

# MULHERES, ARTES E DITADURA

**Diálogos interartísticos e  
narrativas da memória**

**COORDENAÇÃO**

**Ana Gabriela Macedo**

**Márcia Oliveira**

**Margarida Esteves Pereira**

**Joana Passos**

**Laís Natalino**

**lúmus**



Mónica de Miranda, *Untitled from the series city-scapes*, Inkjet print on cotton paper, 70 x 105 cm, 2017



# MULHERES, ARTES E DITADURA

**Diálogos interartísticos e  
narrativas da memória**

**COORDENAÇÃO**

**Ana Gabriela Macedo**

**Márcia Oliveira**

**Margarida Esteves Pereira**

**Joana Passos**

**Laís Natalino**

**MULHERES, ARTES E DITADURA**  
DIÁLOGOS INTERARTÍSTICOS E NARRATIVAS DA MEMÓRIA

Coordenação: Ana Gabriela Macedo | Márcia Oliveira  
Margarida Esteves Pereira | Joana Passos | Laís Natalino

Capa: Sal Studio

Paginação: Pedro Panarra

© EDIÇÕES HÚMUS, 2022

End. Postal: Apartado 7081

4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão

Tel. 926 375 305

E-mail: [humus@humus.com.pt](mailto:humus@humus.com.pt)

[www.edicoeshumus.pt](http://www.edicoeshumus.pt)

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão

1.ª edição: Março de 2022

Depósito legal: 496974/22

ISBN: 978-989-755-743-9

Esta publicação foi realizada no âmbito do Projecto FCT, *Mulheres, Artes e Ditadura. Os casos de Portugal, Brasil e países africanos de língua portuguesa* (PTDC/ART-OUT/28051/2017). Financiamento: FCT/MCTES e Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) / COMPETE 2020 – Programa Operacional Competitividade e Internacionalização

# ÍNDICE

9 **Introdução**

I.

13 **A invisibilidade das mulheres na literatura portuguesa**

Ana Cristina Silva

17 **Djaimilia Pereira de Almeida, *As Telefones*.  
Homenagem ao “gênero literário da diáspora”  
e a reinvenção da narrativa poética**

Ana Gabriela Macedo

31 **O romance como máquina revolucionária.  
Estratégias de montagem para rememorar  
a Guerrilha do Araguaia**

Edma Cristina Alencar de Góis

45 **A história diária de um exílio sem regresso**

Fernanda Benedito

61 ***Cais do Sodré Té Salamansa*. Um olhar  
para as consequências coloniais em três  
contos da obra de Orlanda Amarílis**

Manuella Bezerra de Melo

75 **“*Césario Quê?*” Insinuações lésbicas na  
peça encenada pelo Teatro Estúdio de Lisboa**

Francesca Rayner

81 **Militância pela arte na resistência à Ditadura no Brasil.  
A trajetória política de Dadá**

Carla Cristina Nacke Conradi

- 95 **Carmen Miranda como signo cultural. Do Estado Novo ao movimento Tropicália, ao “Brasil de Bolsonaro”**  
Orquídea Cadilhe
- 109 **As mensagens para Fátima e o “colo” acolhedor de N. Senhora de Fátima**  
Manuel Gama
- 125 **O Tríptico de Berg. Memória e resistência numa experiência artística virtual**  
Catarina Carneiro de Sousa
- 155 **Actos de performance. Propaganda do Estado Novo no álbum de família**  
Ana Janeiro

## **II. Entrevistas e depoimentos**

- 171 **Ana Luísa Amaral. “O corpo é poroso ao mundo”**  
Ana Luísa Amaral
- 177 **Vera Duarte. O combate ao Memorocídio**  
Joana Passos
- 185 **Carmen Dolores. Uma voz, uma atriz uma mulher**  
Filomena Louro
- 193 **Ana Clara Guerra Marques. A dança como linguagem artística e arte performativa em Angola**  
Marie Silva
- 199 **Emília Nadal. “A arte foi sempre o grito da minha inquietação”**  
Emília Nadal
- 203 **Irene Buarque. Uma artista entre Ditaduras**  
Irene Buarque
- 209 **Mónica de Miranda. Uma geografia dos afectos**  
Ana Gabriela Macedo e Márcia Oliveira
- 219 **Ana Vidigal. “Eu Vejo Sempre Tudo Como Pintora”**  
Márcia Oliveira

- 233 **Susana de Sousa Dias.**  
**“Uma espécie de arqueologia da memória”**  
Margarida Esteves Pereira
- 243 **Maria Clara Escobar. “Lugares de encontro  
a coisas que a gente não sabe nomear”**  
Laís Natalino





## INTRODUÇÃO

*Eu não sabia então que só há poucos anos  
pôde a primeira mulher  
usar um telescópio de excelência,  
provar a existência da matéria negra  
na beleza do movimento angular  
das galáxias*

(Ana Luísa Amaral, extracto de “Experiências e Evidências”, 2021)

O presente volume, *Mulheres, Artes e Ditadura. Diálogos Interartísticos e Narrativas da Memória*, tem uma matriz dupla. Integra uma selecção dos textos apresentados na conferência WOMANART, realizada na Universidade do Minho no término do projecto de investigação homónimo, WOMANART – *Mulheres, Artes e Ditadura. Os casos de Portugal, Brasil e países africanos de língua portuguesa* (PTDC/ART-OUT/28051/2017). Paralelamente, integra o que consideramos ser a ‘espinha dorsal’ do próprio projecto e que, por assim dizer, constitui o arquivo vivo que pretendemos preservar – um conjunto de narrativas na primeira pessoa, sob a forma de entrevistas a artistas e escritoras, e a pluralidade dos diálogos interartísticos havidos, aos quais quisemos dar corpo e voz.

Ao longo dos três anos e meio deste projecto, muitos foram os momentos-chave deste percurso de investigação, os desafios encontrados, os elos construídos por um colectivo que dá pelo nome de GAPS - grupo de investigação em Género, Artes e Estudos Pós-coloniais, sediado no Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. Atravessámos juntas dois anos de pandemia, sem esmorecer realizámos seminários, *workshops*, dois ciclos de cinema, um curso breve e uma conferência internacionais, maioritariamente através de plataformas online. Uma nova realidade de investigação nas Artes e Humanidades, a exigência de um esforço e perseverança redobrados. Seria impensável não referir o contexto excepcional deste projecto, sob pena de branqueamento de uma memória que queremos sem dúvida preservar, sem vitimização, mas como testemunho dessa mesma excepcionalidade histórica que vivenciámos e cuja marca ficou indelével no trabalho colectivo realizado. Num outro momento deste projecto organizámos uma revista, um número

especial da Diacrítica publicada pelo CEHUM, sobre a temática do mesmo e com uma ampla participação internacional. Coube-nos depois organizar a conferência acima referida, em Novembro de 2021, de que este volume, tal como referido, é parcialmente devedor.

Em sintonia com a essência do projecto, esta conferência foi concebida a partir de uma perspectiva multidisciplinar, com o objectivo primeiro de dar visibilidade à presença de mulheres artistas e escritoras do século XX em Portugal, Brasil e países Africanos de língua portuguesa. Ancorada numa matriz de língua portuguesa e no questionamento do impacto da criação artística feminina em contextos ditatoriais, propusemo-nos questionar a *história das histórias da arte e da literatura*, revelando os seus silêncios, invisibilidades e margens, com o fim de contribuir para um questionamento e reconfiguração do cânone. Contextualmente, pretendemos reflectir sobre o modo como a ideologia dominante marcou as práticas artísticas no feminino e as formas de resistência e resiliência engendradas pelas criadoras literárias e artísticas no período ditatorial. Entre as várias questões que propusemos à reflexão, salientamos três fundamentais, as quais os textos presentes neste volume equacionam e confrontam na especificidade do respectivo contexto geográfico, histórico e artístico a que se reportam (seja Portugal, Brasil ou África de língua portuguesa). São elas as seguintes: 1- Que características enquadram o trabalho das mulheres artistas enquanto reacção a uma ideologia autoritária dominante, quer como um sistema simbólico que reflecte uma dada situação histórica de dominação, quer como uma estrutura de valores que configura uma determinada realidade? 2- Quais as estratégias usadas pela arte e literatura no sentido da representação da repressão política da ditadura, da guerra colonial e o seu consequente silenciamento histórico? 3- Como é que as actuais gerações de mulheres artistas revisitam este momento histórico particular através da sua arte, e de que forma revisitam este passado histórico face a desafios atuais (emigração, exílio, diáspora, ...)?

Os onze ensaios (uns mais breves do que outros) que publicamos na primeira parte deste volume constituem assim um corpo coeso de investigação e reflexões tendo como epicentro as questões que lançámos para o debate, de uma perspectiva claramente multidisciplinar, ora focando a literatura (Ana Cristina Silva, Ana Gabriela Macedo, Edma de Góis, Fernanda dos Santos Benedito, Manuella Bezerra de Melo), ora a arte (Catarina Carneiro de Sousa, Ana Janeiro), ora a performance (Francesca Rayner, Carla Cristina Nacke Conradi, Orquídea Cadilhe), ora a ética e religião (Manuel Gama).

Tal como dito acima, a segunda parte deste volume convoca vozes em diálogo e narrativas da memória, expondo trajectórias de mulheres onde vida e arte se entrelaçam indissolivelmente. Esta secção teve por base o arquivo das entrevistas que realizámos ao longo do projecto e também as muitas cumplicidades que, ao longo dos anos fomos entretecendo. Quisemos assim que estas vozes singulares, inquietantes e disruptivas permaneçam audíveis neste novo arquivo, estoutro impresso, o qual terá sem dúvida um percurso e um público distinto das plataformas virtuais. Convocamos aqui vozes e vidas de poetas, atrizes, artistas visuais, realizadoras, bailarinas, de distintas gerações e geografias, que tiveram a generosidade de partilhar connosco as suas vivências, as suas ansiedades, os seus sonhos e realizações pessoais: desde logo, Ana Luísa Amaral, Vera Duarte, Carmen Dolores, Ana Clara Guerra Marques, Emília Nadal, Irene Buarque, Mónica de Miranda, Ana Vidigal, Susana de Sousa Dias, Maria Clara Escobar).

Por fim, o nosso agradecimento à instituição que financiou este projecto, a *Fundação para a Ciência e a Tecnologia*; o *Centro de Estudos Humanísticos*, que nos acolheu e incentivou a prosseguir e realizar todas as nossas actividades de investigação em condições frequentemente muito complexas, no contexto da pandemia, o apoio da sua Direcção e do seu incansável *staff*, as muitas parcerias que tivemos (Mosteiro de Tibães, Museu Nogueira da Silva, Biblioteca Lúcio Craveiro da Silva, ESAD, Festival Correntes d'Escritas, Museu de Serralves, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação Cupertino de Miranda, entre outros).

Um agradecimento muito particular é devido à artista Mónica de Miranda pela generosidade com que nos 'emprestou' a maravilhosa imagem que foi a nossa identidade visual (e tão inegavelmente impactante!) ao longo de todo o projecto. Bem-haja!

A todas as colegas do GAPS, a todas as nossas parceiras nacionais e internacionais, aos nossos consultores e consultoras do projecto, o nosso muito obrigada pela vossa partilha de saberes e afectos.

Braga, 14 de Março de 2022

Pela equipa do projecto, as organizadoras deste volume,

*Ana Gabriela Macedo,*

*Márcia Oliveira,*

*Margarida Esteves Pereira,*

*Joana Passos, Laís Natalino*



# A INVISIBILIDADE DAS MULHERES NA LITERATURA PORTUGUESA

Ana Cristina Silva\*

A literatura talvez seja a maneira mais eficaz e profunda de penetrar na nossa própria subjectividade e na subjectividade do outro, subjectividade individual, cultural, identitária e social. O facto de terem sido tão raras as mulheres que conseguiram ser publicadas até ao século XX, conduziu assim a uma certa forma de cortar parte da sua existência e de as dominar, de lhes roubar a visibilidade dessa subjectividade. Ao anular-se a divulgação das escritas das mulheres anulou-se durante séculos a sua voz e o seu papel no mundo, reduzindo-se a sua identidade à maneira como os homens as definiam, pois apenas os escritos destes perduraram ao longo dos séculos.

A escrita feminina foi, desde tempos imemoriais, até ao século XX nas sociedades ocidentais, uma maneira de tentar expandir e atribuir um papel às mulheres que não se inscrevesse na visão dominante, o qual é evidente na obra de uma mulher ilustre do século XVI, Luísa Sigeia, na qual uma personagem defende as mulheres e o seu valor, e outra opina contra elas: “As jovens são destinadas ao casamento (...) deverão ser submissas aos seus maridos (...) generosas (...) serviçais, (...) trabalharão a lã e o linho com as próprias mãos, dedicando-se tão constantemente ao seu lar que tornarão os seus maridos felizes e veneráveis” (*apud* Isabel Allegro de Magalhães, *O Tempo das Mulheres*, 1987, p.137).

Esta visão das mulheres prolongou-se por séculos. As mulheres deveriam ser caladas, obscuras, modestas. E aquelas cujas vidas acabaram por ser mais proeminentes na história, foram figuras que vieram a demonstrar como o poder feminino se pode revelar malévolos e trazer gravosas consequências. Basta pensar em Helena de Tróia ou, em termos domésticos, na nossa Leonor Teles.

\* ESCRITORA E PROFESSORA AUXILIAR NO INSTITUTO SUPERIOR DE PSICOLOGIA APLICADA, PORTUGAL.

Na sociedade ocidental, a igreja proporcionou dois modelos estereotipados e opostos de mulheres, a mulher pura e virginal que vimos transcrita na anterior passagem da Bíblia - cujo símbolo máximo será Maria, que concebeu sem qualquer pecado - e a não menos conhecida Eva, que se desdobra em manobras manipuladores e na tentação da luxúria. Sendo de salientar que é a dimensão sexual, dimensão essa do domínio privado, que vai definir o conceito de mulher ao longo dos séculos. Para as mulheres existem estas duas possibilidades de identidade e quando uma mulher não se enquadra numa delas, será no mínimo um homem. Shakespeare escreveu: "(...) as mulheres são suaves, doces, compassivas e flexíveis". E assim foi na cultura ocidental, onde a visão histórica e social das mulheres nunca se diferenciou da visão ficcional, seja na poesia, dramaturgia e, mais tarde, no romance. Basta pensar em novelas como *Anna Karenina* e *Madame Bovary* que se atreveram a ter sexo fora do casamento e cujo fim, por causa desse mau passo, foi necessariamente trágico.

Apesar de o primeiro registo literário poético ter sido encontrado na Suméria e pertencer a uma mulher, o registo literário baniu durante séculos as mulheres, e milhares de mulheres talentosas terão ficado pelo caminho sem que a sua voz chegasse a ser ouvida, e mesmo as que chegaram a ser ouvidas acabaram esquecidas (Ana Plácido, por exemplo, é conhecida por ser amante de Camilo e não por ter, também ela, escrito o romance *Herança de Lágrimas*).

Mesmo com todos os constrangimentos sociais, algumas mulheres conseguiram fazer ouvir a sua voz. Apesar da polémica em torno da autoria das suas cartas, Mariana Alcoforado, em pleno século XVII, chora as dores e as contradições do amor como nunca antes se viu em nenhum outro texto literário. No século XVIII, encontramos Gertrudes Margarida de Jesus com um livro escrito na defesa das mulheres (*Primeira carta apologética em favor e defesa das mulheres* (1761), no qual a autora afirma: "Pelo que toca à capacidade é loucura persuadir-se que as mulheres tenham menos do que os homens. Elas não são outra espécie no que toca à alma").

Se durante séculos o mundo da política, da economia, da religião pertenceu aos homens, porque é que no caso da literatura seria diferente? Sim, também na literatura durante séculos as mulheres viveram escondidas da história.

O século XX traz-nos finalmente as mulheres à universidade e à literatura, no entanto, os académicos com poder, os editores, os críticos e o meio literário continuaram a pertencer no essencial ao género masculino e será preciso esperar até à década de cinquenta, para que em Portugal as autoras revelassem a possibilidade de ter nome, pelo menos um nome visível.

O *Orfeu*, a *Presença* e mesmo o movimento neo-realista foram movimentos literários relevantes no século XX português, tendo sido dirigidos exclusivamente por homens. Neles nunca as mulheres estiveram presentes, nem como figuras decorativas. É curioso, no entanto, assinalar que Armando Cortes Rodrigues, poeta açoriano, fez parte do *Orfeu* com o pseudónimo de Violante de Cysneiros, procurando, sem dúvida, dar um toque feminino com esta manobra a um movimento cinzento no que diz respeito à expressão feminina. Assim, poetisas dos anos vinte como Florbela Espanca ou Judite Teixeira (esta última ainda em condições mais difíceis por poder ser considerada uma espécie de safo portuguesa) acabaram por ter repercussão literária apenas depois do seu tempo de vida. Nos anos trinta, quarenta, para se poder afirmar e lutar em pé de igualdade com os homens, Irene Lisboa recorreu ao mesmo artifício de George Sand um século atrás, publicando romances com pseudónimos masculinos (João Falco, Manuel Soares).

Natália Nunes, Fernanda Botelho, Maria Judite Carvalho e evidentemente Agustina Bessa Luís, sobretudo esta última, são nomes que começam a surgir, a fazer-se ouvir e ter alguma visibilidade a partir da década de cinquenta.

Na *Sibila*, romance desta década, Agustina desvenda um espaço de interioridade feminino - um dos seus prazeres consistia em analisar-se como o conteúdo de todo um passado elemento onde a contradança das afinidades vibrava uma vez mais, aptidões, gostos, formas que, como um recado, se transmitem e se perdem, se desencontram, surgem de novo idênticos à visão de outrora -, no entanto as suas personagens femininas aparecem presas às tradições, aos costumes e à transmissão dos valores tradicionais. Por outro lado, é evidente nas figuras ficcionais femininas a sua ligação à terra, à permanência no local, até dentro de casa, enquanto os homens partem.

Apesar da modernidade deste romance na contínua mistura de vozes das personagens e da narradora, não se trata de um romance particularmente subversivo, quanto ao registo feminino, inovação essa que conseguimos encontrar mais facilmente nos romances de Fernanda Botelho ou em Maria Judite de Carvalho. A ficção de Fernanda Botelho segue duas direções principais de uma forma constante: por um lado, procede ao retrato social da época que cada um deles representa, numa tradição de veio realista; por outro lado, desenvolve processos narrativos trabalhando sobre a questão da voz, e em especial do monólogo interior, dando a ver o interior das personagens que constituem o mosaico dos seus livros.

De forma diferente, é possível registar a mesma tendência nos romances de Maria Judite de Carvalho, com as suas personagens femininas, algo escuras, algo



perdidas, desajustadas e revoltadas com a mediocridade dos seus papéis em famílias pequeno-burguesas, e com os espartilhos que a sociedade impõe às mulheres.

Com as *Novas Cartas Portuguesas*, já nos anos setenta, a voz da subversão feminina atinge um novo patamar. Este romance que mistura poesia, ensaio, registo epistolar, é um manifesto contra todas as formas de opressão feminina tendo sido considerado atentatório da moral e mesmo pornográfico por dar voz à sexualidade feminina e ao erotismo feminino.

Lídia Jorge, Hélia Correia, Teolinda Gersão, com a sua qualidade literária, parecem ter tido outra capacidade de afirmação nos anos oitenta, mas elas terão de contar essa história para confirmar se terá sido mesmo assim.

# DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA, AS TELEFONES. HOMENAGEM AO “GÉNERO LITERÁRIO DA DIÁSPORA” E A REINVENÇÃO DA NARRATIVA POÉTICA

Ana Gabriela Macedo\*

*‘Rendo-me, afeiçoo-me à vida, entro na espiral da carta que não se pode parar. A folha é o teu ouvido. O contramundo são os meus lábios’ (p. 34)*

## 1. “A tua filha é uma sombra. O telefone é a minha mãe”

Djaimilia Pereira de Almeida é uma escritora singular no contexto da literatura contemporânea da diáspora portuguesa. Desde logo porque a sua escrita estilhaça as fronteiras dos próprios conceitos de diáspora, pós-colonial e/ ou descolonial; porque a autora vem publicando desde 2015, com pouco mais de 30 anos de idade, textos de complexa catalogação literária, onde a escrita ensaística, biográfica, memorial, novelística e poética se entrelaçam de modo praticamente indissolúvel, da qual seria a meu ver injusto, e quiçá erróneo, preferir um termo em desfavor de outro. Fiquemo-nos assim pela perífrase ‘reinvenção da narrativa poética’, como sugiro no meu título.

Procurarei neste texto não ‘silenciar’ a voz da autora, mas, tanto quanto possível, ‘dar a ouvir’ a sua voz, através da minha reflexão sobre a sua escrita, escutar as ressonâncias e o diálogo inter e intratextual que os seus textos engendram com outras narrativas e textos outros <sup>1</sup>.

\* PROFESSORA CATEDRÁTICA DO DEPARTAMENTO DE ESTUDOS INGLESES E NORTE-AMERICANOS DA UNIVERSIDADE DO MINHO, PORTUGAL. COORDENADORA DO PROJETO WOMANART. MULHERES, ARTES E DITADURA – OS CASOS DE PORTUGAL, BRASIL E PAÍSES AFRICANOS DE LÍNGUA PORTUGUESA (PTDC/ART-OUT/28051/2017)

1 Tal como Paulo de Medeiros (2020, p. 144) afirma no texto “Memórias Pós-Imperiais: *Luuanda*, de José Luandino Vieira, e *Luanda, Lisboa, Paraíso*, de Djaimilia Pereira de Almeida”, a escrita de D. P. Almeida “desafiando os géneros tradicionais, ao misturar autobiografia, ficção e ensaio com uma forte carga poética e linguística, contribui para uma redefinição da narrativa contemporânea [portuguesa]”. A própria autora afirma, numa entrevista a Isabel Lucas (2018, p. 32), que a tradição literária portuguesa é “a tradição que conheço melhor e a que está na minha cabeça quando estou a escrever”.

Escolhi *As Telefones*, narrativa de 2020, para fazer essa evocação ou, talvez melhor, *convocação*. Escolha difícil esta, apresso-me a dizer. Escolher entre *Esse Cabelo* (2015), *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018), *Pintado com o Pé* (2019), *A Visão das Plantas* (2019), *As Telefones* (2020), ou *Maremoto* (2021) é quase inglório. Deixei que o tom encantatório das palavras de mãe e filha, trocadas ao longo dos anos de separação física entre Lisboa e Luanda, traduzindo e elevando ao jeito epistolar a suposta trivialidade da interação telefónica, quantas vezes interrompida e sincopada por vicissitudes quotidianas, ou por falhas técnicas do intangível “fio telefónico”. O elogio de Alexander Bell como o criador da “língua telefónica”, “aquela em que casais se apaixonaram, e se soube da morte de soldados nas trincheiras. Aquela com que alguns se masturbam, outros perecem, outros se apartam. A língua em que a distância é vencida pelo teatro da voz, em que todos, biliões, somos actores experientes” (Almeida, 2020, p. 25). Assim o é para mãe e filha:

Solange e Filomena estavam enamoradas de se escutarem, sem precisarem de ouvir o que diziam (...) Numa chamada infinita, podia pensar-se que alguém falava sobre uma vida a que nada correspondia; e que, de vez em quando, como alguém que põe um disco a tocar ou entra numa sala a meio de um concerto, discando o número, mãe e filha, ao mesmo tempo, penetravam na conversa dessas duas vezes desencarnadas, podendo ouvi-las falar, pensar, chorar, rir juntas como se ouvissem falar da sua própria vida, e apenas sonhar, apenas desejar, que essas vozes lhes pertencessem (p. 27).

Através da voz escutada e da respiração sentida do outro lado da linha, mãe e filha adivinham a fisicalidade dos respectivos corpos, superando a emoção que as palavras escamoteiam ou mal disfarçam. “Agora, de vez em quando, do outro lado da linha, a voz de Filomena é triste. Deixou de fingir estar sempre bem disposta (...). **Costumo ligar-lhe apenas para a ouvir respirar.** (...) Não sei o que fará a seguir a desligar o telefone, como é a casa onde vive, nem qual é a sua rotina. **Dói-me o corpo todo, ao desligar a chamada**” (p.31. Ênfase minha). O telefone, objecto físico transfigurado, ‘uma educação simultânea do corpo uma da outra’ (p. 32).

Neste texto denso, feito da fugacidade das palavras e da intangência das emoções, de quando em vez a ironia irrompe como um estilhaço outro na vida das duas mulheres, o mundo lá de fora entra, inusitado e sem pedir licença, pelas suas vidas adentro. Fala Filomena: “Às vezes, falta-me coragem, filha. Sinto-me fraca. Digo assim, vou desistir, meu Pai. (...) Às vezes fico zangada com Deus. (...) Zangada mesmo, com raiva. (...) Um dia, ainda vamos ter férias

de cruzeiros, filha, vais ver. Um dia, ainda vamos num desses barcos com piscina comer bolinhas de melão, beber champanhe, o mambo todo, nós duas pretas finas e uns criados de lacinho a encherem-nos as taças. A Mamã acreditada, filha, Deus é fiel. Vai chegar a nossa vez” (p. 26).

Num tom próximo deste, entre o irónico e o confessional, evoca-se uma Luanda colonial, as hierarquias de raça explicitamente expostas e consagradas no mais prosaico dos actos, a alimentação. De novo pela voz de Filomena: “Os nossos vizinhos brancos naquele tempo só comiam bolo inglês. Bolo inglês e limonada de café. De modo que a tua mãe, assim pequenina como eu era, não pensava em mais nada, a não ser em comer bolo inglês com limonada. Brincava sozinha o dia inteiro com as minhas bonecas, bolo inglês para aqui, limonada para ali, golinho para aqui, golinho para ali. (...) Não havia bolo, eram só bocadinhos de pão, e eu sentava-as em círculo e elas comiam todas muito bem comportadas o seu belo chá das cinco, como faziam as senhoras finas lá do bairro” (p. 44).

De longe a longe, Filomena e Solange visitam-se nos respectivos países e improváveis moradas, sem que esses esparsos momentos passados em proximidade física resultem num melhor reconhecimento mútuo, tão diversas são já as suas vidas e percursos. Numa dessas visitas a Lisboa, Filomena traz uma efémera memória da infância de Solange, dessas que só as mães guardam testemunho e que dificilmente são confessáveis:

Numa das suas viagens, a mãe trouxe à filha os seus dentes de leite. Foi estranho para Solange saber que ainda restavam esses bocadinhos de esmalte, de que não se lembrava. Um deles estava castanho, talvez por ter caído já depois de cariado. Mas os outros conservavam a sua forma e só tinham amarelecido. Filomena desembulhou-os com cuidado. “A tua tia foi-me mandando, por vários portadores, à medida que foram caindo. Não tinha a tua boca perto de mim, mas sempre era um bocadinho da minha filha. Dava para matar a saudade. Ficava só a olhar para eles, a imaginar a tua cara. Nessa altura ainda não havia essa modernice de telemóveis. Ao princípio, tinham cheiro, e eu costumava cheirá-los. Depois o cheirinho passou” (p. 76).

Por sua vez, Solange procura-se a si mesma na mãe que não reconhece, o telefone o único garante da comunicação possível entre ambas: “contrações e expansões de uma respiração” (p. 88). E diz Solange a Filomena: “Diminuí a ponto de me perder dentro de ti. Não sei o lugar de nada na tua mala e mesmo assim andas por mim de olhos fechados. **Ao vivo desarrumas-me. A tua filha é uma sombra. O telefone é a minha mãe**” (p. 88. Ênfase minha).

O telefone supre assim os desencontros de ambas na impossibilidade efectiva de mãe e filha se reverem no avesso que são uma da outra, nos seus mundos desencontrados, nas suas falas diversas. Acrescenta Solange: “Parece-me mesquinho falar-te de mim, quando talvez devesse ser natural. Falar-te de mim faz-me sentir pequena. Não me interessa contar-te a minha vida, mas contar-te a ti a tua como se a tivesses esquecido” (p. 89).

Termina o diálogo efémero, ficam os cheiros das presenças esparsas e das muitas sombras havidas.

O seu perfume floral está por toda a casa. A almofada que usou cheira a manteiga de karité. Quantas vezes pode morrer uma mãe? Quantas vezes pode nascer uma filha? (...) entro no escritório grata e abençoada por a ter na minha vida e por sermos, enfim, parecidas: pretas, gordas e perfeitas. (p. 90).

*As Telefones* são noventa páginas de texto que levaram nove anos a escrever, segundo Djaimilia Pereira de Almeida<sup>2</sup>.

## 2. Intertextos. A Voz Humana de Jean Cocteau

*As Telefones* encenam/encarnam o drama da ausência física, emocional e afectiva entre mãe e filha, criando uma narrativa que pretende suprir esse vazio corpóreo, “dar corpo à voz” dessa ausência, desse silêncio. Mãe e filha são vozes incorpóreas, actrizes do seu próprio drama, em busca de um corpo, uma fisicalidade – sentidos, cheiro, tacto – numa palavra, afecto.

Remeto aqui deliberadamente para um texto ‘sombra’ cuja presença pressintimos subliminar em toda esta narrativa encenada. Trata-se de *A Voz Humana* de Jean Cocteau (1930), um texto que, segundo o autor, se caracteriza pela sua “inactualidade”, único garante de uma “durável actualidade” (*apud* Moreira da Silva, pp.8-9), ao encenar a fantasmagoria de um drama de amor, totalmente expresso e representado através da voz da amante abandonada, entrecortada apenas pelo silêncio da ausência (do corpo, do tacto). O telefone, “o adereço banal das peças modernas”, tal como afirma Cocteau no seu Prefácio (p. 3), é utilizado na peça como o único meio de contacto ‘físico’, leia-se material, possível para corporizar a dor do abandono. Segundo Cocteau, este texto focado na “singularidade dos timbres” e na “eternidade dos silêncios”,

<sup>2</sup> Palavras da autora, numa breve entrevista por mail que realizei com ela (não publicada).

exibe deliberadamente a “encenação mais simples”: “um acto, um quarto, uma personagem, o amor e o adereço banal das peças modernas, o telefone” (p. 3); em suma, o monólogo assim havido, é “pretexto para uma encenação, pretexto para uma actriz (...) e a personagem invisível que se exprime através dos silêncios” (Ibid.)<sup>3</sup>. Alexandra Moreira da Silva, no excelente texto com que prefacia a sua tradução portuguesa do texto de Cocteau (2011), intitulado “O Corpo na Voz”, utiliza as expressões “dar corpo à voz” e “dar-se na voz” (evocando Henri Meschonnic, 1997), para salientar a densidade emocional veiculada pelo único meio possível de contacto corpóreo, ainda que fantasmagórico, o fio do telefone (objecto fetiche, hoje mais que nunca, icónico). Através desta presentificação da ausência e da plêiade de sentimentos contraditórios que lhe assistem, *A Voz Humana* de Jean Cocteau, tal como é dito na leitura de A. Moreira da Silva, tem um objectivo primordial: “cruzar respirações, trazendo à superfície matéria, por vezes incompleta, quase imperceptível mas contínua do corpo na voz” (Moreira da Silva, p. 9)<sup>4</sup>. De igual modo, propomos nós, essa é a característica basilar de *As Telefones*, a narrativa de ausências incorpóreas, povoadas de vozes, de Djaimilia Pereira de Almeida. As protagonistas *são*, assumem-se, metonimicamente, como o próprio telefone. O seu corpo (de mãe e filha, separadas pela vida e pela geografia dos mundos que habitam) “parece ter-se desprendido do real. Ocupa, agora, um não-lugar” (p. 8), tal como escreve o encenador Carlos Pimenta, a propósito de *A Voz Humana*. Um “corpo ausente” que o leitor do texto (tal como o espectador da peça), é levado a constituir “nos silêncios que percorrem uma linha de telefone”, reitera Pimenta (Ibid.).

Daí a potencialidade de um diálogo intertextual entre *As Telefones*, e aquele a que chamei o ‘texto sombra’ de Cocteau, unidos pela veemência das emoções expressas e pela suprema escassez de materialidade corpórea.

3 A peça *La Voix Humaine* foi representada pela primeira vez no teatro da Comédie Française, no dia 17 de Fevereiro de 1930. Tradução portuguesa (2011, não publicada) de autoria de Alexandra Moreira da Silva, *A Voz Humana*, foi encenada por Carlos Pimenta e representada no Teatro S. João entre 18 Novembro e 4 Dezembro de 2011, tendo a actriz Emília Silvestre como protagonista. Quero deixar aqui expresso o meu agradecimento à amiga e colega Alexandra Moreira da Silva, pela gentileza de me ter facilitado o acesso à sua tradução da peça, bem assim como ao caderno editado pelo Teatro S. João com diversos materiais críticos, incluindo o Prefácio de Cocteau, um texto de Carlos Pimenta e Raquel Castro, um texto de Alexandra Moreira da Silva e um outro de José Bragança de Miranda.

4 O recente filme de Pedro Almodóvar, *A Voz Humana*, (2020) com Tilda Swinton como protagonista, revisita magnificamente a peça de Cocteau, numa versão muito próxima do texto original, sem deixar de ter o peculiar cariz almodovariano, realçando-lhe o impacto visual e a simbiose entre o estranhamento cénico e a carga emocional do texto. Para este efeito ‘de choque’ contribui, sem dúvida, a *performance* da notável actriz Tilda Swinton.

Solange e Filomena estavam enamoradas de se escutarem, sem precisarem de chegar a ouvir o que diziam. Barulhos sem sentido, para cá e para lá, frases interrompidas a meio, insultos truncados, interjeições abortadas, risadas coxas, para cá, para lá. Manterem-se em linha não assinalava amor nem zelo, mas um hábito de ouvido. (...) discando o número, mãe e filha, ao mesmo tempo, penetravam na conversa dessas duas vozes desencarnadas, podendo ouvi-las falar, penar, chorar, rir juntas como se ouvissem falar da sua própria vida, e apenas sonhar, apenas desejar, que essas vozes lhes pertencessem (p. 27).

Em *As Telefones*, título que, como atrás referimos, sugere tanto a personificação do objecto-ícone como, por metonímia, a própria simbiose da identidade individual de mãe e filha numa única voz, um único corpo, lemos: “Costumo ligar-lhe apenas para a ouvir respirar” (p.31), e mais adiante, “A folha é o teu ouvido. O contramundo são os meus lábios” (p. 34).

### 3. Incidências de Intratextualidade. “Chegar atrasado à própria pele”

O meu irmão descobriu que éramos de cores diferentes no jardim de infância, aos cinco anos. Chegou a casa de beicinho por eu nunca lho ter contado, dizendo-me “tu afinal és preta e nunca me disseste”. Nunca me ocorrera dizer-lhe. Sempre pensei nesta anedota como na descoberta por ele da cor da minha pele e não como na descoberta dele de alguma coisa sobre si mesmo, apesar de a memória do seu desconsolo com a revelação inesperada se confundir retrospectivamente com o seu reconhecimento de que me tinha falhado de algum modo” (Almeida, 2019, p. 103).

Ao longo da sua já extensa e diversificada obra, a partir do seu primeiro livro *Esse Cabelo* publicado em 2015, Djaimilia Pereira de Almeida lança questões sobre as quais reflecte reiterada e intratextualmente, através da diversidade de géneros e hibridiz que as caracteriza – ficcional, memorialista, ensaística, autobiográfica. Reflexões essas que exibem particular incidência no questionamento identitário e na formação de subjectividade própria, na qual a raça não poderia deixar de ter um papel central, se bem que tratada frequentemente de modo metonímico e nunca estereotipado.

A citação que fizemos acima, proveniente da colectânea de ensaios e crónicas *Pintado com o Pé* (2019), é um bom exemplo disso mesmo. A autora chama-lhe uma ‘anedota’ sem que isso signifique de todo menoridade da sua importância no contexto identitário a que nos referimos. É uma questão que atravessa toda a sua obra, e à qual ela vai respondendo e reequacionando ora

em termos subjectivos e biográficos, ora em termos históricos e fundacionais, exposta através de narrativas e protagonistas ficcionais, que poderemos igualmente ler como possíveis alter-egos. Esta mesma diversidade e ausência de fórmulas e respostas pré-havidas, este modo caleidoscópico de nos dar a ler/ver este questionamento do sujeito com a sua própria história, em simultâneo com a História que o configura (concretamente a relação colonial e pós-colonial de Portugal com África e com a diáspora africana), surge desde logo magistralmente na sua obra inaugural, *Esse Cabelo* (2015), bem assim como, em formatos narrativos outros, em *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018), *Pintado com o Pé* (2019), *A Visão das Plantas* (2019), *As Telefones* (2020), ou *Maremoto* (2021).

Mas regressemos ao texto “chegar atrasado à própria pele” com que iniciámos esta secção. A inocente perplexidade da criança de cinco anos, a sua ‘cegueira’ fraterna perante a cor da pele da irmã, desencadeia toda uma auto-reflexão determinante sobre a formação da subjectividade e a consciência de “chegarmos atrasados a quem somos”, nomeadamente em termos étnicos e de raça.

Escreve assim a autora em *Pintado com o Pé*:

A minha vida em Portugal como uma pessoa negra foi por muito tempo essa carreira de teimosia, privilégio e esquecimento. Se a experiência do meu irmão aponta para um princípio de justiça quotidiana plausível, o facto de eu ter chegado atrasada à minha cor é, pelo contrário, um efeito colateral da igualdade na qual me aconteceu ter a felicidade de ser educada em Portugal e, em certa medida, é um efeito nefasto. (...) A pessoa que descobre que é negra a um terço do caminho não sai propriamente do armário a certa altura (p. 106).

E o texto termina com a seguinte constatação, num tom onde, se pressentimos ainda uma réstia da ironia inicial, lemos a consciência clara de uma per tença outra, traduzindo a nostalgia de “chegarmos atrasados a quem somos”:

Eu não poderia ter previsto que a descoberta do meu irmão, que repeti a amigos estes anos todos, pudesse representar um prenúncio do que viria a ser a minha própria percepção da minha pele, e, mais do que isso, representasse a síntese de uma possibilidade humana e minoritária: a de **chegarmos atrasados a quem somos**, a qual pode ligar as nossas jornadas sem percalços às jornadas árduas das pessoas com quem nos parecemos (p. 107. Ênfase minha).

Ecos deste questionamento surgem esparsos ao longo de toda a obra da autora, exibindo-o sob distintos ângulos e prismas, ora biográficos e históricos, ora ficcionais e metaficcionais (caso notório em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, assim



como em *Maremoto*, cujos protagonistas têm marcas visíveis desse cruzamento de história, biografia e ficção, facto que a autora assume deliberadamente <sup>5</sup>).

### *Esse Cabelo* (2015)

A minha avó branca ... perguntava-me pelo cabelo: ‘Então, Mila, quando é que tratas *esse cabelo*?’. O cabelo era então distintamente uma personagem, um alter-ego presente na sala (p. 41).

A primeira obra publicada por Djaimilia Pereira de Almeida, que teve justamente um grande impacto editorial e crítico exhibe, de modo simultaneamente fundamental e peculiar, esse mesmo questionamento identitário.

Em Oeiras, antes dos salões, dos autocarros e dos cacilheiros, fui levada a uma dona Mena do terceiro andar, uma senhora mulata que arranjava cabelos em casa, mas já não tenho disso quaisquer imagens, senão a do lavatório adaptado na casa de banho e a do secador de pé que havia numa sala, o primeiro do longo ciclo do pesadelo de esperar que, entre os rolos, o cabelo secasse ganhando uma forma. Cheguei a casa de rabo-de-cavalo (p. 45).

Inocência Mata, num ensaio intitulado “Uma implosiva geografia exílica” (2018), reflecte sobre a condição de “identidade exílica” da escrita de D. P. de Almeida, focando em particular o romance *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018), salientando na sua trama e personagens a “corporificação das contradições históricas, a partir da encenação de um Passado constantemente a assombrar o Presente”. Segundo Mata, a narrativa de *Esse Cabelo* enquadra-se igualmente nessa esteira, onde sobressaem “vozes resilientes” que fazem “dialogar política, ética e estética” (Ibid.).

O conceito de “experiência exílica”, segundo Alexis Nouss <sup>6</sup>, convoca o neologismo “exiliência” que, segundo o autor, “lhe acentua as potencialidades de afirmação ou de resistência, pelas quais escapa ao exclusivo determinismo de factores externos.” (Nouss, 2016: 53). Segundo Nouss, a exiliência, “núcleo existencial comum a todas as experiências de sujeitos migrantes” não repre-

5 Veja-se as várias entrevistas que tem dado, entre as quais a já citada com Isabel Lucas (*Ipsilon*, 21 Dez. 2018) e também com Luís Ricardo Duarte, “Djaimilia Pereira de Almeida: Literatura, liberdade e alegria”, *Visão* (2 de Janeiro, 2020).

6 Veja-se de Alexis Nouss, *La Condition de l'exilé*, 2015. [*Pensar o exílio e a migração hoje*, tradução e notas de Ana Paula Coutinho, 2016]. Em particular ver o capítulo 3 deste livro, “Exiliência” (pp. 51-98).

senta “passividade”, mas antes “a afirmação de um *ethos*”, ela “declina-se em condição e consciência, podendo inclusive acontecer que as duas, em graus distintos, não coincidam” (Ibid.). Isto é, tal como o autor exemplifica, “pode alguém sentir-se em exílio sem ser concretamente um exilado (consciência sem condição), como pode alguém ser um exilado em concreto, sem contudo sentir-se em exílio (condição sem consciência)” (Ibid.).

Por sua vez, Paulo de Medeiros, no artigo atrás citado (“Memórias pós-imperiais”, 2020), retoma esta discussão, reportando-se igualmente à forte componente exílica existente nas narrativas de Djaimilia Pereira de Almeida. Medeiros salienta que os seus romances, “que podemos designar adequadamente como parte, uma parte importante, da ficção portuguesa contemporânea (...) também participam plenamente de outra tradição, que, apesar de exigir uma abordagem muito mais crítica, não é nova, está relacionada com o trabalho dos afro-europeus e com a visão das relações emaranhadas, históricas, culturais, políticas e pessoais que são a marca registada de tal condição”. (2020:143). Condição essa que Medeiros identifica com a pós-memória, afirmando: “A memória, em especial a memória pós-imperial, é um elemento crucial dessa condição, tal como o sentimento de existência diaspórica, exílica, que anda de mãos dadas com um forte senso de pertença” (Ibid.)<sup>7</sup>.

A escrita de D. P. de Almeida, diríamos, apontará assim para um ‘future à venir’, um para além da ‘nostalgia imperial’, ao circunscrever esse diálogo ainda por haver, necessariamente assente em novas premissas – históricas, culturais, políticas e estéticas.

*Esse Cabelo* é assim o texto matricial em que todo este questionamento de identidade e alteridade, percepção de cor da pele, raça e pertença étnica, são claramente formulados e retoricamente explanados através da mais simples (que não banal) alegoria: o ‘cabelo crespo’. Narrativa autobiográfica, frequentemente revisitada em outras páginas subsequentes da autora, transforma-se num elo fundamental de todo o questionamento identitário do sujeito consigo mesmo e face ao colectivo, de que a escrita é simultaneamente um coadjuvante e um detonador. Assumindo a dimensão de protagonista, qual prosopopeia ao longo de todo o texto, a expressão *esse cabelo*, sempre grafada em itálico,

---

7 Condição esta, salienta Paulo de Medeiros, que importa distinguir do estereotipado conceito de lusofonia, como “uma forma de nostalgia imperial”, um exemplo mais de “falsa consciência” (Medeiros 2020: 152). O autor faz aqui referência, entre outros, ao artigo de António Pinto Ribeiro (2013), “Para acabar de vez com a lusofonia”, *Público* 18/01/2013 <https://www.publico.pt/2013/01/18/jornal/para-acabar-de-vez-com-a-lusofonia-25877639>. Revisto em *Lusotopie* 17. 220-226.

realça-lhe a personalidade própria, insubmissa, um “alter ego” indomável, com vontade própria. E remeto para a epígrafe desta secção do meu texto:

“A minha avó branca (de que forma dizê-lo sem soar a novela brasileira?) perguntava-me pelo cabelo: ‘Então Mila, quando é que tratas *esse cabelo?*’. O cabelo era então distintamente uma personagem, um alter-ego presente na sala.” (p.41)

E de novo, numa referência intratextual ao tema que virá a ser o objecto primordial de *As Telefones*, confirmando o longo tempo de germinação havida deste texto, tal como atrás referido, diz-se, evocando o medo de “chegarmos atrasados a quem somos”:

A distância que me separou da minha mãe era o único indício perceptível de a minha cabeça ter sido jogada para longe. *Era disso que ela me falava ao telefone nos anos decapitados em que pouco nos vimos*, ao perguntar-me pelo cabelo, como se duma forma indirecta me fosse dado a ouvir nessas perguntas que ela sondava se eu já me encontrara (p. 71. Ênfase minha).

Assim, à pergunta retórica, “Falas ainda sobre o cabelo, Mila?” responde a própria neste exercício de auto-conhecimento e exegese de si mesma, ciente de que “a distância é condição da memória” (p.77): “A única noção admissível de seriedade parece-me agora a de honrar não quem tenho sido, mas quem julgo não ter chegado a ser. A negra de papel é quem me merece hoje deferência. De que modo *merecê-la?* Não sei pentear-me por escrito sem perder um pouco a mão ao livro” (p.78).

## Conclusão

Tal como afirma bell hooks num pioneiro ensaio, “Straightening our hair” (1988), o qual contextualiza a cultura negra de cuidar do cabelo num contexto duplo: primeiro em colectividade, como parte de uma tradição própria e de uma cultura da intimidade, e, por outro lado, particularmente a partir dos anos 1960, fruto do crescimento dos movimentos emancipatórios e a consciência do ‘orgulho negro’, o surgimento do estilo afro, ostentando orgulhosamente o cabelo crespo como um símbolo da resistência e celebração cultural:

During the 1960s black people who actively worked to critique, challenge and change white racism pointed to the way in which black people’s obsession with straight hair reflected a colonized mentality. It was at this time that the natural hairdo, the ‘afro’

became fashionable as a site of cultural resistance to racist oppression and as a celebration of blackness”. (...) “Stripped of its positive binding rituals that traditionally surrounded the experience, black women straightening our hair seemed more and more to be exclusively a signifier of white suprematist oppression and exploitation.

Em nossa opinião, as palavras de bell hooks e o seu olhar não dogmático sobre a questão do cabelo na cultura negra encontram uma forte ressonância no texto de Djaimilia Pereira de Almeida. Várias passagens de *Esse Cabelo* evidenciam essa sintonia, a celebração de uma cultura da intimidade, por oposição e como forma de resistência à cultura dominante que tudo faz para a negar e reduzir ao silêncio. Citando de novo bell hooks, a partir do mesmo texto:

In a culture of domination, one that is essentially anti-intimacy, we must struggle daily to remain in touch with ourselves and our bodies, with one another. Especially black women and men, as it is our bodies that have been so often devalued, burdened, wounded in alienated labour. Celebrating our bodies, we participate in a celebratory struggle that frees mind and heart.

Por sua vez, e neste mesmo contexto, é interessante atentarmos no que escreve a artista e crítica Grada Kilomba, em *Memórias da Plantação. Episódios de Racismo Quotidiano* (2019), no capítulo intitulado “Política do Cabelo”, evidenciando notoriamente o legado teórico e o diálogo entretecido com bell hooks. Kilomba faz uma interessante reflexão sobre a importância e significado simbólico do cabelo africano, enquanto “mau cabelo”, sublinhando o facto de este não ter sido nunca tolerado pelos colonizadores brancos, sendo considerado como “símbolo de ‘primitivismo’, desordem, inferioridade e barbárie” (2019: 135). Enquanto isso, argumenta Kilomba: “as pessoas *negras* foram pressionadas a libertar o ‘mau cabelo’ com produtos químicos, criados pelas indústrias europeias. Estas eram formas de controlar e rasurar os ditos ‘sinais repulsivos’ da negritude” (Ibid.). Por outro lado, e por ilação com este facto, reitera a autora, “o cabelo tornou-se o instrumento mais importante da consciência política entre as/os africanas/os e na diáspora africana. Rastas, afros e penteados africanos transmitem uma mensagem política de emancipação racial e de protesto contra a opressão racial” (Ibid.).

Em jeito de conclusão, citamos de novo as palavras de Djaimilia P. de Almeida e a sua auto-interpelação expressa sob distintas formas ao longo

da diversidade das suas narrativas. Concretamente, quando questionada na entrevista já referida com Isabel Lucas (21 Dez. 2018), sobre se se sentia representante de algum tipo de literatura, afirma:

Não. Talvez sinta uma grande responsabilidade. Mas é, antes de mais nada, uma responsabilidade em relação ao próprio trabalho que estou a fazer e de respeito para com as personagens de que estou a falar. Presto contas às personagens. Mas não me sinto representante de uma literatura. Sinto que estou a contribuir para uma conversa, que também é essa conversa política, social, etc., mas quando escrevo não estou a pensar nisso. Estou a perceber como é que se faz o que eu gostava de saber fazer. E preservando um certo gozo em fazer isso. Escrever é a coisa que me dá mais alegria. (p. 33).

A “conversa” a que se refere a autora, é a recusa do silêncio, da rasura e do esquecimento; é a exposição dos conflitos interiores, dos paradoxos e da imponderabilidade, é a recusa de dogmatismos. A escrita tem essa função e esse privilégio. Honrá-lo, tal como a autora diz, é sem dúvida o principal objetivo da literatura.

Algumas décadas antes, a escritora afro-americana bell hooks, num contexto não de todo diverso, escrevera no importante livro *Talking Back* (1989), estas palavras desassombradas, que ressoam na escrita de Djaimilia Pereira de Almeida:

O contexto do silêncio é diverso e multidimensional. Por demais óbvios são as estratégias do racismo, do sexismo e da opressão de classe para rasurar e silenciar. Menos óbvios são as lutas interiores, os esforços feitos para conseguirmos a confiança necessária para escrever, re-escrever, e desenvolver ao seu máximo potencial o estilo e a arte – e até que ponto esses esforços nos podem falhar<sup>8</sup>.

## Referências

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de (2015), *Esse Cabelo*, Lisboa: Relógio d'Água.

\_\_\_\_\_. (2018), *Luanda, Lisboa, Paraíso* Lisboa: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. (2019), *Pintado com o Pé*. Lisboa: Relógio d'Água.

\_\_\_\_\_. (2019), *A Visão das Plantas*. Lisboa: Relógio d'Água.

8 “The context of silence is varied and multidimensional. Most obvious are the ways racism, sexism, and class exploitation act to suppress and silence. Less obvious are the inner struggles, the efforts made to gain the necessary confidence to write, to re-write, to fully develop craft and skill – and the extent to which such efforts fail” (bell hooks, *Talking Back*, 1989, p.8). Tradução nossa.

- \_\_\_\_\_. (2020), *As Telefones*. Lisboa: Relógio d'Água.
- \_\_\_\_\_. (2021), *Maremoto*. Lisboa: Relógio d'Água.
- \_\_\_\_\_. Djaimilia Pereira de Almeida. Não é só raça, nem só género, é querer participar na grande conversa da literatura. (Entrevista com Isabel Lucas). *Público, Ípsilon*, 21 Dezembro 2018, (pp.31-33).
- \_\_\_\_\_. Djaimilia Pereira de Almeida: Literatura, liberdade e alegria. (Entrevista com Luís Ricardo Duarte). *Visão* (2 de Janeiro, 2020). <https://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/2020-01-02-djaimilia-pereira-de-almeida-literatura-liberdade-e-alegria-2/>
- ALMODÓVAR, Pedro (2020) *A Voz Humana*, Medeia Filmes.
- COCTEAU, Jean (1930) *La Voix Humaine*, Paris: Classiques Modernes. Livre de Poche.
- HOOKS, bell “Straightening our hair”, *Z Magazine*, September 1988 (eds. Lydia Sargent & Michael Albert). Reprint April 2007. <https://docenti.unimc.it/sharifah.alatas/teaching/2020/23124/files/ii-semester/bell-hooks>
- \_\_\_\_\_. (1989), Talking Back. *Thinking feminist. Thinking black* Boston, MA: South End Press.
- KILOMBA, Grada (2019), *Memórias da Plantação. Episódios de Racismo Quotidiano*. Lisboa: Orfeu Negro.
- MATA, Inocência, “Uma implosiva geografia exílica”, *Público, Ípsilon*, 14 de Dezembro de 2018, (<https://www.publico.pt/2018/12/14/culturaipsilon/noticia/implosiva-geografia-exilica-1854334>).
- MEDEIROS, Paulo, “Memórias Pós-Imperiais: *Luuanda*, de José Luandino Vieira, e *Luanda, Lisboa, Paraíso*, de Djaimilia Pereira de Almeida”, *Revista Língua-Lugar* 01, Junho 2020, 142-155.
- MESCHONIC, Henri “Le Théâtre dans la Voix”, *La Licorne*, n.41, Université de Poitiers, 1997, (pp. 25-42).
- MOREIRA DA SILVA, Alexandra (2011), “O Corpo na Voz”. *A Voz Humana* (tradução, prefácio e notas de A. Moreira da Silva). Cadernos do Teatro Nacional S. João, Porto (pp.8-9).
- NOUSS, Alexis [2015, *La Condition de l'exilé*], (2016), *Pensar o exílio e a migração hoje*, trad. e notas Ana Paula Coutinho, Porto: Afrontamento.
- PIMENTA, Carlos e Castro, Raquel (2011), “Voz Humana?” in *A Voz Humana*. Cadernos do Teatro Nacional S. João, Porto (pp. 4-5).
- RIBEIRO, António Pinto (2013), “Para acabar de vez com a lusofonia”, *Público* 18/01/2013 <https://www.publico.pt/2013/01/18/jornal/para-acabar-de-vez-com-alusofonia-25877639>



## O ROMANCE COMO MÁQUINA REVOLUCIONÁRIA. ESTRATÉGIAS DE MONTAGEM PARA REMEMORAR A GUERRILHA DO ARAGUAIA

Edma Cristina Alencar de Góis\*

O romance *No fundo do oceano, os animais invisíveis*, da escritora brasileira Anita Deak (Editora Reformatório, 2020) trafega por referências simbolistas, beirando o insólito, até chegar à mais recente luta armada do Brasil, a Guerrilha do Araguaia, deflagrada em abril de 1972, durante o governo militar de Emílio Garrastazu Médici, e debelada em 1975. Pelos olhos do narrador Pedro, passamos de um país rural, autossustentável e conectado com dimensões não humanas da vida do planeta ao país da luta revolucionária, tomado pelas paixões sociais e políticas, e cuja história até hoje é superficialmente conhecida. Neste artigo, abordo a montagem como estratégia que rompe a sequência horizontal do texto. Uma hipótese é que as experimentações da forma engendradas nesse romance busquem atestar o real, no caso, o que foi a Guerrilha ou um recorte da Ditadura, sem se deter exclusivamente à tradição do realismo. Se for este o caso, trata-se de uma manobra de grande importância em um momento em que militares e o presidente Jair Bolsonaro referem-se à Ditadura Militar como uma “Revolução”, negando a tortura e o desaparecimento de centenas de pessoas. Em tempos em que parte da produção contemporânea brasileira se dedica à expansão das formas literárias tradicionais (Garramuño, 2014) ou tem a narrativa ancorada na primeira pessoa como autoficção (Klinger, 2012), Deak recorre à hibridação de formatos adotados, tais como anotações, cartas, diário e documentos, como quem tenta disparar a memória coletiva e lançar um canhão de luz sobre o Brasil de hoje.

**Palavras-chave:** romance, montagem, literatura contemporânea

\* PROFESSORA NO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA E PESQUISADORA NO GRUPO DE ESTUDOS EM LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA (GELBC/UNB), BRASIL.



## 1. Introdução

Em listagem que circulou recentemente na internet, a cargo da professora da Universidade de Brasília (UnB), Regina Dalcastagnè, as narrativas literárias sobre a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) somam, entre os anos de 2010-2019, 43 títulos. No mesmo intervalo de tempo, entre 2000-2009, esse número era dez e decresce conforme voltamos nas décadas anteriores até chegarmos ao ano de 1967, quando apenas dois livros sobre o tema foram publicados. Entre aquele ano e 2009, apenas nove, dos 47 livros publicados são de autoria de mulheres (Marques 2021, s/n). É neste cenário, que vemos mudar desde 2010, com nomes como Maria Valéria Rezende, Cláudia Lage, Sheyla Smanioto, Adriana Lisboa, Sônia Regina Bischain, Rosângela Vieira Rocha, Maria José Silveira, Elizabeth Cardoso e Beatriz Leal, que localizamos o romance de Anita Deak, *No fundo do oceano, os animais invisíveis* (Editora Reformatório, 2020)<sup>1</sup>.

Neste artigo, analiso este último romance, narrativa que trafega por referências simbolistas, beirando o insólito, até chegar a mais recente luta armada do Brasil, a Guerrilha do Araguaia, deflagrada em abril de 1972, durante o governo militar de Emílio Garrastazu Médici, e debelada em 1975. Pelos olhos do narrador Pedro, dos seus pedaços de memória, passamos de um país rural, autossustentável e conectado com dimensões não humanas da vida do planeta ao país da luta revolucionária, tomado pelas paixões sociais e políticas, e cuja história até hoje é superficialmente conhecida, apesar dos esforços da Comissão Nacional da Verdade, criada no governo da presidenta Dilma Rousseff e que tornou pública as histórias de 434 pessoas, documentando crimes contra a humanidade cometidas pelo Estado Brasileiro.

A agonia permanente do narrador Pedro é bem marcada em três fases, a vida no campo, a ida à cidade e a guerrilha. Assim, o romance alude, ao mesmo tempo, a um passado não elaborado do país e a um grito urgente dos povos do campo e das florestas. Neste artigo, abordo a montagem como estratégia que rompe a sequência horizontal do texto. Dessa forma, fazendo uso de anotações e documentos forjados, a autora oferece detalhes que ajudam a verticalizar a leitura e assim o romance ganha tónus enquanto seu protagonista amadurece. Tal estratégia também interfere no gesto de leitura, permitindo que o/a leitor/a se aproxime de uma experiência para além do episódio histórico, dando a ver a humanidade daqueles sujeitos que acreditaram na guerrilha como resistência.

---

1 A partir da segunda referência, uso o título do livro resumido: *No fundo do oceano*.

Refiro-me ao conceito de montagem, assumindo que a autora provoca quebras na narrativa da vida do protagonista, introduzindo outros tipos de textos verbais que ajudam a reforçar o pano de fundo do romance, da formação política do protagonista à Guerrilha do Araguaia.

Uma de minhas hipóteses é de que as experimentações da forma empreendidas nesse romance, não necessariamente inaugurais, busquem problematizar a autenticidade do real radicada no discurso histórico, no caso, o que foi a Guerrilha do Araguaia ou um recorte da ditadura civil-militar brasileira, sem se deter exclusivamente à tradição do realismo enquanto postura e método. Apesar do notório empenho da autora em assumir o discurso histórico como ingrediente para a ficção, também pode-se afirmar se tratar de um romance com grande apelo pela historicidade, mas que não abre mão da sua condição literária. Ao ficcionalizar inclusive a ideia de documentação, a autora demonstra ter a literatura mais condições de manobra para narrar o “não dito” do que a história oficial. Nesse ponto, é incontornável lembrar o romance *K – relato de uma busca*, de B. Kuncinski (2016), obra citada inclusive no relatório final da Comissão Nacional da Verdade, que investigou crimes contra os direitos humanos cometidos entre 1946 e 1988 e encerrou suas atividades em 2014, durante o governo da presidenta brasileira Dilma Rousseff. O romance foi consultado enquanto mais uma fonte de pesquisa sobre fatos reais. *K* e *No fundo do oceano* são exemplares de narrativas ficcionais que acabam por focalizar a potência advinda do cruzamento entre história e literatura.

Em termos literários, é relevante dizer que em tempos em que parte da produção contemporânea brasileira se dedica à expansão das formas literárias tradicionais (Garramuño, 2014) ou tem a narrativa ancorada na primeira pessoa em textos classificados como autoficção (Klinger, 2012), Anita Deak se alinha ao ramo de autoras que ampliam as possibilidades do romanesco, utilizando formatos que até existem fora da ficção, mas que aparecem em seu romance como forjados. Refiro-me a anotações, cartas, diário e documentos criados no espaço ficcional como quem questiona a autenticidade do real ensejado por fontes oficiais. Uma espécie de trabalho às avessas em que é dado ao leitor não o *leitmotiv* da dúvida sobre o texto apresentado, mas sobre narrativas em geral que tratam desse episódio de nossa história. Assim, o romance lança mão do arsenal literário para problematizar a história oficial a partir de uma manobra literária que quer ser fonte de reflexão sobre uma ferida aberta na história recente do Brasil, ao mesmo tempo sem pretensão de ser a versão verdadeira ou a história única sobre determinado fato histórico.

## 2. Montagem: produto e método

Se a referência direta à montagem remete ao cinema enquanto lugar mais adequado para essa técnica, é necessário dizer que o seu percurso muda ao passo da história. Em um primeiro momento, a montagem foi observada como uma técnica que marca a literatura de vanguarda, muito associada ao choque porque, entre outras razões, era inesperada e de fato aparecia como um elemento surpresa, quando a sequência narrativa era interrompida antes do/a leitor/a se fixar.

O conceito, é verdade, advém do cinema e é muito lembrado a partir da obra do cineasta russo Sergei Eisenstein (2002). É ele quem nos fala que numa obra de arte ou mesmo na vida cotidiana, em situações em que dois fatos são apresentados justapostos, o que importa é o produto desse alinhamento, e não as partes que o compõem isoladamente. Transpondo essa análise para a literatura e em especial a literatura da qual pretendemos falar, aquela produzida na mais recente safra do que se convencionou chamar de contemporâneo (Agamben 2013), o que importa são os efeitos produzidos em uma narrativa enquanto completude, e não leituras separadas das peças utilizadas pela escritora e que, lidas assim, podem perfeitamente ganhar outras interpretações fora do romance. Mais adiante, teremos oportunidade de observar isso no próprio texto analisado.

Ainda para Einstein, a montagem é efetivada quando ela é capaz de gerar um conflito entre as partes utilizadas. É desta explosão que nasce o novo e o convite ao gesto crítico do/a leitor/a. Trata-se de uma perspectiva que considera o papel da arte para o despertar da consciência do sujeito e que defende, por exemplo, a capacidade da arte de se aproximar do real a ponto de oferecer uma outra clivagem sobre a vida, a partir de outras perspectivas, igualmente comprometidas no acionamento da sensibilidade e da consciência política do povo.

Em outro registro conceitual, Peter Szondi (Pereira 2010) destaca as inovações trazidas pela modernidade e a montagem. Segundo ele, as obras da modernidade abalam as estruturas do drama moderno, que põe o/a leitor/a em posição passiva. Vejamos o caso do teatro épico de Bertold Brecht, marcado pela quebra da continuidade, convocando o/a espectador/a para uma postura crítica diante da ficcionalização do drama. Esses saltos e a introdução de elementos disruptivos criam o “efeito de estranhamento”. Na prática, este teatro faz um jogo ao ficcionalizar a partir de elementos extraídos do real, com a especificidade de que nele o papel do narrador enquanto mediador é descartado, cabendo ao espectador/a interferir e finalizar a obra. Uma terceira

perspectiva crítica a ser citada é a de Theodor W. Adorno (1982), para quem a montagem tem como princípio a “ação contra a unidade orgânica da obra de arte, a qual se baseia no choque” (Pereira, 2010, 187). Adorno acredita, no entanto, que porque o choque foi suavizado, a montagem perdeu sua força de comunicação entre o estético e o extra-estético.

De acordo com Valéria Sabrina Pereira (2010), essas teorias podem ser compreendidas como datadas porque estão fixadas nas vanguardas e não acompanharam o desenvolvimento da técnica de montagem. De fato, o choque ou o “efeito de estranhamento” do início tinham relação direta com a novidade que a montagem representava na estrutura do texto. Por outro lado, novos sentidos passaram a ser dados a esta técnica. “A montagem se torna mais e mais uma técnica que visa à estruturação do texto, e não é mais a utilizada para causar um efeito em si mesmo” (Pereira, 2010, 187). Por fim, novos teóricos definem cada qual a sua maneira a montagem pela utilização de elementos pré-fabricados, caso de Hans Emons (2009), Volker Hager e Wolfgang Seibel (1988), que não serão tratados neste artigo, mas que cito para localizar o/a leitor/a a respeito da continuidade dessa discussão. De posse desse pequeno conjunto de entendimentos, Pereira define a montagem como método e produto em que:

(...) são utilizados os materiais pré-fabricados, almejando-se que através desse uso, o leitor faça parte do processo criativo, pois se faz necessário que ele intervenha e interprete a história para que ela se torne mais uniforme. A montagem é uma ferramenta que não serve apenas para criar o efeito de choque que leva o leitor à leitura crítica, mas principalmente à leitura criativa e participativa. (2010, p. 191).

É provável que Pereira entenda materiais pré-fabricados como aqueles que são projetados tendo em vista uma finalidade primeira e que somente posteriormente poderá fazer parte de um produto de arte. Em muitos casos, podemos pensar em produtos deslocados de suas finalidades como aqueles anunciados por Nicolas Bourriaud em *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo* (2009). Por exemplo, anúncios publicitários ou trechos de almanaques e seu posterior uso nos diferentes romances do autor brasileiro Valêncio Xavier. Ou os discursos dos deputados na Sessão 091, da Câmara dos Deputados, que resultou no impeachment da presidenta Dilma Rousseff em 2016. Os discursos reunidos nas notas taquigráficas da casa compõem o livro *Sessão*, de Roy David Frankel (LunaParque, 2017).

Ao contrário da colagem, nos exemplos anunciados o aproveitamento de materiais pré-concebidos compõe um método de organização dos textos de forma que dê ao leitor/a mais elementos para a sua interpretação. No romance de Anita Deak, alguns dos elementos mais significativos são na verdade aqueles que emulam um real ou provocam um efeito de real porque, nos termos de Barthes (1972) “o discurso narrativo mais realista que se possa imaginar se desenvolve de acordo com os caminhos irrealistas” (p. 42). Não se pode recriar uma realidade empírica no produto artístico, mas pode-se criar um efeito de real que dialogue diretamente com o mundo. Vejamos no caso da lista do pequeno caderno do personagem Pedro:

duas bússolas  
fita isolante  
material p/fazer fogo (checar se está tudo na mochila)  
agulha  
palavras censuradas  
linha  
o mapa de Martírios  
lanterna  
remédios  
Vidas Secas  
canivete  
sal  
cobertura plástica  
cigarro (Deak 2020, pp. 132-133)

Nesse trecho, a lista que poderia perfeitamente ser de um dos sessenta e nove guerrilheiros mortos no Araguaia aparece em uma fonte que reproduz uma letra cursiva. Assim, mesmo que no pacto de leitura não tenhamos certeza de ser uma lista definitiva, supomos que ela trata de algo factível para o contexto, escrita à mão por um dos combatentes na mata. A lista aparece bem conectada com o trecho narrativo que aborda o treinamento dos guerrilheiros para a sobrevivência na mata:

A espingarda transpassada no peito, o facão à mão, (quase chegando no rio), os companheiros anotam tudo. Pra que levar a mochila toda vez que a gente sai?, Sara reclama no meio da noite, o rosto picado pelas tatuquiras, não é pra agora, Sara, é pra gente se acostumar ao dia em que não poderemos voltar ao ponto de apoio, e outra: se você se perde,

já pensou?, o que vai fazer sem a mochila?, mas eu já decorei os caminhos de sempre, você precisa entrar mais na mata, Sara, ir mais longe e conseguir voltar, você só me critica, aí nessa pose de quem sabe tudo, você é um idiota, Pedro. (Deak 2020, p. 133).

Em meio aos utensílios, chama atenção o volume de *Vidas Secas*, do escritor Graciliano Ramos, publicado originalmente em 1938 e adaptado para o cinema pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos em 1963, mesma década em que a Guerrilha do Araguaia eclode. O romance, um dos mais importantes da literatura brasileira, aborda a vida de retirantes no sertão nordestino. A denúncia política e social é expressa em um livro enxuto, de linguagem cortante e direta, marcas do estilo do seu autor. Outro item que chama atenção na listagem dos guerrilheiros é o “mapa de Martírios”, que pode se referir tanto à Serra dos Martírios, também chamada de Serra das Andorinhas, localizada no município de São Geraldo do Araguaia, no Estado do Pará, região Norte do Brasil, quanto ao Arraial de Santa Cruz dos Martírios, na margem esquerda do rio Araguaia. Nos dois casos, tem-se relação direta com o rio que banha os Estados do Goiás, Mato Grosso, Tocantins e Pará, por onde passaram os guerrilheiros.

Em outra passagem, o mesmo recurso da insinuação da anotação à mão, aparece em “Orientações do Guerrilheiro”. Também organizado em forma de tópicos, o manuscrito destaca aspectos necessários ao guerrilheiro como disciplina, lealdade, a importância da adaptação ao ambiente e “ser, ao mesmo tempo, político, trabalhador e militar” (Deak 2020, p. 145). O uso do manuscrito, além de forjar uma situação real, também anuncia um tipo de proximidade do/a leitor/a, como se ali estivesse tendo acesso a um texto para poucas pessoas, uma lista ou um bilhete com destinatários selecionados. No corpo da narrativa, as orientações são seguidas pela descrição dos sabores da terra e do movimento da natureza que faz brotar aquilo que alimenta homens e mulheres passadas as gerações, a relação entre terra, homem/mulher e trabalho:

O feijão de vara e a mandioca traçam jeito próprio de chegar; enquanto não vem a hora; se escondem em oculto crescimento, e os homens os esperam por saberem que o vir-a-ser é gerado em época seca, quando saem também para celebrar seus casamentos, e o vento discreto sopra os movimentos das saias ondulatórias, e embriões se fertilizam nas redes, fazem-se meninos e meninas que hão de plantar mandioca e feijão de vara pelas estações, e sentirão a mesma alegria quando arreferecem as chuvas e os brotos derem mostras de que o trabalho foi abençoado (...) (Deak 2020, pp.145-146).

Enquanto a lista e as orientações dialogam com o real mas não deixam de se insinuar como objeto da ficção, outros deslocamentos são mais sutis e comuns, como o uso de epígrafes. A esse respeito, destaco que a consciência das escolhas editoriais e da autoria, quando percebidas, reforçam a possibilidade de interpretação da forma do texto a partir da montagem. Tais escolhas, acrescentam doses de informação, mostram gostos da autora, delatam inclusive seu repertório de leitura. Vejamos o texto: “Vim para dar-te notícias do mundo, sombra amiga, e eis que meus companheiros se deitam e se levantam ensanguentados como o sol. Já não acertam chamar-te com teu nome terrestre, pois seus lábios estão mais lívidos que o sangue dos mortos” (Deak 2020, s/n). O trecho é extraído de “Anúnciação e encontro de Mira-Celi”, escrito em 1943 e publicado em 1950. Jorge de Lima, que não figura entre os escritores modernistas mais alardeados, tem sua obra marcada por certa influência do parnasianismo, do simbolismo, chegando a ser apontado como um autor com experiências com o surrealismo. A citação de Jorge de Lima como epígrafe do romance permite que se compreenda um certo percurso formal que margeia o texto. Daí, quando adentramos a narrativa e observamos algumas características do autor na obra, compreendemos o uso que Deak dá a essa influência no decorrer do seu texto.

A admiração de Deak desliza da epígrafe para a narrativa, sobretudo na primeira parte do livro, quando Pedro Naves conta sua história na fazenda dos pais. As sinestésias, por exemplo, conformam a memória do narrador e assim, entre idas e vindas narrativas, acompanhamos a infância tão próxima da terra, as presenças das personagens Anahí e a velha índia, mulheres que transitam entre o real e o imaginário, a experiência tátil no contato com seres das águas e da terra em lugar da racionalidade da língua e a relação com o irmão caçula Ernesto, cujo nascimento deflagra uma espécie de mudança de estação do romance.

A montagem, identificada desde os paratextos do romance e utilizada como estratégia que rompe a sequência horizontal do texto, ganha sofisticação no decorrer do desenvolvimento narrativo e a partir dela é como se a autora oferecesse bifurcações no caminho, exigindo do/a leitor/a a cada momento uma tomada de decisão. Como no cinema, essa organização é pensada para colocar de pé a história, mas o trabalho se encerra quando se inicia a leitura e o/a leitor/a pode usufruir ou não da seleção de peças que compõem esse produto. O desafio talvez seja manter-se atento, desconfiado de que não se trata simplesmente de um romance de formação ou político ou de realismo

fantástico que flerta com algumas doses do modernismo da geração de 1945. É perfeitamente possível compreender o livro a partir dessas chaves, sem descartar, no entanto, as tomadas de decisão da autora para demarcar o lugar da obra no contemporâneo.

### 3. A história faz sombra na literatura

A fictícia Berocan, que ambienta parte do romance *No fundo do oceano* aparece documentada em alguns momentos da narrativa. Um deles é a introdução de um comunicado das forças guerrilheiras dirigida “aos posseiros, trabalhadores do campo e a todas as pessoas progressistas” (Deak 2020, p. 167). Em fonte *courier*, o texto traz data, remetente, destinatários e é assinado ao final pelo comando “em algum lugar da mata” (Idem, p. 169).

A Guerrilha do Araguaia é um dos episódios de resistência à ditadura civil-militar brasileira mais lembrados, apesar da omissão do Estado em admitir o desaparecimento e assassinato de sessenta e nove integrantes do Partido Comunista do Brasil. As mais comuns narrativas (não apenas literárias, destaque) sobre a luta dão conta do movimento político, suas motivações e o seu desfecho. Poucos são os textos que capturam as histórias pessoais ou individuais dos sujeitos envolvidos. É aqui não descarto o aumento do número de livros a respeito do tema, já citado no começo deste texto. O fato é que a literatura tem feito o trabalho de reconhecimento dos sujeitos da história e, muito embora, ao final do livro, Deak indique que “o personagem Pedro Naves não foi inspirado em nenhum dos guerrilheiros”, ela também assume que a obra “é uma homenagem a todos eles e aos camponeses que se juntaram à guerrilha” (Idem, p. 191). Assim, ainda que não seja uma autoficção, como pode ser lido *K- relato de uma busca*, a obra articula dois modos de olhar para o mesmo episódio, o histórico e o literário, beneficiando-se do que esse segundo campo pode proporcionar.

Diversos autores/as reconhecem que o discurso histórico concilia o uso de técnicas narrativas com a busca pela verossimilhança dos fatos. Ou seja, ainda que a história recorra à narrativa como meio de transmissão de conhecimento, objetiva atingir ou aproximar-se do real. Na literatura, o discurso ficcional lança mão de elementos da história, mas sem preocupar-se com uma aproximação do real e muitas vezes desejando dessemelhança, até como possibilidade de narrar histórias alternativas. Para analisar a manobra empreendida por



Anita Deak, é pertinente a distinção elaborada por Luiz Costa Lima (2006) a respeito da ficção e do fictício. Segundo ele, na ficção é atribuída à imaginação um status de realidade pelo menos no espaço da obra como se houvesse um acordo entre leitor e autor. Não se pode afirmar que é tudo verdade, porém não se pode negar os usos da história.

Entendo que a prática da anotação é um dos recursos que Deak utiliza nesse esforço de dar efeito de real (Barthes, 1972) ao texto e converge para a definição dada por Costa Lima. Já a historiadora Sandra Jatahy Pesavento adverte que:

(...) para enfrentar esta aproximação entre estas formas de conhecimento ou discursos sobre o mundo, é preciso assumir, em uma primeira instância, posturas epistemológicas que diluam fronteiras e que, em parte, relativizem a dualidade verdade/ficção, ou a suposta oposição real/não-real, ciência ou arte. Nesta primeira abordagem reflexiva, é o caráter das duas formas de apreensão do mundo que se coloca em jogo, face a face, em relações de aproximação e distanciamento. Assim, literatura e história são narrativas que tem o real como referente, para confirmá-lo ou negá-lo, construindo sobre ele toda uma outra versão, ou ainda para ultrapassá-lo. (Pesavento, 2006, p. 3).

Uma das contribuições de Pesavento adequadas para a discussão do romance em questão é a ideia da história como uma “ficção controlada”. Ela pensa a ficção como uma construção ancorada em um imaginário e que dialoga com o real, enquanto que o texto histórico, incapaz de restaurar o passado em si, é apenas uma versão elaborada sobre este. O passado é inalcançável, mas pode ser acessado por uma ficção controlada. Dessa forma, a autora conclui que a ficção e o imaginário penetram no texto histórico preenchendo as lacunas que a pesquisa não consegue suprir.

Nos dois manuscritos citados na seção anterior, o texto narrativo sofre a intromissão de notas forjadas como do próprio punho do personagem Pedro, então já vivendo na mata. Tanto essa passagem quanto a observação final da autora, sobre a inspiração para a construção dos personagens, corroboram a definição de ficção dada por Pesavento. Estamos diante de um texto ficcional que põe em diálogo imaginário e real, dando a ver aspectos da vida de um sujeito como a história é impossibilitada de fazer, porque seus métodos e técnicas de trabalho são outros. Por isso, a citação do livro de Kunciski em uma comissão instituída pela Presidência da República é tão importante.

É de se pensar também que a camada do real é manuseada pelo trabalho literário. Não se trata apenas da recuperação de informações que não constam

na escavação histórica, mas de buscar acessar camadas do sensível que só são possíveis de recuperação a partir de um outro tipo de discurso. O historiador Michel Pollack (1989) refere-se à memória como uma luta contra o esquecimento e o silêncio e usa o termo “memórias subterrâneas”, para designar o trabalho de subversão do silêncio, que segundo ele “aflorem em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa. Os objetos de pesquisa são escolhidos de preferência onde existe conflito e competição entre memórias concorrentes” (1989, p. 3).

Manobrar silêncios e esquecimentos para daí extrair o que está no subterrâneo é de grande importância em um momento em que vemos militares e o presidente da República em exercício desde 2019 referindo-se à ditadura civil-militar como uma “Revolução”, comemorando o 31 de março, provavelmente a data mais assombrosa da nossa ditadura, e negando a tortura e o desaparecimento de centenas de pessoas. Esse mesmo governo trabalha para que eventos como a Guerrilha do Araguaia sigam como um capítulo pouco conhecido da nossa história. É fundamental dizer ainda que já na campanha eleitoral de 2018, como desdobramento de manifestações difusas que ocorrem no Brasil desde 2013, muitos elementos fixados no imaginário nacional passaram a ser questionados, alguns capturados pela extrema-direita como as cores da bandeira nacional e até a camiseta da seleção brasileira de futebol. Logo, a tentativa de “trocar” o nome “Ditadura” por “Revolução” é tão perigosa, não por se propor como revisão histórica, mas por falsificar fatos históricos.

O indiscutível valor histórico da memória da Guerrilha só se torna o ponto alto do romance porque o faz oferecendo uma outra visão sobre homens e mulheres que lutaram no Araguaia, guiando o/a leitor/a pelo mundo íntimo de Pedro, humanizando-o muito antes da luta revolucionária, mostrando seus amores, seus sonhos desde tenra idade, sua conexão com os encantados e a espiritualidade. É a terra quem batiza Pedro ainda menino e o torna apto a viver clandestinamente na floresta quando se torna adulto. O deslocamento de um evento político para uma dimensão pessoal dos personagens, a partir da complexidade de suas subjetividades, é o que dispara o interesse de leitura e provoca no/a leitor/a o desejo de encontrar-se com um passado mal contado da nossa história.

Na visão de Tânia Pellegrini (2007) há uma espécie de reelaboração do realismo na produção contemporânea brasileira. Segundo ela, as formas narrativas verbais e visuais continuam a tratar de forma aguda o problema do pacto realista, o que pode ser detalhado da seguinte maneira:

Fragmentação e estilização, colagem e montagem, heranças modernistas, grosso modo tidas como resultado da famosa crise e elevadas à categoria de valor literário quase absoluto, convivem hoje com outras técnicas de representação, muitas delas bastante antigas, num conjunto a que se poderia chamar de “realismo refratado”, compondo uma nova totalidade, assim traduzindo as condições específicas da sociedade brasileira contemporânea. Esse novo realismo, então, parece apresentar-se como uma convenção literária de muitas faces, daí a proposta de entendê-lo como refração, metaforicamente “decomposição de formas e cores”, clara tanto nos temas como na estruturação das categorias narrativas e no tratamento dos meios expressivos.

Além do “realismo refratado”, a prática da montagem, ainda que econômica nas escolhas de Anita Deak (a autora utiliza apenas textos verbais), demonstra outra característica de certa produção contemporânea, a expansão do texto por formatos que ultrapassam a narrativa tradicional (Garramuño 2014). De certa forma, o estranhamento do mundo se espelha na escrita do romance fora de si, onde anotações e documentos dividem espaço com a narrativa tradicional. Assim, a forma adotada em *No fundo do oceano*, seja para questionar o discurso histórico oficial, seja para propor uma história alternativa que focaliza as histórias individuais, atualiza o episódio com as cores do contemporâneo, de modo que novas gerações conheçam a Guerrilha do Araguaia com o significado mais completo do que o conhecido até agora.

#### 4. Conclusão

Desde o ano de 1967, quando aparecem as primeiras obras literárias a tematizar a ditadura civil-militar brasileira, nunca se escreveu tanto sobre o assunto, com destaque para a produção de mulheres de diferentes gerações e regiões do Brasil que têm transformado o horror perpetrado pelo Estado em matéria literária. *No fundo do oceano, os animais invisíveis* é um dos exemplares que reitera a afirmação que acabo de fazer. Escrito por uma autora com menos de 40 anos, natural de Minas Gerais, o romance nega qualquer tipo de didatismo para recuperar uma das ditaduras brasileiras. Os livros de história já o fizeram. O que o romance pode oferecer é exatamente um olhar propiciado por outro campo de conhecimento, o literário, e que inclusive pode atuar de modo complementar à história. Porque, como afirma Linda Hutcheon: “o que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e

a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado” (1991, p. 122).

Como nos lembra Pesavento, a literatura pode se constituir em uma importante fonte histórica, que dá acesso ao imaginário de uma época, às “imagens sensíveis do mundo” (2006, p.7), e que fornece ao historiador “as sensibilidades e as formas de ver a realidade de um outro tempo” (Idem 2006).

Neste artigo, interessei-me em analisar especialmente as estratégias formais empreendidas no romance, com destaque para a montagem, como gesto da autora que faz um movimento duplo: de um lado se aproxima do real, criando um fio de conexão com o/a leitor. E por outro, esse mesmo gesto põe em questionamento a veracidade do próprio texto e por conseguinte, do texto histórico que, digamos, margeia o romance, porque nos acompanha em nossa formação escolar e está instaurado no nosso imaginário nas últimas cinco décadas de história do Brasil.

**Financiamento:** Esta pesquisa é financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) através do seu Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD).

## Referências:

- AGAMBEN, G. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó-SC: Argos.
- BARTHES, R. (1972). “O efeito do real”. In. MENDONÇA, Antonio Sérgio; NEVES, Luiz Felipe Baeta. (Org.). *Literatura e Semiologia*. Editora Vozes.
- BOURRIAUD, N. (2009). *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes.
- COSTA LIMA, L. (2006) *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras.
- DEAK, A. (2020). *No fundo do oceano, os animais invisíveis*. São Paulo: Reformatório.
- FRANKEL, R. D. (2017). *Sessão*. São Paulo: Luna Parque.
- GARRAMUÑO, F. (2014) *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Rocco.
- GÓIS, E. (2021). *No bosque da guerrilha*. Edição 253. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/no-bosque-da-guerrilha/>. Consultado em: 05/01/2022.
- HUTCHEON, L. (1991) *Poéticas do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução. Ricardo Cruz, Rio de Janeiro: Imago Ed. 120-137.
- KIFFER, A.& Garramuño, F. (2014). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- KUNCISKI, B. (2016). *K – relato de uma busca*. São Paulo: Companhia das Letras.

- MARQUES, L. A. (2021). *Voltar ao corpo para pensar o país: Claudia Lage, Sheyla Smanioto e Anita Deak*. Suplemento Pernambuco. Disponível em: <http://www.suplementope.com.br/artigos/2715-voltar-ao-corpo-para-pensar-o-pa%C3%ADs-claudia-lage,-sheyla-smanioto-e-anita-deak.html>. Consultado em: 05/01/2022.
- PELLEGRINI, T. (2007). *Realismo: postura e método*. Letras de hoje. Porto Alegre, v. 42, n. 4, 137-155.
- PEREIRA, V. S. (2010). *Montagem e colagem na obra de Walter Kempowski*. Revista Let, São Paulo, v.50, n 1., 185-198.
- PESAVENTO, S. J. (2006). *História & literatura: uma velha-nova história*.
- NUEVO MUNDO, Mundos Nuevos, n° 06. <http://nuevomundo.revues.org/document1560.html>. Consultado em: 05/01/2022.
- POLLACK, M. (1989). *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 3-15.

# A HISTÓRIA DIÁRIA DE UM EXÍLIO SEM REGRESSO

Fernanda Benedito\*

Ancorado numa abordagem abrangente que olha para a amplitude da subjugação a que foram submetidas as mulheres nos territórios colonizados, o presente trabalho debruça-se sobre o *Diário de Um Exílio Sem Regresso*, da nacionalista angolana Deolinda Rodrigues, visando sublinhar o papel da mulher africana enquanto sujeito activo nas lutas de libertação, quer da ditadura colonial quer do patriarcado. A abordagem tem também como finalidade colocar em evidência a função do diário como meio de registo de informação histórica e simultaneamente verificar como o texto em análise desconstrói os clichés erguidos em torno da escrita diarística, fundamentalmente aquela produzida por mulheres. Também se procura verificar de que modo o diário em apreço se (des)filia das prerrogativas teóricas relativas à escrita diarística feita por mulheres.

**Palavras-chave:** Colonialismo. Patriarcado. Escrita Diarística. Múltipla Libertação.

## 1. Introdução

A literatura de cariz diarística, por norma introspectiva, confessional e muitas vezes subjectiva, centra-se no sujeito que fala de um eu, colocando ao dispor dos possíveis leitores a sua vida, os seus sentimentos, seus medos, anseios e intenções. A literatura diarística, que se enquadra no leque da narrativa de introspecção é composta por diferentes géneros textuais, combinando, por vezes, ficção e realidade. Podemos apontar como exemplos dessa tipologia de textos literários o romance autobiográfico, a narrativa epistolar, o diário íntimo

\* PROFESSORA AUXILIAR NA UNIVERSIDADE AGOSTINHO NETO, ANGOLA.

e o de cariz ficcional, havendo igualmente a possibilidade da existência de textos híbridos, isto é, textos capazes de aglutinar elementos próprios das tipologias textuais acima referidas. Nessa conformidade, é possível verificar que a natureza eclética da literatura de cariz ‘introspectivo’ permite uma liberdade de movimentos ao autor.

Sendo o diário o foco da nossa atenção ao longo da presente abordagem, julgamos importante destacar algumas das suas características.

## 2. O diário: breve caracterização

A palavra diário pressupõe, necessariamente, uma prática quotidiana. Tratando-se de um tipo de texto produzido para o registo de factos do dia-a-dia, o diário conforma um conjunto de técnicas discursivas que entrelaça a narração, a descrição, o monólogo (eventualmente o diálogo) e a efusão lírica, residindo a sua literariedade no relato na primeira pessoa e no filtro da visão subjetiva, (Paz & Moniz 2004, p. 63).

Beatrice Didier (2002) considera o diário como uma escrita virada essencialmente para dentro, na qual os sentimentos e as sensações internas ocupam lugar de destaque lembrando que essa prerrogativa, rejeita em parte, uma arrumação cuidada dos eventos. Na verdade, trata-se de um registo de fragmentos efémeros, daí que a sinalização ou, se preferirmos, a calendarização constitui elemento indispensável. No dizer de Philip Lejeune (2008, p. 260) um diário sem data, em rigor, constitui uma simples caderneta de anotações. Para Lejeune (Idem.), a datação constitui a marca fundamental do diário, que o distingue de outros textos produzidos no âmbito da escrita introspectiva.

Maurice Blanchot (1984, p.193), indo no mesmo diapasão de Lejeune (2008), sublinha que o diário aparentemente tão desprendido das formas, tão dócil aos movimentos da vida e pleno de liberdade (uma vez que tudo nele cabe, nomeadamente pensamentos, sonhos, ficções, comentários, acontecimentos importantes ou insignificantes, arrumados conforme a ordem ou a desordem que se queira) está definitivamente vinculado a uma cláusula fulcral: deve respeitar o calendário. Este é, na ótica de Blanchot, o pacto que o diarista assina. O calendário é, portanto, segundo o autor ora referido, elemento inspirador, compositor, provocador e princípio estruturador (Idem.).

Em suma, o diário obedece essencialmente a uma ordem temporal. Por esta razão Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (2011, p. 105), argumentam que

a fragmentação diegética imposta pelo ritmo quotidiano dos actos narrativos presentes no diário conduzem à tendência para o confessionalismo, assumido de forma mais ou menos aberta, almejando a configuração do destinatário/leitor.

Assim sendo, devemos sublinhar a presença, em certos diários, de um potencial leitor que potencia um diálogo virtual entre um Eu que exala um Tu fictício; nalguns casos, transparece a ideia de que o diário seja uma entidade viva, capaz de compreender o que nele se inscreve, assumindo o lugar do Tu, tal como como referem Reis e Lopes (Idem, p.106).

Esses autores consideram também que as características do diário narrativo dependem das motivações da entidade que o concebe, entidade essa que detém o hábito de anotar os afazeres do dia-a-dia durante uma viagem, um percurso profissional, um longo estado de vivências opressivas, sendo esta última situação igualmente elencada como catalisadora da produção do diário íntimo (Reis & Lopes, Ibidem.). Seria o caso do diário assinado por Deolinda Rodrigues que, ao longo do seu desabafo registado em *Diário de Exílio Sem Regresso* reconhece vivenciar uma relação de dominação/subjugação configurada pelo quadro político e social gerado pelo poder colonial, ao qual se agregava o poder do patriarcado. Assim, Deolinda Rodrigues assume o seu empenho e comprometimento com a causa nacionalista angolana em particular e africana no geral, tendo sido este comprometimento o elemento catalisador do seu labor literário, com realce para o diário que aqui vamos analisar.

### **3. *Diário de Um Exílio Sem Regresso* – um registo histórico da ampla libertação**

O *Diário de um Exílio Sem Regresso* detém um cariz essencialmente não ficcional, porquanto Deolinda Rodrigues utiliza a técnica diarista como estratégia narrativa para, grosso modo, proceder ao registo de episódios ligados à luta de libertação em Angola, intercalando-os por vezes com alguns poemas, que se inscrevem na mesma linha do combate pela liberdade.

Ana Martins (2013, p.128), referindo-se à intenção do diarista afirma que quando o autor escreve consciente da possibilidade de publicação, estamos perante uma escrita intencional. Isto é, o diarista escreve “sob a presença” de um leitor implícito, para o qual a escrita é direccionada. Além deste facto, a autora sublinha que a escrita íntima intencional também exige do autor um



compromisso estético, deixando de ser um mero livre fluxo de desabafos, para tornar-se numa obra literária. Na mesma esteira, Catherine Dumas (1994, p. 126), afirma que o diário íntimo de certos autores serve à obra literária a ponto dos mesmos confundirem o questionamento existencial e o poético, incluindo no diário as suas considerações mais técnicas.

Keith Schoppa opina que quando uma figura pública escreve um diário estando quase certa de que o mesmo será de domínio público, ela assume uma certa discricção relativamente ao conteúdo e à forma como transmite a imagem de si mesmo aos seus potenciais leitores (2010 p, 31, tradução minha).

No *Diário de Um Exílio Sem Regresso*, dada a forma como os episódios e reflexões são registados, não transparece a ideia de uma deliberada pretensão da autora em proceder à elaboração de um texto literário, uma vez que Deolinda Rodrigues não apresenta a preocupação em trabalhar o sentido estético da palavra, nem exprime, em nosso entender, qualquer intenção de estruturar o texto narrado com o fim de provocar deleite; de facto, ao percorrer as páginas do diário é notória a total despreocupação com a busca do belo, com a edificação de um ritmo afável de leitura, próprio de uma escrita literária ou com pendor literário (para-literário).

Não podemos, por conseguinte, considerar o *Diário de Exílio sem Regresso* como um diário verdadeiramente íntimo, porquanto essa tipologia texto seria enquadrado nas narrativas de explosão da subjectividade, que visam um autoconhecimento, o voltar-se para si mesmo, o mergulho no Eu, a análise das experiências vividas por um sujeito (Martins 2013, p.129). Esse mergulho introspectivo pode ser feito através do próprio autor ou através da subjectividade de uma personagem fictícia. Porém, na maioria dos casos de introspecção, quem narra é quem age, isto é, o Eu que narra (sujeito) e o Eu que age (objecto). Assim sucede na literatura confessional, designadamente as confissões, memórias e diários e também nas denominadas autoficções ou, se preferirmos, nos textos literários autobiográficos (Martins 2013, p.130).

O diário íntimo é um dos subgéneros da literatura de introspecção, de cunho subjetivo e confessional, afirma Martins. Nele, prossegue a autora, estabelece-se o espaço da palavra de um sujeito, que se volta para si mesmo, num mergulho no Eu, em busca de autoconhecimento através da análise das experiências vividas, ou também em busca de alívio, à medida que ele visa a sua vida num plano artístico (Idem.).

Martins, citando Georges Gusdorf (1994 *apud* 2013, p.129), refere que o autor de um diário íntimo, enquanto produtor de um ato de escrita, manifesta

uma atitude antropológica, em que os “escritores do Eu” correspondem à problemática existencial ancorada numa escrita íntima.

Ao olhar para o diário de Deolinda ressalta, como de certa forma já aqui referimos, a preocupação da autora em deixar registadas as suas impressões relativas ao período histórico narrado. Ou seja, no geral, o *Diário de um Exílio Sem Regresso* reflete o ambiente reinante na época em que a sua redação se efetiva.

Trata-se de um registo efectuado nos anos 60 do século XX, altura em que, por um lado, a sociedade angolana testemunhava com maior afinco o surgimento de um movimento de revalorização/recuperação das tradições culturais negadas pelo poder colonial, e, por outro lado, se manifestava com mais clareza, a repulsa e a denúncia da injustiça decorrente da política colonial em Angola. Esse panorama social ditou, sobremaneira, a produção cultural da época, passando essas e outras temáticas revolucionárias a marcar igualmente o panorama literário angolano. É precisamente nessa altura em que se assiste à proclamação do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola que tinha como lema “Vamos Descobrir Angola”.

Nessa senda, acentua-se o carácter reivindicativo e valorativo da matriz cultural angolana nas distintas tipologias de textos assinados por autores angolanos, alguns dos quais fortemente engajados na luta de libertação, como é o caso de Deolinda Rodrigues, cujo diário viria a ser publicado a título póstumo por duas editoras angolanas, tendo a primeira edição sido publicada em 2003, com a chancela da editora Nzila, e a segunda em 2017, trazida à estampa pela editora Mayamba, constituindo esta edição o corpus deste trabalho.

Como já salientámos, o *Diário de Um Exílio Sem Regresso* é de carácter não ficcional, podendo ser considerado como um diário/reportagem de guerra. Nos excertos que aqui transcreveremos, o leitor é munido de informação que lhe permite tomar conhecimento das vivências de um grupo de nacionalistas angolanos ligados ao MPLA<sup>1</sup>, reportadas pelo punho de Deolinda Rodrigues, ou se preferirmos de Langidila<sup>2</sup>, seu nome de guerra.

Ao participar da luta de libertação através da guerrilha, Deolinda Rodrigues rompeu os preconceitos conservadores da sociedade colonial e patriarcal angolana, que reservavam à mulher um papel submisso, e por isso secundário. Acontece que a luta de libertação representou o caminho mais justo para se atingir a total emancipação dos angolanos, tal como realça Jacinto Fortunato

---

1 Movimento Popular de Libertação de Angola

2 Vocabulo Kimbundu que em português significa sê vigilante, sentinela.

(2003:17), no texto “Deolinda Rodrigues – O Perfil de Uma Lutadora Indomável”, inserido na obra *Diário de Um Exílio Sem Regresso*.

Nascida a 10 de Fevereiro de 1939, Deolinda Rodrigues foi uma acérrima defensora da causa nacionalista, tendo esse aspecto sido registado de modo indelével, de forma apaixonada e ao mesmo tempo frontal, pela forma como abordava os problemas da Angola colonial, deixando transparecer laivos de emoção e sobretudo de certeza na vitória, como diz o autor acima referido.

Em plenos anos 50, Deolinda dominava perfeitamente o inglês e o kimbundu<sup>3</sup>, atributos que a viram a transformar numa das mais requisitadas intérpretes dos missionários americanos da Igreja Metodista Unida, traduzindo textos dessas duas línguas para português e vice-versa (*Ibidem*).

Foi estudante no Brasil, no Instituto Metodista Chácara Flora (S. Paulo) e também nos Estados Unidos (em 1960, em Chicago), com passagem por Lisboa (1959) e outras paragens como Conacri, Leopoldville, Brazzaville, Bamako, Bulgária, China, Moscovo e RDC, onde viria a ser capturada e morta pela FNLA<sup>4</sup> em 1967, embora se discuta a exata autoria e a data do seu assassinato.

O diário de Deolinda Rodrigues reflete sobretudo a sua trajetória e também o seu empenho na missão da libertação do povo angolano, missão essa que, como escreve Cornélio Caley (2004), no prefácio da obra em abordagem, era de alto risco, de vida ou de morte e disso tinha Deolinda consciência, ainda que para o efeito tivesse de abandonar a família, o país, amigos em busca de um ideal central que estava acima de tudo e de todos: a libertação dos angolanos da opressão colonial.

Em parte, Deolinda Rodrigues trilha um caminho ‘naturalmente’ reservado à mulher: estudos em sociologia, alfabetização da população pobre sem acesso à escola, a direcção da organização da mulher angolana e programas de rádio. Tudo isso viria a abandonar ao envolver-se diretamente na guerrilha, escolhendo assim uma rota mais difícil, através da qual julgou poder servir melhor a luta do povo angolano.

Ao efetuar a leitura deste diário encontramos, por assim dizer, o registo de acontecimentos, reflexões e desejos da diarista, espelhando sempre o seu total empenho com a causa da revolução angolana e enfatizando valores como liberdade, justiça e respeito pelo outro. Os excertos que a seguir apresentamos

---

3 Língua Africana de origem bantu, falada em Angola.

4 Frente Nacional de Libertação de Angola

dão nota desses factos, pelo que somos levados a afirmar que Deolinda Rodrigues faz uso do diário como meio de exteriorização das suas impressões, narmando assim o momento histórico vivido. Daí que o seu diário pode, em última instância, ser considerado como um segmento de parte da verdade histórica, registada pela lente do ser, social e ‘naturalmente’ colonizado, razão pela qual Deolinda acaba por engendrar uma dupla libertação.

A noção da dupla libertação, resultante da articulação entre o feminismo e o pós-colonialismo chama a atenção para a amplitude da opressão a que são sujeitas as mulheres nos espaços colonizados, porquanto vivenciam um complexo processo de subjugação, fundamentalmente as mulheres não brancas, uma vez que estas sofrem uma tríplice colonização, posta em marcha por três factores: a colonização propriamente dita, o domínio do patriarcado e a questão da hierarquia racial, sendo também elas pertencentes a culturas ditas marginais. Em resumo, as mulheres que vivenciam essa realidade estão sujeitas a uma concomitância de factores colonizadores.

A razão da aproximação entre o feminismo e o pós-colonialismo está assente no facto de em muitas sociedades as mulheres, tal como os sujeitos colonizados, terem sido relegados à posição de outro, o colonizado por várias formas de dominação patriarcal e política.

Analisando as noções universais subjacentes ao feminismo ocidental, as feministas de outros quadrantes chamaram a atenção para as deturpações resultantes dessa universalização da agenda feminista que, mesmo tentando despir-se da visão monolítica do patriarcado, acabou por edificar uma visão homogénea e redutora da periferia, como lembra Chandra Mohanty (2001, p. 260), realçando o facto dessa visão redutora oprimir a maior parte da mulheres situadas na periferia, uma vez que não leva em consideração a complexidade da luta dessas mulheres situadas fora do centro imperial.

No geral, o feminismo africano enfrenta vários desafios que suplantam, em grande medida, as tradicionais dicotomias homem/mulher, colonizado/colonizador. Na agenda feminista africana inscrevem-se igualmente outras questões como sendo a (re) dignificação do passado africano, sem contudo deixar de se mencionar as inadequações desse mesmo passado ao contexto atual, porquanto as tradições não podem ser concebidas de uma forma rígida, mas antes em diálogo com os desafios e estilos de vida do presente.

Ana Gabriela Macedo (2007, p. 6) recorda que a natureza político-ideológica do compromisso feminista privilegia o corpo como ‘espaço’ a reclamar na luta da mulheres pelo direito à partilha do território público.

Com efeito, Deolinda Rodrigues ultrapassa a sua ‘neutral’ condição de mulher, colocando-se diante de vários desafios: ela, mulher na frente de combate, em contraponto com o arquétipo mulher /casada/mãe/doméstica.

Como afirma Caley no prefácio do *Diário de Um Exílio sem Regresso*: “O Diário de Deolinda não se limita à narração das dificuldades da guerrilha. Ele é também e sobretudo um espaço de desenvolvimento de ideias, um manual de sociologia política, de História, Literatura e até de Religião, embora não o explicita” (2017, p. 24).

Na verdade, prossegue Caley:

Trata-se de um diário que versa a vida geral do homem colonizado no mundo. E vai mais além, ao abordar questões ligadas às classes, etnias e raças, demonstra que era uma militante atenta e assumida, sem rodeios os problemas que afectavam o Movimento, em contra-ponto com a tendência no seio do MPLA que se furtava discutir essas questões (*Idem*).

Portanto, Deolinda Rodrigues não tenta, de modo algum espelhar uma visão romântica do MPLA, assumindo assim uma posição que, em certa medida, podemos enquadrar dentro daquilo a que o discurso pós-colonial denominaria de fanonismo ou crítica fanonista, ou seja, uma crítica capaz de apontar falhas nos sistemas ou culturas ditas autóctones ou marginais (*cf* Ashcrot et al. 2004). Ao fazê-lo, Deolinda Rodrigues tinha consciência do impacto que essa abordagem frontal e realista pudesse ter, motivo pelo qual afirma: “Hoje, mais do que nunca estou certa de que, na verdade, há certos aspectos que não devo mencionar nesta fase (...) melhor é mencionar aqui no diário, para evitar embrulhadas (...) um dia chegará em que poderemos agir e esclarecer muita coisa (2017, p. 134).

Algumas dessas coisas a que Deolinda se referia, incluíam as questões discriminatórias em relação ao género. Como podemos ler na obra:

Disseram-me que não vou para o Ghana porque sou mulher e que o Bardem não respeita senhoras. Esta discriminação só por causa do meu sexo revolta-me. Se me apanho fora deste MPLA erudito e masculino não volto em breve. Oxalá as traduções não faltem para matar essa inatividade. Que me desespera ( Rodrigues, 2017, p.70).

Ainda na senda das naturais barreiras impostas à mulher, Deolinda Rodrigues ressalta: “Querem me fazer crer que ficar solteira é penoso, vergonhoso, o diabo. Para mim é excelente e não há razão para enforcamento” (*Ibidem*, p. 66).

Há, no entanto, um aspeto que a diarista ressalta ao longo do seu registo. Deolinda Rodrigues sublinha com frequência a importância da educação, pois tem plena noção que apenas esta proporcionará a almejada liberdade, reconhecendo igualmente a importância da preservação da identidade, através da exaltação das raízes da matriz angolana, tal como o espelham as palavras abaixo transcritas.

Tenho de estudar, desejar um pouco mais além e melhor ao invés de me conformar com o pouco e remediado de hoje, posso fazer mais e melhor por e para Angola e humanidade se me preparar mais, Oxalá dê certo... Quero é vida ao natural! ter as trancinhas de linha à vontade, mesmo que os mulatos lhes chamem carrapitos e as portuguesas deles lancem olhares de condenação (...) traçar os panos à vontade, mesmo com o argumento assimilado da falta de conforto e pela acessibilidade... em suma viver em África, essa África que amo (Ibidem. p. 63) .

Ressalta ainda nos registos de Deolinda Rodrigues a sua preocupação com a necessidade de preservar a paz. Embora reconhecendo os males da colonização, Deolinda sublinha a necessidade da não proclamação de novas ditaduras, tal como confirma o excerto que a seguir transcrevemos: “Os Brancos castraram a nossa personalidade humana. Apesar de tudo isso não quero vinganças. Quero só o nosso levantamento, o retorno à nossa dignidade” (p. 66). Desse modo, Deolinda reforça a sua perspectiva fazendo jus ao seu nome de guerra Langidila quando, ecoando de certa forma a utopia do pós-independência e retomando a perspectiva de Frantz Fanon, salienta:

É certo que o mundo evolui. As condições de uma ANGOLA LIVRE vão exigir uma Deolinda preparada para servir o país.... Depois há o perigo de intelectuais (...) desonestos substituírem os portugas numa Angola Independente por estarem intelectualmente mais preparados do que nós... Mas a luta também é uma Escola. (...) Vou tentar conciliá-los e manobrar os dois ao mesmo tempo. Mas entre afastar-me da luta, estudar no estrangeiro e ficar devotada 24 horas por dia à luta (...) ESCOLHO ficar cá, empenhada diretamente na luta. Não é por ninguém que faço isso. É pela minha FAMILIA, é por ANGOLA. (Rodrigues, 2017, p. 81).

Prosseguindo no mesmo diapasão encontramos, mais a diante, uma reflexão que comunica em pleno com a acima transcrita:

O nosso alvo: uma vida decente, digna e abundante em justiça e compreensão para todos os brancos ou pretos que compartilhem esse alvo (...). A base tem de ser

preparada para atingir o cume, esta é uma tarefa urgente. É aqui que o meu ânimo desmaia: actualmente Angola não tem ainda o dirigente necessário. O Holden é um “escroc” cem por cento, para dizer o menos possível dele. O Neto é muito influenciado pelas teorias chamadas “avançadas” (...) não é política e moralmente virgem. Isto é o que eu penso. Posso estar errada. (Rodrigues, 2017, p.106)

Estas passagens revelam, de maneira inequívoca, a frontalidade e a abrangência do pensamento crítico de Deolinda Rodrigues, refletindo igualmente a desmistificação da ideia segundo a qual a ‘natural docilidade’ feminina se confunde, necessariamente, com o conformismo, a apatia ou a produção de discursos meramente conciliadores acríticos por parte da mulher. Ainda assim, as mulheres eram muitas vezes silenciadas, com o propósito de perpetuar a prevalência em cartaz do protagonismo dos nacionalistas.

Como diz Larissa Souza (2017), as guerras de libertação dos PALOP trouxeram à luz não apenas militantes mas também escritores que denunciavam, sobretudo, por via da poesia, as vicissitudes do período colonial, sendo de destacar, entre outros, Agostinho Neto e Viriato da Cruz, em Angola, e José Craveirinha e Noémia de Sousa em Moçambique, tendo as suas obras sido amplamente estudadas. Contudo, prossegue a autora, poucas mulheres são lembradas ou tão estudadas como os homens, quer pela sua militância, pela sua participação de facto na guerrilha, ou até ou pelo seu legado artístico.

Margarida Calafate Ribeiro (2004), no entanto, lembra que o século passado significou uma mudança nos paradigmas historiográficos relativos às guerras, assim como do papel da mulher no teatro das operações de guerrilha, com a abertura, diríamos nós, de páginas da história e da produção artística antes inacessíveis ou inaudíveis. Como refere a autora, a crise de masculinidade provocada pelo surgimento de uma onda literária, historiográfica e ensaística assinada por mulheres, abriu caminho para que se começasse a pensar na guerra como um fenómeno não exclusivamente masculino. Esta realidade, segundo a autora, motivou igualmente a necessidade de se repensarem algumas representações tradicionais da feminilidade, permitindo assim avaliar quão enriquecedor e eventualmente esclarecedor pode ser o estudo das posições femininas (Ribeiro, 2004, pp. 9-10).

Não obstante ter havido estudos sobre o impacto da guerra na vida das mulheres, esses estudos discutiam, essencialmente, questões ligadas à mulher como vítima de guerra (como viúvas, mães de filhos desaparecidos em combate e estupro) ou ainda relativas ao seu envolvimento na guerra no quadro das

atribuições tipicamente femininas (alfabetização, cultivo, cozinha, enfermagem, etc). Por este facto, no dizer de Souza, há que destacar o trabalho de Margarida Paredes intitulado *Combater Duas Vezes, Mulheres na luta armada em Angola* (2015), que apresenta uma perspectiva mais abrangente, ao mencionar, além das tarefas acima elencadas, a participação efectiva, com armas na mão, de facto (*Idem*).

A esse respeito merece igualmente destaque o trabalho que distingue o engajamento da mulher na luta anticolonial, designadamente a obra *A Mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente* (2018). Trata-se de uma colectânea de artigos cuja organização esteve a cargo de Inocência Mata e Laura Padilha. Nessa obra destacamos, para o âmbito do nosso trabalho o artigo de José Gama, intitulado “A dimensão intelectual de Deolinda Rodrigues”, no qual o autor ressalta o significativo papel da nacionalista na história de Angola.

Segundo o autor *supra* citado o nome de Deolinda Rodrigues necessita de ser reconhecido, para além do seu papel de militante do MPLA, uma vez que se trata de uma mulher de múltiplos talentos que caminhou tanto pelos espaços políticos como pelos artísticos, imbricando-os, muitas vezes.

Paredes, por seu turno, opina que a militância de Deolinda Rodrigues torna-a hoje uma figura importante na história da luta pela libertação de Angola (*Ibidem*). Essa opinião é, de certa maneira apoiada por Souza, quando afirma que Deolinda Rodrigues tem um papel fundamental na história de Angola, lembrando que o dia da mulher angolana, comemorado a 2 de Março, se celebra em homenagem a 5 mulheres guerrilheiras, portanto, militantes ativas na luta armada de libertação de Angola, entre as quais Deolinda; embora ainda subsistam, como já referimos, alguns pontos por esclarecer. Oficialmente, a história regista o 2 de Março de 1967 como data do assassinato de cinco mulheres integrantes do esquadrão Kamy (Deolinda Rodrigues, Engrácia dos Santos, Irene Cohen, Teresa dos Santos, Lucrecia Paim), na sequência da sua captura pela FNLA<sup>5</sup>, grupo armado de nacionalistas angolanos que, embora prosseguisse o mesmo objetivo do MPLA (a libertação de Angola), era também o seu opositor, tal como a UNITA<sup>6</sup>.

Podemos hoje encontrar, a par do *Diário de um Exílio Sem Regresso* (2003/2017), *As Cartas de Langidila e outros Documentos* (2004), trabalhos cuja temática constituem matérias frutíferas para os estudos africanos, na óptica de Souza (*idem*).

---

5 Frente Nacional de Libertação de Angola.

6 União Nacional para Independência Total de Angola.



A par das histórias diárias, *Diário de Um Exílio Sem Regresso* é também um meio através do qual Deolinda Rodrigues dá a conhecer a sua veia poética, já que a obra reúne igualmente um pequeno conjunto de 4 poemas, dos quais destacamos o poema abaixo transcrito, intitulado À MAMÃ.

África  
 Mamã África  
 geraste-me no teu ventre  
 nasci sob o tufão colonial  
 chuchei teu leite de cor  
 cresci  
 atrofiada mas cresci  
 juventude rápida  
 como a estrela que corre  
 quando morre o nganga  
 hoje sou mulher  
 não sei já se mulher se velhinha  
 mas é a ti que venho  
 África  
 Mamã África.

Tu que geraste  
 não me mates  
 não praguejes um rebento teu  
 senão, não tens futuro,  
 não sejas matricida.

Sou Angola, a tua Angola  
 não tu juntes ao opressor  
 ao amigo do opressor  
 nem ao teu filho bastardo.  
 Eles caçoam de ti  
 caíste na ratoeira  
 enganada  
 não distingues o verdadeiro do falso  
 no teu cândido e secular vigor  
 cegaste  
 e agora és tu África  
 Mamã África

Me dás força ao irmão bastardo  
 para asfixiar-me  
 azagaia-me pelas costas

O opressor, o amigo do opressor  
 O teu filho bastardo  
 (também tu mamã África?)  
 divertir-se-ão  
 ao ouvir-me expirar

Mas África  
 mamã África  
 pelo amor da coerência  
 'inda quero crer em ti

Deolinda Rodrigues  
 Setembro de 1967

Nesse poema Deolinda Rodrigues manifesta o seu temor pelo porvir, apelando de forma metafórica à proteção materna, à irmandade e dando voz a importantes chamadas de atenção para os possíveis perigos do pós-colonial. No entanto, Souza chama a atenção para uma certa diacronia no uso da expressão MAMÃ ÁFRICA, por considerar que a autora usa inicialmente essa expressão como sinónimo de acolhimento e proteção, passando, a dado momento, a assumir outro tom: a mãe que pare o irmão, mas também o inimigo, a geradora tanto de heróis e heroínas como de violadores do corpo maternal (*Idem*).

Para Souza, o Eu-Lírico do poema, a mulher, a filha da mãe África, traça a sua trajetória de sujeito gerado no contexto colonial que, pelos problemas que enfrentou na vida não sabe se é ainda jovem ou idosa (2017), pelo peso da experiência, mas ainda com receio do filicídio apela à consciência materna: “Não me Mates ... Não praguejes um filho teu. Sou Angola a tua Angola”.

#### 4. Conclusão

Através dos registos plasmados em *Diário de Um Exílio Sem Regresso* percebemos, claramente as temáticas nucleares que norteavam o seu pensamento crítico. Em nossa opinião, as temáticas dominantes transcendiam a

mera luta política, para abarcar questões de género e identidade. Maria de Souza, (Souza, 1995 *apud* 2017, p. 6) sublinha que a participação da mulher na esfera política e militar desconstrói o pensamento estabelecido. Consequentemente, questiona o estereótipo de género que atribui à mulher “o lugar da paz”, em oposição à guerra e “naturaliza” homens e mulheres em espaços geográficos diametralmente opostos, claramente demarcados.

O *Diário de Um Exílio Sem Regresso* procede assim ao dismantelamento dos clichés por via da presença da mulher em palcos construídos para homens, fornecendo evidências de experiências vividas por várias mulheres ao longo dos conflitos que resultaram nas independências africanas. Embora se verifique hoje uma mudança de paradigma, no que respeita à presença da mulher no espaço público, verifica-se ainda que grande parte dos episódios vivenciados por mulheres continuam por registar, e nos casos em que a história os registou, fê-lo de forma incompleta, carecendo por conseguinte, de dados adicionais, como no caso da trajetória política de Deolinda Rodrigues e de outras mulheres que com o seu labor e empenho na luta pela Independência de Angola, tornaram possível o sonho da Liberdade.

A esse respeito verificamos, a partir do documentário Langidila (José Rodrigues e Nguxi dos Santos, 2014), produzido com base no diário de Deolinda Rodrigues e em testemunhos de homens e mulheres que com ela privaram, que a sua postura como mulher foi sempre voltada para a tripla libertação: da posição subalterna reservada à mulher na sociedade e no seio do movimento nacionalista a que pertencia, assim como da repressão política, subalternização e consequente assimilação cultural ditadas pelo colonialismo português. Contrariando essa intenção do regime colonial, Deolinda Rodrigues afirmava a sua identidade através da aparência, usando panos e penteados africanos, mantendo o seu cabelo livre de quaisquer processos de alisamento, como forma de contestação e (re) afirmação identitária.

No domínio do combate político é notório o seu posicionamento, quer através dos seus registos, parte deles aqui transcritos, quer por via das ligações que estabeleceu com figuras importantes ligadas à causa da liberdade, como é o caso de Martin Luther King, com o qual chegou a trocar correspondência (como se pode verificar nos anexos ao diário de Deolinda Rodrigues).

Podemos, ao terminar, afirmar que o *Diário de Um Exílio Sem Regresso* destrona, simultaneamente, a ideia da docilidade do texto produzido por mulheres e das temáticas específicas conexas tradicionalmente associadas a esse

registo: a visão romântica do universo e os temas ligados à ‘fada do lar’ aos quais se agregam, necessariamente, a ideia da submissão da mulher aos ditames do falocentrismo, o que no caso das mulheres negras e (pós)colonizadas, se consubstanciam numa tríade opressiva: pelo facto de serem mulheres, negras e colonizadas.

Portanto, sob essa tripla colonização, a luta pela liberdade pode somente ocorrer com a ativação de uma tríplice de frentes de resistência, facto claramente demonstrado por Deolinda Rodrigues no seu diário de um exílio sem regresso.

## Referências

- BLANCHOT, Maurice. 1984 [sem título]
- CALEY, C. (2017), Prefácio de *Diário de Um Exílio Sem Regresso*, Rodrigues, D. (2017). *Diário de Um Exílio Sem Regresso* (2ª ed.). Luanda: Mayamba.
- DUMAS, C. (1994). “O Diário Íntimo e Ficção. Contribuições Para o Estudo do Diário Íntimo a Partir de um ‘Coprus Português’”. *Colóquio/Letras*.131, Janeiro-Março.
- DIDIER, B. (2002). *O Diário Íntimo*. (3ª ed.). Paris: Press Universitaires de France (PUF).
- FORTUNATO, J. (2017). Deolinda Rodrigues – O perfil de uma lutadora indomável. In *Diário de Um Exílio Sem Regresso*. Rodrigues, D. (2ª ed.). Luanda: Mayamba.
- GAMA, J. (2018) A dimensão intelectual de Deolinda Rodrigues. In *A Mulher em África : Vozes de Uma Margem Sempre Presente*. I. Mata, & L.Padilha, L (Orgs.), (2ª ed.). Lisboa: Colibri.
- REIS, C., & Lopes, A. C. (2011). *Dicionário de Narratologia*, (7ª ed). Coimbra: Almedina.
- LEJEUNE, P. (2008). O Pacto Autobiográfico: De Rousseau à Internet. In J. Maria & G. Noronha (Orgs.). (Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha & Maria Inês Guedes). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- MACEDO, A. G. (2002). Introdução à Obra *Género Identidade e Desejo: Antologia do feminismo Contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia.
- MARTINS, A. F. (2013). Os Perfis da Literatura de Introspecção: O Diário em Virgílio Ferreira e a Autoria na Autoficção. In *Revista Desassossego* n.9. Consultado em <https://www.revista.usp.br/22.05>. 2021.
- MOHANTY, C. (2001). Under Western Eyes- Feminism Scholarship and Colonial Discourses. In Bill Ashcroft et al. (Eds.). *The Post-Colonial Studies Reader*. London and New York: Routledge.
- PAREDES, M. (2010). Deolinda Rodrigues, da Família Metodista à Família MPLA, o Papel da Cultura na Política. In *Cadernos de Estudos Africanos*, nr 20 Identidades Percursos e Clivagens nos Palop. Consultado em [journals.openedition.org/2021/06/12-https://doi.org/10.4000/cea.135](https://journals.openedition.org/2021/06/12-https://doi.org/10.4000/cea.135).
- PAZ, O. Moniz. A. (2004), *Breve Dicionário de Termos Literários*. Lisboa: Editorial Presença.

SCHOPPA, K. (2010) Diaries as a Historical Source:Goldmines and/or Slipery Slops. In *The Chinese Historical Review*. Consultado em <http://doi.org/10.1179/tcr.2010.17.1.31/2022/01/11>.

RODRIGUES, D. (2017). *Diário de Um Exílio Sem Regresso* (2ª ed.). Luanda: Mayamba

SOUZA, Larissa (2017)- Militância, escrita e vida: a poesia de Deolinda Rodrigues. In *Cadernos Pagu*, nr 51. Consultado em <https://www.Scielo.br /2021/05/22>.

# **CAIS DO SODRÉ TÉ SALAMANSA. UM OLHAR PARA AS CONSEQUÊNCIAS COLONIAIS EM TRÊS CONTOS DA OBRA DE ORLANDA AMARÍLIS**

Manuella Bezerra de Melo\*

Em África, as ex-colônias portuguesas vivenciaram um processo histórico extenso e conturbado. Após a independência, muitos países que passaram a ter a língua portuguesa como um elo devido ao passado histórico em comum, trabalharam para fundar uma literatura cujo caráter expressasse a identidade e a cultura em processo de construção em cada uma destas nações. Mas os dispositivos coloniais acionados não desapareceram com a libertação política destes países, e foi isto que muitos autores buscaram revelar em abordagens sobre o trauma pós-guerra e as feridas do racismo, repercussões engendradas nas populações locais e emigrantes. A partir desta premissa, este artigo pretende identificar em três contos da escritora cabo-verdiana Orlanda Amarílis, da obra *Cais do Sodrê té Salamansa* (1974), algumas destas consequências da colonização à luz dos estudos pós-coloniais realizados por Frantz Fanon, Amílcar Cabral e outros, que nos ajudam a olhar esta literatura como uma representação do espírito de um tempo.

**Palavras-chave:** Diáspora. Pós Colonial. Racismo.

## **1. Introdução**

*Cais do Sodrê té Salamansa* é o primeiro livro de contos da escritora cabo-verdiana Orlanda Amarílis. A autora faz parte da segunda geração de autores cabo-verdianos conjuntamente a outros nomes importantes como Dina Salústio e Vera Duarte, todas posteriores a uma movimentação iniciada a partir de 1936, com a Revista *Claridade*, que nasce para propor uma literatura para ‘fincar os pés no chão’. Entre os países africanos colonizados por Portugal,

\* BOLSEIRA FCT NO PROGRAMA DOUTORAL EM MODERNIDADES COMPARADAS; LITERATURAS, ARTES E CULTURAS NO CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DO MINHO, PORTUGAL.

Cabo Verde é um dos que avança para fundar sua literatura nacional anteriormente à Guerra Colonial, com foco na valorização da representação da cultura local, tendo publicado inclusive textos em crioulo nas páginas da referida Revista *Claridade*, como demonstração desta reafirmação.

Publicado em primeira edição em 1974, o livro de Orlanda Amarílis que será analisado neste trabalho tem um total de sete contos, e olha para a diáspora cabo-verdiana em Portugal através da história da vida cotidiana de personagens imigrados, com abordagem de temas sobre identidade, racismo ou sexismo. A proposta inicial da autora parece ser promover uma visão menos romantizada das condições históricas enfrentadas pelos seus conterrâneos através destas narrativas que iniciam no primeiro conto, com a personagem e suas experiências em Cais do Sodré, conhecida praça Lisboa, até à sugestão de um retorno à Salamansa, que dá título ao último conto do livro, o nome de uma praia na Ilha de São Vicente, em Cabo Verde.

Os contos se relacionam com a cultura da metrópole, Portugal, através das linhas de metrô, numa referência à celeridade dos grandes centros urbanos, para assim, levar o leitor às feridas mais profundas do processo colonial do que aquelas perceptíveis a olho nu. As interpretações possíveis são múltiplas, por isto, para uma maior eficiência deste trabalho, delimitaremos olhar mais profundamente para três dos sete contos da obra, entre eles o primeiro, *Cais do Sodré*, o segundo, *Nina*, e o quarto, *Desencanto*, com o objetivo de atravessar as possibilidades oferecidas pela autora para oferecer uma maior inteligibilidade à luz da teoria crítica pós e anticolonial.

Num curto artigo como este, cujo foco é a análise das subjetividades dos personagens expressadas pela linguagem dos contos, não é possível alcançar uma dimensão histórica absoluta sobre as consequências do projeto colonial português nos povos africanos, e nem este é o objetivo. No entanto, faz-se necessário o mínimo de contextualização para uma melhor compreensão do papel que cumpre a literatura diante deste processo, e como a obra que trabalharemos aqui se conecta com o presente histórico onde está inserida.

Os navegadores portugueses chegaram às ilhas cabo-verdianas antes mesmo de 1500 e utilizaram-na como entreposto comercial para o tráfico de escravos. Desde então estabeleceram sua colonização efetiva e, somente a partir do século XX, iniciaram-se internamente a organização de movimentos independentistas, culminando no surgimento do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde. A presença portuguesa durou até

o ano de 1975, após a revolução de 25 de abril que derrubou o Estado Novo Português em 1974 e instaurou um ano de governo de transição.

Amílcar Cabral, um dos principais líderes da luta anti-colonial africana, em um ensaio preparado para intervenção lida na Reunião de Peritos sobre as noções de raça, identidade e dignidade da UNESCO, em Paris (1972), demonstra uma visão dura sobre as consequências desse processo de colonização nos países do sul global pela sua “[...] imensa acumulação monopolista do capital numa meia dúzia de países do hemisfério norte, com resultado da pirataria, do saque dos bens de outros povos e da exploração desenfreada do trabalho desses povos” (Cabral, 2008, p.207). A desestruturação e exploração económica da qual trata Cabral acima é a pedra fundamental de muitas outras consequências, para além das materiais. Neste mesmo ensaio sobre *O papel da cultura na luta pela independência* (1972), afirma que apesar da perpetrada, o colonialismo não foi capaz de uma destruição significativa dos elementos essenciais da cultura em África, e insurgiu daí seu esforço de independência como enfrentamento também à política de assimilação, que considera ter sido “[...] a única solução pretensamente positiva encontrada pelo poderio colonial para negar a resistência cultural do povo colonizado...” (Cabral, 2008, p.211).

O processo de assimilação a que se refere Cabral é extenso, inclusive cronologicamente, assim como o são as suas repercussões. Historicamente, a questão material foi utilizada na relação que o colonizador desenvolveu nas colônias, principalmente com as burguesias locais, objetivando privilegiar àqueles que demonstrassem sintonia com o projeto colonial, agindo de forma efetiva para branquear o negro, com favorecimentos dos que se comportam conforme os padrões estabelecidos por ele, branco, e assim, marginalizar o outro que o enfrenta ou questiona (Cabral, 2008).

Esta relação de poder é o ponto de partida que se estende para o campo da formação deste processo de reconhecimento e subjetivação das identidades do povo africano, onde a condição de subordinação e invisibilização acarretaram sintomas psicológicos profundos, que se propagam para além da colonização (Fanon, 2008). Em África, foi perpetuada a ideia do colonizador como educador, um facilitador do acesso à bonança ocidental, que tem a missão de incluir as sociedades primitivas no mundo civilizado, ou seja, a alteridade usada como retórica paternalista, repetida para justificar a exploração da mão de obra e ocultar as práticas violentas do colonizador.

Quando Orlanda Amarílis publica *Cais do Sodrê té Salamansa*, em 1974, bem no ciclo de transição da independência de Cabo Verde após o 25 de abril por-



tuguês, a luta anticolonial em todo continente africano já bebia há bastante tempo das teorias desenvolvidas na obra do psiquiatra martinicano Frantz Fanon, principalmente *Pele negra, máscaras brancas* (1952), que oferece uma análise dialética na interlocução entre as consequências objetivas e subjetivas da ação colonial sob o colonizado negro, e revela as repercussões psíquicas da imposição da identidade ocidental como única possibilidade de identidade. Neste livro, em um diálogo com o psiquiatra espanhol François Tosquelles, compreendia que as formas de loucura e sofrimento mental estariam vinculadas com o modo como se vivem as relações sociais (Fanon, 2017). Fanon (2017) desenvolve e amplia essa concepção, defendendo que o processo de colonização contribuiu para aquilo que considera como uma alienação massiva, capaz de desenvolver sintomas patológicos.

Sendo assim, *Cais do Sodré té Salamansa* nasce como um reflexo de seu tempo, transmitindo uma mensagem que expressa o sentimento de um povo, o trauma, a desilusão, as feridas, representadas na narrativa para estimular uma tomada de consciência dos nacionais que, neste longo período, haviam deixado a ilha, as origens, em busca de uma vida melhor na ‘capital’ Lisboa.

## 2. Os Contos

### 2.1. Cais do Sodré

O conto de abertura, *Cais do Sodré*, foi batizado com o nome de uma das principais praças de Lisboa. Pelo olhar de um narrador onisciente, que tem acesso aos pensamentos de Andresa, a protagonista. A história ocorre na estação de metrô, lugar onde a personagem principal encontra uma Patrícia<sup>1</sup>, a Tanha. Andresa vive em Lisboa há quase 15 anos. Sente-se ela, de alguma forma, adaptada à dinâmica local. Visualiza na estação um rosto familiar, de alguém que provavelmente viera de sua terra natal, e decide engatar uma conversa. Tanha era, de fato, uma antiga conhecida da família de Andresa, e chegara há pouco à cidade. Está confusa e parece um pouco perdida, e emocionalmente fragilizada com um luto recente pela morte de seu pai. Enquanto esperam o comboio para destinos diferentes, a conversa flui mais do que Andresa esperava quando sentiu-se estimulada a iniciá-la. No decorrer da comunicação, sabemos pela omnisciência narrativa que a personagem principal oscila entre as memórias

---

1 **patricio**. pa.trí.ci.o. pɐ' trisju. nome masculino. 1. conterrâneo. 2. Natural da mesma pátria

nostálgicas de Cabo Verde e um arrependimento frequente em ter iniciado o diálogo que parece ter ido longe demais.

Ao longo do conto, Andresa repreende-se com frequência por dar seguimento à conversa. Percebe-se que a personagem está dividida entre entregar-se às memórias das suas origens, que resgatam parte da sua identidade, ou continuar sua rotina como sempre, ajustada à velocidade em que ocorrem as coisas na metrópole Lisboa, alienando-se de si. Para isto, seu fluxo de pensamento leva o leitor a acessar frases como “sem atinar porque dera conversa à senhora”, “Manias de dar trela a todo o biscareta da minha terra” ou “És tu mesma, Andresa, és tu a dar sequência a esta conversa insípida. Poderias tê-la evitado...” (Amarílis, 1974, p.11). Ela tem a hipótese de pegar o mesmo comboio que Tanha, oferece-se inclusive num dado momento, mas hesitou logo em seguida. Há uma parte da personagem que está satisfeita em reativar as memórias, mas há outra perdida, inoperante e desagradada de si própria, como se estivesse a fazer uma escolha equivocada.

Sabe, eu podia ir consigo. Moro em Caxias. Mas estou à espera do meu marido'. Calou-se. No fundo, irritada consigo mesma. 'Lá estive eu com explicações, levo a vida nisso. Ora, não vou com ela porque não estou mesmo nada interessada, para conversa já chega. (Amarílis, 1974, p.15)

Andresa não sabe de forma consciente o motivo da sua oscilação de emoções sobre o encontro com Patrícia, mas a autora deixa isto claro ao leitor através do acesso aos pensamentos a protagonista, que nos dá o narrador omnisciente. A personagem cabo-verdiana está estabelecida na metrópole lisboeta, inclusive economicamente. Acostumou-se a passar despercebida em meio aos locais, acredita ser um deles, enquanto sua conterrânea, sugere o conto, é uma nativa em carne e ossos e com mau aspecto, como fica explícito nestas passagens: “Andresa analisa a Patrícia ao seu lado. Tem um aspecto tão apagado. Passará por esta vida sem se dar por ela. Olha curiosa para a face de Tanha, assombrada por olheiras escuras, mais escuras que o amulatado da sua face...” (Amarílis, 1974, p.13) ou “Vi logo ser gente da minha terra (...) olhando e sorrindo para a figura seca de carnes sentada a seu lado” (Amarílis, 1974, p.09). O narrador então revela a oscilação da personagem: “Não chega a compreender porque se constringia a acompanhar Tanha” (Amarílis, 1974, p.15). Ela está constringida. Uma parte dela não vai embora, não se distancia, porque a nostalgia ativada pela figura de

Tanha lhe traz boas memórias, por outro lado, há um preconceito em circular com uma nativa ainda tão inadaptada.

Em *Pele negra, máscaras brancas* (1952), Fanon usa o exemplo das relações entre antilhanos colonizados e franceses colonizadores e, na sua conceituação, é possível refletir sobre esta sensação confusa vivida por Andresa diante de sua condição de africana que assimilou a cultura de seu colonizador. O exemplo usado como objeto de estudo torna-se universal quanto às relações e estruturas coloniais, e cobre bem a situação de cidadãos africanos cujos países foram colônias portuguesas. A relação entre nossa protagonista cabo-verdiana e a cidade onde vive agora assemelha-se aquelas que explicava Fanon (2017) quando, ao estudar as consequências psíquicas da colonização, observou uma transformação radical nos negros que passavam algum tempo vivendo em França, algo que Fanon defendeu ser como que uma alteração de fenótipo, como se ter ido à metropole os fizesse “[...] cumprir um ciclo onde se acrescentava algo que antes lhes faltara” (Fanon, 2017, p.15). Por isto o desconforto de Andresa evidencia-se no seu encontro com Tanha, sua conterrânea. Andresa se depara a um dilema de sua identidade, oscila sobre quem ela mesma é, posto que “[...] um negro comporta-se diferentemente com um branco e com outro negro” (Fanon, 2017, p.13).

O negro... indo à Europa terá de reconsiderar a vida. Pois o preto, na França, seu país, se sentirá diferente dos outros. Já pretenderam apressadamente: o preto se inferioriza. A verdade é que ele é inferiorizado. O jovem antilhano é um francês convocado a viver continuamente com os seus compatriotas brancos. Ora, a família antilhana praticamente não mantém nenhuma relação com a estrutura nacional, isto é, francesa, europeia. O antilhano deve então escolher entre sua família e a sociedade europeia; em outras palavras, o indivíduo que *ascende* na sociedade – a branca, a civilizada – tende a rejeitar a família – a negra, a selvagem – no plano do imaginário...O preto o ignora enquanto sua existência se desenvolve no meio dos seus; mas ao primeiro olhar branco, ele sente o peso da melanina”. (Fanon, 2008, p.133)

Depois de muito relutar, Andresa abandona momentaneamente sua encruzilhada diaspórica, abraça a saudade e se entrega a uma série de memórias e lembranças. “Podia ir com a Tanha pela linha adiante a matar saudades, a ouvir a fala descansada e sabe de soncente, fala de conversa de novidades” (Amarílis, 1974, p.16). Rende-se, portanto, à nostalgia, numa sugestão que a autora faz já neste primeiro conto de para onde o livro irá nos levar.

Decide, afinal, ir com Tanha no mesmo comboio, mas mesmo assim não assume completamente sua motivação real e convence-se de que não foi por si própria, nem pela necessidade de um retorno a si própria, nem pelo significado importante que tem Cabo Verde para sua identidade, mas por um altruísmo inventado, como quem se posiciona na diferença, na alteridade inventada, e constrói uma inverdade para manter a imagem que houvera conquistado na metrópole branca: “Coitada de Tanha. Vou com ela até Caxias” (Amarílis, 1974, p. 21).

Se ele se encontra a tal ponto submerso pelo desejo de ser branco, é que vive em uma sociedade que torna possível seu complexo de inferioridade, em uma sociedade cuja consistência depende da manutenção desse complexo, em uma sociedade que afirma a superioridade de uma raça; é na medida exata em que esta sociedade lhe causa dificuldades que ele é colocado em uma situação neurótica. (Fanon, 2008, p.95)

## 2.2. Desencanto

Em *Desencanto*, uma emigrante de Cabo Verde está num elétrico a caminho do trabalho. Acompanhamo-la pelo trajeto desde a saída de casa, onde o narrador onisciente acessa os pensamentos da personagem na medida em que a vida acontece em Lisboa, uma metrópole moderna, acelerada, diferente do sossego da ilha de onde veio. Pelo trajeto, cruza todos os dias com várias pessoas, muitas delas as mesmas de sempre, vizinhos, o padeiro, a senhora de casaco, a mulherzinha, a escrituária, os conhecidos cumprimentam-na com um impessoal “Bom dia, passou bem?”, e a vida que segue seu curso, o tempo corre.

Assim como a personagem do conto anterior, a Andresa, esta personagem não denominada preserva um sentido de confusão que mistura nostalgia e saudade com a necessidade de ficar, permanecer e fazer parte. Há nela um conjunto de memórias que aparecem e desaparecem, do passado na terra natal e de um passado mais recente de quando já estava em Lisboa. Recusa, desgostosa, possíveis afetos e convivências com seus patrícios, conterrâneos. Lembra que sua madrinha lhe aconselha a voltar, e revela-se num limbo entre os dois países. Tenta se adaptar, mas não se sente parte de onde está porque, neste caso, tem percepção que nunca será aceite pela cultura europeia, e também sabe que já não se adequa à cultura cabo-verdiana. E aí mora o *Desencanto*, no isolamento que é viver em lugar nenhum, o não-lugar.

Pensará em voltar. A madrinha está bem a aconselhar. Não, não podia ser. Ter de se adaptar de novo e começar tudo de princípio. Como se fosse possível uma coisa assim. Voltar pra quê? Pra vegetar atrás das persianas da cidade parada e espreitar as mulheres trazendo água do Madeiral em latas à cabeça... (Amarílis, 1974, p.58)

Este conto tem uma concepção similar ao anterior, *Cais do Sodré*, no que tange à questão da assimilação da cultura lisboeta pelos africanos colonizados, emigrados, como acima já foi explicado por Fanon. A rejeição à própria cultura por parte da personagem é revelada pela autora como um efeito totalizante do colonialismo produzido pelo fator colonial, efeito alienante evidenciado quando ela faz esforços para integrar-se, e na medida em que isto ocorre, a protagonista se fere da mesma coisa que lhe oferece também conforto, porque segundo Fanon: “[...] e na medida em que concebe a cultura europeia como meio de se desligar da sua raça, é que ele é um alienado” (Fanon, 2008, p.185).

Os colegas com quem tomara café depois do almoço pareciam camaradas de verdade. Às vezes almoçavam juntos numa casita ali perto da Rua da Conceição. Até aprendera com eles um vocabulário novo adquirido no contacto permanente com o público, um vocabulário excitante pela novidade e pelo sabor nele encontrado. (Amarílis, 1974, p.59)

A passagem acima é um bom exemplo para demonstrar como, segundo Fanon (...), a linguagem funciona também como um instrumento opressivo para a assimilação do negro na cultura colonial. É sabido que o aprendizado da língua sempre fez parte do projeto de expansão territorial e de acúmulo de riqueza. Nas Antilhas, as escolas repreendiam os estudantes que usassem a língua local em detrimento do francês, e entre os antilhanos, por exemplo, era ao retornar de França que podia-se perceber o projeto assimilacionista em ação, e qual antilhano que tornara-se europeu (ainda que nunca concretamente), ao descer do navio elegiam se saudavam a família em crioulo ou francês.

No caso do conto em questão, a personagem, uma mulher africana que vive em Lisboa num período imediatamente pós-colonial, demonstra satisfação em “aprender com eles” um “vocabulário novo” sem se aperceber da relação de poder intrínseca naquilo que parece ser somente um ajuste no seu português para que possa “[...] tender a um certo grau de universalismo” (Fanon, 2017, p.33), uma situação carregada de hierarquia e opressão: “[...] Não há nada mais sensacional do que um preto a expressar-se correctamente, porque desse modo, em boa verdade, ele assume o mundo do branco” (Fanon, 2017, p.32).

Mas em *Desencanto*, Amarílis não trata só das questões da ferida colonial e da assimilação. A autora dá um passo adiante nos questionamentos que deseja levantar com a narrativa, articulando o preconceito racial às questões de gênero e demonstrando a dupla vigilância à qual está submetida a emigrante cabo-verdiana, por ser mulher e por ser negra. Na sua viagem de elétrico ao trabalho, a personagem recorda algumas situações e emoções passadas. Entre elas, quando trabalhava em um café de empregada de mesa, lembrou como “Nunca consegui enfrentar os clientes sabidos e desnudam-na com os olhos lascivos. Quando isso acontecia chorava e tremia. Nem sabia para onde se voltar” (Amarílis, 1974, p.59).

Mas a história finaliza quando afinal ela, que fazia todo esforço para não ser notada, rejeitava a companhia dos amigos e amores patricios para integrar-se na cultura branca europeia, acaba desmascarada de si própria pelo homem de chapéu preto, que no elétrico, assedia-a.

O homem de chapéu preto está junto dela. Presente pelo faro que já tem dessas aproximações. Um sussurro fá-lá estar atenta. ‘Estás bom, pá?.. ‘Malandro, estás a fazer-te prá mulata’. Riem baixo e esse riso é uma afronta...Desce trêmula, pisando os degraus com atenção. (Amarílis, 1974, p.64)

Apesar dos estudos feministas terem avançado muito nos debates sobre gênero e raça com a crítica da interseccionalidade, através de Fanon, embora seja ele mais centrado na representação do homem negro, também é possível compreender, em algum nível, como o racismo se expressa através da hipersexualização do corpo negro, aplicando as teorias de Fanon a questões de gênero que também afetam a mulher negra. O martinicano faz isto quando usa a psicanálise para articular racismo e sexualidade sob a ótica de uma leitura cruzada de desejos nas relações entre negros e brancos, nomeadamente, através das noções de outro-outridade ou exótico-erótico.

A desumanização ocorre duplamente para a personagem de *Desencanto*. Uma mulher, uma negra, uma imigrante, um território disponível para ser ocupado, vazio por não ser humano em nenhuma forma que se expressa na concepção do homem branco, europeu, colonizador. Está presa a este corpo que a expõe, que a impede de passar despercebida e de se integrar à multidão como deseja. Numa análise dos esquemas que desenvolve Fanon nos capítulos *O homem negro e a mulher branca*; e *A mulher negra e o homem branco*, o teórico Homi Bhaba aprofunda como o autor martinicano defende que a pele atua como significante do fetiche sexual no discurso colonial.

A pele como significante-chave da diferença cultural e racial no estereótipo é o mais visível dos fetiches, reconhecido como conhecimento partilhado num grande número de discursos culturais, políticos, históricos; e desempenha um papel público no drama racial que é representado todos os dias nas sociedades coloniais. (Bhabha, 1986, p.86)

O conto finaliza com sua tomada de consciência. Afinal, a personagem percebe como é inútil seu esforço para integrar-se num mundo que não é seu, e sente-se só por já não fazer parte de mundo algum. Está entre a espada e a parede.

Encruzilhada pela qual tem que escolher. Sempre a fugir de andar com os patrícios de cor para não a confundirem e afinal é um branco que vem lhe lembrar a sua condição de mestiça. Oh céus! É uma cigana errante, sem amigos, sem afeições, desgarrada entre tanta cara conhecida. (Amarílis, 1974, p.64)

### 2.3. Nina

O terceiro conto eleito, *Nina*, leva o nome da personagem secundária dessa história. O protagonista, tal e qual o conto anterior, é também inominado, um emigrante cabo-verdiano, do sexo masculino desta vez. Ele está no comboio e reconhece, do lado de fora, uma mulher. Nina era a sobrinha da senhora que o hospedava anos atrás, quando chegou para se matricular no curso de Agronomia em Lisboa. Nesta altura, Nina era muito jovem, mas na medida em que cresceu, integrou-se com o rapaz de modo a tornarem-se grandes amigos, a partilharem histórias, eventos, amigos e até mesmo um princípio de namoro. Novamente um narrador onisciente nos possibilita a entrada nos pensamentos do protagonista. E tal e qual os dois contos que foram anteriormente citados, há também aqui um processo evidente de oscilação das emoções. O rapaz está diante de uma cena explícita de racismo, mas não percebe, não enxerga, não aceita.

A história inicia com ele vendo-a e, entusiasmado, chamando-a pela janela com o intuito de cumprimentá-la. “*Nina! Oh, Nina!*”, “*Nina, nunca mais te vi*” (Amarílis, 1974, p.25). Enquanto ele a convoca, percebe na outra parte uma indiferença absoluta, ao seu entusiasmo e até mesmo ao seu gentil cumprimento. A autora utiliza adjetivos como *linear, abstracta e glacial* em vários trechos do conto para descrever a receção da moça quanto às investidas do amigo. Sua postura causa nele imensa confusão, deixa-o inseguro. Nesta insegurança,

ele duvida primeiramente de si próprio e da sua capacidade de reconhecê-la. Seria mesmo aquela mulher a grande amiga Nina que teve? Pergunta-se isto mais de uma vez, enquanto observa a fisionomia, incrédulo daquilo que está a passar. “Ter-se-á enganado? Apetece-lhe afundar-se no assento azul da carruagem de primeira classe” (Amarilis, 1974, p.25).

As dúvidas levam-lhe a ter ainda mais dúvidas, reconhece-a, mas não quer aceitar o tratamento que ela lhe deu, inventa hipóteses de sócias, faz novas tentativas de aproximação, estende a mão para cumprimentá-la e é contestado com uma resposta estranha, desinteressada. É tomado, portanto, por um profundo constrangimento, e arrepende-se do entusiasmo que demonstrou. Por entre as tentativas, ainda sem se dar muito bem conta do que está a ocorrer, afunda-se no assento e reativa as muitas memórias partilhadas com a rapariga, como quem se recusa a aceitar que aquela seja a mesma Nina que conhecera anos atrás. Sente-se nocauteado porque ela “[...] não lhe permitira a aproximação, sequer, do mundo diferente a que ela pertencia agora” (Amarilis, 1974, p.29). Mas entre as memórias ativadas pelo personagem, as quais a autora nos dá acesso através do narrador, ele deixa escapar algo que é a resposta das suas questões, mas mesmo que não seja capaz de dar-se conta. No período que tiveram um princípio de namoro, conta sobre Nina que “[...] aborrecia-lhe a ideia de vir a ter filhos de cor” (Amarilis, 1974, p.29).

O narrador dá-nos a perceber que na altura que lhe disse isso, assim como agora, o personagem não viu naquilo um problema, parecia-lhe absolutamente normal e faz parecer a um leitor desatento que é um desejo legítimo o de não ter filhos negros. Seguiram a amizade como se nada se tivesse passado, mas lá atrás ela já demonstrava, portanto, os sinais do seu racismo, expressados agora de forma mais evidente através do desprezo. Não tem importância se o cabo-verdiano anda em primeira classe no comboio, se ascendeu socialmente. Caso um dia ela, Nina, tenha aberto algum espaço para aquela amizade na sua vida, agora já não há brecha para aquele homem crioulo no seu mundo europeu.

A autora aqui aponta questões ainda mais complexas nas consequências psíquicas da ação colonial. Primeiro, porque temos um protagonista que, como os outros, também está integrado, assimilado e alienado, mas neste caso, ele nem mesmo pode enxergar o racismo explícito ao qual está submetido. Apesar do leitor acessar a informação que a sua amiga Nina, branca, europeia, é racista; ele não sabe disso. O fato de ela ter permitido sua amizade confunde-o ao ponto de não desenvolver recursos emocionais para ver o que está diante dos seus olhos. Nina não aceitaria ter filhos negros, ignora-o, não o



cumprimenta, e mesmo assim chega ao fim do conto inconcluso sobre o motivo que a levava a fazer isto. Numa reflexão sobre o processo colonizatório em Madagascar, Fanon fala sobre a necessidade gerada no negro que o branco possa reconhecer e legitimar sua humanidade.

Um malgaxe é um malgaxe; ou melhor, um malgaxe não é um malgaxe: existe absolutamente uma “malgaxice”. Se ele é malgaxe, é porque o branco chegou, e se, em um dado momento da sua história, ele foi levado a se questionar se era ou não um homem, é que lhe contestaram sua humanidade. Em outras palavras, começo a sofrer por não ser branco, na medida que o homem branco me impõe uma discriminação, faz de mim um colonizado, me extirpa qualquer valor, qualquer originalidade, pretende que seja um parasita no mundo, que é preciso que eu acompanhe o mais rapidamente possível o mundo branco, “que sou uma besta fera, que meu povo e eu somos um esterco ambulante, repugnantemente fornecedor de cana macia e de algodão sedoso, que não tenho nada a fazer no mundo”. Então tentarei simplesmente fazer-me branco, isto é, obrigarei o branco a reconhecer minha humanidade. (Fanon, 2008, p.94)

O protagonista demonstra sua atitude dependente; insiste, recorre às memórias e se atormenta. Estende a mão numa postura de quem está mendigando afeto, aprovação. Nina dá-lhe todos os sinais da sua rejeição, mas ele se recusa a aceitar, demonstrando uma necessidade desse reconhecimento. Fanon, ao falar dos malgaxes, defende a presença de uma atitude neurótica por parte do negro colonizado.

A narrativa finaliza com o comboio que arranca e parte. O homem caboverdiano imerso em sua cadeira, sentindo-se rejeitado, encontra outro grupo de conhecidos que lhe convoca para a conversa. Dão-lhe atenção, convidam-no para um passeio, inicialmente ele recusa a interação, mas tem a atenção despertada por uma moça que está junto ao grupo. “Foi a loura quem falou agora. Uns olhos azuis, azuis como os de Nina, firm-no, frios e alheios porém” (Amarílis, 1974, p.31), para completar: “A loira e a outra ainda a mastigar, roçam-no e seguem corredor afora, deixando atrás de si o mesmo odor enjoativo a back-stick” (Amarílis, 1974, p.31). Para isto, uma possível análise de Fanon iria nesta mesma linha daquilo que dissera acima. Um homem negro esvaziado de si mesmo, um “[...] mito sexual – a procura da carne branca” (Fanon, 2008, p.82) busca por entre os comboios de Lisboa uma mulher branca para obter um pouco de branqueamento e garantir, então, um pouco de humanidade porque teria ele [...] assumido pra si a superioridade branca e, por isso, esforça-se para realizar esta existência branca (Fanon, 2008, p 188)

Para ele só existe uma porta de saída, que dá no mundo branco. Donde a preocupação permanente em atrair a atenção do branco, esse desejo de ser poderoso como o branco, essa vontade determinada de adquirir as propriedades de revestimento, isto é, a parte do ser e do ter que entra na constituição de um ego. Como dizíamos há pouco, é pelo seu interior que o negro vai tentar alcançar o santuário branco. A atitude revela a intenção. A retração do ego como processo bem sucedido de defesa não é viável para o negro, pois ele precisa da sanção do branco. (Fanon, 2008, p.60)

### 3. Conclusão

A leitura dos contos à luz da teoria crítica pós-colonial e sob o direcionamento da interpretação psicanalítica de Frantz Fanon possibilita uma melhor compreensão da construção da subjetividade do cabo-verdiano em diáspora, após um longo período de colonização, colonização esta que operou reflexos e consequências em várias gerações de mulheres e homens naturais deste país africano, tal como no caso de outros.

A angústia da assimilação enquanto dispositivo colonial, a invisibilidade, a hipersexualização, o complexo de inferioridade, a busca incessante pelo sentido de humanidade e de universal - sendo estes conceitos brancos, de uma humanidade branca, de uma universalidade branca -, são, segundo Fanon, formas específicas de sintomas da situação neurótica, que são por sua vez visíveis na complexidade dos personagens criados pela escritora Orlanda Amarílis, com a intenção de questionar os dispositivos coloniais que mantiveram-se (e mantêm-se) após a libertação das colônias, como uma consequência deste processo na população negra, que se encontra:

Se ele se encontra a tal ponto submerso pelo desejo de ser branco, é que vive em uma sociedade que torna possível seu complexo de inferioridade, em uma sociedade cuja consistência depende da manutenção desse complexo, em uma sociedade que afirma a superioridade de uma raça; é na medida exata em que esta sociedade lhe causa dificuldades que ele é colocado em uma situação neurótica. (Fanon, 2008, p.95)

Por isso, defendia o autor, há necessidade da construção de um sócio-diagnóstico (ou sócio-gêneses) (Fanon, 2017, p.85) que considerasse como distinto o processo de subjetivação negra enquanto tática para “[...] ultrapassar o dado histórico, instrumental” (Fanon, 2017, p.228) para que “[...] nasça uma autêntica comunicação” (Fanon, 2017, p.229). E aqui opera, portanto, a

escritora Orlanda Amarílis, criando com a escrita e a linguagem vias possíveis para favorecer esta comunicação autêntica.

## Referências

- AMARÍLIS, O. (1974). *Cais do Sodré Té Salamansa*. Centelha, Nosso Tempo, 2ª edição. Coimbra.
- BHABHA, H. K. (1986). 'The other questions: difference, discrimination and the discourse of colonialism', in Francis Barker, Peter Hulme, Margaret Iversen and Diana Loxley (eds), *Literature, Politics, and Theory: Papers from the Essex Conference, 1976-84*, (London, Methuen), pp. 165-6.
- CABRAL, A. (2008) *Documentário. Biblioteca Editores Independentes*. Lisboa: Edições Catarina.
- FANON, F. (2005). *Condenados da Terra*. Juiz de Fora, MG: UFJF.
- FANON, F. (2008). *Pele Negras, Máscaras Brancas; Tradução de Renato da Silveira*. EDUFBA, Salvador.
- FANON, F. (2017). *Peles Negras, Máscaras Brancas; Tradução Alexandre Pomar*. Letra Livre, Lisboa.

# "CÉSARIO QUÊ?" INSINUAÇÕES LÉSBICAS NA PEÇA ENCENADA PELO TEATRO ESTÚDIO DE LISBOA

Francesca Rayner\*

O Teatro Estúdio de Lisboa (TEL) foi formado em 1964 pela encenadora e dramaturga Luzia Maria Martins e a atriz Helena Félix. As artistas tinham-se encontrado em Londres, cidade na qual Martins trabalhava como locutora na BBC e onde as duas estudavam teatro. Fundaram a companhia depois de regressarem a Portugal. O TEL é mais conhecido pelas suas encenações de dramaturgos anglo-americanos contemporâneos como Arnold Wesker, David Hare e Lillian Hellman. No entanto, Luzia Maria Martins também desenvolveu a sua própria dramaturgia nas peças que escreveu, sobretudo em *Bocage: Alma Sem Mundo* (1967), *Lisboa 72-74* (1974) e *Cesário Quê?* (1986).<sup>1</sup> Nestas dramaturgias, a influência do teatro narrativo de Erwin Piscator é clara e assumida pela companhia como forma de responder politicamente ao contexto da ditadura. Atores e atrizes aparecem como narradores que comentam as suas ações e os eventos das peças são frequentemente historicizados para dar uma ideia do contexto sociopolítico em que ocorrem. Mesmo assim, o desejo de representar as condições de vida miseráveis da população portuguesa que a ditadura queria esconder e a experimentação constante com formas de dramaturgia colaborativa tornam estas peças em muito mais do que simples exemplos do teatro político piscatoriano. Um dos fatores que distingue as dramaturgias do TEL deste modelo é a sua preocupação política em articular questões de

\* PROFESSORA ASSOCIADA NA ÁREA DE TEATRO E PERFORMANCE NO CENTRO DE ESTUDO HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DO MINHO E INVESTIGADORA DOS GRUPOS DE INVESTIGAÇÃO GAPS (GÉNERO, ARTES E ESTUDOS PÓS-COLONIAIS) E GIARTES (GRUPO DE INVESTIGAÇÃO EM ESTUDOS ARTÍSTICOS),

1 Martins escreveu um total de 8 peças para a companhia, traduziu 19 das peças encenadas pela companhia e fez a dramaturgia e/ou adaptação do texto em 4 espetáculos. Encenou 46 espetáculos entre 1964 e 1998. Ver CETbase.

género e de sexualidade com questões de classe e a sua valorização do trabalho das mulheres no teatro como atrizes, encenadoras, tradutoras e dramaturgas.

Durante a época da ditadura, a censura perseguia o TEL, com cortes nos textos (*Bocage*) ou a proibição total de levar textos ao palco (*Lisboa 72*). No primeiro destes exemplos, a censura reagiu mal ao paralelo entre as “moscas” de Pina Manique que perseguiram Bocage e o paralelo implícito com a perseguição política da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) como também a ênfase sobre as diferenças entre a vida dos ricos e a vida dos pobres. No segundo caso, os quatro censores não chegaram a um acordo sobre os temas tratados na peça e se as estatísticas sobre a população lisboeta eram verdadeiras ou não.<sup>2</sup> Os censores que consideraram a peça mal-intencionada predominaram e a peça foi proibida. Logo a seguir à Revolução, *Lisboa 72-74*, uma reflexão sobre a criação do espetáculo censurado e as novas condições de liberdade, foi o primeiro espetáculo pós-Revolução da companhia. Quando a atriz Ermelinda Duarte cantou esta liberdade em “Uma gaivota voava, voava” no final do espetáculo o público aplaudiu de pé e cantou com ela. Em todos estes espetáculos da autoria do TEL, as questões de classe e a oposição à ditadura aparecem em primeiro plano. No entanto, as experiências das mulheres e homens do povo, nem sempre coincidentes, faziam parte destes espetáculos e os seus públicos incluíam mulheres e homens, sobretudo estudantes.

Ao olhar para trás para a vida sob a ditadura, *Lisboa 72-74* também alertava para os novos constrangimentos que afetaram o teatro no período pós-revolucionário. Perguntava como é que o teatro poderia ser livre quando era sujeito aos critérios nem sempre claros dos patrocinadores e ao contexto da concorrência comercial da televisão. Depois de passarem os anos de euforia da Revolução, a companhia retomou estes temas em 1986 na peça *Cesário Quê?* Existem poucos estudos científicos sobre o teatro neste período e não existe nenhum estudo sobre a transição da ditadura para a democracia e as suas consequências para as mulheres no teatro.<sup>3</sup> Tão presentes no teatro independente em oposição à ditadura, as mulheres parecem ficar em segundo plano no teatro pós-revolucionário. Este breve ensaio pretende contribuir para o estudo desta transição da ditadura para a democracia na perspectiva das mulheres no teatro português. Concentra a sua análise na peça *Cesário Quê?* e sobretudo as

---

2 Informações sobre a proibição da peça nos documentos da Censura na Torre do Tombo, Lisboa. Relatório de Censura 9498.

3 Uma exceção notável é o livro de Eugénia Vasques sobre as mulheres que escreveram teatro no século XX em Portugal.

alterações entre as duas versões do texto que existem no espólio de Helena Félix no Museu do Teatro e da Dança em Lisboa. A peça tem como base a experiência londrina de Luzia Maria Martins na BBC e retrata as relações de trabalho das pessoas que trabalham numa estação de rádio portuguesa. A jornalista Wilma (Helena Félix) está encarregue de fazer um programa sobre o poeta Cesário Verde mas fica desanimada quando percebe que ninguém sabe nada sobre este poeta. Uma das pessoas entrevistadas pela jornalista até pergunta Cesário Quê? um comentário que dá origem ao título da peça. Evidentemente, uma peça sobre o esquecimento de um artista pode ser vista como uma meta-reflexão sobre o esquecimento da própria companhia no período pós-revolucionário. Fernando Midões, na sua crítica do espetáculo, fala numa exorcização dos problemas de Luzia Maria Martins que afeta negativamente a peça e a “ironia amarga” e “desencanto” que marcam a sua escrita. Escreve de forma mais positiva sobre as críticas à CEE e a cultura norte-americana na peça e a “censura disfarçada” que continua a pairar sobre os meios de comunicação.<sup>4</sup> Mais duvidosa é a sua noção da improbabilidade das pessoas que trabalham na rádio saberem de cor poemas de Cesário Verde, embora o crítico admita que o dizer dos poemas por Helena Félix é um dos pontos altos de um espetáculo caracterizada de forma geral pela sua “fragilidade dramática”.

As duas versões do texto que estão no espólio de Helena Félix parecem representar um primeiro esboço do texto escrito a máquina com a adição de textos escritos à mão em 1985, e uma versão posterior, talvez mais perto da versão levada a cena em 1986, que retira muito dos pormenores da vida quotidiana das pessoas que trabalham na rádio, e sublinha questões de solidão e de sexualidade.<sup>5</sup> Na primeira versão, a personagem estrangeirada de Georgette (Fernanda Montemor) é associada ao protesto social e cultural, a jornalista Wilma à solidão da mulher que vive sozinha e Sandra (Luisa Ortigoso) a

---

4 Portugal aderiu à Comunidade Económica Europeia (CEE) em 1986.

5 Não posso afirmar com certeza se a primeira versão do texto foi levada à cena ou não. O texto inclui uma lista de personagens e os nomes dos atores e das atrizes que iriam desempenhar estes papéis. O CETbase afirma que foi representada no Teatro Vasco Santana a partir de 21 de Março de 1985 no âmbito do centenário de Cesário Verde. No entanto, os jornais desta altura referem que nesta data, estava em cena outra peça, *Último Ato* de Simon Gray no Teatro Vasco Santana. É possível que a performance de 1985 tenha sido uma representação única em outro lugar no âmbito das comemorações do poeta e que a peça só tenha estreado no Teatro Vasco Santana em 1986. Numa comunicação pessoal, a autora Yolanda Gonçalves sugere que uma ordem de despejo da Câmara de Lisboa de 1985 por cause do subaluguer do teatro a uma companhia brasileira pode ter originado o cancelamento do espetáculo previsto para 1985. Os meus agradecimentos à autora por esta informação.

uma sexualidade heterossexual mais livre. Henriqueta (Fernanda Coimbra), a mulher da limpeza, ainda trabalha porque a sua pensão de viuvez não é suficiente para viver. Questões de género atravessam a peça. Georgette diz ao sub-diretor Filipe (Carlos Santos) para não se queixar do seu trabalho porque “se fosses mulher, te davam só programas sobre cozinhados, rendinhas e modas” (4).<sup>6</sup> Ela afirma que o Diretor da estação “acha que as mulheres só servem para a cama e para a cozinha” (5). Quando os trabalhadores são ameaçados pela introdução de novas tecnologias, Sandra pergunta ironicamente, “e também vão para a cama com os computadores como vão para a cama com alguns colaboradores?”. Enquanto segue os exercícios de Jane Fonda, castiga a falsa moralidade que humilha as mães solteiras na Repartição do Abono de Família porque os seus filhos não são todos filhos do mesmo pai. Comenta também que o Diretor não deixa que as mulheres vistam calças no trabalho. Depois de longas e não particularmente estimulantes discussões sobre as condições de trabalho na rádio, a primeira versão encena um diálogo imaginário entre Wilma e Cesário Verde sobre o seu ‘amigo’ Silva Pinto:

Wilma: E Silva Pinto?

Cesário Verde: Silva Pinto o quê?

Wilma: Foi realmente o teu amigo para a vida e para a morte?

Cesário Verde: Foi o grande amigo da minha vida

Wilma:..ou o grande amor da tua vida?

Cesário Verde: Foi o maior afecto da minha existência.

Wilma conclui “Era o casamento indestrutível de dois espíritos irmãos – a mais forte de todas as uniões que se geram em liberdade” (15).

Esta conclusão timidamente homoerótica desaparece na segunda versão e reaparece como uma afirmação hesitante do amor lésbico na figura rebatizada de Georgina. Cedo afirma, como na primeira versão, “Detesto ser mulher...ou antes detesto os homens” (9) e, numa utilização *avant la lettre* do termo geringonça, constata que “[a]final quem é que tem governado

6 Todas as citações são das duas versões do texto no Museu de Teatro e da Dança de Lisboa. Os meus agradecimentos a Sofia Patrão, a bibliotecária do Museu pela sua preciosa ajuda nesta investigação. Aproveito para lamentar a perda do espólio de Luzia Maria Martins. A irmã dela afirma que tudo que a Luzia tinha ficou num contentor em Londres, uma história pouco credível. Parece mais provável que a família não tenha querido que os seus pertences pessoais revelassem a sua orientação sexual. Neste sentido, perdeu-se um espólio teatral de grande valor por puro preconceito.

sempre esta geringonça? Eles, os homens. Não nos podem acusar disso!” (9). Pouco depois, sem nenhum tipo de provocação, diz aparentemente do nada “Eu também tive uma grande amiga que foi o grande afecto da minha vida...e não me envergonho de o dizer, estás a ouvir? (10).<sup>7</sup> Ninguém responde a esta afirmação que fica a pairar no ar. A Georgina insiste. Argumenta que “[o] amor é, acima de tudo, uma alegria. Sentimo-nos seguras, mesmo que o Mundo desaba à nossa volta” (10). No seguimento desta conversa, a personagem de Olga (Clara Joana), contrariada, diz “[ó] pá. Manda calar esta tipa. Estou cansada de a ouvir” (10). Este silenciamento é no mínimo ambíguo. Será por Georgina falar do lesbianismo ou por afirmar o valor de um amor feliz num ambiente de descrença e de desilusão? A tensão entre as duas mulheres continua.

A conversa depois volta para Cesário Verde e Silva Pinto. Georgina afirma-se “despojada” (11) do tipo de amor entre os dois e volta a tentar introduzir o tema do amor lésbico na conversa, repetindo, “[m]as eu não comecei por dizer que tinha tido esse grande afecto por uma mulher” (11) E pouco depois “[e] eu não disse também que não me envergonhava de o dizer – disse ou não disse?” (11). Ninguém responde a Georgina, nem reconhece as suas intervenções na conversa, mas no final da peça decidem ir para a casa dela, deixando Wilma sozinha. Nas duas versões, o texto acaba com um poema de Fernando Pessoa sobre Cesário Verde.

A arbitrariedade desta tentativa falhada e repetida de introduzir o tema do lesbianismo na conversa merece alguns comentários. Há o paradoxo de que a ausência do tema durante a época da ditadura ter sido seguida não por uma maior abertura, mas por um aparente silenciamento no período pós-revolucionário. Depois há a tensão entre Georgina e Olga, algo inexplicável se não for uma tentativa de silenciamento de uma mulher lésbica por outra mulher. Por último, há o estranho silêncio em volta das tentativas de Georgina de afirmar o seu amor. Ninguém parece ouvir o que ela diz e ninguém comenta as suas declarações. O facto de ninguém responder demonstra que enquanto as mulheres lésbicas eram tacitamente aceites no mundo mais ou menos plural do teatro, qualquer conversa mais aberta sobre o tema encontrava pouco eco. Se, como Fernando Midões afirma, *Cesário Quê?* representa um exorcismo dos problemas de Luzia Maria Martins e que a peça em geral é caracterizada por uma “ironia amarga” e um “desencanto”, percebe-se que

---

7 Na primeira versão, estas palavras aparecem como adições ao texto dactilográfico escritos à mão.



esta frustração profissional e pessoal deve-se em parte ao facto que na altura em que foi finalmente possível falar de questões de sexualidade, as novas formas de “censura disfarçada” fizeram com que estas questões ficassem mais uma vez silenciadas.

## Referências

- GONÇALVES, Yolanda. (2016) *Luzia Quê?* Lisboa: Chiado.
- MIDÕES, Fernando. Cesário Quê? *Diário Popular* 31.3.1986.
- VASQUES, Eugénia. (2001). *Mulheres Que Escreveram Teatro no Século XX em Portugal*. Lisboa: Colibri.
- Cesário Quê?* versão 1 51662 27.11.85, Espólio Helena Félix, Museu de Teatro e da Dança, Lisboa
- Cesário Quê?* versão 2 51661, Espólio Helena Félix, Museu de Teatro e da Dança, Lisboa
- CETbase: página sobre Luzia Maria Martins
- <http://www.cetbase.pt/reports/client/Report.htm?ObjType=Pessoa&ObjId=469>

# MILITÂNCIA PELA ARTE NA RESISTÊNCIA À DITADURA NO BRASIL. A TRAJETÓRIA POLÍTICA DE DADÁ

Carla Cristina Nacke Conradi\*

Este trabalho aborda a relação entre gênero, arte e ditadura ao analisar a vida e o ativismo político de Adair Terezinha Chefônica de Souza, a Dadá, a partir da narrativa autobiográfica. Como titereira, no teatro político, Dadá resistiu à ditadura militar no Brasil. Foi no curso de arte e teatro, proposto pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes que Dadá se interessou pela produção de bonecos. Em 1964, o Partido Comunista do Brasil ofereceu a militante uma bolsa de estudos no Centro Teatral de Moscou, na produção de títeres. Dadá chegou em Moscou na véspera do golpe militar, tornando-se uma subversiva procurada pela polícia política brasileira. Durante o exílio forçado de Adair, foi criado o Teatro de Bonecos Dadá, em homenagem à militante. Com uma presença marcante na história da resistência à ditadura militar, as peças do Teatro de Bonecos Dadá tiveram visibilidade e reconhecimento internacional. Diante da trajetória de vida de Adair, nos importa perceber o protagonismo político de Dadá durante a ditadura militar? Quem foi Adair de nascença e a Dadá de militância? Qual foi a sua relação com a arte teatral e a luta pela democracia? E entre a maternidade e a militância de esquerda? Dadá fora seu apelido desde pequena e reconhecido com o teatro. Sua atuação política foi notável e atingiu seu companheiro que começou a ser chamado também de Dadá, em alusão à sua militante, eis um caso raro na história das relações de gênero da ditadura brasileira.

**Palavras-chave:** Mulheres. Ativismo. Teatro Político. Ditadura civil-militar. Brasil.

\* PROFESSORA DO COLEGIADO DO CURSO DE HISTÓRIA, UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ, MARECHAL CÂNDIDO RONDON, BRASIL.

## 1. Introdução

O protagonismo político de mulheres contra a ditadura civil-militar brasileira e as relações de gênero sempre me interessaram como pesquisadora, principalmente no que se refere ao apagamento das trajetórias femininas na escrita da história sobre esse período. Talvez esta última questão seja a justificativa maior para meus estudos sobre a constituição de mulheres, através de suas subjetividades, como militantes no período da ditadura civil-militar no estado do Paraná, no sul do Brasil.

A tese intitulada “Memórias do sótão”: Vozes de mulheres na militância política contra a ditadura no Paraná (1964-1985) discutiu as memórias de mulheres paranaenses que participaram da luta contra a ditadura civil-militar (Conradi 2015), instaurada no Brasil com o golpe civil-militar no ano de 1964. A proposta foi analisar a constituição das subjetividades nesse processo de contar sobre si, sobre um passado de ação política contra a ditadura, pelas autobiografias orais. A análise de suas vidas por elas mesmas, mediante os percursos da memória, permitiu traçar uma história de mulheres em espaços de militância no estado do Paraná.

O trabalho de pesquisa começou pelo mapeamento de mulheres citadas em estudos sobre a época no Paraná. Com o tempo fui percebendo a dificuldade em estudar os protagonismos femininos com poucas informações, o que se tinha eram somente seus nomes e com quem eram ou foram casadas, pois o que determinava a menção delas, em livros de história ou de memórias era o fato de terem sido casadas com militantes que foram lideranças do movimento estudantil, de alguma organização de esquerda ou de partidos. Assim, entendi que a insistência no tema era uma das formas de resolver o seguinte paradigma: se, por um lado, algumas mulheres eram citadas em estudos do período, de forma bem factual, de outro lado, suas histórias de vidas não eram apresentadas, deixando a percepção de que elas estavam ali, mas era difícil chegar até elas. Nesse entendimento, as dificuldades eram motivadoras.

No Acervo da Delegacia de Ordem Política e Social - DOPS encontrei duzentos e dezoito dossiês individuais de mulheres que foram fixadas por esse órgão no estado. Não poderia trabalhar com as histórias de todas essas mulheres, era preciso um recorte temático para agrupá-las e definir quais as trajetórias políticas a serem estudadas. Durante a leitura de alguns dossiês os questionamentos começaram a surgir. Procurava informações que pudessem compor suas vidas, mas sabia que dado o olhar distorcido do órgão repressor,

que arquivou as informações sobre essas mulheres, o que eu estava a encontrar não permitia que suas trajetórias pudessem ser analisadas.<sup>1</sup> Nos dossiês, mesmo quando havia processos da justiça militar, os documentos oficiais como relatórios e interrogatórios estavam incompletos ou ilegíveis, dada a má preservação do material, antes de serem entregues ao Arquivo Público do Paraná. Da euforia de encontrar os dossiês individuais e temáticos que registraram a presença feminina na política, passei ao desânimo, pois percebi a dificuldade em analisar muitos daqueles documentos.

Contudo, de uma aparente ausência histórica, agora havia evidências de múltiplas participações femininas. As mulheres paranaenses não só foram protagonistas ativas desse processo, como eram múltiplas as suas atuações políticas. Trilhar esse caminho, por vezes sinuoso, foi necessário para que eu construísse uma posição política de questionar uma pretensa invisibilidade, identificada somente nos discursos da narrativa histórica e da produção memorialística. De fato, como diz Portelli, “considero maravilhosas as interferências. Sempre que algo se interpõe e muda a situação, muda o que fazemos, ou que as pessoas dizem, não há problema, pois se trata de algo importante na cultura e, portanto, de algo que descobrimos” (1997, p.45). As interferências, ou seja, as invisibilidades e as dificuldades foram fundamentais para repensar meu método de pesquisa, para que eu conhecesse o caminho que trilhava.

## **2. Memórias compartilhadas e a entrevista como uma co-autoria: O encontro com a titereira Adair**

“Ah! Minha filha, nossa conversa terá que esperar. Vou para o Peru com meu filho. Estive exilada por lá. Quero retornar antes que eu me vá” (Souza 2013). Essa foi a primeira informação que tive sobre Adair Terezinha Chefônica de Souza, a Dadá, contada por ela ao telefone. Iria retornar a um lugar que havia deixado saudade, queria reacender sua memória, reviver alguns fatos de seu passado. Parecia ser um desejo de recordar o vivido antes de partir desta vida.

---

1 A historiadora Ana Maria Colling considera que os arquivos do DOPS são masculinos. Isso se explica não somente pelo fato de grande parte dos documentos serem relativos ao sujeito de subversão homem, mas porque as mulheres não eram consideradas como sujeitos políticos pelos militares. Assim, “(...) os documentos do SOPS e do DOPS apresentam as mulheres participantes de grupos de esquerda como um apêndice dos homens, sem vontade própria, como marionetes teleguiadas” (1997, p. 99), portanto, não tinham capacidade de decidir pela militância como um projeto pessoal. Quando elas aparecem em documentos, estão registradas por serem ligadas – mães, filhas, esposas, namoradas – dos subversivos procurados ou presos.

Dadá estava em um momento de nostalgia. Foi nesse clima que encontrei a Dadá e Euclides Coelho de Souza, seu companheiro.

Em Curitiba, quando caminhava pela rua que levava à casa de Dadá, vi de longe uma senhora sentada no segundo andar de um sobrado, perto de uma sacada, olhando para a rua. Imaginei que pudesse ser ela. Quando cheguei à casa, Euclides estava no portão, à minha espera. Ele estava ansioso, empolgado e feliz por alguém ainda se lembrar de ambos. Euclides me pediu para subir. Dadá não descia mais do segundo andar, estava doente e tinha dificuldades de caminhar. Quando entrei na sala, vi o sorriso de Dadá e me senti bem-vinda. A sala em que ela estava era uma miscelânea de *souvenirs* de muitas viagens feitas pelo casal na busca de conhecer o mundo através do Teatro de Bonecos, mas esses *souvenirs* pareciam muito mais rastros, fragmentos e partículas de uma vida vivida para divertir e educar crianças e adultos/as. E lá estava Dadá, no meio daquilo tudo, revivendo sua vida, como uma forma de passá-la a limpo.

Começamos a entrevista. Dadá estava um pouco tímida. Poucas vezes ela havia narrado sua história de vida pessoal e foram raras as vezes em que sua história não esteve atrelada a do teatro. Emocionou-se ao falar de sua mãe, uma mulher lutadora e que fez de tudo para sua filha estudar, para que pudesse ter condições de batalhar a vida da forma como ela escolheu, a vida artística. Contou sobre sua experiência de vida em Moscou e o quanto ficou maravilhada com as técnicas de confecção de bonecos que aprendeu por lá, o que deu formas, mais tarde, aos artistas principais do Teatro de Bonecos Dadá. Mas não se esqueceu de dizer: “Eu conheci o Che Guevara em Moscou. Eu não vou falar para ninguém que conheci o Che, porque vão dizer ‘Essa velha está mentindo’, mas ele estava lá, na Praça Vermelha” (Souza 2013), denunciando assim, um dos poucos momentos de sua vida em que foi *tiete*.

Euclides queria contribuir com a entrevista e, por diversas vezes, entrava na sala e dizia: “Vou atrapalhar? Já terminou?” (Souza 2013).<sup>2</sup> Ele queria ajudar no relato, trazer mais informações, falar da atuação deles no teatro. Dizia que Dadá sofria de modéstia. Quando Euclides interferia na entrevista, Dadá ficava em silêncio. Era seu companheiro que narrava a militância dos dois como se não existisse dois militantes, e sim um, ou seja, havia toda uma história de vida a dois. No final, Euclides (2013), com simpatia, me disse: “Eu me meti para

---

2 Apesar de fragmentos da fala de Euclides Coelho de Souza estarem no texto, é importante salientar que a entrevista foi direcionada a Adair, todavia em alguns momentos Euclides participou. Assim, as citações de Euclides estaram referenciadas também com Souza.

atrapalhar só. Essa parte você põe assim: ‘Agora a minha tese ficou ruim por que o marido dela entrou e acabou com a entrevista da mulher’”. Durante as intervenções de Euclides na entrevista, Dadá falou muito pouco. Sentada diante da sacada, olhava para fora. Possivelmente nossa conversa mexeu com enredos do passado, o que fez com que, aparentemente, eu a perdesse. Dadá estava longe com seus pensamentos, o que refletia em seu silêncio.

No encerrar da entrevista, deixaram transparecer que estavam tristes. Parecia-me que há muito tempo não eram lembrados e reconhecidos pela militância no teatro e pela militância por um mundo democrático, igualitário e justo. Não era por menos que Dadá mirava o horizonte. Os sentimentos do presente influenciaram seu olhar para a sua trajetória de vida. Talvez fosse nesse sentido que, no final da entrevista, antes de eu agradecer a oportunidade daquele momento, Adair me disse: “Eu acho que a gente não te agradou muito, não temos histórias muito consistentes para te contar, mas” (Souza 2013). Não era a primeira vez que uma ativista política havia me dito algo parecido. Não era a primeira vez que uma militante política havia me dito algo parecido. Aprendi com Michele Perrot (1989) que as mulheres tendem a tornar coadjuvantes suas experiências políticas, no entanto, me surpreendi com sua frase. Não desconsidero que minha subjetividade estivesse bastante aflorada, mas, para mim, não sentia que ela estivesse a desmerecer a militância política do casal, mas me desafiava no sentido de que se eu, como historiadora sobre o período, saberia compreender suas trajetórias políticas ou melhor, suas trajetórias de *titereiros* políticos. Conseguiria identificar o legado do casal, tão apagado na sociedade curitibana e, ao mesmo tempo, tão vivo e cheio de detalhes em suas memórias? Talvez um dos motivos de seu silêncio fosse esse, ou seja, ela também tentava fazer uma leitura sobre a minha posição profissional e política sobre tudo o que ela havia narrado.

Saí do encontro com Dadá com a certeza de que ela estava em um momento propício para falar sobre si, em um momento de reflexão sobre sua vida. A imagem dela sentada à sacada me voltou à mente. Essa imagem havia me impressionado. Naquele momento de sua vida, Dadá morava no segundo andar de sua casa, estavam revivendo lembranças guardadas no sótão da sua memória. O que deu contornos para o título de minha tese de doutorado.

O Teatro de Bonecos Dadá foi um presente de Euclides à sua companheira quando ela estava em Moscou e impedida de voltar ao Brasil. Dadá fora seu apelido desde pequena e também em sua militância política no teatro contra a ditadura, mas, acima de tudo, militância por um outro mundo. Dadá teve uma

visibilidade notável, que atingiu Euclides, que começou a ser chamado também de Dadá, *o Dadá*, em alusão à sua companheira. Eis um caso raro, em que um homem passou a ser conhecido pelo protagonismo de uma mulher. Nove meses após a entrevista, a Dadá faleceu, em 11 de dezembro de 2013.

Mas, qual o protagonismo político de Dadá durante a ditadura militar? Para responder tal é necessário conhecermos a trajetória de vida da militante.

### 3. Adair de nascença e a Dadá de militância

Adair Terezinha Chefônica de Souza, a Dadá, nasceu em Tacanissa, em Rio Branco do Sul, uma região de Curitiba. Foi criada pela avó até os sete anos, enquanto sua mãe Maria Helena Costa trabalhava como empregada doméstica. No lugar onde nasceu o ensino era muito precário, por isso mudou-se para Curitiba, a capital do estado, e foi morar a casa de uma tia no bairro Bacacheri, estudando no Grupo Escolar do Bacacheri, cursando o ensino fundamental primário. No ensino fundamental secundário, passou a morar com sua mãe.

Formou-se como professora primária pelo Instituto de Educação Paranaense e foi nomeada para lecionar em Pinhalão do Oeste, município no interior do Paraná. Após quatro meses, conseguiu transferências para o Grupo Escolar Júlia Wanderley, em Curitiba, momento em que começou a aflorar sua consciência política. Adair percebia que o Brasil mudava e a juventude discutia cada vez mais as questões políticas e desejou fazer parte desse período de questionamentos. Foi na União Nacional dos Estudantes – UNE, mais especificamente em um curso de arte e teatro, proposto pelo Centro Popular de Cultura da UNE, em que encontrou pessoas que partilhavam o mesmo senso de justiça social que o dela. Não se sentiu mais deslocada. Dentro desse curso, Adair se interessou pelo Teatro de Bonecos, mas também começou a participar das reuniões políticas, passeatas, pichações pela cidade. Com seu envolvimento descobriu quais as lutas a serem travadas naquele momento, como por exemplo o imperialismo norte-americano e a invasão estadunidense em Cuba.

Nesse mesmo período a UNE e o Ministério da Educação lançou o Plano de Alfabetização de Adultos pelo método Paulo Freire, e, através do teatro de bonecos, conquistando as crianças, professores e professoras entraram nas favelas de Curitiba para auxiliar no processo de alfabetização. Adair começou a trabalhar com Euclides Coelho de Souza, que viria a ser seu marido, nesse

projeto de educação para adultos. Ela ela responsável das atividades práticas, por sua habilidade manual e ele das atividades teóricas. Por se envolver em vários projetos de artesanato, Adair e mais quatro professoras foram selecionadas com uma bolsa de dois anos, para cursar a na escola do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial – SENAI no Rio de Janeiro, se especializando assim na produção de bonecos. Em 1964, depois de um ano de curso, voltou de férias para Curitiba e o Partido Comunista do Brasil – PCdoB lhe ofereceu uma bolsa de estudou em Moscou. Lá ela faria um curso de teatro de bonecos no Centro Teatral de Moscou e também um curso político na escola do Partido. Chegou à Alemanha três dias antes do golpe militar no Brasil.

O curso oferecido para Adair em Moscou tinha a duração de seis meses, mas devido o golpe militar no país, ela e todos os outros brasileiros e brasileiras que fizeram a viagem ficaram impossibilitados de voltar para o Brasil, além de a situação ter dificultado muito a comunicação. Diz ela:

[D]epois eu soube o desespero de tentar salvar esses que ficaram de juntar dinheiro pra mandar para o Euclides e para outras pessoas (...). Depois eu soube, a minha mãe, na casa dessas patroas que a minha mãe morava, a polícia cercou depois do Golpe, me procurando. A minha mãe foi chamada no DOPS (Souza 2013).

Após um ano e meio fazendo cursos sobre política e impedida de sair da Alemanha, o partido montou um esquema para ir, aos poucos, levando os/as brasileiros/as de volta. Para isso, eles/as falsificavam o passaporte de Adair e ela precisou passar por diversos países europeus até chegar ao Uruguai e, de lá, montar outro esquema para entrar no Brasil. Chegando ao país, mesmo sendo procurada, passou pelo Rio de Janeiro, depois Curitiba, Londrina e, por fim, retorna a Curitiba e vai morar na casa de uma prima. Nesse retorno, Adair não saía de casa, mas trabalhava em seus bonecos, que foram usados pelo Partido para realizar algumas apresentações nos teatros curitibanos. Após seis meses, decidiu ir para o Rio de Janeiro, lugar onde desenvolveria uma tarefa política:

Nessas alturas eu tinha contato com o Partido, então, através do Partido, eu fiz contato com os jornalistas do Rio de Janeiro, com gente de televisão, com médicos, com dentista, com advogado, com sindicato, com tudo. Então eu levei, fiz todo um empresariamento, aluguei um teatro em Copacabana, vendi toda a lotação do teatro. Porque as pessoas ajudavam, porque eu vendia a lotação, mas a metade do dinheiro era para fazer fiança para a família dos presos político, do pessoal que estava passando necessidade.



(...) Fiz esse empresariamento e daí, mais a nossa luta foi um pouco cultural. Não assim de participação em outro tipo de atividade. Através da cultura que a gente agilizava as coisas e brigava (Souza 2013).

Quando fazia todas essas viagens, Adair usava o nome de Maria, mas sem comprovação alguma, felizmente não era feito o controle da identidade ao embarcar em ônibus e nunca foi parada por militares para conferir sua identificação. Reflexiva, Adair indagou: “Eu não sei se por que eu nunca fui pega” (2013). Já que foi cassada pela polícia política, informação que descobriu trinta anos depois, “porque depois, quando abriu o arquivo do SNI em Brasília, daí que eu fui ver que eu tinha um documento secreto do Exército para me cassar em qualquer lugar” (2013).

A militância de Adair aconteceu primordialmente na esfera cultural, mas sempre acompanhada da ideologia do Partido. Ainda no Rio de Janeiro, recebeu homens e mulheres militantes de outros Estados, fez contatos, principalmente com os jornalistas que podiam noticiar algumas barbáries da repressão, como o fechamento de uma escolinha do partido chamada Jardim de Infância Pequeno Príncipe, em Curitiba, onde vários militantes foram presos. Nesse sentido, Adair não tinha medo de andar pelas ruas, ser perseguida, sequestrada ou ir presa. Para ela, as atividades políticas eram uma obrigação sua com o país e com seus companheiros. Aquele era o seu lema de vida.

Sua relação com Euclides foi bastante conturbada. Começaram a namorar no Centro Popular de Cultura e se separaram quando ele ganhou uma bolsa para estudar em outra cidade. Depois foi a vez dela fazer o curso no SENAI no Rio de Janeiro e, posteriormente, em Moscou. E quando ela retornou, ele passou um ano em Moscou. Adair conta que “a gente namorava quando dava, o importante era o que a gente estava fazendo” (Souza 2013). O casamento aconteceu depois do retorno de Euclides de Moscou, no mesmo período em que o Teatro de Bonecos Dadá se dividiu, um grupo em Curitiba e outro em Guanabara, no Rio de Janeiro. Adair e Euclides seguem para Brasília para algumas apresentações e decidem ficar por lá, porém com o nome de Maria e Gustavo.

O Teatro de Bonecos Dadá não estava isento de ideologia e intencionalidade política, porém o modo como era apresentado estava mais voltado para desenvolver a sensibilidade das crianças, o público-alvo, para as injustiças, preconceitos, violências sem com isto precisar falar abertamente sobre o assunto, criando possibilidades interpretativas da realidade através dos bonecos. Assim, afirma:

[N]ós montamos peças boas. Tem uma que eu gosto muito, que é de um mexicano que fez um movimento com a população indígena do México, que é “Pedrinho vencido por Tiago”, o nome da peça. É um patrão que obriga as crianças a trabalhar, trabalhar, trabalhar e trabalhar, e cada vez que eles têm preguiça de trabalhar ou se cansam, ele assusta eles com o diabo. Ele usa uma máscara de diabo. Porque foi o que foi feito com os indígenas latino-americanos, era usado a religião para convencê-los. E eles trabalham, trabalham e ele sempre assustando, assustando, até o dia que eles resolvem dar um cassete no diabo, e quando eles batem no diabo cai a máscara e o patrão sai do pano (Souza 2013).

Com essa abordagem, Adair e Euclides pretendiam que as crianças compreendessem a si mesmas, sobre suas vivências e também a situação política do país, em um momento de muita censura, violações de direitos e repressão. Já era 1969, Adair com um filho de um ano, tentou o concurso para a Escola Parque de Brasília, escola que, durante a manhã, tinha aula normal em sala e a tarde ensinava todo tipo de arte, música, teatro, canto, literatura, educação física. Começou a trabalhar na escola e decidiu, juntamente com seu companheiro, fazer vestibular para a Universidade de Brasília. Quando passaram, foram morar no Centro Olímpico da Universidade de Brasília, todavia a situação por lá era muito complicada, dada a vigilância e a repressão. Adair conta que

[I]a de barreira em barreira da polícia, mostrando meu crachá de Escola Parque e tudo, e conseguia entrar. As vezes de noite, a polícia batia altas horas atrás dos estudantes, lá no nosso barraco, eu pegava meu filho, balançava no colo. Eles entravam olhavam embaixo da cama, por tudo, iam embora. Daqui a pouco os estudantes vinham tudo coberto de bosta porque tinham fugido pelo campo de esgoto, iam, coitados, tomar banho. (Souza 2013)

Até o Ato Institucional nº 5 – o AI-5, de 13 de dezembro de 1968, Adair e seu companheiro viviam e atuavam em suas profissões *tranquilamente*, mas em meados de 1970 foram condenados. Já não moravam mais no Centro Olímpico, mas ainda em Brasília. Uma noite, voltando pra casa após a aula, se depararam com a polícia em frente à sua casa. O filho André Luís estava dentro da casa com a babá, a saída foi desviar e seguir para a casa de um amigo, voltando para buscar o filho somente dias depois. Deixaram tudo, móveis, bonecos, toda uma história construída naquele local, mas “esse era o preço” (Souza 2013). Seguiram para o Rio de Janeiro, em Copacabana encontraram ajuda de um

padre que cedeu espaço na Igreja para os ensaios das peças de teatro. Quando o cerco apertou e precisaram sair do país, foi esse mesmo padre que os colocou em contato com Branca Moreira Alves, a mulher que os ajudaria a fazer a travessia para o exterior. Euclides foi primeiro, depois uma militante e logo após Adair, deixando seu filho com sua mãe. Mas, na noite em que a ativista iria viajar, 4 de novembro de 1969, mataram Carlos Marighella e a viagem foi cancelada. Depois de mais de seis meses ela conseguiu fazer a travessia. O trajeto consistia em ir do Rio de Janeiro até Porto Alegre, depois até Livramento e atravessar a fronteira para Montevidéu. Seguindo para Buenos Aires, onde se encontrou com sua amiga Lídia Lucaski e seu marido Euclides. Por lá os três fizeram passaporte e seguiram para o Chile, o país escolhido para o exílio.

Os homens e mulheres militantes exilados no Chile chegavam, muitas vezes, apenas com a roupa do corpo e para se manterem, até conseguirem emprego, eram auxiliados por uma caixinha financiada por aqueles que já estavam empregados, principalmente a alta cúpula do governo João Goulart, que estava no país há mais tempo. Aos domingos os militantes, em melhores condições, convidavam os recém-chegados para almoçar em suas casas e, em um desses almoços, Adair recebeu um presente enviado por Dona Branca, uma mala que estava em Curitiba com seus bonecos.

Adair e Euclides frente a um possível golpe militar no Chile, seguiram para o Peru com mais dois amigos. Pouco tempo depois estourou o golpe no Chile e os brasileiros que lá permaneceram viveram tempos difíceis de repressão violenta. A partir desse momento os homens e mulheres exilados não se sentiam seguros em lugar algum, pois sabiam da cooperação entre os países que viviam as ditaduras na América Latina, cooperação denominada Operação Condor.

Adair que havia deixado seu filho com a mãe, em Curitiba, só voltou a revê-lo quando estava no Peru. Com dois anos e meio, a criança fez um passaporte e foi levada pela avó. Em 1975, depois de quatro anos, a família queria retornar ao Brasil, mas Adair e o filho André não conseguiram renovar o passaporte. Foi quando Adair inventou uma história de que tinha câncer e que, “com ditadura, sem ditadura, com tortura ou sem tortura” (Souza 2013), queria voltar para o Brasil e conseguiu o direito de uma única viagem, tendo que devolver o passaporte quando chegasse. Decidiram entrar no país por Manaus, por acreditarem que nesse trajeto não teriam problemas com a documentação. De fato, foi o que aconteceu.

Dentre as dificuldades encaradas por Adair durante a militância está o tempo em que ficou longe do filho e o ressentimento em vê-lo sofrer com

as confusões que as mudanças frequentes lhe causavam. A ativista, mãe, artesã entendia a ditadura como um momento histórico de violências, mas de muitas resistências por parte de homens e mulheres. Ela não participou de movimentos feministas, tampouco de lutas pelos direitos das mulheres, mas via no teatro uma maneira de atingir toda a população, principalmente as crianças em situações de marginalização e, fomentar nelas, uma consciência política. No momento da entrevista, permaneceu com a mesma postura política, afirmando que o teatro continua a ser uma arte que abarca todas as outras e, nesse sentido, se ressentia pelo estado não patrocinar peças teatrais para as crianças ou para a classe trabalhadora na atualidade. Adair questionou a elitização do teatro na sociedade, já que não foi por esse tipo de arte que ela e Euclides batalharam tanto no passado: “Tentamos discutir o teatro de uma forma política, de inserir ele dentro da luta, é uma coisa que eu acho que faz muita falta para a criança, faz muita falta para a educação, através do teatro pode se discutir tudo” (Souza 2013).

#### 4. Dadá e as narrativas autobiográficas

A invisibilidade do protagonismo feminino na luta contra à ditadura militar no estado, é traduzida como um silêncio político embasado em estratégias de poder, pelo ocultamento das trajetórias femininas. E, para contrapor tal afirmação, as vozes das mulheres são ouvidas, transcritas e analisadas. Somente elas podem, a partir de suas memórias, trazer à luz suas trajetórias e suas *performances* políticas durante a ditadura militar. Segundo Margareth Rago (2013), as histórias de vida das militantes feministas, estudadas pela autora, são entendidas como memórias autobiográficas. Para tanto trabalha com “a noção de espaço autobiográfico, entendido a partir dos diferentes tipos de narrativas de si, entre memórias, depoimentos, entrevistas, correspondências, diários ou *blogs*, que permitem cartografar a própria subjetividade” (Rago 2013, p. 33). Dentro dessa perspectiva, Rago percebe que muito mais que narrar suas vidas, enquanto histórias de vida, essas mulheres demonstram uma preocupação com a reinvenção de si e da relação com o outro, dentro da perspectiva ética, a partir das noções de *escrita de si* de Michel Foucault (1992).

Depois que saí da casa de Adair pensei em todas as outras mulheres que entrevistei e percebi que suas vozes eram *vozes do sótão*, memórias do vivido que estavam há muito tempo guardadas, como se estivessem na gaveta de um móvel

antigo, de uma época distante, memórias em algum canto do sótão de suas vidas que agora emergiam das margens, seguindo para o centro de suas existências. Eram memórias emergindo a provocar e, ao mesmo tempo, a compor narrativas de si, revivendo a arte de se contar. *Vozes e sótão* não se referem ao ato de dar voz a essas mulheres, no sentido de fazê-las existir, dito de outra forma, dando voz a sujeitos e trazendo do escuro à luz suas memórias. Apesar de que, como afirma Philippe Joutard (2000) entre novos e antigos desafios que se apresentam para a história oral no século XXI, o que continua a prevalecer é a força da história oral, o “dar voz àqueles que normalmente não a têm: os esquecidos, os excluídos ou, retomando a bela expressão de um pioneiro da história oral, Nuno Revelli, os ‘derrotados’” (Joutard 2000, p. 33). No entanto, como contextualiza o autor, o trabalho do pesquisador e pesquisadora da história oral é dar voz aos sujeitos, mas é imprescindível que este entenda e evidencie que “cada indivíduo é ator da história” (Joutard 2000, p. 33). Portanto, muito mais que dar voz às militantes, é significativo mapear como essas mulheres constroem um sentido para o passado a partir do presente e como essa reflexão passa a ocupar um lugar fundamental para a ressignificação do passado que se recorda.

O composto *vozes e sótão* faz alusão ao que Michèle Perrot denominou de “segredos do sótão” (1989, p. 11), ao se referir a registros íntimos que estavam em arquivos privados, registros esses circunscritos ao universo feminino, ao cotidiano e, assim, às memórias e aos sentimentos de tais mulheres alvo de destruição. Sótão foi o lugar de pertencimento dessas mulheres por muito tempo. Memórias do sótão é uma metáfora às memórias de mulheres – memórias guardadas por muito tempo – sobre um passado pertencente a elas, não somente por serem lembranças íntimas, mas que ao desvelarem esse passado, que transborda de sensibilidades e de momentos únicos, essas mulheres estariam por muitas vezes se expondo. Esses segredos, que somente poderiam ser narrados por elas mesmas, como uma confidência de uma companheira no cárcere, os sentimentos de experienciar a maternidade na clandestinidade e exílio, a nudez na frente de homens prestes a torturá-las. Memórias guardadas porque, muitas vezes, são inenarráveis, pois não há como contá-las sem revivê-las. Por outro lado, para narrá-las é necessário ouvidos atentos para escutá-las.

As memórias foram guardadas em um local próprio para elas, o *sótão*. Guardadas não quer significar esquecidas, mas preservadas, pois essas mulheres sabiam que, em algum momento de suas vidas, possivelmente na velhice, quando relembrar é um exercício único, voltariam a reencontrá-las e a revivê-las, seja para conferir algum sentido às suas existências ou para o difícil e

necessário, trabalho de sociabilização de suas experiências para o conhecimento das gerações futuras. Conforme Ecléa Bosi (1994), na velhice existe uma obrigação social, a de lembrar o passado, mas não como uma maneira de contemplação, pois o sujeito “não está descansando, por um instante, das lides cotidianas, não está entregando-se fugitivamente às delícias do sonho: ele está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da sua vida” (1994, p.23).

Ao narrar seu passado como militantes políticas da ditadura civil-militar, as mulheres se deslocaram de uma prática de si, que segundo Perrot, são acostumadas a fazer, “as mulheres, frequentemente, apagam delas mesmas as marcas que adquiriram dos passos que deram no mundo, como se deixá-las transparecer fosse uma ofensa à ordem” (1989, p. 13). Ao conhecer as histórias de vida de militantes que lutaram pela liberdade em períodos autoritários e repressores, percebo que é recente a disposição delas em testemunhar sobre o período, expondo suas vidas pessoais ao conhecimento de todos. Se, por algum momento de suas existências, elas fizeram o que Perrot afirma, isso foi por um momento efêmero, pois em suas narrativas o desejo de que suas trajetórias saíssem do *sótão* – local nostálgico e de pertencimento – e tornassem visíveis à história, foi algo bastante perceptível.

## 5. Conclusão

Neste artigo evidenciei a trajetória política de Adair que, através da militância e da arte, resistiu à ditadura civil-militar. Reconstituir a vida dessa ativista, a partir da análise dos dados recolhidos na entrevista, é um exemplo da multiplicidade de atuações, posturas e evidências de mulheres na luta contra a ditadura militar no Paraná, fora do contexto nacional Rio de Janeiro a São Paulo.

Na formulação da reconstituição de sua trajetória, a primeira preocupação foi encontrar uma maneira de tornar minha escrita o mais próximo possível da narrativa de Adair, sendo o objetivo principal a visibilidade do protagonismo político da militante e assim, problematizar por que, apesar das tantas evidências, há um apagamento da ação política das militantes. Este texto, faz parte de uma proposta maior, que versa sobre as relações de gênero no contexto da ditadura civil-militar, em que as trajetórias autobiográficas permitem compreender a questão: como se constrói uma memória da participação política das mulheres paranaense, em certo contexto histórico do Paraná e também do Brasil?

## Referências

- COLLING, A. M. (1997). *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos.
- CONRADI, C. C. N. (2015). *Memórias do sótão: Vozes de mulheres na militância política contra a ditadura no Paraná (1964-1985)* (Tese de doutoramento, Universidade Federal do Paraná, Curitiba).
- DE CERTEAU, M. (2011). *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes.
- FOUCAULT, M. (1992). A escrita de si. In M. Foucault, *O que é um autor?* Lisboa: Passagens.
- JOUTARD, P. (2000) Desafios à história oral do século XXI. In Alberti, V. & Fernandes & T. Ferreira, M. (Eds). *História oral: desafios para o século XXI* (pp. 31-45). Rio de Janeiro: Editora Fiocruz.
- PERROT, M. (1989). Práticas da memória feminina. *Revista Brasileira de História*, v. 9, n. 18, p. 9-18.
- PORTELLI, A. (1997). Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na história oral. *Projeto História*, 15(2), 13-49.
- RAGO, M. (2013). *A aventura de contar-se. Feminismo, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora Unicamp.
- SOUZA, A. T. C. Entrevista concedida a autora em 18 de maio de 2013, Curitiba. Acervo da autora.
- SOUZA, E. C. Participação na entrevista concedida a autora em 18 de maio de 2013, Curitiba. Acervo da autora.

# CARMEN MIRANDA COMO SIGNO CULTURAL. DO ESTADO NOVO AO MOVIMENTO TROPICÁLIA, AO “BRASIL DE BOLSONARO”

Orquídea Cadilhe\*

Carmen Miranda continua ainda hoje a ser motivo de debate sobre autenticidade cultural e estereótipos, causando respostas ambivalentes à sua personagem. Este artigo tem como objetivo estabelecer desvios e analogias entre leituras que foram feitas da sua imagem como signo cultural em três contextos históricos diferentes, nomeadamente durante o Estado Novo, o movimento Tropicália, e pelo Brasil da atualidade. Serão discutidas as abordagens que foram feitas pelo regime ditatorial de Getúlio Vargas à carreira de Carmen Miranda nos Estados Unidos da América e a posterior resposta desta às mesmas por via da sua música, interpretações feitas nos finais dos anos 60, nomeadamente por Caetano Veloso, e como ele transmitiu essas leituras ao seu público, e, finalmente, como Carmen Miranda foi mais uma vez revisitada durante a campanha para as eleições presidenciais no Brasil em 2018 através do filme *Tragam-me a Cabeça de Carmen Miranda* de Felipe Bragança e Catarina Wallenstein.

**Palavras-chave:** Carmen Miranda. Ditaduras. Hibridismo. Identidade. Signo Cultural

## 1. Carmen Miranda, o Estado Novo e a Política da Boa Vizinhança

Carmen Miranda nasceu Maria do Carmo Miranda da Cunha no concelho de Marco de Canaveses, Portugal, em 1909. Quando tinha menos de um ano a família mudou-se para o Rio de Janeiro, Brasil. Esta abandonou os estudos aos dezasseis anos e teve vários empregos, nomeadamente numa conceituada chapeleira, a *La Femme Chic*, no centro do Rio de Janeiro, o que veio a refletir-se

\* INVESTIGADORA DO CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DO MINHO E DO GRUPO DE INVESTIGAÇÃO EM GÉNERO, ARTE E ESTUDOS PÓS-COLONIAIS (GAPS), PORTUGAL.



na imagem que adotou em palco e nas telas. Os seus pais tinham uma pensão e muitos dos seus clientes eram compositores, músicos e artistas. Ela veio a conhecer o compositor e guitarrista Josué de Barros em 1928, e começou a sua carreira em 1929.

Dez anos depois, o empresário e produtor norte-americano Lee Shubert viu-a atuar no Casino da Urca, o que culminou na assinatura de um contrato para atuar no musical da Broadway *Streets of Paris*, o qual estreou em maio de 1939. Getúlio Vargas viria a financiar a sua viagem, bem como a da sua banda, o Bando da Lua, pois viu em Carmen Miranda um potencial veículo para consolidar as relações económicas entre os dois países.

A 5 de março de 1940 Carmen Miranda atuaria para o presidente Roosevelt durante um banquete na Casa Branca e no mesmo ano estreiar-se-ia no cinema norte-americano. No entanto, apesar do indiscutível sucesso que estava a angariar nos Estados Unidos da América, a 15 de julho do mesmo ano, numa viagem que fez ao Brasil, foi mal recebida por uma plateia composta de representantes do Estado Novo no Casino da Urca que a acusaram de perda de autenticidade brasileira, o que culminou na sua saída do palco em lágrimas.

Interpretando o motivo que deu origem ao incidente de 1940 no Casino da Urca, Gabriel Veppo de Lima (2013) faz referência a um discurso de Vargas que tivera lugar cerca de um mês antes e onde este dissera:

Marchamos para um futuro diverso de quanto conhecíamos, em matéria de organização económica, social ou política, e sentimos que os velhos sistemas e formas antiquadas entraram em declínio. Não é, porém, o fim da civilização, mas o início tumultuoso e fecundo de uma nova era (Lima, 2013, p. 26).

Segundo Lima:

No contexto de seu pronunciamento, suas referências são claramente a “novidade” política do eixo nazifascista da Alemanha e Itália e o velho liberalismo dos Estados Unidos da América. No mesmo discurso Vargas vai declarar que passou a era dos liberais impováveis, em uma clara alusão aos países que formaram o eixo dos aliados (...) (Lima, 2013, p. 26).

Já em 1933, Roosevelt, começando a recear que o Brasil se estivesse a aproximar demasiado das ideologias da Alemanha nazi, estabeleceu a política da Boa Vizinhança: os Estados Unidos da América faziam investimentos

e vendiam tecnologia para a América Latina e em troca esta daria apoio político aos Estados Unidos. No início da Segunda Guerra Mundial Vargas continuava a fomentar relações com os países do eixo atlântico e não deixaria de vir a recusar vistos de entrada a pessoas de origem judaica, limitar a imigração, estipular que pelo menos dois terços dos trabalhadores das empresas tinham de ser brasileiros, mandar perseguir e encarcerar os que se opunham ao regime, implementar a censura nos meios de comunicação, distribuir verbas pelas escolas de samba que exaltassem o patriotismo nas letras das canções. A Educação Moral Religiosa e Cívica passou a ser obrigatória nas escolas pois a religião funcionava como um canal de transmissão de ideias políticas. Seis meses antes do ataque a Pearl Harbour os Estados Unidos da América concederam um empréstimo ao Brasil e, durante o ataque, navios comerciais brasileiros foram destruídos pelos submarinos alemães, o que ajudou a que a Política da Boa Vizinhança durasse até ao final da Guerra. Por outro lado, o Brasil também tinha interesse em manter boas relações comerciais com os Estados Unidos da América, nomeadamente, porque via este como um importante importador de café e açaó.

A Política da Boa Vizinhança tinha ainda como objetivo fomentar uma aproximação cultural e desenvolveu-se uma constelação de discursos sustentados por práticas visuais específicas, aparatos e mecanismos que contavam com as novas tecnologias, nomeadamente o cinema, a fotografia e a rádio. Foi neste contexto que em 1939 Carmen Miranda foi para os Estados Unidos da América.

Com o acidente no Casino da Urca o regime de Vargas questionou a legitimidade discursiva de Carmen Miranda enquanto artista e símbolo nacional, considerando que esta tinha sofrido uma perda de identidade brasileira porque a identidade cultural estava circunscrita pela ideia de nação. Daí que Veppo de Lima (2013) comente, “Esta história de Carmen Miranda é uma história sobre um tipo de discurso e o direito de fazê-lo” (Lima, 2013, p. 24). Veppo de Lima incorre aqui numa retórica de ‘parrésia’, um tipo de discurso no qual se afirma uma verdade ameaçadora para a maioria, envolvendo declaradamente um risco, uma vez que o sujeito arrisca perder o seu direito de falar livremente quando revela uma verdade que ameaça a maioria <sup>1</sup>.

---

1 Tal como Foucault afirma, [It] involves some courage, the minimal form of which consists in the parrhesiast taking the risk of breaking and ending the relationship to the other person which (...) made his discourse possible (...) it was originally rooted in political practice and the problematization of democracy” (Foucault, 2011, p. 11).

Em resposta à recepção que teve, Carmen Miranda gravou a canção *Disseram que eu Voltei Americanizada*.<sup>2</sup> Se os versos onde aparece o termo “americanizada” fossem suprimidos, todas as características negativas que são enumeradas eram facilmente encontradas na elite brasileira que a criticou. Podemos considerar que Carmen Miranda proferiu um discurso de parrésia ao gravar esta canção. Ela parece estar a dizer “A brasilidade que vocês disseram estar perdida em mim não condiz com a vossa”, devolvendo ao governo a sua própria crítica e reafirmando os seus valores populares.

Após regressar aos Estados Unidos, Carmen Miranda viria a participar em programas de televisão e rádio e a atuar em casinos, casas noturnas e teatros, tendo chegado a ser a principal atração do Copacabana Nightclub, cujo cartaz é ainda hoje uma gravura estilizada da cantora. Em 1941 Carmen Miranda gravou as suas mãos e solas dos pés no cimento do Gruaman’s Chinese Theater, tornando-se a única luso-brasileira a fazê-lo até ao presente. Miranda possui também uma estrela no ‘Walk of Fame’, tendo participado em dez filmes da Twentieth Century Fox e em quatro independentemente. Durante a sua carreira, gravou mais de 250 canções e manteve a nacionalidade portuguesa durante toda a sua vida. Nos últimos anos da sua carreira, no entanto, a sua popularidade em Hollywood tinha vindo a decrescer e a sua saúde a deteriorar como resultado de uma depressão e do consumo excessivo de álcool, barbitúricos, anfetaminas e tabaco. Carmen Miranda faleceu com 46 anos, vítima de um enfarte do miocárdio, horas após filmar um segmento para o programa televisivo *The Jimmy Durante Show*. O mito de Carmen Miranda perdura, bem como o seu legado.

## 2. Carmen Miranda e o Movimento Tropicália

Durante a Ditadura Militar que se iniciou em meados dos anos 60, Caetano Veloso viria a reavaliar Carmen Miranda e a colocar a sua imagem na estética do movimento artístico Tropicália. Num artigo publicado em 1991 no New York Times intitulado *Caricature and Conqueror, Pride and Shame* ele evocou a sua ambivalência chamando-lhe simultaneamente uma caricatura e um raio-x dos brasileiros.

O movimento cultural Tropicália, o qual teve lugar entre 1967 e 1968, revelou-se uma manifestação de contra-cultura através de inovações estéticas que mesclavam a união do popular e da vanguarda e a fusão da tradição brasileira

---

2 Ver anexo 1.

com tendências estrangeiras. Um dos motivos pelos quais o movimento foi criticado foi por terem inserido a guitarra elétrica na música popular brasileira. O uso da guitarra elétrica era um elemento externo que nunca antes tinha sido usado no Brasil e foi uma forma de resistência e expressão de liberdade, de transgredir valores morais e de descentralizar a cultura.

Os membros do movimento Tropicália insurgiam-se contra modelos políticos que baniam liberdades sociais e culturais e encontraram eco numa boa parte da sociedade brasileira sob a Ditadura Militar (1964-1985). O movimento terminou quando Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos durante um concerto no qual foi pendurada uma bandeira nacional com a imagem de um traficante famoso da época, Cara de Cavalo, o qual havia sido assassinado violentamente pela polícia, e onde se lia “Seja Marginal, Seja Herói”. Após serem libertados foram obrigados a exilarem-se no Reino Unido.

*Tropicália*<sup>3</sup> é também o nome de uma canção gravada por Caetano Veloso precisamente no ano de 1968 e na qual ele refere Carmen Miranda. Em *Verdade Tropical*, e sobre a canção, Caetano Veloso (2017) comenta:

(...) imaginei uma canção que (...) não ficasse no tom simplesmente satírico e valesse por um retrato em movimento do Brasil de então (...) A ideia de Brasília [‘Planalto Central’] (...) a capital-monumento, o sonho mágico transformado em experimento moderno (...) o centro do poder abominável dos ditadores militares (...) canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo (...) lembrei-me que Carmen Miranda rima com ‘a banda’ (...) e imaginei colocar lado a lado imagens, ideias e entidades reveladoras da tragicomédia Brasil, da aventura a um tempo frustrante e reluzente de ser brasileiro (...) Miranda (cuja última sílaba repetida evocava o movimento Dadá, a famosa companheira do cangaceiro Corisco, estes dois últimos personagens reais e figuras centrais de Deus e o Diabo na Terra do Sol), dava, (...) uma reestudada geral na tradição e no significado da música popular brasileira (Veloso, 2017, pp. 430-436).

Caetano (2017) refere-se a Carmen Miranda como:

(...) um emblema tropicalista, um signo sobrecarregado de afetos contraditórios (...) era um espanto de clareza de intensões (...) para além da própria significação histórica. O fato de ela ter-se tornado, com o sucesso em Hollywood, uma figura caricata de que a gente crescera sentindo um pouco de vergonha, fazia da mera menção de seu

---

3 Ver anexo 2.

nome uma bomba de que os guerrilheiros tropicalistas fatalmente lançariam mão. Mas ao lançar-se tal bomba significaria igualmente a decretação da morte dessa vergonha pela aceitação desafiadora tanto da cultura de massas americana (...) quanto da imagem estereotipada de um Brasil sexualmente exposto, hipercolorido e fructal “(que era a versão que Carmen levava ao extremo) – aceitação que se dava por termos descoberto que tanto a “mass culture” quanto esse estereótipo eram (ou podiam ser) reveladores de verdades mais abrangentes sobre a cultura e sobre o Brasil do que aquelas a que estivéramos até então limitados (Veloso, 2017, p. 599-600).

Caetano parece estar a dizer que Carmen Miranda utilizou um discurso de parrésia. Este acrescenta ainda:

O aspeto travesti da sua imagem (...) importava muito para o tropicalismo, uma vez que tanto o submundo urbano noturno quanto as trocas clandestinas de sexo, (...) a homossexualidade enquanto dimensão existencial quanto a bissexualidade na forma de mito do andrógino eram temas tropicalistas (...) a Carmen Miranda (...) excitava nossa imaginação e suscitava nossa admiração [a nível] da formação da música popular brasileira como uma tradição rica e esteticamente potente (Veloso, 2017, p. 602).

A teatralidade de Carmen Miranda, bem como a do movimento Tropicália, não pode deixar de ser associada à estética do “camp”, a qual tinha começado a circular alguns anos antes, nomeadamente em “Notes on Camp” de Susan Sontag (1964). Na primeira anotação de Sontag lê-se, “(...) Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization (Sontag, 1964, p. 2).

Durante a apresentação do disco *Transa*, Caetano Veloso conta como decidiu imitar os trejeitos de Carmen Miranda enquanto cantava *O que é que a Baiana tem* em 1972 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Era o seu primeiro show depois do regresso do exílio e estaria, muito provavelmente, a comentar, como diz Luiza Vilela (2012), “(...) de forma alegórica a sua volta ao Brasil, e as relações do país com aquilo que lhe era estrangeiro” (p. 5) numa alusão ao modo como também Carmen Miranda tinha sofrido nas mãos do regime de Vargas quando acusada de se ter americanizado.

### 3. Carmen Miranda e o Brasil da atualidade

O filme *Tragam-me a Cabeça de Carmen Miranda* (2019) foi gravado no Brasil durante a campanha para a eleição presidencial de 2018 e tem como diretores Felipe Bragança e Catarina Wallenstein. O enredo conta a história de uma atriz portuguesa, Ana, que vai ao Brasil, mais precisamente à Lapa, no Rio de Janeiro, para gravar um filme sobre Carmen Miranda, encarnando a cantora e atriz. No entanto, para incorporar a icônica cantora, e enquanto pesquisa sobre a sua vida, esta mergulha no pesadelo cultural brasileiro do momento e sente a necessidade de ultrapassar a crise de identidade de toda uma nação.

Numa cena inicial, Ana ensaia com balões amarrados à volta do corpo, alegoricamente transmitindo a ideia de estar a precisar de apoio para se manter ereta. Provavelmente, estabelece-se aqui também uma analogia com o sofrimento pelo qual a própria Carmen Miranda passou durante a sua carreira.

O filme é bastante fragmentado e apresenta-nos cenas ora a preto e branco ora a cores, diferenciando assim duas histórias de Ana. Nas primeiras, ela encontra-se a fazer ensaios para as gravações, enquanto que nas segundas ela começa por percorrer um bairro da Lapa, sente-se mal, acaba por desmaiar, e é levada para o interior de uma casa por um travesti que no momento passava na rua. Posteriormente, um outro travesti chega a casa e estes chamam-lhe “diva usurpadora” e “ladra maravilhosa”. Diz Felipe Bragança:

O filme é um ensaio em torno do imaginário sobre a Carmen Miranda, trazendo essa iconografia dela para os dias de hoje, refletindo um pouco sobre o lugar da identidade brasileira hoje, com toda essa crise política e identitária que a gente está passando, com essa sensação de que tem um grupo político no poder que de alguma forma quer jogar fora todo o processo histórico brasileiro e refundar o país com um imaginário conservador que eles carregam na cabeça, então, *Tragam a Cabeça de Carmen Miranda* é um pouco “tragam esse imaginário de miscigenação, fusão, mistura, confusão que a Carmen celebrava de alguma forma” (...) A gente queria construir esse lugar como um contraponto à descrença que está no poder. (Mostra Internacional de Cinema, 2019, 20 de outubro)

O filme refere o seu próprio título, numa fala do narrador que diz, “Tragam-me a cabeça de Carmen Miranda, é isso que gritam as fardas hipócritas dos bufões pentecostais, cortem a cabeça daquela mulher impossível”, remetendo para uma tentativa de silenciamento da cantora por parte do regime fascista do Estado Novo. Carmen Miranda causava, por assim dizer, “muito ruído”.

Felipe Bragança comenta em entrevista:

Nosso filme é uma homenagem agridoce à grande inventora cultural que foi Carmen Miranda (...) a ideia Carmen, não apenas a pessoa da Carmen, desafia todas as regras de boa conduta cultural, as fronteiras geográficas e os limites do processo criativo nacionalista que visa o engessamento. A nosso ver, toda invenção cultural se dá através da acumulação e atravessamento do que nos é estranho com o que nos é familiar. Por vezes se confunde “apropriação cultural”, o gesto cruel de uma cultura opressora tentar simular elementos culturais de uma cultura oprimida buscando a substituir, com a miscigenação cultural criativa, que é espontânea, incontrolável e gera novas coisas e ideias e imagens desde que o mundo é mundo. Para nós, o gesto performático da Carmen em relação ao samba era o de uma artista propondo invenção, transgressão e encontro através da paródia e da ironia, e não uma mera imitação simulada da cultura do samba – como, às vezes, tentam simplificar ao falar dela e de sua arte como o gesto de uma ladra. Diminuir a Carmen é fruto de uma ignorância de sua trajetória criativa e do contexto em que ela criava (...) Carmen personificou, corporificou, a antropofagia que o Modernismo buscava pensar com palavras. Sem a Carmen nos anos 1930, não haveria David Bowie nos anos 70. (Sampaio, M., 2019)

Quando lhe perguntam, se um dos maiores ícones da cultura brasileira nasceu no exterior, em que medida Carmen Miranda é solução e dúvida para a crise de identidade, este responde, “A solução que Carmen nos apresenta é justamente essa: nos encontrar na incongruência. Quando o Brasil busca unidade e congruência, se suicida. É o que estamos passando agora: uma vontade de unidade harmônica nacionalista. E isso mata” (Sampaio, M., 2019). Dai, provavelmente, a escolha de uma estrutura fragmentada para o filme, bem como a alternância entre cenas a cores e cenas a preto e branco. *Tragam-me a Cabeça de Carmen Miranda* remete-nos para os fascismos do passado (a preto e branco) e os do presente (a cores) e assume-se, portanto, como um ato de resistência a ditaduras. Como diz Byron Russel (2015):

The power and purpose of remix can be seen in greatest relief embodied by the activist artist, waging a war of ideas against an overwhelming opponent, using the power of media to redress injustice, intolerance, and hegemony of discourse (...) an individual motivated to deconstruct the assumptions, propositions, codes, and conventions wrapped up in the mainstream media to which we are all exposed on a daily basis. (Russel, 2015, p. 220).

#### 4. Conclusão

Carmen Miranda usava roupas elegantemente estilizadas inspiradas nos trajes das baianas e, parodiando-se, desenvolveu um aspeto grotesco, quase aberrante. Ao levar os músicos do Bando da Lua com ela para os Estados Unidos da América ela não representou a adulteração alegada pelos críticos. Teve, sim, um papel pioneiro numa história que ainda se desenrola, a história da relação entre uma música muito rica, com origens num país então pobre e músicos e audiências do resto do mundo. Com a sua performance, Carmen Miranda desafiou o conceito de identidade cultural circunscrito à ideia de nação. A realidade identitária brasileira não corresponde ao mito da cultura nacional “pura, autêntica, original”, mas, frequentemente, esta miscigenação é entendida como uma ameaça ao conceito de bem nacional. Foi o que aconteceu com a performance de Carmen Miranda e Caetano Veloso em épocas de ditadura. As suas atuações carregadas de hibridismo e excesso, parodiavam estereótipos raciais, exigindo que o espectador se questionasse sobre tudo o que estava a ser apresentado. Ao intercetar etnicidade, exotismo, comédia e feminilidade excessiva Carmen Miranda tornou-se num signo performativo de uma cultura híbrida, exibindo e questionando as suas raízes coloniais, transformando-se simultaneamente num ícone da cultura popular.

#### Referências

- BISHOP-SANCHEZ, C. (2017). *Creating Carmen Miranda – Race, Camp, and Transnational Stardom*. Vanderbilt University Press.
- CALVANI, C.E.B. *Teologia e MPB, Revista Eletrônica Correlatio*, n.8 - Outubro de 2005
- DE LIMA, G.V. (2013). Carmen Miranda, o Estado Novo e o Discurso Verdadeiro, *Fragmentum*, n. 36. Laboratório Corpus: UFSC, Jan./Mar. 2013.
- FOUCAULT, M. (2011). *The Courage of Truth (The Government of Self and Other II): Lectures at the Collège de France*, Palgrave Macmillan.
- FRANCHETTI, P., Pécora, A. (1981). *Literatura Comentada: Caetano Veloso*, Abril.
- MOSTRA INTERNACIONAL DE CINEMA (2019, 20 DE OUTUBRO). 43<sup>a</sup> MOSTRA – FELIPE BRANGANÇA, DE TRAGAM-ME A CABEÇA DE CARMEN M. [FICHEIRO VÍDEO]. CONSULTADO EM [HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=HNbSPF78QwM](https://www.youtube.com/watch?v=HNbSPF78QwM)
- SAMPAIO, M. (2019). “Sem a Carmen nos anos 1930, não haveria David Bowie nos anos 1970”. Blog Discografia.
- SONTAG, S. (1999). Notes on camp. In F. Cleto (Ed.), *Camp: Queer aesthetics and the performing subject: A reader* (pp.53-65). University of Michigan Press.



- THOMAS, T. (2015). The Aesthetics of Race in the Visual and Performing Arts. In E. Novas, O. Gallagher & x. burrough (Eds.), *The Routledge Companion to Remix Studies*. Routledge.
- VELOSO, C. (2017). *Verdade Tropical – Edição Comemorativa de 20 Anos*, Companhia das Letras.
- VILELA, L. (Março de 2012). *O Pop como Transgressão*. Fonogramas. Consultado em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/19437/19437.PDF>
- WALLENSTEIN, C., Bragança, F., Borges, C. (Produtores) & Wallenstein, C., Bragança, F. (Diretores). (2019). *Tragam-me a Cabeça de Carmen Miranda* [Filme]. Brasil, Portugal: Duas Mariola Filmes, Cavideo.

## Anexos

### 1. *Disseram que eu Voltei Americanizada*

Me disseram que eu voltei americanizada  
 Com o burro do dinheiro, que estou muito rica  
 Que não suporto mais o breque do pandeiro  
 E fico arrepiada ouvindo uma cuíca

Disseram que com as mãos estou preocupada  
 E corre por aí que eu sei certo zum zum  
 Que já não tenho molho, ritmo, nem nada  
 E dos balangandans já nem existe mais nenhum

Mas pra cima de mim pra quê tanto veneno?  
 E eu posso lá ficar americanizada?  
 Eu que nasci com o samba e vivo no sereno  
 Topando a noite inteira a velha batucada?

Nas rodas de malandro, minhas preferidas  
 Eu digo é mesmo eu te amo, e nunca I love you  
 Enquanto houver Brasil na hora das comidas  
 Eu sou do camarão ensopadinho com chuchu

Me disseram que eu voltei americanizada  
 Com o burro do dinheiro, que estou muito rica  
 Que não suporto mais o breque do pandeiro  
 E fico arrepiada ouvindo uma cuíca

Me disseram que com as mãos estou preocupada  
E corre por aí que eu sei certo zum zum  
Que já não tenho molho, ritmo, nem nada  
E dos balangandans já nem existe mais nenhum  
Mas pra cima de mim pra quê tanto veneno?  
Eu posso lá ficar americanizada?  
Eu que nasci com o samba e vivo no sereno  
Topando a noite inteira a velha batucada?

Nas rodas de malandro, minhas preferidas  
Eu digo é mesmo eu te amo, e nunca I love you  
Enquanto houver Brasil na hora das comidas  
Eu sou do camarão ensopadinho com chuchu

Mas pra cima de mim pra quê tanto veneno?  
Eu posso lá ficar americanizada?  
Eu que nasci com o samba e vivo no sereno  
Topando a noite inteira a velha batucada

Nas rodas de malandro, minhas preferidas  
Eu digo é mesmo eu te amo, e nunca I love you  
Enquanto houver Brasil na hora das comidas  
Eu sou do camarão ensopadinho com chuchu

(Canção de Luiz Peixoto e Vicente Paiva)

## 2. *Tropicália*

“Quando Pero Vaz de Caminha  
Descobriu que as terras brasileiras  
Eram férteis e verdejantes,  
escreveu uma carta ao rei:  
‘Tudo que nela se planta, tudo cresce e floresce.’  
E o Gaus da época gravou.”

Sobre a cabeça os aviões  
Sob os meus pés, os caminhões  
Aponta contra os chapadões, meu nariz

Eu organizo o movimento  
Eu oriento o carnaval  
Eu inauguro o monumento  
No planalto central do país

Viva a bossa, sa, sa  
Viva a palhoça, ça, ça, ça, ça

O monumento é de papel crepom e prata  
Os olhos verdes da mulata  
A cabeleira esconde atrás da verde mata  
O luar do sertão  
O monumento não tem porta  
A entrada é uma rua antiga,  
Estreita e torta  
E no joelho uma criança sorridente,  
Feia e morta,  
Estende a mão

Viva a mata, ta, ta  
Viva a mulata, ta, ta, ta, ta

No pátio interno há uma piscina  
Com água azul de Amaralina  
Coqueiro, brisa e fala nordestina  
E faróis  
Na mão direita tem uma roseira  
Autenticando eterna primavera  
E no jardim os urubus passeiam  
A tarde inteira entre os girassóis

Viva Maria, ia, ia  
Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia

No pulso esquerdo o bang-bang  
Em suas veias corre muito pouco sangue  
Mas seu coração  
Balança a um samba de tamborim  
Emite acordes dissonantes  
Pelos cinco mil alto-falantes  
Senhoras e senhores  
Ele põe os olhos grandes sobre mim

Viva Iracema, ma, ma  
Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma

Domingo é o fino-da-bossa  
Segunda-feira está na fossa  
Terça-feira vai à roça  
Porém, o monumento  
É bem moderno  
Não disse nada do modelo  
Do meu terno  
Que tudo mais vá pro inferno, meu bem  
Que tudo mais vá pro inferno, meu bem  
Viva a banda, da, da  
Carmen Miranda, da, da, da, da

(Canção de Caetano Veloso)



# AS MENSAGENS PARA FÁTIMA E O “COLO” ACOLHEDOR DE N. SENHORA DE FÁTIMA

Manuel Gama\*

O nosso trabalho tem, fundamentalmente, como objeto de estudo, e de interpretação, algumas das cerca de oito milhões de mensagens, enviadas para Nossa Senhora de Fátima (Santuário de Fátima, em Portugal), e guardadas no Arquivo do Santuário de Fátima. Apoiando-me nos dados disponíveis, concluí duas evidências: por um lado, o papel central da figura feminina de Nossa Senhora de Fátima em todas as mensagens, estabelecendo-se com a Senhora-Mãe uma intimidade relacional de cariz sagrado de rosto feminino, nela confidenciando os pedidos, os desabafos e as encomendas espirituais e materiais; por outro lado, a maioria da correspondência, enviada para Fátima, era advinda de mulheres. Coloca-se a questão, que será também objeto de análise: no caso concreto português – no período em análise –, de situação ditatorial e de guerra colonial, de vasto analfabetismo, podemos fazer uma leitura com conotações de género no domínio do religioso? E que leituras culturais, sociais, religiosas, filosóficas, nos é legítimo deprender a partir do conteúdo das referidas mensagens?

**Palavras-chave:** Fátima. Mensagens. Mistério. Matriarcado. Mestres da Dúvida.

A forma como os crentes escrevem permitirá outra linha de reflexão: o simbólico maternal como referência de acolhimento incondicional e, por isso, de construção do divino. Hiperboliza-se o caráter maternal da entidade a quem se dirigem, simbolicamente representada no contexto da devoção mariana católica. Esta intimidade relacional com um sagrado de rosto feminino merece também ser estudada, podendo ampliar a relevância de Fátima enquanto fenómeno com impacto global e transreligioso» (Franco, 2020, p. 211).

\* PROFESSOR CATEDRÁTICO DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA ESCOLA DE LETRAS, ARTES E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE DO MINHO, PORTUGAL.

## 1. Introdução: enunciado do assunto e estado da arte

No Arquivo do Santuário de Fátima estão depositadas cerca de 8 milhões de mensagens, organizadas em mais de 350 metros lineares de estantes, com consulta livre aos anos anteriores ao início da década de setenta (interditos os últimos 50 anos), e, compreensivelmente, com determinados critérios para a revelação dos dados dessas mensagens. Perante um manancial de documentos tão vasto e tão rico fica-se um pouco esmagado e pergunta-se: o que fazer? Quem envia essas mensagens? Pode fazer-se um perfil geral dessas pessoas? Qual o conteúdo das mensagens? Haverá contributos para o conhecimento da natureza humana?<sup>1</sup> Os caminhos a seguir podem ser vários: por exemplo, fazer pesquisas aleatórias e tentar configurar quadros; fazer leituras de género; tentar configurar a realidade social de Portugal em determinadas épocas; seleccionar alguns conteúdos de mensagens que estejam directamente relacionadas com a Guerra Colonial portuguesa (1961-1974), etc.

Para se encetarem caminhos, tem de se ter acesso às referidas mensagens, o que é possível, como referimos. Por enquanto, do que temos conhecimento, até ao momento da redação deste estudo, e a partir do trabalho aturado de leitura dessas mensagens, apenas foi feita uma única edição em livro, de António Marujo, *A caixa de correio de nossa senhora* (2020)<sup>2</sup>, (com capítulo final de Joaquim Franco), assim como um outro estudo, de Graça Alves, em revista periódica, para além das reportagens na SIC e dos artigos no *Expresso*, por Joaquim Franco-António Marujo, onde são transcritos excertos de mensagens e feita alguma interpretação.<sup>3</sup> No livro de António Marujo são dedicados cerca de dois terços dessa sua obra ao tema da binomia guerra-paz, sobretudo em relação a Portugal (Guerra Colonial) e ao conflito mundial (II Guerra Mundial). Já a professora e investigadora no Centro de Estudos de História do Atlântico (Funchal), Graça Alves – inspirada na

---

1 Perante tal situação, faço minhas as palavras de Graça Alves: «Face aos documentos que tinha à minha frente, foi necessário formular o problema donde partiria o meu olhar. E perguntas. Muitas. Sem resposta» (Alves, 2017, p. 8).

2 Marujo, A. (2020). *A caixa de correio de nossa senhora*, Lisboa: Temas e Debates. No ano seguinte, o mesmo autor, a propósito do conteúdo do seu livro, publicou artigos em Londres e em Madrid, a que fazemos as devidas referências finais.

3 *Expresso/Revista E*, 4 de janeiro e 1 de fevereiro de 2020, e reportagens emitidas na televisão SIC, em 9 e 16 de janeiro de 2020.

Exposição sobre este tema, que decorreu no Santuário de Fátima<sup>4</sup>, em 2014-2015 –, publicou um artigo, mas a partir de uma pesquisa bastante restrita<sup>5</sup>, tal como acontece no nosso caso.<sup>6</sup>

## 2. Sobre o conteúdo das mensagens

Partindo dos trabalhos de consulta das mensagens, feitos por António Marujo, Joaquim Franco, Graça Alves e por mim próprio, e fazendo uma análise tanto quanto objetiva, podemos agrupar os assuntos em alguns domínios mais gerais. Um desses campos é o da binomia guerra-paz, trazido à luz por António Marujo. O período por ele analisado, da década de quarenta até aos inícios da década de setenta do século XX, passa por acontecimentos muito sensíveis: repercussões da Guerra Civil de Espanha, II Guerra Mundial, Guerra Colonial portuguesa, Guerra Fria (em que um dos protagonistas era apresentado como o expoente da descrença ou antiteísmo), que tiveram maiores ou menores efeitos em Portugal. No entanto, nas mensagens por nós consultadas, dentro dos anos de 1966 e 1969, o tema das Guerras Coloniais não era frequente. Com o decurso das guerras (início em 1961, em Angola), será que houve como que uma conformação à situação bélica?!

Pareceu-nos evidente que, em muitas mensagens consultadas, não há propriamente um único acontecimento (cf. também Alves 2017, p. 9). No entanto, é possível traçar-se um denominador *quase* comum, ao tomarmos algumas expressões das duas mensagens seguintes. Uma, advinda de uma senhora do Porto: «converte os meus sogros»; «que mudes as ideias do meu marido de ir para fora»; «que arranjes um emprego ao meu marido»; «abençoa o nosso filho e faz que seja forte, saudável, perfeito, bom e manso»; «faz-me boa para todos, meiga, carinhosa, humilde, simples, modesta, calma e boa para com as minhas

---

4 Entre novembro de 2014 e outubro de 2015, a exposição “Neste Vale de lágrimas”, patente no *Convívium de Santo Agostinho*, no Santuário de Fátima, apresentava uma coleção de documentos recolhidos no recinto do Santuário entre 1959 e 1963: desenhos, cartas, mensagens de tipologia diversa, em língua portuguesa; <http://nestevaledelagrmas.fatima.pt/galeria.php>

5 As mensagens, geralmente em forma de carta ou postal, estão organizadas por Caixas (Cx), Maços (Mç) e nº de Documento (nD). A pesquisa de Graça Alves restringiu-se à Caixa 33, enquanto a de António Marujo, percorreu várias Caixas e fez a consulta de cerca de 50 mil mensagens, maioritariamente em língua portuguesa.

6 A nossa consulta ficou-se pela Caixa 37, e incidiu sobre mensagens, quase exclusivamente, dos anos de 1966 e 1969, em língua portuguesa.



colegas»; e ainda alguns outros «pedidos».7 Outra carta, proveniente de Beja, de um jovem estudante: «Venho escrever-lhe para fazer alguns pedidos», como passar no exame, ter força e vontade para estudar, que a irmã tivesse cura, e ainda «para o pai se acalmar dos nervos e seja bom para todos», «que não morra muita gente da minha família», «que eu leve sempre positiva nos pontos», e ainda «que a minha mãe se ponha melhor e que arranje uma criada boa».8

O vocábulo “pedido” é talvez a palavra mais frequente nas mensagens. Há até quem peça desculpa à Mãe de andar sempre a pedir, mas vem fazer mais um, que o marido se cure de uma trombose.9

Se o usual é os pedidos serem para situações do devir, há pessoas que solicitam proteção para o porvir. Para o agora: «venho pedir-te que me resolvas certos problemas atuais», pedindo pela «juventude (principalmente portuguesa), pela conversão da Rússia, pelo Santo Padre, por todo o clero, por toda a minha família»; e, agora, solicitação com sentido profilático: «e ainda para que eu tenha a coragem necessária para enfrentar os futuros dissabores que a vida me trazer.»10 Ou, outra mensagem de menina colegial, que tenta pedir proteção para os problemas hipotéticos: para além de pedir resolução de assuntos presentes, solicita «forças e coragem para enfrentar todos os problemas que me podem surgir.»11

A paleta de pedidos varia bastante. Tanto podem ser para aspetos concretos e reduzidos, como se abrange uma grande amplitude dos mais variados vetores da vida. Em carta, oriunda de Lisboa, uma jovem atinge quase o pleno de súplicas: acabar o curso do comércio – sem deixar disciplinas para trás –, um bom emprego com um ordenado «bastante bom», encontrar um «bom rapaz que tenha um futuro», ter «um menino e uma menina», que «os pais vivessem muito felizes», que curasse uma doença de pele, que «a minha irmãzinha tivesse um futuro sorridente», e que «toda a minha família tivesse saúde e trabalho.»12

Apesar de tudo, se o tom mais comum é de pedidos, nalgumas mensagens também se expõe o sentimento da gratidão, sem, no entanto, deixar de

7 Cx. 0037, Mç 2; Porto, de 11-5-1966.

8 Cx. 0037, Mç 2; Beja, de 11-5-1966.

9 Cx. 0037, Mç 5; de Loulé, 14-4-1969.

10 Cx. 0037, Mç 5; presumivelmente de 1969, pois não tem data nem local.

11 Cx 0037, Mç 5; presumivelmente de 1969, pela chegada ao Santuário, pois não está datada nem localizada.

12 Cx 0037, Mç 5; de Lisboa, de 9-5-1969.

entrecruzá-lo com mais suplicados: «Em primeiro de te pedir o que te quero pedir, agradeço-te os benefícios e graças, que me tens concedido até hoje»<sup>13</sup>, escreve uma jovem estudante, residente no Porto, que acrescenta os seus pedidos, onde inclui o arredar de um pensamento do coração (não diz qual) e a ajuda para um exame. Ligado a este último pedido, faz também uma espécie de “comércio religioso” com Nossa Senhora, pois se tiver sucesso no referido exame, em troca, na Capelinha de Nossa Senhora da Saúde (*sic*), cumprirá estas promessas: 6 voltas de joelhos à dita Capelinha; 6 voltas de pé enquanto rezo 6 terços; ir descalça e vir descalça e estar lá calçada enquanto cumpre a promessa. Ou estoutra jovem, a frequentar o Magistério de Vila Real<sup>14</sup>, que, apesar de pedir uma boa nota no fim do curso, diz comprometer-se a dar a Nossa Senhora o primeiro ordenado da sua profissão. Igualmente, pede ajuda para aspetos mais íntimos como o de «encontrar o rapaz dos meus sonhos, o rapaz ideal», que será o «pai dos meus filhos». Apesar de tudo, esta espécie de “troca comercial” não é comum nas mensagens por nós consultadas.

### 3. Sobre o perfil dos/as autores/as das mensagens

Primeiramente, é possível traçar um perfil de género. Das largas dezenas de mensagens, por nós lidas de forma consecutiva, dos já referidos anos de 66 e 69, conforme estão arquivadas, relativas a essa década de sessenta, um dado claramente se impõe, que é a nítida superioridade de mensagens provenientes de mulheres, em cerca de 89%, e só cerca de 11%, de homens.<sup>15</sup> Dado que também é realçado por António Marujo, a que junta algo mais, traçando este perfil: quem escreve «tem sobretudo origens socioeconómicas baixas, é feminino e jovem.» (Marujo 2020, p. 29). É outro dado interessante, o facto de a juventude ser ainda mais marcadamente feminina (apenas cerca de 6% são de rapazes), o que também por nós foi constatado, a que acrescentamos a vertente de que em cerca de 31% dessas mensagens de jovens – algumas delas em papel timbrado de instituições particulares ligadas ao ensino –, há pedidos para, por exemplo, no 5º ano (atual 9º ano), dispensarem na secção de ciências

13 Cx 0037, Mç 5; do Porto, de 31-5-1969.

14 Cx 0037, Mç 6; de Vila Real, 26-6-1966.

15 Estivemos em consulta dessas mensagens, no Arquivo do Santuário de Fátima, nos dias 28 e 29 de outubro de 2021. Nalguns casos (muito poucos), perante a ausência de qualquer identificação de género, fizemos a atribuição pelo tipo de letra.

e passarem à de letras, que os exames corram bem, que tenham «vontade para estudar» e «fazeri que eu aprenda com facilidade o que estudo, e que no exame tivesse sorte e tirar nas duas secções uma média de 14 para que não houvesse o medo das orais pois necessito passar.»<sup>16</sup> E também desta jovem visense, que pede «boas médias, fazer tudo seguido e com boas notas.»<sup>17</sup> Ou seja, «As preocupações de muitos (ou muitas, para ser mais rigoroso) são os exames que se avizinham» (Marujo 2020, p. 29).

Esta dimensão de cerca de um terço das nossas leituras serem de cartas de meninas jovens (14-15 anos), geralmente a estudar em Colégios de freiras (supomos que em regime de internato)<sup>18</sup>, requer alguma leitura interpretativa. Por um lado, revelarão um maior ambiente de crença religiosa: tanto das suas famílias, ao darem preferência a Colégios religiosos; por outro, a instrução religiosa (a denominada “doutrina”), nesses Colégios, iria no sentido de incentivar a piedade mariana. A essa dimensão, acresce o problema do analfabetismo, que era muito forte em Portugal, mas com incidência mais alta entre as mulheres, apresentando este panorama na década de 1960: H, 26,6%; M, 39,0%.<sup>19</sup> No entanto, se o número é para o conjunto das mulheres – tradicionalmente com muito menos frequência escolar do que os homens –, e as meninas frequentavam quase todas a escola, então, o número de analfabetas adultas e idosas era muito superior. Portanto, o grau de alfabetização das jovens era favorável à prática do envio de correspondência (mariana).

Relativamente às mensagens masculinas, nas cartas por nós lidas, centram-se mais no pedido para doenças próprias. Apenas uma é relativa à Guerra Colonial, e advém de um jovem de Torres Novas, que está de partida para a guerra de Angola, e pede proteção, sobretudo para os pais, em especial a mãe, pois «Ir para Angola não me afeta muito na medida que eu vou lutar pela pátria.»<sup>20</sup> Talvez fosse verdadeira a máxima desse tempo (e também hoje?) de que “as mães é que fazem as famílias”.

16 Cx 0037, Mç 2; de Beja, de 11-5-1966. Recorde-se que, nesta época, o 5º ano era o “salvo conduto” para, por exemplo, tirar o curso do Magistério, para ser docente no então denominado Ensino Primário (os primeiros quatro anos de escolaridade). O que, a nível social, tinha muita importância.

17 Cx 0037, Mç 2; de Viseu, de 29-4-1966.

18 Na mesma direção vai a conclusão de Graça Alves, ao afirmar que os escritos, por ela consultados, «Parecem, na sua maioria, ter sido escritos por jovens do sexo feminino, escolarizadas» (Alves: 15).

19 Dados da PORDATA: <https://www.pordata.pt/Portugal/Taxa+de+analfabetismo+segundo+os+Censos+total+e+por+sexo-2517>. Consulta em 02-11-2021.

20 Cx 0037, Mç 5; de Torres Novas, de 12-5-1969.

#### 4. Tópicos conclusivos

Perante uma torrente de informação tão rica, nestes tópicos conclusivos iremos sublinhar um ou outro aspeto, que nos pareceu mais vincado, mas também sugerir algumas pistas de exploração, tomando em conta as mensagens já lidas, mas também a oferta de hipotéticas grelhas de interpretação para os milhões de mensagens que há por e para ler. Perante tal abundância, quase se fica esmagado com tanta informação. Que horizontes futuros se podem vislumbrar e investigar? Joaquim Franco, que elaborou os artigos para o jornal *Expresso* e preparou as reportagens emitidas na televisão SIC, deixou já algumas pistas tais como, por exemplo, «analisar a evolução da religiosidade portuguesa vivenciada em Fátima ou com Fátima, a relação com a entidade Nossa Senhora de Fátima ou até a história das ideias sobre Fátima e a religião, em Portugal e no mundo.» Chamando ainda a atenção para a peculiaridade desde espólio ser composto por «testemunhos quentes», em que a expressão «intromissão na intimidade» tem, aqui, valor polissémico e verdadeiro (Franco, *Apud* Marujo 2020, p. 209).

Realmente, há distinção entre o eu e o “si-mesmo” (mais íntimo): há alguns segredos, que se confessam aos humanos (sobretudo aos amigos mais íntimos), mas outros são inconfessáveis no nível imanente; são conteúdos tão íntimos – não dizíveis a humanos, por não se querer, ou por serem inefáveis –, que são transpostos para o patamar do transcendente. Ao finito, limitado, caduco..., do imanente, contrapõe-se o infinito, o consistente, o confiante..., do transcendente. Nas mensagens para Nossa Senhora de Fátima, de um modo geral, há uma *intimidade sem filtros* (muito maior do que o desnudar a intimidade do corpo e, mesmo, mais interior e íntima, das profundezas, do que a intimidade que se tem com pessoa da nossa amizade ou do nosso enlace amoroso).

Algumas cartas dão pequenos indícios de que havia mulheres/mães/esposas/noivas/namoradas, que, simplesmente, colocavam a vida/acontecimentos nas mãos de Nossa Senhora de Fátima. Nesta situação concreta, talvez em atitude próxima da disposição mística, num caso ou outro, tinham uma postura a tocar o inefável; apenas “estavam em espírito”, entregando-se ao Mistério. Ou seja, o silêncio como suprema radicalidade da experiência pessoal de Deus (como é próprio dos místicos). Mas este, como já referimos acima, não era o tom geral.

De qualquer modo, pensamos que, perante os milhões de mensagens, há muitos filões para explorar, e é nessa direção que, nos pontos seguintes, levantamos algumas possíveis pistas.

#### 4.1. “A vida é difícil”

O psiquiatra e psicoterapeuta norte-americano, M. Scott Peck, que passou a vida a consultar pessoas, no seu livro *O caminho menos percorrido*, tem esta frase lapidar logo no início do corpo do texto: «A vida é difícil. Esta é uma grande verdade, uma das maiores verdades.» (Peck 2018, p. 19). Como enfrentar, então, os sofrimentos, as contrariedades, os conflitos, as derrotas? De uma forma global, e tomando a definição, que teria sido dada por Camilo Pessanha (1867-1926), de que a Psicanálise é dizer e curar, então, as pessoas, ao verbalizarem os seus problemas nas mensagens, de forma inconsciente, estavam a fazer a sua terapia psicanalítica.

Basicamente, as dificuldades da vida enfrentam-se a estes três níveis (com muitas matizes): a nível imanente, a nível transcendente, a nível imanente-transcendente. O primeiro, caracterizado pela luta *exclusiva* no aquém; no segundo, com uma abertura quase exclusiva ao Mistério, vendo nessa dimensão o essencial do seu viver (dentro do possível) e, como tal, entregam-se a uma vida recolhida de tipo clausal; o terceiro, uma osmose entre as duas dimensões. É sobretudo esta última vertente que nos ocupará aqui, pois, de uma forma direta, não tomamos a vida de tipo ateísta, nem a daqueles que entregam a *totalidade* da sua vida à contemplação, resguardados em Conventos ou Mosteiros.

#### 4.2. A História é feita por todos

No pressuposto de que não são apenas os Grandes Homens que fazem a História da humanidade, mas “todos” contribuem<sup>21</sup>, embora a maior parte não deixe, nem fique em qualquer registo escrito, no caso em análise – as cerca de 8 milhões de mensagens enviadas para Nossa Senhora de Fátima –, nós temos elementos para fazer uma espécie de filigrana do pulsar da história através de milhões de pessoas sem nome em qualquer compêndio de História, que enviaram os seus pedidos, os seus desabafos, os enunciados das circunstâncias das suas vidas, os seus agradecimentos, etc., para Nossa Senhora de Fátima. Por aqueles pedaços de prosa, sentimos esse latejo da história de uma forma muito mais viva, mais quente, mais afetuosa. Aquela entidade divina funciona como um “regaço acolhedor” das dificuldades e agruras da vida. As mensagens são documentos da Terra, mas com uma abertura ao Mistério, onde, de uma forma

---

21 Graça Alves toma de Jim Sharpe a elucidativa expressão de «História vista de baixo» (Alves 2017, p. 9).

geral, está presente um sentimento de esperança. Talvez sejam um modo de oração na religiosidade possível. Ou, de um prisma existencial, sejam uma forma de fazer face à vida, perante a qual, como escreveu Jean-Claude Barreau, ou rezamos ou nos drogamos.<sup>22</sup>

#### 4.3. A vertente feminista (Matriarcado, Teologia)

Outros horizontes se podem abrir. Por exemplo, constatar que há toda uma envolvimento, quer na origem das mensagens, quer na figura central de Nossa Senhora, a Mãe do Céu, em torno do feminino (utilizando a tradicional divisão feminino-masculino). Apesar dos ainda poucos estudos realizados sobre as mensagens acessíveis, há horizontes conclusivos convergentes, como o dessa vertente feminina no conjunto deste processo, como referido, e que pode ser resumido assim:

Como ficou dito antes, algumas amostras aleatórias evidenciam que, consoante os anos, haverá uns setenta a oitenta por cento [70-80%] de mensagens enviadas por mulheres [...]. “O feminino é o polo da humanidade que mais facilmente se coloca na posição de pedir, de agradecer e de fazer a ponte com a divindade. Aqui, nestas mensagens, parece-me que também isso se pode confirmar”, observa Marco Daniel Duarte. (*Apud* Marujo 2020, p. 42)

Aliás, parece-me ser um dos núcleos mais fortes, senão mesmo o cerne conclusivo deste estudo, o da dimensão religioso-feminina: por um lado, a origem das mensagens (mais de quatro quintos das analisadas, vêm do mundo feminino), por outro, a figura da divindade é Nossa Senhora de Fátima ou Virgem Maria ou Mãe do Céu. E não se pense que a escrita das mensagens transparece iliteracia, pois há prosas de qualidade, bem construídas – quer morfológica, quer sintaticamente –, o que evidencia o domínio da língua portuguesa e, como tal, capacidade de expressar ideias e sentimentos. Para a interpretação mais simbólica, António Marujo recorre à psiquiatra Luísa Gonçalves e ao teólogo-bispo e historiador Carlos Azevedo, que dão explicações mais no contexto da Guerra Colonial, mas que se tornam operatórias para uma fundamentação mais geral. Para a psiquiatra, a figura materna (que pode aparecer sob a forma de mãe, de irmã, de namorada, de

---

22 Barreau, J.-C. (1976). *A oração e a droga*. Braga: Editorial Franciscana.

madrinha de guerra) «é uma figura protetora, de proteção quase mágica», é o «amor incondicional» (*Apud* Marujo 2020, p. 171) e Nossa Senhora é vista como «uma mãe grande, que protege e mimar. Que, independentemente da circunstância brutal que se está a passar [os cenários de guerra], dá uma força que anima, que dá sentido ao que não tem sentido: a brutalidade humana» (*Apud* Marujo 2020, p. 168). Por sua vez, Carlos Azevedo contribui também para o esclarecimento, acrescentando que «Quem escrevia era quem ficava. Os homens é que iam para a guerra, portanto elas é que ficavam cá. [...] Depois há também a sensibilidade feminina que recorre, de modo mais imediato e espontâneo, à proteção divina.» (*Apud* Marujo 2020, p. 29).

No entanto, a maioria das mensagens, por nós analisadas, de um modo geral, não fazia referência à guerra e, com frequência, procediam de jovens que ainda não mostravam verdadeira consciência dessa barbaridade bélica. E ainda tem ênfase o facto de o analfabetismo ser muito forte em Portugal, e com incidência especialmente alta entre as mulheres, apresentando panorama confrangedor (na década de 1960: H - 26,6%; M - 39,0%), como referido anteriormente. Portanto, até este dado seria desfavorável à realidade encontrada, pois a escrita estava muito menos ao alcance das mulheres do que dos homens.

Portanto, o tal “colo acolhedor” aparece como mais natural na relação mulher-Mulher/Mãe. E, nessa dimensão imanente-transcendente, o “colo aconchegante” de Nossa Senhora de Fátima, a Virgem e Mãe de Jesus e do Céu, não era só para quem partia para a guerra; era também – e muitas vezes sobretudo – para quem ficava (mães, esposas, namoradas...).

A partir deste campo, da vertente feminina, pode extrapolar-se para algo de enormíssimo alcance, que é o matriarcalismo e as respetivas sociedades de cariz matriarcal. Tema a requerer profundas explorações e desenvolvimentos – que não faremos aqui –, mas que tem já longas explanações teóricas, sobretudo em autores internacionais (cf. Macedo e Amaral 2005, pp. 126-127), nomeadamente na significativa produção bibliográfica do filósofo espanhol Andrés Ortiz-Osés (1943-2021), mormente através de uma renovada hermenêutica. Entre nós, Maria de Lourdes Pintasilgo (1930-2004), através de pequenos textos, mas sobretudo pela prática sociopolítica, foi uma figura que podemos englobar nesta mundividência. Assim como mencionamos os estudos de teólogas, como a portuguesa Teresa Martinho Toldy (Toldy, 1998 e 2005), ou a espanhola Isabel Gómez-Acebo (Gómez-Acebo, 2001), no âmbito da denominada Teologia Feminista.

#### 4.4 Os valores universais.

Fátima é um caldo de fenómenos, com vetores poliédricos e várias hermenêuticas possíveis e, como tal, «cada vez menos Fátima deve ser visto como um fenómeno unívoco» (Marujo 2020, p. 11). Apesar de tudo, por entre a diversidade de conteúdos das cartas, podem estabelecer-se denominadores comuns ligados às preocupações da família humana e aos seus desejos e valores universais: ser feliz, ser melhor (melhor pessoa, melhor mãe, melhor pai, melhor esposa, melhor filho/a, ser mais humilde, ser mais prudente) – na linha do pensamento de J. J. Rousseau. Como, igualmente, está presente o valor da gratidão, em geral por «graças recebidas».

#### 4.5 Alimento para os filósofos Mestres da Dúvida?

Pensadores marcantes da segunda metade de oitocentos e inícios de noventa, que foram agrupados com a designação de Mestres da Dúvida ou da Suspeita (Marx, Nietzsche e Freud), mas que, cada um, com linhas de pensamento próprio, tentou desconstruir os fundamentos e as práticas do Catolicismo, ao verem a religião, respetivamente, como “ópio do povo”; como realidade a requerer a proclamação da “morte de Deus”; como uma crença equivalente à expressão de mera “infantilidade” e “neurose coletiva”. Ou seja, esmiuçando os mecanismos da crença ou até “matando” o seu fundamento, como que, por encanto, como um castelo de cartas, todos os princípios da crença, e respetiva conduta, desmoronariam. Então, pode perguntar-se: perante a configuração possível da realidade portuguesa, do século XX, a partir das mensagens enviadas para Nossa Senhora de Fátima, é possível ver quadros mentais, sociais, culturais, que, passadas décadas, ainda poderiam alimentar as críticas daqueles pensadores? Tudo depende da leitura e suas hermenêuticas. É verdade que encontramos uma religião de sofrimentos, de sacrifícios, de resignações sem luta (Marx), um “Deus tapa buracos”, um “Deus dos álibis”, um Deus inimigo do corpo-amor, uma confiança cega num Ser que alimenta e justifica todas as condutas e “virtudes” morais vigentes (Nietzsche); vislumbrámos infantilidades “religiosas” em gente crescida, que passou a sua confiança dum pai terreno para um Pai divino (Freud). No entanto, há um pano de fundo, insondável, que não fica só no aquém, como veremos no ponto seguinte.



#### 4.6 A abertura ao Mistério

Apesar dos vislumbres possíveis, a partir da crítica dos Mestres da Dúvida, acabados de enunciar em forma de lampejo, encontra-se no âmago do conteúdo das mensagens, com grande evidência, um ideal: o pedir para serem “melhores pessoas”, na linha da noção de natureza humana de J. J. Rousseau, em que o homem é visto como um ser dotado de “perfetibilidade”. Por exemplo, entre as várias cartas de jovens meninas, em “idade difícil” (etapa da transição da puberdade, da adolescência), que expressam a sua fé e esperança no Mistério, recorrendo ao Seu auxílio através de Nossa Senhora de Fátima. Grande número de cartas são de meninas jovens (em colégios ou liceus), que pedem a interceção de Nossa Senhora para os seus exames, testes, mas também para conservar, arranjar ou esquecer namorado (o futuro “pai dos meus filhos”, expressão várias vezes usada). Por exemplo, uma menina, de Lisboa, que se identifica como “uma rapariguinha”, pede «alguém a quem eu amasse e que também me amasse acima de tudo e com fervor.»<sup>23</sup> Ou estoutra menina, do Porto, que recorre à Mãe do Céu, para «um especial pedido», um «milagre», que uma determinada pessoa – que explicita o nome completo – «volte para mim».<sup>24</sup>

Facetas igualmente expostas por António Marujo, encontrando nesse tipo de mensagens a moralidade da época («Que não tenha maus pensamentos», pede uma carta), que impunha restrições aos próprios pensamentos, simbolizados no termo “tentações”, expressão quase sempre referida a comportamentos morais-sexuais: «que não tenha maus pensamentos e que não consinta neles»; «[...] Eu tenho 18 anos, uma idade formidável, mas cheia de tentações. Ajuda-me e acompanha-me na minha vida sempre», pede, em maio de 1967, uma aluna a frequentar um colégio do Norte (*Apud* Marujo 2020, p. 54). Perante os obstáculos iminentes e as dificuldades próprias do ciclo do desenvolvimento pessoal – já não se é menina, mas ainda não se tem aceitação no mundo dos adultos –, recorre-se ao transcendente, perante o qual se fazem as mais íntimas confidências (p. ex., nos avanços sexuais do pai perante a filha<sup>25</sup>, ou o menino seminarista, que mexe no sexo da irmã<sup>26</sup>), e em quem se depositam todas as esperanças.

23 Cx. 0037, Mç 5, de Lisboa, de 8-5-1969.

24 Cx. 0037, Mç 5, do Porto, de 4-5-1969.

25 Cx. 0037, Mç 6, sl, de 21-5-1966. Não ficam claras eventuais concretizações.

26 Cx. 0037, Mç 2, de Fátima, 31-5-1966.

Naquele contexto, dois aspetos nos parecem de especial realce. Por um lado, só em poucas exceções, como referido atrás, se vislumbram mensagens a raiar a dimensão mística, isto é, a real experiência do sagrado está fora do âmbito das expressões de intimidade com Nossa Senhora de Fátima. De uma forma geral, apesar da “intimidade relacional”, as expressões são predominantemente, baseando-nos na terminologia de Mircea Eliade, do domínio do religioso<sup>27</sup>, da exterioridade, por vezes próximas do “mercantilismo” (a tónica do “pedir” é a mais comum). Por outro lado, do ponto de vista teológico, é interessante verificar a agudeza de espírito sobre a “hierarquia” divina, ao tomar Nossa Senhora apenas como intermediária, como intercessora: «Peço ao Teu Filho por intermédio de ti que me conceda várias graças, pois sem a sua ajuda não posso obter nada cá na terra, visto Ele ser o Senhor de tudo.»<sup>28</sup> E de jovem estudante que diz: «Pedi [Mãe do céu] a Jesus por mim.»<sup>29</sup>

De qualquer modo, apesar de tantos horizontes possíveis, é na dimensão do Mistério que, quanto a nós, se insere o cerne das mensagens enviadas para o denominado Correio de Nossa Senhora.

#### 4.7 Deus poderia ter a forma de mulher?!

Hoje, com a aproximação à igualdade de género (nalgumas culturas, claro); com o protagonismo do “relacional”, do “sentimento”, do “afeto”<sup>30</sup> (depois de séculos a ver o homem como ser “racional”); com as novas orientações da Antropologia Filosófica, no século XX; a imagem de Deus (que nunca ninguém viu!) não poderia ser na figura de Mulher? Em Fátima, como procurámos evidenciar, os contornos do religioso são predominantemente de cariz “feminino”: tanto na Entidade supranatural, como na preponderância das crentes. De uma forma geral, a figura materna é mais protetora, como cada um experiencia e o confirmam as palavras da psiquiatra Luísa Gonçalves, “A figura

27 Este tema do sagrado-religioso, no pensamento de Mircea Eliade, e a propósito dos escritos diarísticos da Irmã Lúcia, pode ver-se o nosso artigo Gama, M. (2021). A Fenomenologia da Religião (Mircea Eliade) e os Escritos da Irmã Lúcia (1907-2005), em *Pensar Fátima, leituras interdisciplinares. Atas do congresso internacional do centenário de Fátima*, Coordenação de Marco Daniel Duarte e Pedro Valinho Gomes, Vol. I, (pp. 307-329). Fátima: Edições do Santuário de Fátima.

28 Cx. 0037, Mç 2; de Braga, de 7-6-1966,

29 Cx. 0037, Mç 2; sl e sd; chegada ao Santuário em 1966.

30 Nessa direção e conclusão têm sido as largas investigações, por exemplo, de António Damásio, de que é exemplo bem ilustrativo o seu último livro, Damásio, António, (2020). *Sentir & saber. A caminho da consciência*, Lisboa: Temas e Debates.

materna é uma figura protetora, de proteção quase mágica” (*Apud* Marujo 2020, p. 171), conforme já referido.

Quando, por exemplo, a *Bíblia* tenta definir Deus como «Eu sou Aquele que sou» (no *Antigo Testamento*) e «Deus é Amor» (no *Novo Testamento*), tudo se pode concluir no plano lógico, pois em Deus como “Ser” ou Deus como “Amor” não há lugar a género. Portanto, Deus é Pai e Mãe. Dar-Lhe um género é querer ver no espaço-tempo Alguém que o transcende. Algo que as palavras do filósofo e teólogo Anselmo Borges, num texto intitulado “E se Deus fosse mãe?”, vêm confortar a nossa ideia: “Os crentes sabem que Deus não é masculino nem feminino, pois está para lá da determinação sexual.” E continua afirmando que qualquer representação, de um modo geral, é expressão do seu tempo: “Essas representações são sempre condicionadas pelo espaço e pelo tempo, pela cultura, pela sociedade, pela história, ao mesmo tempo que condicionam elas próprias a história, a cultura, a sociedade, a visão do mundo.” (Borges, 2015).

Em complemento à ordem do raciocínio anterior, frei Bento Domingues vem acrescentar: “A familiaridade de Fátima é uma revolução”. Os peregrinos dirigem-se “à pessoa com quem falam, a quem rezam, com quem estão, em quem têm confiança”. E acrescenta: “É uma revolução na religião. O que conta não é a religião nas instituições, mas antes no percurso que eu faço.” (*Apud* Marujo 2020, p. 37) Frei Bento Domingues foca mesmo aí a originalidade de Fátima, elucidando que

A Fátima dos segredos [...] não se confunde, totalmente, com a das grandes peregrinações, enquadradas por Papas, cardeais, bispos e padres<sup>[31]</sup>. A grande originalidade de Fátima talvez consista nessa distinção e nessa coexistência. Cada um tem direito a viver a relação com as ‘Aparições’ como quer e não tem de pedir a aprovação de ninguém. Nesse aspeto, é a religião da liberdade individual. Mas não é uma religião ‘selvagem’. Está integrada na mais oficial liturgia da Igreja [...]. Fátima pode inserir-se nos processos contemporâneos de recomposição individual da crença e de ‘destraditionalização’ do religioso em Portugal. (*Apud* Marujo 2020, pp. 75-76).

31 Ilustrativa deste enunciado, que, por diversas vezes Frei Bento Domingues, nas suas crónicas periódicas ou nas suas palestras, tem relatado, é esta curiosa e exemplar história, que António Marujo também inclui no seu livro (Marujo 2020, pp. 74-75). O bispo Manuel Vieira Pinto (1923-2020), ao ver uma senhora em atitude rastejante, apoiada no marido, junto da Capelinha das Aparições, em Fátima, cumprindo uma promessa a Nossa Senhora, aproximou-se dela e tentou dissuadi-la a mudar a radicalidade da sua prática. A senhora manteve-se em silêncio, mas, de repente, dá resposta esta ao bispo: “Ouça lá, não foi a você que eu fiz a promessa?! Então, meta-se na sua vida e não me aborreça mais.”

## Referências

### 1. Referências relativas às mensagens à guarda do Arquivo do Santuário de Fátima

- ALVES, G. (2017). Deste Vale de Lágrimas. *Cadernos de divulgação do CEHA*. (7), 1-16. Acessível em: [https://www.academia.edu/33365604/DESTE\\_VALE\\_DE\\_L%C3%81GRIMAS](https://www.academia.edu/33365604/DESTE_VALE_DE_L%C3%81GRIMAS)
- FRANCO, A. (2020). As perguntas primordiais na existência humana. Em *A Caixa de Correio de Nossa Senhora* (pp. 205-211). Lisboa: Temas e Debates.
- MARUJO, A. (2020). *A Caixa de Correio de Nossa Senhora*. Lisboa: Temas e Debates.
- MARUJO, A. (2021a, 13 de maio). Our Lady of Fatima’s Mighty Correspondence. *Catholic Herald*, pp. 1-6. Londres.
- MARUJO, A. (2021b, 22-28 de maio). El buzón de la Virgen. *Pliego*, 23-30. Madrid.

### 2. Referências gerais

- BARREAU, J.-C. (1976). *A oração e a droga*. Braga: Editorial Franciscana.
- BORGES, A. (2015, 28 de março). E se Deus fosse mãe? *Diário de Notícias*. Lisboa.
- DAMÁSIO, A. (2020). *Sentir & Saber. A caminho da consciência*. Lisboa: Temas e Debates.
- GAMA, M. (2021). A Fenomenologia da Religião (Mircea Eliade) e os Escritos da Irmã Lúcia (1907-2005), em *Pensar Fátima, Leituras Interdisciplinares. Atas do Congresso Internacional do Centenário de Fátima*, Coordenação de Marco Daniel Duarte e Pedro Valinho Gomes, Vol. I, (pp. 307-329). Fátima: Edições do Santuário de Fátima.
- GÓMEZ-ACEBO, I. (2001). *Así vemos a Dios*. Bilbao: Desclée De Brouwer.
- MACEDO, A. G. e Amaral, A. L. (2005). *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Afrontamento.
- PECK, M. S. (2018). *O Caminho Menos Percorrido* (9ª ed.). Barcarena: Presença.
- TOLDY, T. M. (1998). *Deus e a Palavra de Deus na Teologia Feminista*. Lisboa: Paulinas.
- TOLDY, T. M. (2005). Teologia Feminista. Em *Dicionário da Crítica Feminista*. 184. Porto: Afrontamento



# O TRÍPTICO DE BERG. MEMÓRIA E RESISTÊNCIA NUMA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA VIRTUAL

Catarina Carneiro de Sousa\*

Propõe-se um estudo de caso sobre um conjunto de obras digitais interativas desenvolvidas no contexto de Ambientes Virtuais Colaborativos Criativos — ambientes gerados digitalmente, normalmente tridimensionais, que suportam atividades colaborativas em rede, com possibilidade de criação e distribuição pelos utilizadores. Em análise estarão três obras, a que nos referiremos como Tríptico de Berg. Estes foram projetos realizados em residência artística num simulador virtual — *Berg by Nordan Art*, na plataforma Second Life. Uma dupla artística de mãe e filha portuguesas, viram-se, em 2017, perante um possível renascimento fascista e usaram a plataforma à sua disposição para partilhar o seu assombro. Mãe (Sameiro Oliveira Martins) activista anti fascista durante a ditadura, filha (Catarina Carneiro de Sousa) nascida apenas depois da revolução de abril. As três obras — *Penumbra*, *The Swamp* e *The Dreamers* — ocuparam todo o espaço simulado, sucedendo-se ao longo do ano de 2017. Os projetos convidavam o público a um envolvimento imersivo e interativo, a uma participação criativa distribuidora de novas obras na rede.

Partiu-se, assim, de um processo criativo partilhado entre duas pessoas com uma experiência diversa do fascismo, para realizar três projetos que refletiram sobre a sua possível emergência (*Penumbra*), sobre o caso português (*The Swamp*), e sobre resistência poética (*The Dreamers*). Estes projetos foram abertos à participação de um público global, de origens muito diversas, muitas vezes anónimas, que os levaram para novos territórios expressivos.

**Palavras-chave:** Ambientes Virtuais Colaborativos Criativos. Metaverso. Avatar. Resistência poética.

\* ARTISTA E DOCENTE NA ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DO INSTITUTO POLITÉCNICO DE VISEU, PORTUGAL.

## 1. Introdução

Os projetos em análise nestes estudo foram realizados numa colaboração entre mim, conhecida por CapCat Ragu no Metaverso, e a minha mãe Sameiro Oliveira Martins, que trabalha sob o pseudónimo do seu avatar Meilo Minotaur. Trabalhamos como dupla artística desde 2009 em ambiente virtual, nas plataformas Second Life (SL) e OpenSimulator (OS). Apesar desta parceria ser relativamente recente, antes dela, como artistas, temos lidado com questões muito próximas das que agora trabalhamos juntas.

A minha mãe fez parte do grupo de artesanato Gárgula, durante a década de 1980, onde ela e as suas companheiras desenvolveram figuras de barro, que ainda hoje inspiram os nossos avatares. Muitas vezes, este tipo de trabalho era feito coletivamente pelos membros da Gárgula, e nunca se sabia quem fez o quê, tornando o coletivo uma entidade orgânica multiautora. Na viragem do milénio eu estive envolvida com arte ativista e feminista, trabalhando no coletivo artístico feminista ZOiNA, que funcionava muito como a Gárgula, só que com diferentes meios e num contexto diferente. Exploramos noções que agora são fundamentais para mim e para Meilo Minotaur, como a incorporação enquanto experiência estética (Sousa, 2012).

A primeira oportunidade de expormos tangivelmente o trabalho feito, juntas, no Metaverso, surgiu em 2010 quando a artista Carla Cruz nos convidou a participar na exposição *All My Independent Women* (AMIW) na sua quinta edição, em Coimbra, entre 21 de maio e 18 de junho, na Casa da Esquina. Esta edição de AMIW girou em torno da leitura coletiva de *Novas Cartas Portuguesas* (1998) de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa — um livro de 1972 que foi proibido pela ditadura portuguesa, causando o famoso o caso das “Três Marias”, que se tornou um marco na história do feminismo em Portugal. A nossa proposta para a exposição intitulou-se *de Maria, de Mariana, de Madalena...*

Este projeto foi realizado no nosso simulador do Second Life (SIM), conhecido por *Delicatessen*. Este tem sido o nosso espaço para o desenvolvimento de projetos artísticos no Metaverso (existe um na Plataforma Second Life e outro no Craft-World, um ambiente baseado na plataforma OpenSimulator). Realizamos, vários projetos neste espaço como *Petrified* (2010) e o projeto *Meta\_Body* (2011-2013) (Sousa, 2012, 2015). A partir destes projetos, começamos também a ser convidadas a fazer intervenções artísticas noutros SIM, com as mais diversas curadorias, assim como a colaborar com artistas das mais diversas nacionalidades.

A série agora em estudo foi realizada em 2017, quando estávamos particularmente inquietas com o ressurgimento fascista, principalmente com a chamada *alt-right*, que víamos crescer em Portugal e no Mundo. Nesse ano fomos convidadas por Kate Bergdorf, a curadora do SIM *Berg by Nordan Art*, para uma residência artística virtual, que se desenvolveu durante todo o ano, dando origem a três instalações.

O primeiro projeto que realizamos intitulou-se *Penumbra*, aberto ao público em 8 de Janeiro de 2017. Era uma floresta num entardecer nublado onde se ofereciam diversos avatares alusivos a traças. Este trabalho foi muito inspirado por uma frase atribuída a Gramsci, que nessa altura aparecia muito nas redes sociais: “The old world is dying, and the new world struggles to be born: now is the time of monsters.”

A segunda intervenção foi *The Swamp*, que inaugurou a 4 de Junho de 2017. Esta instalação virtual, e respetivos avatares, tratava-se de um pântano e foi construída como uma metáfora do fascismo em Portugal, do ponto de vista da experiência vivida de Meilo Minotaur da Ditadura e do 25 de Abril, e da experiência vivida de CapCat Ragu no Portugal pós-revolucionário.

A terceira instalação intitulou-se *The Dreamers* e abriu ao público a 21 de Outubro de 2017. Era uma praia na neblina, habitada por animais, crianças e velhos. Foi o lugar da nossa resistência poética.

Os dois primeiros projetos contaram, ainda, com a colaboração de Luís Eustáquio, conhecido no Metaverso por Takio Ra, na edição de som e vozes, e com Rita Eustáquio, nas vozes. São respetivamente o meu marido e a nossa filha. Isto motivou o artigo de Kate Bergdorf “one family and art”, onde a curadora explica a forma como nos observou a trabalhar em família (Bergdorf, 2017).

## 2. Arte no Metaverso

### 2.1. Potencialidades criativas da plataforma

Como se explicou anteriormente, o contexto em que é desenvolvida esta prática artística é o do Metaverso. A palavra metaverso apareceu em 1992 e foi cunhada pelo escritor Neal Stephenson no romance *Snow Crash*. No romance, o Metaverso era um espaço tridimensional totalmente imersivo onde as pessoas interagiam através de avatares. Hoje o termo que tem vindo a ser aplicado na literatura a locais de ação e interação entre pares, normalmente possibilitados por tecnologias em linha, em Ambientes Virtuais Colaborativos (Churchill, Snowdon, & Munro, 2001).



A plataforma onde desenvolvemos os projetos em estudo foi o Second Life (SL), que não se trata de um ambiente de realidade virtual totalmente imersivo, isto é, não recorre a dispositivos como óculos ou capacete para visualização. O ambiente virtual é acedido pelos utilizadores (habitualmente designados por residentes) através de um visualizador, uma aplicação para computadores pessoais para vários sistemas operativos. Para além do interface da aplicação, cada residente tem um avatar que pode ver em terceira pessoa (também é possível usar em primeira pessoa, mas menos habitual), que interage com um ambiente virtual tridimensional, visto no ecrã do monitor. Segundo Tom Boellstorff (2010) há três elementos fundamentais que caracterizam este tipo de ambientes: tratam-se de lugares, habitados por pessoas, e possibilitados pelas tecnologias em linha.

É importante sublinhar as capacidades colaborativas e criativas das plataformas que utilizamos, que possibilitam a atividade artística. A colaboração é a principal capacidade de um Ambiente Virtual Colaborativo, uma vez que estes mundos são multiutilizador, o que possibilita a colaboração. No entanto, isso não é condição suficiente para suportar a criação de conteúdo. As plataformas que usamos também oferecem a possibilidade de participação criativa. Por isso achamos necessário um termo específico para as designar e propusemos o termo Ambientes Virtuais Colaborativos Criativos (AVCC), em estudos anteriores. Definimos, também, algumas das capacidades que esses ambientes devem apresentar para poderem ser classificados como tal. Estas são: a Criação, a Colaboração e a Distribuição de artefactos produzidos pelos utilizadores (Eustáquio & Sousa, 2018).

Para que um ambiente virtual seja considerado criativo é fundamental que ele permita a contribuição criativa dos residentes. Ser capaz de criar algo, no nível mais simples, é ser capaz de fazer, formar ou trazer algo à existência. Portanto, estas plataformas possibilitam a criação de coisas novas e a transformação extensiva de coisas existentes – criação e modificação de conteúdo. Para que as plataformas não se tornem excessivamente complexas, dificultando o aproveitamento dessas possibilidades criativas para utilizadores médios, estas recorrem à possibilidade de carregamento de conteúdos externos. Conteúdo complexo (modelos 3D, som, imagens, animações, etc.) pode ser construído recorrendo a outros programas, permitindo que a própria plataforma permaneça mais acessível. A capacidade de criar conteúdo pode, assim, ser dividida entre a construir dentro da plataforma e/ou carregar conteúdo construído com recursos externos (Sousa & Eustáquio, 2016).

No que diz respeito à colaboração, a pesquisa de Churchill e Snowdon (1998), sobre o processo de negociação, avança alguns aspectos importantes

necessários para que ações colaborativas sejam bem-sucedidas em ambientes mediados. O mais importante desses aspectos é a consciência dos outros, a sensação de atividades partilhadas e a capacidade de comunicar sobre elas, verbalmente e/ou de outras formas. Para entender a transição entre ações partilhadas e individuais, é necessária a comunicação explícita e tácita entre os colaboradores, mas também a capacidade de perceber o que está a ser feito e o que foi feito. Um contexto partilhado é um aspecto fundamental – ambiente partilhado, artefatos partilhados, mas também conhecimento ou entendimentos partilhados. Pontos de vista flexíveis e múltiplos também são importantes: da visão geral ao detalhe, rotação em torno de objetos, etc.

Em ambientes virtuais baseados em SL (onde apresentamos o nosso trabalho), a interação no ambiente em tempo real é possibilitada pelo uso de avatares, assim, os residentes mantêm-se cientes da presença e das atividades uns dos outros, de uma forma geral (algumas atividades podem ser mantidas privadas). A comunicação verbal é possível por meio de janelas de conversação (privadas e públicas, em tempo real ou assíncronas) e entrada de voz (também privada ou pública).

É possível construir objetos no ambiente, é possível ver as mudanças serem feitas em tempo real, e ter mais do que um criador a trabalhar no mesmo objeto ou conjunto de objetos. A interface dos diversos visualizadores de SL permitem o uso de diversos pontos de vista, sem mexer o avatar (movimentando apenas a câmara). A colaboração performativa também é possível através das várias formas de animar um avatar, mas as formas de comunicação corporal em tempo real são limitadas, uma vez que estão restritas a animações predefinidas, que podem ser ativadas pelos utilizadores de diversas formas (não é, ainda, possível usar expressões ou gestos espontâneos).

A capacidade de distribuição é fundamental para ligar criação à colaboração. A possibilidade de um trabalho colaborativo criativo depende das maneiras pelas quais os utilizadores podem partilhar artefactos uns com os outros. Isto levou-nos à concepção de Michel Bauwens (2006) de *peer to peer* (P2P) referindo-se a processos que visam potenciar uma participação mais ampla de participantes equipotenciais. Distanciando-se, de alguma forma, de abordagens mais técnicas aos modelos de arquitetura de rede, Bauwens enfatiza uma perspectiva mais política do P2P, configurando esse processo utópico como um terceiro modo de governo, produção e propriedade, onde o “valor de troca de mercado” é substituído por um “valor de uso para uma comunidade de utilizadores”, criando um “modo de propriedade de pares”, ou seja, um novo tipo de propriedade comum, totalmente diferente da propriedade privada ou pública (Bauwens 2006, p. 33).

Claro que nem todas as situações de partilha criativa surgem desse tipo ideal de processo P2P descrito por Bauwens, muitos são proprietários e decorrem de processos de trocas comerciais relativamente tradicionais, como compra e venda de produtos que permitem aos residentes construir com ou a partir deles.

Existem várias maneiras como um AVCC pode permitir a distribuição. A primeira é a troca de conteúdo entre os utilizadores; isso pode ser feito doando pessoalmente um artefacto, vendendo-o ou emprestando-o a outros utilizadores. Isso exigirá, é claro, a capacidade de armazenar esses artefactos (tudo isto é possível na plataforma SL).

Outra forma de distribuição é apresentar conteúdo em espaço partilhado. E esse tipo de distribuição pode não implicar a propriedade de objetos por outros utilizadores, mas apenas o gozo deles – os utilizadores podem interagir criativamente com objetos renderizados, som ou performances de outros. Isso também aumenta as possibilidades de partilha (doação ou venda) de artefactos sem interação pessoal, quando é possível copiar e salvar esse conteúdo presente no espaço, ou quando se utiliza um *script* que fornece o artefacto (forma como partilhamos os nossos avatares com outros residentes). O armazenamento partilhado de arquivos poderia ser muito útil para a criação colaborativa, pois permitiria que os utilizadores trabalhassem juntos em artefactos ao longo do tempo sem perder o trabalho uns dos outros. Na plataforma SL isso só é possível usando o espaço do ambiente 3D.

Armazenar conteúdo fora da plataforma também poderia potencializar a criatividade, pois permitiria ao utilizador transformar o conteúdo usando diferentes programas e partilhá-lo em diferentes locais, ampliando o fluxo criativo para outros contextos que não o da plataforma inicial. Isto não é possível com objetos complexos (ambientes ou instalações) no SL. Nesse aspeto, a plataforma OS oferece mais possibilidades de arquivo pessoal. Na plataforma SL os objetos digitais podem ser armazenados no inventário do residente. Um utilizador do SL depende totalmente da plataforma para armazenar as suas criações, que ficam armazenadas no banco de dados do SL. Os visualizadores de terceiros às vezes permitem descarregar objetos, mas nem sempre de forma legal, pois isso pode infringir os termos de serviço do SL e os direitos autorais dos criadores de conteúdo.

Os AVCC permitem a criação e a cocriação, mas isso pode ocorrer de formas muito diversas. Chamamos criatividade partilhada a processos criativos que envolvem vários criadores, processada síncrona ou assincronamente, no mesmo ou em diferentes lugares e por meio de diferentes abordagens,

permitindo um fluxo criativo fluido. Definimos em estudos anteriores três modos distintos em que estes processos podem ocorrer: criatividade coletiva, criatividade colaborativa e criatividade distribuída (Sousa, 2015).

### 2.1.1. Criatividade coletiva

É importante distinguir o termo *criação coletiva* do uso comum da palavra coletivo, quando se refere a um grupo de pessoas que age em conjunto de alguma forma. Aqui este termo destina-se a descrever um processo criativo particular que não exclui necessariamente outros aspetos significativos da coletividade. Na verdade, um coletivo de arte não precisa necessariamente de usar a criação coletiva como um processo criativo. Pode, e frequentemente usa, processos como a criatividade colaborativa ou distribuída, conceitos que serão descritos mais adiante. A intenção aqui é referir um processo criativo no qual os participantes agem como uma só entidade criativa. A produção criativa acontece coletivamente, de forma síncrona ou assíncrona. Todos os participantes são parceiros iguais em crédito e responsabilidade, e cada contribuição individual é em grande parte indiscernível.

A dissolução completa da identidade de alguém num grupo é utópica; um processo co-criativo onde todos são parceiros iguais é muito difícil de alcançar em grupos grandes e médios. Trabalhar como organismo plural exige um alto nível de intimidade entre co-criadores. Uma base de parceria igualitária tem mais hipótese de sucesso numa estrutura celular, na qual cada um dos participantes abre mão de sua própria marca autoral em favor da autoria do grupo (CAE, 2002). Este processo criativo depende da total abertura e da partilha de objetivos, motivações, inspirações, mas também incertezas, medos, etc. É muito importante que cada co-criador se sinta à vontade para dizer o que pensa sem temer pelo futuro da relação. Não apenas um alto nível de respeito artístico mútuo é necessário, mas também, de fato, total confiança. Este processo quase simbiótico é muito gratificante, mas também é muito exigente e requer uma ligação emocional muito forte entre os co-criadores.

Trabalhar como banda, como organismo plural (ou monstro de várias cabeças), é bastante comum no mundo da música. No mundo das artes visuais, no entanto, nem tanto, pois toda a estrutura cultural é construída para o autor/indivíduo, desde o sistema educacional de arte até ao museu. Portanto, a criatividade coletiva é um processo desenvolvido por um pequeno número de

co-criadores, que compartilham um alto nível de intimidade. Isso muitas vezes assume a forma de uma estrutura celular, uma parceria igualitária em que cada membro abre mão de sua própria marca autoral em favor da autoria do grupo. Este é o processo que habitualmente usamos, eu e a minha mãe. Na plataforma SL todos os artefactos criados são automaticamente carimbados com os nomes dos seus autores; no entanto, no nosso caso isso significa muito pouco, pois muitas vezes transformamos as construções uma da outra, constantemente trocando coisas de uma para outra e até trabalhando na mesma construção ao mesmo tempo, sempre que isso é fisicamente possível. A nossa relação mãe/filha é um exemplo precisamente do tipo de intimidade necessário para processos desta natureza — uma relação de amor incondicional, em que confiamos na resistência, para uma partilha total de todas as opiniões, incertezas, etc.

### 2.1.2. Criatividade colaborativa

Colaboração é um conceito aberto que pode incorporar vários métodos de organização e uma ampla gama de processos criativos. O termo aqui proposto, criação colaborativa, não aborda o termo muito amplo “colaboração”, mas tenta descrever uma forma particular de criar em conjunto. Neste processo criativo cada autor mantém sua marca autoral e pode-se distinguir grosseiramente a obra de cada autor, ainda que estas se possam diluir entre si, dificultando a definição de uma fronteira que distinga cada contribuição. Esse tipo de criação acontece muitas vezes como um diálogo entre autores, onde cada nova contribuição criativa é uma resposta a uma contribuição criativa anterior. Algumas vezes também usamos este processo, no entanto, é com o Luís Eustáquio/Takio Ra que mais usamos esta abordagem, convidando a sonorizar espaços construídos por nós.

### 2.1.3. Criatividade distribuída

O termo autoria distribuída foi cunhado pelo pioneiro da arte digital Roy Ascott em 1986, para descrever o projeto de autoria interativa e remota *La Plissure du Texte: A Planetary Fairytale (LPDT)*, criado em 1983 (Ascott, 2005). Recentemente, o termo tem sido usado para se referir a um processo criativo intensificado pelas possibilidades da Internet. Referimo-nos a projetos em que um grande número de participantes contribui para um conjunto comum de material artístico. Estes, no entanto, não atuam como uma equipa,

mas como colaboradores únicos em cada etapa desse processo criativo, que pode ser chamado de criação distribuída (Bruns & Schmidt, 2010).

Bruns refere-se a esses participantes como “produtivadores”, indivíduos que mudam a sua posição em relação a um projeto de utilizadores para produtores e vice-versa, ora usando o material do repositório comum, ora alimentando esse repositório. O sentido convencional de produção, especialmente relacionado à economia industrial, não se aplica a estas colaborações massivamente distribuídas em linha em que os participantes adquirem um papel híbrido entre utilizador e produtor.

Este tipo de processo é fundamental para a qualidade participatória dos nossos projetos, que convidam o público a usar, apropriar-se e reconfigurar os que distribuimos.

#### 2.1.4. A constituição da corporeidade como processo criativo

A construção e incorporação de um avatar em plataformas baseadas em SL e OS é geralmente um processo criativo partilhado. Cada residente “nasce” no mundo com um dos avatares padrão fornecidos pela plataforma. Aqueles que optam por explorar esse lugar no metaverso começam a transformar os seus avatares muito cedo, construindo algo que de alguma forma expressa um corpo no mundo virtual.

Alguns optam por criar uma representação virtual dos seus corpos físicos, ou o que consideram a sua versão melhorada; outros preferem um corpo idealizado de eterna beleza e juventude; outros ainda, preferem a oportunidade de experimentar corpos fantásticos. Alguns tentam manter uma imagem estável de si mesmos, uma identidade fixa; outros são metamorfos, sempre se dilacerando e remontando os seus corpos.

Qualquer que seja a maneira que as pessoas escolham para incorporar seu avatar, vão sempre precisar de começar com algo fornecido pela plataforma. Há sempre um equilíbrio entre o que a plataforma (daí os seus criadores) pode oferecer e o que os residentes criam com ela. A possibilidade de personalização do avatar, utilizando apenas a interface do visualizador e as suas capacidades, já é bastante vasta. A isso podemos acrescentar a possibilidade de carregar materiais desenvolvidos em outros programas, que podem ser anexados ao avatar. Os utilizadores tornam-se designers de si mesmos neste mundo virtual. Mas os residentes também podem partilhar o que criam com outros utilizadores, e isso torna a constituição da corporeidade em mundos virtuais colaborativos um processo criativo partilhado.

Os residentes são livres para inventar, reinventar e multiplicar-se da maneira que imaginarem.

Os avatares SL e OS são o resultado de um processo criativo que liga cada residente aos outros. Mesmo alguém que não domina a tecnologia necessária para construir um avatar, pode criar um usando apenas materiais criados por outros. Mas mesmo aqui é necessária uma abordagem criativa, para escolher e misturar diferentes materiais para criar um avatar único. A incorporação de avatares requer uma *techne*, uma forma intencional de fazer (Boellstorff, 2010). A constituição da corporeidade nos AVCC torna o avatar uma forma de expressão distribuída, e um processo criativo partilhado, para qualquer utilizador.

## 2.2. Tipologias artísticas do Metaverso

Como vimos, os residentes das plataformas SL e OS podem interagir uns com os outros e com o mundo através de um avatar, podendo construir objetos digitais 3D, bem como carregar seus próprios conteúdos, projetados fora da plataforma, como arquivos de imagem, modelos 3D, sons e animações, etc. Estes mundos são assim criados pelos próprios utilizadores, tornando-se um ambiente privilegiado para o nascimento das mais diversas formas de arte. No entanto, as obras de arte em AVCC resistem a ser categorizadas em terminologias específicas, porque são instáveis e fluidas, frequentemente abertas e participativas. A ludicidade do ato criativo é uma característica comum nesses projetos. Embora presente em inúmeras formas de arte, é mais prevalente em AVCC. Esta dimensão lúdica estende-se à fruição destes projetos, contribuindo para a transformação da experiência estética em criativa. É por isso que uma categorização estrita de tais práticas pode se tornar num trabalho infrutífero. Ainda assim, tentamos já em estudos anteriores (Sousa & Eustáquio, 2015) uma descrição simples e sucinta das diversas formas de arte encontradas em plataformas como o SL e OS ou outros AVCC, para que aqueles que não estão familiarizados com esses ambientes possam compreender as possibilidades criativas que se oferecem.

Começamos com dois grupos principais: trabalhos desenvolvidos em AVCC — obras baseadas no Metaverso; e os seus derivados — obras derivadas do Metaverso. Dentro do primeiro, podemos identificar ambientes e objetos, avatares e performance. No último grupo, os trabalhos derivados incluem fotografia virtual e machinima.

Ambientes e Objetos, vão desde habitats artísticos inteiros (Ayiter & Uga-jin, 2015) até objetos autônomos. Estes incluem edição de terrenos e construção da paisagem, arquitetura, instalações e dioramas, esculturas digitais, design de objetos e equipamentos (com *script* ou sem *script*), modelação 3D e som.

No que diz respeito à categoria de avatar, podemos considerar todas as manifestações que se relacionam com o seu design: design da textura da pele e roupas, design de forma corporal, design de todos os tipos de objetos que podem ser associados a avatares – cabelos, roupas, acessórios de muitos diferentes tipos e animações.

Atividades artísticas realizadas por avatares enquadram-se no subgrupo *performance*. Esta inclui simulações de formas de arte convencionais, como teatro, ópera, dança, circo e performance musical, bem como encenações adaptadas para explorar o potencial específico do meio.

Estas são as principais categorias de obras baseadas no Metaverso. Temos depois aquelas que consistem em práticas artísticas que se baseiam no Metaverso, mas não são necessariamente construções desse mundo. Um exemplo popular é o primeiro subgrupo, fotografia virtual.

Existem diversos programas que permitem a visualização (visualizadores) de plataformas como SL e OS, estes possibilitam a captura de imagens fixas de mundos virtuais (renderizações). Por hábito, o ícone que indica esse recurso no visualizador é a representação de uma máquina fotográfica. É prática comum entre os residentes de ambientes virtuais designar essas imagens como fotografias. Os diferentes visualizadores disponíveis têm, ao longo do tempo, melhorado substancialmente este recurso, aproximando-o cada vez mais da metáfora do processo fotográfico no mundo tangível. Além disso, existem também características ambientais específicas, como a possibilidade que o fotógrafo tem de alterar toda a atmosfera, desde a hora do dia, tipo de iluminação e características climáticas, podendo até produzir ambientes que seriam impossíveis no mundo tangível. As imagens capturadas no Metaverso podem servir exatamente os mesmos propósitos que no mundo físico – memórias de tempo passado com outras pessoas, reportagens, moda, publicidade e, claro, propósitos artísticos.

Machinima pode ser definido como a captura de imagens em movimento em tempo real usando motores de renderização 3D em ambientes digitais (Zagalo, 2012). Esta é uma forma de expressão geralmente associada à cultura dos videogames, uma vez que boa parte dos machinima produzidos utiliza motores de jogos de computador (Picard, 2006). Embora esta seja a sua



origem, o seu crescimento e desenvolvimento vão além do universo cultural dos jogos, fenômeno favorecido pela crescente técnica e acessibilidade de múltiplas plataformas em linha para sua criação e divulgação (Lowood & Nitsche, 2011). Machinima concebidos nessas plataformas, ao contrário dos derivados dos videogames, não estão restritos a ambientes estéticos ou temáticos rigorosos, como em *EverQuest* ou *World of Warcraft* (Pinchbeck & Gras, 2011).

Assim, fotografia virtual e machinima tornam-se os formatos ideais para o desenvolvimento artístico e documentação de arte no Metaverso.

### 3. O Tríptico de Berg

*Berg by Nordan Art* (também conhecido por *Berg*) foi um SIM na Plataforma SL que esteve ativo entre 2015 e 2018, convidando artistas a intervir no seu espaço, com a curadoria de Kate Bergdorf. No início de 2017 fomos convidadas pela curadora para fazer uma intervenção neste espaço. Após a nossa primeira intervenção, esse convite foi estendido para o resto do ano, transformando-se, assim, numa residência artística virtual que se prolongou pelo ano todo, com três intervenções.

Inicialmente não existiu o propósito de realizar um tríptico. Quando fomos convidadas, ainda em 2016, foi para uma intervenção a inaugurar em Janeiro e que estaria aberta ao público durante alguns meses. No entanto, após a primeira inauguração Bergdorf considerou que seria interessante prolongar a nossa residência em *Berg*, convidando-nos para mais duas intervenções, uma a inaugurar no Verão e outra no Outono. Nessa altura, então, começamos a pensar nos projetos sempre com uma relação entre si, daí referirmo-nos agora a eles como o *Tríptico de Berg*. O denominador comum dos três projetos é a alusão ao fascismo, no primeiro como iminência, no segundo como memória, e no terceiro como resistência.

#### 3.1. Penumbra

A primeira instalação que realizámos em Berg foi a *Penumbra*. Modelamos o terreno de forma completamente plana, com uma textura de terra árida. Nessa planície existia um aglomerado de árvores escuras, que formavam uma floresta que desembocava num mar pacífico de aparência parda. O próprio céu era acastanhado e o ambiente enevoado. Nas árvores podiam-se ver figuras petrificadas, em movimentos por vezes desesperados. Figuras de mulheres, homens e crianças (ver Figura 1).



Figura 1: *Penumbra #1*, 2016, CapCat Ragu.

No início da floresta erguia-se uma árvore monstruosa, em forma de velho. Ao longo do espaço havia casulos pendurados. O último casulo, no final da floresta era luminoso e rodeado de traças. Era possível aos residentes entrar no casulo e lá ficar em posição fetal. Correndo para fora da floresta em direção ao mar via-se uma criança luminosa (ver Figura 2).



Figura 2: *Penumbra #7*, 2016, CapCat Ragu.

Os casulos ofereciam avatares aos visitantes, através de um *script* que fornecia uma pasta de conteúdos aos utilizadores quando estes tocavam no casulo. Este conteúdos eram fornecidos completamente abertos, isto é, totalmente modificáveis, copiáveis e transferíveis, dando a oportunidade aos residentes de produzir novos avatares a partir das nossas criações e permitindo a partilha desses novos avatares com a comunidade.

Os avatares eram traças antropomórficas. As primeiras, mais velhas e mais monstruosas, iam tornando-se mais jovens e atraentes ao longo da floresta. E a última era uma criança muito pequena, quase bebé, com um aspeto terno e rento (Figura 3). Para além das seis traças, eram também oferecidos aos visitantes os avatares da primeira árvore monstruosa e da criança de luz.



Figura 3: *There will be creatures*, 2016, CapCat Ragu.

Este trabalho foi bastante inspirado por uma frase atribuída a Gramsci, que nessa altura aparecia muito nas redes sociais, como se pode ver pelo texto da folha de sala:

“The old world is dying, and the new world struggles to be born: now is the time of monsters.” Esta é, geralmente, a citação que mais vemos atribuída a Antonio Gramsci, o teórico, político e lutador pela liberdade italiano.

No entanto, esta não é a citação verdadeira. Em italiano, o que Gramsci escreveu nos *Quaderni del carcere* foi: “La crisi consiste appunto nel fatto che il vecchio muore e il nuovo non può nascere: in questo interregno si verificano i fenomeni morbosi più svariati.” A tradução mais precisa (em inglês) seria: “Crisis consists precisely in the fact that the old is dying and the new cannot be born, in this interregnum a great variety of morbid symptoms appear.” Mas os *Quaderni del carcere* sofreram várias mutações de tradução, como: “Le vieux monde se meurt, le nouveau monde tarde à apparaître et dans ce clair-obscur surgissent les monstres.” Esta mutação foi transportada para a tradução portuguesa: “O velho mundo agoniza; o novo mundo tarda a nascer, e, nesse claro-escuro, irrompem os monstros”.

A palavra “penumbra” existe tanto em inglês quanto em português. Significa iluminação parcial, um claro-escuro, o crepúsculo. Voltando à citação original, essa penumbra, essa floresta, é o *interregno*, mutado pelo fluxo das palavras na tradução, acrescentando ressonância poética ao pragmatismo de Gramsci.

Cuidado com os “sintomas mórbidos” que pode incorporar!

No final de 2016, quando construímos a instalação, estávamos a ver surgir à nossa volta surgir “fenómenos mórbidos”. O fascismo a reinventar-se e a mutar para novas formas monstruosas por todo o mundo. Nos Estados Unidos ainda era difícil de perceber se o novo presidente era uma farsa ou uma tragédia... Em Portugal ainda estávamos no período da *troika*. A 17 de Maio de 2011 foi assinado o Memorando de Entendimento (MoU, na sigla inglesa), que definiu o “resgate” de Portugal. Foram aplicados cortes no subsídio de desemprego, flexibilização dos critérios para despedimentos, congelamento de carreiras da função pública, redução nas pensões, entre muitas outras medidas que ficaram conhecidas como o período de austeridade. Ficou marcado pela contestação social nas ruas e a resignação nas casas...

A nossa instalação exprimiu a nossa inquietação. Escrevemos uma série de frases, umas em português e outras em inglês. Gravamos a três vozes, um adulto masculino (Luís Eustáquio), uma adulta feminina (Catarina Carneiro de Sousa) e uma criança (Rita Eustáquio). A Rita não era exatamente uma criança, já tinha 15 anos, mas a voz funcionava, até porque ela já tinha alguma experiência com formação de atores. A criança chamava pela mãe, dizia que via monstros. Os adultos mandavam-na calar ou tranquilizavam-na. Os seus medos eram outros:

- Mulher: “I’m loosing my shape...” “I’m going to loose my job” “I’m here.” “There are no monsters!” “Preciso de luz!” “Não posso perder esta casa...”
- Homem: “This food is terrible!” “Eu não posso comprar isso!” “I need to get a job...” “Cala-te! Já chega!” “Those foreigners...” “Estrangeiro... Sou um estrangeiro...”
- Criança: “Mamã?” “Mãe!” “Está um monstro ali!” “Mãe, é um fantasma!” “Os meus pés estão a enterrar-se!” “Mom?” “The ground is craking!” “Mom, is dusty! Cof cof” “I saw a monster...” “Kill the monster!”

Estas vozes distribuía-se pelo espaço criando um ambiente sonoro tri-dimensional sobre uma textura de ruído opressiva. Também se podia ouvir um som que lembrava a passagem rápida de um objeto e algumas texturas deslizavam ao mesmo tempo no ar. Isto criava a sensação de se estar a passar algo que não víamos completamente. A sonorização e captura de vozes foi da autoria de Takio Ra, que montou esta paisagem sonora depois da instalação ter sido construída (é possível ver uma documentação em machinima em <https://youtu.be/qMkQyxOtIRU>).

### 3.2. The Swamp

O segundo projeto foi o *The Swamp*, baseado na experiência vivida da minha mãe do fascismo e da ditadura em Portugal e depois da minha própria experiência do período pós-revolucionário.

A paisagem tratava-se de um vale muito profundo, entre escarpas, com o céu fechado por ramos gigantes. Começava num pântano extremamente inóspito, que depois se ia esvaindo, como um rio esverdeado em direção ao mar.

Era um pântano muito desagradável, habitado por criaturas monstruosas. A dada altura nascia um cravo, ali no meio da pedra, e o pântano transformava-se num rio e o vale começava então a ser pontualmente penetrado pela luz.

Mas ainda assim, também se podia ver o cravo a desfazer-se pelo caminho. Ao fundo o mar e num ramo um pequeno pássaro (ver Figura 4).



Figura 4: *The Swamp*, 2017, CapCat Ragu.

Partilhamos três avatares, símbolos do poder durante a ditadura: a Igreja, o Militarismo e o Capital. Todos com as mãos sujas de sangue. O primeiro representava um bispo com alguma idade, o Militarismo tinha uniforme militar e pés de baioneta, por fim o Capital era uma figura indefinida e deformada de cartola (ver figura 5). Todos partilhados através de um *script* que os fornecia aos visitantes de forma completamente aberta.



Figura 5: *The Swamp Avatars*, 2017, CapCat Ragu.

Também neste caso o ambiente foi sonorizado por Takio Ra com sons do próprio e vozes por Rita Eustáquio. Todas as frases existiam em português e inglês, foram bastante mais do que no projeto anterior, ao todo 74 frases. Aqui apresenta-se apenas uma pequena seleção em português:

Doí-me o peito.  
Tenho fome.  
Não posso estudar.  
Leio às escondidas.  
O Pintor morreu.  
Polícia com cães a ocupar a Universidade.  
Polícia com cães a ocupar o Hospital.  
Mataram muitos. Muitos desapareceram.  
Vou desertar.  
Da fome vou fazer força.

As primeiras frases correspondem às que se ouviam no pântano, depois do cravo começavam a ouvir-se frases do contexto pós-revolução.

A escola pública é para todos!  
Os Hospitais são nossos!  
Tenho lápis de cor!  
Não conseguimos pagar a dívida...  
Vem aí o FMI!  
Temos de emigrar..  
Mas ainda posso ler os livros que quero!  
Ainda tenho lápis de cor!

Num canto perto do rio escondia-se o ovo da serpente (em alusão ao filme homónimo de Ingmar Bergman, ver Figura 6). Mas ainda assim mantivemos em todos os projetos um apontamento de esperança, neste caso com o nosso pequeno pássaro (ver Figura 4).



Figura 6: *Catarina and the Revolution 3*, 2017, CapCat Ragu.

### 3.3. The Dreamers

Nós já tínhamos o projeto *The Dreamers* esboçado há algum tempo. O projeto anterior, *The Swamp*, tinha sido uma experiência muito dolorosa para nós, e queríamos agora algo mais luminoso.

No entanto, dera-se, entretanto, o evento de Charlottesville. A manifestação *Unite the Right* teve lugar na cidade referida, no estado da Virgínia, nos Estados Unidos, de 11 para 12 de Agosto de 2017. A ação foi motivada pela remoção de monumentos confederados pelo governo local, após o massacre de Charleston, dois anos antes, quando nove afro-americanos foram assassinados numa igreja metodista episcopal pelo supremacista branco Dylann Roof.

Os manifestantes seguravam várias bandeiras com simbologia de extrema direita, como cruzeiros suásticas ou a bandeira confederada. Durante a noite empunharam tochas, uma imagem que correu o mundo, tal foi o estereótipo de multidão em fúria. Foi uma manifestação marcada pela violência, da qual resultaram dezenas de feridos.

Este evento marcou-nos de tal forma que a princípio pensámos que tínhamos de mudar de projeto. Tínhamos de fazer mais um alerta para o



ressurgimento do fascismo, para o crescimento da xenofobia, do sexismo e da homofobia. Para o desastre ambiental iminente... Enfim...

Mas, então, demos conta que os estávamos a deixar matar a nossa praia!

E resolvemos manter o projeto tal como o tínhamos imaginado. — uma praia habitada por animais, crianças e velhos. Havia um edifício arruinado, sem telhado, mas que convidava a subir pelas nuvens (ver Figura 7).



Figura 7: *Dreaming 2*, 2017, CapCat Ragu.

Distribuámos avatares de crianças e de velhos, mais uma vez de forma totalmente aberta. Os nossos avatares costumam só ser vagamente humanos, e portanto as questões étnicas põe-se pouco. Mas neste caso decidimos mesmo fazer avatares de etnias muito diversas. Diferentes idades e diferentes etnias (alguns exemplos na Figura 8).



Figura 8. *Dreaming 9*, 2017, CapCat Ragu.

Este foi o texto da nossa folha de sala:

#### THE DREAMERS

Porque a violência não nos tira a capacidade de sonhar!

Quando estávamos apenas no início da criação deste projecto deram-se os eventos de Charlottesville.

O nosso coração parou.

Já não podemos fazer isto — pensámos — temos de voltar a fazer alguma coisa que alerte para a situação política que vivemos! O perigo da tirania. O perigo do desastre ambiental. O perigo da xenofobia, do sexismo, da homofobia. O perigo do ódio!

Mas então parámos.

Dentro de nós surgiu esta praia, este horizonte. Cresceu este mar, este lago, estas nuvens brancas.

Não! Não desistiremos dos sonhadores. Não desistiremos da beleza. Não roubarão a beleza do mundo. Não roubarão a ternura. Não roubarão a vida que nos resta.

E assim, a nossa praia é a nossa resistência!

Foi assim que decidimos fazer deste projeto uma obra de resistência poética. E esta escolha marcou os nossos percursos daí em diante.

#### 4. Participação

O papel do público na constituição da obra mudou muito desde o início do século passado. Os investigadores e consultores de gestão para artes e cultura Jennifer L. Novak-Leonard e Alan S. Brown notaram que o termo “participação artística” é muitas vezes interpretado como simplesmente “assistir a arte”; no entanto, existem múltiplos modos de engajamento com a arte, que incluem, mas também vão além do simples visionamento. Os autores propuseram uma estrutura de cinco modos para descrever essas várias formas de participação do público: participação inventiva, participação interpretativa, participação curatorial, participação observacional e participação ambiental. Estes retratam uma gradação de controle criativo – do total na participação inventiva, para muito pouco na participação ambiental.

O primeiro nível, participação inventiva, trata-se de um ato absolutamente criativo. Este nível terá de implicar um envolvimento do público em termos de mente, corpo e espírito, num ato artístico único e pessoal. O segundo nível, a participação interpretativa, é um ato criativo de auto-expressão que dá vida a peças de arte já existentes, seja individual ou colaborativamente, e integra também a aprendizagem das artes. O terceiro nível, participação curatorial, é o ato criativo de selecionar, organizar e colecionar intencionalmente arte para o próprio gozo. O quarto nível, participação observacional, ocorre quando alguém vê ou ouve obras de arte criadas ou executadas por outras pessoas. Por fim, o quinto e último nível, participação ambiental, refere encontros aleatórios com arte, que o participante não seleciona (Novak-Leonard & Brown, 2011).

Este modelo é útil para abordar o que poderíamos chamar de ascensão do público, ou seja, a crescente importância do público para a arte contemporânea.

Numa reunião de 1957 na Federação Americana de Artes, Marcel Duchamp, proclamou o papel fundamental do espectador na constituição de uma obra de arte. Para Duchamp uma obra de arte, para o ser, necessita da cumplicidade do público. Sem ela, é apenas matéria inerte. Esta posição inaugura a função constituinte do público na obra de arte — não há obra sem público (Duchamp, 1975).

Duchamp apresentou o público constitutivo, dando-lhe uma importância sem precedentes, no entanto, as suas teorizações não vão além dos níveis 5 e 4 do modelo Novak-Leonard e Brown. Para alcançar os níveis mais altos, devemos olhar para a teoria da arte mais recente como a de Nicolas Bourriaud (2002), sobre Arte Relacional, e as posições, por vezes conflituosas, de Claire

Bishop (2012) sobre Arte Participativa (embora muitas obras de arte tenham sido feitas como relacionais ou participativas antes desta teorização, nas décadas de 60 e 70, como algumas obras de Robert Rauschenberg, Alan Kaprow, Fluxus, Joseph Beuys, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Silvestre Pestana, Hans Haacke, Roy Ascott e muitos outros).

O grau de engajamento político é um dos fatores que divide estes autores.

O que é importante para Bourriaud, naquilo que defende como Estética Relacional, é uma arte fundamentada nas relações humanas e no contexto social — obras de arte que produzem uma sociabilidade específica. Bishop (2004), no entanto, questiona a eficácia social da teoria de Bourriaud, acusando-o de querer equiparar o julgamento estético ao julgamento ético-político das relações produzidas por uma obra de arte. Bishop (2012) relaciona a Arte Participativa ao desejo de desafiar o *status* tradicional de objeto de arte, artista e público, alegando que, nesse tipo de abordagem artística, o artista é concebido menos como produtor individual e mais como colaborador ou produtor de situações, enquanto o público, anteriormente concebido como “espectador”, agora é reposicionado como co-produtor ou participante. A autora identificou, para a arte participativa, três grandes preocupações — “ativação”, “autoria” e “comunidade”. A ativação, corresponde ao desejo de criar um sujeito ativo, alguém que será empoderado pela experiência de participação física ou simbólica. Autoria, no sentido do gesto de ceder parte ou todo o controle autoral. De acordo com Bishop, a responsabilidade comunitária e coletiva está em crise, portanto, um dos principais ímpetus por trás da arte participativa seria a restauração do vínculo social por meio de uma elaboração coletiva de significado (Bishop, 2006).

No entanto, tanto nos exemplos artísticos específicos dados por Bourriaud como por Bishop o público não tem uma participação inventiva. O principal problema com as posições destes autores, como afirma a artista e investigadora Carla Cruz, tem a ver, precisamente, com a posição que o público acaba por ocupar na equação artística. Pode dizer-se que nos formatos propostos por estes teóricos o público nunca chegaria ao nível 1 de Novak-Leonard e Brown, uma vez que os participantes acabam por se tornar quase material artístico ou meio, ainda sob um total controle inventivo do artista (Cruz, 2015). Uma participação nível 1 implica cedência autoral e uma diluição das fronteiras entre participação e colaboração, que os exemplos dados pelos autores não apresentam.

Defendemos, como Cruz, que os participantes (para assim poderem ser chamados) não devem ser usados simplesmente como meio para produzir arte participativa. No entanto, ainda assim, consideramos os três pólos “ativação”,

“autoria” e “comunidade”, propostos por Bishop úteis para determinar a arte participativa quando combinados com o modelo Novak-Leonard e Brown.

As três intervenções que constituem o Tríptico de Berg estimularam todos os cinco modos de participação artística (Novak-Leonard & Brown, 2011). A simples visita inesperada à região, ou o encontro com uma fotografia virtual ou machinima nas redes sociais ativa participação do ambiente, modo cinco. Participação observacional para quem visitou a região por iniciativa própria. A participação curatorial pode ser entendida tanto de forma formal (a curadoria de Kate Bergdorf), quanto informal (por exemplo, galerias pessoais feitas em diversas plataformas de partilha de imagem e/ou vídeo, postagens pessoais em redes sociais, coleções particulares dos avatares no Metaverso, etc.). A participação interpretativa ocorreu com a incorporação dos avatares (ver figura 9). Por fim, a participação inventiva acontece em todas as formas criativas partilhadas: coletiva, de Meilo Minotaur e CapCat Ragu; colaborativa, de Meilo Minotaur, CapCat Ragu, Takio Ra e Rita Eustáquio; distribuída, por todos os produtilizadores que usaram os nossos avatares e ambientes na produção das suas próprias obras de arte (ver figuras 10 e 11).



Figura 9: *Penumbra Robin / Neko*, 2017, Tutsy Navarathna.

*Nota.* Nesta fotografia virtual, Navarathna documentou a performance espontânea de Robin e Neko durante a inauguração de *Penumbra*, incorporando um dos avatares oferecidos *Light Child*. O autor realizou também um machinima da inauguração (onde se pode ver esta performance) que pode ser acedido em <https://youtu.be/48obNZ8Dcxg>



Figura 10: *What do you mean you don't like my music !!!*, 2017, Eupalinos Ugajin.

*Nota.* Nesta fotografia virtual vemos a forma como Ugajin intervém na própria instalação, incorporando objetos anexos ao seu avatar. Assim ele fez este monstro/crânio irônico para fazer frente ao fascismo em *The Swamp*.



Figura 10: *Quick break at "The Dreamers"*, 2017, Eupalinos Ugajin.

*Nota.* Neste caso modifica profundamente o avatar fornecido em *The Dreamers*, quase só resta o cabelo nuvem e mais uma vez anexa a si objetos para os integrar no ambiente da instalação, alterando radicalmente o seu significado.

Relativamente aos eixos propostos por Bishop (2006), a ativação implica que as experiências estéticas contribuam para o empoderamento de um sujeito ativo. Nestes projetos abordamos essa preocupação usando a corporeidade como gatilho para o devir, questionando o corpo por meio da sua virtualização. Ressaltando o entrelaçamento entre corpo de carne e corpo avatar, tentamos abrir caminhos para repensar o corpo e a autoconsciência. Como referimos em estudos anteriores (Sousa, 2021), o simples ato de incorporar um avatar é problemático e pede uma resolução, que não está em respostas pré-dadas pelos designers de avatares, mas na apropriação criativa desse novo corpo pelo seu utilizador. Ao fornecer todas as partes do avatar com permissões totais, nós criamos a abertura para experiências criativas radicais de transformação, capacitando os participantes a assumir o controle de um corpo metafórico, aberto a ser investido de novos significados.

A autoria, ou mais especificamente, a renúncia ao controle autoral é a segunda preocupação referida por Bishop (2006) a respeito da arte participativa. Como demonstrado, este projeto questionou uma autoria individual estável de várias maneiras, através dos vários processos criativos partilhados, em particular o processo criativo coletivo, em que a autoria individual se dilui numa autoria coletiva; e no processo criativo distribuído, ativando a produtivização. Com os nossos avatares contribuimos para a enorme coleção de artefactos digitais abertos à manipulação criativa. O nosso público teve a oportunidade de criar novas obras originais a partir de materiais por nós distribuídos.

O nosso trabalho convidou a manter um fluxo criativo digital, em particular através de obras derivadas do Metaverso, como fotografia virtual e machinima. Isto leva-nos ao terceiro eixo de Bishop — comunidade. Os artefactos distribuídos durante as intervenções do Tríptico de Berg eram abertos, não apenas para transformação, mas também para serem copiados e redistribuídos. Esses itens podem, assim, ser considerados como esse novo tipo de propriedade comum, diferente da propriedade privada ou da propriedade pública estatal (Bauwens, 2006). Criamos propriedade comum e encorajamos a sua produção e reprodução.

Isto leva-nos a concluir que podemos nos referir aos projetos que integram o Tríptico de Berg como uma experiência estética participativa que explora todo o potencial do ambiente virtual. A participação ultrapassou a mera interação, exigiu criatividade do público. Acreditamos, por isso, que nestes projetos, experiência estética e processo criativo se podem sobrepor. Estas opções processuais têm um carácter político, são escolhas políticas.

Assim, também a experiência estética tem uma dimensão política que ultrapassa as temáticas abordadas.

**Financiamento:** Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto Refa UIDB/05507/2020.

**Agradecimentos:** Agradecemos ao Centro de Estudos em Educação e Inovação (CI&DEI) e ao Politécnico de Viseu pelo apoio prestado. Agradecemos também à nossa incrível família que abraça as nossas criações e as nossas lutas, assim como a todo o público participante e artistas que escolheram dar continuidade a este fluxo criativo do Metaverso.

## Referências

- ASCOTT, R. (2005). Distance Makes the Art Grow Further: Distributed Authorship and Telematic Textuality in La Plissure du Texte. Em A. Chandler, & N. Neumark, *At a distance : precursors to art and activism on the Internet* (pp. 282-296). Cambridge: The MIT Press.
- AYITER, E., & Ugajin, E. (2015). Moving Islands [Rafts]: A Collective Art Conglomeration in Second Life . Em D. D. (Ed), *New Opportunities for Artistic Practice in Virtual Worlds* (pp. 162-186). Hershey: IGI Global.
- BAUWENS, M. (2009). Co-creation and the new industrial paradigm of peer production. *The Fibreculture Journal* (14). Obtido a 15 de janeiro de 2022 de The Fibreculture Journal <https://fourteen.fibreculturejournal.org/fcj-097-co-creation-and-the-new-industrial-paradigm-of-peer-production/>
- BAUWENS, M. (2006). The Political Economy of Peer Production. *post-autistic economics review*(37), 33-44.
- BERGDORF, K. (3 de june de 2017). *one family and art*. Obtido a 11 de janeiro de 2022 de The Bergdorf Reports: <https://katebergdorf.wordpress.com/2017/06/03/one-family-and-art/>
- BISHOP, C. (2012). *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. Londo, New York: Verso.
- BISHOP, C. (2006). Viewers as Producers. Em C. (. Bishop, *Participation* (pp. 10-17). London, Cambridge: The MIT Press.
- BISHOP, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110, 51-79.
- BOELLSTORFF, T. (2010). *Coming of Age in Second Life, An Anthropologist Explores the Virtually Human*. Nova Jersey: Princeton University Press.
- BOURRIAUD, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses Du Réel.



- BRUNS, A., & Schmidt, J.-H. (2010). Prodsusage: A Closer Look at Continuing Developments. *New Review of Hypermedia and Multimedia*, 17(1), 3-7.
- CAE, (2002). Collective Cultural Action The Critical Art Ensemble. *Variante*, 2(15), 24-25. Obtido em 22 de 5 de 2012, de Variante: [http://www.variant.org.uk/pdfs/issue15/CAE\\_15.pdf](http://www.variant.org.uk/pdfs/issue15/CAE_15.pdf)
- CHURCHILL, E. F., & Snowdon, D. (1998). Collaborative virtual environments: an introductory review of issues and systems. *Virtual Reality* (3), 3-15.
- CHURCHILL, E. F., Snowdon, D. N., & Munro, A. J. (2001). Collaborative Virtual Environments: Digital Places and Spaces for Interaction for CSCW: An Introduction. Em E. F. Churchill, D. N. Snowdon, & A. J. Munro, *Collaborative Virtual Environments: Digital Places and Spaces for Interaction* (pp. 3-20). Londres: Springer.
- CRUZ, C. (2015). *Democracy: a (Non) Artistic Intervention?: Attempts to Perform Democracy through Art*. Londres: Goldsmiths University of London.
- DUCHAMP, M. (1975). The Creative Act. Em M. Sanouillet, & E. Peterson (ed), *The Essential Writings of Marcel Duchamp* (pp. 138-140). Londres: Thames & Hudson .
- EUSTÁQUIO, L., & Sousa, C. C. (2018). Creative Collaborative Virtual Environments. Em D. M. Khosrow-Pour, *Encyclopedia of Information Science and Technology, Fourth Edition* (pp. 4146-4156). Hershey, PA: IGI Global.
- LOWOOD, H., & Nitsche, M. (. (2011). *The Machinima Reader*. Cambridge e Londres: The MIT Press.
- NOVAK-LEONARD, J. L., & Brown, A. S. (2011). *Beyond attendance: A multi-modal understanding of arts participation*. Washington: National Endowment for the Arts.
- PICARD, M. (2006). Machinima: Video Game As An Art Form? *Proceedings of CGSA 2006 Symposium*. Nova Iorque: CGSA.
- PINCHBECK, D., & Gras, R. (2011). From Game to World: “ Traditional ” and Second Life Machinima. Em H. Lowood, & M. Nitsche, *The Machinima Reader* (pp. 143-158). Cambridge: The MIT Press.
- SOUSA, C. C. (2021). O Avatar Como Corpo Expressivo. *CONFIA 2021, 9th International Conference on Illustration & Animation* (pp. 137-156). Aveiro: IPCA.
- SOUSA, C. C. (2015). Meta\_Body — virtual corporality as a shared creative process. Em D. Doyle, *New Opportunities for Artistic Practice in Virtual Worlds*. Hershey: IGI Global.
- SOUSA, C. C. (2012). Mom and me through the looking glass. *Metaverse Creativity: Building, Performing, Learning and Authorship in Online 3D Worlds*, 2(2), 137-160.
- SOUSA, C. C., & Eustáquio, L. (2016). Criatividade e Arte em Mundos Virtuais. *4th International Conference on Illustration and Animation - CONFIA 2016* (pp. 490-504). IPCA.
- SOUSA, C. C., & Eustáquio, L. (2015). Art Practice in Collaborative Virtual Environments. Em H. Barranha, & S. S. Martins (Ed.), *Uncertain Spaces: Virtual Configurations in Contemporary Art and Museums* (pp. 211-240). Lisboa: Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa; Associação do Instituto Superior Técnico para a Investigação e Desenvolvimento – Universidade de Lisboa; Gulbenkian Next Future Programme – Calouste Gulbenkian Foundation.

- Sousa, C. C., & Eustáquio, L. (2016). Criatividade e Arte em Mundos Virtuais. *4th International Conference on Illustration and Animation - CONFIA 2016* (pp. 490-504). IPCA.
- ZAGALO, N. (15 de novembro de 2012). *Machinima Creative Technologie*. Obtido em 28 de março de 2014, de SlideShare: <http://www.slideshare.net/nzagalo/machinima-a-creative-technology>



# ACTOS DE PERFORMANCE. PROPAGANDA DO ESTADO NOVO NO ÁLBUM DE FAMÍLIA

Ana Janeiro\*

Esta comunicação centra-se na investigação dos álbuns de família que pertenciam aos meus avós e representam um período do passado de Portugal (1940-1975) marcado por uma das mais longas ditaduras da história. A investigação desenvolve uma análise ‘iconográfica’ das fotografias contidas nesses álbuns e investiga de que modo estas foram influenciadas pela forte e consistente propaganda visual do regime do Estado Novo (1933-1974). Procura-se demonstrar como esta iconografia de propaganda visual se imiscuiu no álbum de família, especificamente na sua estratégia e ideologia política sobre as mulheres. Com o fim do regime estas imagens foram herdadas pela identidade das mulheres em Portugal até aos dias de hoje, incluindo a minha.

A fotografia foi uma das ferramentas mais usadas na propaganda do Estado Novo na transmissão das suas ideologias e através da *política do espírito*. Esta investigação conclui que o álbum de família foi permeável à sua influência e estética, e que estas deixaram uma clara marca nas fotografias encontradas nos álbuns. As especificidades da composição das fotografias apresentam uma nítida influência da imagética propagandista.

Posteriormente, estas questões foram exploradas através da performance e fotografia. Focando-me na figura das minhas avós, e explorando as poses e os gestos, a informação contida nas imagens de arquivo foi re-escrita, ou re-inventada através das imagens de performance. Este projecto desenvolveu assim um ‘método específico de performance’ com o objectivo de re-interpretar e re-encenar as imagens. A performance é desenvolvida como método para investigar e compreender arquivos que são representativos de modos de vida

\* DOCENTE NA ESCOLA SUPERIOR DE COMUNICAÇÃO SOCIAL, LISBOA, PORTUGAL.

num determinado período histórico. A ‘in-corporificação’ do arquivo através dos actos performativos traduz a história de uma ditadura.

**Palavras-chave:** Arquivo. Performance. Memória. Fotografia. Família. Estado Novo.

## 1. Introdução

Esta comunicação centra-se na investigação dos álbuns de família que pertenciam aos meus avós, e que representam um período do passado de Portugal (1940-1975) marcado por uma das mais longas ditaduras da história, o Estado Novo. A investigação, desenvolvida durante a minha tese de doutoramento, toma como ponto de partida a análise dos álbuns fotográficos dos meus avós, maternos e paternos. Esta pesquisa desenvolve uma análise ‘iconográfica’ das fotografias contidas nesses álbuns e investiga de que modo estas foram influenciadas pela forte e consistente propaganda visual do regime. O trabalho visual resultante e desenvolvido ao longo desta investigação *The Archive is Present / O Arquivo está Presente*, contém as características iconográficas encontradas no arquivo. Este projecto é desenvolvido através da performance para o registo fotográfico.

## 2. O arquivo

A abordagem aos álbuns de família parte do pressuposto que estes formam um arquivo. A sua relevância deve-se à época a que as imagens contidas nele pertencem. Tal como mencionado por Victor Rosenberg:

Generally, the personal letters or photographs of an ordinary individual are of interest only to the family or friends of the individual. But when personal writings or artefacts are produced in an extraordinary time, they become valuable to historians and others as eyewitness accounts. (Rosenberg, 2011, p. 78).

A análise dos álbuns iniciou-se com a selecção de imagens de ambas as avós, tendo sido seleccionadas 54 imagens de um total de 150 inicialmente escolhidas. O método para esta selecção consistiu em escolher imagens nas quais a presença física de ambas as mulheres (postura, actividade, roupa) era relevante.

As imagens foram digitalizadas e impressas para que pudessem ser ordenadas fora da narrativa do álbum onde se encontravam. As novas impressões das fotografias dos álbuns foram colocadas numa mesa para que pudessem ser observadas simultaneamente. Para que novas associações de imagens pudessem surgir e novas justaposições pudessem ser feitas.

Posteriormente, as imagens foram colocadas em pares, uma de cada família, materna e paterna, criando justaposições e associações entre elas. Estes pares de imagens foram selecionados partindo dos seguintes critérios: A cronologia (deveriam ser da mesma época), a pose, a actividade desempenhada na fotografia, ou a roupa que vestiam. Ao colocar as imagens aos pares, foi possível fazer uma comparação, focando-me no gesto e na pose. A referência a estas mulheres será feita pelo nome próprio, sendo a avó do arquivo Fernandes (paterno), a Antonieta, e a do arquivo materno (Janeiro), a Gisela.

As fotografias dos seus álbuns são testemunhos, embora subjectivos, e contribuem para desvendar uma história. Citando Patrizia Di Bello (2007) “(os) álbuns podem sustentar uma análise detalhada que vai para além do pessoal e da história familiar.”

Os álbuns de família podem ser uma fonte importante como documentos de investigação. Um exemplo que, não sendo um símbolo inocente e com subjacente significado, é o caso do álbum *Nau Portugal*, feito em 1940 para a *Exposição do Mundo Português* e pertencente ao arquivo Fernandes, assim como o álbum *India Portuguesa 1951 - 1961*, do arquivo Janeiro, que se refere especificamente ao período dos dez anos em que aí viveram.



Figura 1: Nau Portugal, do arquivo Fernandes.

A investigação, que começou pelo estudo de álbuns de família, encontrou uma série de elementos que logo revelam uma estrutura no modo de fotografar.

As imagens mencionadas anteriormente (em pares) foram organizadas naquilo a que chamei *Índice Iconográfico*, onde foram ordenadas cronologicamente. Dado que as personagens analisadas são mulheres, torna-se essencial estudar o significado do gesto e da pose nas fotografias. A partir daqui, pose e gesto tornam-se os aspectos fundamentais. Estes factores foram tidos em consideração durante a análise detalhada das fotografias dos arquivos, facto particularmente relevante, tendo em consideração que estas duas mulheres viveram no contexto de uma ditadura, na qual os constrangimentos e imposições sociais às mulheres eram muitos. Uma sociedade patriarcal onde os direitos das mulheres eram limitados e se impunham regras para o seu comportamento adequado.



Figura 2: Fotografia do Índice Iconográfico.

Algumas dessas regras, sociais, de comportamento ou de ‘etiqueta’ eram divulgados em diversas formas de imprensa como por exemplo um dos panfletos da ‘Mocidade Portuguesa Feminina’ sob o título “A mulher ideal”:

1 Foi uma organização juvenil feminina inspirada em organizações fascistas como a *Hitlerjugend* e a *Opera Nazionale Balilla*. Fundada em 1937 com a finalidade de criar a nova mulher portuguesa: Boa esposa, mãe e dona de casa. O *Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina* e a revista *Menina e Moça* (M&M) eram algumas das mais importantes publicações dirigidas às mulheres.

...a mulher ideal deverá ser boa dona de casa mas sem massar os outros com os acontecimentos caseiros, compreensiva dos gostos e necessidades alheias, afectuosa para a família do marido, pontual, discreta com os seus amigos, económica, sincera, leal, com bom génio, dócil, séria, confiante, pouco tagarela e sem usar 'baton. (Pimentel, 2007).

Os pares de imagens de Gisela e Antonieta são em si mesmo um novo arquivo, um índice. A partir deste, as justaposições revelaram alguns detalhes importantes. Uma das características encontrada nas imagens de Gisela é a sua descontraída pose, em contraste com as poses construídas e rígidas de Antonieta. Outro aspecto importante revelou-se nas poses entre marido e mulher, que tanto diferem entre ambas.



Figura 3: Antonieta, (s/d) Arquivo Fernandes, caixa de sapatos, envelope Maria Antonieta.



Figura 4: Gisela, Damão, Índia (1950), Arquivo Janeiro, Álbum Índia Portuguesa.

Numa segunda análise dos arquivos, ao invés de analisar uma imagem de cada arquivo comparativamente, estes foram organizados e analisados separadamente (Fernandes e Janeiro). A análise das imagens foi feita a partir da construção de um índice iconográfico que, ao retirar as imagens do contexto do álbum (e, portanto, da sua ordem) permitiu que se tornassem visíveis certas tipologias, que de outra forma não seriam encontradas.



A metodologia consistiu em encontrar tipologias a partir das quais as imagens pudessem ser estudadas. Alguns elementos tornam-se visíveis pela repetição dos mesmos. Ao reagrupar as fotografias numa ordem diferente daquela em que se encontravam no álbum, sobressaem a *mise en scène* e a pose.

No arquivo Fernandes as descobertas mais evidentes foram as poses cuidadosamente construídas de forma geométrica, e frequentemente simétrica, e a rigidez encontrada nestas encenações.

A pose e a *mise en scène* constituem um dos aspectos mais relevantes para a tipologia dos grupos de fotografias, como Roland Barthes mencionou no seu livro *Câmara Clara*: “(...) o que constitui a natureza da Fotografia é a pose. Pouco importa a duração física dessa pose; mesmo que dure um milionésimo de segundo(..) há sempre pose” (Barthes, 2001, p. 111).

O conjunto de imagens que se segue é composto por uma cuidada composição e encenação com características geométricas e de simetria.



Figura 5: Arquivo Fernandes, álbum castanho flores, 007.



Figura 6: Arquivo Fernandes, álbum castanho flores, 009.

A disposição das imagens pelo álbum demonstra já a forte tendência para a simetria que mais tarde as imagens revelaram. O próprio álbum oferece desde logo uma pista, com a *Nau Portugal* em baixo-relevo na sua capa, bem

como as imagens no seu interior, colocadas de forma simétrica e sistemática (de facto dentro do álbum encontram-se algumas imagens da exposição do Mundo português de 1940, que julgo viriam já colocadas dentro do álbum quando este foi comprado).

Posteriormente, foi a partir do índice iconográfico que as imagens foram seleccionadas e representadas por meio da performance. Isso permitiu que certos elementos específicos e que eram incorporados de forma repetitiva, como a pose e o gesto, fossem identificados e posteriormente repetidos e reencenados para a máquina fotográfica.

Em muitas das fotografias encontradas nos álbuns de família existe uma pose cuidada. A disposição das pessoas fotografadas é arranjada de forma estruturada e organizada. Existe uma clara simetria em muitas das fotografias.

Nas imagens seguintes é clara a *mise en scène* criando simetrias pela disposição dos retratados.



Figura 7: Arquivo Fernandes, caixa tebe, 003.



Figura 8: Arquivo Fernandes, álbum castanho flores, 003.

A fotografia foi uma das ferramentas mais usadas na propaganda do Estado Novo na transmissão das suas ideologias e através da *política do espírito*. A intenção de António Ferro, encarregue por Salazar de construir e criar uma nova imagem do país, é explícita na frase seguinte, na qual o uso da fotografia passará a ter um papel fundamental.

Portugal não é um país gráfico. Portugal é um país sem ‘pose’. Furta-se constantemente á objectiva; não sai à rua só para que não lhe tirem o retrato. Portugal é triste como uma câmara escura, mas uma câmara escura onde não se fazem revelações... Uma raça que

não se deixa fotografar é uma raça que desconhece a sua fisionomia, que desconhece portanto a sua força. (Lobo & Alves, 2017).

Nas imagens abaixo traço um paralelo entre as imagens do período do Estado Novo e as do álbum de família, demonstrando que de facto existia uma estética muito consistente, e nada inocente, que influenciou a forma com as famílias se fotografavam.



Figura 9: Arquivo Fernandes 1954



Figura 10 :Acampamento de Verão MPF (Pimentel, 2007)



Figura 11: Arquivo Fernandes, 1942.



Figura 12: Fotografia do Álbum Portugal 1940.



Figura 13: Detalhe de imagem, Arquivo Fernandes.



Figura 14: Menina e Moça no. 24, Abril 1949.

### 3. Análise de uma fotografia

Houve algo de revelador nesta imagem, de certo modo uma imagem icónica, talvez devido à pose de Antonieta, a minha avó, e ao objecto que ela segura, estando de pé, ligeiramente inclinada para esquerda, segurando uma vasilha de água. Na sua cabeça tem um lenço, mas o modo como o lenço está colocado, não demasiado apertado, tem algo de estranho. O joelho esquerdo ligeiramente dobrado cria uma curva no seu corpo. Uma mão segura a vasilha de água, a outra está na sua anca. Está num balcão daquilo que parece ser uma casa no campo, a paisagem vê-se até ao horizonte, e tem ao seu lado uma gaiola com um coelho feita de madeira e rede capoeira.



Figura 15: Arquivo Fernandes, envelope branco 1, 003.

Antonieta veste um vestido de tom claro, mangas curtas até aos cotovelos, um cinto que condiz com o vestido e usa sandálias de plataforma. A fotografia tem uma inscrição nas costas que identifica o local: Rinchoa 1944. Existe também o negativo desta imagem e outras duas fotografias de duas mulheres nesta mesma pose.

Antonieta olha directamente para a máquina, poderia ser uma pose típica de um estúdio de fotógrafo ou uma fotografia etnográfica, mas devido à sua localização, na casa onde os meus avós costumavam passar fins de semana, com a família e amigos, na Rinchoa, perto de Sintra, o fotógrafo seria provavelmente um amigo ou alguém da família.

Ela franze ligeiramente as sobrancelhas, provavelmente por causa do sol, e tem uma espécie de... não é bem um sorriso, é como se não estivesse propriamente muito confortável naquela pose. Esta pose específica e os seus objectos remetem para a fotografia etnográfica e rural. São típicas de fotografias rurais e regionais de mulheres camponesas que carregavam as suas vasilhas de água de, e para, as fontes. Vemos muitas imagens como esta no livro de Maria Lamas, *As Mulheres do Meu País*, de tipologia idêntica, mulheres de lenço na cabeça segurando cestos ou potes de barro. Podemos dizer que são fotografias de cariz etnográfico, e, sendo assim, esta imagem de Antonieta mimetiza esta imagem etnográfica. Seria a intenção do fotógrafo recriar esta etnografia, ao inseri-la no álbum de família?

A *política do espírito* de regime do Estado Novo tinha a intenção de criar uma nova identidade portuguesa, baseada no “reaportuguesamento” que também era criado através desta iconografia, esta nova identidade portuguesa que seria construída através da história de Portugal, do império português e da especificidade e ruralidade de cada região do país, o seu folclore e ícones etnográficos. Era uma espécie de retorno às origens da verdadeira identidade portuguesa, através da iconografia fotográfica e propaganda. Esta iconografia, também visível na exposição do mundo português, tornou-se de facto parte dessa identidade, em conjunto com outros símbolos que passariam a ser símbolo de Portugal, até aos dias de hoje. Esta fotografia de Antonieta em particular, assim como outras, é um exemplo de como a máquina de propaganda do Estado Novo usou a iconografia e se imiscuiu no álbum de família.

Na verdade, foi Mário, o meu avô, marido de Antonieta, quem tirou esta fotografia, e quem dirigiu toda a cena. Mesmo agora, quando ela me falava disso, não parecia mais emocionada do que aquilo que aparenta na imagem. De facto, era o seu marido quem controlava e dirigia todas a fotografias.

Enquanto descrevia algumas das outras fotografias foi-me contando como Mário gostava de pôr todas as pessoas em composições geométricas. A minha visão e interpretação desta imagem seria muito diferente se não soubesse ter sido de Mário a decisão e a ideia de fotografar Antonieta nesta pose, que ele próprio encenou e fotografou.

O vestido de Antonieta, assim como em todas as outras imagens do álbum de família, está completamente abotoado até ao último botão, rente ao pescoço, e ligeiramente abaixo do joelho. Os seus sapatos, embora sandálias, tapam grande parte dos pés. Não é de todo uma típica fotografia de família, nem mesmo uma maneira comum de um marido retratar a sua mulher. Esta fotografia demonstra como a propaganda do Estado Novo se imiscuiu no álbum de família e como de facto criou uma iconografia para o reaportuguesamento.<sup>2</sup>

#### 4. Método da Performance

No meu trabalho, *The Archive is Present*, pego nestas imagens focando-me na figura da minha avó. Explorando as poses e os gestos, a informação contida nas imagens de arquivo foi re-escrita, ou re-inventada através das imagens de performance. Este projecto desenvolveu assim um “método específico de performance” com o objectivo de re-interpretar e re-encenar as imagens. Foi uma procura para entender a política sobre os corpos das mulheres através do meu próprio corpo. Compreender o que seria sentir isso na pele. Colocar-me literalmente no lugar do *outro* (neste caso, das minhas avós). A ‘in-corporificação’ do arquivo através dos actos performativos traduz a história de uma ditadura.

Os primeiros passos deste trabalho consistiram numa mimetização ou re-encenação dos mesmos gestos encontrados nas fotografias do arquivo. Eu procurava entender essas poses, sentir e agir da mesma forma, até que pudesse encenar o mesmo gesto de forma exacta. À medida que a pesquisa avançava, as imagens e poses iam-se tornando mais familiares, até que finalmente elas se tornaram parte da minha corporalidade, e todo o processo se transformou na sua ‘in-corporificação’ ou ‘corporificação’. Algumas dessas poses foram extremamente difíceis de assumir, ou de mimetizar, sobretudo as de Antonieta.

---

2 Este reaportuguesamento surge a partir da ideia implementada pelo regime do Estado Novo de portugalidade que por sua vez surge como slogan de propaganda cultural e política que servisse a ideologia da unidade nacional - o *Portugal de Minho a Timor*.





Figura 16: Exemplo de método para performance partindo de uma imagem de Antonieta.

Tudo foi conseguido através de um processo exaustivo de repetição. A mímica (ou mimetismo) dos gestos e das poses foi repetida vezes e vezes, até que a performance ou representação se tornou num processo natural. O acto de performance desdobra-se em várias etapas:

Começando pela Mímica das poses encontradas no arquivo, segue-se a repetição, com o objectivo de tornar as poses familiares ao corpo, até à

In-corporificação dessas mesmas poses. Até ao momento em que os gestos se tornaram parte de mim. Ao integrar no meu corpo estes comportamentos, eu estou a encená-los, a fazer eco deles para o presente. O arquivo é transmitido através do meu corpo, traduzido pelo meu gesto.



Figura 17 da série, *The Archive is Present*, #20, #14

O autor escreve segundo a antiga ortografia.

## Referências

- BARTHES, R. (2001). *Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- DI BELLO, P. (2007). *Women's albums and photography in Victorian England: ladies, mothers and flirts*. Aldershot England; Burlington: Ashgate.
- LOBO, P. R., & Alves, M. B. (2017). Espaço, fotografia e 'factografia' na propaganda do SPN. *Comunicação Pública*, 12(23). <https://doi.org/10.4000/cp.1877>
- PIMENTEL, I. (2007). *Mocidade Portuguesa Feminina*. Lisboa: Esfera dos Livros.

ROSENBERG, V. (2011). The power of a family archive. *Archival Science*, 11(1-2), 77-93.  
<https://doi.org/10.1007/s10502-010-9135-9>

## **ANA LUÍSA AMARAL. “O CORPO É POROSO AO MUNDO”**

Ana Luísa Amaral\*

O próprio ato de escrever já é um desafio à estrutura ao pensamento e à estrutura patriarcal. E porque digo eu isto? Porque, por alguma razão as mulheres cultas, as mulheres que sabiam escrever, as mulheres que conheciam coisas eram consideradas - como nós todas sabemos - como hereges ou até bruxas. Portanto, a própria capacidade de ler e de escrever já pode ser vista como um desafio. Nas ditaduras os poetas são presos, poetas homens e mulheres, porque naturalmente eles desafiam ideologias autoritárias dominantes.

A poesia trabalha com metáforas, com sentidos infixos e essa infixidez pode ser muito ameaçadora. Portanto, como é que funciona, no meu caso, a poesia enquanto denúncia de um sistema opressivo que tem vindo a ser imposto a nós mulheres, mas não só às mulheres, mas às minorias, ao longo de várias décadas? Pela própria escrita.

Quando eu escrevo um poema eu não penso assim “agora vou escrever um poema sobre os refugiados”. Este poema talvez exemplifique um pouco melhor isto que estou a tentar dizer:

### **experiências e evidências**

Quando eu era menina,  
fazíamos na escola uma experiência  
com dois ímanes  
e uma folha de papel

\* DEPOIMENTO PARA A CONFERÊNCIA INTERNACIONAL WOMANART, UNIVERSIDADE DO MINHO, 2021.  
CONVERSA COM ANA GABRIELA MACEDO

Era uma dança estranha  
e fascinante,  
a do íman pousado no papel  
obedecendo ao outro, o encoberto,  
um hércules de força  
misteriosa

Durante muito tempo  
acreditei  
que o magnetismo era uma coisa  
de homens sábios, aquele papagaio  
de Benjamin Franklin ficou-me na memória:  
o papagaio voando,  
e de entre as nuvens, o relâmpago  
e a promessa de aprisionar a luz

Eu não sabia então que só há poucos anos  
pôde a primeira mulher  
usar um telescópio de excelência,  
provar a existência da matéria negra  
na beleza do movimento angular  
das galáxias

O interior da História  
repelido por séculos,  
o corpo em negativo de tantas antes dela:  
um grão de areia  
de encontro ao negativo do deserto  
– durante tantos séculos

E contudo, moveram-se,  
uma dança de carga positiva voando  
no papel, como invisível é a maior parte  
da matéria, mas existe

(Está mais do que  
provado)

Quando pensei neste poema, *Experiências e evidências*, eu não pensei “agora eu vou escrever um poema onde eu vou falar do apagamento das mulheres ao longo da história da ciência”, por exemplo. Não foi escrito propositadamente, eu não faço como, por exemplo, o caso do neorealismo, em que havia uma espécie de Literatura e de Arte comprometida, “engagé”. O que acontece é que o meu corpo, como o teu corpo, como o corpo de nós todas, contém o cérebro, os braços, a mão, e o pensamento, e as emoções e essa coisa que nós não sabemos muito bem o que é e a que chamamos espírito - não sabemos muito bem se faz parte do cérebro ou de alguma coisa qualquer que nos transcende, a alma, não sabemos. Mas seja como for, tudo isto é poroso ao mundo, existe numa camada que não é estanque ao mundo, que é porosa.

Portanto, é natural que a minha prática artística seja também denúncia de um sistema opressivo que foi imposto ao longo de várias décadas, porque este sistema opressivo continua ainda a existir. Pode existir de uma forma menos explícita, por exemplo, em Portugal, onde nós temos inclusivamente uma Constituição extraordinária, muito avançada, mas não sabemos como ele pode crescer tão depressa e isto faz-me muita impressão.

Eu disse que o corpo é poroso ao mundo e eu queria agora falar da epiderme, quer dizer, faz-me muita impressão como a violência, o ódio, tudo isso estão na pele, só que existem numa camada escondida, a única coisa que é necessário é despertar essa camada e então ela vem lá de cima e nós vemos como isso tem vindo a acontecer no Brasil, como isso aconteceu nos Estados Unidos (está a acontecer nos Estados Unidos, continua a acontecer com o Donald Trump e com os seus seguidores), como acontece aqui em Portugal com um partido como o Chega, como acontece em Espanha, com um partido como o Vox, como aconteceu outro dia em Madrid quando aquele casal homossexual foi praticamente espancado quase até à morte por jovens madrilenos. Quer dizer que isso continua a acontecer. Como no Afeganistão, tudo voltou para trás.

Portanto, infelizmente, as conquistas e os sistemas opressivos que nos foram impostos durante séculos não desapareceram, são como uma peste de Albert Camus, o “bichinho” existe, está escondido digamos assim. Está escondido nas gavetas, está escondido por entre as páginas de um livro, está escondido entre a roupa, mas passado um tempo ele pode vir acima novamente.

Por isso é que eu acho que a arte é absolutamente fundamental, seja ela de que forma for, seja ela arte da poesia, seja ela arte da pintura, seja ela arte da escultura, da música, da performance. Porque, diz a nossa Maria Irene Rama-

lho, “a poesia é inútil”, a arte é inútil e é, de facto. Ou seja, do ponto de vista completamente pragmático, ela para nada serve, mas por isso mesmo ela é absolutamente fundamental.

Isso fez-me lembrar uma outra coisa... Uma vez, uma colega de Antropologia mencionou que no momento em que nós humanos nos tornamos verdadeiramente humanos, o grande salto para aquilo que o Darwin chamou de “homo” – pronto o é que a gente vai fazer? – *homo sapiens* é quando nós começamos a deixar flores nas campas dos nossos mortos. Isso é curioso, porque as flores não servem para nada, se era só por uma questão de higiene, se era só para manter os animais distantes ou para que não houvesse a contaminação, bastava fazer um buraco e meter o corpo lá dentro, mas deixar flores significa, de alguma forma, tentar preservar a memória, é um gesto simbólico. Nós somos criaturas do simbólico, nós somos seres do simbólico, para o melhor e para o pior.

Esta ideologia dominante é um sistema simbólico e também reflete uma dada situação histórica. Isto acontece do outro lado também, nós podemos igualmente, do nosso lado, nós todas, não são só os artistas, mas toda a gente, os cidadãos e cidadãs, quem ensina, quem está numa sala de aula, por exemplo, porque estar numa sala de aula não é só ensinar, não é só passar o conhecimento que está nos livros, é também sensibilizar, é aquilo que tu dás, aquilo que escolhes para dar.

Nas minhas provas para Professora Associada em que eu trabalhei três mulheres, Christina Rossetti, Emily Dickinson e Elizabeth Barrett Browning, alguém me perguntou “Oh, Ana Luísa, então e Dante Gabriel Rossetti, e Walt Whitman, e Robert Browning?” E eu tive que escrever um capítulo a justificar por que eu tinha escolhido três mulheres, e não três homens.

Não deveria haver necessidade disso, não deveria ter havido a necessidade disso, porque elas são tão boas quanto os seus pares - no caso da Emily Dickinson é até melhor, e a Christina Rossetti também. O que eu quero com isso dizer é que depende daquilo que vamos fazer. Tu podes escolher um programa curricular só com homens, aliás a maior parte dos programas são praticamente só com homens. Nós aprendemos por livros, os nossos livros de infância, os nossos livros da escola eram livros só e só e só com escritores homens, poetas, romancistas...

Mas quero dizer, tu podes perfeitamente (e deves), numa sala de aula, sensibilizar as estudantes e os estudantes para essas questões, porque eu acho que o feminismo, a questão do feminismo, não favorece só as mulheres.

As mulheres são as primeiríssimas, mas eu acho que é benéfico também para os homens, porque nós todos, os seres humanos, somos feitos da mesma matéria que é perecível, nós somos todos precários e essa precariedade que nos é comum a todas e todos pode ser imposta socialmente, pode ser imposta politicamente, pode ser imposta enquanto um sistema opressivo, por exemplo, não deixando as mulheres aprenderem, não deixando as mulheres expressarem-se, negando-lhes lugares, etc. Ou pode ser vista só como uma condição comum a nós todos, que é boa, porque eu acho que se nós nos entendermos a todas e a todos como precárias e precários, não é o precário no sentido "coitadinho", aquele que ganha pouquinho, mas sim precários como aqueles que estão sujeitos à morte, à doença, então talvez isso nos faça aproximar-nos uns dos outros e criarmos redes de solidariedade e dentre essas redes, a arte pode e deve lá estar. Gostava muito de terminar com um poema que fala precisamente disto.

**a baleia: do coração e da beleza,  
perspectivas**

Era muito mais alto do que eu  
aquele coração reproduzido em tamanho real,  
no átrio do museu

Feito em fibra de vidro,  
as circunvoluções de um rosa escuro  
por onde entravam crianças e saíam,  
brincavam como em parque  
– que eram amplas as curvas  
desse coração

Túneis por onde  
a vida viajou, um coração cortado pela diagonal,  
mas intacto no tacto, o seu original não sei se nunca, não sei  
se alguma vez partido por amor

No tecto, sustentado por grossos cabos de aço,  
já não cópia fiel,  
mas o esqueleto real (que um dia  
o acolhera, ao coração)  
de uma baleia azul



O nome herdara-o ela  
da cor do oceano que nos fez comuns,  
nos embalou um dia, a nós ainda não humanos,  
quando viemos dele  
arrastados na areia: minúsculas serpentes,  
a vegetação densa, um céu pesado, traçado  
por relâmpagos e fogos,  
a barbatana quase braço, a guelra quase  
ouvido, ainda não, e o resto por fazer e tudo  
por amar

Tosca depois a linguagem nossa,  
a dela, música aquática lembrando o som do sangue  
a latejar, o que invadia então o coração ainda vivo,  
quando a vida irradiava em mil pedaços,  
explodia no planeta,  
rsgava as linhas todas impostas pela aridez galáctica,  
galgava impérios por haver e por tombar,  
e concebia lentamente  
a beleza que vi nesse museu:

um cemitério de ossos por esqueleto,  
epitáfio que o tempo amordaçou,  
por sobre o coração, facsimilado e  
nu

E dentro dele, as vozes e os risos  
dos filhos dos humanos –

## VERA DUARTE. O COMBATE AO MEMORICÍDIO

Joana Passos\*

**JP.** Em primeiro lugar, muito obrigada por nos conceder esta entrevista pois sei que é uma pessoa muito ocupada. Vou colocar-lhe algumas questões que têm a ver com a sua obra, e outras, mais abrangentes, que têm a ver com o percurso de Cabo Verde independente e as memórias coloniais.

Sei que por vezes dedica os seus poemas a algumas personalidades, e notei que dedica alguns poemas a Florbela Espanca - o que até poderia dar uma outra conversa... Neste caso, partindo da dedicatória de um dos seus poemas a Luandino Vieira queria perguntar-lhe se, enquanto autora cabo-verdiana, sente que é importante prestar este tributo àqueles que enfrentaram o temível Estado Novo<sup>1</sup>?

**Vera Duarte.** Bom dia, muito obrigada por esta entrevista que dou com o maior gosto! Tenho muito admiração pelo trabalho que a Professora Joana vem desenvolvendo em prol da divulgação das literaturas africanas de língua oficial portuguesa. Indo à questão que me coloca, a primeira observação que gostaria de fazer, pois ela estende-se a toda a minha escrita, é que eu não me proponho escrever sobre um tema, por exemplo, sobre a ditadura. O meu processo não é esse. O que acontece é que um tema, seja a corrupção, o amor, a ditadura, começa a bailar-me insistentemente no espírito e chega um momento em que tenho de passar as minhas inquietações para o papel, senão não me dão paz. Dito isto, gostaria de sublinhar que alguns destes temas me têm atravessado ao longo da vida, desde jovem. Chamo-lhes quase que a matéria incandescente da

\* INVESTIGADORA NO CEHUM, E MEMBRO DO PROJETO WOMANART (PTDC/ART-OUT/28051/2017).

1 O próprio Luandino Vieira esteve preso no campo de trabalho de Chão Bom, Tarrafal, em Cabo Verde, durante oito anos.

minha escrita. Alguns serão a liberdade, o amor, a própria poesia, a resistência, a corrupção, a ditadura, a violência contra as mulheres, a pedofilia... São temas que eu reparo - agora que já estou há uns anos na escrita - que volta e meia vêm para os meus poemas, ou para a minha escrita em prosa.

Agora, quanto à outra parte da questão da Joana, é verdade que o Luandino é das pessoas que está presente na minha escrita porque ele constitui, com Arnaldo França e Luís Romano, o conjunto das três figuras tutelares da minha escrita. E porquê? Porque o Luandino, antes que eu tivesse consciência de que poderia vir a ser escritora, ele já me incentivava a escrever. Quando eu era muito novinha, participei no primeiro concurso literário do Cabo Verde independente, *Os Jogos Florais*, de 1976, e nesse concurso eu obtive uma menção honrosa, que me encheu de imensa alegria, não só por ter sido a única mulher a concorrer, mas também porque tive a menção honrosa, e era um concurso anónimo. Ora o Luandino viu o meu texto, gostou bastante, e escreveu-me uma carta a incentivar-me. Guardo esta carta há mais de quarenta anos por causa da importância e o impacto que teve em mim. Mas devo dizer-te que no meu fazer literário gosto de prestar tributo a quem abriu ou ampliou a estrada da nação, da liberdade ou da democracia pela qual nós hoje caminhamos, e começo sempre por Amílcar Cabral, Nelson Mandela, a senegalesa Mariama Bâ, a portuguesa Florbela Espanca, como tu disseste e bem, a rainha Ginga, Antígona, Sapho, enfim, muitos outros, como Jorge Barbosa, Manuel Lopes, Virgínia Woolf... há muitos autores que me ajudaram a chegar até aqui, e eu presto-lhes homenagem na minha escrita.

**JP.** Como conselheira do Presidente da República de Cabo Verde tem uma visão ampla e informada da memória coletiva e sensibilidades dominantes na sua sociedade. De que forma (se é que isso acontece) a memória da repressão da ditadura portuguesa do Estado Novo ainda é algo que marca a consciência pública de Cabo Verde?

**Vera Duarte.** Pelo que me posso aperceber, nas gerações que vieram depois da independência já não se nota muito o impacto do que foram os abandonos coloniais. Eu por exemplo, faço muitas vezes palestras para jovens das escolas secundárias, 'os liceus', ou até na universidade, e noto que há muitos aspetos que nos marcaram, mas que praticamente os jovens nem sabem, nem 'estão ligados' a toda essa problemática da repressão colonial. Sabem que fomos colonizados, mas a questão da ditadura, isto não lhes diz tanto, ou não estão

tanto por dentro. Mas há um aspeto que ainda é muito sensível, e que se liga efetivamente a esse período, que é a questão das fomes, das grandes fomes que Cabo Verde passou durante o período colonial, que foram muitas, e sobretudo na década de 40, em 1942/43 e em 1947, fomes que dizimaram uma parte da população de Cabo Verde, e que projetaram e determinaram o recurso à luta pela independência, até porque o próprio Amílcar Cabral, o principal líder da nossa luta de libertação, presenciou algumas dessas fomes, e nessa altura terá começado a equacionar a luta pela independência. Eu noto que todos os atuais governos, talvez a coisa que mais receiam quando se evocam memórias do período colonial, é uma situação de fome. Mesmo que o país esteja a atravessar secas, mesmo que esteja em alguma situação difícil, há essa grande preocupação de garantir que ninguém passe fome, e nos diversos programas dos governos e também na memória das populações ainda existe essa ideia de que houve fome em Cabo Verde, e agora temos de fazer tudo para impedir que aconteça de novo.

Também devo dizer que Cabo Verde teve a sorte de fazer a transição para a independência não ao som das armas contra um inimigo colonialista, fascista, imperialista, como foi o Estado Novo representado por Salazar, mas sim sentado à mesa do diálogo com um parceiro democrático, anticolonialista e anti-imperialista, que foi o Portugal democrático saído da Revolução dos Cravos do 25 de abril de 1974.

Hoje, os cabo-verdianos continuam a vir para Portugal em busca de trabalho, de estudos, de saúde e até pelo lazer e pela cultura. Apesar de tudo, a imagem de Portugal hoje, entre cabo-verdianos, é a de que continua a ser dos países mais abertos à emigração - e Cabo Verde é um país de emigração -, que dá algum acolhimento aos nossos emigrantes, e que permite alguma ascensão social. Refiro-me ao Portugal de hoje, com o governo que vem tendo de há um tempo a esta parte, e que tem sido considerado um país amigo.

**JP.** Penso que já há um maior acesso a instituições de educação em Cabo Verde...

**Vera Duarte.** Sim, Sim! Já alcançamos a meta do acesso universal ao ensino paritário.

**JP.** Com um melhor acesso à educação, vão aparecer mais mulheres a escrever. Já há sucessoras para Vera Duarte e Dina Salústio? E, do ponto de vista atual, como descreveria o panorama da contribuição feminina para as artes em Cabo Verde?

**Vera Duarte.** Olha, devo dizer que sei do que falo porque tive a oportunidade de ser Ministra da Educação e Ensino Superior num dos governos de José Maria Neves<sup>2</sup>, e conseguimos o acesso universal ao ensino, e o acesso paritário, inclusivamente, numa determinada altura tínhamos 52% de raparigas para 48% de rapazes. E, como creio que também aconteceu em outros países, verificou-se até uma grande proeminência das raparigas a sobressaírem no bom aproveitamento escolar. Portanto, o Cabo Verde de agora é um país quase todo alfabetizado, ao contrário do que acontecia no período colonial, e com uma presença massiva de mulheres na educação. Digamos que mudou muito o destino da mulher, o seu percurso. E, nomeadamente, também na escrita, pois uma das linhas de força da atual escrita cabo-verdiana, como notou José Vicente Lopes<sup>3</sup>, é a presença impactante das mulheres na literatura cabo-verdiana, a trazer novos temas, novos estilos e novas vozes a essa ‘fala de mulheres’. Digo-te também, com muita alegria, que já há sim sucessoras para Dina Salústio, Vera Duarte e Fátima Bettencourt porque já temos uma plêiade de novas escritoras, na prosa e na poesia, que vêm a construir este edifício literário cabo-verdiano, seja no país, seja no exterior. Eu poderia citar nomes como Maria Augusta Évora, Eileen Barbosa, Eurídice Monteiro, Glória Sofia, e outras, meninas ou mulheres que estão na casa dos 40 anos, dos 30, dos 20, enquanto que, como já sabes, nós já estamos mais acima, eu na casa dos 60, a Dina e a Fátima na casa dos 80... Portanto nós tivemos a sorte de ter percorrido uma estrada, e conseguir ir passando o facho. Como dizia o poeta cabo-verdiano Corsino Fortes, a cultura é uma corrida de estafetas em que as gerações vão passando o facho de uma para a outra, e nós estamos a passar esse testemunho. Eu já tive a oportunidade de apresentar livros de mulheres escritoras de 40, de 30, e até de 20 anos, vê lá, colegas da minha neta.

O que se passa na literatura, que é o que eu conheço melhor, terá paralelo nas outras artes. No cinema, a Samira Vera Cruz<sup>4</sup> tem muita visibilidade. Na pintura, destacaria a Bela Duarte e a Luísa Queirós, que já têm sucessora na Leontina Ribeiro, Manuela Barbosa e outras. E sobretudo na música, com mulheres compositoras a sucederem a Tututa ou Tété Alinho já temos, por exemplo, uma Elida Almeida ou uma Lura. Enfim, eu diria que à custa de muito

---

2 José Maria das Neves foi Primeiro Ministro de Cabo Verde entre 2001 e 2016. Foi empossado como Presidente da República de Cabo Verde em 2021.

3 Reconhecido jornalista e editor de Cabo Verde, correspondente da BBC e do jornal Público. Publicou vários livros sobre política e sobre destacados escritores cabo-verdianos.

4 Realizadora, produtora e atriz cabo-verdiana.

sangue, suor e lágrimas, as mulheres já estão a começar a ter uma presença, e alguma visibilidade (não tanto como talvez mereciam), nos vários domínios das artes em Cabo Verde.

**JP.** Como juíza do Supremo Tribunal também tem uma visão informada do esforço do estado cabo-verdiano para lutar contra a violência doméstica, que também é um problema da sociedade portuguesa. Em 2007 publicou *Construindo a Utopia*, uma série de ensaios relacionados com os direitos das mulheres e das crianças. Que utopias temos de construir hoje em dia em Cabo Verde?

**Vera Duarte.** Eu diria que desde o acesso à independência vem-se travado um combate a alguns flagelos da nossa sociedade, que tem uma origem escravocrata, e isso projeta-se muito na sociedade. Alguns combates têm sido travados com maior ou menos sucesso, mas uma das principais frentes tem sido, sem dúvida, o combate à violência baseada no género. Muita legislação se tem vindo a mudar, desde a independência, para que este flagelo deixe de ser um crime privado, e hoje em dia é um crime público, e qualquer pessoa pode fazer uma denúncia, e, ao contrário do que acontecia antes, a vítima já não pode desistir depois do processo ser desencadeado. Porque nós sabemos que antes, o grande problema era que a vítima vinha depois desistir do procedimento criminal. Acho que em outros domínios se tem verificado avanços significativos ligados ao estatuto da mulher. Nós aprovamos o ano de 2021, e eu gostaria de deixar isso aqui sublinhado, a Lei da Paridade, que exige a participação de ambos os géneros em lugares de direção como a Assembleia Nacional, mulheres e homens, num intervalo de 40% a 60%.

Acho que já percorremos um caminho interessante no combate à situação de inferioridade e submissão da mulher, mas também continuamos neste momento a fazer um combate ao *memoricídio*, que perpassa por todos os campos de atividade da mulher, desde a participação na luta de libertação às próprias mulheres escritoras que tivemos no passado. Estamos a ‘garimpar’ todo esse passado e queremos trazer visibilidade à contribuição das mulheres a vários níveis.

A violência de género como disseste, e bem, é um problema transversal a diferentes sociedades, e continua a ser combatida em Cabo Verde. Acreditamos que também terá de ser a educação, a formação, a escola a fazer a erradicação deste flagelo, nomeadamente através da disciplina da educação para Cidadania em cuja introdução no currículo escolar cabo-verdiano eu tive o grato prazer de participar.

**JP.** Recebeu o prêmio Tchicaya U Tam'si, do continente africano, pela antologia poética *O Arquipélago da Paixão*, e recebeu o prêmio Sonangol de Literatura pelo seu romance *A Candidata*. Por vezes, de um ponto de vista português, só se pensa em termos de prémios de língua portuguesa ou prémios europeus, o que está errado. Há dinâmicas próprias e circuitos africanos em que se estabelece um diálogo internacional entre países africanos. Pode falar-nos um pouco da sua experiência e dos diálogos culturais de Cabo Verde com os seus vizinhos do continente africano?

**Vera Duarte.** Começaria por dizer que acho a tua observação justa e certa. Também tenho essa sensação de que o maior diálogo que mantemos com África está ligado aos países africanos de língua oficial portuguesa. Estamos muito ligados a essa lusofonia, aliás mesmo o diálogo literário é com Portugal, com o Brasil, e com os países africanos de língua oficial portuguesa. Nós temos algum diálogo com o Senegal, que está muito perto de nós, é o nosso vizinho, e também com Marrocos, que tem tido um papel incansável na procura de parcerias no domínio das artes com outros países africanos. Eu já fui lá algumas vezes no âmbito da escrita, mas sei que há intercâmbios com Marrocos em muitas outras áreas artísticas. No entanto, eu diria que ainda é muito insuficiente o diálogo literário que mantemos com países africanos de outras línguas. É claro que há nomes como Wole Soyinka de quem sou amiga, ou outros, que nós estudamos, como Cheik Anta Diop (Senegal, 1923-1986), Hampâté Bâ (Mali, 1901-1991) e Mariama Bâ (Senegal, 1929-1981), cuja obra se vai conhecendo, ou a obra de um Achille Mbembe e de uma Chimamanda Ngozie, que têm muita visibilidade internacional. No cômputo global, ainda é muito deficiente o diálogo que mantemos com a escrita de outros países africanos fora da área de influência de língua portuguesa.

**JP.** Bom, para concluir, eu agora vou ler à Vera um dos seus poemas, e vou pedir-lhe para o comentar. Agradeço desde já a sua disponibilidade para esta entrevista, e vejo que a sua luta contra o *memoricídio* tem muitas afinidades com o projeto Womanart, que também procura recuperar o contributo das mulheres nas várias artes...

**Vera Duarte.** Mas Joana, eu diria que não foi só nas várias artes, mas em muitos outros domínios! Vê só, na luta de libertação nacional tivemos muitas mulheres que foram participar e quando voltaram, foram os homens que ocuparam todos os lugares de direção, e não tivemos praticamente uma mulher num lugar de direção.

Depois os seus nomes foram caindo no esquecimento. Acho que há necessidade de combater o *memoricídio* em todos esses domínios. É um combate que se impõe. Eu nunca me esqueço de uma frase de Frederick Douglass (1818-1895), que foi um abolicionista que disse que quando se contar a verdadeira história da grande luta contra a escravidão ver-se-ia que a mulher aí teve um papel fundamental. Isto repete-se um pouco em todos os campos. Compete à nossa geração garimpar, e trazer à luz todos esses tesouros escondidos.

**JP.** Com certeza que sim! Concordo totalmente...

Então, agora ia terminar com as tuas palavras, a partir do poema *Sinais*,<sup>5</sup> do qual te vou ler um excerto:

Pelo tempo por que passei  
 deixei gravados os meus sinais  
 d' insurreição, revolta e rebeldia  
 e d'alegria pra lá da dor  
 Pelo tempo por que passei  
 deixei gravados os meus sinais  
 d'escrava amarrada no trono  
 esperando a cruel chibata  
 de pobre jovem impúbere  
 abusada por todos os senhores  
 de anónima operária exangue  
 aos desmandos do patrão  
 de triste esposa submissa  
 obedecendo ao rude senhor

Pelo tempo por que passei  
 deixei gravados outros sinais  
 de jornadas de luta  
 de oitos de Março  
 de repto de Rimbaud  
 do no woman no cry  
 da fantástica solidariedade

(...)

---

5 Poema da antologia: *O Arquipélago da Paixão* (2001), Mindelo: Edições Arletrra, p. 57.



**JP.** Queres comentar?

**Vera Duarte.** Neste poema, acho que efetivamente consegui trazer para o papel tudo aquilo que fervilhava dentro de mim em relação a esse imenso processo da emancipação da mulher, que atravessou sobretudo todo o século XX. Esse foi um século em que através de muita luta, muita dor, muita entrega, a mulher conseguiu impor-se como um ser humano igual. Mesmo que outros lhe sonquem esse estatuto, o que importa é que ela finalmente se sinta igual, e foi todo esse processo que presenciei, sobretudo me chocou a violência contra as mulheres. Quando digo ‘a triste esposa submissa’, vi mulheres que se anulam para poderem estar com um homem ao lado. Tudo isto fermentou em mim e deu esse poema, pois tal como dizia Goethe “se a tua dor te dói demais faz dele um poema” e sempre fazer a catarse dos problemas que me interpelam através da escrita. Mas gostaria de pôr a tónica na necessidade de se aspirar à felicidade, construí-la, pois tenho a tendência para ver em tudo, para além da mágoa, o sorriso, e não há nada mais revolucionário do que o riso ou um sorriso. O passado e o presente estão unidos numa luta contínua, onde também tem de haver alegria. Tudo isso está projetado nesse poema.

## **CARMEN DOLORES. UMA VOZ, UMA ATRIZ UMA MULHER**

Filomena Louro\*

Procurar falar com uma pessoa que é ao mesmo tempo personalidade pública e figura marcante da nossa vida cultural, também constitui um marco na vida cultural e fruição estética da entrevistadora, que traz uma densidade particular a cada palavra que encontramos para estruturar o nosso raciocínio crítico.

Este exercício, promovido pelo grupo de investigação em Género, Artes e Estudos Pós-coloniais (GAPS), de ouvir e registar vozes de mulheres que trabalharam no teatro em Portugal durante a ditadura permite-nos construir uma imagem do quotidiano de mulheres que viveram a exposição perante plateias, as que criaram companhias e foram figuras reconhecidas mediaticamente ou que passaram totalmente despercebidas do público, mas para quem o teatro era a sua vida.

A entrevista planeada a Carmen Dolores foi suspensa devido às limitações impostas pela pandemia Covid -19, que a partir de Março de 2020 remodelou o nosso modo de estar social. Essa entrevista foi substituída por uma série de chamadas telefónicas, ao longo das quais procuramos seguir os passos de uma carreira vivida consciente e deliberadamente como cidadã, como criadora, como artista e mulher.

O seu hábito de escrever sobre as suas experiências no teatro permite-nos ter acesso a um repositório de eventos, memórias que fazem nexos e estabelecem correlações entre personagens que nos enriquecem pela sua visão caleidoscópica. Sinto do outro lado do telefone uma voz segura, melodiosa e elegante, uma vivacidade de espírito e memória que nos assegura que temos muito para analisar. Infelizmente não consegui enviar-lhe a transcrição das nossas agradáveis conversas de quinta-feira à tarde durante o mês de maio.

\* PROFESSORA ASSOCIADA NA UNIVERSIDADE DO MINHO. INVESTIGADORA DO GRUPO DE INVESTIGAÇÃO EM GÉNERO, ARTES E ESTUDOS PÓS-COLONIAIS (GAPS), PORTUGAL.

Quando revendo as minhas notas lhe faço uma pergunta recapitulativa e tenho esta introdução à resposta “Penso que já lhe respondi a essa pergunta a semana passada”, retomando o assunto sem enfado e trazendo mais detalhes, fico com a certeza de que todos os pormenores relatados são seguros, alguns de que só ela poderá dar testemunho.

Aqui, a noção de ponto de vista é crucial. Carmen Dolores fala do ponto de vista interno ao teatro, como atriz, movimentando-se entre colegas, mentores; por outro lado como fundadora e diretora de companhia, única mulher na equipa do Teatro Moderno de Lisboa, percebe as circunstâncias de produção durante a ditadura, que afeta não só às jovens companhias, mas também o teatro comercial. Mais tarde foi uma das promotoras do Sindicato dos Trabalhadores dos Espetáculos, depois de 1974. A sua memória viva e consciência do seu lugar observador e interveniente perspetiva a informação de modo perfeitamente contextualizado.

Conheceu a cineasta Bárbara Virgínia, que concluiu o curso com Maria Barroso, viu o seu exame, era boa atriz e tinha uma boa figura na opinião da nossa entrevistada. Foi, na altura, a única pessoa que afirmou ter visto o filme *Três dias sem Deus*, da nossa primeira cineasta. Alves da Cunha gostava da prestação de Bárbara Virgínia e queria que ela contracenasse com o irmão de Carmen Dolores, António Fernando Cohen Sarmiento.

## 1. Início de carreira

Carmen Dolores começou a sua atividade artística na Rádio, aos 14 anos, a declamar poesia num programa criado pelo irmão António Sarmiento, e o seu prazer era a necessidade de ouvir, não a sua voz, porque nessa altura não gravavam os programas, mas as palavras ditas.

O pai, jornalista, morreu quando tinha quinze anos. Teve de desistir de alguma coisa. Tal como Bárbara Virgínia, Carmen Dolores já não tinha pai quando começou a trabalhar no cinema. Viveu ainda assim uma existência feliz e protegida, vinda de uma família muito culta, cujo pai encorajava a leitura e a troca de ideias. É preciso persuadir a mãe a deixá-la fazer cinema, contando com o entusiasmo das suas professoras do liceu. Rádio, cinema, teatro, tudo a seduz.

Estreou-se no cinema aos dezassete anos. Ainda no liceu, foi a um casting no SNI com a leitura do soneto de Antero de Quental, *À Virgem Santíssima*. O

seu primeiro papel no cinema ficou icônico como Teresa em Amor de Perdição, de António Lopes Ribeiro, que a descobriu ao ouvi-la a dizer poesia na rádio, como ele gostava de salientar; na altura ele pensava fazer um grupo de teatro de estudantes. Nos anos quarenta havia muita produção de cinema e logo a seguir entrou em dois filmes, um do António Lopes Ribeiro, *A vizinha do Lado*, uma comédia, e outro do Jorge Brun do Canto, *Um homem à direitas*, mais dramático. Passou pela Rádio, pelo cinema e pela televisão no seu auge de importância para as diversas audiências que suscitava.

No teatro, iniciou-se com vinte e dois anos, em 1945, na Companhia Os Comediantes de Lisboa (Teatro da Trindade), na peça *Electra, A Mensageira dos Deuses*, de Jean Giraudoux. Lembra que o António Lopes Ribeiro, mais conhecido como realizador de cinema, teve esta incursão breve no teatro, com a companhia Os Comediantes de Lisboa, onde Carmen Dolores se estreou, encenada pelo *Ribeirinho*, onde estavam os maiores nomes do teatro da época, António Silva, Assis Pacheco, Maria Lalande, Lucília Simões, essas personalidades não são tão faladas porque não passaram tanto pelo cinema e pela televisão.

Nessa altura lançavam jovens inexperientes sem prática, mas eram muito bem rodeados com grandes figuras, porque todos os outros atores eram grandes figuras, Maria Matos, João Villaret, e segundo ela é muito mais fácil trabalhar ao lado de pessoas com talento do que com pessoas sem talento.

## 2. Primeiras figuras de cartaz

Refere com ênfase que a sua escola foi o Teatro Nacional, onde entrou de seguida, não fez o conservatório. Nessa altura a companhia que tinha a concessão e o subsídio do Teatro Nacional era a companhia Amélia Rey Colaço – Robles Monteiro. Considera a sua experiência no Teatro Nacional muito importante. Depois de casar e do nascimento do filho, pensou em ficar a trabalhar só na rádio. O seu marido e Robles Monteiro persuadiram-na a voltar ao teatro; ensaiava com o Robles Monteiro, a D. Amélia era grande figura de cartaz e a gestora. Trabalhou sete épocas seguidas. Fez de todos os papéis, desde a Nossa Senhora à prostituta.

Quanto ao estatuto das mulheres no teatro, tem consciência da natureza dos problemas que afetam cada classe. As artistas que tinham papéis principais não tinham muitos problemas. As coristas da revista ou artistas com

lugares menos importantes sofriam o abuso do seu estatuto precário: pagava-se muito mal. As primeiras figuras viviam melhor. As pessoas com menos posição tinham muitos problemas, era uma questão de classe.

“Quando havia companhias de casais, a primeira figura importante era a mulher, eram mais distinguidas que os homens.” E com o seu riso breve concluiu com convicção: “Havia mulheres mais competentes que os homens. Dos grandes atores antigos, fala-se mais de atores mulheres \_Amélia era mais importante e talentosa que o Robles, que era bom ensaiador. Várias companhias vêm à colação: Brunilde Júdice e Alves da Costa, Companhia Maria Matos-Mendonça de Carvalho, que também formou companhias com Nascimento Fernandes, Vasco Santana e Piero Bernardon, além da sua própria companhia. Companhia de Lucília Simões, e Erico Braga. A companhia Alves da Cunha e Zeza Bivar é a exceção à regra da mulher como primeiro nome da empresa; Alves da Cunha era um dos maiores atores. A Companhia Maria das Neves tinha uma mulher só como titular.

Segundo a nossa perspicaz interlocutora eram mais eles que davam a cara e elas é que mandavam na companhia, até aos anos sessenta. Elas eram melhores atrizes do que eles atores. Nessa altura quase todos encenavam.

### **3. Direção de uma companhia independente**

Durante a sua vida profissional teve participações em diversos teatros. Foi fundadora de uma companhia com outros atores, o Teatro Moderno de Lisboa, que trabalhou de 1961 a 1965, a primeira companhia independente não comercial.

Sobre a diferença entre trabalhar no Teatro Nacional e nas companhias independentes, identifica a segurança do subsídio do Ministério da Educação, o órgão da tutela, as outras companhias procuravam viver da bilheteira, levando a fazer duas e três récitas por dia. Nota que nos anos cinquenta o público do Teatro Nacional era muito mais idoso, ironizando “Quando estes morrerem, já não há mais público”. A partir da criação do Teatro Moderno de Lisboa em 1961 passaram a ir mais jovens ao teatro, a geração do Carmen Dolores, Rogério Paulo, Armando Cortês, Fernando Cortês, Ruy de Carvalho. Esta jovem companhia faz um teatro para o público da sua idade, mas tinham que ultrapassar as limitações e imposições da censura. Nas palavras de Tito Lívio, o TML lançaria as sementes do riquíssimo movimento dos Grupos de Teatro Independentes. Especialmente este grupo muito jovem, com um comunista,

levantava muita desconfiança. Aguentaram três anos por amor à arte com muito sacrifício. Como não tinham teatro próprio usavam o Cinema Império cedido pelo engenheiro Gil; nas horas em que não havia filmes, faziam teatro das seis às nove, porque as matinées eram às três horas.

Viviam da camaradagem e do amor pela arte. Lembra com apreço a colaboração de António Pedro, um artista no seu período surrealista que desenha por um preço simbólico os cenários e os figurinos para *Medida por Medida* de Shakespeare. As peças iam à censura e vinham quase todas proibidas. Só quando tinham a certeza de que a peça passava era então mandada para o tradutor, os atores contratados inventaram fazer teatro de manhã ao domingo, às onze horas, sugerido por um espectador. O Armando Cortês, muito espiritualoso, comentava “pronto, lá vem eles à missa”.

Quando lhe pergunto se a vida de atriz tinha dificuldades, acaba por relativizar e identificar quem são sempre os mais vulneráveis. As cabeças de cartaz viviam bem e eram bem pagas e tinham muita atenção; já as figuras secundárias e do teatro comercial viviam com muitas dificuldades de toda a ordem. As direções das companhias tinham as dificuldades da censura, de ver peças constantemente proibidas ou cortadas.

#### 4. O despertar de uma geração

Consciente dos problemas que se viviam na sua época, observa as situações e circunstâncias de uma maneira muito independente, relevando da sua experiência e dos seus pares. Apesar de já ter carreira e ser conhecida do público, “no princípio de casada tive de ter autorização do marido para sair do país” em tournée, situação que afetava todas as mulheres igualmente. “As pessoas mais politizadas tinham problemas sendo homens ou mulheres. Quanto à direção do Teatro Moderno de Lisboa, a companhia tinha muitos problemas com a Censura; um ator da companhia, Rogério Paulo era comunista e expunha-se muito. Mandávamos dez peças para a Censura e só duas passavam”. Trabalharam durante três épocas.

Mais tarde, em 65, admite que acabaram por fechar por causa dos problemas da Censura; mesmo uma comédia como *Os porquinhos da Índia* de Yves Jamiaque, ao ser enviada para a Censura prévia foi cortada porque tinha um operário (o Rogério), e foi censurada. Não era só o conteúdo do texto que era visado, havia algumas palavras e frases que não se podiam dizer. Essa peça foi

mais tarde representada no Teatro Laura Alves com encenação de Ribeirinho, em janeiro de 74. Não era o mesmo ator a representar o operário, e Ribeirinho era um homem do regime. Quando estava na companhia do Teatro Nacional, via a dificuldade de Amélia Rey Colaço para levar certas peças- eram pessoas do antigo regime, mas na escolha das peças eram mais independentes. Como lembra ela no Teatro Moderno de Lisboa, trabalhavam para outro público: “o que de facto se passou nas idas e (infelizmente) curtas temporadas de 1961/62, 1962/63 e 1964/65 foi o despertar de uma geração”.

No teatro Moderno de Lisboa, nos anos sessenta, vivia-se com muitas dificuldades, com peças recusadas ou cortadas, dificuldades de espaço, de liquidez financeira, situação política que levou ao seu fecho prematuro.

Na sua perspetiva quem sofria mais com a repressão do regime eram os mais pobres e os mais politizados; e como gestora de um teatro sociedade artística com divisão de lucros pelos associados ela teve ampla consciência do peso esmagador da censura nas jovens companhias, especialmente esta que seria primeira companhia a representar em Portugal autores como Arthur Miller, August Strindberg e John Steinbeck, constituída por jovens, que falavam para a juventude e criava um novo público. Se o Teatro Nacional D. Maria II, apesar de subsidiado sofria com as imposições da censura que por vezes encerrava peças acabadas de estrear, o ascendente da sua diretora conseguia proteger os seus atores, aspeto que muitos testemunham com gratidão. Nessas circunstâncias o trabalho do Teatro Moderno de Lisboa foi uma lufada de ar fresco na sociedade cada vez mais repressiva, acabada de entrar na guerra colonial. Mais tarde no tempo da Helena Félix, esta queixava-se que, pelo facto de ser mulher, tinha mais dificuldades do que as companhias dirigidas por homens. Elas, Luzia Maria Martins e Helena Félix, que fundaram o Teatro Estúdio de Lisboa, segundo Carmen Dolores, não eram muito bem vistas politicamente, e na sociedade conservadora, o que pode justificar que depois de 1974 este grupo tenha tido uma continuada oposição tanto do sistema como do meio artístico. Considera a Luzia Maria Martins uma excelente profissional e boa ensaiadora.

## 5. Anos 70

Já mais tarde, depois da Revolução dos Cravos, em setenta e quatro, envolve-se na criação do sindicato dos artistas, sendo também grande promotora da

Casa do Artista de que é sócia fundadora. Destaca como grande diferença entre o trabalho durante a ditadura e, em liberdade, a grande possibilidade de escolher.

Fez Brecht, com o João Lourenço em 1975. Abriu o novo Teatro Aberto com as Espingardas da Mãe Carrar de Brecht, sendo dirigida pelo encenador que entrou em palco em criança por sua mão. Em retrospectiva, considera que fez alguns textos menos bons, mas sempre que pode escolher fez textos muito bons.

As referências a atores contemporâneos são cheias de discernimento e carinho. “Silva Melo - um ator e encenador, mais encenador que ator.” Helena Félix, uma excelente atriz. Segundo ela, temos agora muitos bons atores homens e mulheres, referindo Alexandra Lencastre, Diogo Infante, Paulo Pires.

## 6. Memórias

Agora mais retirada dos palcos, passa muito tempo a escrever as suas memórias, com a convicção de que os atores são quem conhece o meio e dele podem falar com mais informação e autoridade.

Carmen Dolores tem consciência do seu lugar privilegiado. É uma atriz que escolheu os papéis que desejava trabalhar, que interrompe a sua carreira por razões familiares e durante o seu tempo em Paris aproveita para escrever as suas memórias, “para se encontrar”. Verifica que entre as personalidades do teatro em França era comum escreverem as suas memórias e ela sente também essa necessidade de registar, fazer memória. Essa lucidez e a seriedade e profissionalismo com que encara o seu trabalho e lugar na sociedade nunca a abandonam.

A vida em Paris deu-lhe o gosto de ler memórias de atores e personalidades do teatro e sentiu que essa era uma atividade muito importante. Isso levou-a a escrever as suas, dado que sempre tinha gostado de escrever. Ainda em Paris começou as suas memórias e reflexões. Achando que não é preciso ter um jeito especial para escrever, quer registar tudo por sua mão, preocupada com a sua verdade e a necessidade de registar, escreve para que fique um testemunho seu, ao contrário alguns seus contemporâneos que encarregam outros de escrever as memórias. Quando criou a Casa do Artista sentiu ainda mais essa necessidade de escrever.

Em maio de 2020 estava a escrever sobre a companhia onde se estreou, os Comediantes de Lisboa nos anos quarenta, em colaboração com o Vítor Pavão



dos Santos. Carmem não assistiu aos primeiros tempos, começou a ir ao teatro com 13 anos, quando o Ribeirinho se estreou como encenador e o António Lopes era o empresário.

Desta conversa inacabada fica-me na memória a recordação de uma personalidade afável, disponível e com um elevado sentido de ser cidadã ativa na sociedade, conseguindo sempre pôr-se no lugar do outro. O seu rigor profissional, a sua solidariedade com os colegas levam-na a desenvolver projetos sociais relevantes e que perduram. Perduram também as suas memórias publicadas em três livros.

Identifica claramente os problemas de trabalhar numa sociedade controlada por uma ditadura e testemunha com lucidez e clareza os sacrifícios e alegrias do trabalho que realizou, das parcerias que estabeleceu, das vozes que ouviu dentro de si e deu a ouvir através da sua luminosa voz.

### **Publicações de Carmen Dolores**

*No Palco da Memória*, 2013, Sextante Editora.

Tito Lívio e Carmen Dolores, *Teatro Moderno de Lisboa - 1961/1965 Um Marco na História do Teatro Português*, 2009, Editorial Caminho.

*Vozes dentro de Mim*, 2017, Sextante Editora.

# ANA CLARA GUERRA MARQUES. A DANÇA COMO LINGUAGEM ARTÍSTICA E ARTE PERFORMATIVA EM ANGOLA

Marie Silva\*

A Companhia de Dança Contemporânea de Angola (CDC Angola) foi constituída em 1991 nas então estruturas do Ministério da Cultura, designada durante os dois primeiros anos como *Conjunto Experimental de Dança* (CED).

A companhia profissional independente, única em Angola (a quarta fundada no continente africano), constituída por bailarinos angolanos por si formados, foi desenvolvendo uma linha de trabalho singular. As peças criadas confrontam o público com as suas próprias histórias, aspetos do seu quotidiano, das suas realidades sociais, da sua condição de cidadãos de universos que se cruzam numa época em que as barreiras geográficas e culturais são superadas pelos recursos que nos disponibilizam as novas tecnologias. Estas, combinadas com outras linguagens, passaram a integrar os discursos artístico e estético da CDC Angola, onde o corpo e o movimento constituem o elemento catalisador.

A partir de estudos de investigação efetuados em várias regiões de Angola, Ana Clara Guerra Marques foi propondo diferentes vocabulários e novas linguagens, no âmbito das suas pesquisas e experimentação, apresentando outras possibilidades para a revitalização da cultura de raiz tradicional. Tem vindo, simultaneamente, a deslocar a dança para espaços não convencionais, levando o público a descobrir diferentes formas e conceitos de espetáculo, alguns em parceria com importantes nomes da literatura e das artes plásticas angolanas, entre os quais Manuel Rui Monteiro, Artur Pestana Pepetela, Frederico Ningi, Carlos Ferreira, Jorge Gumbe, Mário Tendinha, Francisco Van-Dúnem, Masongi Afonso, Zan de Andrade e António Ole.

\* PROFESSORA CONVIDADA DA LICENCIATURA DE TEATRO NA UNIVERSIDADE DO MINHO E PROFESSORA CONVIDADA DO DEPT. DE LÍNGUAS E CULTURAS DA UNIVERSIDADE DE AVEIRO

A utilização da dança como meio de intervenção e crítica social, expondo o ser humano enquanto cidadão do mundo e protagonista da cena social angolana, está na base do trabalho da Companhia, que deu origem à rutura estética e formal da dança angolana, e que luta desde a sua criação contra os mais diversos obstáculos decorrentes da sua existência, num terreno conservador, fortemente cunhado pela quase ausência de um movimento de criação de autor ao nível da dança, praticamente absorvido pelas danças populares e recreativas urbanas.

A CDC Angola resiste numa condição de sobrevivência sem qualquer tipo de apoio institucional, mas, apesar das adversidades, e consciente da importância da sua missão inovadora, aponta novos olhares sobre a dança, tornando-se em 2009 uma companhia de Dança Inclusiva, pela integração de bailarinos portadores de deficiência física.

**MS.** Pode descrever-nos como se iniciou o seu percurso na dança?

**Ana Clara Guerra Marques.** O meu contacto com a dança deu-se, ainda na Angola colonial, através da Academia de Bailado de Luanda, que era a única escola profissional existente em Luanda. Tinha 8 anos de idade. Depois da independência, o ensino da dança em Angola foi retomado pelo estado e inscrevi-me na Escola da Dança do então Conselho Nacional de Cultura. Um ano e meio depois, era indicada para dirigir essa mesma escola, pois a professora / directora havia partido para Portugal. Começou aqui a minha “missão” na luta pela profissionalização da dança em Angola. Tinha eu 15 anos de idade.

**MS.** Qual era a posição da mulher na dança na época em que começou a trabalhar?

**Ana Clara Guerra Marques.** Eu comecei a trabalhar no início de vida de um país, onde a luta pela igualdade de classes e pela emancipação da mulher eram duas das metas traçadas. A dança existia apenas na sua forma patrimonial / tradicional e popular, onde as diferenças de género eram determinadas pela própria estruturação sociocultural de cada grupo etno-linguístico. A dança, na sua dimensão teatral e profissional não existia. Portanto, estava nas minhas mãos instituir, antes de tudo, a dança nos seus planos pedagógicos (enquanto directora e professora da única escola do país) e cénico (enquanto bailarina e coreógrafa). Digamos que eu estava numa situação de “Pole position”, mas sem companheiros de “corrida”!

**MS.** Veio a abordar questões relacionadas com a ditadura no seu trabalho? De que ponto de vista?

**Ana Clara Guerra Marques.** Antes de mais é importante dizer que o meu trabalho, quer enquanto professora, quer enquanto coreógrafa foi sempre, de algum modo e em simultâneo, condicionado e inspirado por uma certa ditadura. Qualquer ideia ou decisão tinha de ser aprovada / censurada em “instâncias superiores” as quais, na maior parte das vezes, por falta de conhecimento sobre estas áreas mais sensíveis, tinham a mão bastante pesada. Estes impedimentos e policiamentos constantes passaram a ser recorrentes enquanto material de inspiração para o meu trabalho criativo. Enquanto coreógrafa utilizo frequentemente o humor para retratar personagens e contextos quase reais, colocando o público num desequilíbrio entre o hilariante e o dramático. Esta foi sempre a única forma de sobreviver num ambiente de ideias e conceitos absolutamente espartilhados.

**MS.** Várias décadas depois do 25 de abril, e desde o contexto que é o seu, há contributos sobre a ditadura, direta ou indiretamente, na dança que contribuam para um melhor entendimento do tempo em que vigorou, entre os anos 30 e os anos 70?

**Ana Clara Guerra Marques.** No que diz respeito à criação de autor, não. Na então província portuguesa, Angola, a dança profissional não tinha qualquer tradição. Além da Academia de Bailado que era, como acima referido, a única escola de vocação profissional, existiam alguns estúdios particulares com um carácter mais lúdico. Nunca se constituiu uma companhia de dança profissional, à semelhança do que se passava no teatro, por exemplo. Angola foi visitada pelo Ballet Gulbenkian, nos anos 70, o qual se apresentou em Luanda e em mais duas cidades com as usuais peças de repertório como *O lago dos cisnes*, *O quebra-nozes* ou *o Mandarin maravilhoso*. Localmente existiam alguns grupos “folclóricos” cujo enquadramento no CITA (Centro de Informação e Turismo de Angola) pode considerar-se expressivo no que respeita ao olhar colonial sobre o património cultural locais. O carnaval, manifestação popular, é um dos eventos mais expressivos de leitura da ditadura colonial em Angola, o qual conserva marcas evidentes (principalmente a nível do vestuário e adereços) de uma ocupação europeia. Entre estes grupos existiam alguns (dos quais o mais antigo é o *União Operário Kabocomeu*) cuja

dança característica, a Kazukuta, era uma forma de contestar o regime. Os dançarinos, vestidos com fatos pretos, máscaras de europeu, cartolas, botas e sombrinhas, satirizavam o poder colonial e os seus agentes políticos, em especial a classe do patronato.

**MS.** Acha que a sua experiência enquanto mulher, mas também enquanto artista influencia a introdução de novas abordagens a estas temáticas (totalitarismos)?

**Ana Clara Guerra Marques.** Não tanto enquanto mulher, mas enquanto artista alinhada e inspirada por outros colegas em todo o mundo que usam a arte como forma de alerta e intervenção, estou absolutamente convencida de que sim. É da história que as artes e os artistas marcam presença permanente na vanguarda das grandes mudanças e alterações sociais. No mundo actual, onde os movimentos racistas, fascistas, xenófobos, homofóbicos, etc. voltam a ganhar visibilidade, a nossa intervenção volta a ser fundamental.

**MS.** Há no seu trabalho em concreto reflexos da questão do papel da mulher na sociedade em relação com a ditadura, com as suas narrativas e com os seus reflexos na contemporaneidade?

**Ana Clara Guerra Marques.** Sim, há. Nas peças que assino para a CDC Angola o tema do feminino aparece frequentemente, bem como a situação da mulher, sobretudo na sociedade angolana que é fortemente machista. Normalmente prefiro abordagens caricatas, mas que mostram bem como a nossa sociedade olha e determina o “ser mulher”. A peça que estávamos a criar (eu e a coreógrafa Irène Tassebédó) antes da pandemia do Covid-19, era integralmente inspirada neste questionamento sobre a construção do “género” feminino. Estas propostas coreográficas são, a meu ver, tanto mais interessantes se interpretadas à luz do facto da Companhia de Dança Contemporânea de Angola ser, há 10 anos, uma companhia masculina e inclusiva e de Angola ter vivido, após a independência, durante cerca de quatro décadas, num modelo cruel de ditadura disfarçada de democracia.

**MS.** O que considera estar ainda por ser contado no que diz respeito às mulheres e à dança na época da ditadura?

**Ana Clara Guerra Marques.** A época da ditadura, em Angola, estendeu-se até há bem pouco tempo. Digamos que vivemos duas ditaduras; a colonial e a pseudo-socialista, entretanto transformada em capitalismo desregrado e comandado por máfias cujos tentáculos se estenderam não exclusivamente às esferas política e económica, mas, igualmente, às esferas sociais e culturais / artísticas. Temos de continuar a colocar pedras neste caminho de fazer da dança uma “arma” de denúncia e combate, na esperança de que outras pessoas saiam da letargia do entretenimento, ganhem consciência e tenham a coragem de o trilhar.



## **EMÍLIA NADAL. “A ARTE FOI SEMPRE O GRITO DA MINHA INQUIETAÇÃO”**

Emília Nadal\*

O meu trabalho decorre há mais de cinquenta, ou mesmo setenta anos, mas, no que se refere às minhas intervenções e sobretudo às minhas vivências antes e depois da ditadura, as experiências foram contraditórias e, em certos aspectos, semelhantes.

Quando apenas ouvia falar em sistemas repressivos e totalitários, as narrativas e as situações eram muito diferentes daquelas que, como jovem adulta, conheci de perto como situações de repressão e censura no contexto da Ditadura, e no período pós-revolucionário que lhe pôs fim, assim como depois em contextos culturais da própria democracia.

Ao longo da minha vida e do meu percurso como artista, o que presenciei foi que os sistemas totalitários não são exclusivamente políticos; são também económicos, sociais, familiares e institucionais. Ou seja, em todas as situações, quando os regimes políticos impõem determinadas regras e narrativas que as justificam, não podemos ignorar que todos eles configuram realidades culturais pré-existentes, adquirindo expressões correspondentes às de cada país, local, região e mesmo de cada agregado familiar.

No meu caso, por exemplo, tendo uma família portuguesa e uma família catalã, convivi com duas realidades em países diferentes, nas mesmas épocas em que ambos estavam sob ditaduras, assim como depois, na época das democracias. No tempo das ditaduras o mais evidente, sobretudo em relação às mulheres, é que o sistema político sublinhava as restrições impostas pelas culturas profundas de cada lugar. No fundo, era a cultura que informava o modo como o feminino era visto, como as mulheres eram consideradas, ou

\* DEPOIMENTO DA ARTISTA PARA A CONFERÊNCIA INTERNACIONAL WOMANART, UNIVERSIDADE DO MINHO, 2021.



absurdamente desconsideradas, assim como a sua dependência e o tipo de repressões a que eram sujeitas no meio social e familiar.

Portanto, queria salientar que o quadro dos valores dominantes é sempre fundamental, visto condicionar a vida social em todos os aspectos. Note-se que até ao princípio do século passado, e salvaguardando a excepção Josefa d'Obidos, as mulheres foram sempre menosprezadas como artistas, e seriam desconsideradas como *amadoras* pelos Mestres das academias oitocentistas.

O despertar do interesse pelas artes, na década de 1950, e a evolução do trabalho autoral das mulheres, reduziu significativamente as diferenciações de valor no trabalho artístico de homens e mulheres e abriu caminho à profissionalização das mulheres como artistas. Neste plano e nessa qualidade, nada tenho a acrescentar sobre a aceitação do meu trabalho no início dos anos 70 do século XX.

Não havendo então limites ou discriminações, no contexto sócio-cultural, às práticas artísticas das mulheres, mantiveram-se e prolongaram-se no tempo as condicionantes de ordem política que reprimiam e censuravam as intervenções críticas ao pensamento do regime e às respectivas práticas governativas, com consequências objectivas para os artistas e criadores, e respectivas agremiações.

Protagonizei um desses casos quando desenvolvia uma série de trabalhos que intitulei “Guerras”, a qual afrontava directamente os ícones e as narrativas que, na época, sustentavam as decisões e a acção governativa da Ditadura: as guerras em África, recusando a independência das *Províncias Ultramarinas*. Apesar de saber que não seria possível mostrar aquela colecção num espaço público, decidi candidatar uma das pinturas da série a um prémio para o qual fui convidada pela Academia Nacional de Belas Artes. O quadro foi obviamente devolvido, acompanhado de uma elegantíssima e diplomática justificação académica: o tema da pintura “Canto XI”, em homenagem a Camões, não correspondia ao que me fora encomendado, como tema camoniano, visto não existir um Canto XI nos *Lusíadas*.

O verdadeiro motivo da recusa do quadro, foi o espectro da censura e o temor de consequências semelhantes às que recaíram sobre uma pintura neo-realista de Julio Pomar e obras de outros dez artistas expostas na SNBA, ao tempo em que a narrativa da Ditadura era a da Guerra Fria, enquanto nos anos 60 do século XX, altura em que se impunham as campanhas africanas, a Associação Portuguesa de Escritores foi encerrada pela PIDE e ilegalizada após a atribuição do Prémio de Novelística ao poeta e escritor luso-angolano Luandino Vieira. Assim, depois daquele histórico

encerramento, a premiação de uma pintura que desrespeitasse ícones da cultura lusitana teria a agravante de ser atribuída pela Academia Nacional de Belas Artes, uma associação tutelada pelo Estado.

Pergunta-se o que me levou a fazer tal provocação. A resposta não é simples.

Julgo que ninguém decide previamente: vou fazer arte de intervenção. Porque, na verdade, as intervenções através da arte não são propaganda; são espontâneas e correspondem sempre a imperativos. Faço porque tenho de o fazer, porque é o meu protesto, a minha reacção profunda às situações anómalas ou chocantes que se me apresentam. Podem ser realidades ou acontecimentos de natureza ideológica, política, ecológica, estética e publicitária, ou outras, que envolvam imposições injustas e manipulações perversas, atentatórias da inteligência humana; no tempo da Ditadura, seriam as guerras no Vietname e em África, num movimento pacifista pessoal que me levou a fazer desenhos, colagens e pinturas sobre aqueles temas.

Mas o que devo salientar é que tanto antes como depois do 25 de Abril, quando surgiram tentativas de outras ditaduras, os comportamentos foram muito semelhantes nas atitudes de repressão e nos processos de manipulação que me motivaram para outras intervenções, nomeadamente na criação de objectos sobre a liberdade de pensamento e expressão, a instrumentalização das imagens da mulher, os *slogans* e as ideologias como objectos de consumo para manipulação das massas.

A tudo isso a arte é avessa.

No entanto, as linguagens e os instrumentos utilizados foram os da própria arte. Porque a arte é expressão, vamos dizer assim e rapidamente: a arte é expressão. A arte, quando faço alguma coisa que seja uma intervenção, é a minha expressão, a minha expressão pessoal; é a expressão do meu imperativo, daquilo que eu penso e sinto, e me leva a intervir como sendo o meu protesto, que é também uma denúncia. Essa forma de arte é realmente uma linguagem que surge sem pré-aviso, digamos assim, mas é aquela que brota dessa minha expressão. E na arte, enfim, na linguagem plástica, tudo passa naturalmente da expressão à comunicação.

A força da comunicação está nesse imperativo, está no imperativo e na simbólica que também nasce da própria expressão. É uma realidade global. É qualquer coisa de globalizado. Só que nas linguagens das artes, a questão estética e a questão simbólica são extremamente comunicadoras, comunicam-se pela via da sensibilidade e oferecem pistas a outros, para que as pessoas as interpretem à sua maneira. Mas, ao mesmo tempo, tudo isso é o meu grito, o

eco do meu grito, o qual também pode despertar outras consciências. E se as despertar, tanto melhor. Também é para esse efeito que a comunicação serve.

A arte foi sempre o grito da minha inquietação, da minha intenção de liberdade. Na primeira dezena do novo milénio, quando a Europa começou a tremer e a desconjuntar-se, apresentei a intervenção “O Rapto da Europa”. Um touro negro levando à garupa uma Europa em estado de esqueleto, à desfilada sobre 27 estrelas azuis espalhadas pelo universo.

E agora, o que farei amanhã? Também não sei, mas enquanto viver e tiver imperativos, farei o que surgir.

# **IRENE BUARQUE. UMA ARTISTA ENTRE DITADURAS**

Irene Buarque\*

## **1. Vinte e Um Anos de Ditadura Militar**

A ditadura militar no Brasil durou vinte e um anos, de 1964 a 1985. Vivi oito anos sob este regime pois vim para Portugal em Março de 1973. Felizmente por cá a Revolução dos Cravos veio logo a seguir. Depois de cinquenta anos as lembranças desse período permanecem como sensações desagradáveis mas já sem uma ordem cronológica clara.

A Revolução Militar brasileira, nacionalista e proteccionista em termos económicos, foi feita para proteger o país do perigo comunista. Perigo que nunca existiu num país onde os partidos comunistas nunca tiveram qualquer expressão eleitoral. Eram dois: o PCB - Partido Comunista Brasileiro e PC do B - Partido Comunista do Brasil. Um deles, já não sei qual, seguia a linha albanesa — tão fechada e atrasada como era a Albânia na altura. Muitos intelectuais de esquerda mantinham grande distanciamento desses partidos.

A Revolução fechou o Congresso, extinguiu os Partidos Políticos, cassou o mandato de políticos e transformou o Exército e a Polícia Federal nas polícias políticas do regime. São elas que irão perseguir os suspeitos do costume: os artistas, os intelectuais, os jornalistas e os ativistas estudantis e até parte do clero com ligações ao Concílio Vaticano II e à Teoria de Libertação.

## **2. Os artistas, as Artes**

Os artistas são sempre um dos alvos prioritários dos regimes totalitários, como os estudantes, jornalistas e a imprensa em geral. O teatro, onde a encenação de uma peça, mesmo que seja o Chapeuzinho Vermelho, é sempre um ato

\* DEPOIMENTO DA ARTISTA.

político, foi das artes mais visadas assim como a música. A censura e a perseguição de compositores e cantores são sobejamente conhecidos.

O engajamento dos artistas plásticos nem sempre está presente em suas obras. Os condicionamentos ocorrem nos salões, bienais e mesmo em exposições através da censura das obras com conotação política mais óbvia.

A Bienal de São Paulo foi, no final dos anos 60 e início dos anos 70, um alvo de censura do Regime, ao ponto de incluírem mais militares do que críticos na representação/premiação Brasileira, afectando a credibilidade da instituição.

### 3. Lembranças, Sensações

O período mais negro do regime militar ocorre a partir de 1968 com o AI 5 — Ato Institucional nº 5, que retira todo tipo de garantia jurídica e dá poderes ainda mais amplos ao governo. O Maio de 68 em Paris repercutiu fortemente nas universidades brasileiras. O movimento estudantil explodiu a pedir todo o tipo de reformas e o governo optou por fechar ainda mais o regime.

É preciso ter presente que o regime teve períodos de amplo apoio popular. Os anos 70 correspondem ao “Milagre Brasileiro”, com elevadas taxas de crescimento do PIB e vitórias no Campeonato Mundial de Futebol, bom antídoto às reivindicações populares. Ficam as lembranças e sensações.

#### 3.1 Medo

Era jovem e sair à noite com amigos para festas, exposições, cinema ou teatro era perigoso. O perigo era a volta a casa com as batidas da Polícia Militar nos principais eixos viários, onde éramos revistados, interrogados e podíamos ser presos.

Casas, principalmente de estudantes universitários, eram revistadas e qualquer “livrinho vermelho” podia ser um problema. Muitos transferiam para a casa dos pais suas bibliotecas.

#### 3.2. Invasões

O CCC — Comando de Caça aos Comunistas, que reunia a extrema direita estudantil, era um grande aliado do governo e estava sempre pronto a actuar. Como exemplo, a invasão do Teatro Rute Escobar em 1968 aquando da encenação da peça Roda Viva de Chico Buarque com encenação de José Celso Martinez Corrêa.

### 3.3 Perseguições desaparecimentos e mortes

Muitos amigos e conhecidos foram perseguidos, torturados, metralhados e depois enterrados em valas comuns ou atirados ao mar, situação esta nunca resolvida no Brasil.

Carlos Marighella (co-fundador da Aliança de Libertação Nacional e líder da luta de libertação armada na clandestinidade), que era das pessoas mais procuradas pelos militares, foi morto numa emboscada na Alameda Casa Branca a poucos quarteirões da casa dos meus pais. Lembro-me de ouvir os disparos das metralhadoras que acabaram por atingir a casa vizinha onde vivia Fernando Lemos.

Mais tarde, no seguimento de tanta violência, Fernando sugeriu que eu pedisse uma Bolsa de estudos à Fundação Gulbenkian e disse : “A Gulbenkian em Portugal é um oásis apesar da Ditadura e Portugal fica na Europa, você poderia viajar para Paris Londres e outras capitais.”

### 3.4 Censura

A lembrança da censura seria cômica se não fosse trágica. Não foi linear ao longo do regime, mas teve momentos marcantes. Os jornais de referência como O Estado de São Paulo, mais conservador e a Folha de São Paulo, menos, substituem matérias censuradas por trechos dos Lusíadas ou receitas de culinária, principalmente de doces, ocupando grande parte das páginas principais.

Compositores visados pelo regime usam pseudônimos e contornam a censura. Um exemplo que ficou famoso ocorreu em 1974/5, vivia eu já em Portugal. Chico Buarque submete à censura várias músicas de Julinho da Adelaide, um compositor popular dos morros cariocas. Todas passam pela censura, o compositor fictício dá entrevistas e não se deixa fotografar porque tem uma cicatriz no rosto. Uma delas, “Acorda Amor” é a tal que diz “chamem o ladrão, chamem o ladrão” pois o medo da polícia marcou para sempre uma geração.

## 4. Alguns Exemplos no meu núcleo pessoal

Conheci a Maria Bonomi na Bienal de S. Paulo de 1965 onde expôs “A Águia”, uma enorme xilogravura que era uma crítica ao Imperialismo Americano, obra que foi premiada nessa bienal. Tornei-me depois assistente dela em várias cenografias de peças teatrais de Antunes Filho.

No seu atelier a pedido do crítico Mário Pedrosa, que estava exilado no Chile, concentrámos uma recolha de obras de artistas contemporâneos brasileiros para a criação de um museu da solidariedade no Chile. As obras foram apreendidas e ficámos todos fichados. Em 69, tendo trabalhos seleccionados pela segunda vez para a Bienal, foi publicado nos jornais o Júri, composto por três militares e dois críticos. Como acto de protesto, nós artistas nacionais fomos à Bienal retirar os nossos trabalhos. Pela segunda vez, ficámos fichados pelo Serviço de Informação da Polícia Militar e fomos todos chamados para interrogatório.

Tendo um trabalho geométrico e não engajado politicamente, o único “problema” que encontraram foi um trabalho em tons de vermelho.

“Porquê o Vermelho?”, interrogaram-me.

Trabalhei de perto como assistente de Amélia Toledo, cujo trabalho também não era engajado politicamente e foi no seu atelier que conheci pessoalmente Fernando Lemos que já estava exilado no Brasil há alguns anos.

Mais tarde vim a conhecer a Regina Silveira na FAAP, onde estudei, num período em que o seu trabalho era bastante engajado politicamente e com ligação à Poesia Concreta.

## **5. O Retorno dos Regimes Autoritários**

Hoje o Brasil vive um momento miserável em termos políticos mas com a liberdade de imprensa ainda preservada. Espero que esta situação se altere mas ao mesmo tempo vejo na Europa o surgimento de movimentos saudosos dos regimes autoritários e ditatoriais de um passado não tão distante.



Figura 1: Irene Buarque no curso de Monitores Bienal de S. Paulo (1965), com Maria Bonomi.





## MÓNICA DE MIRANDA. UMA GEOGRAFIA DOS AFECTOS

Ana Gabriela Macedo e Márcia Oliveira\*

**AGM.** Mónica de Miranda, desde já muito obrigada por aceder a dar-nos esta entrevista! Gostaria de lhe pedir, em primeiro lugar, para nos falar um pouco sobre o cruzamento entre prática artística e investigação académica.

**Mónica de Miranda.** Em relação à investigação, o meu trabalho sempre teve uma natureza de reflexão sobre várias questões, ou seja, nunca foi um trabalho que se contentasse só com uma materialidade estética ou conceptual focada num momento ou numa exposição, mas sempre um trabalho que se estendia no tempo e uma reflexão cuidada sobre os assuntos que abordo, desde questões de espaço, lugar, memória e identidade, a política do corpo, o feminismo. Desenvolvi sempre projetos muitas vezes baseados nas memórias do lugar, relacionados com o meu próprio lugar, a minha própria biografia, a minha própria geografia dos afectos. E na realidade foi essa geografia, de encontrar relações de afectos e entender o meu lugar, que me levou à aventura da investigação, digamos assim, porque a investigação surgiu obviamente do processo criativo, e eu cheguei à investigação um bocado por acaso, por acidente. Acabei por fazer o meu doutoramento mas numa relação muito com artistas que foram meus supervisores em Inglaterra, como o Keith Piper, que faz parte do *BLK Art Movement*, e foi através de já estar nesse círculo artístico em Inglaterra onde a arte e a investigação estão muito de mãos dadas que comecei a fazer investigação. Em Inglaterra também há uma tradição muito grande de práticas artísticas de natureza investigativa, ou seja, *practice based research*, que foi o meu caminho através do doutoramento. O meu doutoramento foi na realidade o meu trabalho. Às vezes tenho algumas

\* ENTREVISTA REALIZADA ATRAVÉS DA PLATAFORMA ZOOM NO DIA 11 DE MAIO DE 2020.

dificuldades na comunidade académica mais clássica, que ainda vigora aqui, no sentido de haver espaço para entender essa prática investigativa que vai para além de uma investigação clássica. No entanto, todos os financiamentos apontam nesse sentido, até na participação de espaços mais cívicos, como a associação que eu fundei, o Hangar, que acabou por encontrar um espaço naturalmente, sem ter sido propriamente o ‘ser académica’ um lugar que eu procurasse, mas foi surgindo mesmo a partir da minha prática artística e da parte mais prática de pensar a arte e estes temas. Há também no meu trabalho uma dimensão colectiva, esse pensar e reflectir com outras pessoas numa curadoria de acção e de investigação no Hangar.

**MO.** A Mónica de Miranda define o seu trabalho como “arqueologia urbana e geografias pessoais”. Pode falar-nos um pouco acerca dos espaços e dos circuitos dessas geografias?

**Mónica de Miranda.** Esses espaços pessoais, esses lugares pessoais, são precisamente essa geografia dos afectos, ou seja, como é o que nós entendemos uma geografia já estabelecida graficamente, ou em termos nacionais como ela é definida. Na verdade é desconstruir esses lugares e recriar novos mapas de interacção onde essa geografia é feita pelas relações pessoais que nós temos, com o mundo e culturalmente com outros espaços, sendo que se eu tivesse que desenhar o meu mapa era um mapa que tinha contornos do lugar onde eu nasci, ou do lugar onde eu cresci, ou do lugar onde eu vivi ou mesmo de um lugar mais longínquo dos meus antepassados. É um lugar que é múltiplo, que é a junção de todos esses espaços com todas as suas complexidades, que são fronteiras que atravessamos dentro de nós. É nesses espaços de conflito e encontro que eu acabo por reflectir. O meu trabalho começou muito por essa reflexão pessoal, do meu próprio espaço, o meu próprio lugar, a minha própria biografia. Por exemplo, a investigação do meu doutoramento foi um trabalho chamado *Home Sweet Sour Home* onde eu desenhei todas as casas onde eu cresci e vivi, mas também as casas que eu desconhecia mas de que tinha uma memória da minha mãe e da minha avó em Angola. E depois todo o meu doutoramento foi à volta dessas casas, entendendo casa como espaço, casa como tempo, casa como lugar, casa como memória, casa como corpo. Foi um trabalho de quatro anos, em que eu depois fiz um filme, num processo de encontro com esses lugares que eu nunca conheci, como as casas da minha mãe e da minha avó, desde Malange a Luanda, passando por

outros lugares em Angola, até à minha casa de infância, a da adolescência, as minhas múltiplas casas na altura da independência pessoal em Londres, até todos os lugares onde vivi, no Brasil, em Inglaterra, Índia e Portugal. O filme que daí resultou chama-se *Once Upon a Time*, que é essa história, o meu próprio conto, o conto do meu lugar com o mundo, com o lugar casa, que acaba por ser o nosso passado como uma coisa que já foi, como uma memória ou uma fantasia que contudo é real. Nesses lugares eu fui filmar algumas das casas e fui encontrar lugares que já não existiam em Angola ou que já tinham sido demolidos.

Nesse encontro, claro que a dimensão pessoal encontra um outro espaço, que vai para além do pessoal. Em Angola foram as próprias ruínas da cidade, essas arqueologias urbanas, essas memórias dos espaços que já foram um lugar e são outro, são ruínas coloniais, essas feridas da própria cidade e do urbanismo, venho da casa para o espaço da própria cidade. Desde 2014 acabo por fazer um trabalho já não tão biográfico no sentido literal da biografia (ele acaba por ser biográfico porque é *self-referential*, no sentido em que tudo o que eu abordo são questões que têm que ver com o meu lugar, mas já não entrando como protagonista). Acabo então por encenar muito mais os espaços que retrato e tento contar outras histórias que não se vêem. Ou seja, há um documental desses espaços de domínio em Angola, por exemplo no projecto *Panorama*, mas há um contar outra história onde tenho actores que acabam por representar o lugar daquilo que não se vê. Esses actores na sua maioria são mulheres. É esse lugar no feminino, encontrar essa voz. Depois há ainda a questão da paisagem, que é caso da obra que tem acompanhado o projecto WOMANART, que foi o projecto *Atlântico*. É esse corpo feminino num espaço não privado, num espaço não doméstico, num espaço exterior, considerado mais um espaço masculino. Eu lembro-me que entendi a minha posição quando um amigo nigeriano, na Bienal de Dakar, disse, “o teu trabalho é muito masculino”. “Mas porquê?”, perguntei eu? Não tinha entendido... Essas mulheres tão frágeis no meio do nada... Nesses lugares que não são lugares onde vejamos as mulheres.... E a partir daí como que houve uma tomada de consciência. Eu realmente nunca tinha pensado no meu trabalho como masculino, não é? Ou seja, pensar esses espaços que queremos ocupar, um espaço mais amplo, que é o próprio lugar dos territórios que definimos, é um espaço que temos que reclamar como nosso, como feminino. Isto porque há várias barreiras na criação desses lugares.

**MO.** Pensando em obras como o *Hotel Globo* ou o *Cinema Karl Marx*, são também espaços de macro-política, onde entra muita intimidade. Parece que há sempre este diálogo entre a intimidade e o espaço público que ela extravasa....

**Mónica de Miranda.** O que esses espaços representam em si são lugares políticos. Bem, o *Hotel Globo* parte realmente de uma história muito pessoal, uma vez que eu sou amiga do dono. Há uma história de um espaço privado a partir de uma história mais colectiva, de Angola, a partir de um espaço subjectivo, quer seja do espaço do dono do hotel – eu fiz uma entrevista onde ele diz que o Hotel Globo acaba por significar toda essa luta, as várias ocupações do hotel durante a guerra civil por Cubanos, Russos... também foi lugar de abrigo e lugar de passagem, onde não há turistas. Tudo isso nos vai indicando várias coisas: a história de o seu pai ser um médico do norte de Portugal que foi para Angola e casou com uma Angolana. Esse Hotel tem todas essas memórias de lugar, espaço e identidade. Então ele revela essa intimidade, no espaço privado dos quartos, nos corredores, que estão em abandono (neste momento o Hotel já está completamente fechado, e é agora palco do projeto artístico *Fucking Globo*, mas na altura em que eu o filmei ainda estava mais ou menos em uso). Falar de um espaço pessoal ou trazer uma intimidade para mim é na realidade um espaço político do lugar de que eu posso falar melhor, porque é um espaço que me pertence. Eu acho que o privado é político.

O *Cinema Karl Marx*, pelo próprio título, já indica uma mudança de posição política. É em Luanda, antes chama-se o Cinema Avis. Depois da independência mudou de nome, precisamente para indicar uma posição política, marxista, e na verdade está ao abandono e faz-nos reflectir nessas feridas que Angola e Luanda têm, nessas ruínas do Império, que estão ali ainda para nos lembrar o que é que esses espaços foram – eram espaços usados pela população branca – e que acabaram por perder a sua função. Os cinemas em ruína existem por Angola inteira, porque no contexto da guerra civil, *leisure it was not the place*. São por isso espaços políticos que hoje ainda nos contam várias histórias, até por ainda permanecerem ali. As gémeas que aparecem, que estão de luto, de preto, representam essa história do passado e do presente e como é que elas se cruzam no próprio espaço. Então as gémeas remetem para a dualidade de lugar e de pertença. O facto de elas estarem a ocupar um espaço vazio de cadeiras empoeiradas indica também uma reflexão sobre essas ruínas e o tempo de memórias passadas.

**AGM.** Parece-me que essa tensão entre ficção e documentário está sempre presente no seu trabalho, como aliás nota M. Neelika Jayawardane no texto *Reconciliations at Sea: Reclaiming the Lusophone Archipelago in Mónica de Miranda's Video Works*. E a questão do exílio? Faz sentido para si falar de exílio no seu trabalho?

**Mónica de Miranda.** Eu acho que a questão representada a partir da figura em isolamento, a figura que se apresenta muitas vezes num caminho que ela vai percorrendo – há aqui uma performance, principalmente no *Atlântico* – e que se vai repetindo, é quase um mantra onde essa figura vai ocupando vários lugares sozinha, vai caminhando, há uma procura de um lugar, sim. Essa reflexão no início do meu trabalho foi muito uma reflexão à volta do lugar, do que é ser alguém produto da diáspora e também alguém que está num lugar de emigração, de deslocação geográfica e pessoal. Mas acho que há uma procura para além disso. Numa dimensão mas emotiva e espiritual da relação do corpo no espaço e tempo. Eu muitas vezes uso palavras. Por exemplo no trabalho *Come home to place they have never left*, que indica um outro tempo relacionado com o corpo casa ou o corpo que vai para além do físico. Ou seja, essa posição de entender essa deslocação é realmente a minha posição agora, mas uma deslocação que entendo num conceito lato. Claro que há um exílio forçado, há toda a questão da guerra, há todo esse lugar de definição de multiplicidades que advêm de um deslocamento forçado (o meu deslocamento não foi forçado, mas o da minha mãe foi). Mas para além disso há também a tentativa de entender um deslocamento em nós próprios, no sentido de género, no sentido racial, cultural, no sentido político e no sentido social e económico.

**AGM.** Em relação à imagem do projecto WOMANART... Nós aderimos com muita força àquela imagem, porque ela apresenta e ela questiona simultaneamente muitos dos temas que estamos a tentar questionar neste projecto de investigação. Na realidade é um pouco a questão do documentário – algo se passa efectivamente ali –, mas é uma ficção também. E aquela mulher, que está de costas e vestida de preto de forma muito significativa, que não é uma mulher frágil, é uma mulher forte, que olha a paisagem infértil, que a observa e que sobre ela reflecte. Mas também me parece que pode remeter para um empoderamento feminino perante uma situação de total aridez...

**Mónica de Miranda.** Sim, sim. Tem tudo que ver com isso. Com esse lugar, essa posição, essa força, esse encontro, esse agenciamento.

**AGM.** Porquê a mulher de costas?

**Mónica de Miranda.** Quando se constrói uma personagem, no cinema ou ainda mais no teatro – eu estou neste momento a caminhar mais para o cinema, estou num período mais a contar histórias, é o que me está a interessar, estou num ponto de viragem –, um certo género psicológico, é preciso ter cara, é preciso dar cara para o espectador se relacionar com a parte emocional e psicológica dessa personagem. Quando se dá as costas, esse lugar subjectivo de se relacionar com o outro acaba por ser o nosso lugar. Nós próprios como espectadores acabamos por dar a cara a essa personagem que não vemos quem é. Ou seja, somos nós próprios a olhar a partir do lugar que ela ocupa. E também tem a ver com o *gaze*, no sentido em que é alguém que resiste ao *gaze*. Seja um *male gaze* ou um *colonial gaze*, no sentido em que as costas resistem, as costas carregam o peso do mundo mas virar as costas é um ato de e de desapego também.

**MO.** A Mónica fala frequentemente de viragens. Primeiro a Mónica é a personagem, e depois começa a explorar personagens outras, inclusivamente fazendo essa outra a viragem no sentido da ficção. Porque é que sente necessidade de convocar outras personagens para além de si e qual é o caminho dessas personagens no seu trabalho? E que tipo de ficção é essa, que não é bem cinema, não é?

**Mónica de Miranda.** Não, neste momento posso dizer que já é cinema, até porque durante o confinamento escrevi uma longa-metragem, embora ainda só tenha o argumento. E fazer cinema implica outro tipo de orçamento muito diferente daquilo que eu tenho feito até aqui. Às vezes são encontros, são crescimentos. Podemos ser artistas que criam um produto e vamos repetindo a fórmula até ao final da carreira a fazer um trabalho que já resulta, ou então, se é realmente um trabalho de investigação, vamos crescendo e vamos tendo encontros que nos levam a outros lugares. Há sempre uma linha subjectiva de expressão e de pensamento que se reconhece, mas há um crescimento na abordagem, na expressão. Ela vai tomando várias formas, mas é sempre uma abordagem *self-referential*, de espaço-lugar e tem sempre que ver com contar histórias. Esse *Once upon a time* era uma história pessoal mas já era uma história, um conto, de como o documental, a ficção e a vida pessoal se cruzam em espaços mais políticos. Uma das grandes viragens que eu tive nos últimos tempos foram os encontros. Eu não gosto muito de estar sozinha, não sou

aquela artista que fica muito tempo sozinha no estúdio. Gosto do encontro com o real. O estúdio é um laboratório de pensamento, de reflexão, mas já é um laboratório de produção. O meu trabalho surge mesmo em espaços reais, concretos. Em 2017 fui convidada pelo Teatro Griot, uma companhia de actores angolanos de Lisboa, para fazer um trabalho à volta da peça que estavam a preparar, *Os Negros*, de Jean Genet. Eu acabei por fazer um vídeo. Foi a primeira vez que eu trabalhei com actores profissionais, porque até então não havia texto ou palavra no meu trabalho, que começa a surgir com o trabalho *Circular do Sul*, através do encontro com estes actores. Isso foi num altura em que Portugal estava a arder, havia fogos por todo o lado, e eu tinha que retratar o racismo. Aquele texto é dos anos 40 e queria transpor esse racismo para os lugares de agora e então a imagem de uma representação de um arquétipo, de uma floresta queimada, para mim era uma imagem que representava um racismo profundo. A destruição da natureza é uma metáfora para o racismo. Também trabalhei com a imagem dos bairros demolidos das periferias de Lisboa para falar do racismo em Portugal. Encontrei-me então com três actores do Griot (numa destas florestas queimadas na periferia de Lisboa e no Bairro do Talude e nas suas casas demolidas), Zia Soares, Gio Lourenço e o Matamba Joaquim, onde lhes pedi para declamarem o texto da peça fora do palco nesses lugares, o cenário era apocalíptico. E esse momento para mim foi uma catarse, de exploração de lugares, até da desconstrução do lugar-comum do actor, comecei a desconstruir o texto com os próprios actores e os espaços de representação e atuação.

Desde que cheguei a Lisboa encontrei uma cidade nas margens da cidade onde os vários bairros com população africana se situam – o meu projecto de investigação sobre o pós-arquivo tem relação com os bairros africanos que foram desaparecendo de Lisboa. Também cheguei a esses lugares através de histórias pessoais, de familiares que viviam aí. Embora este seja um projecto de investigação que vai alimentando a minha prática artística, é também um projecto muito documental sobre os bairros que foram desaparecendo da cidade, como o [Bairro] 6 de Maio. Eu levei os actores primeiro às florestas queimadas e depois levei-os às ruínas dos bairros em Lisboa, que na verdade acabam também por ser essas ruínas coloniais que vemos nos cinemas em Angola, mas neste momento é a luta e a resistência da ocupação na Europa. E aí deu-se realmente a grande viragem para trabalhar o texto e o lugar do emocional do actor e nessa relação com o teatro. Viragem também na relação com o som, que começou a ficar bastante importante e que motivou também



outras colaborações, como com o Chullage. Agora estou num processo de estar a trabalhar com som e palavra, embora seja uma pessoa muito ligada à estética da imagem e à política da própria imagem. Ainda em relação ao cinema: eu fundei o Hangar, que tem um sentido colectivo, de direcção também. O cinema acaba por ter isso de que eu sempre gostei, que é trabalhar com muita gente de muitas áreas diferentes e juntá-las para refletir e agir em conjunto.

O argumento que eu escrevi durante o confinamento é uma longa de ficção entre Angola e Lisboa. Na verdade é outra vez uma mulher. Mas é uma história que tem muitas complexidades, vem através de um trabalho de investigação, através do meu interesse em abordar a mulher na luta armada em Angola. A personagem chama-se Carlota, e os nomes não vêm por acaso, já que fazem múltiplas apropriações de nomes de personagens conhecidas na luta armada: a Carlota era conhecida, a Deolinda, que é mãe dela no filme, também é uma referência a uma mulher que lutou por Angola. Estas personagens estão posicionadas em Lisboa, onde a história começa, e depois vai-se encontrando o passado. A Carlota é uma mulher que nasce de um amor proibido entre uma filha de uma antiga combatente na luta armada contra o regime colonial e um antigo colono português. Então a história toda anda à volta da complexidade desse amor e da incompreensão que ela tem em relação ao amor doentio dos pais, que vivem no Alentejo. Há toda uma ficção dramática e uma representação mais mística em torno de certos arquétipos que me interessam. O cinema neste momento consegue agregar isso, essa multiplicidade minha num só lugar.

**AGM.** Há então um entrosamento cada vez mais entre a sua arte, visual, e as outras artes – a música, o teatro, a palavra. E em relação à literatura? Há um diálogo que a Mónica sinta ou preveja com a literatura?

**Mónica de Miranda.** O trabalho *Circular do Sul* já tem textos da Hélia Correia. Eu às vezes chego às coisas por acidente, nem tudo o que eu faço é pensado, às vezes tem uma base muito intuitiva e de sincronicidade. E a Hélia Correia nem foi um texto que tenha procurado, nem conhecia o trabalho dela. Na altura em que eu, tardiamente, fui convidada para o prémio do MAAT, dez anos depois de estar aqui, queria falar de Lisboa e desses lugares excluídos e silenciados da cidade, à volta da Estrada Militar. Era um vídeo que eu já tinha feito quando cheguei que não foi visto e queria retomar esse trabalho. A Estrada Militar era

uma fortaleza na Alta de Lisboa que foi construída no século XIX para evitar a invasão francesa e inglesa. Esse território militar na altura da descolonização foi sendo ocupado por vários africanos, e não só, que foram vindo para Portugal, mas também pessoas que vieram nos anos 90 à procura de melhores condições. Desde os anos 70 foram ocupando esses espaços onde estão os bairros clandestinos de génese ilegal na cidade de Lisboa. Quando cheguei a Lisboa, por ter familiares que viviam aí, acabei por encontrar essa história. E eu tenho sempre uma vertente muito social no meu trabalho. Quando cheguei a Portugal envolvi-me com associações de imigrantes – havia uma desocupação no bairro da Azinhaga dos Besouros, que já não existe, em que precisavam de uma fotógrafa e eu fui fotografar, toda a violência policial e tudo isso. Comecei então a encontrar esses espaços de resistência na cidade, que é essa Estrada Militar. E quando fui convidada para o MAAT eu queria falar de uma questão social muito pertinente na cidade, e estava até com alguma raiva e queria deitar aquilo para fora e foi um processo muito intenso de catarse. Vivíamos uma altura que os *mass media* falavam do 6 de Maio e do bairro Jamaica de forma muito pejorativa. Depois de ter feito o trabalho dos negros com o Griot nesses lugares, queria retomar outra vez a Estrada Militar, trabalhar nessas casas, e estava sempre a ir aos lugares das demolições, ondei fui encontrando muitos objectos, deixados para trás nas demolições que usei na exposição do Arquivo Fotográfico de Lisboa [*Contos de Lisboa*, patente de 18 de Fevereiro a 10 de Março de 2020]. Esses objectos que foram deixados para trás contaminam-nos as histórias dessas pessoas, encontrei desde manuais escolares de Ciência Política, documentos do SEF, brinquedos, sapatos de festa... Levei-os para o estúdio e fotografei-os – aí está a arqueologia urbana. A minha pergunta aqui era: O que é que isso nos pode contar destes espaços e desses lugares tão estigmatizados? É que o seu interior não é assim tão pobre como parece ou como os *media* projectam. Isso são as várias histórias. Eu dei essas histórias a vários escritores para contarem um conto à volta dos objectos: Kalaf Epalanga, Ondjaki, Djaimilia Pereira de Almeida, Yara Monteiro e Telma Tvon criando assim meta-narrativas, um outro arquivo do lugar, um arquivo em movimento que resiste estigmas sociais.

**MO.** O texto da Djaimilia Pereira de Almeida escrito para este projecto remete-nos imediatamente para o seu romance *Luanda, Lisboa, Paraíso*, com um cruzamento de muitas temáticas como a casa, a habitação, as demolições, o incêndio. Parece haver de facto muitos diálogos com o seu trabalho.

**Mónica de Miranda.** Há de facto neste momento uma relação muito forte com escritores, sobretudo no encontro com estas mulheres escritoras. Os *Contos de Lisboa* foram criados em relação com os seus trabalhos e suas realidades culturais e sociais. Já estava a criar contos antes no meu trabalho *Circular do Sul* e *Once upon a time*.

E as pessoas ouvem estes contos, uns mais ficcionados do que outros, através de *headphones*, numa locução feita por actores. Não é texto, mas é palavra. Ainda em relação à *Circular do Sul*, eu encontrei nas demolições restos de livros. E um dos livros que eu encontrei foi o *Um Bailarino na Batalha*, de Hélia Correia. Comecei a ler, e por mais sincronia que pudesse existir, aquilo era tudo sobre a Europa. Os textos falam sobre o rio, pertencer à Europa, o que está do outro lado do rio, se a água atravessa nós também podemos atravessar... tem essas metáforas, o texto. O texto foi-me dando imagens, como o cavalo, etc. E depois fui retirando alguns excertos e eles foram pontuando essa viagem à volta da Estrada Militar e essa resistência do lugar, e como a palavra acaba por dar uma outra significação. Aí já começa a surgir esse universo da Carlota do filme que estou a escrever. Há artistas que têm o período azul, o período preto.... Eu tive o período das gémeas, o período da bailarina e agora estou no período da guerreira. Essa guerreira já aparece aí, na *Circular do Sul*, a Carlota, já são ensaios para esse argumento. Então os meus trabalhos são contínuos, vão dialogando uns com os outros e com obras de outros artistas e pensadores.

**AGM.** Este livro da Hélia Correia é precisamente uma reflexão sobre a Europa aquando da discussão sobre o Brexit. É bem crítico, e é interessante que tenha pegado nele.

**Mónica de Miranda.** Eu peguei nesse livro porque o encontrei! Desconhecia-o. Era o livro perfeito, mas os meus encontros são assim, transformam e guiam-me. São sincronidades. Eu vou tendo encontros e deixo-me levar e deixo o trabalho surgir por ele e vou moldando a expressão da ideia e da forma à medida que vou ouvindo e observando o meu meio, a minha história e as minhas memórias. Se trabalharmos no presente todos os assuntos com os quais nos debatemos politicamente eles acabam por transparecer na obra. O livro foi uma ressonância a esse momento político com que nos estávamos a confrontar e deu-lhe voz. Esse livro para mim foi um objeto arqueológico das ruínas da Europa e suas demolições. Por isso ele reflete esse presente.

## **ANA VIDIGAL. “EU VEJO SEMPRE TUDO COMO PINTORA”**

Márcia Oliveira\*

**MO.** A Ana Vidigal formou-se em pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, em 1984, mas depressa o seu trabalho evolui no sentido daquilo a que chama o seu ‘trabalho paralelo’ que, no entanto, continua a ser pintura. Pode descrever-nos um pouco esse processo, essa evolução?

**Ana Vidigal.** Quando eu andava na Escola de Belas-Artes tinha um programa para cumprir e não podíamos apresentar os nossos trabalhos que saíam fora desse registo e o que acontecia é que começámos a trabalhar fora da escola, a apresentar o trabalho e a fazer exposições quer individuais, quer coletivas. Portanto, essa situação de ser a mesma cabeça a pensar quase que de duas maneiras distintas sempre foi uma coisa natural para mim, fácil de gerir, porque desde o início da escola eu tinha que responder a um programa, com coisas que em princípio não me interessavam muito, e depois fazer o meu trabalho que esse sim, interessava-me. Quando eu comecei a expor só trabalhava em pintura e ao fim de uns anos, quase até final dos anos 90, quando eu entrei para a Galeria 111, nessa altura eu era mais nova da galeria e portanto estava um bocadinho, digamos, desfasada em relação aos colegas que lá estavam como a Lourdes Castro, o Júlio Pomar que já tinham todo o seu currículo mais que feito e já estavam numa fase mais calma do seu do seu trajeto – logicamente o Manuel Brito acompanhou-os muito quando eles eram mais novos, o que já não acontecia comigo porque eu era quase a neta da galeria. Portanto o que eu pensei foi que para poder acompanhar a minha geração, tinha que tentar concorrer, enviar coisas para situações que fossem surgindo, como bienais, concursos, prémios. O que aconteceu sempre foi que, quando eu estava

\* ENTREVISTA CONCEDIDA EM JUNHO DE 2019 NO ATELIER DA ARTISTA.

a pintar, a pintura é uma coisa muito solitária cansativa até em termos físicos e eu às vezes para descansar da pintura fazia um trabalho mais imediato, mas que era um bocadinho resultado daquelas horas mortas em que nós estamos, como eu costumo dizer, em pintura, porque em pintura nós queremos atingir o objetivo mas depois há aqueles período mortos em que é preciso preencher um quadrado de 2 por 2, todo em encarnado, por exemplo. Enquanto se está a fazer isso, que é um trabalho mecânico, pensa-se muito não é, porque já não estamos a pensar na composição do quadro, da pintura, essa já está feita. É mesmo um trabalho quase que oficial e isso dá para pensar em outras coisas. Portanto, como isso me acontecia muito, eu ia pensando em situações que depois, para descansar quando acabavam as exposições de pintura, eu acabei por começar a passá-las para o papel digamos assim, ou a passá-las para objectos. Essas situações que me surgiam não tinham a ver com pintura, digamos assim, “tradicional”. E o meu trabalho de atelier é muito sujo com colas e muitas tintas. É um trabalho sujo, e este trabalho paralelo é bastante mais limpo. Portanto ele surge no meu percurso dessa maneira, um pouco para descansar da pintura, e também porque era um desperdício pensar aquelas coisas todas e depois não as concretizar. E comecei depois a apresentar esse trabalho, que não era muito identificável com o meu trabalho de pintura, comecei a enviá-lo para concurso, bienais.... Na altura até concorriamos anonimamente. E para espanto meu, porque não fiz isso com esse objectivo, as coisas começaram a ser aceites e ganhei alguns prémios e assim. E então comecei a investir tanto nesse tipo de trabalho como no outro. Hoje em dia eu acho que já há uma fusão completa entre as duas coisas.

**MO.** Será que, até certo ponto, a arte considerada menor, que vem do uso de materiais quotidianos, da imagética popular, não se transforma no elemento maior em relação à pintura tradicional? Trata-se de um gesto político?

**Ana Vidigal.** Não, nunca pensei isso. Nunca encarei como uma coisa menor, quero dizer... Quando era preciso escolher por exemplo, técnica, eu escolhia sempre desenho, porque para mim qualquer coisa que não levasse tinta era desenho. Hoje em dia até já me acontece eu pintar com grafite. A Viarco tem uma grafite líquida que é uma coisa maravilhosa e eu pinto com grafite. Eu já não posso chamar àquilo desenho só porque é grafite. Estou a utilizar o material exactamente como uso uma tinta. Até posso misturar depois algumas coisas. E até essa distinção entre o desenho e a pintura ficou novamente

toda interligada. Há uma expressão muito boa que é 'técnica mista', portanto resolve o assunto por completo.

**MO.** Portanto não há aqui qualquer tipo de hierarquias e há uma altura em que tudo se funde...

**Ana Vidigal.** A única coisa diferente que havia no trabalho paralelo é que ele era de execução mais rápida. Era a única diferença que eu notava. Aquilo estava muito pensado, não havia tempos de secagem, e em vez de serem telas de 2 por 2 metros eram folhas de 1 metro por 70 centímetros. Era de execução mais rápida.

**MO.** Esse imediatismo faz com esse tipo de trabalho tenha maior apetência para um espírito, digamos assim, político? Ou não?

**Ana Vidigal.** Eu nunca vi as coisas assim, porque aliás eu não me apercebi que esse trabalho paralelo tinha algumas vertentes que as pessoas depois identificaram, e que realmente nunca fiz com essa intenção, embora esteja lá, como o facto de ter mais a ver com o trabalho das mulheres, mais a ver com a condição das mulheres.... Mas quando comecei a fazer aquilo não pensei sequer em mostrar. Eram coisas minhas, como eu costumo dizer.

**MO.** Era como se fosse um diário?

**Ana Vidigal.** Não, porque o diário é uma coisa daquele tamanho, uma coisa assim [com características específicas]. Sem querer eu estava a fazer obras mesmo e trabalhava uma de cada vez, exatamente como na pintura. Mas talvez como era mais rápido de fazer e não havia aqueles compassos de espera de execução e eu já tinha pensado muito no assunto eu acho que iam surgindo situações em que eu quase que gozava comigo própria, não é? E portanto era um trabalho mais autobiográfico. Mas é completamente inconsciente e eu só me apercebi disso depois. Por exemplo as frases da Mae West... Não havia o mínimo de autocensura, aquele trabalho era completamente despojado disso. Aconteceu exatamente a mesma coisa com a Ruth Rosengarten, quando fizemos o véu da noiva ...

**MO.** A obra *Consultório Sentimental*...

**Ana Vidigal.** O *Consultório Sentimental*, exatamente. Essa obra teve um processo exatamente ao contrário daquilo que nós costumamos fazer, que é primeiro fazer investigação e depois concluir a peça. Esta foi peça muito imediata. Eu e a Rute percebemos imediatamente o que íamos utilizar, como os panos do Teatro, o vestido da minha mãe, etc., e depois como tínhamos um ano de espera para apresentar o trabalho, resolvemos desconstruir o trabalho em forma epistolar. Ela escrevia para mim, eu escrevia para ela, mandávamos as coisas pelo correio, fazíamos objetos com a intenção de que os que eu enviasse para ela ficava para a Rute, e os que ela enviava para mim ficavam para mim. Portanto, nunca me passou pela cabeça que aquilo fosse sair para além destas quatro paredes. E resultou numa infinidade de objetos e em alguns livros, eram cartas que depois eu acabo por plastificar, e só que aí é que eu percebi que as pessoas têm muita apetência para serem curiosas. E como o trabalho estava sem filtro, a nossa vida estava escarrapachada. Claro que não estava de forma óbvia, mas estava lá, e eu até me esqueci que as pessoas quando estavam a ler não tinham certos elementos na mão e não podiam descodificar tudo. Foram trabalhos feitos sem filtro nenhum porque nós achámos que não ia sair da esfera íntima. Depois também, mesmo que saíssem da esfera íntima, por vezes tinham uns códigos que eram meus, não é, uns códigos identificáveis só por mim e por meia dúzia de pessoas, e por isso não havia grandes problemas. As pessoas identificavam-se com as coisas, mas à maneira delas.

**MO.** Esse imediatismo, essa ausência de filtro, essa liberdade no fundo, potenciou de certa forma leituras ideológicas em muitos dos seus trabalhos, por exemplo em termos de questões de Género e de feminismo...

**Ana Vidigal.** Possivelmente, possivelmente. Mas eu sempre tive cuidado com coisas panfletárias, o que sempre me irritou. Mas como era uma coisa para me dar prazer, porque estava cansada de pintar, então aquilo também era um jogo. Vou trabalhar só por exemplo sobre o trabalho das mulheres na cozinha, mas também era tudo sempre um bocado inconsciente. Vou pegar em coisas que não tenham não sejam óbvias, portanto é um jogo.

**MO.** Neste contexto, tem uma obra paradigmática que é *Tornei-me feminista para não ser masoquista*, que me parece ser um bom exemplo de um trabalho que tendo essa dimensão ideológica não entra no território do panfletário, como de resto todo o seu trabalho, sendo muito difícil arrumá-lo numa gaveta desse

género. De certa forma talvez isso se deva ao facto de o seu trabalho perturbar todas as distinções e categorias, entre masculino e feminino, por exemplo, ou entre arte erudita e arte popular, mas também entre o presente e o passado, e isso confunde muito estas distinções, e estes critérios tão marcados. Por exemplo, as memórias de sua infância estão sempre muito presentes, são muito importantes no seu trabalho, mas dizem-nos muito mais do que apenas algo acerca da sua infância em particular. Fala-nos de gerações de mulheres numa sociedade muito concreta, que era a ditadura, o salazarismo e também me parece que torna muito evidente que essa sociedade não é algo que está no passado mas algo que continua a ter expressão e consequência, não é?

**Ana Vidigal.** Sim, apesar de todas as modificações que houve com o 25 de Abril, e já lá vão 48 anos, existem muitas situações em que a maneira de pensar das mulheres estava de tal forma enraizada que ainda hoje se repetem padrões. As pessoas apesar de terem instrução ainda são vítimas de violência doméstica, por exemplo, coisas que se poderiam contextualizar no tempo da ditadura, e às quais hoje em dia continuamos a assistir. Possivelmente as mulheres não sabem ainda bem gerir os mecanismos de defesa nessas situações. E o que eu acho é que é uma coisa que é transversal e existe tanto nas classes baixas, como nas classes médias, como nas classes altas. Mas eu ainda assisto à repetição de padrões de antes do 25 de Abril em gerações que podiam ser meus filhos e que possivelmente irão passar esses padrões a uma geração dos que poderiam ser meus netos.

**MO.** *Tornei-me feminista para não ser masoquista* pode ser uma forma de recusar replicar esses padrões primários, num acto de recusa muito evidente?

**Ana Vidigal.** Sim, sim. Eu tive sorte porque eu consegui sair daquele circuito que em princípio estava destinado para mim não havendo o 25 de Abril. Eu ia estudar, porque já a minha mãe e a minha avó tinham estudado, mas depois trabalhar... se calhar até podia fazer umas graças de dar umas aulas ou assim, mas depois era casar e ter filhos.

**MO.** Foi o que aconteceu à geração da sua mãe e da sua avó?

**Ana Vidigal.** A minha avó chegou a dar aulas e o meu avô assim que se casou disse logo que ela não podia trabalhar. A minha mãe tirou o curso de enfermagem,



mas tirou porque gostava mesmo, não era para se entreter, e o meu pai nunca a deixou trabalhar, nunca a deixou exercer. E elas próprias acabavam por arranjar desculpas para justificar esta prepotência masculina... E a minha mãe nunca me incutiu nada sobre o feminismo ou ideias feministas. Nunca. Se houve alguém que teve influência em mim, não utilizando essa palavra obviamente, foi a minha avó, que nasceu em 1901, que deu aulas, que viveu sozinha.

**MO.** Era mais um modelo do que a sua mãe?

**Ana Vidigal.** Sim, completamente, completamente. E mais, a minha avó falava nisso, ao contrário da minha mãe. A minha avó dizia sempre: nunca saias de casa sem ter a tua independência económica assegurada. Aliás, chegou a dizer-me que só não se divorciou porque naquela altura porque naquela classe social uma senhora que se divorciasse era completamente proscrita. E ela não estava à espera que o meu avô tivesse aquelas atitudes completamente machistas.

**MO.** Isso nos anos 50?

**Ana Vidigal.** Sim, sim, anos 50. E quando aconteceu o 25 de Abril percebi logo, isto vai ser a minha grande sorte!

**MO.** Antes nunca tinha tido essa consciência, de que precisava de ter sorte?

**Ana Vidigal.** Eu não sabia exatamente que havia outro mundo para além do meu. Quer dizer, não tinha noção. Eu andava no colégio e achava que as pessoas viviam todas mais ou menos da mesma maneira porque também, como era mulher, vivia num ambiente muito protegido. Só me apercebi de certas coisas quando foi o 25 de Abril. Mas ao mesmo tempo em minha casa havia muita informação: comprava-se o jornal todos os dias e portanto [depois do 25 de abril] eu passei a devorar os jornais e os jornais traziam tudo naquela altura. De repente passaram da inauguração com o Américo Tomás para tudo o que se estava a passar. A televisão e os jornais mostraram um leque de opções... porque eu lia tudo, era uma leitora compulsiva.

**MO.** Isabel Carlos escreve que a Ana Vidigal é “alguém que «arruma» a história por cores e imagens, e não por datas e factos”. Mas também, acrescentaria eu, alguém que arruma a história por ‘pequenos eventos’, os eventos da intimidade

das pessoas que estão ligados ao quadro mais geral das 'coisas'. Acha que podemos fazer esta leitura?

**Ana Vidigal.** Acho que sim. Acho que se pode, porque também eu acho que todas as leituras são possíveis. Se eu for pensar nisso realmente pode, mas nunca é propositado. Agora há uma coisa muito significativa que foi quando nasceram as minhas sobrinhas e eu tive acesso a uma cultura infantil muito diferente da do meu tempo, que se resumia ao *Astérix e Obélix*, a *Anita* e pouco mais. Então elas gostavam muito de uma coisa que eram as *Power Puff Girls* que eram poderosas e exactamente o contrário da Anita, que era a menina bem comportada, que fazia bolos e fazia de conta que era mamã. Então quando elas nasceram tive acesso a determinadas coisas daqueles universos que sempre me encantaram, como as bandas desenhadas, o que nunca aconteceria que se eu não tivesse sobrinhas naquela idade. Da mesma maneira como, por exemplo, quando comecei a ler e tive acesso a uns livros, que o meu pai achava que eu não devia ler, que era a Colecção Azul e que incluía coisas como a Condessa de Ségur. Eu devorava aquilo... Imagino que para a minha mãe, que também teve essa colecção, tenha sido mais impactante. Eu lia tudo às escondidas. E sempre achei que as pessoas constroem os próprios valores, isso se tiverem acesso às coisas. O problema é quando não têm acesso. Às vezes fazem-me uma pergunta muito mais generalizada: o seu trabalho é sobre o quê? E eu digo sempre que é sobre o tempo. É sobre o tempo que eu estou a viver.

**MO.** Mas também sobre o que viveu, não é? Por exemplo, em relação a *Void*, a Ana Vidigal refere que na obra fala daquilo que foi a sua experiência, enquanto criança, da Guerra Colonial, diz mesmo a dada altura que era "a nossa Guerra Colonial". As experiências do passado são resgatadas para o presente, até porque faz ainda muito sentido falar daquilo que foi o Portugal Colonial, a Ditadura Salazarista, etc....

**Ana Vidigal.** Faz imenso, imenso. Especificamente sobre a Guerra Colonial houve um trabalho da Clara Menéres que me marcou imenso, ainda antes do 25 de Abril e que eu nem sequer sei como é que aquilo 'passou' [*Jaz morto e arrefece o menino de sua mãe*, 1973]...

**MO.** Nessa altura a obra foi apresentada sem título precisamente para não chamar tanto a atenção da Censura...

**Ana Vidigal.** Eu vi essa obra com o meu pai, impressionou-me imenso. Aquilo é hiper-realista e eu lembro-me de ter ficado... Houve aliás duas exposições que vi com o meu pai, que me levava a ver exposições, e que me marcaram muito. Uma foi essa da Clara Menéres, na Sociedade Nacional de Belas Artes em Lisboa, e depois, em 73/74 a obra gráfica do Miró que estive na Gulbenkian.

Lembro-me de ver aquela profusão de cores... e lembro-me curiosamente de uma sensação maravilhosa que tenho até hoje que é que é alcatifa da Gulbenkian. Eu era muito nova e lembro-me que era um prazer andar naquela alcatifa. Era um misto, ou seja, o prazer de andar naquela alcatifa está associado ao prazer de ver o Miró. É engraçado.

**MO.** O primeiro trabalho que faz sobre a Guerra Colonial é o *VOID*?

**Ana Vidigal.** Não, não. É a *Penélope*.

**MO.** Mas vêm os dois do mesmo processo, no fundo, não é?

**Ana Vidigal.** Sim, um é a guerra das mulheres, o outro é a guerra das crianças. Os que ficavam cá. A *Penélope* é sobre as cartas que o meu pai mandava para a minha mãe e a minha mãe para ele; e o *VOID* é sobre nós enquanto crianças, com ausência do pai, que eu cheguei à conclusão no final do trabalho que não havia essa ausência. Isto porque fomos tão amparados e acarinhados que acabámos por não sentir a falta dele.

**MO.** O seu pai esteve quanto tempo na Guerra Colonial?

**Ana Vidigal.** Esteve dois anos na Guiné. E ele só sabe que vai para a Guiné quando está já a caminho, já fora das águas territoriais portuguesas. Depois ele mandou um aerograma quando chegou a dizer onde estava e lembro-me que ficámos todos muito... Porque a Guiné era dos piores sítios.

**MO.** Enquanto crianças tinham consciência do que significava o pai estar na Guiné e o que era a Guerra Colonial?

**Ana Vidigal.** Tínhamos consciência. Só não tínhamos consciência de que ele podia não estar do lado certo [da guerra], porque era sempre visto como um herói. Não era que isso nos fosse dito muitas vezes, mas mesmo que essa

ideia não nos fosse passada em casa era passada pelas colegas na escola. Eu andava nas Doroteias onde andavam imensas filhas de militares que tinham muito orgulho [das patentes dos pais]. E talvez isso explique um pouco o silêncio que se seguiu ao 25 de Abril porque estas pessoas que eram vistas como heróis de repente, de um momento para o outro, passaram a estar do lado dos perpetradores. Portanto as pessoas calaram-se.

**MO.** E como é que surge então, tantos anos mais tarde, essa reavistagem da 'vossa memória colonial' enquanto crianças no seu trabalho?

**Ana Vidigal.** O que desencadeou o processo desse trabalho [*Penélope*] – e o *VOID* vem a seguir – foi quando a Ruth Rosengarten e o António Pinto Ribeiro organizaram uma exposição na Culturgest em 2000 que se chamava *Um oceano inteiro para nadar*, que era um cruzamento entre o Brasil, Portugal e as ex-colónias. A Ruth perguntou se eu não queria fazer uma peça para essa exposição, e eu era pintora, não é? Fazer uma peça como? E eu vim para casa a pensar nisso, e como a minha mãe me tinha dado as cartas....

**MO.** Ainda não abriu essas cartas?

**Ana Vidigal.** Não, não. Ela tinha-me dado aquilo e eu guardei-as, pensando que um dia ia utilizá-las numas telas. Até que de repente quando ela me fala na exposição eu pensei no potencial que aquilo teria em termos emocionais, psicológicos, etc. E eu telefonei à Ruth e disse: "E se eu fizer uma colcha com as cartas que a minha mãe me deu?". E ela disse "nem é tarde nem é cedo. Faz lá colcha". Então, na primeira vez que a *Penélope* foi exposta, era uma sala, um compartimento na Culturgest, e pusemos dois cubos com dois candeeiros (a sala não tinha luz direta) e a cama em claro-escuro, uma penumbra. E de repente eu percebi o potencial daquilo....

**MO.** E como foi esse processo de perceber o potencial desse material?

**Ana Vidigal.** Bem, eu cheguei a casa e fiquei a pensar o que é que eu tinha a ver com a Guerra Colonial, e a pensar que o meu pai esteve na Guiné, e por aí adiante. Se calhar num daqueles processos enquanto estava a preencher um quadrado encarnado numa pintura... e de repente lembrei-me das cartas. E então a primeira coisa que eu pensei foi: como é que eu vou fazer qualquer

coisa que não as destrua, porque o meu problema quando utilizo colagens nas pinturas é que às vezes eu estrago as coisas e elas desaparecem. Ficam lá, mas eu pinto por cima e desaparecem. E lembrei-me que uma maneira de resolver isso era metê-las dentro de saquinhos de plástico para ficarem inteiras e depois fui por aí em diante até chegar a uma colcha, fazendo todas as associações. A Penélope que vai e volta, desmancha, fica à espera...

**MO.** Precisamente essa dimensão de intimidade.

**Ana Vidigal.** Exactamente. E é mesmo verdade, porque uma das coisas que mais me chateou foi terem roubado uma carta da colcha numa exposição em Coimbra. Irritou-me precisamente porque eu não abri as cartas, eu preservo as cartas e há um palerma qualquer que está a ler as cartas do meu pai para a minha mãe!

**MO.** Então nunca leu as cartas?

**Ana Vidigal.** Não. Só li aquelas que eram para nós, e do meu pai para a minha avó, e dos primos. Agora as da minha mãe para o meu pai não, nunca li.

**MO.** Acha que podemos falar de um processo de resgate de uma memória colectiva ou até geracional quando faz estes trabalhos e quando eles são vistos?

**Ana Vidigal.** Eu acho que eles espoletam sensações. Por exemplo, nós estávamos a montar a exposição da Gulbenkian, e aí nem foi tanto a colcha, foi o *VOID*, porque o *VOID* tem estas imagens mais óbvias, com fotografias de guerra, etc. E era fácil de ver porque estavam nos babetes. E as pessoas da equipa que estava a montar a exposição, que nem era da Gulbenkian, estavam muito silenciosas a trabalhar, e quando chega a altura de montar o *VOID*, há um que começa a falar. “Ah, eu estive na Guerra Colonial!” Todos tinham feito a Guerra Colonial, todos tinham estado não sei onde e começaram a falar. Foi impressionante. Todos aqueles homens que estavam ali, eram para aí uns sete, oito, tinham feito a Guerra Colonial. Não conheço praticamente ninguém da minha geração que não tenha tido alguém na Guerra. E no entanto era um assunto que depois do 25 de Abril ninguém falava. É que ninguém falava! E eu só trabalho sobre aquilo que são experiências minhas e o meu caso foi um dos mais felizes da Guerra Colonial, não é, porque não teve consequências de maior para nós.

**MO.** Este trabalho que foca no fundo a vossa experiência íntima e familiar da Guerra Colonial parece também muito associado a uma consciência social clara que a vossa Guerra Colonial era diferente da Guerra Colonial de outras pessoas, de outro contexto sócio-económico. Claro que é uma consciência que a Ana Vidigal adquire mais tarde, mas que está lá muito presente.

**Ana Vidigal.** Completamente. E eu lembro-me de uma coisa, porque há imagens que nos ficam de infância... Eu lembro-me perfeitamente de ir despedir do meu pai à Rocha Conde de Óbidos e lembro-me perfeitamente que fomos para uma sala onde o ambiente era tristíssimo (eu tinha 7 ou 8 anos). Aquilo tinha umas janelas muito grandes e eu lembro-me de ter ido às vidraças e ver um mar de gente cá em baixo, que eram familiares dos soldados, enquanto os familiares dos oficiais estavam lá em cima numa sala. Aquilo era uma estratificação social completa! Quer dizer, nós pudemos despedir-nos do meu pai até ele praticamente entrar no barco. As outras pessoas não. Tinham que se despedir antes e depois iam ver o barco sair. E praticamente até eu voltar a pegar nisto a guerra foi um episódio. Não houve traumas visíveis.

**MO.** E o que é que descobre quando começou a abrir as caixas com as cartas e resolve que vai pegar nisto?

**Ana Vidigal.** Aí já não é uma criança de 7 anos que está a fazer isso, é uma mulher com 40 anos. Eu nunca pensei que a minha mãe me desse as cartas, mas eu acho que ela deu porque teve um acidente de automóvel enorme em que mudou completamente a personalidade. Acho que ela nunca me daria as cartas noutra situação porque achava que, no mínimo, eu ia ler as cartas, e que depois ia dar cabo delas. Eu por acaso tive bom senso: acho que foi o único material que eu preservei e pensei no que poderia fazer com aqueles símbolos fortíssimos – foi a mesma coisa que aconteceu quando ela me deu o vestido de noiva. Já o meu pai facilitou-me tudo: quando quis fazer o *VOID* eu pedi-lhe os materiais e ele deu-me tudo sem perguntar o que é que eu ia fazer. Aliás, nunca se pronunciou muito nem sobre a colcha nem nada.

**MO.** Na sua obra há muitas caixas, cartas...E depois aparecem também os cadernos...

**Ana Vidigal.** Coisas que se abrem....

**MO.** E são também materiais que migram, que se movem...

**Ana Vidigal.** E que eu também herdei...

**MO.** São portanto materiais que aludem a uma relação que me parece interessante entre o facto de serem materiais que circulam que se movem e essas memórias que também circulam e se movem no tempo... É produtiva para si esta relação?

**Ana Vidigal.** É, é. Quando acabo um trabalho e há ali uma descontinuidade antes de começar a preparar o próximo eu vou ao armazém e começo a abrir mais caixas e acabo por descobrir coisas que já nem me lembrava que tinha e que ou não fazem sentido nenhum e eu continuo a deixá-las lá, ou que, por alguma razão, neste momento fazem sentido. E então começo a trabalhá-las. Para já há esse processo migratório entre o armazém e o atelier... Eu cheguei a ter coisas guardadas por mais de 10 anos!

**MO.** São tudo materiais que têm alguma história, não é? Não são materiais inócuos.

**Ana Vidigal.** Sim, por exemplo estas casinhas que eu comprei numas férias a um sapateiro que fazia casinhas em caixas de sapatos para os presépios Lapinhas. Estiveram guardadas durante anos e depois num desses processos de andar a ver coisas e tirar das caixas eu vi as casinhas e foi na altura em que o meu pai tinha vendido a casa de Alverca, que era dos meus avós. E eu pensei que aquelas casinhas eram ótimas para fazer um trabalho sobre a perda da casa.

**MO.** Essa casa era a casa da sua infância?

**Ana Vidigal.** Sim, onde eu passava férias e fins-de-semana. Tive essa sorte de ter essa quinta, de poder ir para o sótão, de poder mexer em tudo, e isso são ótimas experiências. Eu costumo dizer que posso tratar estes temas todos tão difíceis e complicados porque tive uma infância feliz. Se calhar se não tivesse sido assim muito mais difícil tocar nestas questões de uma maneira tão despreendida politicamente, digamos assim.

**MO.** Sem se tornar panfletária, não é?

**Ana Vidigal.** Isso não quer dizer que quem tenha vidas difíceis e complicadas também não consiga fazê-lo, mas para mim seria mais difícil, porque é como eu disse: eu falo da guerra mas o meu pai veio vivo e eu não tive nenhum trauma por ele estar fora. Nem senti a diferença sequer a nível económico. Claro que uma coisa é a experiência de uma criança de 7, 8 anos. Se eu tivesse 15 ou 16 anos talvez fosse diferente. E eu nem sei se a minha família era contra ou a favor da Guerra. Não era uma família política. Como viviam bem, deixavam-se estar.

**MO.** Há também aí um pouco de auto-crítica no seu trabalho em relação a esse ‘deixar-se estar’ de uma determinada classe social que era a sua, da sua família, não é?

**Ana Vidigal.** Há. Porque esse “deixar estar” era o que permitia coisas como por exemplo, em relação às mulheres, a manutenção de determinados padrões que a mim não me interessavam nada. Eu tenho quase a certeza que eu teria feito o meu caminho como fiz, mas sei que teria que o fazer em conflito e não como fiz, com naturalidade. Realmente o 25 de Abril permitiu-me fazer isso sem conflitos.

**MO.** A casa era na altura não só um espaço de conforto, mas, sobretudo para as mulheres, também um espaço de conflito.

**Ana Vidigal.** Eu nunca passei muito tempo em casa dos meus pais. Onde eu tinha uma relação de casa mesmo, e muito boa, era nessa casa da minha avó, porque eu fazia o que queria e me apetecia e depois era uma casa no meio de uma quinta. É uma coisa completamente diferente de um andar em Lisboa, não é? Mesmo quando lá morava eu dizia sempre a casa dos meus pais, e não a minha casa.

**MO.** Na obra *Tornei-me feminista para não ser masoquista* há uma frase que diz “a casa é grande, escondo-me muito”.

**Ana Vidigal.** Eu não sei se essa frase é minha se é da Mae West...

**MO.** Mas diz-lhe alguma coisa...

**Ana Vidigal.** Ah, sim, claro que diz. Mas isso tem a ver com a outra casa, dos meus avós, onde eu desaparecia e ia para o sótão!



**MO.** A Ana Vidigal trabalha sempre, está sempre à procura de alguma coisa, quer seja dentro das suas caixas ou não....

**Ana Vidigal.** Sim, até mesmo quando vou na rua, mas o apelo é sempre mais formal do que mental. Eu vejo uma coisa e penso: Uau! Aquilo dava qualquer coisa! Mas é mais pela forma. Depois trago e guardo. E depois quando essa parte formal se adequa a qualquer coisa que eu estou a pensar, utilizo-a. Eu vejo sempre tudo como pintora, a partir da forma.

## SUSANA DE SOUSA DIAS. “UMA ESPÉCIE DE ARQUEOLOGIA DA MEMÓRIA”

Margarida Esteves Pereira\*<sup>1</sup>

**MP.** No âmbito do seu trabalho sobre o Estado Novo era importante destacar o modo como vê a necessidade de olhar para esse período, se quiser falar um pouco sobre isso... Como mulher, se acha que esse olhar se diferencia de alguma maneira ou se acha que as artistas têm uma intervenção mais acentuada por serem mulheres também; enfim, o que a levou a falar sobre as questões da ditadura portuguesa?

**Susana de Sousa Dias.** O facto de ser mulher obviamente faz-me olhar de uma forma mais atenta para a situação das mulheres e também porque eu própria já sofri uma série de situações que se prendem com o facto de vivermos num sistema patriarcal. Para mim, uma das questões absolutamente essenciais é combater este sistema. Em relação às questões de base da Conferência, o que passa por elas é esta questão do posicionamento da artista e da capacidade da ação, ou não, face aos constrangimentos decorrentes duma determinada situação política – e estamos a falar dum sistema autoritário, o Estado Novo, mas também, dentro deste contexto, de um sistema masculino dominante. Estes dois aspectos estão interligados e a questão é como combater este sistema e como dar visibilidade àquilo que foi apagado. E quando me refiro àquilo que foi apagado, refiro-me à história das mulheres, às ações das mulheres que foram sendo obliteradas ao longo do tempo.

\* PROFESSORA ASSOCIADA DO DEPARTAMENTO DE ESTUDOS INGLESES E NORTE-AMERICANOS DA UNIVERSIDADE DO MINHO E INVESTIGADORA NO GRUPO DE INVESTIGAÇÃO EM GÉNERO, ARTE E ESTUDOS PÓS-COLONIAIS (GAPS), PORTUGAL.

<sup>1</sup> O depoimento da realizadora Susana de Sousa Dias que aqui se transcreve foi gravado por Margarida Esteves Pereira para ser visionado no decorrer da Conferência Internacional Womanart (Braga, 2021). O que aqui se apresenta é, contudo, um depoimento mais alargado do que aquele que foi possível mostrar durante a conferência.

Eu costumo citar um historiador italiano, o Enzo Traverso, que fala das memórias fortes e das memórias fracas: as memórias fortes são aquelas que são alimentadas pelos Estados, pelas instituições oficiais, são as que passam para o campo da memória coletiva e são as mais facilmente historicizadas; as memórias fracas, ou seja, as memórias subterrâneas, interditas, proibidas, são as que permanentemente correm o risco do apagamento total. O meu trabalho tem-se focado nas memórias fracas. Eu abordo o que não está fixo, que não é dito, que é escondido e aí temos a situação das mulheres. A história do Estado Novo é uma história de homens, contada por homens. Há que procurar as mulheres e felizmente isto hoje está a ser feito. O que me levou a abordar as questões da ditadura portuguesa foi, num primeiro, um convite que eu tive para fazer um filme sobre a história do cinema português dos tempos da ditadura. E eu, de facto, na altura não conhecia as imagens de propaganda, elas não estavam visíveis como estão hoje. Ou por outra, até conhecia, porque as vi enquanto criança, mas claro sem a percepção do que estava a ver. Hoje a situação é inteiramente diferente. Vamos à internet e encontramos logo uma série de filmes que foram feitos na época e podemos facilmente vê-los. Na altura, não havia nada, era um campo pouco conhecido e eu comecei a interessar-me por ele.

E depois, há a situação de a minha mãe ter começado a fazer uma tese de mestrado em Estudos sobre as Mulheres – foi o primeiro mestrado que houve sobre as mulheres – e ter chegado à história de duas enfermeiras que foram presas porque queriam casar. E foi a partir desse momento que eu entro mais a fundo nas questões relacionadas com o Estado Novo, questões de ideologia, de produção de imagem e de representação feminina. No Arquivo da PIDE/DGS encontrei uma série de processos-crime, dos quais se destacou o 141-53, e deparei-me com as prisioneiras políticas. Portanto, vou entrar em questões de tortura de género, de ações contra as mulheres, nomeadamente, de uma lei, que é única no panorama das ditaduras europeias, que proíbe as enfermeiras de exercerem o seu trabalho nos hospitais públicos caso se casem – enfermeiras, mas não enfermeiros. Há toda uma série de ações que são direcionadas especificamente para as mulheres. O Código Civil que esteve vigente até aos anos 60 era uma coisa tremenda; era um código napoleónico e a mulher era completamente despojada da sua autonomia; a mulher só podia ser autora com autorização do marido, só podia viajar também com autorização dele, enfim, um sem número de limitações e absoluta sujeição ao elemento masculino. Portanto, há toda uma série de questões que me levam a olhar muito atentamente para a situação. E, depois, entrei no arquivo do exército, que é

um arquivo de homens, e curiosamente foi uma situação que me levou a estar atenta também ao elemento feminino. Durante a produção do meu filme "Processo-crime 141-53" – a história das enfermeiras no Estado Novo – quis utilizar imagens de arquivo e a minha produtora disse-me: "Temos de ir aos arquivos do exército, é o arquivo mais barato". E claro que quando eu cheguei lá, pensei: "Encontrar imagens de mulheres no arquivo do exército é procurar uma agulha num palheiro". Mas, durante a pesquisa, deparei-me com uma bobine que só tinha os chamados "restos", ou seja, materiais que não foram utilizados nos filmes, e vi uma série de imagens – elas estão no filme *Natureza Morta* – que achei extremamente importantes.

*Natureza Morta* é um filme com a duração de 72 minutos; mas faz apenas uso de 12 minutos de imagens de arquivo, que são expandidas na sua duração. Uma pessoa vai entrando por dentro da imagem e vai percebendo algo que está lá. São imagens extremamente controladas pelo regime, censuradas, autocensuradas ou mesmo de propaganda. O filme não tem palavras, mas a partir do momento em que a pessoa começa a entrar dentro das imagens, com tempo, começa a perceber algo que elas têm dentro delas e que escapa à mensagem que o regime queria propagar.

E estas imagens de que estou a falar que encontrei na bobine de restos, são umas imagens filmadas na Guiné de uma aparente cena de confraternização entre uma população e o exército. Como não foram montadas em produções finais, não têm a locução, não tem música, etc., portanto, uma pessoa pode observá-las bem, sem interferências externas. E o interessante é que nós vemos que os homens, mais afastados em relação à câmara, têm pouca ação – estou a falar da população, não dos militares portugueses – e as mulheres guineenses são filmadas em planos aproximados. Vê-se que os corpos participam da encenação; mas, de repente, percebe-se que o olhar delas rompe completamente o dispositivo montado; elas vão olhar diretamente para a câmara, confrontam-na, é um olhar extremamente poderoso. E aí temos, de facto, uma situação extremamente forte protagonizada pelas mulheres. Os corpos têm de obedecer, mas o olhar e o confronto com a câmara, rompe com todas estas determinações. E para mim estas imagens, que são de facto uma agulha num palheiro do que é aquele arquivo, são imagens absolutamente essenciais, porque, precisamente, vão mostrar aquilo que é apagado, aquilo que não é mostrado e aquilo que não é visibilizado. São mulheres numa situação de confronto mudo. E, lá está, como nunca lhes é dado o lugar na imagem, a não ser para servir determinados propósitos, é muito raro nós encontrarmos

isto. Obviamente são imagens que não foram utilizadas, exatamente porque subvertiam o que era requerido.

Portanto, em *Natureza Morta*, eu tentei sempre olhar muito atentamente para as imagens das mulheres. Há sempre um papel que lhes é atribuído, há sempre uma narrativa dominante e, é preciso ir além disso, escavar, procurar nas imagens algo que escape ao controlo, e criar uma espécie de contra arquivo, algo que não faz parte da história oficial e que está escondido.

Voltando às enfermeiras, foi essa história e o facto de existir uma legislação direcionada para as mulheres, mas também formas de tortura direcionadas para as mulheres, que me interessou trabalhar e trazer ao de cima. No meu trabalho este aspecto é muito importante.

**MP.** Sem dúvida. E eu permito-me interromper um bocadinho aqui, porque no caso do *48* e mesmo no *Luz Obscura* é notório que não foi gravar só depoimentos dos presos políticos como se falava sempre, mas também das mulheres, das presas políticas. E isso está lá também. E eu acho que essa parte do filme *48*, por exemplo, mas também no *Luz Obscura*, é muito forte, os depoimentos das mulheres, a maneira como elas eram tratadas, há uma forma de torturar as mulheres que é diferente da dos homens e isso também é muito importante nesses dois filmes.

**Susana de Sousa Dias.** Exatamente, o *48* estreou em 2009, no final de 2009, no Doclisboa e as pessoas que vieram falar comigo na altura estavam muito impressionadas... Para já, por ver presas políticas. Precisamente porque se fala sempre do preso político e não da presa política. E ainda por cima na altura, falava-se muito pouco dos presos políticos – agora, vieram para o espaço público, ganharam efetivamente a visibilidade que já deveriam ter tido há muitos anos. Na altura, falava-se muito pouco, ainda não se tinham instituído como sujeitos de história; quando eu fiz o *Natureza Morta* e o *48*, estavam invisibilizados. E, de facto, o filme coloca homens e mulheres numa situação de paridade, presos e presas políticas. E o que impressionou muito as pessoas na altura foi toda a questão da tortura direcionada para as mulheres e, depois, a forma como elas falam do corpo. Houve um americano que me disse: “Isto é um filme de fluidos”. Porque as mulheres falam do sangue, temos o sangue menstrual, temos o vómito, temos a urina, temos as lágrimas, portanto, temos tudo o que extravasa, tudo o que sai do corpo humano, não é? Para mim era impensável fazer um filme procurando só os homens, ou as histórias de homens, quando

as mulheres tiveram um papel tão predominante. E no *Luz Obscura* a mesma coisa, há mulheres que nunca entraram na história.

Há um caso que gostava de referir. Quando estava a fazer o filme “Processo-crime 141-53”, fui falar com a Georgette Ferreira. Ou seja, a primeira vez que eu falei com ela — ela é a pessoa que abre o filme 48 — foi há cerca de 20 anos. Eu estava a tentar saber mais sobre a vida pessoal das mulheres, sobretudo, das mulheres trabalhadoras em Vila Franca de Xira, e ela remetia sempre para o papel do coletivo, do partido. Mas a determinada altura, começou a falar de mulheres específicas, e falou-me das “três mães”, que foram três mulheres mães de prisioneiros políticos e também de pessoas em situações de clandestinidade. E começou-me a contar o que elas faziam... Uma das mães é a Avó do *Luz Obscura*... E ela fala-me de um mundo feminino e eu lembro-me que fiquei extremamente impressionada, porque, efetivamente... eram três mulheres, mães, que ajudavam os prisioneiros e prisioneiras, que ajudavam os clandestinos e clandestinas, que faziam uma série de ações absolutamente cruciais para resistência ao Estado Novo. E quando a Georgette me contou isto, foi como se uma espécie de porta se abrisse. E eu naquele momento tive a clara perceção de que apenas através da memória, escavando lá para trás, é que se consegue aceder a uma parte ínfima da história que está completamente apagada, que não está escrita, que não é dita. Bem sei que hoje em dia há muito mais coisas, estão a sair livros, estudos, depoimentos, mas naquela altura não havia nada. E, de facto, é algo que a pessoa tem que ir mesmo à procura, tem de escavar, tem de fazer uma espécie de arqueologia da memória.

E essa história, depois, vai reaparecer em *Luz Obscura*. Não aparece no 48, porque o 48 é uma situação muito específica. É a situação de prisão e é através da prisão, ou seja dum microcosmos, que eu vou abordar a questão de como é que funciona um sistema autoritário e como é que era a situação em Portugal — que é transversal a muitos outros países, independentemente da época. Sabemos que há presos políticos. Aliás, basta ver a situação aqui ao lado, em Espanha. E a questão vai reaparecer em *Luz Obscura* com a Avó, que é a grande figura do filme, omnipresente, porque é aquela figura que vai sustentar aquela família. *Luz Obscura* é sobre os filhos do Octávio Pato, da Antónia Joaquina Monteiro e da Albina Fernandes. Portanto, a história de, pelo menos, uma destas mães que a Georgette referiu vai aparecer em *Luz Obscura*, que é um filme que mostra que por detrás de um único preso político — neste caso, um preso político com grande visibilidade — há toda uma rede familiar que é apanhada pelo regime. É um filme que mostra o que está oculto, as memórias fracas, o

que não é visível, tudo aquilo que não faz parte da grande história. As pessoas conhecem o Octávio Pato, ele é a figura conhecida. Agora, as mulheres, as companheiras, que fizeram uma ação absolutamente essencial também na luta de resistência ao regime, a Antónia Joaquina Monteiro, a Albina Fernandes, são apagadas. Basicamente, este filme pretendeu mostrar esta rede familiar. E enquanto a Antónia tem os seus registos na Pide, a Albina também, estão lá os processos, estão lá as fotografias – obviamente que é preciso muito cuidado ao olhar para os processos da Pide, porque muitas coisas são reescritas... é a história da Pide através daquilo que a Pide quis deixar. No arquivo não há relatos da tortura. Portanto, há toda uma outra história que não é contada. E, portanto, no fundo, há registos destas pessoas. E também há registos da Isabel, da filha, que aparece no filme, foi fotografada pela PIDE, do filho, do Rui Pato, que era pequenino, dois anos e meio, do Álvaro, o irmão mais velho. E há aquela figura que é a Avó, que não tem registo da sua acção política, não foi presa. É uma história que deve ser contada, porque, precisamente, era ela que sustentava esta família, era o garante deste núcleo, teve uma grande acção na resistência. Portanto, há toda uma história de invisibilidade que é preciso trazer à luz. E no trabalho que eu faço sobre o Estado Novo, e não só, em todos os trabalhos que eu faço, é muito importante esta dimensão feminina.

**MP.** Quando falou da invisibilidade das mulheres, fiquei a pensar, em relação à história das mulheres, queria saber se relativamente a quem faz cinema – no caso do cinema, também é uma das questões que me interessa –, também foi apagado, como o caso da Bárbara Virgínia, que a Luísa Sequeira trouxe ao de cima no filme que fez. Esta invisibilidade das mulheres enquanto realizadoras, porque o papel de realizador ainda é muito vedado às mulheres – claro que é um processo que está a mudar, como tudo está a mudar nestas questões –, mas ainda assim, porque é um papel de grande agencia e ação, parece-me (...) continua a ser mais complicado ou não? Não sei se quer falar sobre isso.

**Susana de Sousa Dias.** Claro que sim, porque a questão do cinema é muito particular. Em relação ao caso português, vêm-me logo à cabeça duas mulheres: a Manuela Serra e a Margarida Cordeiro. O caso da Manuela Serra está agora muito em evidência, porque ao fim destes anos todos finalmente o filme, *O Movimento das Coisas*, foi restaurado e mostrado – ele tinha sido mostrado na altura, mas só agora se está a dar a relevância que o filme merecia. Foi uma mulher que nunca mais pôde filmar e ela própria fala do mundo machista,

misógino do cinema, em que as mulheres só interessavam para dar apoio aos homens; havia muito poucas realizadoras e esse caso é particularmente chocante. E temos outro caso que eu não posso deixar de falar aqui que é o da Margarida Cordeiro. A Margarida Cordeiro filmava – era António Reis e Margarida Cordeiro –, o António Reis morre e a Margarida Cordeiro nunca mais consegue filmar. E também se isola. Manuela Serra isolou-se, Margarida Cordeiro isolou-se. Isto é de uma enorme violência.

Mas a questão é essa, qual é o problema do cinema? Durante muitos anos, foi um meio totalmente dominado por homens e, além disso, é um meio muito caro – agora menos, porque com a democratização dos meios, e sobretudo com o digital, tornou-se muito mais fácil filmar; uma pessoa pega numa câmara e filma e agora até com o telemóvel; portanto, no fundo a situação é muito diferente –, mas exigia grandes meios e havia poucos realizadores..., portanto, as mulheres eram postas completamente de parte. Daí haver tão poucas mulheres, porque nem sequer se permitia que chegassem ao ponto de poderem tornar-se realizadoras. Aliás, eu fui aluna da escola de cinema nos anos 80, fui aluna de vários realizadores e eles olhavam para nós, homens e mulheres – nós, mulheres, éramos uma minoria ali naquela escola –, e diziam: “Vocês não pensem que vão ser realizadores, vocês vão ser técnicos, vocês estão a ser formados para serem técnicos, ponto”. Os realizadores já lá estavam, eram eles, não é? Os homens de meia idade.

E também havia outros problemas; eu queria ir para a câmara e iluminação (e fui) e eles disseram-me logo: “As mulheres não vão tirar a vertente de imagem, porque as mulheres não têm força para carregar com o equipamento”. E eu fui para imagem. Provavelmente atualmente já não dizem isso, até porque, apesar de tudo, estamos no século XXI – mas durante muitos anos, várias gerações que vieram depois de mim, isto continuava a ser dito: não podem ir para imagem, porque isso é um trabalho para homens, é preciso ter arcaboço físico. Mas esta questão já não é a da visibilidade ou da invisibilidade. É impedir o acesso à pessoa, impedir o acesso à mulher para chegar a ser realizadora.

E não é por acaso também que quando há este movimento pelo documentário, que são as pessoas que vão fundar a APORDOC, no final dos anos 90, muitas delas são mulheres. Porquê? Porque o documentário é algo mais acessível. Mas há outra coisa aqui que eu também não posso deixar de falar. É que quando nós concorremos aos concursos do ICA, que têm júris maioritariamente masculinos, sempre que há um cineasta com grande currículo – e durante muitos anos foi assim, que quer fazer um documentário nos seus



intervalos, passa por cima de todas as mulheres que têm trabalho específico na área do documentário. Isto aconteceu comigo, aconteceu com a Catarina Mourão. Quer dizer, sempre que aparece alguém de ficção que se lembra de fazer um documentário – e não estou a desmerecer a pessoa que o quer fazer –, a questão é que todo o trabalho das várias mulheres que, de facto, se centram nestas áreas é totalmente desvalorizado. Ainda continuam a existir júris só de homens – ainda este ano houve um júri só de homens, que é uma coisa absolutamente extraordinária, que já não deveria acontecer, mas ainda houve. Depois, modificaram-no mais tarde e introduziram uma mulher. Mas os júris ainda são maioritariamente de homens. Porquê? Porque se há um júri maioritariamente de mulheres, de certeza que há alguém que vai notar, alguém que vai questionar, enquanto tudo o que é constituído apenas por homens parece que é o que está dentro da normalidade, portanto, a mulher é sempre a exceção.

**MP.** Não sei se quer acrescentar algo relativamente às questões levantadas pelo projeto.

**Susana de Sousa Dias.** Como eu trabalho essencialmente com imagens de arquivo do tempo da ditadura, a questão é como criar um contra arquivo. No fundo, é criar algo que consiga mostrar aquilo que não foi visibilizado, que não ficou registado. No caso das imagens, por exemplo, quando decido utilizar o ralenti, a câmara lenta, para prolongar a duração das imagens, é precisamente para permitir que se veja algo nelas que não se vê à primeira vista. Cada uma de nós vai ter que encontrar estratégias e elas são tão diferenciadas quão diferenciados são os modos de trabalhar os meios cinematográficos.

Por exemplo, não tem a ver com a ditadura, tem a ver com o neocolonialismo, o filme *Fordlândia Malaise* [2019] levantou questões semelhantes. Eu fui ao Brasil filmar Fordlândia – foi um convite que eu tive – e, mais uma vez, deparei-me com uma história de homens: a história de Henry Ford, que funda a sua cidade, a sua *company town*, na Amazónia. E, quando cheguei lá, percebi que toda a gente fala sempre da mesma coisa, fala sempre da Fordlândia do período do Ford, foram cerca de 15 anos em que a Ford Motor Company esteve lá, e ninguém fala do momento anterior, nem do momento posterior. E muito menos das mulheres. A primeira coisa que eu fiz ao desembarcar, foi efetivamente tentar encontrar as mulheres mais velhas, que me pudessem fazer a ponte entre a história passada e o presente, mas também para saber algo mais de uma história sob uma outra perspectiva.

Aliás, quando faço os meus filmes, eu estou sempre a pensar no presente. Eu não vou ao passado para procurar uma suposta verdade e ficar lá atrás; eu vou ao passado, mas para ver como é que ele chega ao presente e de que forma ele continua a ser atuante. Portanto, este movimento é diferente: não é ir do presente para o passado, mas precisamente o inverso, trazer o passado até ao presente. Faço um objeto, um filme, que tenta dialogar ou que é transversal a toda uma série de situações que ocorrem no presente. E para mim isto é fundamental.

Uma coisa que também gostaria de mencionar aqui é a questão do nosso espaço público, que ainda é um espaço público problemático. Muitas das questões que dizem respeito às mulheres, são automaticamente esvaziadas, os assuntos nem são devidamente discutidos. São discutidos nos meios académicos, por exemplo, mas há um espaço público que, mesmo após várias décadas em democracia, ainda continua a sofrer da opressão dos 48 anos de ditadura e dos 300 anos de Inquisição. Não nos podemos esquecer do que se passou antes da ditadura.

E quando o José Gil, em 2004, escreveu *Portugal, hoje: O medo de existir*, de facto, ele vai falar do problema do espaço público. Por exemplo, ele refere que uma obra que é lançada em França, circula, é falada, é discutida e quando retorna à autora já é outra coisa, já foi pensada, já foi discutida, já foi reelaborada. Portanto, a própria pessoa que a fez já a recebe transformada. E é através destes movimentos que se vai construindo e reelaborando o pensamento e formas de acção. E ele depois refere que em Portugal as obras ou são de génio — o autor ou a autora são considerados um génio e, portanto, não se discute —, ou então é tão mau que não merece sequer discussão; o problema é que não fica lá nada no meio e, portanto, as coisas não se discutem. Este continua a ser um problema actual. E eu estou-me a lembrar, por exemplo, da relativamente recente polémica do Museu das Descobertas, que foi uma ocasião importantíssima para nós discutirmos a questão do colonialismo, a herança colonial, a forma como é que o luso-tropicalismo continua atuante, o racismo estrutural da nossa sociedade, enfim, toda uma série de questões extremamente importantes da actualidade. E o que aconteceu foi que a discussão foi imediatamente esvaziada, truncada, e desvirtuada de tal forma que morreu. Portanto, as discussões nunca são levadas à sua potência máxima, ativando uma sociedade a pensar nos problemas que existem, a agir. E as questões relacionadas com as mulheres partem da mesma situação. Se há um programa televisivo que tem quatro mulheres, isso é uma notícia e é muito questionado, mas nós

continuamos a ver programas cheios de homens e ninguém questiona. Há um artigo muito interessante da Susana Peralta no *Público*, que se chama “Testosterona Pensante”, em que ela levanta o problema. Como é que é possível hoje, no século XXI, haver congressos para discutir o estado do país, do futuro, etc., só com painéis de homens brancos, de meia idade? Não é só uma questão do masculino e feminino, há outros géneros, há outras etnias, outras idades. Portanto, o problema continua. As coisas estão diferentes e, obviamente, em relação às mulheres, há aqui um movimento que foi muito importante, que é o *#MeToo*, que vai abrir e tornar mais visíveis uma série de questões, mas aqui em Portugal ainda há muita coisa por fazer. Mesmo, mesmo muita.

## **MARIA CLARA ESCOBAR. “LUGARES DE ENCONTRO A COISAS QUE A GENTE NÃO SABE NOMEAR”**

Laís Natalino\*

**LN.** Você poderia nos descrever como começou a sua trajetória/o seu percurso nas artes visuais e no cinema?

**Maria Clara Escobar.** Quando era criança, eu fui criada pela minha mãe, mãe solteira, então eu ficava muito tempo sozinha em casa. Numa rua perto da minha casa tinha uma locadora onde eles me deixavam ficar durante a tarde. Assim, eu comecei a ver muito VHS, muito filme e bem cedo eu fui criando essa relação, essa espécie de possibilidade de habitar outros mundos, de fuga, uma utopia, também, outras formas de vivenciar a realidade. E acho que isso me formou, hoje eu vejo isso assim. Até hoje, quando eu vejo filmes, o sentimento, muitas vezes, é esse e talvez tenha desenvolvido em mim esse jeito paralelo, esse jeito concomitante em sentir e organizar racionalmente as coisas. Então, eu diria, que começou aí, mas pragmaticamente começou quando eu estudava no segundo grau, no ensino médio, quando uma amiga, na verdade uma amiga de uma amiga, ia se inscrever no novo curso de cinema da Escola Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro. Era o primeiro ano da escola, eles estavam ainda entendendo e formatando os cursos, eu era muito nova, eu tinha 16 anos ou 15, talvez. Essa minha amiga ia se inscrever, eu fui com ela e lá você podia fazer uma aula de teste e foi o que eu fiz. Foi uma aula de três horas, com Jorge Durán, um curso de roteiro. Eu acho que naquela época era o único curso que existia, o primeiro, e a aula foi muito apaixonante, eu senti ali que se eu pudesse estar ali, eu queria estar. Por sorte, eles não me perguntaram minha idade – você tinha que ter 18 anos

\* INVESTIGADORA NO PROJETO WOMANART. MULHERES, ARTES E DITADURA – OS CASOS DE PORTUGAL, BRASIL E PAÍSES AFRICANOS DE LÍNGUA PORTUGUESA (PTDC/ART-OUT/28051/2017) E MEMBRO DO GRUPO DE INVESTIGAÇÃO NO PROJETO DO GRUPO DE INVESTIGAÇÃO EM GÊNERO, ARTES E ESTUDOS PÓS-COLONIAIS (GAPS), CEHUM, PORTUGAL.

para fazer o curso – mas tudo ainda era muito informal, muito inicial. Na época, eu pedi para o meu avô, que tinha um pouco mais condições, pagar o curso, ele aceitou e muito rapidamente eu comecei a trabalhar como roteirista, dentro ainda desse contexto de escola, com um professor. O trabalho em si foi uma segunda etapa, mas foi assim que se iniciou profissionalmente. E desde muito cedo eu trabalhei, comecei através do roteiro, eu não achava que quisesse dirigir cinema. Eu achava chato que todo mundo acha que tem uma coisa muito importante, uma visão muito particular e importante e todo mundo quer dirigir e esse não era meu desejo, então eu achei que eu queria ficar escrevendo e assim fiquei alguns anos, isso tudo no Rio de Janeiro, de onde eu sou. Bom, eu só posso falar dessa área do cinema, porque eu nunca trabalhei em outra, até já trabalhei, mas não posso dizer que tenho uma carreira em outra área. Eu fiquei muito fixada, eu trabalhava só para uma pessoa, trabalhava só com roteiro e foi então que eu resolvi me mudar para São Paulo, com 17 anos também, tudo bem cedo. Na verdade, eu saí do ensino médio, não concluí naquela época, porque eu já estava trabalhando, eu já tinha dinheiro. O primeiro aparelho de DVD da minha casa quem comprou fui eu, esse tipo de coisa era luxo. E foi assim meu início, fui para São Paulo na tentativa de me aproximar mais dos sets de filmagens, que na época era o único lugar em que era possível você participar, filmar sem que você tivesse contato com as pessoas que sempre fizeram cinema no Rio de Janeiro, de famílias ou de gente de muito dinheiro. Tinha uma coisa mais jovem acontecendo em São Paulo naquele momento, eu não precisaria escolher uma única função no cinema e ser estagiária e assistente, fazer esse caminho hierárquico. E aí eu fui para lá e lá em São Paulo fiquei. Acho que é isso meu início.

**LN.** Como você descreve ou observa a posição da mulher nas artes e no cinema quando começou a trabalhar e nos dias atuais?

**Maria Clara Escobar.** Olha, eu acho que a minha percepção... como dizer isso? Eu sou uma mulher branca, então eu tive o privilégio de só perceber o que acontecia, os sistemas machistas, as questões sexistas, a sexualização da participação da mulher no contexto de cinema, bem mais tarde, porque eram e foram violências consideradas sutis na época que eu comecei. Eu comecei muito nova, mas eu acho que o que eu poderia dizer é que a participação da mulher era sempre – sinto que era e que às vezes ainda é – muito sexualizada, através das relações com os homens ou como as pessoas acham:

“ah, essa mulher está nesse lugar por isso”, os casais, as relações familiares. Uma mulher ou é esposa de alguém, ou é filha de alguém, e entra num certo contexto. É sempre vista dentro do trabalho como um corpo sexualizado. Eu acho que, talvez por uma forma de sobrevivência, eu descobri bem cedo que eu tinha muito jogo de cintura para me relacionar, tenho amigos homens e tal. Eu não gosto muito da palavra feminino e masculino, eu acho que não é sobre isso, porque são conceitos polarizados. Mas eu tinha um certo jogo de cintura de habitar os universos masculinos. Hoje eu sei que eu era sexualizada, era vista como um corpo sexual, mas assim eu fui fazendo, eu fui conseguindo fazer. E a reflexão sobre o que já foi veio depois, com certeza, graças a todas as reflexões de outras mulheres e muitas mulheres não brancas, que não têm esse privilégio de passar de forma segura, transitar de forma segura por esse ambiente em que são sexualizadas, em que seus corpos são sexualizados, objetificados. Então é isso, ao longo do tempo, eu fui percebendo e me conscientizando sobre a minha própria história e como eu vejo hoje é de uma forma muito mais radical. Nada que é automático é bom, sabe? Não é espontâneo, não tem a ver com espontaneidade, tem a ver com automatismo. Então, os sets serem todos brancos é um problema que tem que ser combatido, um automatismo que tem que ser combatido. Os sets serem masculinos é um problema que tem que ser combatido. Hoje em dia, se eu olho para uma ficha técnica e só tem homens, para mim é uma coisa que eu acho um problema, sabe? Porque quer dizer que as pessoas que estão fazendo aquele filme, muito provavelmente habitam um espaço de mundo, uma visão de mundo que não me interessa, não interessa mais. Talvez seja justo eu dizer “mais” porque durante algum tempo da minha vida eu não percebi isso, eu tive o privilégio de não perceber. Então, eu acho que os corpos das mulheres são muito sexualizados até hoje, dentro de um contexto de cinema, isso quando elas conseguem entrar. Mas obviamente estou na construção da conscientização disso, na tentativa de que o dinheiro chegue às mulheres. A todas as mulheres, às mulheres não brancas, às mulheres mães que não conseguem trabalhar, enfim, às mulheres trans, todas mulheres. Mas eu acho que tem isso, ainda é um lugar majoritariamente e com uma lógica estrutural de trabalho muito patriarcal, heteronormativa, branca e tal. Porque não é só sobre as mulheres estarem lá, não é só “então agora esse set tem oito mulheres e elas são sexualizadas, são tratadas sem respeito, são diminuídas ou vivem um lugar de desconfiança nos seus trabalhos” é uma coisa que tem que mudar. A estrutura está mudando essa participação, é assim eu vejo.

**LN.** Pode nos contar um pouco sobre o processo de idealização e montagem do filme *Os dias com ele* e nos dizer quais foram as suas motivações pessoais e enquanto artista para sua realização?

**Maria Clara Escobar.** Qualquer pessoa que veja mais de uma entrevista minha, vai ver eu me repetir um pouco nesse tema, porque eu não vejo os projetos dos filmes nascerem de uma forma que a emoção está separada da ideia, ou seja, que o desejo está separado da estratégia, entende? Eu acho que isso nasce junto. E é importante desenvolver uma estratégia para realizar esse projeto, especialmente sendo mulher, porque sua estratégia tem que ser boa, mas é importante manter algum mistério sobre o início disso. Então em *Os dias com ele* o que aconteceu foi que, no momento, eu estava pensando muito sobre a questão dos limites entre o privado e o público. O que é considerado memória, o que é a nossa história. E o que eu, naquele momento, talvez não tivesse tão claro como eu tenho hoje, mas como eu acho que a estrutura familiar – de novo, classe média, classe alta, católica, branca, heteronormativa, heterossexual, si género – é uma chave para a nossa estrutura. Como esse modelo é um modelo subjetivo, é um modelo de desejo, é um modelo de projeto de mundo, é um modelo, portanto, excludente. É um modelo que para mim tem a chave da nossa sociedade. Então, isso tudo estava em mim, foram pensamentos que eu fui aclarando ao longo dos tempos. E eu acho que esses lugares de encontro a essas coisas que a gente não sabe nomear me interessam e sempre me interessaram, justamente por tudo isso que eu estou falando. Então, eu tinha muito interesse em tentar, naquele momento, tentar entender, conseguir entender o que é a tortura. E foi uma jornada longa até entender que é impossível entender, que não é esse tipo de tentativa, enfim, as armadilhas que a gente vai caindo, as nossas próprias armadilhas. Então, na verdade, minha motivação pessoal foi fazer um filme sobre isso, acreditando muito que é importante a gente falar sobre os nossos conflitos, nossas dores, nossas questões e que é preciso relativizar uma certa importância dada a uma suposta história acadêmica, aos limites que transformam os conceitos em polares. Então, acho que essas são as motivações reais. E no âmbito pessoal, de tentar construir um pouco uma compreensão sobre mim. Eu tinha a intuição de que era importante entender esse lugar, desse choque político, de violência pessoal que fazia parte da minha história, então acho que são essas as motivações. Pode ser que a cada vez que eu fale sobre isso, isso mude um pouco, porque a gente vai refletindo sobre nossa vida e vai ganhando mais informações. A partir do momento que a

gente vai agindo mais, as ações vão passando e vão reconfigurando um pouco certas compreensões. Eu acabei não falando da montagem, mas eu acho que não mudou, é isso que eu falei em relação à montagem também.

**LN.** Quais foram as suas percepções quanto à recepção do filme?

**Maria Clara Escobar.** Eu acho que a recepção das coisas que a gente faz é sempre um mistério para mim. Porque eu acho que é importante a gente manter e dar importância à recepção do que a gente faz, mas de alguma forma não dar importância, ao mesmo tempo. Foi meu primeiro longa-metragem. Muitas consciências sobre mecanismos do cinema, no sentido de reconhecimento, os jogos que acontecem nos financiamentos, nas produções, nas pessoas, na vida social do cinema, nos festivais, eu não tinha nenhum desses conhecimentos e eu acho que isso foi bom, porque nada disso passou pela minha cabeça. Então, foi uma decisão nossa, minha e da produtora Paula Pripas, de estrear o filme no Brasil, de não ficar esperando festival internacional, estrear no Brasil e estrear na Mostra de Tiradentes, que naquele momento, nos parecia o festival que estava em melhor ebulição, na busca por um cinema nosso, um cinema brasileiro, um cinema não só nacionalista, mas um CINEMA, um cinema que não seja aquele cinema no qual a gente fica se referindo nas escolas de cinema, que não seja o cinema já "academicizado" – não sei se existe essa palavra – um cinema vivo. Então, a gente fez essa opção estratégica e foi muito bom, porque a gente, enfim, ganhou todos os prêmios, quase todos, ganhamos muitos prêmios, enfim, e muitas pessoas vieram falar com a gente, teve muita identificação. E quem não gosta do filme – o que é uma tristeza no Brasil – não vem falar com você. Parece uma coisa de time de futebol. É um país muito avesso ao conflito amoroso, no sentido de que as retóricas, os debates, as brigas, são parte de um processo, e não o desfecho dos processos. Muita gente que eu cheguei a saber que reagiu mal ao filme tinha uma visão de cinema, de documentário, muito diferente da que eu busco e estou buscando, que é essa mesmo, que é acreditar, lutar para mostrar que estética nunca foi separada de discurso. Desde o primeiro momento que alguém, um dono de fábrica, colocou uma câmera e filmou os seus operários, seus funcionários, estava ali colocada, junto, a questão estética e discursiva. Então, eu acho que as minhas percepções quanto à recepção do filme foram, primeiro, de um lado, me ajudaram muito a seguir fazendo cinema, porque, de novo, quando você é mulher, muito dificilmente você vai ser super-segura de tudo, porque você está sempre



sendo colocada em questão e aprende desde que nasceu a se colocar em questão, sobre se o que você fala é válido, qual a sua importância, se você está certa, se você pode errar. Então, eu não estou dizendo que as mulheres são inseguras, não é isso, mas é muito difícil você não visitar essas fantasias constantemente, então aquilo me deu uma força muito grande, porque eu fiz o filme acreditando no cinema que eu acredito, o cinema que hoje eu milito por. E por um outro lado, essa total consciência de que o Brasil ainda é muito prosaico na sua compreensão do que é estética, discurso, mensagem, o que é política. Para mim parece que a gente está 500 milhões de anos atrás de onde poderíamos estar, se nos esforçássemos mais.

**LN.** O que considera que ainda está por ser contado no que diz respeito às mulheres artistas realizadoras na época da ditadura e aquelas que abordam essa temática atualmente?

**Maria Clara Escobar.** Ainda bem que eu não sei responder essa pergunta porque só elas poderão dizer, acho que só essas mulheres artistas, realizadoras etc. na época da ditadura e aquelas que abordam esse tema, só elas podem dizer. Eu espero que elas possam dizer com a linguagem delas, com as sensações delas, construir as atmosferas delas, e não essa atmosfera, enfim, não serem pressionadas a fazer um discurso considerado limpo e claro, porque eu acredito que não é sobre isso. Mas também quem quiser fazer, que faça. O que é importante é que elas façam. Eu acho que é isso. E que a gente normalize falar sobre a ditadura, que seja normal, porque tem muita gente que participou da ditadura, muitas famílias vivas, ainda vivendo esse tema. E é algo que faz parte da nossa história. Então, não tem nenhum sentido, senão o de proteger quem assassinou, torturou e defendeu a ditadura, não há nenhuma razão, senão a de apoiar e ser cúmplice de quem colaborou, defendeu e assassinou e torturou na ditadura. Para a gente, além dessa razão não há outra, para a gente não falar sobre isso, porque isso faz parte da nossa história recente, antes que ela fique distante, eu acho que isso é importante.

**LN.** Como e de que forma você acha que as questões relacionadas à ditadura vêm sendo discutidas e debatidas nas artes e em outros contextos no Brasil?

**Maria Clara Escobar.** Eu acho que as questões relacionadas à ditadura vem sido discutidas e debatidas de forma muito elementar, muito simples,

muito nessa visão de quem fala sobre isso é a história oficial, sem uma reflexão de que a história oficial é sempre um ponto de vista e já sabemos de quem é o ponto de vista. Então, acho que é de forma muito pouco dialética, de forma muito pouco consciente, é isso que eu acho. Ao mesmo tempo, é melhor que ela aconteça como vem acontecendo do que não acontecer, como desde a entrada do Bolsonaro é o que se defende. "Esqueçam isso, isso não existiu, isso não é importante" ou voltar a chamar de "Revolução de 64", coisas patéticas e absurdas que a gente está tendo que viver no Brasil desde 2018. Mas tentando desconsiderar isso, esse absurdo histórico que a gente está vivendo com a Presidência do Bolsonaro, eu acho que as questões relacionadas à ditadura ainda estão sendo discutidas de forma muito simplista, sinceramente. E que há uma resistência muito grande de se discutir as percepções do que aconteceu na ditadura, como a ditadura terminou, os acordos que foram feitos, as sensações, as famílias, tudo que esse momento histórico tão importante redefiniu e é como se a gente negasse que redefiniu, como se a história fosse só um acontecimento que houve e a história continuou linear. E não é possível que a gente veja assim o mundo. Essa é minha opinião pessoal.

**LN.** Como e de que forma você vê que o meio digital (redes sociais, blogs, plataformas streaming) podem ou não contribuir para esses debates?

**Maria Clara Escobar.** Eu acho que o meio digital pode contribuir, no sentido de que pode dar amplitude, você pode fazer um arquivo de depoimentos, de famílias, de pessoas, um arquivo da ditadura militar de 64, por ano. Você cataloga, por ano, e tem depoimentos de pessoas que participaram, sobreviventes, famílias de sobreviventes, você pode catalogar todos os filmes que foram feitos. Falta uma organização desse arquivo e talvez, se a gente levasse a sério o que são os depoimentos pessoais e considerá-los como arquivo histórico importantíssimo, esse tipo de catalogação já tivesse sido feita. Os depoimentos pessoais serem vistos como algo de interesse público, estatal e histórico. Mas, enfim, as pessoas podem divulgar mais as coisas, talvez. Mas, de qualquer forma, para você fazer isso você precisa de políticas públicas, precisa de incentivo, precisa alguém que faça isso, alguém que faça a pesquisa, alguém que documente, alguém que pague o site... Então é isso que eu vejo como possibilidade, mas também eu não sei como fazer na atual conjuntura.

**LN.** Que papel poderá ter a arte numa altura em que regime de tendência autoritária se instalam e em que partidos extremistas ganham cada vez mais terreno em várias partes do mundo?

**Maria Clara Escobar.** Olha, qual papel pode ter a arte, qual papel político pode ter a arte em qualquer momento da história é a pergunta que vale um milhão de dólares. Porque muito da arte que vem sendo feita desde o dia zero, que se considera arte, ela é violenta, ela é excludente, ela cataloga, ela congela, ela prende, ela fixa. Então, eu acho que essa resposta, sempre que alguém perguntar isso, é algo muito complexo de se conseguir definir, é algo que tem que estar sempre em mudança. A partir do momento que a gente estagnar uma compreensão sobre a área, está errado, tem que estar em movimentação, tem que estar dando rasteira nos nossos imaginários, nos nossos conceitos. É isso que eu acho. E quando eu tenho que responder algo assim, muito objetivo, eu não quero parecer pessimista, mas eu acho que o papel mais importante que a gente tem é de deixar registros – e por registro eu não digo documentar de forma higiénica – deixar registros das sensações, do que aconteceu, do que nós vemos e vivemos, de que somos testemunhas de que mundo a gente estava tentando construir. Para que a história, no futuro, não seja só a versão deles, nem só uma versão, nem só duas, nem só três, nem só quatro. Acho que a gente tem essa possibilidade e talvez o dever – não quero parecer muito épica, porque também não é isso, mas a sua pergunta é meio épica, grega – eu acho que a gente tem como deixar imagens para o futuro que, no mínimo, vão abrir portas para que as pessoas do futuro façam outras imagens, as imagens delas, e não percam tanto tempo, como a gente perde, tentando reconstruir ou construir um caminho para imagens e sensações que nos foram tiradas, negadas, desaparecidas.

## NOTAS BIOGRÁFICAS

### Ana Luísa Amaral

Escritora e poetisa portuguesa. É autora de mais de três dezenas de livros, entre poesia, teatro, literatura infantil e ensaio. É também tradutora. Professora Associada Aposentada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde integrou a Direção do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. É autora, com Ana Gabriela Macedo, do *Dicionário de Crítica Feminista* (Porto: Afrontamento, 2005) e preparou a edição anotada de *Novas Cartas Portuguesas* (1972), de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa (Lisboa: Dom Quixote, 2010). Organizou, com Marinela Freitas, os livros *Novas Cartas Portuguesas 40 Anos Depois* (Dom Quixote, 2014) e *New Portuguese Letters to the World* (Peter Lang, 2015). Os seus livros de poesia estão traduzidos e editados em diversos países – Espanha, França, Brasil, Suécia, Holanda, Venezuela, Itália, Colômbia, México, Reino Unido, Alemanha e Estados Unidos da América. Obteve diversas distinções nacionais e internacionais, desde a Medalha de Ouro da Câmara Municipal de Matosinhos e a Medalha de Ouro da Câmara Municipal do Porto, por serviços à Literatura, à Medaille de la Ville de Paris, bem como inúmeros prémios, entre os quais o Prémio Literário Correntes d’Escritas, o Premio di Poesia Giuseppe Acerbi, o Grande Prémio de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores, o Prémio António Gedeão, o Prémio Internazionale Fondazione Roma, Ritratti di Poesia, o Prémio PEN, de Ficção, o Prémio de Ensaio Jacinto do Prado Coelho, da Associação Portuguesa de Críticos Literários, o Prémio Literário Guerra Junqueiro, o Prémio Leteo (Espanha), o Prémio de Melhor Livro do Ano dos Livreiros de Madrid, o Prémio Vergílio Ferreira, o Prémio Literário Francisco Sá de Miranda, e, mais recentemente, o Prémio Rainha Sofia de Poesia Ibero-Americana.

## Vera Duarte

Escritora cabo-verdiana com uma longa e prestigiada carreira, Vera Duarte também foi juíza conselheira do Supremo Tribunal de Justiça, Ministra da Educação e do Ensino Superior e conselheira do Presidente da República de Cabo Verde. É igualmente uma reconhecida ativista pelos direitos humanos (prémio Norte-Sul do Conselho da Europa, 1995) tendo sido membro da Comissão Internacional de Juristas e da Comissão Africana dos Direitos Humanos e dos Povos. Além de poesia, escreve ficção, ensaios e crónicas. Recebeu vários prémios internacionais como o prémio Prix Tchicaya U Tam'si de poesia africana (em 2001), Prémio Femina para Mulheres Notáveis 2020, o Prémio Literário GUERRA JUNQUEIRO 2021 e o prémio José Aparecida Oliveira pelos vinte e cinco anos da CPLP (2021). Foi eleita Patrona dos Colóquios da Lusofonia em 2016, e é membro da Academia das Ciências de Lisboa desde maio de 2017, ano em que igualmente se tornou Membro da Academia Gloriense de Letras (Brasil). É Membro da Academia Cabo-verdiana de Letras.

## Carmen Dolores

Atriz portuguesa do rádio, cinema, teatro e televisão. (1924-2021). Estreou-se a recitar poesia e no teatro radiofónico do Rádio Clube Português. Aos dezanove anos fez a memorável Teresa em *Amor de Perdição*, adaptação ao cinema da obra de Camilo Castelo Branco, dirigida por António Lopes Ribeiro. Trabalhou nos Comediantes de Lisboa, companhia criada por Ribeirinho, onde se iniciou no palco com a peça de Giraudoux, *Electra, a Mensageira dos Deuses*. Trabalhou na Companhia Amélia Rey Colaço- Robles Monteiro (Teatro Nacional D. Maria II), onde a sua participação como Madalena no *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garret ficou memorável. Fundou com um grupo de jovens atores o Teatro Moderno de Lisboa, que produzia peças no palco do Cine-Teatro Império, apresentando novas encenações de autores como Dostoiévski, Shakespeare, Strindberg ou Cardoso Pires. As permanentes investidas da censura prévia não permitiram que este projeto tivesse mais de seis produções. Interrompeu a sua carreira para viver em França por razões familiares nos anos 70-80 e retomou a sua atividade no teatro, nas telenovelas e cinema. Terminou a sua carreira com a peça Copenhaga, de Michael Frayn, encenada por João Lourenço, que tinha iniciado a sua carreira no teatro a seu lado, ainda criança. Recebeu reconhecimento junto dos pares e da crítica, e pelos presidentes

Jorge Sampaio, como Grande-Oficial da Ordem do Infante D. Henrique, e Marcelo Rebelo de Sousa, como Grande-Oficial da Ordem do Mérito. Foi uma das fundadoras da Casa do Artista e deixou três livros de memórias *Retrato inacabado* (1984, O Jornal, Lisboa), *No palco da memória* (2013, Porto Editora), *Vozes Dentro de Mim* (2017, Porto Editora). Hoje a sala principal do Teatro da Trindade leva o seu nome.

### **Ana Clara Guerra Marques**

Mestre em Performance Artística – Dança, com a tese «Sobre os Akixi a Kuhangana entre os Tucokwe de Angola: A performance coreográfica das máscaras de dança wana Phwo e Cihongo», pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa. Licenciou-se em Dança – Especialidade de Pedagogia, pela Escola Superior de Dança de Lisboa do Instituto Politécnico de Lisboa. É autora dos livros “A Alquimia da Dança” (1999), “A Companhia de Dança Contemporânea de Angola” (2003), “Para uma História da Dança em Angola – Entre a Escola e a Companhia: Um Percorso pedagógico” (2008) e “Máscaras Cokwe: A linguagem coreográfica de Mwana Phwo e Cihongo” (2017). Iniciou os seus estudos em dança na Academia de Bailado de Angola em 1970 e, em 1978, passou a dirigir a única Escola de Dança existente no país, atividade que desenvolveu a par da docência. Da sua estratégia para a defesa e projeção da dança, enquanto linguagem artística e arte performativa em Angola, fazem parte a sua prática como bailarina e coreógrafa, fundando em 1991 a Companhia de Dança Contemporânea de Angola, a primeira companhia profissional em Angola (e uma das primeiras em África).

### **Emília Nadal**

Licenciou-se em Pintura na Escola de Belas Artes de Lisboa em 1960, depois de ter estudado na Escola de Artes Decorativas António Arroio. Em 1974, com Maria Gabriel e Ilda Reis, fez também formação na Cooperativa Gravura. Tem vindo a trabalhar não só a pintura e gravura, mas também o desenho e a cenografia. Foi bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian em 1977, altura em que desenvolveu obras como *Embalagens para Conteúdos Imaginários e Liofilizados* (1976-1979), *Skop* (1979) ou *Mulher-Ideal* (1977), nos quais funde uma linguagem Pop com uma problematização ideológica mais vasta no contexto do

pós-revolução. No seu vasto percurso destaca-se ainda a organização da exposição *Artistas Portuguesas*, que decorreu na Sociedade de Belas Artes de Lisboa em 1977, verdadeiro evento multidisciplinar dedicado à criação no feminino, em curadoria conjunta com a artista Clara Menéres e a crítica de arte Sílvia Chicó. Em 1979 participa no programa *Obrigatório Não Ver*, de Ana Hatherly, que foi transmitido na RTP2 entre 1978 e 1979 com a performance *Episódios*. A sua obra integra várias coleções, nomeadamente a Coleção Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Coleção da Secretaria de Estado da Cultura (em depósito na Fundação de Serralves), a Coleção Berardo e a Coleção CGD, entre outras.

### **Irene Buarque**

Irene Buarque nasce em 1943, em São Paulo, Brasil, tendo-se formado na Faculdade de Artes Plásticas Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, Brasil. Foi Bolseira na Fundação Calouste Gulbenkian em 1973/74, altura a partir da qual reside e trabalha em Portugal. Ainda no Brasil trabalhou como assistente de Maria Bonomi, como cenógrafa e gravadora. Participou da 9.<sup>a</sup> Bienal de São Paulo em 1967, da 5.<sup>a</sup> Jovem Arte Contemporânea no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo – Prémio de Aquisição em 1971 e apresentou a sua obra nas exposições «Murallas de Lisboa» na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (1975), «Janelas» na Galeria Quadrum, Lisboa (1978), «Pessoa Astral» no Centro Cultural Calouste Gulbenkian, Paris (1997), *Maison du Livre*, Bruxelas (1998), *Cultureel C. Berchem*, Antuérpia (1999) e «Luz Água» no Museu de Arqueologia e Etnografia de Setúbal (2018), entre muitas outras. Da sua extensa obra, salienta-se a proximidade que desde sempre manteve com a obra gráfica, através da Cooperativa Diferença (Lisboa) da qual foi fundadora e membro da direção. Encontra-se representada em diversas coleções públicas e privadas, em Portugal e no estrangeiro, com destaque para a Fundação Calouste Gulbenkian e para a Biblioteca de Arte da Gulbenkian, onde se encontram diversos dos seus livros de artista.

### **Mónica de Miranda**

Artista portuguesa de origem angolana que vive e trabalha entre Lisboa e Luanda. Artista e investigadora, o seu trabalho é baseado em temas de arqueologia urbana e geografias pessoais. Trabalha de forma interdisciplinar com

desenho, instalação, fotografia, filme, vídeo e som, nas suas formas expandidas e nas fronteiras entre a ficção e o documentário. Formada em Artes Visuais e Escultura pela Camberwell College of Arts (Londres) e doutorada em Estudos Artísticos pela Middlesex University (Londres). Em 2019, foi nomeada para o prémio Novos artistas no Maat e em 2016 para o Prémio Novo Banco Photo, expondo como uma das finalistas no Museu Coleção Berardo. Entre as suas exposições destacam-se a participação nas exposições: *Arquitectura e Fabricação*, no MAAT em Lisboa (2019); *Panorama*, Banco Económico (Luanda, 2019); *Doublethink: Doublevision*, Pera Museum (Istambul, 2017); *Daqui Pra Frente*, Caixa Cultural (Rio de Janeiro e Brasília, 2017-2018); Bienal de Fotografia Vila Franca de Xira (2017); Dakar Bienal no Senegal (2016); Bienal de Casablanca (2016), Addis Foto Fest (2016); Encontros Fotográficos de Bamako (2015); MNAC (2015); 14<sup>a</sup> Bienal de Arquitectura de Veneza (2014); Bienal São Tomé e Príncipe (2013); Estado Do Mundo, Fundação Calouste Gulbenkian (2008). É uma das fundadoras do projeto Hangar (Centro de residências artísticas, Lisboa, 2014). A sua obra está representada em várias colecções públicas e privadas, entre as quais: Calouste Gulbenkian, MNAC, MAAT, FAS e o Arquivo Municipal de Lisboa. Em 2022 participou na 59<sup>a</sup> Bienal de Veneza com a exposição *no longer with the memory but with its future*.

### Ana Vidigal

Pintora portuguesa (Lisboa, 1960) licenciou-se em pintura pela Escola de Belas Artes de Lisboa em 1984, tendo sido bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1985 e 1987. No seu trabalho, sobrepondo várias técnicas à pintura, como a colagem e a assemblage, Ana Vidigal resgata elementos de memória(s) pessoais, familiares, políticas e culturais. Daí emergem composições que se revelam poderosos constructos estéticos e críticos em torno de questões como o colonialismo, a condição da mulher na sociedade, entre tantos outros temas. Fez estágio de Gravura em Metal com Bartolomeu Cid, na Casa das Artes de Tavira (1989). Foi pintora residente do Museu de Arte Contemporânea – Fortaleza de São Tiago, Funchal (1998-1999). Em 1995 e em 2002, foi convidada pelo Metropolitano de Lisboa para a execução de painéis de azulejos para as estações de Alvalade e de Alfarelos (construída), respectivamente. Representou Portugal na Bienal de Sharjah em 2009. Realizou a sua primeira exposição antológica na Fundação Calouste Gulbenkian em 2010,



intitulada “Menina Limpa, Menina Suja”, com curadoria de Isabel Carlos. Em 2021 apresentou, em conjunto com Nuno Nunes Ferreira, a exposição *Herança*, no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.

### **Susana de Sousa Dias**

Realizadora portuguesa nascida em Lisboa (1962). Doutorada em Belas-Artes/Audiovisuais e mestre em Estética e Filosofia da Arte. Estudou Cinema na Escola Superior de Teatro e Cinema, Pintura na ESBAL e Música no Conservatório Nacional. Realizou *Natureza Morta* (2005, Prémio Atalanta Doclisboa 2006, Prémio de Mérito Taiwan DFF), *48* (2009, Grand Prix Cinema du Réel 2010, Prémio FIPRESCI DokLeipzig 2010, Opus Bonum Award, entre muitos outros), *Natureza Morta|Stilleben* (Instalação 3 canais, estreia MNAC-Museu do Chiado), *Luz Obscura* (2017, Prix Spécial du Júri 2017, Les Rendez-vous de l’histoire, entre outros), *Fordlandia Malaise* (2019) e, mais recentemente, *Via-gem ao sol* (2021, em parceria com Ansgar Schaefer). Os seus trabalhos têm sido mostrados internacionalmente em festivais de cinema, espaços e exposições de arte, tais como: Documenta 14 (2017), PhotoEspana, Viennale, Sarajevo IFF, Visions du Réel, Pacific Film Archive, Harvard Film Archive, Arsenal Institut für Film- und Videokunst, Tabakalera, Museu de Arte Contemporânea do Ceará, etc. Foi artista convidada do Robert Flaherty Film Seminar, NY. Foi membro fundador da produtora KINTOP e co-Directora do Festival Internacional de Cinema Doclisboa em 2012 e 2013. É professora na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

### **Maria Clara Escobar**

Realizadora, guionista e poetisa brasileira. Escreveu e dirigiu “Os dias com ele” (2012), longa-metragem documental sobre seu pai, Carlos Henrique Escobar, filósofo, professor e dramaturgo, com uma história marcada pela repressão sofrida durante a ditadura militar brasileira. O filme foi premiado em festivais como: Mostra de Tiradentes (Brasil), DocLisboa (Portugal), IBAFF (Festival Internacional de Cinema de Ibn Arabi) e Festival de Cinema de Habana (Cuba).

O presente volume, *Mulheres, Artes e Ditadura. Diálogos Interartísticos e Narrativas da Memória*, tem uma matriz dupla. Integra uma selecção dos textos apresentados na conferência WOMANART, realizada na Universidade do Minho no término do projecto de investigação homónimo, WOMANART – Mulheres, Artes e Ditadura. Os casos de Portugal, Brasil e países africanos de língua portuguesa (PTDC/ART-OUT/28051/2017). A partir de uma perspectiva multidisciplinar, constituiu o nosso objectivo primeiro dar visibilidade à presença e acção de mulheres artistas e escritoras desde a segunda metade do século XX até à contemporaneidade, em Portugal, Brasil e países Africanos de língua portuguesa. Paralelamente, este volume integra o que consideramos ser a ‘espinha dorsal’ do próprio projecto, constituindo o arquivo vivo que pretendemos preservar – um conjunto de narrativas na primeira pessoa, sob a forma de entrevistas e depoimentos de artistas e escritoras (Ana Luísa Amaral, Vera Duarte, Carmen Dolores, Ana Clara Guerra Marques, Emília Nadal, Irene Buarque, Mónica de Miranda, Ana Vidigal, Susana de Sousa Dias, Maria Clara Escobar), manifestando o vigor e a pluralidade dos diálogos interartísticos, aos quais quisemos dar corpo e voz. As organizadoras do volume integram um colectivo que dá pelo nome de GAPS – grupo de investigação em Género, Artes e Estudos Pós-coloniais, sediado no Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

ISBN 978-989-755-743-9



9 789897 557439



Universidade do Minho

