mail*: jmarques@ualg.pt.

testemunhas participantes ou evocativas" (pp. 262-263). Reitera-se, por outro lado, que o "registo da memória de Abril nos últimos 50 anos […] [se faz] na presente antologia com base no género crónica" (p. 260), explica-se a opção por este género e, em particular, pelo registo autobiográfico; argumenta-se, assim, que "Escolher as crónicas autobiográficas para recordar a Revolução dos Cravos permite assinalar a passagem das décadas como um tempo que não é contínuo, padronizado ou uníssono", sublinhando-se ainda que "a escolha do que se recorda da Revolução é, para muitos destes cronistas, um gesto de contraste (e mesmo de contradição) face a discursos dominantes sobre o significado do 25 de Abril" (p. 261). Explicita-se, por fim, que a ideia segundo a qual "o 25 de Abril configura um legado-base da democracia portuguesa e a sua memória não é matéria do estrito acontecido e encerrado mas implica reiteradamente o presente a partir do qual é (e como é) ou não lembrado" (p. 263).

A escolha de novamente dar voz a quem se manifestou, num determinado momento dos últimos cinquenta anos, acerca de Abril de 1974, pode ser entendida como uma forma de preservar textos que, pela sua natureza genológica e pelos locais de publicação eleitos, são marcados pela efemeridade e pela contingência (apesar de alguns deles terem, entretanto, sido republicados em livro). Deve também, por outro lado, ser destacado o propósito que decorre dessa condição e da subjectividade inteiramente assumida pela voz de quem conta: o registo pessoal, o pormenor que se perderia, a visão de quem participou na revolução e sobre ela testemunha, mas também o ponto de vista de quem, não tendo nem nela participado, nem a tendo testemunhado, dá conta do modo como a percepciona.

Está, assim, em causa o valor do texto enquanto objecto com uma materialidade própria, mas também enquanto inscrição num tempo específico. Os gestos de selecção, leitura e republicação na antologia assinalam esse valor e ampliam-no, uma vez que, por um lado, contrariam o seu percurso habitual e, por outro, reinventam o processo de recepção. Quem contacta com o livro já não é apenas o leitor ocasional da crónica tão passageira quanto veloz; ele é agora aquele a quem é pedido que reflicta sobre o que cada texto diz e que relacione isso com o que os outros textos do livro também dizem, pois, iluminando-se mutuamente, oferecem uma multiplicidade de ângulos de visão e de sentidos acerca de Abril. Por outro lado, a voz que era singular afina-se agora com outras, numa ampla polifonia, adquirindo, por isso mesmo, uma estatura que ombreia com a de outras vozes enquadradas por instâncias institucionais.

Como se depreende, trata-se de propor, em concomitância com outros discursos (porventura decorrendo sobretudo de visões de conjunto estruturadas), a força persuasiva da experiência pessoal, cuja demonstração resulta precisamente da lógica do acontecido ou do percepcionado, de acordo com o ponto de vista de quem conta. O narrado pode,

então, furtar-se a uma espécie de factualidade pura (se é que tal pode sequer ser concebido) ou verificável por outrem, porque é o plano da enunciação e o olhar de quem conta que está em causa, embora articulado com outros enunciadores.

As vantagens desta proposta, oferecida pela presente antologia, transcendem as que se poderiam referir ao domínio estrito e intransitivo da opinião pessoal, uma vez que o "corpo polifónico" (p. 260) dos textos oferece ao leitor um objecto pluridimensional. O 25 de Abril a descobrir neste livro é, desta forma, construído simultaneamente pela visão correspondente ao corte temporal desse evento de 1974; por uma perspectiva evolutiva, sintagmática, referente ao tempo que se lhe segue; pelo balanço do presente cronístico. Na verdade, até as crónicas de datas mais recuadas (a de Mário Castrim, de 26 de Abril de 1974, e a de Maria Judite de Carvalho, de 29 de Maio de 1974, ambas publicadas no *Diário de Lisboa* – cf., respectivamente, pp. 17-23; 15-16) dão conta, com diferentes graus de distanciamento, da singularidade do sentido que, antes de se entretecer com outros, decorre do trabalho da memória e da capacidade do narrador para fixar o que, de outro modo, poderia ser para sempre irrelevante.

Neste aspecto, o título da obra, *Não esquecerei o que então chamámos esperança*, tomado de um texto de José Saramago, reitera a relevância própria de cada uma e de todas as crónicas, tal como a da antologia: recordar, contra quaisquer movimentos de obliteração, esses sentidos, o seu lugar próprio e o seu legado. Cada texto aqui reunido enuncia uma aprendizagem ou uma memória particular, cuja leitura pode gerar diferentes reacções, mas certamente não se coadunará com a indiferença. Os próprios modos, muito diversos, de equacionar os temas que cabem na construção do objecto que a todos une constitui matéria de reflexão, uma vez que olhares aparentemente inconciliáveis coexistem, sem disputa e com pertinência, na lógica da antologia: desde a consciência juvenil da crónica de Julieta Monginho, sob o signo de Cícero, passando pela acidez da crítica de Joaquim Letria ao monumento de Cutileiro e às reacções que despertou, até à homenagem a figuras notáveis que, de diferentes modos, deram o seu contributo a Abril ou que a propósito deste são recordadas, como, por exemplo, Afonso Duarte (no texto evocativo de Fernando Alves), Óscar Lopes (na homenagem de Arnaldo Saraiva) ou José Gomes Ferreira (no retrato que dele traça António Alçada Baptista).

Na verdade, e num outro plano, o memorial do 25 de Abril a que o leitor acede nesta obra nada tem de estático, porque ele não pode deixar de se sentir interpelado, quer emotiva, quer racionalmente. Recorde-se a crónica de José Cardoso Pires, intitulada "A visita", na qual o narrador se desloca à rua António Maria Cardoso para, na sede da PIDE, "prestar testemunho sobre um tempo, uma memória vencida" e se depara com "dois pides", em "junho, ano de 77" (p. 52); irmanado com estes pelo "rótulo" de "visitante" (p. 53), ele

reflecte sobre como se pode conviver quer com a memória do regime fascista e dos seus actos, quer com os sinais que dele irrompem num tempo de liberdade que, ao contrário do que seria de esperar, não consegue equacioná-los com justiça. A revolta e a amargura de quem teve "de coabitar com o hálito distante que exalam os torcionários quando regressados ao covil, retensos, e com o seu olhar ensinado e voraz" (p. 55), são testemunhadas pelo leitor que acompanha ainda a incredulidade do narrador quando lhe é perguntado se se considera "prejudicado pelos actos praticados sobre a sua pessoa" (p. 55). E se o narrador percebe que não se pode deixar de responder a tal pergunta com a pedagogia da ética da liberdade e dos valores a ela associados, o leitor não pode deixar de interpretar essa mesma atitude, e a própria resposta, como a razão de ser da crónica. O que nessa réplica é dito (nomeadamente, que "todas as denúncias a essa Polícia […] reproduzindo matéria falsa ou verdadeira […] representam um dano moral e um atentado à liberdade do semelhante só por si condenatórios […] além de prejuízos materiais que na maior parte dos casos é impossível avaliar" – p. 55) só pode ter um cunho de evidência se a memória a que se refere estiver presente e for compreendida.

De facto, em alguns dos textos presentes neste volume não se trata apenas do perigo da ignorância ou do esquecimento da censura, da PIDE, das prisões, da tortura, da dor; está também em causa a indiferença por esses factos e o despontar da possibilidade de reescrita desse tempo, transfigurando-os, tornando-os anódinos ou instaurando a vergonha de sobre eles falar. São estes aspectos que crónicas como a de Lídia Jorge mostram. Em "O esconderijo", não é apenas recordado como o regime de Salazar e Caetano lidava com os livros que proibia e como se podia resistir a essa censura; este texto, datado, aliás, de meados da década de noventa, narra igualmente o destino de uma biblioteca proibida em tempo de liberdade e democracia. A progressiva secundarização desses livros na vida de uma família e o seu posterior desaparecimento constituem uma espécie de fábula contemporânea que importa interrogar; deve-se perceber, por um lado, porque é que "Aquela biblioteca incomoda" (p. 135), e, por outro, a conclusão da narrativa: "Tenho vergonha, não pergunto. Foi o tempo. O que está passado, passou" (p. 135). A leitura de *Não esquecerei o que então chamámos esperança* ajuda, certamente, nesta tarefa.

CORREIA, Maria da Luz, e Catarina Rodrigues, coord. 2024. *Média e Indisciplina. Contributos para uma política das mediações*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 256 pp. ISBN: 978-989-9213-24-1.

*Isabel Babo**

Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias 43 (2024), 261-265. ISSN 0870-4546.
DOI: https://doi.org/10.34619/zciv-ocfu

O livro *Média e Indisciplina. Contributos para uma política das mediações*, das Edições Húmus, resulta de um encontro de investigadores em torno de uma reflexão sobre os média e de um desafio de repensar o estatuto epistemológico das ciências da comunicação. Porém, ao remeter a comunicação e os média para a *indisciplina*, esse desafio surpreende e incita a atenção do leitor. Que a indisciplina das ciências da comunicação se prende com questões epistemológicas, metodológicas e teóricas é o que se pode entender, ou como "interdisciplinar, multidisciplinar, transdisciplinar, pós-disciplinar, anti-disciplinar ou simplesmente indisciplinar" (Maria da Luz Correia, p. 9). Ao que se acrescentará uma "débil legitimação institucional" (*ibidem*).

É assim que, com referência a Mitchell, Foucault, Rancière, entre outros, Maria da Luz Correia, no seu precioso texto, que é bem mais do que uma apresentação desta obra coletiva – organizada em conjunto com Catarina Rodrigues –, traça a origem das ciências da comunicação na interdisciplinaridade e na "indisciplina", e esclarece que o que torna as ciências da comunicação particularmente indisciplinadas são os próprios média. Ao mesmo tempo, salienta a natureza "expansiva" deste campo, transposta, e bem, para as "figuras do arquipélago, da constelação, do mosaico e do *patchwork* [que] são atualmente aquelas que melhor retratam o campo" (p. 9) da comunicação e dos estudos dos média. Ora, serão os autores da segunda parte do livro que irão responder à "centralidade dos média" (Maria Teresa Cruz) e a essa expansão que passa pela técnica e pela "mediação de tudo" (na terminologia de Sonia Livingstone; cf. p. 11).

A obra está organizada em três partes, havendo uma coerência entre a primeira e a terceira, assegurada pelo "professor, investigador, jornalista e político açoriano Mário

* CICANT – Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias, Universidade Lusófona, Portugal.
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0002-9894-5146. *E-mail*: isabel.babo@ulusofona.pt.

Mesquita, cujo legado para esta disciplina – nas palavras de Maria da Luz Correia – e, em particular, 'no plano dos estudos dos média e do jornalismo, está ainda por avaliar na sua plenitude'" (p. 7). A primeira parte, que integra vários autores, segue "Na senda de Mário Mesquita. Da história da imprensa açoriana à crise do jornalismo". A terceira, denominada "Releituras", inclui um valioso texto de Robert E. Park sobre a cidade, traduzido para português por Maria da Luz Correia. Portanto, conta com um texto clássico de um conceituado autor da Escola de Chicago, que, justamente, Mário Mesquita estimava, e, por fim, fecha com um texto deste último sobre um tema da sua predileção, a objetividade. O livro inicia e termina, assim, com Mário Mesquita. Quanto à segunda parte, é dedicada a pensar os média e a cultura digital, enfrentando as consequências da mediação tecnológica "na experiência contemporânea" (p. 13).

Começando pela primeira parte, Paulo Serra revisita o livro de Mário Mesquita *O quarto equívoco: o poder dos media na sociedade contemporânea*, publicado em 2003, pela editora Minerva Coimbra. Em estreito diálogo com a obra e o pensamento deste autor, Serra aborda, em três pontos, o impacto do *quarto poder*, o poder e as transformações dos média e a crise do jornalismo. Considera que "a 'crise do jornalismo' diagnosticada por Mário Mesquita decorre, em grande medida, do sucesso cada vez maior dos média não jornalísticos" (p. 37). Como outros autores também o fazem notar, refere que os média tradicionais não desapareceram com os novos média, mas deu-se "a sua reconfiguração, dentro da lógica de uma nova ecologia mediática" (p. 38).

Em "Da crónica" (aventuras e extravios de um género jornalístico)", Paulo Meneses liga o argumentativo à coluna (jornalística) e o narrativo à crónica, e identifica a presença regular de Mário Mesquita na imprensa como colunista e não como cronista. Aliás, no encalce do pensamento de Ricœur, poderá referir-se em Mário Mesquita "a *pulsão argumentativa* ao *acto retórico*". Como quadro de fundo, Paulo Meneses discorre sobre a crónica "como modalidade expressiva do jornalismo" (p. 50) e coloca a coluna "na ordem da opinião" (p. 53), num eixo que vai dos factos à imaginação, e do jornalismo informativo ao literário e à literatura jornalística. O autor problematiza essas categorias, não sem assinalar a porosidade conceptual que as marca.

Sublinhando o incontornável princípio que sempre acompanhou Mário Mesquita: "a defesa de um jornalismo de rigor e qualidade", Ana Cristina Correia Gil fala-nos do "Homem de Cultura", que constantemente encarou e debateu a difícil questão da objetividade jornalística, justamente um dos seus "temas de eleição" (p. 65). Isto a par dos temas não menos complexos da imparcialidade e do distanciamento, da mediatização da realidade, das questões éticas e deontológicas, do serviço público e privado, da autorregulação dos média, do jornalismo-espetáculo. Ainda acerca de um assunto igualmente objeto

dos estudos de Mário Mesquita, no caso, a imprensa açoriana, o texto de Susana Serpa Silva sobre as origens do periodismo do arquipélago mostra em que medida a dimensão histórica dessa imprensa revela ao investigador desde a vida quotidiana e os hábitos das populações, à propaganda, ao debate político ou aos movimentos de legitimação da autonomia e do regionalismo.

Ainda num recuo histórico, José Paulo Machado centra-se numa análise da imprensa católica açoriana nas primeiras três décadas do século XX, época em que terá surgido, e considera que uma combinação da identidade de resistência com a identidade legitimadora (reporta-se a Castells; cf. p. 94) dos atores sociais eclesiais no espaço insular terá marcado o ambiente açoriano.

Na segunda parte, dedicada a "Ecrãs, redes e mediações. Reflexões críticas sobre os média e a cultura digital", Maria Teresa Cruz, em "Notas sobre a transição digital", não se entrega a anotações, mas antes a desenvolver um pensamento sistemático de extrema atualidade, que encara o problema do digital e da técnica indissociável da política, do novo paradigma ecológico e de uma visão pós-humanista liberta do antropocentrismo. É neste contexto que toma corpo o seu argumento central de que "a comunicação produziu há muito a evidência de que 'pensamos com e através de média'" (p. 111); por isso, "os questionamentos antropológicos abertos pela teoria dos média e aprofundados pelos estudos digitais, a filosofia da técnica e o pensamento ecológico revindicam necessariamente uma perspectiva pós-humanista das humanidades" (p. 111).

Por sua vez, em torno de "a civilização da Imagem e o imaginário melancólico da nossa época", Moisés de Lemos Martins discorre sobre a cultura digital e sobre esta época híbrida de vida e de técnica, de orgânico e inorgânico (p. 118). Expressa o seu entendimento sobre a crise da razão histórica e do humano, em que de um regime das ideias e de uma racionalidade literária e analógica, fundados na palavra, na razão e na argumentação, se passou para uma racionalidade tecnológica, numérica, autotélica e emocional, assente em imagens e sons tecnológicos.

Samuel Mateus, de modo fundamentado e não evitando dificuldades, trata a teoria da comunicação mediada e a teoria da mediatização no contexto da teoria dos média, expondo a distinção intricada que é essencial empreender entre a mediação ou meio e a mediatização. Parte da teoria socrática e de Platão passa por McLuhan, Habermas, Stiegler, Meyrowitz, Debray, e reencontra autores como Silverstone, Hjarvard, Couldry, Véron, a fim de enfrentar esses conceitos que são a mediação, a mediatização e a comunicação.

Em "Retórica, lógica informal e o estudo da argumentação", Rui Sampaio da Silva coloca o desafio de perspetivar o estudo da argumentação relacionado com o argumento visual e os enviesamentos cognitivos que tendem a afetar negativamente a argumentação

quotidiana e o debate político e público. Começa pela retórica enquanto teoria da argumentação e refere Dewey, cuja expressão "pensamento reflexivo" contrasta com "pensamento acrítico [*uncritical*]" (p. 163), demonstrando assim como a lógica informal é a matriz fundadora do pensamento crítico. No âmbito da argumentação, ao introduzir um novo tipo de argumento – o visual – cada vez mais frequente nas redes sociais, acaba por fazer prova de multidisciplinaridade ou mesmo de indisciplina.

Por último, em "Releituras", é de Robert E. Park e de Mário Mesquita que se trata. O texto do primeiro, "A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano em ambiente urbano", de 1915, é, como salienta a organizadora e tradutora, "escrito várias décadas antes das ciências da comunicação se estabelecerem como disciplina autónoma, tem a vantagem de ir ao encontro da noção de média que interessa neste volume, um entendimento que os entende como dispositivos tecnológicos, culturais e sociais de comunicação" (p. 14). Pelo seu lado, Robert E. Park esclarece como "os métodos modernos de transporte e comunicação urbanos […] mudaram silenciosa e rapidamente nos últimos anos a organização social e industrial da cidade moderna" (p. 201). Mas "a cidade possui uma organização moral e uma física" (p. 182) e, por isso, se há uma "construção puramente artificial" (p. 182), esta está enraizada e em interação com os hábitos e os costumes das pessoas que a habitam. Note-se ainda que Robert E. Park usa termos como *ecologia*, *constelação*, *área cultural*, conceitos caros à sociologia urbana, à antropologia, à comunicação.

O ensaio de Mário Mesquita sobre "Teorias e práticas do jornalismo: do telégrafo ao hipertexto" decorre da lição inaugural proferida na Universidade dos Açores, em Ponta Delgada, em 2004. Em torno daquilo que recorrentemente o preocupou e que é central nos estudos do jornalismo, encara o tema e a problemática da objetividade e, mais especificamente, da objetividade jornalística. Entre idealismo e realismo, a opção de Mário Mesquita recai sobre a compreensão da "objectividade jornalística" enquanto pragmática e "verdade dialógica". A ideia conclusiva encontra-se numa elaboração mútua da qual não há escapatória, mas que requer consciência: "Os jornalistas deveriam compreender que a razão de ser da sua existência profissional consiste em observar, interpretar e narrar a 'realidade social', da qual são igualmente 'construtores'" (p. 249), porque é a "realidade social cada vez mais construída por essas mesmas notícias" (p. 250).

Por se ter rodeado de autores como Ricœur, Park, Benjamin, Zelizer, Schudson, Carey, Dayan e Katz e Wallerstein[1], de Mário Mesquita pode dizer-se que encarnava o que, segundo os romanos e nas palavras de Hannah Arendt (*A crise da cultura*), "uma pessoa

[1] Segundo uma ordem informal, como vão surgindo ao longo do texto.

cultivada devia ser: alguém que sabe escolher quais os homens, as coisas e as ideias cuja companhia deseja frequentar, tanto no presente como no passado".

Este livro é marcante pela investigação, análise e produção de pensamento crítico, contrastando com a prevalência de estudos cuja metodologia e apresentação de resultados abafam a falência de um pensamento reflexivo. Nesta obra *disciplinada* e *indisciplinada*, existem inter e transdisciplinaridade, indagação e questionamento – *inquiry*, como tratou Dewey –, aliados ao pensamento crítico, curioso, processual e de avaliação analítica cuidadosa. Na era da Inteligência Artificial, de ecossistemas de dados e de modelos de IA em ambientes digitais, a investigação reflexiva, "criativa e crítica" (cf. p. 8) no contexto dessa ecologia é um desafio, sem circunscrever a produção nas ciências sociais e da comunicação à recolha e tratamento de dados e discussão de resultados.

Acresce que o cruzamento de textos clássicos com atuais contraria também uma tendência relativamente recente na academia para privilegiar os estudos recentes. Diga-se, por último, que a tradução do texto de Robert E. Park, de 1915, empreendida por Maria da Luz Correia, é um inestimável contributo para este livro e para a ciência em língua portuguesa.

FARIA, Dominique, Marta Pacheco Pinto, e Joana Moura, eds. 2022. *Reframing Translators, Translators as Reframers*. New York: Routledge, 318 pp. ISBN 978-103-2027-74-6.

*Charles Chon Neng Cheung**

Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias 43 (2024), 267-271. ISSN 0870-4546.
DOI: https://doi.org/10.34619/nugf-kmtq

Reframing Translators, Translators as Reframers apresenta desde o título uma proposta de conceptualização da tradução enquanto "reenquadramento" (*reframing*). Na Introdução do volume, Dominique Faria, Marta Pacheco Pinto e Joana Moura afirmam que o "reenquadramento", definido como "a mode of reading, interpreting, and constructing reality", pode ser uma metáfora alternativa, mais "neutra" e "abrangente", às metáforas tradicionais como "domesticação versus estrangeirização" e "tradução fiel versus livre" (p. 3). De facto, em contraste com estas dicotomias convencionais, que problematizam a qualidade do produto e/ou a ética do tradutor, o conceito unitário de reenquadramento, conforme defendido pelas organizadoras (p. 3), enfatiza apenas uma ação transformativa realizada por um ou vários agentes num contexto específico. Esta noção de tradução enquanto processo contínuo é ainda reforçada pela utilização sistemática do gerúndio em "reframing" e noutros verbos que servem para explicar a tradução e o reenquadramento ao longo da introdução.

No entanto, enquanto as organizadoras afirmam que o seu conceito de reenquadramento é baseado na "reescrita" de André Lefevere e no "enquadramento" de Mona Baker, diferenças e semelhanças entre estes três conceitos não parecem ser articuladas em separado na Introdução. Dito isto, seguindo a detalhada discussão teórica, pode deduzir-se que o "reenquadramento" não apenas reúne a noção de manipulação textual presente na "reescrita" e a ideia de perspetiva limitada do agente no "enquadramento", mas também sublinha o processo transformativo decorrente da substituição de um enquadramento existente. Por conseguinte, comparado com os trabalhos anteriores relativos à discussão de (re)enquadramento em Estudos de Tradução (Baker 2007b; 2007a; Almanna e Martínez

* CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, Universidade Católica Portuguesa; CETAPS – Centre for English, Translation, and Anglo-Portuguese Studies, NOVA FCSH, Portugal.
ORCID iD: https://orcid.org/0009-0004-6748-3382. *E-mail*: s-ccheung@ucp.pt.

Sierra 2020; Almanna e Gu 2021), o volume em apreço constitui um avanço teórico, tanto no estabelecimento das relações entre a "reescrita" e o "enquadramento", como na contribuição para um modelo neutro da tradução.

A obra dá outro passo em frente na conceptualização não apenas da tradução, mas também do "tradutor": "[I]t is our purpose to examine translators as both objects and flesh-and-blood agents of reframing" (p. 6). "Tradutores", na terminologia das organizadoras, refere-se a quase todos os agentes envolvidos na tradução, a saber, "from translators and authors to editors, reviewers, publishers, critics, patrons, readers, etc." (p. 4). Embora esta definição ampliada de "tradutores" possa induzir em erro – pois o termo mais comum para essa definição talvez seja "agentes de tradução" ou "agentes tradutórios" ("agents of translation" em Milton e Bandia 2009) –, o seu mérito reside provavelmente no desafio ao convencional enquadramento conceptual da tradução realizada por um "tradutor isolado" (discutido em Cordingley e Frigau Manning 2017), como no notório retrato de São Jerónimo a traduzir sozinho (Vale de Gato, p. 80, neste volume).

Talvez por isso "Reframing collaboration" seja logo o título da primeira parte desta edição de 14 capítulos, categorizados em quatro temas. Os três capítulos da primeira parte adotam a metodologia de estudos genéticos, que implica colocar o foco no processo tradutório, em vez do produto em si (Cordingley e Montini 2015, 1; Nunes, Moura e Pinto 2017, 4). Assim, Patrick Hersant (Cap. 1) analisa dois pares de correspondências epistolares de John Rodker, autor e tradutor. Em ambos os casos, enquanto os tradutores desempenham um papel essencial na iniciação da colaboração, os autores parecem exercer maior poder na tomada de decisões tradutórias (p. 30). O poder do autor também se evidencia no caso estudado por Rúbia Nara de Souza (Cap. 3), em que o poeta Giuseppe Ungaretti dominou a colaboração com o tradutor Jean Lescure através de autotradução e intervenções. Além do estudo das relações autor-tradutor, Ariadne Nunes e Marta Pacheco Pinto (Cap. 2) tentam relacionar a tradução colaborativa com o panorama cultural de Macau, considerando a técnica criativa de colaboração *drawriting*, que ajuda a ultrapassar a barreira linguística entre a escritora Ling Ling, a tradutora Stella Lee e a reescritora Fernanda Dias, como "a reflection of the inner intercultural and mediated dynamics of Macau" (p. 50).

Como uma transição para o tema da Parte II, "Reframing criatividade", Margarida Vale de Gato (Cap. 4) argumenta que a formação de tradutores literários deve integrar tradução colaborativa, multilinguismo e criatividade. Ariadne Nunes e José Pedro Sousa (Cap. 5) exploram o declínio da preferência portuguesa pelo teatro espanhol no século XVIII, evidenciado nas escolhas surpreendentes de uma tradução portuguesa de um entremez espanhol: a domesticação do humor satírico e a não-tradução caricatural de discursos

castelhanos. Vanessa Montesi (Cap. 6) demonstra, no seu estudo sobre a tradução intermedial de seis quadros relacionados com a vida de mineiros ingleses para o espetáculo de dança *Pitman* (2016), de Eliot Smith, a criatividade do tradutor e do investigador. Montesi argumenta que tanto a encarnação da memória mineira inglesa nos bailarinos quanto os meios de comunicação (no palco e *online*) constituem paratextos que reenquadram essa história. Por fim, Marisa Mourinha (Cap. 7) compara *As Naus* de António Lobo Antunes com as suas traduções inglesa e italiana, realizadas por Gregory Rabassa e Vittoria Martinetto. Não obstante o sucesso na recriação do estilo de paródia nas traduções, a ausência de peritextos contextualizantes, conforme argumentado no estudo, esfuma as raízes históricas e políticas do original. Tal conclusão, que enfatiza a importância dos paratextos, serve como ponte para a parte seguinte.

A Parte III, "Reframing paratexts", reforça não apenas a função dos paratextos como elementos de enquadramento, mas também os apresenta como espaços de conflitos de poder entre agentes. Kalliopi Pasmatzi (Cap. 8) analisa três edições da mesma tradução grega de *Eleni*, de Nicholas Gage, demonstrando como as casas editoriais enfatizam as implicações políticas do volume através dos peritextos, enquanto o tradutor Alexandros Kotzias destaca o valor literário da obra por meio de epitextos, especialmente entrevistas. Dominique Faria (Cap. 9) lança luz sobre o *habitus* de tradutores literários em Portugal entre 2000 e 2017 através da análise das 20 notas preambulares de 17 tradutores, revelando uma tendência de duplo enquadramento: uma abordagem tradicional de fidelidade e outra inovadora, que redefine este conceito como criatividade ousada. Emilio Amideo (Cap. 10) analisa comparativamente os paratextos de duas coletâneas poéticas de Jackie Kay e as suas traduções italianas, evidenciando uma tendência de domesticação que homogeneíza a identidade multifacetada da poetisa.

As questões ideológicas associadas à tradução de vozes femininas serão o foco da última parte, "Reframing gender". Eleonora Federici (Cap. 11) e Luisa Marino (Cap. 12) analisam as traduções italianas das obras das autoras nigerianas Chimamanda Ngozi e Lola Shoneyin, concluindo que os paratextos tendem a enquadrar as autoras em imagens estereotipadas de mulheres negras. Marino (p. 253) sugere ainda que essa decisão pode ser influenciada por interesses comerciais da editora. Alexandra Lopes (Cap. 13) compara *Jane Eyre* e as suas primeiras três traduções completas em português europeu, publicadas durante o Estado Novo. A análise demonstra que o salazarismo e o público semialfabetizado da época condicionaram o reenquadramento da "autobiografia" inglesa de uma mulher vulnerável, mas resistente, em romances sentimentais adaptados ao contexto português. Por fim, Anita Kłos (Cap. 14) estuda uma "cadeia de tradução" da ficção biográfica italiana *Circe*, de Annie Vivanti Chartres (1866-1942). As análises textuais e peritextuais de Kłos

revelam que a agenda feminista implícita no original foi atenuada na autotradução francesa devido ao conservadorismo do contexto de chegada e da editora, sendo até invertida na tradução polaca, cujo prefácio contém traços aparentemente misóginos.

Com base na leitura facilitada pela clara divisão das partes, proponho revisitar a primeira parte do título do volume, "Reframing Translators". Aqui, o sujeito da ação pode ser tanto o investigador quanto o tradutor (e.g., Cap. 9), e o tempo verbal no *present continuous* implica um processo incessante de reenquadramento. Isso sugere que a continuidade de pesquisas sobre tradução gerará novos (re)enquadramentos para a compreensão dessa atividade complexa e diversa. Tal ideia é particularmente evidente nas Partes I e III, em que a tradução colaborativa e os paratextos são reenquadrados de formas inovadoras. Contudo, apesar dessa diversidade, o volume apresenta uma limitação – ou mérito especial, dependendo do ponto de vista – no seu foco quase exclusivo em traduções literárias, com exceção do estudo intermedial de Montesi (Cap. 6).

Porque se trata de uma conceptualização que promove uma compreensão mais abrangente da diversidade das atividades tradutórias, porque se iluminam histórias perdidas de pessoas que influenciam os nossos entendimentos das outras culturas e porque tudo isto é exemplificado através dos variados casos – abundantes de informações e conhecimentos que dificilmente se resumem nesta breve apreciação –, eis um vivo convite para a exploração deste volume e da sua proposta inspiradora.

Referências bibliográficas

ALMANNA, Ali, e Chonglong Gu, eds. 2021. *Translation as a Set of Frames*. Londres: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003024828.

ALMANNA, Ali, e Juan José Martínez Sierra, eds. 2020. *Re-framing Realities through Translation*. Oxford: Peter Lang.

BAKER, Mona. 2007a. "Reframing conflict in translation". *Social Semiotics* 17 (2): 151-69. https://doi.org/10.1080/10350330701311454.

BAKER, Mona. 2007b. *Translation and Conflict: A narrative account*. Londres: Routledge.

CORDINGLEY, Anthony, e Céline Frigau Manning. 2017. "What Is Collaborative Translation?" In *Collaborative Translation: From the Renaissance to the Digital Age*, editado por Anthony Cordingley e Céline Frigau Manning. Londres: Bloomsbury.

CORDINGLEY, Anthony, e Chiara Montini. 2016. "Genetic translation studies: An emerging discipline". *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies* 14 (janeiro):1-18. https://doi.org/10.52034/lanstts.v14i0.399.

MILTON, John, e Paul Bandia, eds. 2009. *Agents of Translation*. Amsterdão: John Benjamins.

NUNES, Ariadne, Joana Moura, e Marta Pacheco Pinto. 2021. "What is genetic translation studies good for?" In *Genetic Translation Studies: Conflict and Collaboration in Liminal Spaces*, editado por Ariadne Nunes, Joana Moura e Marta Pacheco Pinto. Londres: Bloomsbury.

Editorial
Isabel Araújo Branco

Dossiê | O 25 de Abril em 2024: perspetivas das Humanidades

Apresentação – O 25 de Abril em 2024: perspetivas das Humanidades
Joana Dias Pereira

E Agora, José? de José Cardoso Pires e a memória antifascista
Carina Infante do Carmo

Violência e solidão: o caso do aborto. Um diálogo literário e cultural
Isabel Henriques de Jesus

Contributos para o estudo do teatro durante o Processo Revolucionário em Curso (PREC)
José Pedro Sousa

A militância política dos artistas: movimentos de auto-organização na Revolução do 25 de Abril
Cristina Pratas Cruzeiro

"Unidos Venceremos": arte e comunidade em discurso direto
Filipa Baptista, Margarida Alves, Sérgio Vicente

"O que é que eu senti?" Recordações e emoções de sindicalistas que viveram a Revolução
Joana Dias Pereira

Ensaios

O cinema que corporaliza as memórias. Métodos de trabalho colaborativo em *Prazer, Camaradas!* (2019)
José Filipe Costa, Hugo Azevedo

Entrevistas

O 25 de Abril em 2024: a palavra aos criadores e artistas
Ana Bela Morais

Vária

O Liceu Camões no 25 de Abril: um sindicalismo no feminino
Isabel Cluny, Sandra Escobar

Recensões

AAVV. 2024. *Não esquecerei o que então chamámos esperança. Antologia de crónica autobiográfica sobre a Revolução de Abril*
João Minhoto Marques

CORREIA, Maria da Luz, e Catarina Rodrigues, coord. 2024. *Média e Indisciplina. Contributos para uma política das mediações*
Isabel Babo

FARIA, Dominique, Marta Pacheco Pinto, e Joana Moura, eds. 2022. *Reframing Translators, Translators as Reframers*
Charles Chon Neng Cheung

fct Fundação para a Ciência e a Tecnologia
UAc UNIVERSIDADE DOS AÇORES
NOVAFCSH FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
ISSN 0870-4546