

Manual de Leitura

Fado Alexandrino

OFICIAL DE TRANSMISSÕES: Não conheço esta noite. Não conheço esta casa. Não conheço estas mulheres nem estes homens. Não conheço o corpo de bruços ao meu lado na alcatifa. Morto porquê, morto por quem, morto como? A Esmeralda, a minha Madrinha, a Dália, tu? Uma bela noite, pessoas que não conheço trazem-me para um apartamento que não conheço, estendem uma mulher morta ao meu lado e espalham outros defuntos pela sala. Já percebi que estou de novo em Peniche, de novo em Caxias ao quarto dia de estátua. Já percebi que estou numa cela disfarçada de andar vulgar, de um bairro vulgar, para me obrigarem a confessar não sei o quê, a não sei quem... Ninguém continua a preocupar-se com a Revolução, ninguém neste país quer mudar o mundo? Portanto, confessar o quê? Que o mundo é que nos muda a nós, que as pessoas envelhecem, abandonam, desistem? Daqui a nada entra por aqui dentro o inspetor da PIDE: pontapés e bofetadas e apertões nos tomates. Quem, quantos, onde, e daqui a nada a gana de vomitar que já tenho, a sensação de morte.

Fado Alexandrino

de António
Lobo Antunes (1983)

Publicações Dom Quixote

encenação, adaptação cénica e dramaturgia

Nuno Cardoso

apoio à adaptação cénica
e dramaturgia
Fernando Villas-Boas
Florian Hirsch

cenografia
F. Ribeiro

desenho de luz
Nuno Meira

desenho de som e sonoplastia
Joel Azevedo

música
Pedro "Peixe" Cardoso

figurinos
Nelson Vieira

vídeo
Luís Porto

movimento
Roldy Harrys

assistência de encenação
Pedro Nunes
Nuno Pacheco

assistência de figurinos
Nádia Mattos

interpretação

Ana Brandão *Ajudante do Ilusionista; Borbulhoso; Cabelo Roxo; Contabilista; Esmeralda; Ilda; Otília; Narradora; Violoncelista*
António Afonso Parra *Oficial de Transmissões*
Joana Carvalho *Adelaide; Edite; Gémea; Mulher do Tenente-Coronel; Narradora; Porteira; Civil*
Jorge Mota *Agente de Tóquio; Avô do Soldado; Capitão Rodrigues; Careca; Coronel Ricardo; Fotógrafo; Jardineiro; Hilária; Homenzito da Pasta; Inspetor Gordo; Mãe do Tenente-Coronel; Médico; Narrador; Porta-Voz Monárquico-Cristão; Professor Rdkvksmky; Secretário de Estado; Tio Ilídio; Vizinho*
Lisa Reis *Filha do Tenente-Coronel; Inês; Mulata; Narradora; Tenente do Ministério*
Patrícia Queirós *Capelão; Cirurgião; Emílio; Madrinha do Oficial de Transmissões; Mãe da Inês; Mãe da Lucília; Melissa; Narradora; Pires; Tia Isaura; Viúva do Pires*

ESTREIA
ABSOLUTA

TEATRO SÃO JOÃO
5—28 ABR 2024

qua+qui+sáb—19:00
sex—21:00
dom—16:00

Centro Cultural de Belém
(Lisboa)
3+4 maio

Teatro Aveirense
9 maio

Theatro Circo
(Braga)
24+25 maio

Teatro das Figuras
(Faro)
21 junho

Paulo Freixinho *Cabo Condutor; Capitão Mendes; Comandante do Quartel; Coronel Ramos; Coronel Ricardo; Gerente do Lar; Jaime; Mãe do Tenente-Coronel; Homem-a-Dias; Narrador; Olavo; Outro Pide; Perito; Pintor; Taxista*

Pedro Almendra *Alferes*
Pedro Frias *Tenente-Coronel*
Roldy Harrys *Desiré; Embaixador Grisalho; Vítor; Zeca*
Sérgio Sá Cunha *Soldado*
Telma Cardoso *Dália; Juiz; Lucília; Mariana; Mulher de Xaile; Narradora; Odete; Outra Gémea*

produção
Teatro Nacional São João

coprodução
Centro Cultural de Belém
Teatro Circo de Braga
Teatro Aveirense
Théâtre National du Luxembourg
Teatro das Figuras

REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA

TEATRO
NACIONAL
SÃO JOÃO

OTNSJ É MEMBRO

UNião de Teatros de Braga

CCB

THEATRO
CIRCO

ta
teatro
aveirense

AVERO
CÂMARA
MUNICIPAL

THEATRE
NATIONAL DU
LUXEMBOURG

Teatro das Figuras
Lisboa

PARCEIRO MEDIA

RTP

MECENAS DO TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

BPI

Fundação "la Caixa"

TNSJ25
ABRIL 5^o

50
X2
DE
MIO
CRA
CIA
DE
ABRIL

A música original de “Peixe” foi gravada por Joel Azevedo, com assistência de Miguel Serrão, entre 4 e 6 de março de 2024, no auditório da Academia de Música de Espinho.

Ana Isabel Almeida violino
Henrique Rocha violoncelo
Ana Maria Pinho flauta
Eduardo Seabra clarinete
Rui Rodrigues percussão
Ana Cortês percussão
Ricardo Silva percussão
Alexandre Barbosa percussão
Gaspar Costa percussão

Gravação adicional feita no Largo Recording Studio, por Ruka Lacerda, em 23 de março de 2024.

Alfredo Teixeira guitarra portuguesa
Eduardo Silva contrabaixo
António Serginho bateria
“**Peixe**” guitarra elétrica

dur. aprox. 3:20
com dois intervalos
M/16 anos

Espectáculo em língua portuguesa, legendado em inglês.

Conversa com a
Mónica +
Língua Gestual
Portuguesa +
Audiodescrição
14 abr

Fado Alexandrino

(filme)

realização
Luís Porto

assistente de realização
Pedro Manana

direção de fotografia
António Morais

operação de câmara
Henrique Queirós

assistente de *plateau*
Guilherme Monteiro

gravação e pós-produção de som
Joel Azevedo

assistente de som
Rafael Martins

luz
José Rodrigues, Pedro Machado

maquilhagem e cabelos
Ruby Kruss

edição
Luís Porto, Pedro Manana

interpretação
Ana Brandão *Esmeralda; Cabelo Roxo; Prostituta do Bar Boîte Madrid*
António Afonso Parra *Oficial de Transmissões*
Flávio Hamilton *Catequista*
Joana Carvalho *Mulher do Tenente-Coronel; Prostituta do Bar Boîte Madrid*
Jorge Mota *Avó do Soldado; Mãe do Tenente-Coronel; Agente da PIDE*
Lisa Reis *Inês; Prostituta do Bar Boîte Madrid*
Mário Santos *Major Gonçalves*
Patrícia Queirós *Mãe da Inês; Prostituta do Bar Boîte Madrid; Madrinha do Oficial de Transmissões*
Paulo Freixinho *Agente da PIDE; Pai da Inês; Pintor*
Pedro Almendra *Alferes*
Pedro Frias *Tenente-Coronel*
Roldy Harrys *Desiré; Homem Torturado*
Sandro Feliciano *Jovem Moçambicano*
Sérgio Sá Cunha *Soldado*
Telma Cardoso *Dália; Prostituta do Bar Boîte Madrid; Odete*
Lé Baldé *Sobrinha do Catequista*

figuração
Ana Sofia Pinto Gomes, Diana Simões, Leonor Cunha, Márcia Gomes, Maria Machado *Prostitutas*
Dauno Medeiros, Francisco Godinho, Lucas Shone *Soldados*
Nuno Évora *Homem Interrogado*

Inclui excertos de *Feitiço de Areia*, um filme de Vanessa Ribeiro-Rodrigues, produzido por Real Ficção e Sabina Films.

imagens
Arquivo RTP



Índice

- 9 Esta história... NUNO CARDOSO
- 11 “Ele que a faça!” FERNANDO VILLAS-BOAS
- 15 Mais ou menos como aqui – Ensaio para um texto
sobre *Fado Alexandrino* SUSANA MOREIRA MARQUES
- 25 “Não há drama, tudo é intriga e trama” JOSÉ GIL
- 29 Antes do 25 de Abril, antes da Liberdade ANA GOMES
- 37 Photomaton e Vozes FÁTIMA CASTRO SILVA
- 53 “Potencial de violência” JOÃO PAULO BORGES COELHO
- 59 Quando há guerra, quem vai à guerra? MARTA PESSOA
- 63 Nos bastidores da guerra, no palco da revolução
SALVADOR SANTOS
- 69 “O retrato sem concessões. O ‘photomaton’.” DINIS MACHADO
- 73 “Regresso, revolução, ressaca” MARIA ALZIRA SEIXO
- 81 “‘Ver’ a cena” NUNO JÚDICE
- 83 “Tenho uma alma de costureira” ANTÓNIO LOBO ANTUNES
- 87 Notas biográficas

Disse em tempos que o livro ideal seria aquele em que todas as páginas fossem espelhos: reflectem-me a mim e ao leitor, até nenhum de nós saber qual dos dois somos. Tento que cada um seja ambos e regressemos desses espelhos como quem regressa da caverna do que era. É a única salvação que conheço e, ainda que conhecesse outras, a única que me interessa.

ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Excerto de “Receita para me lerem”.

In *Segundo Livro de Crónicas*, Dom Quixote, 2002.



Esta história...

“O que digo não se escreve.” Eu, ao contrário, acho que o que escrevo não vale a pena ser dito.

Faço peças de teatro ou espetáculos ou o que lhe queiram chamar, e portanto, se há alguma coisa que mereça atenção ou opinião, não são propriamente os textos que escrevo, mas as minhas tentativas de contar histórias em palco.

Ora, contar histórias em palco nunca é um esforço individual, nunca é um esforço intelectual e nunca é um esforço programático ou ideológico. A história, o teatro, não resistem, em meu entender, ao inferno de tanta boa intenção.

O público não gosta que lhe digam o que deve pensar, como se deve sentir, e sem o público não há história, não há teatro, porque mais de metade deste fenómeno maluco e intenso é feito no espaço que vai de uma orelha à outra de cada espectador.

Portanto, não sei bem o que possa escrever, dado que não é na escrita que me resolvo e não é só do que penso ou sinto que as histórias, que paradoxalmente assino apenas com o meu nome, são feitas.

Posso apenas convidar-vos a passarem o tempo com esta história que se segue, com o *Fado Alexandrino* que tentamos contar, e, de caminho, lembrar que:

Esta história não é minha; são palavras, palavras, palavras de António Lobo Antunes, que, de esguelha, apanha Portugal.

Esta história não é minha; é escrita pelos corpos dos atores, decantada de todas as almas que se escondem por trás dos nomes da ficha artística.

Esta história não é minha; é fruto da incubação amorosa e cuidada de toda a gente que dá sentido ao nome Teatro Nacional São João.

Esta história não é minha, e nem história será se não ressoar no âmago de quem a vê e a completa em cada espetáculo.

Esta história não é minha; é nossa, de todos nós que vivemos nesta tarde calma a que chamamos democracia, fruto da madrugada sangrenta das personagens que a história canta.

Em suma, de meu, do que se segue, são os horários, o cuidado com o pânico, a gestão do cansaço de todos e a expectativa de que, gostando-se ou não do que é dito, tenha conseguido preservar a dignidade e o esforço de quem a ela se dedica todos os dias.

E é só isso.

Nuno Cardoso

Diretor Artístico do Teatro Nacional São João

“Ele que a faça!”

FERNANDO VILLAS-BOAS

Na rua da Lisboa antiga onde vivo havia um velho, que finalmente adoeceu e morreu. Durante anos, houve quem passasse por ele e o saudasse com um “Bom dia”, ou “Boa tarde”, e lhe juntasse o título de “Senhor Inspector”. Foi outro vizinho, um bom vizinho, que tinha sido guarda prisional ao serviço do Estado Novo e fazia compridas redondilhas de louvor a Salazar, todas de memória, quem me revelou com um sorriso qual o estatuto da velha figura, o de veterano da PIDE. O mesmo sorriso com que me falou da morte na prisão de um homem que lhe tinha assaltado a casa, cuja identidade conseguira apurar ao fim de um par de anos. Um trabalho de investigação e arquivamento, digamos assim, contado com mais silêncios do que palavras. À cena do tal cumprimento assisti ainda, nalgum dia de sol, décadas depois do golpe militar pacífico que agora buscamos celebrar.

É assim a crueldade portuguesa, a dos cumpridores e a dos cúmplices, na boa vizinhança dos esquecidos e dos indiferentes, tudo nas imediações da mesma mercearia. Aqui trata-se de um bairro antigo, misto de simplicidade e privilégio, onde os inquilinos antigos e os passageiros foram quase todos substituídos por turistas, e os mais bem instalados ponderam os bens e os males desta transição cosmopolita. Ainda assim, as marcas de há cinquenta anos não se apagam, e seguem no sangue.

Noutra cena, há muitos anos, num autocarro da Carris que passava pelo que tinha sido uma casa rural térrea e ainda era, entre prédios, a esquadra da PSP de Benfica (não muito longe do Jardim Zoológico e de um casarão, já em Sete Rios, conhecido pela “escola da PIDE”, que permaneceu em ruínas muitos anos, cercado de renovação urbana), um homem conversava longamente com o motorista. A certa altura, o homem acenou para a esquadra que ia ficando para trás e disse, com um tom de satisfação que ainda hoje me intriga, quase trinta anos passados, ao fechar o assunto: “Estes gajos eram bons. Eles não morriam na esquadra. Iam morrer a casa.”

De farrapos como estes componho a minha memória daquele passo histórico, já que estava na primária quando foi o 25 de Abril. Do antes, lembro-me muito bem do medo. Da voz baixa de toda a gente no comboio, que se dividia em 1.^a e 2.^a classes, para uma viagem de menos de oito quilómetros; ou nas escadas do prédio de habitação onde funcionava o exíguo Centro de Saúde, que tinha direito e esquerdo, numa já vasta cidade-dormitório; ou nas repartições públicas, tantas vezes diante da intimidação dos funcionários (uma cena que não falta no romance, e marca o começo da catástrofe do Soldado, incapaz de obter documentos risíveis em prazos impossíveis, para manter a casa arrendada onde tinha sido acolhido, e onde só vai dormir ao acaso, para ouvir os ecos do passado). Dizia-se muito às crianças

que não falassem no meio de desconhecidos, nas repartições do Estado, nos transportes, não fossem os pequenos papagaios repetir o que ouviam em casa. A tensão colectiva posterior ao golpe deixou memórias opostas a estas, de confrontação e também delírio em voz alta. Já poucos lembrarão o quanto era comum ver-se gente a delirar. Não devemos apenas aos programas de saúde mental do Serviço Nacional de Saúde o desaparecimento dessas sombras, mas ao tempo. Em Sete Rios, havia um homem abraçado ao seu casaco puído que chorava como em Fátima: “Ó meu querido Salazar, a falta que tu cá fazes!” Isto já em fins dos anos 80. Quem se lembra dele? Ouço-lhe a voz, e vejo a figura de gárgula tristonha. Nas conversas de todos, durante anos, uma em cada três frases incluía o dia do golpe, e o nome do ditador católico.

Estou grato ao romance que agora queremos recriar em palco. É um texto capaz de enfrentar o esquecimento português, e que detestei na primeira leitura, por causa do que sei agora ter sido um melindre estético quanto à sua abundância, à sua vontade de lidar com o lixo, digamos assim, e mesmo pelo registo picaresco e distorcido. O penúltimo capítulo sai desse registo e é como uma tese sobre o maldito esquecimento, um monólogo trágico propriamente dito, terrível e sereno. É a fala da criada Esmeralda, desterrada de uma aldeia perdida para o serviço numa casa de Lisboa, tornada uma capela de viuvez. Essa secção é uma peça de teatro só por si, uma fala com vinte páginas. Em redor, tudo é áspero e disforme. “Ninguém era capaz de escrever um romance tão feio” – repito o que disse então ao Nuno Cardoso, numa fase em que já admitia o valor daquela experiência, e fico-lhe grato por ter teimado e por ter registado o desabafo.

E concordo com ele. Este é o livro desse tempo. (E ainda bem que não foi *emprogramado* pelo Ministério da Educação e sujeito aos maus-tratos dos mestres e mestras da gramática, que nem sabem ensinar a ler, que nem é ensinar, mas dar a ver.) Assim, os poucos jovens que sobreviverem a esse deserto de prazer artístico capazes de ler alguma coisa poderão descobrir o livro em liberdade, sem os traumas da obediência (a escolar).

Heiner Müller disse da arte de adaptar um texto: “Primeiro como-o, só depois o sinto.” A minha digestão do romance de António Lobo Antunes não foi nada fácil. Numa tarde outonal de Lisboa, sentei-me com o Nuno Cardoso, enquanto ele traçava, num papel que escurecia rapidamente, as mil linhas cruzadas e os arcos, os blocos geométricos do mecanismo da sua visão da transferência das quase setecentas e cinquenta páginas do romance para a cena. Primeiros e segundos-planos, hierarquia de cenas e personagens, sucessivos ambientes, etc. O que escolher, para concentrar a maré de gritos e gestos. Já agradeci ao nosso encenador o ter conseguido “vender-me” as virtudes do romance, como esforço corajoso de compilação de uma massa de discursos intratáveis, neste lugar português onde é costume calar (e fazer calar). Estávamos numa esplanada da Baixa Pombalina, depois de, por meu erro, não termos encontrado uma série de cafés que já não existem, espaços devorados pela especulação turística. Fiquei mais certo de que sou um péssimo guia do presente lisboeta.

Os protagonistas do romance estão muito pior. Depois do seu regresso, nada nem ninguém que conheceram existe, ou reconhecem.

Chegado a Lisboa, com a saca de desmobilizado, o soldado Abílio enfureceu-se com a mudança de localização de uma paragem de autocarro. Essa perturbação, profunda, não irá cessar até à morte estúpida: é a sua incapacidade de regressar deveras ao presente, que nunca alcançará. Nem ele, nem o Alferes, nem o Oficial de Transmissões, nem o Tenente-Coronel, os protagonistas desta enxurrada de erro humano – nem afinal o Capitão, que os ouviu a todos e que nem parece ter vida que possa lamentar.

Durante muitos meses, pelo que sei, ou mesmo anos, depois do seu regresso, o meu pai voltou e não parou de voltar ao cais de onde tinha partido rumo a Angola, e aonde tinha regressado, dez anos antes destas personagens – e das duas vezes no velho paquete *Niassa*, um resto naval que dava bem a escala real da ideia de império. Os sucessivos pares de sapatos destruídos eram o único sinal, além da ausência, que a minha mãe foi descobrindo com aflição, e foi substituindo, tentando salvar a apresentação do funcionário público, de quem se tornou enfermeira vitalícia. Aonde ele ia eram apenas os arredores do cais, com certeza, porque toda a área foi vedada durante anos, separada por muitas barreiras e vigiada. Como civil, perdeu o direito de voltar ao cais. Só depois da Revolução, e muito lentamente, os lisboetas puderam reaproximar-se de longas faixas do rio, que, escandalosamente, continuam sob a administração territorial da Marinha – ainda não foram libertadas. Todavia, o meu pai deixou de ir aos jantares de batalhão, na esperança, talvez, de que essa solidão o desprendesse. Um dos seus soldados reconheceu a minha mãe na rua, anos passados. Identificou-se por nome e número, e agradeceu, a chorar sem acanhamento, por o seu furriel miliciano “o ter trazido de volta inteiro”. Nunca falei com esse homem, só soube da história demasiados anos depois.

Outro, talvez o mais chegado, filho de “boa família” ligada à finança, reencontrou-o o meu pai no Bairro Alto, tornado pedinte, a cortar o caminho ao seu antigo camarada e amigo. Esse deserdado não durou muito, pelo que vim a saber. Ainda guardo uma fotografia de ambos, camisas brancas e óculos escuros, num alpendre lavado de sol africano, com as suas cervejas Cuca, talvez ainda na fase em que achavam que não havia verdadeira guerra, a ideia com que foram, em 1960. Tanto que o meu pai levou um par de fatos na mala, que apodreceram no mato.

Também assisti à cena de um soldado fardado e aparentemente condecorado a atacar os companheiros, juntos na apresentação pública de um documentário sobre a sua experiência, partilhada na velhice, acusando-os: “Um soldado não se queixa!” (Uma acusação com séculos de literatura.) Tinha-se fardado de propósito para a sessão, sendo membro do público, para ir dizer que um soldado não tem de recordar coisa nenhuma, só tem de cumprir. Nenhum dos quatro ou cinco combatentes respondeu. Um dos moderadores disse umas coisas mornas e civis e a sessão desfez-se em silêncio. O grupo dos que testemunharam no filme seguiu com o realizador para

uma marisqueira da Avenida, junto ao cinema, e suspeito que o jantar não deixou recordações. Nenhuma guerra tem fim.

O jantar de batalhão de *Fado Alexandrino*, e o seu museu de desastres, não sei como será em cena. Imagino, agora que estou distante dos ensaios. Tenho comigo o guião construído, em cujo trabalho preparatório tive um papel meramente técnico que lembrarei com satisfação. O esforço colectivo tem sido desmesurado, necessariamente. Desejo que o espectáculo fale aos que lembram e aos que não sabem nada.

Não me cabe escrever sobre o romance – gostava de saber quem terá fôlego para tanto. Ou sobre o espectáculo – e já temo os apanhados de almanaque do costume. Continuo a achar que falta verdadeira escrita sobre o teatro, um tique quixotesco, num momento em que o jornalismo propriamente dito é um problema incapaz de dar notícia de si próprio.

As repetidas leituras que fiz do romance, e depois do guião do espectáculo, levaram-me todavia a uma pergunta, em parte estúpida, em parte necessária, uma pergunta que já fiz, mas nunca fiz com tanta certeza.

Por que razão não existia já um texto como este, com esta escala, e mais outros, escritos como teatro?

António Lobo Antunes respondeu à sua maneira, pelo que me constou, quando soube do pedido de cedência dos direitos para a montagem da peça com a encenação do Nuno Cardoso: “Ele que a faça!”

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

Mais ou menos como aqui

Ensaio para um texto sobre *Fado Alexandrino*

SUSANA MOREIRA MARQUES*

I

Há vários dias que tento escrever este texto. Tentei escrevê-lo em minha casa, em Lisboa, sem deixar de reparar na coincidência de estar num bairro que aparece tantas vezes em *Fado Alexandrino*. Tentei escrevê-lo num comboio para o Porto, a minha cidade natal, cidade-casa do Teatro Nacional São João, e onde todos os dias, até à estreia, Nuno Cardoso e os seus actores trabalham para a peça ser aquilo que imaginaram. Tentei escrevê-lo no regresso, as paisagens rurais e urbanas, bonitas ou abandonadas, a alternarem na janela. Tentei escrevê-lo em dias cinzentos e em dias súbitos de sol e de calor, que não deviam acontecer logo no início da Primavera. Escrevi em esplanadas e em interiores. Durante o dia e ao anoitecer. Em vários locais deste meu país, que julgo ainda reconhecer. Escrevi-o desde logo mentalmente, depois de assistir a um ensaio de *Fado Alexandrino*. E continuei-o na minha cabeça depois de assistir a mais um ensaio, na semana logo após as eleições de Março de 2024.

Imaginei um texto grandioso, até algo provocador, ou, pelo menos, perturbador. Um texto que pudesse mimetizar a maneira como o romance de António Lobo Antunes estilhaça a cronologia da nossa História e a forma como Nuno Cardoso consegue aliar à obra a sua irreverência, a sua convicção de não fazer o mais fácil, a sua queda para épicos que ou falham ou são inesquecíveis.

Nesse texto, as minhas notas transmutar-se-iam na beleza da camaradagem num ensaio de teatro. Na estranha disciplina que organiza o trabalho no caos de vários ritmos e vontades. As descrições das roupas em cabides longos, em corredores ainda mais longos para os muitos figurinos de uma peça em que vários actores representam várias personagens em várias épocas, dariam vontade de viver nesses mesmos bastidores, isto é, de nos vestirmos e recomeçarmos com um pouco mais de magia a nossa própria história.

Nesse texto, breves momentos roubados ao quotidiano dos ensaios brilharham como pequenas revelações, que fariam entender melhor como é que uma história é contada.

Na maneira como descreveria a ampla sala de ensaios, no Mosteiro de São Bento da Vitória – onde se dispuseram várias mesas, por entre as quais os doze actores se movimentam em contacto uns com os outros mas sem nunca esbarrarem –, seria evidente aquilo a que Nuno Cardoso chamou a “coreografia” dos corpos. E, assim, a partir de uma citação sobre o trabalho do encenador de “coreografar” a vida em palco, faria uma observação sobre o modo como, no dia-a-dia, nos encenamos a nós

* Escritora e jornalista.

próprios, sempre preocupados com o modo como nos aproximamos ou afastamos uns dos outros.

Nesse texto, que faria toda a gente ter vontade de estar num teatro, descreveria a maneira como uma cena arranca e pára, e arranca e pára novamente, nos ensaios. Esmiuçaria o uso de jargão, como “limpar”, para querer dizer ir limando os movimentos dos corpos em cena, como um escritor elimina palavras supérfluas, para que as palavras realmente importantes sejam retidas. Compararia esse movimento dos corpos, eloquente, com a escrita e, assim, falaria da adaptação de um texto em que as palavras têm que ser completadas por gestos, e da mestria exigida para fazer esse trabalho a partir de uma escrita torrencial como a de *Fado Alexandrino*.

Descreveria a repetição de um momento específico.

Por exemplo, uma mulher afasta-se à boca de cena, o homem corre para ela quando ela já quase desapareceu, ela volta-se, olham-se.

“Outra vez”, pede o encenador.

A mulher anda mais rápido, porque não sabe que o homem está próximo. Ele toca-lhe nas costas e ela volta-se.

“Outra vez.”

Talvez a mulher não queira ser parada. Talvez ele não queira, na verdade, parar aquela mulher, mas apenas qualquer mulher, para recomeçar a vida, porque acaba de regressar da guerra. Ela volta-se e eles olham-se. Pausa antes de falarem, antes de a vida recomeçar.

Haveria, então, uma consideração inteligente sobre a palavra “repetir”, uma comparação com a nossa vida, com a possibilidade de fazermos melhor os mesmos gestos, porque já os fizemos antes, e outras pessoas antes de nós. Parar alguém. Ou deixá-lo partir.

Chamaria ainda a atenção para o modo como as personagens continuam as histórias umas das outras em palco, tornando ainda mais visível o que Lobo Antunes tentou fazer no seu livro. A grande narração colectiva de *Fado Alexandrino* transformada num coro, mas que não tem tanto que ver com o coro da tragédia, porque é um coro que não está distanciado da acção. É um coro que narra, anuncia, mas também recorda, corrige. Um coro que se vai tornando progressivamente protagonista.

Contaria um momento, dos muitos em que Nuno Cardoso insiste na palavra “narração”, para que os actores não se esqueçam de que são personagens, mas também narradores. Um momento que me daria a oportunidade de sugerir que a acção de contar é tão ou mais relevante do que a acção que está a ser contada, no caso de um tema como a guerra colonial, silenciado tantos anos, ou as mudanças trazidas pela Revolução, muito faladas mas pouco analisadas.

Tirei notas dos momentos da peça que me pareceram fundamentais e que teriam de ser como pedras de um caminho do texto, não necessariamente por esta ordem:

Aquele momento, logo no final da primeira cena, em que o Soldado, depois de atravessar uma multidão que espera o regresso de militares, depois de atravessar Lisboa, depois de ver a porta de sua casa fechada pela irmã, chega finalmente a casa de um tio, senta-se, cansado, a uma mesa para comer, e perguntam-lhe: “E como era isso lá?” E ele responde: “Mais ou menos como aqui.” E no olhar dele, a dúvida sobre se é Moçambique que é mais ou menos como Portugal. Se é a paz que vai ser mais ou menos como a guerra.

Aquele momento em que o Oficial de Transmissões – que combateu activamente o regime fascista e foi preso pela PIDE – fala sobre o sonho que tinha para a democracia e o modo como sente que algo falhou, e em que, num ensaio, o encenador, enquanto exemplifica para o actor o movimento que deve ser feito naquele momento, substitui a deixa, numa performance que talvez fosse para a equipa, talvez propositadamente para uma audiência de apenas um, para dizer estas palavras: “A democracia é uma coisa muito fácil de explicar... Mas Chega, Chega, Chega, Chega...” (Mais tarde, sobre o facto de a peça parecer tão actual, sendo adaptada de um livro de 1983, Nuno Cardoso dir-me-á: “O teatro – e o facto de contarmos histórias uns aos outros – tem esta coisa extraordinária, que é, independentemente da narrativa, a história ganhar a tonalidade da época e do momento em que se vive.”)

Alguns momentos em que o Tenente-Coronel fala de morrer e evoca os fantasmas de todos aqueles que morreram. Aqueles que morreram, ironicamente, demasiado depressa, que morreram, supostamente, como se diz, “em paz”, como a sua mulher. Ou aqueles homens que só regressaram mortos. Ou ainda aqueles que ficaram naquela terra, como o negro que está continuamente a cair sem vida, dentro da cabeça do Tenente, o sangue dele a juntar-se ao de tantos outros e a ser tão rapidamente absorvido pelo solo.

Também tiro notas sobre o momento da peça em que uma rapariga é desflorada à força, e que depois, visto ao vivo, ganha ainda mais destaque, porque a actriz que interpreta a rapariga nasceu tanto tempo depois do ano em que se desenrola a cena, que é difícil para ela compreender que esta não seja descrita, desde logo, em *Fado Alexandrino*, como uma violação. (Já quase toda a gente se foi embora quando, no final de um ensaio, ela ganha coragem para perguntar mais sobre aquela cena tão confusa, em que lhe rasgam as cuecas e em que ela acaba a chorar por causa da violência do homem com quem logo a seguir vai casar, e o actor mais velho do elenco reforça a explicação do encenador – que não a pode consolar – de que, naquele tempo, sexo forçado era quase um direito do homem num território onde as mulheres não se podiam queixar.)

A entrevista que fiz com o Nuno Cardoso – nas interrupções possíveis dos ensaios – foi transcrita até dar várias páginas, como sempre dão estas conversas.

Sublinhei as partes importantes:

Quando ele fala do pai, também ex-combatente, como os protagonistas de *Fado Alexandrino*. Quando fala de Moçambique, de que não tem memória, apesar de ter lá estado em pequeno, mas de que tem memória por interposta pessoa, como acontece com os filhos dos retornados. Quando diz que a memória da guerra esteve presente no seu crescimento, sem que fosse preciso alguém falar do assunto. Quando fala dos colegas negros que estudavam a seu lado em Canas de Senhorim, onde cresceu; porque a memória colonial era algo que existia todos os dias na vida de uma criança depois do 25 de Abril. Quando diz que as imagens da guerra com que o pai vivia não desapareceram com o tempo; nem para o pai, nem para o filho.

Assinalei a parte em que o encenador conta como leu e adaptou *Fado Alexandrino*:

“A primeira vez que peguei no *Fado Alexandrino*, foi muito violento para mim, e tive de parar de o ler. Parei quando o Alferes negocia a miúda [ainda criança, negra, para sexo]. Senti-me ofendido. Porque o meu pai, para mim, era um herói, e aquilo ofendeu-me. Mais tarde, numa altura em que não estava a fazer tanto teatro e consegui ganhar tempo para fazer outras coisas, li o livro todo. Então, tive de o ler duas vezes. Mas não acabei de o ler e a seguir li outra vez: eu lia, voltava atrás, lia, e voltava atrás. Depois, estive ocupado. Tinha outras coisas para fazer. Queria formar uma companhia independente de teatro de repertório. Tinha de criar essas coisas todas... Tinha o Tchekhov, o Shakespeare, uma data de coisas para fazer. E a vida foi correndo, correndo, e foi só depois de me proporem a adaptação de Saramago, e de eu ter escolhido o *Ensaio Sobre a Cegueira* [encenação de 2022], que pensei fazer outra adaptação, e voltei a ler o *Fado Alexandrino*. Quando começámos a trabalhar, a primeira coisa que fizemos foi ler o romance com os actores. Foram quinze dias a ler. Eu tinha pedido ao Fernando Villas-Boas que organizasse o romance e o distribuisse por vozes. Tinha lido ou visto uma entrevista ao Lobo Antunes, em que ele explicava que a primeira coisa que lhe chegava eram as vozes, e, por isso, eu queria ler tudo a ouvir as vozes. Pensei: já li isto uma data de vezes, agora vou fechar os olhos e ouvir estas vozes todas; amanhã, aquelas de que me lembrar ficam. Depois, foram noites, e noites, e noites a ler, cortar, reler, reescrever, sendo que não era bem reescrever, porque quase não uso palavras minhas. Queria deixar a escrita original do romance. Quem se atreve a substituir a escrita do Lobo Antunes? Há melhor?”

E esta parte também a sublinhei, porque fazia uma ponte com o que estamos a viver agora:

“É um engano pensarmos que só os ex-combatentes vivem com o passado. Ainda que, obviamente, neles esteja muito mais presente. Uma das grandes falácias que permanecem em 2024 é pensar que o passado não existe na nossa vida, quando, mais do que o futuro, o passado existe na nossa vida no dia-a-dia. E, no entanto, quase toda a sociedade está orientada para o presente ou para o futuro. Mas não há futuro: o futuro é só o presente que ainda não se tornou passado.”

E esta frase, que ficou com um duplo sublinhado:

“E o que nasceu deste *Fado* fomos nós”,

talvez a melhor explicação de porque é que está a encenar esta peça e até mesmo, talvez, a explicação da razão pela qual Lobo Antunes escreveu, em primeiro lugar, este romance. O escritor disse numa entrevista (a Isabel Lucas, no *Público*) que *Fado Alexandrino* partiu de um desafio do pai, que achava que ele devia escrever um romance balzaquiano. Nessa entrevista, Lobo Antunes cita mesmo Balzac, e a citação poderia servir para definir *Fado Alexandrino*: “O romance é a história privada das nações.” Ainda nessa entrevista, ele diz que nunca leu o livro que as filhas editaram com as cartas que escreveu durante a guerra colonial, *D’este viver aqui neste papel descripto – Cartas da Guerra*. Ele desvaloriza essas cartas, que teriam mais importância para as filhas, como mensagens de esse outro tempo, esse outro lugar, esse “lá”, para onde o pai se ausentaria tantas vezes depois, em tantas épocas. Mas vendo as cartas, escritas no momento, apenas como um registo ou uma base para qualquer coisa a ser feita a seguir, talvez no fundo ele escrevesse aquela “história privada”, sobretudo para elas e para a geração delas; para as filhas terem essa história íntima, que ele não poderia contar – tão-pouco como o pai de Nuno Cardoso lhe poderia contar a ele – em casa, directamente.

“Este livro não tenta moralizar nada. Não tenta modificar nada. É um fado em doze estrofes, que todas juntas são uma música, são um destino. E o que nasceu deste *Fado* fomos nós. E neste momento, a responsabilidade da gestão deste país é da minha geração. Temos problemas sociais, problemas económicos, problemas de integração. Temos muitos problemas, mas também temos um país extraordinário, um país que se reinventou em cinquenta anos, algo que nunca tinha acontecido em oitocentos anos de História. *Fado Alexandrino* não é um retrato negativo do país. É o retrato de um país extraordinário, onde este retrato pode existir.”

II

Tento entender porque é tão difícil escrever este texto.

É possível que me sinta intimidada pelo peso de um romance que tem sido constantemente descrito como o grande romance sobre a Revolução. E que talvez venha a provar ser o grande romance da segunda metade do século XX português.

É possível que me custe – como Nuno Cardoso acredita que irá custar a tantos espectadores – este retrato da Revolução através destes homens, que representam milhares de homens que sofreram tanto e cujo sofrimento não foi reconhecido, precisamente no ano em que se comemora o 50.º aniversário do fim da ditadura. Custa perceber, sentada na sala de teatro, que o 25 de Abril não foi uma revolução pacífica, que essa narrativa bonita, glorificada, ignora, como diz Nuno Cardoso, que “aquele dia tem catorze anos de sangue por trás”.

Também é possível que o que é duro seja a intimidade deste retrato. Quando as personagens falam, e ouvimos as suas histórias, elas falam umas para as outras. Como explica Nuno Cardoso, elas falam entre si, num lugar em que se sentem à vontade, com as pessoas a quem podem dirigir-se sem medo de dizerem as palavras erradas. Porque nunca há palavras erradas. Há apenas a raiva com que as dizemos. Às vezes, o amor com que as dizemos.

Fado Alexandrino são setecentas páginas e agora três horas de teatro de uma narrativa íntima, à qual raramente temos acesso.

É possível, ainda, que seja difícil para mim escrever este texto por eu ser uma mulher e ainda não ser claro como é que uma mulher pode falar de uma guerra que nunca lhe disse respeito, mas a partir da qual tanta violência é depois perpetrada no território do seu corpo. As mulheres, vítimas que não morrem nem matam, mas que se sujeitam a novas regras.

Também é possível que este texto se tenha tornado tão difícil de escrever porque, como acontece com todos os textos, é cada vez mais complicado parar a vida para pensar na vida.

Ainda agora houve eleições, e parece que passou tanto tempo. Ainda agora fomos surpreendidos pela ascensão da extrema-direita, ainda agora ficámos perplexos por a memória do fascismo não nos salvar de certos discursos, e já estamos tão ocupados com outras coisas.

As pessoas saem de casa para trabalhar, nos bairros de Lisboa, mais pessoas ainda vêm para Lisboa trabalhar das periferias cheias de gente. As pessoas vão cuidar das suas hortas em Canas de Senhorim. E outras vão para as fábricas que ainda não fecharam. E logo têm os horários de saída dos filhos das escolas. E depois tarefas para fazer em casa, isto quando não têm um segundo emprego. É preciso dar atenção aos filhos. É preciso comunicar com os amigos nas redes sociais. É preciso estar a par do mundo todo. Tanto que podemos viver num momento só. Como diz Nuno Cardoso: “Vivemos em doze zonas de tempo, imediatamente, e isso é ingerível para o nosso corpo natural. Estamos avassalados pela informação do presente e vivemos nessa voragem. Tudo o que é difícil de compreender é sempre contra-intuitivo e pede tempo, numa época em que até as coisas

mais importantes são avaliadas pelo *soundbite* que geram, e para as quais não há tempo.”

O problema não é que a vida não continue. A vida continuou depois da guerra colonial. A vida continuou depois da Revolução, diferente mas em muitas coisas demasiado parecida ao que era antes.

O problema é que a vida, tantas vezes, continua; e continua tão depressa.

III

“Penso muito no meu pai. Penso muito nos miúdos que estão nos Clubes de Teatro do TNSJ. Penso muito naquele rapaz, o Roldy Harrys [que integra o elenco de *Fado Alexandrino* e assegura o movimento], refugiado cubano. Penso no público. Penso no teatro. Penso nessas coisas todas. Penso como é que a peça pode afectar as pessoas. Mas, depois, quando começo a ensaiar, a trabalhar com os actores, não penso nisso. Penso no gozo do jogo da representação e penso que o espectáculo tem de estar pronto a tempo. Às vezes, mais tarde, até me esqueço de como aconteceu, olho para trás e não sei como cheguei ali.”

Não diz que pensa na filha, mas com certeza pensa.

E eu penso nas minhas filhas, enquanto tento escrever este texto, demasiado consciente das minhas falhas.

Se todas estas memórias vivem em nós, então também vão viver nelas. Resta decidirmos com que forma, com que narração, com que vontade de continuar a história.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

ALFERES: A gente, em África, des-
transforma-se em bichos, animais
lhadoras como bengalas.

saprende de estar com as pessoas,
s carnívoros, agarrados às metra-

“Não há drama, tudo é intriga e trama”

JOSÉ GIL*

Em Portugal nada acontece, “não há drama, tudo é intriga e trama”, escreveu alguém num *graffiti* ao longo da parede de uma escadaria de Santa Catarina que desce para o elevador da Bica. Nada acontece, quer dizer, nada se inscreve – na história ou na existência individual, na vida social ou no plano artístico. Talvez por isso os estudos mais sólidos e com maior tradição em Portugal sejam os que se referem ao passado histórico, numa vontade desesperada de inscrever, de registar para dar consistência ao que tende incessantemente a desvanecer-se (e que, de direito, se inscreveu já, de toda a maneira – mas onde?). Curiosamente, aquele *graffiti* tentava inscrever a impossibilidade de inscrever...

A não-inscrição portuguesa difere das outras de outros países pela sua generalidade e pelos mecanismos com que procede. Por exemplo, depois da Segunda Guerra Mundial, os alemães negaram-se a inscrever, na sua existência como na sua história, o III Reich e o nazismo, reduzidos, durante décadas, nos manuais de História dos liceus, a um “episódio” referido em dez ou vinte linhas. Esse “branco” ou lacuna invisível, ou não-inscrição, está (ainda) a ter efeitos imprevisíveis na sociedade alemã, não sendo sem dúvida alheio à subida do neonazismo.

O 25 de Abril recusou-se, de um modo completamente diferente, a inscrever no real os 48 anos de autoritarismo salazarista. Não houve julgamentos de pides nem de responsáveis do antigo regime. Pelo contrário, um imenso perdão recobriu com um véu a realidade repressiva, castradora, humilhante de onde provínhamos. Como se a exaltação afirmativa da “Revolução” pudesse varrer, de uma penada, esse passado negro. Assim se obliterou das consciências e da vida a guerra colonial, as vexações, os crimes, a cultura do medo e da pequenez medíocre que o salazarismo engendrou. Mas não se constrói um “branco” (psíquico ou histórico), não se elimina o real e as forças que o produzem, sem que reapareçam, aqui e ali, os mesmos ou outros estigmas que testemunham o que se quis apagar e que insiste em permanecer.

Se, num certo sentido, se disse até há pouco (hoje diz-se menos) que “nada mudou” apesar das liberdades conquistadas, é porque muito se herdou e se mantém das antigas inércias e mentalidades da época da ditadura: desde o medo, que sobrevive com outras formas, à “irresponsabilidade” que predomina ainda nos comportamentos dos portugueses.

Com efeito, no tempo de Salazar “nada acontecia” por excelência. Atolada num mal difuso e omnipresente, a existência individual não chegava sequer a vir à tona da vida. E o que era uma vida, nesse tempo? Aquilo que ditava o ideal moral do salazarismo: uma sucessão de actos obscuros, com tanto

mais valor quanto se faziam modestos, humildes, despercebidos... Onde inscrevê-los, se não havia espaço público e tempo colectivo visíveis; onde, senão na eternidade muda das almas, segundo a visão católica própria de Salazar?

Nisso, como em tantos outros aspectos, o Portugal de hoje prolonga o antigo regime. A não-inscrição não data de agora, é um velho hábito que vem sobretudo da recusa imposta ao indivíduo de se inscrever. Porque inscrever implica acção, afirmação, decisão, com as quais o indivíduo conquista autonomia e sentido para a sua existência. Foi o salazarismo que nos ensinou a irresponsabilidade – reduzindo-nos a crianças, crianças grandes, adultos infantilizados.

O 25 de Abril abriu um processo complexo de luta intensa contra a não-inscrição, pelo menos num plano restrito, com os governos provisórios a tomarem medidas “definitivas”, a criarem “factos (leis, instituições) irreversíveis” antes de caírem, na ânsia desesperada de deixarem obra feita, indestrutível, com a qual contribuiriam para a construção da nova sociedade. Simplesmente, o substrato da não-inscrição continuava vivo, e toda essa actividade frenética e delirante para inscrever a Revolução – escrevendo a História – não fazia mais do que alimentar a impossibilidade de inscrever, essa sim, inscrita no mais profundo (ou à superfície inteira) dos inconscientes dos portugueses.

Foi assim que o discurso político se tornou dominante na vida portuguesa. Num certo momento ele transvasou para a sociedade civil, identificando todo o poder com o poder político. As únicas oportunidades para inscrever o que quer que fosse da existência individual ou colectiva deviam necessariamente passar pelo poder político.

Foi assim também que a vida social portuguesa, agora pacificada, normalizada, viu a não-inscrição reassumir os seus privilégios em todo o seu esplendor. Tal ministro que se aproveita ilegalmente de uma lei para escapar ao fisco demite-se para voltar à tona incólume, meses ou anos depois; o escândalo que mancha a acção de um governante, longe de o afastar definitivamente da política, pode ser mesmo a ocasião para começar uma carreira com um futuro ainda mais brilhante (um posto mais bem remunerado ou com prestígio internacional, etc.). Nada tem realmente importância, nada é irremediável, nada se inscreve.

E se tudo se desenrola sem que os conflitos rebentem, sem que as consciências gritem, é porque tudo entra na impunidade do tempo – como se o tempo trouxesse, *imediatamente*, no presente, o esquecimento do que está à vista, presente.

Como é isto possível? É possível porque as consciências vivem no *nevoeiro*.

O que é o nevoeiro? Ele é a causa da não-inscrição ou esta existe por efeito daquele? É impossível responder a esta questão. Existiria antes uma dupla causalidade recíproca a partir de um trauma “inicial”, ele próprio resultado da convergência e da acumulação de muitos pequenos acontecimentos traumáticos que fugiram à inscrição (histórica, social e individual). Qualquer coisa como um Alcácer-Quibir que se recusa a aceitar e de onde

nasceu o nevoeiro. Não o da lenda, que é futuro e lugar de epifania, mas uma neblina presente que se apodera do interior da consciência e a rói, sem que ela dê por isso. Um “branco psíquico”, ou melhor, uma multiplicidade de brancos psíquicos atravessam a consciência clara, de tal maneira que, sem que ela se aperceba, formam-se as maiores obscuridades e confusões. É o branco psíquico inconsciente esfarelando, fragmentando a consciência em mil bocados, cada um deles, no entanto, plenamente consciente no seu campo próprio.

O nevoeiro é o plano invisível de não-inscrição. Pode parecer estranho defini-lo como um plano e não como um volume, mas não se trata de conceber a melhor analogia de formas, mas sim de funções: o nevoeiro, ou sombra branca, não constitui, por exemplo, um “meio” ou uma atmosfera. Estas são vividas pelo sujeito enquanto aquele designa um estrato inconsciente que se aloja na consciência (na linguagem, nas imagens, nos afectos, nas sensações). É um plano porque é um buraco, uma lacuna, um branco onde faltou uma inscrição na consciência e no discurso. O que provoca transformações radicais no comportamento e no pensamento do sujeito.

Não se pense, porém, que o nevoeiro implica uma mistura indefinida de ideias, ou um espírito obscurecido, enevoadado por qualquer confusão mental. Já vimos que não é assim; ao contrário, é porque existe não-inscrição que a consciência adquire uma nitidez particular. A consciência que resulta da não-inscrição vai conduzir o indivíduo português a familiarizar-se com espaços crepusculares, com o “entre-dois” de todas as alternativas que se erguem no seu caminho. Não implica isso que ele entre numa “atmosfera subliminar”, ou ganhe não sei que textura amorfa da consciência. Num certo sentido, é o contrário que sucede: o sujeito é levado a elaborar estratégias precisas de pensamento e de acção, de tal maneira que se podem desenhar mapas dos percursos que traçou.

* Filósofo e ensaísta.

Excertos de “O país da não-inscrição”. In *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*. Relógio D'Água Editores, Novembro de 2004.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

Antes da revolução



Antes do 25 de Abril, antes da Liberdade

ANA GOMES*

Era o medo.

Fiquei atordoada! A minha mãe rispidamente a mandar-me sair da mesa, de castigo. Por uma crítica a Salazar, que eu acabava de esboçar num almoço de família – o “Botas”, ou o “Barrabotas”, ou o “Bota-de-elástico”, ou qualquer insulto assim, tosco e incipiente. Eu teria uns doze anos. E a minha mãe, de cara fechada, a ralhar-me. Não se dizia aquilo em lado nenhum: “Estás proibida de repetir isso, onde quer que seja!” Fiquei indignada, pois sabia que ela pensava o mesmo, já a ouvira dizer aquilo e pior: chamara ao Presidente do Conselho “o ditador”, e eu até tinha perguntado ao meu pai o que significava.

Acho que foi nesse dia que entendi que vivíamos asfixiados: ela depois veio, às boas, tentar explicar que, se eu repetisse aquilo no autocarro para o liceu, ou no liceu, ou na ginástica, ou na natação, onde quer que fosse, a família inteira podia ficar em perigo, amargar duramente. O regime não tolerava crítica nenhuma. Quem falava mal do governo, e de Salazar em especial, podia ir preso e nunca mais voltar! O medo era instilado assim, para vir de dentro e nos tolher. Pois era por medo, para me defender a mim, à minha irmã e a toda a família, que a minha mãe nos procurava amordaçar.

A minha memória mais forte é, pois, a do medo que paralisava as pessoas, uma das armas mais poderosas das ditaduras. Sufocava, congelava, rebaixava-nos, tornava-nos seres inferiores, impotentes, incapazes de nos expressar, de protestar: conformava-nos, dissuadindo-nos de ambicionar, de sonhar, de querer mais e melhor.

O medo de falar.

De criticar ou dizer mal do governo, ou do “Botas” (Salazar usava sempre botas). Fazê-lo, mesmo em casa, diante de crianças, seria incorrer num risco enorme. Não havia liberdade. Não se podia sequer opinar sobre temas políticos ou sociais, ou sobre a guerra e a paz, onde quer que fosse: salas de aula, bibliotecas, cafés, restaurantes, espectáculos, transportes, ou qualquer local público.

Havia, porém, quem corajosamente o fizesse – o meu pai, homem do mar, educado e cosmopolita, levava-nos ao teatro sempre que vinha a terra e estava sempre a descobrir, e a mostrar-nos, segundos significados, ocultos, nas falas dos actores. Trazia sempre livros que cá não se encontravam, lia muitos jornais e descobria o que não estava lá escrito, parecia adivinhar as entrelinhas... Mas toda essa coragem podia ser uma porta de entrada no radar dos informadores da PIDE, a polícia política. Era suicida falar de certos temas ao telefone (ironicamente, hoje

* Embaixadora aposentada, ex-membro do Parlamento Europeu.

poderemos estar em situação parecida, à conta de perversas disfunções da Justiça: por exemplo, sabemos de um governante que esteve quatro anos sob escuta, autorizada judicialmente, em manifesta violação dos mais elementares direitos humanos).

Era a censura. E a autocensura.

Até ao 25 de Abril eram inúmeros os filmes, as peças de teatro, os livros e os discos proibidos em Portugal. Os jornais viviam sob a espada brutal do “lápiz azul” da censura. Eram extensas as listas de obras apreendidas nas próprias livrarias, impedidas de passarem na rádio e nos cinemas. Muitos livros só se podiam comprar no estrangeiro e traziam-se escondidos na bagagem, como contrabando. Ou no forro da canadiana, descosida e recosida para o efeito na véspera, como aquela que eu vestia quando cheguei no comboio Sud-Express de Paris, de umas férias grandes a trabalhar na Alemanha, em Outubro de 1972. E mais do que os livros escondidos no forro, o que pesava era o medo de ser apanhada na alfândega, ficar sem os livros e ser denunciada à PIDE, presa e impossibilitada de estudar.

Era a miséria, o analfabetismo, o trabalho infantil.

Tinha sido educada, treinada, para exercer autocensura, embora sabendo que se podia ler nas entrelinhas. Mas era jovem, sonhava com a liberdade e a justiça. E só via injustiça na miséria, pungentemente exposta nas ruelas dos extensos bairros-de-lata que o autocarro entre Benfica e Algés atravessava. Como as ruelas tortas dos “bidonvilles” habitados pelos portugueses emigrados em França. Nunca consegui esquecer o que vi nas cheias de 1967, atrás do nosso bairro, na Damaia: retirados os corpos, ficaram casebres desfeitos em rios de lama. E velhotes e miúdos a pedir pão, a pedir tudo, porque tudo tinham perdido... Por todo o país, milhares de crianças não iam à escola, tinham de trabalhar nos campos e em casa. Havia casebres-oficinas, cheios de miúdos a ajudar os pais a coser sapatos. E tanta gente analfabeta, velhos e novos.

Era a PIDE, a polícia política.

Naquele Outono de 1972, arranjámos boleias do sul da Alemanha até Paris. Ali, numa grande manifestação contra a guerra do Vietname (impensável cá), soubemos da revolta popular gerada em Portugal pelo assassinio do estudante José António Ribeiro Santos, morto por um pido, no Instituto Superior de Economia, em Lisboa. E a enfurecida rebelião dos estudantes levava o regime, em tensa era marcelista, a encerrar toda a Academia. Fiquei ainda um mês à espera de entrar na Universidade.

O assassinio mostrava que havia pior do que o medo de imaginar a polícia política, a PIDE/DGS, a bater-nos à porta de casa de madrugada. Pior do que o medo de ser denunciada, tendo ou não actividade política clandestina. Havia informadores por todo o lado, o sistema era inquisitório, as denúncias eram anónimas – ou tornadas anónimas –, e não era preciso ser-se culpado/a de nada para se ser suspeito e até incriminado.

Quando a Faculdade de Direito de Lisboa reabriu, em Novembro de 1972, além das carrinhas da polícia de choque parqueadas na Alameda na Cidade Universitária, tínhamos os “gorilas” dentro da escola: a ditadura iniciara o sistema dos “vigilantes escolares”, para intimidar e espancar os estudantes. Porque eles e elas volta e meia bramavam contra a ditadura e, em especial, contra a guerra colonial, que os levava, a eles, para matar e morrer nas Áfricas. Ou os obrigava a fugir, para o exílio em paragens europeias. Algum “passador” os guiaria, como a milhares de camponeses e trabalhadores, para atravessarem, a salto, uma Europa cheia de fronteiras. À procura de uma vida melhor, mais digna.

Era a prisão.

Entreí na Faculdade com a profunda injustiça da guerra colonial em pano de fundo e um anseio premente: juntar-me ao grupo mais activo e eficaz que lá encontrasse para derrubar a ditadura. Assim fiz, e mais se enquistou o medo de ser presa, torturada e condenada. Por delito de opinião, acções subversivas, ou pelo que fosse. Discutíamos muito, treinávamo-nos a usar a cabeça, para superar o medo e racionalizar os perigos, preparando-nos para resistir à prisão, à tortura e à delação.

Fomos postos à prova naquele dia 13 de Dezembro de 1973, em que eu e mais três alunos fomos agarrados e espancados pelos “gorilas” dentro da Faculdade, entregues à Polícia cá fora, e por ela depois despejados em celas imundas no Governo Civil. Felizmente, uma dos quatro jovens presos tinha um familiar bem colocado no regime, que logo tratou de a livrar, beneficiando todos os outros por tabela. No dia seguinte, de manhã cedo, reuniram-nos no claustro e mandaram-nos para o olho da rua, ali na Rua Capelo, no coração de Lisboa. Tínhamos escapado a uma estada de meses na prisão de Caxias...

Era assumido o risco de ter a vida estragada para sempre. O poder da PIDE/DGS era total e arbitrário. O direito de defesa era muito limitado. Poucos advogados se dispunham a defender presos políticos. Os tribunais plenários eram totalmente políticos, comandados pelo governo e pela “pidaria”. Podia-se ficar na prisão sem ir a julgamento, por um mês, um ano, ou anos, indefinidamente.

Era o desemprego, a discriminação social.

Podia-se sobreviver, mas tínhamos de estar preparados/as para receber do regime e da sociedade o labéu de “oposicionista”, o que implicava ser-se preterido/a na universidade, excluído/a de uma profissão e privado/a do ganha-pão, sobretudo no ensino e no funcionalismo público. Aconteceu a milhares de cidadãos e cidadãs. Acontecera ao meu avô Tereso, por ter sido membro, na República, da União dos Professores Primários: com a ditadura, para ter colocação numa escola, teve de se fazer membro do partido único, a União Nacional. E pagar quotas: escolhera pagar o mínimo, um tostão. Até na cedência ao regime se podia resistir!

Era a arbitrariedade instituída.

Em Janeiro de 1974, onze alunos de Direito foram subitamente suspensos da Faculdade. Muitos estudantes estavam presos, nós só ficámos impedidos de entrar na escola e fazer exames. Mas tínhamos de arranjar advogados para nos defenderem nos processos disciplinares de que éramos alvo. O jovem Jorge Sampaio foi um desses corajosos advogados. Porque era precisa muita, muita coragem, mesmo para quem exercia uma profissão liberal. Estando suspensa da Faculdade, tratei de arranjar emprego e casar, para ter cobertura e mais liberdade para me dedicar à luta pelo derrube do regime. Não fosse aquela madrugada clara e límpida do 25 de Abril de 1974, e eu poderia não ter voltado à universidade, nunca mais teria completado o curso. Possivelmente teria partido, para a clandestinidade ou para o exílio.

Era a guerra.

Porque a guerra colonial nos agoniava a existência. O meu companheiro estava no fim do curso, em breve ia ter de escolher: partir para a guerra, para matar e podendo morrer, ou partir para a Suécia, onde já tinha amigos exilados.

A guerra, a partir de 1961, com a obrigação de combater nas colónias, tornara-se numa espada de Dâmocles para todos os homens. E para as mulheres também. Para muitas e muitos era também uma agressão cívica, um sobressalto moral, ético e político. Porque aquela era uma guerra absurda, injusta, impossível de ganhar. “Nenhum povo pode ser livre se oprime outros povos”, repetíamos. Nas pinturas que fazíamos, à sorrelfa, alta noite, em muros estrategicamente escolhidos em várias rondas, dias e noites antes, a frase que mais deixei gravada, de *spray* em punho, foi: “Abaixo a guerra colonial!”

Era a opressão das mulheres.

As mulheres eram quem mais sofria com a guerra colonial. Os homens que a tinham de fazer estavam focados nela e à espera que o tempo passasse. Mas as mães, avós, mulheres, companheiras ou namoradas viviam intermináveis anos com medo de perder os filhos, netos, maridos, companheiros ou namorados. E muitas perdiam mesmo. Muitas vezes perdendo também o seu sustento material. A oferta de trabalho para as mulheres era escassa, pouco qualificada e mais mal remunerada. A autonomia financeira das mulheres no contexto familiar era uma raridade. O homem era, por via de regra, quem assegurava o ganha-pão da família. Frequentemente o único, sobretudo em meios mais pequenos. A perspectiva do seu desaparecimento ou da sua morte era um factor de pânico para todos os dependentes. A sociedade fora construída e moldada para dar primazia ao homem e era quase totalmente dirigida por homens.

Era a interdição de certas carreiras para as mulheres.

Era baixíssimo o número de mulheres na vida pública, e ainda mais diminuto na vida política. Embora, dado a guerra levar os homens, muitas

jovens mulheres, já qualificadas, tenham sido chamadas para a função pública. Mas era residual o número de mulheres escolhidas para lugares decentemente remunerados na administração do Estado, ou no mundo empresarial. E havia sectores inteiros legalmente interditados às mulheres: as magistraturas, a diplomacia e as Forças Armadas estavam-lhes vedadas. Só com o 25 de Abril vieram as mudanças: a primeira mulher ingressou nas magistraturas logo em 1974, na diplomacia em 1975. Mas nas Forças Armadas só em 1988.

Hoje, 65 % dos procuradores da República são mulheres, como mais de 60 % dos juizes. Dos nossos diplomatas, 32 % são mulheres, embora nas Forças Armadas a percentagem seja ainda muito inferior, cerca de 13 %. A Constituição da República de 1976 veio consagrar uma crucial mudança de paradigma civilizacional, não mais fazendo a dignidade e a realização pessoal e profissional de mais de metade da população portuguesa dependerem da condição de género.

Era a falta do direito ao divórcio.

O divórcio era inexistente para pessoas casadas pela Igreja, a esmagadora maioria dos portugueses e portuguesas. Este era outro factor de enorme infelicidade pessoal e de tremenda penalização social, para homens, mulheres e crianças, muitas delas legalmente ferradas com o estigma de “filhos ilegítimos”. Embora o direito ao divórcio existisse em Portugal desde a implantação da República, em 1910, apenas era reconhecido pelo Estado para casamentos civis, que eram uma minoria.

A seguir ao 25 de Abril, espontâneas e vociferantes manifestações populares, organizadas sem patrocínio de partidos políticos, logo encheram as ruas pedindo a revisão da Concordata que ligava o “Estado Novo” e a Santa Sé. E logo em 1975, a Concordata foi revista, negociada com o Vaticano por Francisco Salgado Zenha, facultando o direito ao divórcio também para pessoas casadas pela Igreja. O país inteiro respirou de alívio, acabava a hipocrisia que tanto sofrimento causara a tantas famílias!

A Constituição de 1976 veio consagrar o princípio da igualdade como direito fundamental, incluindo obviamente a igualdade de género. O conceito de filiação ilegítima foi removido do Código Civil em 1977.

Era a interdição de votar para as mulheres.

Não havia direito de voto universal. Até ao 25 de Abril, só algumas mulheres podiam votar. Carolina Beatriz Ângelo descobriu uma “lacuna” polémica na lei da República que, durante um curto período, entre 1911 e 1913, permitia dar o voto a mulheres que fossem “chefes de família”. Ou seja, viúvas. Em 1913, essa “lacuna” foi rectificada pelo regime patriarcal e o voto das mulheres regressou às cavernas. Entre 1913 e 1931, nenhuma mulher voltou a poder votar.

Em 1931, as mulheres foram caridosamente autorizadas a participar em “actos eleitorais” da ditadura, isto é, nas suas farsas eleitorais. Mas apenas podiam votar as mulheres que comprovassem ter concluído um curso

secundário ou universitário. O que resultava, evidentemente, num número diminuto de mulheres eleitoras.

Só o 25 de Abril veio pôr Portugal no mapa da decência e das democracias, ao estabelecer o direito universal ao voto.

Era a criminalização do aborto.

Abortar era crime grave, punido com prisão. Até há dezassete anos. Ou seja, mesmo depois do 25 de Abril! O sofrimento e a humilhação das mulheres continuaram, brutais. Muitas mulheres morreram, continuaram a morrer. Sobretudo mulheres pobres, forçadas a abortar clandestinamente e sem condições sanitárias mínimas, porque os hospitais públicos lhes estavam vedados. Poucas mulheres tinham dinheiro para recorrer a clínicas privadas seguras, que abundavam no estrangeiro. E, depois do 25 de Abril, também abundavam em Portugal, navegando na ilegalidade e na mais abjecta hipocrisia.

A ultrapassagem deste gravíssimo problema de direitos humanos das mulheres, e um problema de saúde pública, demorou mais trinta e três longos anos, depois do 25 de Abril. Após um referendo nacional, com férrea resistência da Igreja e das forças políticas da direita mais retrógrada, em 2007 a lei de despenalização da IVG – Interrupção Voluntária da Gravidez veio finalmente libertar as mulheres portuguesas de um jugo histórico quase sem paralelo na Europa.

Ainda hoje persistem sinistras forças que tudo fazem para conseguir reverter e obstruir a aplicação da lei da IVG, incluindo muitos hospitais públicos. Mas com o 25 de Abril foi finalmente possível atacar – e vencer – este ultra-reduto do patriarcado e da opressão das mulheres.

Defender a liberdade e a democracia.

Antes do 25 de Abril, vivíamos num país triste, oprimido, deprimido e deprimente: o Portugal do medo, da miséria, da injustiça, de chocantes desigualdades e discriminações. E sobretudo sem horizontes de esperança e de dignidade.

O pesadelo terminou há cinquenta anos. O que é muito tempo. Mas é, também, pouco tempo! As democracias nascem e cultivam-se, exercitando-as. Podem morrer se não cuidarmos delas. E não cuidamos muito, neste país. Demos a democracia por adquirida, deixámos que as desigualdades voltassem a agravar-se, permitindo que assim crescessem os inimigos da liberdade e da democracia. E eles estão a aproveitar para as minar e destruir.

Urge agir-mos para defender e reforçar a democracia, que é o outro lado da liberdade!

25 de Abril sempre!

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.



Photomaton e Vozes

No texto de Dinis Machado sobre *Fado Alexandrino* incluído neste Manual, o escritor e jornalista designa-o como “o photomaton” de um período da história portuguesa. Reunidos nesta secção estão outros tantos instantâneos: depoimentos, relatos, anúncios, poemas, notícias ou aerogramas de quem viveu a guerra colonial. De viva voz.

*

“Sem espetáculo e sem alianças, orgulhosamente sós.”

Discurso de OLIVEIRA SALAZAR, referindo-se à guerra colonial, proferido na posse da Comissão Executiva da União Nacional, em 18 de fevereiro de 1965.

*

Muitas vezes, chego a pensar que não passo de um fantasma, no mundo dos fantasmas e da hipocrisia, que me obriga a viver num mundo de ilusões, distante de mim. Quem sou eu? Afinal, ainda não consegui saber, porque hoje em dia ninguém sabe quem é, e ninguém pertence a si mesmo. É um mundo nojento em todos os sentidos. Um mundo-fantasma!

E ao pensar nisto, lembrei-me da guerra subversiva de que Angola, Moçambique e Guiné, parcelas bem portuguesas, estão sendo alvo. Países estrangeiros, que tudo ambicionam, auxiliados pelas grandes potências mundiais, desencadeiam essa guerra, que Portugal, com todos os direitos, está defendendo.

Nós, soldados, lutamos e vencemos constantemente o inimigo, que, à falsa fé, nos procura surpreender de todas as maneiras. Mas esse inimigo jamais nos amedrontou, pelo que em Portugal andamos e continuamos a andar tranquilamente, onde todos falam português e se compreendem mutuamente, calcando a seus pés o inimigo e as suas ameaças.

Assim, viemos passar dois anos no continente africano português, terras que todos deviam conhecer, pois as maravilhas que mesmo as próprias matas encerram têm uma valorosidade estupenda. Terras onde, ao fim e ao cabo, deixámos nestes dois anos um pouco da nossa alma, do nosso pensar e dos nossos costumes, que trouxemos da Europa, daquele canteiro à beira-mar a que nos orgulhamos de chamar e pertencer: Portugal.

Excerto de *Este Mundo*, de ANTÓNIO SOUSA, o *Flores*, in *Caminho*, n.º 19, órgão de informação do BArt – Batalhão de Artilharia 1926, CArt – Companhia de Artilharia 1770, que teve comissão em Angola de 14-11-1967 a 14-11-1969.

*

Fui para Angola em 1967 e regresssei em 1969. Fomos recrutados em condições muito adversas, a seleção era feita sem critérios apurados. Eram necessários 10 000, 20 000 ou 50 000 soldados, eles tinham de aparecer, fosse como fosse. Na grande maioria, íamos contrariados para a guerra. Eu deixei uma carreira e não tinha perfil para combater, mas tive de comandar tropas. Deixámos para trás famílias, namoradas e esposas.

Quanto às operações, umas programadas, outras relâmpago, não havia um critério, um fio condutor. Por vezes, não tínhamos grande segurança. Recordo uma noite, em que fomos destacados para um aquartelamento numa zona de algumas fazendas, não exatamente abandonadas, mas cujos proprietários tinham ido para zonas mais seguras. Nesse aquartelamento, não havia grandes regras, era uma tropa um pouco esfrangalhada. Muitos estavam a fazer segurança a trabalhadores agrícolas contratados, que viviam numa situação de completa escravatura. Ouvíamos muitas vezes tiroteios e não sabíamos a razão, não tínhamos tropas no exterior. Nessa noite, recolhi o meu pelotão. Estávamos a jogar às cartas, aí pelas duas da manhã, quando ouvimos um grande burburinho e saímos com uma *berliet*.¹ Vimos um cenário dantesco numa das camaratas dos tais trabalhadores agrícolas: indivíduos com cabeças cortadas a meio, braços para um lado, pernas para o outro. Nessa madrugada, carregámos mais de vinte corpos. Quando saímos, nem que fosse para um abastecimento de água para os nossos reservatórios, sentíamos medo. E descontentamento. Contávamos os dias até podermos regressar. Muitos desertaram, nunca mais se sabia deles, outros, como eu, aguentaram até ao fim.

No início da guerra, em 1961, ia-se com o intuito de combater os chamados “terroristas”. No período em que estive em Angola, a situação modificou-se, até na relação com as populações. A falta de furriéis ou de cabos, por exemplo, nas nossas companhias vindas de Portugal eram colmatadas por tropas locais, em situação de igualdade. Ainda hoje mantenho o contacto com angolanos, alguns vieram viver para cá.

No fim da comissão, éramos convidados a continuar. Muitos fizeram-no, iam para a PIDE ou para a GNR. A guerra, para muitos, era um bom negócio. Conheci sargentos e oficiais que fizeram duas e três comissões. É evidente que estavam na parte administrativa, não corriam riscos, como nós. A guerra foi feita por soldados, cabos, furriéis e alferes.

Inventávamos coisas para esquecer o nosso descontentamento, por exemplo, obras no aquartelamento, para melhorar as condições e ocupar o tempo. Quando viajávamos até Luanda para nos reabastecermos, os nossos colegas aí colocados não faziam ideia do que se passava em Nambuangongo. Quando lá regressávamos, o nosso estado de espírito mudava bruscamente. Aquela região é a mais densa de Angola, com árvores que não deixam passar a luz.

Fiz um mês de férias na metrópole, como se dizia. Quando eu e um amigo voltámos a Luanda, não tínhamos como regressar no próprio dia ao quartel. Normalmente, viajávamos com o MVL – Movimento de Viaturas Logístico, que assegurava o abastecimento de víveres, mas demorava três

dias a chegar ao destino. Tivemos de alugar um aerotáxi. Isso custou-nos metade do ordenado do mês, e não ganhávamos mal, cerca de cinco contos. Era um avião pequeno, de quatro lugares, a viagem demorou duas horas, e na aterragem o piloto fez-se à pista muito em cima (os nossos aquartelamentos eram em locais elevados, por causa da visibilidade, cortava-se um pouco à crista da montanha para fazer a pista em terra batida), bateu com uma das asas no chão e desfez-se, mas nós saímos ilesos.

Na noite seguinte, partimos numa operação chamada “Lua Cheia”. Caminhámos durante três horas, avançando por trilhos, às curvas. Na escuridão, o último elemento da companhia que ia à nossa frente recuou um pouco sem querer e o primeiro da nossa chocou com ele e deu um grito. O apontador de metralhadora começou a disparar, caíram árvores, pensámos que íamos ser abatidos. Acabámos depois por perceber que tudo se deveu a esse choque involuntário. Continuámos a caminhar e já de madrugada começámos a ver plantações. Foi-nos dito que o objetivo ainda seria uns mil metros à frente. Levávamos um guia e um tradutor e, perto do objetivo, um tiro atinge o guia, furando-lhe em duas a mão esquerda. Fomos atacados e mataram o apontador de metralhadora que seguia ao meu lado. Tivemos de fazer a retirada pelo mesmo caminho, já com luz do dia. Ouvíamos insultos vindos do mato, num português um pouco deturpado, e tivemos de ser escoltados pela força aérea. Só nesse dia tivemos dezassete ataques.

Durante três semanas, não fiz nenhuma operação para o exterior, porque estava sempre a rever a situação, a cabeça aberta ao meio do meu camarada apontador de metralhadora, que já não me devolveu uma pergunta que lhe tinha feito, e eu a querer “vingar” essa morte, eu que nunca nem uma galinha matei.

Lembro-me da correspondência com a minha mulher, dos aerogramas que demoravam às vezes um mês a chegar a Portugal. Ainda hoje ela me fala da ânsia com que esperava o carteiro, e de ele, sabendo que não trazia correspondência, não passar pela porta dela porque se sentia constrangido.

Tenho um louvor de guerra, onde se lê furriel fulano, destemido, galvanizador, bom comandante de tropas. Fiz o que fiz por revolta, ao ver um camarada ser morto, não por heroísmo. E a forma como os corpos aqui chegavam, sem nenhuma atenção lhes ser prestada, eram apenas mais um número. Foi uma guerra tão estúpida!

JACINTO SOARES, furriel miliciano.

*

Eu rodo o olhar em volta
E sinto que não tenho nada, não sei de nada,
Nada conheço...
Sinto estranhos os olhos que me fitam,
Distantes as mãos que para mim se estendem
Em humilhante compaixão, zombando...

Desconheço a própria voz da minha consciência
A intranquila força dos meus sentimentos...

E se o Sol nasce, esplendoroso,
Ou se se esconde, multicolor e belo,
Se a Lua rompe, iluminando o céu,
E se estrelas há que brilham no infinito,
Eles também... Tudo me abate.
Trazem recordações, tristezas,
São portadores do que ansiava olvidado.

Excerto de *Nada*, de ARNALDO JANUÁRIO, in *Caminho*, n.º 19, órgão de informação do BArt – Batalhão de Artilharia 1926, CArt – Companhia de Artilharia 1770, que teve comissão em Angola de 14-11-1967 a 14-11-1969.

*

Estão à venda os aerogramas para os soldados em serviço no ultramar

Começou hoje, na sede do Movimento Nacional Feminino, à rua Presidente Arriaga, 6 – 1.º, a distribuição dos aerogramas isentos de franquia para a correspondência trocada entre os militares portugueses destacados nas províncias ultramarinas e seus familiares e madrinhas de guerra.

Este regime de isenção foi estabelecido pela portaria n.º 18 545, de 23 de junho, assinada pelos ministros do Ultramar e das Comunicações.

O Movimento Nacional Feminino enviou hoje, a todas as suas comissões distritais e concelhias, aerogramas para serem vendidos nas diversas localidades do país.

Esclarece-se que, em Lisboa, os interessados podem dirigir-se à sede daquele Movimento, a fim de adquirirem as cartas, que são vendidas, prontas a utilizar, sem mais encargos, ao preço de \$20. Nas províncias ultramarinas, os aerogramas serão distribuídos gratuitamente aos soldados.

Anúncio do *Diário Popular*, 2 de agosto de 1961.

*

Tinha 23 anos quando fui mobilizado para Angola. A minha companhia era a CArt – Companhia de Artilharia 2783, que seguiu em novembro de 1970 para Luanda, à qual me juntei a 4 de dezembro, depois de ter sido submetido a uma operação no hospital da Estrela, em Lisboa.

O barco zarpou do Cais Rocha Conde de Óbidos e depois de quatro horas de navegação ouvi dizer que estávamos a voltar para trás. Olhei para longe, vi luzes, pensei que estaríamos já no Norte de África, em Marrocos. Havia a denúncia de uma bomba a bordo. O alerta foi levado a sério, o barco regressou e ancorou perto de Lisboa. Ao lançar a âncora, ouviu-se um enorme estrondo. Pensámos que seria a dita bomba e todos, mesmo os que não sabiam da denúncia, começaram a correr, aflitos. Parecíamos formigas, cada um para o seu lado, escorregando nos vômitos devido ao enjoo da

viagem. Do cais, vários barcos pequenos, da Guarda Fiscal, da Judiciária e de outras polícias, aproximaram-se e os seus ocupantes entraram no nosso, para averiguar da existência dessa bomba, que, de facto, não havia.

Seguimos viagem e ao quarto dia começou a dizer-se que já não íamos para Angola, mas para a Guiné. Se, na altura, ir para Angola era considerado o menos mau, para muitos ir para a Guiné era muito pior. A desmoralização foi grande, mas essa mudança de rumo não se verificou e seguimos para Luanda. Antes da chegada, a maioria estava com diarreia e dizia-se que teríamos de ficar em quarentena. Deram-nos um medicamento e finalmente desembarcámos em Luanda.

Fui para o Campo Militar do Grafanil, para depois me juntar à minha companhia. Avisaram-me que aí havia furtos e eu levava algum dinheiro que o meu pai me tinha dado. Não foi dinheiro o que afinal me roubaram, mas roupa de civil, que eu levei para, quando pudesse, me sentir desmilitarizado. Esperei aí catorze dias para ir para Quipedro, integrado num MVL – Movimento de Viaturas Logístico, camionetas que levavam todo o tipo de géneros alimentícios; mas, em vez de ir num Unimog² ou numa *berliet*, ofereceram-me boleia numa das camionetas que levava cervejas e eu aproveitei para ir bem sentado.

Chegados a Quipedro, o capitão do aquartelamento chega-se à camioneta para a direccionar para a cantina, e eu, com a boina na cabeça, bato-lhe continência. Este capitão mandou dizer, por um colega operador-cripto (éramos conhecidos como os “cifras”), que eu deveria levar uma carecada, porque não se batia continência nessa circunstância. Era um capitão fantástico, um militarista ferrenho, mas essa faceta dele foi muito boa, para salvo de todos na companhia. Fui ter com ele para evitar a carecada, pedi desculpa e disse-lhe: “O último filme que vi no ‘Putó’ (no ultramar, chamava-se assim à metrópole), no Águia d’Ouro, foi *You Only Live Twice – Só se Vive Duas Vezes* [1967]. Já vivi e morri uma vez, meu capitão, deixe-me viver a segunda.” Ele refletiu uns segundos, ordenou que cortasse o cabelo bem curtinho, que o fosse mostrar, e tudo acabou por correr bem.

Disseram-me que iríamos trabalhar dia sim, dia não. À hora do almoço, juntávamo-nos aos radiotelegrafistas para um jogo de cartas, o *king*. Ao segundo dia, chega uma mensagem com o código “Papá”, que significa “urgente”. O colega ao lado desvaloriza a situação, “aqui é tudo urgente”, e continuamos o jogo. Eu tinha dois dias, ele dois meses de comissão! Quando fomos descriptar a mensagem, ela dizia que já não era necessário o pelotão sair, que a situação estava resolvida. Quando fui entregar a mensagem ao capitão, ele disse-me: “Se acontecer alguma coisa a um colega teu, que saiu indevidamente por tua causa, dou-te um tiro e mato-te.” Passados minutos, ouvem-se tiros. Rezei a todos os santos, chorei, despedi-me da vida. Entretanto, chegou outra mensagem, dizendo que aqueles tiros eram afinal “caça”, alguém à caça de animais. O pelotão regressou sem nada de especial ter acontecido. Nesse momento, ganhei uma força renovada para o resto da minha estada, passei a viver a minha segunda vida.

Eu jogava futebol, e em Quipedro o capitão nomeou-me o responsável pela formação de uma equipa. Mais tarde, o capitão foi promovido a

major, foi comandar a segunda repartição dos transportes em Luanda, e fui eu quem lhe entregou essa mensagem. Uns dias depois, ele fez um jantar especial de despedida da companhia e a todos se dirigiu individualmente. Quando chegou a minha vez, pôs a mão no meu ombro e disse-me: “Valeu a pena ter confiado em ti.” Essas palavras, vindas de um capitão tão experiente, fizeram desaparecer todas as angústias anteriores.

Quando um dia recebi uma mensagem dizendo que um pelotão ia a Lué com víveres, pedi ao capitão para ir com eles. Na volta, eu vinha num Unimog, mais ou menos a meio, e os tiros começaram, de um lado e do outro. O caminho era picado e às curvas, e os que iam à frente viram “caça”. Havia um sinal: quando se via “caça”, tirava-se a boina e punha-se a mão no ar. Indo a meio, não vi as boinas no ar. Com os tiros, todos os operacionais se atiraram para o chão. Eu fiquei de pé, não estava habituado, e ali fiquei, como se fosse um alvo, caso se tratasse de uma emboscada. Um furriel disse-me depois: “Tu devias era levar um tiro nos cornos, por não te teres atirado para o chão.” Resolvi isso com ele depois, e ainda hoje, nos almoços de batalhão, quando ele traz isso à conversa, ele compreende a minha reação, porque lhe fiz frente.

Em agosto de 1971, a companhia mudou-se para Ambriz, a terra do café, com uma praia fabulosa. Formámos uma equipa de futebol de salão, eu jogava pela seleção do Ambriz e continuava a marcar uns golos. Era bem visto pelos fazendeiros de café, frutas e hortícolas, pessoas abastadas. Fui convidado várias vezes para as casas deles, sentia-me um privilegiado.

Um dia precisei de fazer a bainha a umas calças. Fui a uma loja de dois irmãos nativos, um era alfaiate e, quando ia a sair, a porta estava fechada. Quando é que vão a Freitas Morna, operador cifra? Os soldados eram destacados para essa região para protegerem as salinas em Capulo. Nós, de Ambriz, íamos abastecer esses destacamentos de géneros alimentícios. Eles queriam saber quando iríamos, sabiam do cargo que eu tinha. Estive nessa situação de pressão, sem poder sair, durante uma hora. Consegui livrar-me sem lhes dar qualquer informação, nem as calças fui buscar. Comecei a perceber depois que um deles, à noite, quando eu vinha do cinema em Ambriz, me seguia. Nunca ia sozinho, mas sentia muito medo, porque fui seguido e perseguido muitas vezes. Sofro ainda de stresse pós-traumático e nunca falei dessa altura em que estive fechado, porque tive receio de que alguém pensasse que tinha sido eu a dar alguma informação, caso um destacamento fosse atacado em Freitas Morna.

Quando a companhia tinha já data marcada para regressar a Portugal, o capitão, agora já major, foi despedir-se de nós. Eu ia a passar na parada, com o protocolo debaixo do braço, ele chamou-me e disse-me: “Queres ir com os teus colegas?” Nem queria acreditar! Vim então com os meus colegas, no dia 13 de setembro de 1972, que é o dia dos meus anos, o que foi um presente incrível. Fui mais tarde e vim mais cedo.

Fui para o ultramar, mas dava tudo para não ter ido. Quando fui mobilizado, através do RAL – Regimento de Artilharia 3, em Évora, permaneci aí durante três meses até ao embarque. Conseguiu ir a casa, pedindo dispensa.



Mas despedir-me dos meus pais, na que eu sabia ser a última vez, foi difícil. E em Lisboa escrevi-lhes uma carta na manhã do embarque. Foi toda borratada, porque a cada palavra que eu escrevia uma lágrima caía no papel. Esses foram momentos muito marcantes para mim.

Antes de ir para Angola, tinha tudo nas mãos para o que quisesse ser. Mas, quando regresssei, vim um homem feito, alguém que não teme à primeira dificuldade. Entrei na guerra a chorar de medo, saí a chorar de alegria.

AUGUSTO SOARES, primeiro-cabo.

*

FUTEBOL CASADOS 4 – SOLTEIROS 3 (Jogo disputado no dia 14/10/69)

Esta modalidade foi, no decorrer da nossa comissão, a que mais se praticou. Serviu também para nos aliviar muitas vezes o espírito de isolamento em que nos encontrávamos. O jogo entre casados e solteiros comemorou os nossos 23 meses de estada em Angola.

Durante toda a semana, os comentários e previsões foram surgindo, criando-se uma expectativa enorme. Porém, como em tudo, nunca contamos com os imprevistos. Em cima da hora, surgiram deslocações e parte do pessoal integrado nas equipas foi mobilizado. Pensou-se em adiar o jogo, mas, com a boa disposição de sempre, mal regressaram da missão de que foram incumbidos, esses mesmos homens reorganizaram o jogo.

Como curiosidade, e pela primeira vez, o jogo foi relatado e gravado. Na parte central do recinto, foi colocada uma *berliet*, que serviu de bancada à assistência, ao repórter e aos seus colaboradores.

No final do jogo, registámos as impressões de vários jogadores. Primeiro, ouvimos os expulsos do terreno. Ernesto: mereci a expulsão. Nada mais adianto. Sobre o jogo, acho que ganhámos bem, tivemos mais sorte. Fontes: foi um jogo bem disputado. Apenas é de lamentar a minha expulsão. Falaram depois, Januário: creio que, se o árbitro tivesse sido outro, o resultado seria diferente. Foi uma vergonha a arbitragem; Silva: ganhámos merecidamente, lutámos mais; Coimbra (sempre a brincar): se fosse eu que mandasse na equipa, punha todos a capinar; Ferreira: gostei do jogo. Foi renhido e bem disputado. Perdemos porque nos faltou um pouco de sorte; Marques: só é pena que tenha havido aquele desentendimento.

Excerto de notícia, com assinatura de F.S.C. In *Caminho*, n.º 19, órgão de informação do BArt – Batalhão de Artilharia 1926, CArt – Companhia de Artilharia 1770, que teve comissão em Angola de 14-11-1967 a 14-11-1969.

*

Aqueles pedaços de papel, sempre poucos para quem deseja matar saudades da família e dos amigos e destes receber notícias sempre esperadas com ansiedade, aqueles “bate-estradas”, como a rapaziada os alcunhou, isentos de

franquia, que os nossos militares tanto apreciam e que às vezes demoram no caminho ou levam tempo a chegar às unidades, e quando chegam na maioria das vezes são em quantidades diminutas. Muito nos temos ralado com eles, por vossa causa, pelas queixas que chegam diariamente à nossa sede quanto ao número reduzido e à periodicidade em recebê-los ser muito variável.

In *Guerrilha* (outubro de 1971), revista mensal para militares, editada pelo M.N.F. – Movimento Nacional Feminino, distribuída aos soldados em Angola, Guiné e Moçambique.

*

Uns chegam, outros partem. É assim que, há mais de 8 anos, se vai processando. Neste ponto que os vossos olhos veem, estivemos nós, formados lado a lado com a Companhia de Caçadores 1455, há 2 anos. Lembramos, como se ainda fosse hoje, de algumas palavras proferidas pelo senhor capitão Rosa Ferreira, ao nosso capitão: “Toma, Silva Marques, entrego-te a Bandeira Nacional. Defende-a. Deixo também à tua guarda este aquartelamento. Missão cumprida.”

Nesse momento, houve quem brotasse lágrimas. Entretanto, o tempo foi-se passando. Havia muito a fazer. Assim, traçando um plano inteligente e orientando-nos como só ele sabe fazê-lo, o nosso capitão foi melhorando o aquartelamento, dia após dia. Começou-se pelo campo de tiro. Construiu-se um edifício para as Transmissões, uma padaria, uma capela, a sala dos praças, poço, paiol, pilares e a montagem de um depósito de água elevado e respetiva canalização, que muita utilidade veio dar ao quartel. Reabriram-se as picadas Quicua-Santa Cruz e Quicua-Cabaca. Construiu-se uma pista de aterragem com cerca de 1000 metros, na foz do rio Massanza, bem como um aquartelamento novo naquela localidade. Abriu-se braçalmente uma picada nova, além de muitos e variados melhoramentos realizados neste aquartelamento e destacamentos pertencentes à Companhia de Artilharia 1770.

Excerto de *Ponto de Chegada, Ponto de Partida*, assinado F.S.C., in *Caminho*, n.º 19, órgão de informação do BArt – Batalhão de Artilharia 1926, CArt – Companhia de Artilharia 1770, que teve comissão em Angola de 14-11-1967 a 14-11-1969.

*

Aos 21 anos, fui mobilizado para o ultramar. Parti no *Vera Cruz* a 23 de outubro de 1971 e regresssei a 20 de janeiro de 1974. Apanhei logo um susto, a pouco mais de 24 horas de viagem. Fui chamado pelos altifalantes para ir à receção. Pensei na minha mãe, que se tinha despedido de mim num estado lastimoso. Afinal, entregaram-me um telegrama de toda a família a desejarem-me boa viagem. Foi um alívio!

Fui colocado no norte de Angola, na zona da Pedra Verde, durante 26 meses consecutivos, tendo passado o último mês em Luanda, à espera de embarque. Só ia para o mato esporadicamente, quando havia falta de elementos, por doença ou qualquer outro motivo. As armas pesadas, a minha especialidade (era municionador de morteiro 81), não eram utilizadas neste

contexto, dado que não era possível transportá-las; por isso eu fazia segurança ao quartel onde estava. Propuseram-me ficar à frente do bar dos oficiais e eu aceitei. Era melhor do que a possibilidade de ir para o mato.

Tínhamos um mês de férias por ano. No primeiro, percorri todo o sul de Angola, que é maravilhoso. Foi uma das melhores experiências da minha vida. Num certo sentido, estranhei a forma de vida dos portugueses lá, pelo à-vontade incrível, totalmente diferente da vida que eu conhecia aqui. Por exemplo, no autocarro, as pessoas iam já em fato de banho para a praia. O clima propiciava, é certo.

Tive um azar: numa explosão, um pouco por burrice minha, queimei-me nas mãos e na cara, passei dois meses num hospital em Luanda. Fiquei marcado para o resto da vida, mas ultrapassei esse infortúnio. Ao faltarem seis meses para acabar a comissão, levei um castigo. Os dias podiam ser stressantes e a saudade da família pesava muito. Num deles, nervoso e atormentado, respondi ao meu capitão com uma palavra menos correta. Ele perguntou-me se eu queria levar uma sova oficial, ou se queria ir para um fortim, onde permaneceria isolado, com mais doze colegas. Preferi ficar no fortim durante esse semestre, onde fazíamos proteção a uma ponte.

A minha experiência não foi muito traumatizante, a não ser o facto de ter presenciado duas baixas da minha companhia. Um colega morreu ao meu lado e foi chocante. O outro faleceu de doença, era alguém que me era chegado. Tive hipótese de vir a Portugal visitar a família, mas escolhi não o fazer, seria mais doloroso.

A viagem de regresso foi atribulada. O avião que nos trouxe voou com um dos reatores avariado, mas mesmo assim chegámos. Foi fabuloso rever a minha família, em especial a minha mãe.

ÁLVARO LIMA, primeiro-cabo.

*

Todas as mulheres portuguesas interessadas em inscrever-se no Serviço Nacional de Madrinhas devem dirigir a sua correspondência para o M.N.F. – Serviço Nacional de Madrinhas.

In *Diário de Lisboa*, 7 de maio de 1961.

Nacionalidade portuguesa, maiores de 21 anos, moral idónea, espírito patriótico, coragem, capacidade de sacrifício, confiança na vitória e capacidade de transmissão dessa ideia.

Perfil traçado por CECÍLIA SUPICO PINTO, criadora e presidente do Movimento Nacional Feminino.

Que a mulher portuguesa, e principalmente a filiada do M.N.F., seja o grande apoio, direto e indireto, com que os militares de Portugal possam sempre contar.

MARIA DE NAZARETH ALVES, Presidente da Comissão Distrital de Leiria do Movimento Nacional Feminino, 1966.

*

**Madrinhas de guerra
para militares em serviço no ultramar português**

Todas as senhoras e raparigas que o desejem ser, e todos os militares que pretendam madrinhas, devem dirigir-se à

EVA

que, reatando a tradição criada em 1942 de

MADRINHA DE GUERRA N.º 1

das nossas tropas expedicionárias em serviço nos Açores agora novamente, para que aos soldados destacados para Angola, não falte o carinho e o amparo da mulher portuguesa, se propõe obter e coordenar todas as boas vontades, organizando a ligação entre os militares que pretendam Madrinhas de Guerra e as senhoras e raparigas que se disponham a desempenhar o elevado e patriótico dever de dar aos nossos homens em armas a assistência e apoio moral que merecem.

Dirigir a correspondência para:

Redação da EVA – Campanha Madrinhas de Guerra

Largo Trindade Coelho, 9, 2.º – Lisboa

Anúncio de jornal, à revelia do M.N.F. – Movimento Nacional Feminino.

*

Quarta-feira, 15/07/1964. Quais pancadas de Molière, o *Índia* apita e dá início à função: acenam-se lenços, chora-se baixinho, soluça-se convulsivamente, olha-se com saudade para Lisboa cada vez mais longe, perscruta-se o infinito procurando algo no meio de coisa nenhuma.

Começo o espetáculo, que não irá durar uma, duas ou três horas, mas dois anos, pleno de cenas dramáticas, heroísmo, medo, fraternidade, solidariedade e por vezes ternura. Um espetáculo onde os soldados que o *Índia* transporta não serão meros espectadores, mas os principais atores. Estes jovens nada conhecem do palco onde irão atuar, pouco ou nada sabem sobre o papel que lhes foi atribuído, pois o tempo de ensaio foi escasso e mal programado. Eles são o espelho do povo de onde foram subtraídos, provêm de famílias humildes, onde a literacia é muito baixa.

O que eles sabem, e o regime faz questão de lhes avivar a memória, através dos órgãos de propaganda, é que a partir de 15 de março de 1961 se iniciara uma sublevação, seguida de massacres de fazendeiros e trabalhadores na região dos Dembos, em Angola; que as províncias ultramarinas são motivo de cobiça de potências estrangeiras; que grupos de terroristas por elas armados semeiam o terror, a fim de amedrontar os portugueses para que fujam para Portugal e lhes deixem o caminho livre para se apoderarem das riquezas nelas existentes. O que eles não sabem é que nada disto corresponde ao que realmente vão fazer. O que eles não sabem é que não vão combater contra terroristas, mas contra guerrilheiros de um exército de libertação bem organizado, aguerrido e apoiado pelas populações. O que

eles não sabem é que vão defender os interesses de grandes empresas que exploram o povo guineense até ao tutano.

Não estou à espera de sermos recebidos pela população de Bissau com música e foguetório, penso apenas que iremos ser recebidos com alguma simpatia. Não posso estar mais enganado. Cruzamo-nos com bastante gente, branca e africana; os brancos passam por nós como se fôssemos invisíveis, a sua indiferença gela-nos, os africanos olham-nos com desconfiança, murmuram palavras que não entendemos e cospem para o chão.

Constato que a maneira de viver em África é totalmente diferente da maneira de viver na metrópole. Dava-me a impressão de que as pessoas eram mais livres, mais alegres e muito mais solidárias. Não havia subserviência entre classes, ou, se havia, ela era tão esbatida que não se notava.

Eu era operador-cripto, militar do Comando do Agrupamento 17, especializado em reconhecimento de transmissões. Além de ser um trabalho extenuante, exigia concentração total. A linguagem era encriptada e não podia haver erros no encriptar ou no desencriptar das mensagens: data e hora de embarque e desembarque de tropas, data e hora de início de operações, coordenadas dos objetivos, de bombardeamento aéreo, artilharia, evacuação de baixas, nada podia falhar. Nada havia de mais desmoralizante para as nossas tropas do que serem alvejadas por fogo amigo, ou um meio de evacuação regressar sem ter cumprido a sua missão, porque as coordenadas dadas estavam erradas. Nunca tive conhecimento que tal situação tenha acontecido por responsabilidade do Serviço de Reconhecimento de Transmissões.

Numa guerra de guerrilha, não existem frentes de batalha. Ela trava-se quase sempre onde o inimigo quer, quando quer e como quer. Como todas as guerras, é violenta e cruel, o desgaste e o efeito psicológico que produz nos combatentes são devastadores. Nunca se sabe a hora a que o inimigo ataca, a maneira como o faz, nem onde o faz. Dissimulado nas populações que o apoiam, induz muitas vezes as nossas tropas para objetivos erróneos e ataca quando menos se espera. Não é raro uma companhia, um grupo de combate, ou uma secção reforçada saírem para patrulhar determinada zona. No meio do nada, ouvem-se tiros e um ou dois combatentes caem feridos ou mortos. Instala-se a confusão, os combatentes procuram posições defensivas e despejam fogo para o local de onde vieram os tiros, mas os guerrilheiros já lá não estão.

Com frequência, uma coluna de transporte ou de abastecimento desloca-se entre unidades. Avança lentamente, os sapadores à frente picam a estrada à procura de minas anticarro, antipessoal, forninhos e armadilhas. Se caem numa emboscada, são flagelados durante dois ou três minutos. Os combatentes reagem em força, quase sempre com a bravura que lhes advém do sentido de sobrevivência. Os guerrilheiros conhecem esse sentido e sabem que infligiram estragos de monta às nossas tropas. Retiram-se com baixas elevadas, que não deixam para trás; carregam os seus feridos e mortos, raramente se confirmam as baixas do inimigo. Se o trajeto é feito sem contacto, os combatentes chegam ao destino física e moralmente arrasados,

porque uma distância que não demoraria mais de uma hora a percorrer demora sete ou oito, a passo de caracol, sempre em alerta máximo, debaixo de grande pressão psicológica, calor tórrido, ou chuva e tempestades tropicais, com fome e sede.

O trabalho, as dificuldades, o sacrifício e as doenças palúdicas juntam-nos, cria-se entre nós qualquer coisa mais valiosa do que camaradagem, cimenta-se uma amizade que irá para além do cumprimento temporal da comissão, durará toda a vida.

No início de outubro de 1964, chegaram ao Centro de Instrução Militar cerca de 450 mancebos africanos para a primeira escola de recrutas a que assistimos. Divididos em quatro pelotões, iniciaram a instrução durante dois meses e meio, com oficiais instrutores e sargentos monitores de primeira água. Deixaram-nos boquiabertos: como foi possível, em tão curto espaço de tempo, fazer de mancebos de raças, religiões, usos e costumes diferentes, e falando línguas diversas, militares de primeira linha?

Não gosto da maneira como alguns camaradas se referem aos soldados africanos: sacos de carvão, farruscos, macacos, e outros nomes depreciativos. Como eles, também sinto na pele o racismo negro; custa-me passar por um camarada africano e ele cuspir para o chão, mas que devo fazer?

Há um sentimento de sacrifício inútil em franca progressão nas nossas tropas, mais sentido nas unidades estacionadas no mato. Muitas companhias estavam miseravelmente aquarteladas, viviam em barracas de madeira e zinco, com poucas condições sanitárias, paredes-meias com ratanzanas e outra bicharada. Os capitães, comandantes de companhia, davam o exemplo de estoicismo aos soldados, as suas condições de vida eram em tudo semelhantes às dos seus comandados.

Na guerra de guerrilha, os militares estão mais à vontade quanto mais tempo têm de serviço. Aprenderam a saber movimentar-se, conhecem os trilhos e as manhas do inimigo. Mas o clima insalubre, as condições de alojamento e alimentação são inexoráveis, desgastam, debilitam. A lembrança dos camaradas caídos desmoraliza e as saudades da família inquietam. Quando terminam o tempo de comissão, é vê-los deslumbrados e felizes por regressarem, não mais aqueles jovens de pele rosada e sorridentes de há dois anos: nunca mais serão os meninos de sua mãe.

Novos contingentes de tropas chegam da metrópole, mais caras rosadas, a maioria apenas com sete semanas de instrução básica e dois meses na especialidade de operações de guerra convencional. Nestas unidades, apenas os homens das transmissões e de enfermagem têm quase um ano de serviço e de experiência da missão que vão desempenhar. Os oficiais e sargentos foram designados ao acaso para receberem os soldados, instruídos por outros, para formarem batalhões, companhias ou pelotões com pessoas que desconhecem.

Quanto a armamento, embora estivéssemos em superioridade durante o primeiro ano de guerra, a verdade é que essa superioridade foi-se invertendo e, em 1965, os guerrilheiros do PAIGC – Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde dominavam em qualidade. Enquanto a nossa arma individual era uma espingarda automática G-3, calibre 7,62, de carregadores

com 20 cartuchos, a arma individual de quase todos os guerrilheiros era a HK 47, a famosa kalashnikov, calibre 7,62, de carregadores com 30 cartuchos, mais leve, curta e de fácil manejo. O morteiro 82 era de maior alcance do que o nosso morteiro 81, e quanto aos lança-granadas havia uma diferença abissal: a nossa bazuca era um fôssil, um tubo comprido, que mais parecia um cano de esgoto, de manejo difícil, perigosa para o municionador, enquanto a do inimigo era uma arma curta e de calibre menor e fácil de manejar.

Quando a guerra tem início no ano de 1961 em Angola, 1963 na Guiné e 1964 em Moçambique, o exército português era composto por jovens que em meia dúzia de dias se transformam em guerreiros aguerridos, que não choram os seus mortos, nem lamentam os seus feridos, agem e reagem com a coragem da gente lusitana. Cumprem as ordens que recebem, entreadjudam-se e criam um espírito de corpo, ninguém fica para trás. Quando regressam às suas terras e aos seus, já não são os jovens rosados e peitudos que partiram, são homens endurecidos pela luta e senhores de si para enfrentarem o futuro com honra e determinação.

A estação seca está a terminar, a guerra alastra. Estão agora cerca de 23 000 soldados portugueses na Guiné. O inimigo ousou cada vez mais, abriu novas frentes, que requerem mais soldados para a sua defesa. Os nossos camaradas que terminam a comissão trazem estampado no rosto dois anos passados no inferno: rostos tisonados pelo sol, magros, cabelos compridos, barbas mal tratadas, lábios gretados, dentes deteriorados, muito nervosos, mais parecem anciãos do que jovens de 23 anos. Alguns, eu incluído, somos hospedeiros de um verme, o tricocéfalo, o que implicou um tratamento demorado no Instituto de Medicina Tropical, em Portugal.

A viagem de regresso no *Pátria*, a 14 de maio de 1966, decorre com normalidade, não se ouve chinfrineira. Conversa-se, ri-se, relatam-se factos passados, recordam-se os feridos e os caídos em combate. Estes jovens que regressam ao seio das suas famílias cresceram. São agora homens calejados de muitos combates e de tempos de angústia, que não acreditam que o problema das colónias se resolva militarmente. Homens a quem são devidas honras, e a pátria agradecida irá dar-lhes como prémio mais um salto no desconhecido, a emigração.

Na manhã do dia 20 de maio, começámos a ver Lisboa ao longe. Há milhares de pessoas na gare marítima de Alcântara à espera dos seus meninos que regressam.

Excertos de *O Meu Tempo na Guiné, 1964/1966 – Memórias*, de FRANCISCO CARDOSO, primeiro-cabo.

*

Ser madrinha de guerra é talvez das missões mais importantes, sob o ponto de vista do apoio moral aos militares e, portanto, de ajuda à Nação que as mulheres portuguesas podem prestar. É dever de toda a mulher portuguesa consciente da gravidade da hora atual.

MOVIMENTO NACIONAL FEMININO, 1965.

As madrinhas devem ter como principal dever, que devem impor a si próprias, o de escreverem com frequência aos seus afilhados cartas bem-dispostas, alegres, sérias e sensatas. Não devem esquecer o conselho seguro, sem no entanto quererem pregar um sermão, mas antes terem uma palavra de estímulo e de compreensão, que os levará a uma maior confiança em nós e a desejarem cumprir melhor o seu dever.

MARIA DE NAZARETH ALVES, 1966.

*

O fim está a chegar
Já tivemos princípio também
De novo vamos embarcar
E regressar à terra-mãe.

Este Portugal distante
Que nos empenhamos em defender
É uma obra empolgante
Que, por ela, chegamos a morrer.

Excerto de *Fim de Comissão*, de ANTÓNIO SOUSA, o *Flores*, in *Caminho*, n.º 19, órgão de informação do BArt – Batalhão de Artilharia 1926, CArt – Companhia de Artilharia 1770, que teve comissão em Angola de 14-11-1967 a 14-11-1969.

*

Depois das minhas últimas descobertas alquímicas penso ser fácil escrever poesia, prosa, o que se quiser. Arte bruta, à Dubuffet...

Estrofe 2 do 2.º poema:

esta rede de espelhos reflectindo os pássaros
quando à noite me deito de costas para o mar
e escuto nos móveis aquele velho silêncio
dos grandes bois de pedra do princípio do mundo

Estes 2 últimos versos são estupendos, e explicam tudo!

Excerto de aerograma de ANTÓNIO LOBO ANTUNES à esposa Maria José Lobo Antunes, Marimba, 5.2.72. In *D'este viver aqui neste papel descripto – Cartas da Guerra*, Dom Quixote, outubro de 2005.

1 Viatura militar de transporte, por vezes equipada com sacos de areia à frente para proteção contra minas.

2 Série de camião todo-o-terreno, o veículo mais usado durante a guerra colonial, cuja sigla deriva da designação alemã UNiversal-MOtor-Gerät, que significa “veículo universal motorizado”.



“Potencial de violência”

JOÃO PAULO BORGES COELHO*

Olhando para a história recente das ex-colónias portuguesas – em particular, Angola, Guiné-Bissau e Moçambique –, podemos indagá-las como países emergindo enfraquecidos por guerras coloniais longas e destrutivas. Transportavam ainda um *potencial de violência* que lhes permitiu desenvolver novas guerras intestinas porventura mais longas e destrutivas, no caso de Angola e Moçambique, ou uma situação arrastada de tensões e estados de pré-conflito, como aconteceu na Guiné-Bissau, todas elas suficientes para afectar profundamente a estabilidade e o funcionamento daquelas sociedades.

A violência ordenada (organizada e induzida a partir “de cima”, embora com efeitos nem sempre controláveis) depende em grande medida do nível de militarização das sociedades: quanto maior for o grau de militarização, de generalização da presença de armas e do conhecimento do seu manuseamento, de alastramento de uma cultura de utilização de armas e de violência para a resolução de tensões sociais, mais provável é o surgimento e o alastramento de conflitos abertos. A guerra colonial foi muito mais que um mero conflito de ocupação datado dentro das balizas cronológicas que normalmente lhe são atribuídas, induzindo, pelo contrário, sobretudo na sua fase final após 1968, uma militarização da sociedade que dá razões para afirmar que por detrás desse conflito se escondia já o germe de um conflito civil. Que, tal como se diz que nos conflitos pós-coloniais, subsistiam ainda elementos dos conflitos coloniais passados, também, inversamente, se pode dizer que no conflito colonial existiam já elementos importantes das guerras civis que se seguiriam.

No processo de militarização geral, a estratégia colonial decorreu de uma visão dicotómica segundo a qual todos os africanos eram potenciais “terroristas”, e a única forma de impedir esse seu “devir” era conquistá-los e comprometê-los activamente na defesa da ordem colonial. A nível ideológico, esta visão era suportada quer pelo mito imperial, com a sua dimensão territorial única “do Minho a Timor”, no interior do qual todos eram cidadãos portugueses, quer pela miragem luso-tropicalista da assimilação progressiva das populações africanas aos valores culturais portugueses (não apenas teoricamente mas já de facto) através de um contacto osmótico com uma população branca que se pretendia que emigrasse e se instalasse maciçamente nas colónias.

Da conjugação destas “tradições” (que incluíam o papel histórico das forças armadas como quadro “civilizador” dos mancebos recrutados localmente) com aquilo que ensinavam os manuais da contra-subversão ocidentais na altura, que as autoridades militares portuguesas acompanhavam de perto, desenvolveu-se desde cedo a convicção segundo a qual ganharia

a guerra quem tivesse a população do seu lado. Daí o grande esforço colonial de instalação de estruturas de acção psicossocial que, operando dentro de determinados parâmetros, conseguissem transformar as populações de meros camponeses em defensores activos da ordem colonial, em combatentes activos contra o movimento nacionalista armado.

O princípio da chamada “conquista da adesão das populações” assentava em dois conceitos essenciais, sequenciais e complementares, definidos como *comandamento* e *accionamento*,¹ que indirectamente acabavam por se inscrever na velha filosofia de assimilação – lida como promoção e aculturação – das populações africanas à órbita colonial portuguesa. Desta vez, porém, traduzia-se no esforço administrativo e paramilitar de integrar os homens válidos das aldeias, organizados pelas suas chefias e armados com as suas armas, para realizarem movimentações ditas de autodefesa e de perseguição e detecção de combatentes nacionalistas.

Deste esforço de conquista das populações nasceram as sanzalas protegidas em Angola, os aldeamentos em Moçambique, ou as tabancas defendidas na Guiné, novos aglomerados rurais fortificados e controlados pelas autoridades, na sequência de um gigantesco programa forçado de reordenamento nas regiões em guerra, ou onde as autoridades esperavam que ela viesse a irromper com a penetração de combatentes nacionalistas.

Os aldeamentos surgem como verdadeiros espaços concentracionários de produção de violência. A aglomeração de pessoas em números até então inéditos implicou a quebra dos laços com a terra, desde sempre fonte estruturante da coesão comunitária e recurso base da sua reprodução material e cultural, da sua sobrevivência. Afectou gravemente as relações políticas e familiares, cuja lógica sempre assentara no território; criou problemas de acesso aos recursos, sobretudo de terra e água; estabeleceu terreno fértil para a irrupção de surtos de doenças.

Ao mesmo tempo, é para estes mesmos aldeamentos que as autoridades coloniais transferiram o mecanismo de “autodefesa” que procuravam instalar nas aldeias “tradicionais”, constituído por grupos de milícias recrutados maciçamente no local e apressadamente treinados, de forma à sua colocação no terreno acompanhar a formação dos aldeamentos, teoricamente enquadrados por um agente da polícia europeu, de quem dependiam. Porém, aquele, na maior parte dos casos, não existia e estes grupos de camponeses mal treinados e armados tinham grande autonomia na função de defesa dos aldeamentos e de garantia da sua “ordem” interna.

Para os milhares de camponeses dos aldeamentos, concentrados à força e violentamente pelas autoridades coloniais nestes redutos, atacados pelos nacionalistas dentro deles, era-lhes negada qualquer opção. Não tinham, de facto, nem saída nem futuro, e neste sentido, a sociedade que se constituía nestas aldeias era uma sociedade “bloqueada”, em que os cada vez mais escassos recursos eram disputados pelos seus segmentos de forma cada vez mais violenta.

Para além desta militarização geral da sociedade, também as autoridades coloniais procuraram uma militarização específica, já não referida a todo o espaço rural de forma maciça, indiscriminada e defensiva, mas relacionada com a utilização do recrutamento local para as forças militares regulares, tornado tanto mais necessário quanto mais a guerra se intensificava nas três frentes, e Portugal experimentava crescentes dificuldades no recrutamento metropolitano.

O argumento clássico para explicar a necessidade da evolução no sentido do recrutamento local costuma apoiar-se nos dois pilares das crescentes dificuldades financeiras de Portugal em arcar com as despesas da guerra e de um recrutamento metropolitano que chegava rapidamente aos limites da sua capacidade. Segundo alguns, Portugal, que aumentava o recrutamento metropolitano a uma média anual de 11 %, era em 1973, depois de Israel, o país com a maior percentagem de cidadãos armados do mundo. Ao mesmo tempo, sofria a drenagem de uma emigração crónica para a Europa e o Novo Mundo e procurava incrementar a sua emigração para o ultramar, ao mesmo tempo que a percentagem de desertores também crescia assustadoramente.

A utilização de africanos como forças de combate de primeira linha justificava-se – impunha-se mesmo – por uma série de razões, desde logo porque se inseria na procura de fontes alternativas e “inesgotáveis” de recrutamento, tornado mais barato ao libertar os onerosos custos do transporte intercontinental aéreo ou marítimo. Além disso, o soldado africano também era mais barato, porque se adaptava melhor ao terreno, porque inserido nas culturas locais avaliava melhor o “estado de espírito das populações” e era mais produtivo na recolha de informações, porque resistia melhor às doenças tropicais e porque a sua morte ou ferimento exercia menos impacto na opinião pública metropolitana; enfim, tinha até a vantagem de ser da mesma raça que os guerrilheiros nacionalistas.

Em 1968, revela-se claramente uma redução de tropas metropolitanas e um correspondente aumento no accionamento de tropas locais. O ano de 1968 é um marco que simboliza grandes alterações, na sequência da substituição de Salazar por Marcello Caetano na direcção política do regime em Portugal.

Este processo de africanização não foi linear. A ele se opunham sobretudo os sectores mais conservadores do aparelho militar, como Kaúlza de Arriaga, para quem os africanos continuavam a ser, apesar de tudo, e mais que qualquer outra coisa, potenciais terroristas. E talvez esta tendência só muito dificilmente tivesse vingado se não fosse a descentralização na condução da guerra que acompanhou a implementação da perspectiva de Marcello Caetano. De facto, no curto espaço de três anos, uma direcção militar centralizada em Lisboa foi substituída por direcções militares provinciais fortemente personalizadas e autocentradas. A partir de então, deixou de haver implementação padronizada de uma estratégia definida em Lisboa, passando a verificar-se o desenvolvimento de princípios estratégicos comuns produzindo resultados diferenciados, devido não só à forte

personalidade dos novos comandantes, mas também, evidentemente, às condições e circunstâncias concretas prevalecentes em cada uma das três frentes.

A observação da implementação deste novo conceito nos três teatros de guerra é muito interessante, porque permite verificar as diferenças estruturais essenciais que nesta altura se cavam numa direcção da guerra que até então era unitária. Na Guiné, Spínola procurou, a partir das experiências de milícias e explorando distinções étnicas, criar um exército africano “nacional” à imagem do exército português, estruturado em companhias agrupadas em batalhões, tendo em vista provavelmente uma futura federação de Estados de língua portuguesa. Em Angola, de forma muito diferente, Costa Gomes, aproveitando, por um lado, as divisões internas do movimento de libertação e, por outro, as boas relações que havia entre as forças armadas e a Polícia Internacional de Defesa do Estado/ Direcção Geral de Segurança (PIDE/DGS), adoptou para as primeiras um conceito que a segunda havia criado com a formação dos Flechas, generalizando esta componente africana da guerra, adoptando afinal, até ao limite, os conceitos ocidentais modernos da chamada contra-insurreição. Finalmente, em Moçambique, apesar da grande – de facto, a maior, em termos comparativos – percentagem de recrutamento local, a formação de tropas africanas autónomas foi mais tardia. Por um lado, esta situação explica-se pelo espírito conservador de Kaulza de Arriaga, mais inclinado para a manobra clássica, e por outro pela mais difícil relação que parece ter existido entre as forças armadas e a PIDE/DGS.

No final da guerra, os três teatros de guerra apresentavam realidades bem distintas, embora em todos eles fosse generalizada a utilização de forças de recrutamento local. Na Guiné, prevalecia um quadro mais formal com tendência a evoluir para um conflito opondo um exército africano semelhante ao português às forças do PAIGC,² portanto com nítidos contornos de conflito civil. Em Moçambique, apesar das resistências, a guerra transformava-se com a introdução, lenta mas consistente, de unidades africanas fortemente enraizadas ao nível local. Finalmente em Angola, desde há muito que desabridamente se accionavam essas forças africanas, num cenário que não é provável que as forças armadas portuguesas controlassem inteiramente. Curiosamente, era aqui que as autoridades coloniais mais sucessos conseguiam, em termos militares. Em comum, os três cenários apresentavam uma realidade em que o avanço das forças nacionalistas deparava com a oposição de dezenas de milhares de “nacionais” accionados pelas autoridades coloniais.

Em 1973, o chefe do Estado-Maior General das Forças Armadas alinhava como vantagens da utilização maciça de tropas africanas: “Maior eficiência operacional na fase actual da guerra subversiva; melhor rendimento ‘custo/eficácia’ em relação a efectivos normais; diminuição das necessidades globais de instrução, na medida em que ‘voluntários africanos’ podem servir por períodos muito dilatados; vantagem económica nacional resultante de menor perturbação da força metropolitana de trabalho; vantagem

psicológica sobre a retaguarda metropolitana, com graves sintomas de 'fadiga psicossociológica' face à contínua e agravada mobilização de efectivos." E concluía com uma reveladora proposta: "Que se definisse desde já uma diminuição de efectivos a fornecer pela metrópole em 1974 (talvez 10%?) e se estudasse a contrapartida a dar em verbas aos Chefes para levantamento de forças voluntárias locais." Claramente, a tendência ia no sentido de transformar a guerra colonial em três conflitos internos nos três teatros de operações.

1 O *comandamento* era definido nos seguintes termos: "Enquanto comandar significa dirigir e implica o conhecimento e o manejo das 'forças sociais', mandar significa impor e para tal é suficiente a detenção da força física. O comandamento exige participação e promove a adesão; o mando pode provocar a repulsa, nomeadamente quando exercido sobre populações culturalmente diferentes e que se não compreendem, e a sua eficiência diminuirá à medida que for diminuindo a força física de quem o exerce." O *accionamento* era "aquele conjunto de medidas que é mister tomar para pôr as populações a trabalhar connosco e torná-las repulsivas à propaganda do inimigo. No accionamento das populações, nós tentaremos conseguir trazer até à nossa órbita, integrar no nosso meio e na nossa civilização, na nossa cultura e nacionalidade, as populações que nos estão entregues. Esta será, digamos, uma das finalidades. A outra será conseguirmos que as populações trabalhem activamente connosco na detecção e no combate às acções subversivas que o inimigo venha porventura a desencadear".

In J.P. Borges Coelho, "A 'Primeira' Frente de Tete e o Malawi", *Arquivo* (Maputo), n.º 15, Abril de 1994.

2 PAIGC – Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde.

* Escritor, historiador, professor e investigador moçambicano.

Excertos de "Da violência colonial ordenada à ordem pós-colonial violenta. Sobre um legado das guerras coloniais nas ex-colónias portuguesas". In *Lusotopie*, n.º 10, 2003. *Violences et contrôle de la violence au Brésil, en Afrique et à Goa*. p. 175-93; https://www.persee.fr/doc/luso_1257-0273_2003_num_10_1_1554.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.



Quando há guerra, quem vai à guerra?

MARTA PESSOA*

A sala tinha paredes verdes, ou seriam os sofás? O retrato fotográfico pendurado. Um jovem a tocar acordeão sorri para a câmara. Por baixo do retrato o mesmo jovem, passados quarenta anos. O mesmo sorriso. Mas também o suporte para a cabeça, a cadeira de rodas.

No sofá, a rapariga de cinquenta e tal anos sorri também. O lanche na mesa.

Ele queria falar. De si, do tempo antes do corpo imóvel, do antes da guerra. Mas era por causa dela que estávamos ali.

Ela era muito nova. Viu-o um dia, já depois da guerra, no Lar dos Deficientes das Forças Armadas. Era muito nova e muito pobre. Estava longe da família, na cidade. Morava com uns “padrinhos” que lhe batiam. Não queria viver assim, mas a opção seria voltar para junto dos pais. Uma vida miserável para sempre. E depois viu-o. Tetraplégico. Ex-combatente da guerra colonial. Uma pensão, que é pouco dinheiro, mas ainda assim algum. Viu um futuro. Casaram. São só os dois.

Ela sorriu e serviu o chá. Ele queria contar, mas não era ele quem queríamos ouvir. A guerra que só existiu para ela depois de o encontrar. Os pedidos de auxílio, a burocracia, os apoios sociais que demoraram a chegar, a pequena casa no Bairro. As vizinhas com histórias semelhantes à sua. Ele ouviu como se estivesse a descobrir tudo pela primeira vez.

A pergunta: voltaria a contar diante da câmara? Partilhar, para que mais pessoas pudessem saber da sua história de guerra. Ela disse que sim. E riuse, porque não sabia que tinha uma história para contar.

Planeou-se a data para a ida ao estúdio. O cenário seria uma sala verde. Ficou combinado um telefonema para acertar pormenores.

Perto do dia, fez-se o contacto. Foi ele quem atendeu, numa voz com eco. As perguntas cordiais “como estão, como têm passado?”, o assunto “vim combinar”. Ele não a chamou ao telefone. Disse que mudara de ideias – quem, ela? –, depois disse que não podia voltar a falar, que afinal não havia nada a contar. E ela não contou.

A guerra começou em 1961. Cinquenta anos depois faziam-se contas aos anos dos soldados, das suas namoradas de então, das mulheres, das irmãs, das mães. A pergunta que se queria fazer: quando há guerra, quem “vai à guerra”? A resposta parecia evidente, mas, na história até ali contada, só cabiam os soldados, para todos os outros era o silêncio. Para todas as outras.

Cinquenta anos passados já era tarde demais para ouvir as mães. Porque já tinham morrido, porque já não sabiam contar, porque se recusavam a relembrar.

* Realizadora, directora de fotografia e produtora de filmes documentários e de ficção. O texto tem por base o filme que realizou em 2011, *Quem Vai à Guerra*.

As enfermeiras pára-quadistas dizem-nos que os soldados, quando estavam a morrer, era pelas mães que chamavam, e descrevem como aqueles rapazes tão novos as olhavam à procura do rosto da mãe. Elas, de camuflado, a fazer evacuações de helicóptero no mato, nas enfermarias que se enchiam após cada ataque, com as bolsas de sangue a tiracolo em vez de espingardas, foram as únicas mulheres que estiveram na frente de combate. Elas – que socorriam os soldados – dizem que quando os viam morrer era nas famílias deles que pensavam. Nas mulheres, quase sempre. As enfermeiras que conseguiam ver a explosão e a dimensão da onda de choque. Também era a sua história que precisava de ser escutada.

Em filme: as que estiveram na guerra, as que ficaram e as que os acompanharam.

Um livro de cartas para a namorada, editado exactos quarenta anos depois de o soldado ter ido para a guerra, para Angola, como pretexto de conversa.

Antes desse ano de 1967, a guerra era para ela uma “coisa longínqua, longe. Qualquer coisa que se estava a passar em África”. Nas fotografias do livro, aparece muito composta e modesta. Integrada na Mocidade Feminina, visitava as famílias de soldados e “fazia companhia às mães”, enquanto eles “defendiam a Pátria”. Até que chegou a vez do namorado. Uma mensagem decidiu-lhes o futuro: “Estou mobilizado.”

E se fugisse? Mas isso significava fugir também dela. Quem fugia não podia voltar. E quantos anos duraria ainda a guerra?

A decisão tomada: ir e com todos os riscos. O dia da despedida repetida pelas mulheres nos anos da guerra. Despedidas nas estradas das aldeias, nas estações de comboio, no cais de embarque. As mulheres em terra a acenar e a chorar. Um corpo único, no seu melhor fato. A multidão que se agita até os rapazes no barco não serem mais do que um ponto no horizonte.

“Deixei-o ir com um beijo.” Uma longa pausa a recordar esse momento. “Nós tínhamos de esperar. Não nos pediam mais nada senão esperar.”

O molho de aerogramas atado com uma fita cor-de-rosa. As frases repetidas. “Como estão todos por aí?” “Aqui, sempre a mesma coisa.” “Hoje a coluna saiu.” “Hoje houve festa para distrair um pouco.” As saudades e todos os beijos escritos, mas que ficaram por dar nesses mais de dois anos de guerra.

Ele voltou. “Inteiro.” Finalmente o casamento, os planos para o futuro, uma casa só para os dois. E a dada altura a pergunta: quanto tempo dura a guerra dentro de uma pessoa?

No cenário, uma mulher sentada numa cadeira. A mão levantada no ar a segurar um giz invisível, o gesto de riscar os dias cumpridos da pena. A desconfiança de quem pensa que tem pouco, ou até nada, para contar. “Uma história sem interesse.” Mas ainda assim apanhou um comboio, veio de longe e está ali, diante da câmara. A pergunta directa: “Porque foi?” A resposta rápida: “Eu só não iria se não pudesse ir. Não havia ninguém que me pudesse travar.”

A família “não era contra nem a favor [do regime]. Só queriam viver as suas vidas”. Estranharam, eram contra a decisão. Mas a filha casara e a sua vida passara a pertencer ao marido.

De política sabia muito pouco: “Assinava a *Seara Nova*. Uma base mínima de consciência.” A evidência de que um dia o marido teria de ir para a guerra. Oficial miliciano, Moçambique. Um médico acabado de formar, ainda sem a especialidade de psiquiatria que viria a exercer. Um jovem, também ele.

No primeiro grande ataque, “houve minas, houve feridos” e, perante o pavor dele, foi ela quem incentivou: “Ó homem, tens de ir, eles esperam que tu faças alguma coisa, tens de ir!” Diz que conta isto porque “ainda hoje ele cita com frequência aquela frase” como sendo o que lhe deu confiança para não mais hesitar.

Dois anos de guerra. Ela lembra-se do isolamento, dos dias que custavam a passar. A noção de que cada dia podia ser “o dia fatal”. Mas ela estava lá porque queria, ele não tivera opção. A guerra obriga, o amor também. Nas fotografias tiradas no exterior da casa aparece um, depois o outro. A paisagem é parca para aquela história a dois. Um chão de terra, um céu sem nuvens, uma montanha difusa ao fundo. “Se eu queria estar com ele, ele estava lá, eu tinha de estar ali. Ponto final. Ia riscando o dia-a-dia.”

O pai era quem comandava. A profissão foi escolhida por ele: professora. Depois chegou o dia da Liberdade. Conheceu o futuro marido. Os dois eram do Porto. Ela era uma mulher que finalmente podia decidir, podia votar, podia andar à vontade pela rua. Ele tinha regressado de África e trabalhava para o pai, mas havia desentendimentos. O casal partiu para o Algarve e instalou-se num parque de campismo.

A saída da N125, a estrada de terra batida. Os azulejos no muro de uma casa indicam que chegamos ao local certo. Lê-se “destacamento” em vez da habitual “vivenda” ou “vila”, seguido do nome da família.

No alpendre, as cadeiras à espera para a conversa. O *dossier* com o processo em cima da mesa. Ele morrera há pouco tempo. “Cancro relacionado com problemas da cirrose.” O *dossier* conta a história do homem a quem sempre tinha sido recusada a integração nos quadros dos Deficientes das Forças Armadas. O alcoolismo, as alucinações, os ataques psicóticos, os internamentos compulsivos, afinal nada daquilo era causado pela guerra, diziam. “O resultado da Junta Militar foi que estava pronto para todo o serviço, sem direito a grau de desvalorização.”

E antes do processo? No parque de campismo arranjou trabalho como empregado polivalente, mas de noite acordava aos gritos: “Baixem-se! Baixem-se!” “O inimigo estava ali escondido, achava ele.” E o patrão dizia: “O seu marido está a ficar muito esquisito, a isolar-se, agressivo, e quando dou por ele, lá vai ele ao bar...”

Depois, as “crises agudas”. Desaparecia. Encontravam-no a fazer covas. Não reconhecia ninguém. “Nessa fase só falava de guerra.” Uma pausa na conversa e logo um olhar decidido e a história que foi descobrindo ao longo dos anos: “Teve amigos que lhe morreram nos braços, *berliets*¹ que

rebentaram com as minas.” “Teve a chamada *noite dos cães*, onde autorizou, de certa forma, um fuzilamento. E a história da escola a que pegaram fogo sem se aperceberem das crianças que estavam no interior.” Tudo isto ele contou, tudo isto ela ficou a saber.

Outras mulheres, muitas, contam histórias semelhantes à dela. Rapazes que voltaram homens diferentes. Mães que não reconheciam os filhos. Namoradas que casavam à espera de que a vida melhorasse, de que, com o tempo, a guerra fosse esquecida. Era o casamento que “era assim mesmo, era normal”, eram “os nervos”, eram mil e uma desculpas. E a ideia de que tinham de suportar tudo, pois eles eram “heróis, defenderam a Pátria”. E os anos que viveram sem saber “o que eles tinham”. Vinte anos, vinte e cinco. Finalmente, o diagnóstico: “Stresse de guerra.”

Um cenário para estas mulheres. Um quarto depois do 25 de Abril de 1974. Os álbuns de casamento. O vestido branco, o bolo, os parentes sorridentes. A festa antes da vida. Quiseram contar porque passados tantos anos sabiam finalmente o que havia para contar, e como contar. A pergunta a que já sabiam responder: Quantos anos dura a guerra? Muitos. E ainda outra: Quando há guerra, quem vai à guerra? Todos. Todas.

Como contar uma história colectiva em livro, numa peça de teatro, num filme? Qual a amostra mínima?

Filmei pouco mais de duas dezenas de mulheres. Na estreia, estavam quase todas presentes. Iam também elas ouvir-se pela primeira vez, reconhecer nas outras as suas vidas, as suas histórias comuns. Uma delas – viúva de guerra –, ao sair da sala, pergunta-me porque não tinha o filme sido feito mais cedo. “Mais cedo teria sido melhor.”

1 Viaturas militares de transporte, por vezes equipadas com sacos de areia à frente para protecção contra minas.

Nos bastidores da guerra, no palco da revolução

SALVADOR SANTOS*

Fez cinquenta e dois anos no passado mês de novembro que regressei de Angola, para onde parti em agosto de 1971 por não ter tido a coragem de emigrar para França com um grupo de amigos de infância que se recusaram a servir de carne para canhão. Quis porém o destino que não tivesse vivido diretamente os horrores da guerra. Mas a verdade é que não fiquei imune aos seus terríveis efeitos, uma vez que tive sempre informação privilegiada sobre o que ia sucedendo nas várias frentes de batalha. Isto porque pela minha mão passavam com regularidade relatos circunstanciados e confidenciais de acontecimentos no Leste de Angola, com os quais tive de conviver dolorosamente, imaginando muitas vezes o que seria vivê-los. E embora estivesse em Luanda, longe da guerra, nem por isso deixei de ouvir tiros, tiros que não matavam, mas que me abatiam! Eram salvas em honra de soldados que iam a enterrar no cemitério fronteiro ao meu quartel ou que partiam em urnas para Portugal. E era raro o dia em que não morria um soldado português! É certo que algumas mortes se deviam a acidentes e doenças, mas a esmagadora maioria tinha origem em ferimentos em combate, resultantes de tiros ou rebentamentos de minas.

Foram muitas as mães que perderam os seus filhos; foram muitas as mulheres que ficaram sem os maridos; e foram muitas as crianças que ficaram órfãs de pai, numa guerra verdadeiramente absurda que dizimou parte de uma geração. Enquanto isso, eu lá ia lendo, classificando e encaminhando os relatos dramáticos daquela maldita guerra, que, no conjunto das ex-colónias em conflito, mobilizou mais de novecentos mil portugueses e ceifou a vida a mais de dez mil. E a essas mortes acrescem ferimentos graves em cerca de trinta mil militares, alguns estropiados, além dos que ainda hoje sofrem de stresse pós-traumático crónico, doença que se estima atinja quinze por cento dos militares expostos a combate. Em Angola, no silêncio do quartel, e perante a minha total impotência face ao que se passava no mato, lamentei vezes sem conta não ter tido a coragem de enfrentar o antigo regime, fugindo à incorporação militar ou desertando das fileiras do exército.

É verdade que me faltou essa coragem quando fui chamado para a vida militar e depois quando fui mobilizado para aquela ex-colónia portuguesa, mas não hesitei um segundo quando as nossas tropas saíram à rua na madrugada libertadora do 25 de Abril de 1974. Eu e largas centenas de cidadãos, que, ignorando os repetidos conselhos dos “militares revoltosos”, decidiram não ficar em casa. E ainda bem. Porque foi graças

a este magnífico povo, combativo e voluntarioso, que a Revolução dos Cravos triunfou. Sim, se todo aquele povo não tivesse saído cedo à rua naquela manhã luminosa, certamente o tanque às ordens do

* Gestor e produtor cultural.

brigadeiro Junqueira dos Reis teria disparado sobre os revoltosos ou a fragata estacionada no rio Tejo teria arrasado o Terreiro do Paço. E, se o povo não tivesse saído à rua, também os militares do quartel da GNR onde estavam acantonados Marcello Caetano e alguns ministros, teriam disparado sem dó nem piedade sobre os homens do capitão Salgueiro Maia que ocupavam o largo do Carmo!

Com o 25 de Abril, as armas calaram-se e, com a paz, vieram também a liberdade e a democracia. Se mais não tivesse acontecido por força desse dia, só por isso já teriam valido a pena a revolta dos militares e o arrojo da multidão que encheu as ruas pejadas de cravos. Os tempos que se seguiram foram muito conturbados, com os políticos e militares conservadores a divergirem da Revolução e a reclamarem uma mudança moderada, que aos poucos ia minando os ideais fundadores do movimento dos capitães. Mas, apesar de todos os desmandos reacionários a que se assistiu, o povo, os militares e as forças políticas e sociais mais progressistas não permitiram que Abril sucumbisse à vontade dos saudosistas, exigindo que a Revolução dos Cravos se cumprisse. No ano seguinte, o povo era chamado a votar para eleger a Assembleia Constituinte, que viria a produzir, em menos de um ano, a nossa Lei Fundamental, considerada uma das mais progressistas da Europa.

Ao contrário do que hoje dizem algumas vozes, a Revolução abriu o caminho à construção de um país baseado no pluralismo de expressão e organização política, mais livre, mais justo e mais fraterno, visando a democracia económica, social e cultural que o povo exigia. É verdade que atravessamos um período complicado e que ainda falta cumprir “muito Abril”. Várias e sucessivas crises têm empobrecido franjas da nossa população de uma maneira que jamais julgámos ser possível. É também verdade que as desigualdades se mantêm e que a fome, que atingiu grande parte da população no passado, voltou a ensombrar os dias de alguns concidadãos. E é igualmente certo que o desemprego tem atingido muitos jovens, que emigram para outras paragens por não encontrarem no seu país condições para uma vida digna. Mas não podemos aceitar que digam que estamos pior do que antes de Abril de 1974. Quem assim pensa sofre de amnésia, não viveu esses funestos tempos ou tem uma visão completamente distorcida da realidade e fala do que não sabe. A esses, e a quem tem menos de cinquenta anos e não tem memória viva desse passado, devo recordar que não eram apenas a liberdade e a democracia que nos faltavam. Portugal era um país muito, muito pobre, onde faltavam as coisas mais básicas!

Portugal era um país pouco escolarizado, com um elevado nível de analfabetismo, onde muitas crianças iam para a escola descalças, independentemente do frio ou do calor, da chuva ou do sol, sendo depois forçadas a trabalhar para ajudar na sobrevivência das suas famílias. Os liceus e as universidades eram um privilégio para os filhos das classes mais abastadas, restando aos mais pobres, tanto no interior como nas cidades do litoral, de norte a sul do país, pegar cedo na enxada e amanho a terra, ou enfrentar a vida nas fábricas, nas minas e na construção civil. Os cuidados de saúde

eram acessíveis a muito poucos, a taxa de mortalidade infantil uma das piores da Europa e a maternidade uma aventura perigosa que as nossas mães e mulheres arriscavam, em condições péssimas e muitas vezes degradantes.

A saúde sexual e reprodutiva, o planeamento familiar e a educação sexual eram uma miragem. O aborto era um crime punível com prisão e o direito à diferença, no que respeita às orientações sexuais, estava longe de ser consagrado na nossa legislação, sendo, aliás, reprimido pelas forças de segurança do Estado Novo, designadamente pela sua polícia política – uma das mais repressoras e violentas do mundo, que banalizou o uso da tortura física e psicológica de forma indiscriminada e vexante, com laivos de sadismo e loucura, muitas vezes por suspeitas infundadas. A igualdade entre sexos não passava de uma pura utopia. Os direitos das mulheres eram quase inexistentes, e a elas exigia-se simplesmente que cozinhassem, lavassem a roupa, passassem a ferro, tricotassem, cuidassem da casa e das crianças. A função da mulher era basicamente uma: servir o homem, como se ele fosse o seu dono e senhor. E aí de alguma que erguesse a voz no sentido de lutar pela sua independência, pela inserção no mercado de trabalho ou por uma maior valorização pessoal!

Nas aldeias do interior do país e em muitas das nossas cidades não havia infraestruturas básicas. Mais de cinquenta por cento das casas não tinham saneamento, o abastecimento de água ou energia elétrica e o telefone eram quase um luxo. Muita gente fazia as suas necessidades em latrinas e despejava os dejetos em fossas comuns, tomava banho em bacias de lata e lavava as mãos e o rosto em lavatórios de ferro, cozinhava a lenha e comia à luz de um candeeiro a petróleo. Quando a Revolução aconteceu, havia ainda muitas famílias que se abasteciam de água nas fontes públicas. Portugal tinha um serviço de telecomunicações arcaico. A nossa rede de estradas, em vez de unir todo o território, isolava o interior do litoral. E nessa altura, a segurança social era incipiente e os sindicatos eram controlados pelo regime. Os trabalhadores não tinham direitos, as jornadas de trabalho eram muitas vezes de sol a sol, não havia férias pagas e muito menos subsídios de férias ou de Natal. Tudo isto sofreu uma grande modificação, que só não vê quem não quiser ver.

Cinquenta anos depois da Revolução de Abril de 1974, o país está irreconhecível e tal facto não se ficou a dever a um milagre da Senhora de Fátima para acabar com o nosso triste fado. O “milagre” ficou a dever-se à luta travada por centenas de homens e mulheres contra um poder feroz e autoritário, que nos condenou durante quarenta e oito anos ao obscurantismo, à repressão, à fome e à miséria, pagando muitas vezes essa coragem com o degredo e a própria vida. O “milagre” ficou a dever-se aos militares que ousaram sair dos quartéis numa madrugada libertadora, enfrentando a ditadura fascista para nos devolver o sonho e a esperança e colocar nas mãos de cada um a construção do nosso futuro coletivo. O “milagre” ficou a dever-se ao povo que desobedeceu aos seus libertadores e saiu à rua para exigir que, daquela madrugada, não resultasse apenas um mero golpe militar de raízes corporativas, mas uma verdadeira revolução política, social e cultural.

SOLDADO: Carreguei num pedal, ram, rebentaram, cederam. Foi ali Ali que acabaram as emboscadas, A camioneta decrepita embate com voltas no ar... o corpo embate no boca... uma interminável suspensão chama... o asfalto cada vez mais p a cintura ou os rins que se me est sem som... eu a correr no mato de e logo depois, e antes do estrondo,

virei o volante, os pneus guincha-
em baixo que se acabou a guerra.
as minas, os mortos e os feridos...
ntro o muro do viaduto. Uma, duas
o tablier... um gosto de sangue na
ção... o polvo de pessoas ondula e
erto... a Buraca e a minha irmã...
magam, sem dor, sem sofrimento,
arma na mão no sentido da aldeia,
e da explosão, e das chamas, nada.

“O retrato sem concessões. O ‘photomaton’.”

DINIS MACHADO*

1. A evolução de António Lobo Antunes desde *Memória de Elefante* até *Explicação dos Pássaros* é feita de alargamentos sucessivos e metódicos. O que particularmente interessa agora, deixando para trás as quatro etapas deste percurso, é o registo, neste quinto livro – *Fado Alexandrino* –, de um processo de escrita ainda e sempre barroco, mas no apogeu da segurança e da flexibilidade. (O escritor reescreve-se e reestiliza-se de livro para livro, afina progressivamente os materiais da escrita, repetindo-se e renovando-se num vai-e-vem estimulante. Quase todo o escritor.)

2. A área dos cinco livros, numa visão ampla e a que podemos chamar heterogénea, abastece-se de influências privilegiadas. Podemos falar, ao correr da pena, de Faulkner, de Céline, de Dos Passos, de Sábato. E de outros. E, já num plano diferente, mais generalizado, da música, da pintura, do cinema. É a correlação dos ofícios. São as janelas abertas, é a transmissão das artes.

Absorvedor e irradiador de conhecimentos, perdendo-se e achando-se em ramificações múltiplas, *Fado Alexandrino* – que é dele que estávamos a tratar – constrói-se, pois, numa difusão de coordenadas muito variada. É, também ele, repositório final de obsessões num entrelaçado contínuo: repetições monótonas e absurdas, delírios mentais, deformidades físicas, acentos caricaturais, cães, gaivotas, excrementos, poluições – tudo envolvido numa teia cancerosa da qual nada escapa: personagens, paisagens, cenários, objectos, memórias, projectos, ilusões.

3. Um painel de situações deterioradas, armazém de matérias putrefactas, de sonhos gastos e de gestos perdidos, flutua, à deriva, no caudal do texto, que se vai revelando a pouco e pouco como pauta musical, com a descoberta de sonoridades e a execução de andamentos. Por outro lado, acumula-se uma espécie de arsenal felliniano, com a aparente desorganização visual e a função movediça de uma escrita que se não limita a encorpar o real mas, também, a desmesurá-lo.

O texto manobra agilmente por entre excessos, carências, falhas e sobras. E faz-se disso, numa tarefa de arrasto. Daí a sua permanente oscilação, a sua vocação cataclísmica.

4. Se há um texto destinado a representar o lado “photomaton” da nossa modernidade, é este livro. O acento grotesco é a tónica. O olhar sulfuroso do médico (Lobo Antunes é médico), para o qual não há terapêutica possível senão a condenação de continuar a escrever, envenena sistematicamente

as estruturas do romance. A moeda de troca é esta: esconjuro-me naquilo que retenho, medico-me naquilo que escrevo.

5. Livro antiépico, situa-se cronologicamente “antes, durante e depois da revolução”. Os três tempos possuem a mesma carga corrosiva. Instala-se a dimensão apocalíptica ou, se se prefere menos exuberância, a encenação falhada.

São as pessoas, falíveis porque pessoas, que falham essa encenação. Mas, não esquecer: a avaliação que delas faz o analista e produtor do texto contamina-as e dilacera-as.

6. Esta fábrica de detritos, este horizonte de destroços, manejam-se numa técnica textual que desloca um pouco (em relação aos livros anteriores) da metáfora, da imagem e da comparação, mas servindo-se ainda delas a propósito como pontos de apoio, de código de comunicação, de auto-esclarecimento e de prazer da escrita. As súbitas alterações de tempos e de falas, os movimentos descontínuos em que se elaboram resultam, paradoxalmente, da necessidade e do desejo de “fixar”.

Daí o retrato sem concessões. O “photomaton”.

7. Nas frequentes mudanças de direcção da palavra, o discurso está sempre à beira de se desagregar. Mas é no exercício desse mesmo risco que se vai organizando internamente. O seu trajecto, de ponta a ponta, é de equilíbrio bastante precário e exige, por isso mesmo, virtuosismo.

8. No enquadramento a que se propõe o romance, de alternadas aproximações e recuos, é a altura de revermos, aqui na memória feita livro, como espectros acotovelados e insones, a mágoa que todos mais ou menos transportamos: a de uma revolução que falhou algures. Talvez num pouco de todos nós, lá onde o ideal e a generosidade falecem perante o peso das circunstâncias.

9. Não se trata de um livro moralista, nem utópico, nem apologético. Trata-se, sim, de um livro esclarecedor. Esclarecedor daquilo que cerca a realidade do escritor, paralelamente, daquilo que o escritor é perante essa realidade. A unidade formal obtém-se através desse tipo de correspondência muito particular.

A deslocação do que “lá está” é a deslocação do olhar.

10. Ainda em relação aos livros anteriores: neste, a planificação é mais ambiciosa, o cruzamento de ideias e de sensações mais calculadamente espontâneo, o vazio das existências mais definitivo, o balanço romanesco mais implacável. E o fôlego: quase setecentas páginas tumultuosas, mescladas de aprendizagens e de pesquisas, de alucinações e de pânicos, de complexo relato de acontecimentos – e da imaginação, febrilmente, trabalhando neles.

E a obstinada procura, nisto tudo, como som longínquo, tarefa complementar e subterrânea, de “la petite musique” do escritor. É onde também o texto se me afigura ter atingido, agora, num reduto de arquitectura mais pessoal, a escala da harmonia.

11. *Fado Alexandrino* esgota-se em si próprio, como esgota (ao mesmo tempo que ilumina) os quatro livros anteriores. De certo modo, estas coisas operam-se por fases. Este livro que é um espaço de respiração frásica naturalmente articulado, é-o também de confluência e de apuro de todo o trabalho já feito. E agora?

Agora o escritor taceia outros graus de escrita. Ele mesmo mo disse.

Trata-se, naturalmente, de uma inevitabilidade.

12. A décima segunda nota é dedicada à total liberdade do leitor: que leia o livro à sua maneira e o faça seu.

* Escritor e jornalista (1930-2008).

In *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 22 de Novembro, 1983, p. 4, com o título “Doze notas para *Fado Alexandrino*”.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.



“Regresso, revolução, ressaca”

MARIA ALZIRA SEIXO*

Fado Alexandrino, o quinto romance de António Lobo Antunes, é um livro de plena confirmação dos méritos atribuídos anteriormente ao escritor, desde a sua estreia, e é simultaneamente uma obra que ensaia caminhos novos e processos de composição diferentes, caracterizáveis globalmente por uma concepção da narrativa de amplo fôlego e por um cuidado rigoroso no agenciamento dos materiais romanescos seleccionados. Apresenta, portanto, algumas soluções de continuidade em relação à problemática narrativa que a sua obra pôs em movimento, mas inova em muitos outros aspectos, tornando-se mesmo precursor de procedimentos que são hoje reconhecidamente tidos como originais no seu modo de escrita. No que diz respeito a essas soluções de continuidade, poderemos sublinhar a temática central da *guerra de África* (no caso, as reminiscências de um grupo de militares que combateram em Moçambique), a *experiência urbana* (após o regresso a Lisboa, com impressivas percepções da cidade quer do ponto de vista físico, quer do ponto de vista humano, durante a retomada da existência quotidiana na vida civil ou militar, nos dez anos que se seguiram ao serviço prestado no ultramar), a dilucidação das recordações de *infância* e juventude em ambientes de recorte familiar (embora neste caso mais mitigadas que nos livros anteriores e, de algum modo, correlacionadas com uma problemática específica da *identidade*, que neste livro se complexifica, por ser atribuída a personagens que são dadas na terceira pessoa e constituindo uma instância de grupo) e, ainda, a questão amorosa ou de relacionamento com o *feminino* (que prolonga o seu carácter deceptivo anterior, sublinhando embora, em certos casos, o modo como essa decepção se manifesta como uma consequência da provação da guerra colonial e, de uma maneira geral, enfatizando o papel da mulher na realização ou destruição das imagens afectivas que preenchem o imaginário das personagens).

A inovação é, neste volume, vultuosa. O fôlego de escrita torrencial, que a prosa de Lobo Antunes vem progressivamente adquirindo desde o início, é agora mais sensível (postergando uma certa ladainha de queixume e desengano a que nos habituara, e deixando de apoiar-se na convocação abundante de referências culturais identificadas), não só pela extensão do livro, que é três ou quatro vezes mais longo do que qualquer dos anteriores e imediatamente posteriores (mas aparentável ao seu modo de escrever a partir de inícios dos anos noventa), como também pelo carácter de saga que a intriga adquire, apresentando várias personagens, e em diversos momentos das suas vidas, partindo no entanto de uma situação diegética pontual e de duração temporal reduzida (a de um jantar de convívio dos elementos de um batalhão ao fim de uma dezena de anos de regresso de África, que

ocupa a noite no restaurante, o serão passado num bar e a madrugada já em casa de um deles) que vai ser a narrativa nodal e irradiadora de uma múltipla confluência de existências individuais, comunicada em toda a sua espessura psicológica e sociocultural, com acidentes e transformações de reelaboração comportamental constante, assim como interferências de diversos níveis temporais narrativos (nomeadamente a infância, a juventude, o período prévio ao embarque, a vida em Moçambique, o regresso à pátria, as mutações familiares, a evolução respectiva ao longo dos últimos dez anos até ao momento actual, que desemboca definitivamente, a todos os títulos – até porque se dá uma morte –, com o evento final desse jantar de amizade e reencontro). Trata-se, assim, de um vasto processo de cruzamento de tempos de existências, que acentuam o contexto histórico em que se integram, uma vez que todo o acontecer se orienta em torno do 25 de Abril, com uma divisão triádica do romance de significação titular imediata: I – Antes da Revolução (que coincide, no plano diegético, com o jantar no restaurante), II – A Revolução (que, no actual do discurso, se cruza com o serão passado no bar), III – Depois da Revolução (ocupando os acontecimentos grotescos e trágicos da madrugada), deste modo revelador de perspectivas culturais e também da orientação de mentalidades.

O anódino, o comum

O jantar do batalhão reúne um certo número de militares, dos quais nos são dados mais de perto uns tantos que, supostamente, constituem um grupo que se encontra mais próximo na mesa, e cuja conversa se encadeia e entrecruza, por vezes a duo, ou a trio ou globalmente, por vezes mesmo com a interferência de outros, às vezes designados por nomes e patentes. As personagens centrais que constituem o grupo romanesco são: o comandante, que é um tenente-coronel, um tenente, que ocupa o posto de oficial de transmissões, um alferes e um soldado. A estes quatro, que formam o xadrez narrativo, não só da conversa como do desfiar das explicações do que aconteceu para trás no tempo, junta-se uma quinta personagem, constantemente designada pelos outros, em apelo ou, as mais das vezes, em interpelação de função fática, sob a designação, em vocativo, de “meu capitão”. Desde cedo o leitor se apercebe de que esta quinta personagem funciona como uma consciência recolectora da maioria das mensagens narradas (sendo o narrador, afinal de contas), e desde cedo experimentará, também, isolar os passos do texto onde surge a primeira pessoa narrativa no discurso reportado para a identificar com os seus enunciados correspondentes – experiência que na maior parte dos casos não é concludente, dado que, em numerosíssimas situações, qualquer um dos outros, no discurso indirecto, emerge também como um “eu” de actualização subjectiva no interior do discurso em terceira pessoa (acentuando assim o acesso à subjectividade por parte de todos, e o carácter “heróico” – mesmo se dado em características de anti-herói, ou de personagem comum – de que todos eles se revestem, quer dizer: o anódino, o comum – que adquire importância decisiva no romance).

A inovação manifesta-se ainda, em *Fado Alexandrino*, pelo menos em três outros aspectos da narração: 1. uma *descrição trabalhada* que satura de informação a ilusão de real que o texto nos dá, elidindo as banalidades de suporte comunicativo, habituais na maioria dos relatos, mas desenvolvendo, em contrapartida, a carga metafórica das analogias semânticas, num prolongamento da frase cheia e desdobrada que encontrávamos já nos romances anteriores, onde a expressividade do talento dominava, e que se substitui agora, de preferência, por uma escrita simultaneamente minimalista e plétórica, espessa mas desbravada, que confere contornos severos de composição a excessos de sentido que em contrapartida se vão construindo e multiplicando; 2. uma *objectividade narrativa* que acentua decisivamente os contornos ficcionais de uma experiência individual enunciativa manifestamente transcendida, se bem que constantemente convocada do ponto de vista da informação, da sensibilidade e da experiência, e de onde ficam agora excluídos todos os excursos dissertativos de índole subjectiva; 3. uma *organização discursiva* de tipo pós-moderno que se concretiza na articulação narrativa da diversidade, construída sobre falas dispersas, entrecruzamentos, repetições e analepses, com o correspondente saldo semântico do aleatório e da indiferença (que substituem o sentimento de absurdo antecedente) e correlativa desconexão da perspectiva narrativa (os dois últimos capítulos são narrados, respectivamente, por Esmeralda, a criada velha, e já morta, do oficial de transmissões, e pelas outras três personagens: o tenente-coronel, o alferes e o soldado, cujo termo é dado, nuns casos, como sendo o da morte, e, noutros, como um qualquer outro tipo de aniquilamento terminal), num conjunto de processos que reelabora, neste caso já de uma perspectiva ficcional e não apenas estilística, a representação da vida em anamorfose; 4. uma consideração da *figura feminina* que encena o carácter problemático da relação amorosa, conjugal e libidinal, numa linha que prolonga, é certo, os malogros e as ausências dos romances anteriores, mas que faz aqui avultar, já sem elegia nem culpabilidade, o carácter localizado e determinante da mulher como instância central do desejo e da recusa – e que dispõe das histórias, das supremacias sociais, dos legados de significação e das autonomias de desejo, em lugares de sexo ou de género que são muitas vezes os próprios, e por eles alterados ou rejeitados.

Em *Fado Alexandrino*, é a mulher relegada que, de certa forma, comanda os dados narrativos, compensando o pendor masculino derrotista; e reconhecemos que o acesso à fala é dado afinal a uma mulher de manifestação textual apendicular e sem interferência diegética, a criada Esmeralda, que no final se vem manifestar, não como uma chave narrativa essencial (porque o carácter pós-moderno do romance enjeitaria todo o tipo de chaves narrativas com efeitos definitivos), mas enquanto o discurso recalçado e enjeitado de um feminino desejante e lúcido, oprimido e dolorido, manifestamente marginal na urdidura sociocultural do romance, assim lhe dando o sentido da existência, e mesmo da morte.

O sentido da revolução

A epígrafe do livro, do texto de uma canção de Paul Simon, salienta que “after changes we are more or less the same”, e a problemática da permanência na mudança (ou o seu contrário, mas não de modo indiferente) é central neste romance, onde o “antes” e o “depois” da Revolução de Abril apelam para um exame de eventuais transformações, e onde simplesmente o antes e o depois do outro acontecimento decisivo das existências em jogo (e muito mais decisivo, verificar-se-á ao longo da narrativa), a estada em África para combater os movimentos de libertação, dão conta de miúdas e relevantes mudanças e fixações no percurso de cada um. O alferes confidenciará mais tarde: “O que me faz mais impressão, meu capitão, [...] é tudo ter mudado na minha vida sem eu dar por isso, é nada ser igual ao que era dantes, as pessoas, os sítios, a minha própria idade. [...] Esta certeza, entende, de que é tarde demais e perdi o caminho para casa.” Não se trata, por esta ordem de ideias, de observar simplesmente as alterações de um corpo ou de um objecto, mas de integrar a noção da perda de um rumo – “o caminho para casa” – que vai abalar a noção de identidade, enquanto relação do corpo com o seu lugar. E, curiosamente, é o acontecimento histórico decisivo, o 25 de Abril – mas não decisivo, afinal, neste romance, pelo menos para estas personagens – que não afectará significativamente esse rumo.

O sentido da revolução é, justamente, ambíguo, embora determinante, neste livro. Esse carácter determinante advém-lhe imediatamente da repartição dos materiais narrativos de acordo com as três partes suas constitutivas e respectivas designações (com um “antes” e um “depois” que o encorpam pontualmente), mas a ambiguidade está contida no relativo esvaziamento de conteúdo que o acontecimento sofre no livro, erodindo-se na continuidade das existências que ele afinal parece não marcar. Daí que possamos entender revolução, aqui, também no sentido que o termo tem em física, isto é, enquanto acção giratória de um corpo que alcança a posição contrária ao seu estado anterior mas volve ao seu ponto de partida, uma vez efectuada a sua órbita, o que, na mundividência de Lobo Antunes, preenche de ironia e ambivalência a ordem histórica aceite na sua linearidade pretensamente definida, e se pode correlacionar com uma dialéctica habitual, na sua obra, entre o movimento e a fixidez. O “antes” e o “depois” que organizam o romance como um tríptico (insinuando a transformação e a mudança) poderiam também ser lidos como fases de um movimento de continuidade em que essas sugestões temporais actuassem como insistências num tempo único e durativo interior, o da memória, com uma particular agudeza em relação à determinação exercida pelo passado (donde, a guerra e a infância sempre em posição determinante). As três partes do livro corresponderiam também, afinal, a três núcleos temáticos básicos, e com incidências simbólicas: o regresso (do batalhão a Portugal, e dos militares a casa, sugerindo já o que vai constituir a vaga dos retornados, assim como a problemática essencial do lugar e da deslocação), a revolução (enquanto percurso de existências individuais mais ou menos marcadas pelos acontecimentos que lhes são exteriores, e que de uma maneira ou de outra vão adaptando às

suas pessoais perspectivas e interesses, re-volvendo-a cada um a seu preceito) e a ressaca (o jantar de convívio, ponto extremo de todo este percurso romanesco, situação diegética nodal, ponto de encontro dos diversos tempos e das várias falas, que se traduz na bebedeira conjunta monumental e nas suas consequências: um crime – um militar que assassina outro militar, com a convivência de todos e o *silenciamento* total do capitão narrador, o que fomenta uma ambiência de incerteza narrativa – e a procura consequente das personagens como criminosos, em situação de inquérito, e o estado físico debilitado que no dia seguinte lhes dissipa as energias e os encaminha também para a morte e para o aniquilamento).

Mulher, história e narração

Voltando à visão da mulher, em *Fado Alexandrino*, nenhuma das figuras da extensa galeria feminina do romance corresponde à homologação entre desejo e comunicação satisfeita; todas elas, em contrapartida, se integram numa relação buscada e questionada entre sexo, género e desejo, que se lateraliza ou dispersa (em lesbianismos e travestis), dando origem à decepção, ao medo ou à descrença. Curiosamente, ocupa um plano importante a actuação de uma personagem marginal, o pintor louro, que seduz o soldado e que mantém com ele regulares relações sexuais, por motivos de economia social, diz o conteúdo manifesto do texto, mas também de economia libidinal, diz-nos o seu conteúdo latente, uma vez que a relação com Odete não satisfaz Abílio, que recorre igualmente a outros homossexuais; curiosamente também, a única mulher de marca semântica positiva no romance é a criada Esmeralda, e talvez por duas razões: por um lado, porque é a mulher explorada e sofredora, homologada ao estatuto do sofrimento colonial, objecto de agressões sexuais que são indiferentes à sua construção subjectiva como instância de desejo actuante, reduzida ao funcionamento inane de um erotismo solitário:

Nunca mais possuí homem nenhum dentro de mim porque o meu corpo se fechou, e o sinto fechado há muitos anos, cinquenta ou sessenta, como as flores gordas à noite, porque os lábios das pernas se cerraram num mole e teimoso egoísmo de corolas desde que o meu padraço me varou e perfurou e vasculhou o peito e o ventre com os dedos manchados de espanto do meu pai e do íntimo licor da minha mãe, essa aguadilha cerosa que segrego às vezes se me toco, para sentir na forquilha das coxas uma lombriga húmida que endurece e oscila, pegada ao osso da bacia, até uma espécie de soluço crescer dentro de mim, um espasmozinho rápido me contrair os músculos e a pele, os dentes se me rilharem na boca como um garfo contra um garfo, e as vísceras se aquietarem de novo, pacificadas, num enorme cansaço finalmente sem ódio, desprovido de rancor;

por outro lado, porque ela constitui a única expressão narrativa em primeira pessoa (no penúltimo capítulo – e, como sabemos, é frequente que

os últimos capítulos, nos romances de Lobo Antunes, sofram alterações de estrutura em relação ao corpo discursivo que os precede), num relato em que todos tomam a palavra coloquial, e em que o vago capitão narrador, mantido na sombra, raramente e discretamente emerge, sendo portanto Esmeralda a única consciência de expressão directa a exprimir justamente a dor de um sexo que se fechou ao desejo e de um corpo que se abriu para a morte.

Esmeralda, a personagem discreta e segregada da história, é afinal, na medida em que o romance a representa como vidente (que conhece o crime e as circunstâncias futuras da morte do seu Menino – um *menino de sua mãe* que não morre na guerra, mas por causa dela), a própria consciência da *História* (marginal, escondida e sombria), e desse modo representa a ideia potencialmente positiva de *mulher* (que, até agora, em Lobo Antunes, se confina à esposa relegada e idealizada), coincidindo, de modo muito interessante, neste romance, com o próprio acto de assumir a *narração* (resultante da sua capacidade de “visão” e, portanto, de perspectiva narrativa, do ponto de vista enunciativo). De qualquer modo, as únicas personagens que, para além do capitão, assumem mais longamente o acto de narrar, Esmeralda e o oficial de transmissões (e não esquecendo o último capítulo, onde a perspetivação enunciativa do soldado, do alferes e do tenente-coronel emergem como restos finais do conto, ou da ressaca), fazem-no com uma dimensão poética que também desvia o texto do seu estatuto regular, oferecendo-nos, especialmente no penúltimo capítulo, momentos de uma rara beleza de escrita e de uma qualidade lírica exemplar.

Mulher, história e narração são, pois, componentes de uma mesma guerra subjectiva: a de um narrador que se debate com lugares que o sistema colonial lhe impõe, com desejos a que o sistema colonial o força, com uma escrita que se embaraça nas teias de uma memória múltipla, inquieta e confusa. Daí que a questão da identidade, uma vez mais, se articule com a fixação aos pássaros (todos eles são “esquisitos pássaros bêbados, chocando uns com os outros no ruído de penas dos casacos”), que logo de início aparece na evocação que o soldado Abílio faz do pai, quando o pai acenava a despedir-se dele (“quando o barco se desprende do cais perseguido pelos crocitos de gaivotas das famílias, que voavam em torno do casco à laia de enormes aves aflitas e fúnebres [...]. Foi a primeira vez que vi o meu pai voar”), e já quase no fim se manifesta nos devaneios do alferes (“Às vezes, [...] julgo que continuo a ser pássaro, meu capitão. [...] Um pássaro, insisti o alferes. Quietos, aflitos, preocupados, a bater as asas no poleiro, à espera. [...] E sobre isto os barcos do porto, ora mais perto ora mais longe, ancorados na bruma difusa do meu sono, que não cessam, percebe, de chamar-me”), entre muitas outras ocorrências. A emparceirar com as alusões aos pássaros, as complementares menções dos insectos percorrem também o texto (o alferes “a cambalear como uma borboleta” na casa de Carcavelos), mas tornam-no específico as mais raras, porém incisivas, referências aos cães. Num capítulo que se inicia justamente por: “Deixa o mar em paz, pediu a Dália, afastando ondas e pássaros com as costas da mão”, ao comentar as

impressões do oficial de transmissões sobre a fixação ao mar na sua detenção em Caxias, ele, continuando a recordar Caxias e África, observa para si próprio (ou para os outros, ao jantar, uma vez que a observação é reportada, no texto do romance): “De África [...], do que se recordava melhor era dos cães vadios.” E há depois a descrição de uma cena de abate dos animais, com comentários rememorativos frenéticos do mesmo oficial de transmissões (“devíamos ter fuzilado todos os cães quando saímos de lá, devíamos tê-los degolado a todos, ter-lhes rebentado a barriga a todos”), exactamente no coração do romance (capítulo 7 da segunda parte), que assim cava no texto uma depressão correlativa, em antecipação do final, da morte, quase em exorcismo, desse mesmo oficial de transmissões.

É com ele que podemos terminar, salientando a relação metonímica estabelecida com os comensais eufóricos, companheiros da memória da guerra e de uma picaresca aventura de actuação posterior, na alienação aturdida desta cantilena desgarrada que constitui o “fado alexandrino”; porque todos são, de facto, os cães, tal como o tenente lateralmente insinua, numa inscrição de reduto sensível aos rumos dispersos, cruzados e abandonados de cada um:

o que me ficou da guerra, meu capitão, é um bando de cães vadios no fundo atormentado da memória.

* Escritora e ensaísta.

Excertos de *Fado Alexandrino – Derrotas cruzadas em fundo de mar*. In *Os Romances de António Lobo Antunes*, Dom Quixote, Maio de 2002.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.



“Ver’ a cena”

NUNO JÚDICE*

Em relação a António Lobo Antunes, faço uma pergunta: que pode esta obra imensa fazer pelos tempos que correm? É uma variante da pergunta clássica: para que serve a literatura? E a resposta não é difícil: em cada novo livro de António Lobo Antunes é-nos dada uma prova de vida desse génio que habita a língua quando ela se transfigura, pela escrita, num universo próprio que o motor da ficção põe em movimento, embarcando-nos na viagem sem fim do seu significado. Trata-se de uma máquina que prossegue o seu rumo, iniciado com *Memória de Elefante*, na descrição impiedosa do mundo que habitamos, através de sucessivas camadas de personagens que nos abrem, em cada livro, novos pedaços de uma realidade portuguesa que vão completando, no mosaico ficcional da sua obra, um vastíssimo quadro dessa sociedade que chegou ao fim do século XX, e inicia o século XXI, numa situação conflitual em que a tragédia nasce, não da grandeza do conflito e dos objectivos que o envolvem, mas do seu inverso: a dramática pequenez do sujeito, e a procura frustrada da sua afirmação num contexto em que o colectivo não encontra modelos à altura de uma identificação redentora.

Será, então, pela catarse que António Lobo Antunes nos implica? Seria, sem dúvida, uma solução fácil; e se a catarse existe, ela é sempre adiada para um novo espaço, uma vez que cada livro nos apresenta apenas um fragmento da impossível totalidade do humano. Mas é nessa limitação que nos reconhecemos; e também no modo como é desencadeado o processo da escrita romanesca, através desses blocos dialógicos que recuperam, da música, um processo sequencial. Um dia, ouvi Lobo Antunes referir o *leitmotiv* da música de Wagner como um possível análogo desse processo; e é verdade que ouvimos, ao ler as suas páginas, esse encadeado de “temas” não tanto ao nível do significado, mas de um relançar frásico, na construção por “árias” do jogo cénico em que a narrativa vai inscrevendo a sua presença, que nos envolve de forma gradual até descobrirmos que fazemos parte, já, desse movimento totalizante, como sucede precisamente com a adesão musical.

Não precisarei de referir, para além da música, a relação estreita de António Lobo Antunes com a poesia e com a pintura para justificar essa visão do humano, na plenitude da sua dimensão estética, subjacente à construção romanesca. “O tempo ensinou-me que não existe nada tão volátil quanto a pena”, diz um personagem em *Que farei quando tudo arde?*; e logo adiante: “Já repararam na máquina de escrever a cair aos bocados e a que faltam letras, quase o alfabeto inteiro, apresenta-nos linguadados com restos de naufrágio de meia dúzia de vogais a boiarem ao acaso e eu, sem lhe entender os fiapos de eloquência, os cadáveres de

* Poeta, romancista, ensaísta, professor (1949-2024).

consoantes à deriva, os detritos de emoções e sentimentos que lhe sobram na velhice, óptimo, a gente lê e é como se visse a cena.” A linguagem, aqui, é usada como o meio de transmitir, na consciência metalinguística do processo literário que faz com que “a gente leia e é como se visse a cena”, a visão desse mundo fragmentário, como restos de naufrágio, que o romance recolhe nas suas margens. “Ver” a cena: é, então, neste plano que implica já a consciência do leitor, que surge a interpelação (pós-moderna?, caso se entenda, aqui, a consciência da “crise” do objectivo romanescos de transmitir uma realidade total e inquestionável) do próprio leitor como (outro) sujeito do processo ficcional.

Um novo romance de António Lobo Antunes, neste quadro, significa que o curso da sua escrita prossegue a procura desse estuário que é a Obra – no sentido entre mallarmeano (o Livro total) e joyceano (a abertura de sempre novos horizontes de leitura) da palavra ficcional. Significa, também, que a literatura portuguesa está viva; e essa é, voltando ao princípio, a melhor coisa que se pode fazer pelos tempos que correm.

In *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 15 de Outubro, 2003, p. 20, com o título “Uma obra imensa”.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

Nota

Na idealização deste Manual de leitura, pedimos a Nuno Júdice um texto original sobre a escrita de Lobo Antunes, repto logo aceite com grande entusiasmo. Naquele que agora recuperamos, em sua homenagem, podemos “ver”, em espelho, a interpelação de um jogo cénico similar. Um dos seus versos diz: “A poesia é o teatro.”

“Tenho uma alma de costureira”

ANTÓNIO LOBO ANTUNES*

Era o meu avô preferido porque era a melhor pessoa do mundo. De uma bondade, de uma tolerância... Uma pessoa excepcional. Monárquico, fascista, e todos nós o adorávamos. Este anel era do avô dele, do visconde. Usava-o na mão esquerda, com a aliança. Eu não tenho mãos para usar anéis, ele tinha... usava outro na mão direita. Ele e os três irmãos foram educados nos sítios mais caros que havia... Os outros morreram solteiros. Quem inaugurou os Lobo Antunes foram eles. Lobo do pai e Antunes da mãe. [...] Fiquei em casa do meu avô, quando tive a tuberculose. E lembro-me eu, depois disso, sempre que eu dormia lá ia dar-me as boas-noites à cama, entalava-me os cobertores, punha um copo de água à cabeceira, bolachas... coisas que eu nunca tive em casa.

[O meu pai] Nunca me contrariou em nada. Nem fazia perguntas – o que é que eu fazia, onde é que eu ia. Mas a violência física era brutal. Com todos os filhos, mas sobretudo comigo.

Espírito naturalmente religioso. Sim, acho que tenho. E surpreendia-me, quando era miúdo, os grandes físicos serem todos homens profundamente religiosos. Não sei falar sobre isso. Deus é uma relação íntima. Mas sou um homem religioso.

Para que é que ia manipular as pessoas? É tão fácil as pessoas gostarem de nós.

Eu conheço mal os meus irmãos, nunca tive uma conversa pessoal com nenhum deles, excepto talvez com o Pedro.

Os meus poemas são uma boa merda. Aos doze anos passei para o papel almaço e fui mostrar umas versalhas à minha mãe, que me deu o maior apoio, porque me disse: “Isso é tudo uma grande porcaria, nunca hás-de ser nenhum Antónimo Nobre”, que para ela é o melhor poeta, e eu também acho.

Andei numa escola pobre, na Avenida Gomes Pereira, o meu pai não tinha dinheiro. Depois fui para o Camões. Eram lá professores o Mário Dionísio, o Vergílio Ferreira... Mas o liceu chique era o Pedro Nunes. Camões era o de Benfica. Foi um bom frete, andar sete anos ali. Depois fiz dezassete anos, fui logo para a faculdade. No primeiro ano estava a fazer um poema, com cantos e tudo... Chumbei. Também tinha pensado em ir para a marinha, havia meninos fardados de cadetes, nas festas.

Houve vários livros destruídos antes de eu ter começado a publicar, depois ainda houve um que foi para o lixo antes da *Explicação dos Pássaros*. A primeira versão de *Fado Alexandrino* também foi toda para o lixo, aquilo que foi publicado é um terço, ou um quarto do que foi escrito. E todos os meus livros passam pela iminência de acabarem no lixo. Os meus ataques de desânimo são enormes. Mas não sou influenciável. Se eu fosse influenciável não tinha escrito, comecei a levar pancada no primeiro livro.

Estávamos na fronteira, a 180 metros de altitude, um clima horrível. O MPLA¹ cercava o planalto de Uíge. Apanhávamos com o MPLA que entrava por ali. A seguir, pensei que ficava em Malanje e fui parar para uma zona horrível. Marimba. Havia uma epidemia de cólera e uma vacina que era só eficaz em 50 por cento... Uma das medalhas [recebidas por António Lobo Antunes] foi por causa das vacinas. Metia-me num jipe com o furriel enfermeiro e quatro gajos de escolta e andava por aí a vacinar pessoas. Fazia partos, fazia amputações... hoje era incapaz de fazer isso.

Disse ao meu pai que queria ir para letras, ele explicou-me que eu ia ser professor de liceu, que tirasse outro curso, depois se quisesse podia escrever. A medicina não me interessava nada, nunca me interessou nada daquilo. [...] Em psiquiatria havia 23 vagas quando concorri, o que era muito. As minhas classificações estavam longe de ser brilhantes, passei a faculdade a ler, a escrever, a jogar xadrez, mas entrei facilmente, porque havia umas vagas para veteranos da guerra e como eu tinha recebido louvores...

O que eu vivi com o Ernesto [Melo Antunes, comandante da companhia de Artilharia a que António Lobo Antunes pertenceu como alferes miliciano médico] e com aquelas pessoas não vivi com mais ninguém. Era patético. Miserável. A partilha da morte, matar tudo o que mexia, estar na mata e ter de passar o morto para as costas do outro, sofrimento, o medo. As pessoas davam a vida umas pelas outras. Eu tive medo. Depois percebi que a coragem é não ter medo de ter medo. Quando estava com o Ernesto, éramos bombardeados sempre às 11 da noite. Ficávamos a beber chá e a jogar xadrez numa tensão enorme, à espera, depois começava e era um alívio. [...] O Ernesto não era um homem violento, era muito rigoroso. Ainda bem, por isso a companhia era a que tinha menos baixas.

Começo a sentir-me velho. Agora a maior parte das vezes a crítica é... aquilo a que se chama a “crítica extasiada”.

Um escritor tem de fazer tudo sozinho e começar do princípio. O único livro com que eu chorei foi lido em África, e foi o *Love Story*,² tenho uma alma de costureira. E também chorei com a Virgínia de Castro e Almeida.³

1 Movimento Popular de Libertação de Angola.

2 Este *bestseller* de Erich Segal, de 1970, teve edição portuguesa, no mesmo ano, pelas Publicações Europa-América, com o título *História de Amor*.

3 Escritora, tradutora e guionista (1874-1945), cujo trabalho se centrou na literatura infantil e juvenil.

* In *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 27 de Outubro, 2004, p. 10, com o título “As palavras do escritor”.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.



NUNO CARDOSO

Encenação, adaptação cénica e dramaturgia

Canas de Senhorim, 1970. Assumiu, em fevereiro de 2019, o cargo de diretor artístico do Teatro Nacional São João. Como criador, tem vindo a desenvolver um universo estético próprio, coerente, que tanto se aplica a adaptações de textos contemporâneos como de clássicos, muitas vezes em colaboração com o cenógrafo F. Ribeiro e o designer de luz José Álvaro Correia (1976-2022). E tanto cria espetáculos de palco como desenvolve projetos mais experimentais com comunidades, cruzando profissionais e não profissionais. Enquanto estudante universitário, iniciou a sua carreira em 1994, no CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. No mesmo ano, no Porto, é cofundador do coletivo Visões Úteis, onde se estreou como encenador. No TNSJ, encenou *O Despertar da Primavera*, de Wedekind (2004), *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006), e *Woyzeck*, de Büchner (2005). Com *A Morte de Danton*, de Büchner (2019), assinou a sua primeira encenação enquanto diretor artístico do TNSJ, a que se seguiriam, em 2020, *Castro*, de António Ferreira, e *O Balcão*, de Genet; em 2021, *Espectros*, de Ibsen, e *Lear*, de Shakespeare; em 2022, *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago, e *Para que os Ventos se Levantem: Uma Oresteia*, de Gurshad Shaheman, este último encenado em parceria com Catherine Marnas. Já em 2023, levou à cena *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller, e *Suécia*, de Pedro Mexia. Entre 1998 e 2003, assegurou a direção artística do Auditório Nacional Carlos Alberto e, entre 2003 e 2007, do Teatro Carlos Alberto, integrado já na estrutura do TNSJ. Em 2007, assumiu a direção artística do Ao Cabo Teatro, cargo que manteve até 2018. Para esta companhia, encenou inúmeros espetáculos, com textos de autores como Sófocles, Ésquilo, Racine, Molière, Tchekhov, Ibsen, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Friedrich Dürrenmatt, Sarah Kane, Marius von Mayenburg, entre outros. Destaquem-se as suas incursões nos territórios dramáticos de Tchekhov (*Platónov*, *A Gaiivota* e *As Três Irmãs*, 2008-11) e de Shakespeare

(*Ricardo II*, *Medida por Medida*, *Coriolano* e *Timão de Atenas*, 2007-18). *Platónov* (2008) foi eleito o melhor espetáculo do ano pelo jornal *Público*, obtendo também uma menção honrosa da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. *Demónios*, de Lars Norén, recebeu o Prémio Autores 2016 da SPA, na categoria de Melhor Espetáculo.

FERNANDO VILLAS-BOAS

Apoio à adaptação cénica e dramaturgia

Tem traduzido Shakespeare para a cena, na sua forma mais chegada ao original, em verso branco ou rimado e prosa ritmada, incluindo para quatro encenações de Nuno Cardoso: *Ricardo II*, *Medida Por Medida*, *Coriolano* e *Timão de Atenas*. Do mesmo autor, traduziu, sempre para a cena e para diversas montagens, ao longo dos últimos vinte e quatro anos: *A Tempestade*, *Romeu e Julieta*, *Macbeth* (versões integral e para elenco reduzido), *O Mercador de Veneza*, *Sonho de Uma Noite de Verão*, *Conto de Inverno*, *Muito Barulho Por Nada*, *Rei Lear*, *Hamlet* (versões do *Fólio* e *Mau Quarto*), *À Vossa Vontade*, *Júlio César*, *Noite de Reis* (além de, em curso, *Tito Andrónico*, *Ricardo III* e *Hamlet* – versão do *Segundo Quarto*); *Péricles* foi adaptada em prosa poética. Também traduziu ou adaptou para a cena, a partir do inglês, desde Tchekhov, Ibsen, Tennessee Williams e Samuel Beckett, a Alan Bennett, Arthur Giron ou Duncan Macmillan, entre outros. Publicou poesia em revistas, e teve em cena alguns textos da sua autoria, além de variados trabalhos de colaboração escrita e de dramaturgia.

FLORIAN HIRSCH

Apoio à adaptação cénica e dramaturgia

Berlim, 1979. Dramaturgista, autor e tradutor. Mestre em Literatura Alemã e Estudos Americanos pelas Humboldt-Universität e Freie Universität de Berlim. Depois de várias produções independentes e da posição de assistente no Teatro Maxim Gorki, na mesma cidade, foi nomeado dramaturgista residente

no Burgtheater, em Viena. Aí permaneceu, entre 2009 e 2019, tendo trabalhado também nos importantes festivais de teatro Salzburger Festspiele e Ruhrfestspiele Recklinghausen, com nomes como Jan Lauwers & Needcompany, Pedro Martins Beja, Rafael Sánchez, Jette Steckel, David Bösch, Anna Bergmann, Frank Hoffmann, Antú Romero Nunes, Tina Lanik, Christina Tscharyiski, Stefan Bachmann, Michael Laub, Christian Stückl, Georg Schmiedleitner, Franz-Xaver Mayr, Martin Laberenz, Gábor Tompa, Kathrin Herm e Sara Abbasi. As suas adaptações e traduções de obras de Shakespeare, Thomas Mann, Sófocles, Ernest Hemingway, Isabel Allende, Albert Camus, Friedrich Schiller, entre outras, foram encenadas em vários teatros internacionais. Desde 2019, é dramaturgista do Théâtre National du Luxembourg e, desde 2020, Secretário da Direção da União dos Teatros da Europa. Integra a direção artística do festival austríaco Tiroler Volksschauspiele Telfs e ensina dramaturgia na Universidade do Luxemburgo.

F. RIBEIRO

Cenografia

Lisboa, 1976. Iniciou a sua formação artística na área da Pintura, com Alexandre Gomes, tendo completado o bacharelato em Realização Plástica do Espetáculo e a licenciatura em Design de Cena (2008) na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. Concluiu igualmente o curso de Pintura da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa, o curso de Ilustração da Fundação Calouste Gulbenkian e o curso de Técnica Fotográfica do Instituto Português de Fotografia. Na área do teatro, concebeu espaços cénicos para espetáculos dirigidos por Adriano Luz, Alberto Villareal, Ana Luísa Guimarães, Andrzej Sadowski, António Cabrita, António Durães, António Feio, António Fonseca, António Pires, Beatriz Batarda, Carla Maciel, Cláudia Gaiolas, Crista Alfaiate, Denis Bernard, Dinarte Branco, Fernando Moreira, Fernando Mota, Gonçalo Waddington, Inês Barahona, Joana Antunes, João de Brito, João

Mota, Joaquim Horta, John Romão, José Carretas, José Pedro Gomes, José Wallenstein, Luís Assis, Manuela Pedroso, Manuel Coelho, Marco Martins, Marco Paiva, Marcos Barbosa, Maria João Luís, Marina Nabais, Marta Pazos, Miguel Fragata, Natália Luiza, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, Paula Diogo, Pedro Carraca, Pierre Woltz, Rita Blanco, Rogério Nuno Costa, São Castro, Sara Carinhas, Tiago Guedes, Tiago Rodrigues, Tim Carroll, Tónan Quito, Victor Hugo Pontes e Yaron Lifschitz. Em 2004, foi galardoado com o segundo prémio de Escultura pela Cena d'Arte da Câmara Municipal de Lisboa. Em 2015, recebeu uma menção honrosa da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

NUNO MEIRA

Desenho de luz

Lisboa, 1967. Bacharel em Engenharia de Eletrónica e Telecomunicações, frequentou os cursos de Engenharia de Eletrónica Industrial, na Universidade do Minho, e de Luz e Som, na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Tem trabalhado com diversos criadores das áreas do teatro e da dança, com destaque para Ana Luísa Guimarães, António Lago, Beatriz Batarda, Clara Andermatt, Gonçalo Amorim, João Cardoso, João Pedro Vaz, João Reis, Manuel Sardinha, Marco Martins, Marta Pazos, Nélia Pinheiro, Nuno Carinhas, Paulo Ribeiro, Ricardo Pais, Rui Lopes Graça, Susana Chiocca, Tiago Guedes e Tiago Rodrigues. Cofundador do Teatro Só e do Cão Danado e Companhia, é colaborador regular da ASSÉDIO (desde 1998), da Companhia Paulo Ribeiro (desde 2001) e do Arena Ensemble (desde 2007). Colabora desde 2003 com o Teatro Nacional São João, concebendo o desenho de luz de várias das suas produções. Refiram-se, a título de exemplo, *Turismo Infinito*, a partir de textos de Fernando Pessoa (2007), *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), e *al mada nada*, a partir de Almada Negreiros (2014), encenações de Ricardo Pais; *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Ah, os dias felizes*, de Beckett (2013), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de Shakespeare,

Uma Noite no Futuro, a partir de Beckett e Gil Vicente (2018), *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac (2015), encenações de Nuno Carinhas (esta última com Fernando Mora Ramos); *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), e *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (2023), encenações de Nuno Cardoso. Em 2004, foi distinguido com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte.

JOEL AZEVEDO

Desenho de som e sonoplastia

Licenciado em Audio Technology and Music Industry Studies pela Kingston University of London e mestre em Comunicação Audiovisual pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, especialização em Produção e Realização Audiovisual. Participou em projetos de som, ao vivo e em estúdio, com o engenheiro de som Alex Harris (Gateway Sound Education/ BBC) e a realizadora Sophie Meyer (Reuters Television/TF1). Como diretor de som, participou nas curtas-metragens *Silêncio* (2012), *Inversos* (2013), *Deus Providenciará* (2015) e *Boca do Inferno* (2020). Foi o responsável pela pós-produção áudio/sonoplastia da série *4Play* (RTP, 2018), do documentário *Francisco de Lacerda – Ou a Fragueira ou Paris* (RTP, 2024), pela gravação, edição e mistura de *Estudos Incomunicantes*, de Álvaro Salazar (2014), *Divine*, música de Mozart e Brahms, interpretada por Carlos Alves e Arte Music Ensemble (2015), *Homage to Komitas*, do Trio Aeternus, dir. musical Virgílio Melo (ed. Toccata Next, 2020), e *Fugit Irreparabile Tempus II*, de Álvaro Salazar (ed. Atelier de Composição, 2022). Iniciou uma colaboração regular com o TNSJ em 2004. Em 2007, integra o departamento de Som, que coordena desde 2022, tendo assinado o desenho de som do espetáculo *Drumming na Praça*, dir. musical Miquel Bernat (2008); do concerto de Rabih Abou-Khalil Group com os fadistas Ricardo Ribeiro e Tânia Oleiro (2007); de *Tambores na Noite*, de Brecht (2009), e *Antígona*, de Sófocles (2010), encenações de Nuno Carinhas. Assegurou

igualmente o desenho de som e a sonoplastia de *A Morte do Palhaço*, de Raul Brandão, enc. João Brites (2011); *Madalena*, a partir de Almeida Garrett, enc. Jorge Pinto (2013); *al mada nada* (2014), *Meio Corpo* (2015), *Oleanna* (2019), *talvez... Monsanto* (2020) e *Longa Jornada para a Noite*, de Eugene O'Neill (2023), espetáculos de Ricardo Pais; *O Beijo* (2016), enc. Jorge Pinto; *As Criadas* (2016), *Trattoria Pirandello* (2018) e *Cadáver Esquisito* (2022), encenações de Simão do Vale Africano; *Alma* (2020), enc. Tiago Correia; *Retrato de Família* (2017), *Livro de Horas* (2018), *Pátria* (2019), *Airbnb & Nuvens: uma rádio novela* (2020) e *Felizmente Sãozinha* (2023), encenações de Manuel Tur; *Lear*, de Shakespeare (2021), e *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), encenações de Nuno Cardoso.

PEDRO “PEIXE” CARDOSO

Música

Porto, 1974. Estudou guitarra clássica no Conservatório de Música do Porto, guitarra jazz na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo e pintura na Faculdade de Belas Artes. É guitarrista da banda Ornatos Violeta. Em 2002, formou a banda de rock Pluto e o trio de jazz DEP. No ano de 2008, frequentou o 3.º curso de formação de Animadores Musicais, promovido pelo Serviço Educativo da Casa da Música, com quem colabora frequentemente, e no âmbito do qual criou a Orquestra de Guitarras e Baixos Elétricos. Em 2010, editou o álbum *Joyce Alive!* com o grupo Zelig, e em 2012, o seu primeiro álbum de guitarra solo, *Apneia*. Trabalhou com vários músicos e agrupamentos, tais como: Dead Combo, Drumming, Remix Ensemble, Carlos Bica, Maria João, Joana Sá, Adrien Utley, Zeena Parkins, John Ventimiglia, Perico Sambeat ou David Fonseca. Como compositor, escreveu a peça *Três Histórias* (para guitarra elétrica e percussão) para o grupo Drumming e, em parceria com a compositora Ângela da Ponte, *Despique* (para três bandas filarmónicas). Ao lado do Teatro Bruto e da encenadora Ana Luena, colaborou na criação do concerto encenado *Still Frank* e assinou a

banda sonora das peças *Estocolmo* e *Comida*, de Daniel Jonas, assim como de *O Filho de Mil Homens* e *O Amor dos Infelizes*, de Valter Hugo Mãe. Para cinema, criou com o grupo Zelig a banda sonora de *O Universo de Mya*, de Miguel Clara Vasconcelos, e o filme-concerto *Bucking Broadway*, de John Ford. No ano de 2015, editou o seu segundo registo a solo, *Motor*, e criou a banda sonora da peça *É Impossível Viver*, com textos de Kafka, enc. Ana Luena. Já em 2016, assinou a banda sonora da peça *Onde o Frio se Demora*, de Ana Cristina Pereira, enc. Luísa Pinto, e criou o musical *O Mundo é Redondo*, de Regina Guimarães, enc. Nuno Cardoso. Na área da dança contemporânea, colaborou com a coreógrafa Joana Providência em *Vestígio* (2017), *Rumor* (2018) e *Famílias Imaginárias* (2021). Em 2017, com o músico Frankie Chavez, criou o projeto Miramar, um duo de guitarras. No Teatro Nacional São João, compôs as bandas sonoras de *Lear*, de Shakespeare (2021), *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), e *Suécia*, de Pedro Mexia (2023), encenações de Nuno Cardoso.

NELSON VIEIRA

Figurinos

Licenciado em Design de Moda, finalizou posteriormente formações nos campos da Fotografia e do Marketing de Moda, de modo a adquirir uma mais completa visão da sua área de interesse. Esta formação diversificada permitiu-lhe conquistar um lugar como *fashion stylist* e diretor criativo. Detentor de uma estética própria, trabalhou com diversas personalidades criativas da moda nacional. Atualmente, tem somado múltiplas colaborações com marcas portuguesas e visto o seu trabalho publicado em diversas revistas nacionais e internacionais, incluindo *Vogue Portugal*, *Vogue Italy Jewellery*, *Vogue Italy Accessories*, *Men's Health*, *REVS*, *Schön!*, *Vice* e *Elle Finland*. No Teatro Nacional São João, foi responsável pelos figurinos de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), e *Suécia*, de Pedro Mexia (2023), encenações de Nuno Cardoso.

LUÍS PORTO

Vídeo

Frequentou a Escola Superior de Teatro e Cinema e posteriormente fez várias oficinas de realização na National Television & Film School e no Raindance, em Londres. Criou a produtora Frame em 2012, dedicando-se à realização e à escrita de argumentos para cinema, televisão e publicidade. Estreou-se na ficção em 2012 com o episódio-piloto da série *Heresia* e, entre 2014 e 2015, realizou a curta-metragem *Deus Providenciará*. Posteriormente, escreveu e realizou a série *4Play*, produzida para a RTP2. Em 2020, concluiu a realização do filme *Boca do Inferno*, que venceu o prémio de Melhor Filme Português no festival Cinalfama – Lisbon International Film Festival. O percurso no teatro começa com o filme *al mada nada*, a partir do espetáculo de Ricardo Pais. Em 2020, realizou o documentário *Visita* para o Teatro Nacional São João. Intensificou esta colaboração com o registo dos espetáculos *Comédia de Bastidores*, de Alan Ayckbourn, enc. João Cardoso e Nuno Carinhas, *O Balcão*, de Genet, enc. Nuno Cardoso, e *talvez... Monsanto*, de Ricardo Pais. Em 2021, no Dia Mundial do Teatro, assegurou a realização da transmissão *live* de *À Espera de Godot*, de Beckett, enc. Gábor Tompa. Para além do registo de espetáculos, colaborou como criativo no vídeo de *talvez... Monsanto*, de Ricardo Pais, em *Espectros*, de Ibsen, *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago, e *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller, encenações de Nuno Cardoso. Em 2023, realizou o documentário biográfico *Francisco de Lacerda – Ou a Fragueira ou Paris*, para a RTP2, o telefilme *O Ódio das Vilas*, para a RTP1, e a campanha *Portugal Chama*.

ROLDY HARRYS

Movimento

Cuba, 1980. Estudou no ISA – Instituto Superior de Artes (Havana). Trabalha regularmente como coreógrafo, bailarino, preparador físico (para espetáculos), professor de dança, cantor e assistente de produção. Foi bailarino residente

no Casino da Póvoa de Varzim e no Casino de Espinho. Participa em projetos de inclusão social, sendo o mais recente dar aulas na secção feminina do Estabelecimento Prisional de Santa Cruz do Bispo. Atualmente, integra a Companhia de Dança Sabor Latino, como bailarino, coreógrafo e cantor. No Teatro Nacional São João, integrou em 2023 as equipas de *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller, e *Suécia*, de Pedro Mexia, encenações de Nuno Cardoso.

PEDRO NUNES

Assistência de encenação

Lisboa, 1998. Como ator, cresceu com o Fátias de Cá, tendo integrado, entre 2003 e 2023, o elenco de vinte e dois espetáculos encenados por Carlos Carvalheiro, a partir de adaptações ou traduções de autores como Shakespeare, Gil Vicente, Umberto Eco, Ursula K. Le Guin, João Aguiar, Robert Bolt, Karen Blixen ou Hugo Pratt. Colaborou com a Companhia Mascarenhas-Martins, entre 2018 e 2022, trabalhando textos de Miguel Branco, Maria Mascarenhas e Ryūnosuke Akutagawa. Do seu trabalho recente, destaca, como intérprete, *Ifigénia*, de Tiago Rodrigues, enc. Claudia Stavisky (NÓS/NOUS, 2023), e, como criador, a conversa-performance *MATRIARCA '74*, projeto vencedor de uma das bolsas Artistas Douro (mala voadora). Concebeu e interpretou *Plage du Prophète* (Musée des Beaux-Arts de Lyon/Rua das Gaivotas 6); dirigiu *Águas dos Meus Cansaços*, espetáculo em torno de uma escultura de Artur Bual (Companhia Mascarenhas-Martins); e encenou e cointerpretou *A Morte chama-se Laura* (Festival NNN/Baal 17). Estagiou com a companhia de dança e novo circo Baro d'Evel, no Centre Dramatique National Toulouse Occitanie. Tem formação complementar com José Maria Vieira Mendes, Luís Madureira, Mónica Calle e Rui Catalão. É mestre em Interpretação e Direção Artística pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, pós-graduado em Ciência Política e licenciado em Ciência Política e Relações Internacionais pela Universidade Nova de Lisboa. No Teatro Nacional São João, assegurou

a assistência de encenação de *As Bruxas de Salém* (2023), de Arthur Miller, enc. Nuno Cardoso.

NUNO PACHECO

Assistência de encenação

Com um percurso formativo feito nas turmas do Teatro Oficina, encontra-se a terminar o mestrado em Artes Cénicas, Interpretação e Direção Artística na ESMAE. Trabalhou com criadores como Victor Hugo Pontes, Edgar Pêra, Tónan Quito, Bruno Bravo, Nuno Preto, Miguel Moreira, Moncho Rodriguez, Zeferino Mota e Jorge Parente, tanto em contexto profissional como formativo. Tem vindo a trabalhar como ator, assistente de encenação e encenador. Nas artes cénicas, destaca a participação em *Drama*, espetáculo dirigido por Victor Hugo Pontes (2019); no cinema, integrou o filme *Não Sou Nada – The Nothingness Club*, de Edgar Pêra (2023). Orientou vários projetos de leitura de peças de teatro e de poesia.

ANA BRANDÃO

Formou-se no curso de Atores do Instituto Franco-Português. O seu percurso teatral caracteriza-se pela relação continuada que mantém com alguns criadores e companhias teatrais, de que salienta: Primeiros Sintomas, com quem colaborou em *Menina Júlia* e *Lear*; Novo Grupo de Teatro – Teatro Aberto, companhia onde integrou os elencos de *O Bobo e a Sua Mulher esta Noite na Pancomédia*, *A Ópera de Três Vinténs* e *Imaculados*. Trabalhou também com A Barraca, Útero, Mala Voadora, Teatro O Bando, Nuno Cardoso, Gonçalo Amorim, Beatriz Batarida, António Jorge Gonçalves, Nuno Nunes, Pedro Mexia e Tónan Quito. Em 2006, participou na ópera *Pollicino*, de Hans Werner Henze. Em cinema, trabalhou com os realizadores João César Monteiro, José Filipe Costa, Raquel Freire, Jorge Cramez, Margarida Gil, Débora Gonçalves, entre outros. Em televisão, participou em telenovelas e séries. Paralelamente, tem desenvolvido uma carreira musical como cantora, na qual se

destacam as colaborações com Carlos Bica, de que resultou o CD *DIZ*, bem como os projetos que atualmente mantém com o pianista João Paulo Esteves da Silva e com o Real Combo Lisbonense. Em 2004, foi nomeada para Melhor Atriz de Teatro (Globos de Ouro) e, em 2013, para Melhor Atriz de Cinema (Prémios SPA).

ANTÓNIO AFONSO PARRA

Ator, músico, autor, professor e encenador.

Formou-se em Teatro – Interpretação na ESMAE, e começou a carreira profissional em 2007.

Membro fundador de duas estruturas teatrais:

A Turma e AMANDA. Fundou também, em 2007, com Tiago Correia, o projeto musical Les Saint Armand, tendo editado dois álbuns e contribuído com composições musicais para produções teatrais. Como ator, trabalha regularmente com estruturas como Ensemble – Sociedade de Actores, Ao Cabo Teatro, Teatro da Rainha, Teatro Nacional São João, entre outras, onde destaca o trabalho com os encenadores Nuno M Cardoso, Rogério de Carvalho, José Carretas, Fernando Mora Ramos, Ricardo Pais, Nuno Carinhas, Nuno Cardoso, Albano Jerónimo, Jorge Pinto, entre outros. Na área da televisão e do cinema, destaca os trabalhos com Tiago Guedes e Artur Serra Araújo. Tem efetuado também trabalhos em publicidade. É professor de interpretação na ACE – Famacão desde 2015. Integra o elenco de *Catarina e a Beleza de Matar Fascistas*, de Tiago Rodrigues, espetáculo ainda em digressão mundial. Escreveu e encenou *Casa dos Pais*, tendo também adaptado e encenado *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá – Uma História de Amor*, a partir do romance homónimo de Jorge Amado. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *Lulu*, de Frank Wedekind, enc. Nuno M Cardoso (2018), *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp, enc. Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos (2019), *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *O Balcão*, de Jean Genet (2020), e *Lear*, de Shakespeare (2021), encenações de Nuno Cardoso.

JOANA CARVALHO

Porto, 1977. Licenciada em Psicologia pela Universidade do Porto. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Faz, desde 2001, dobragens e locuções para séries televisivas, desenhos animados e publicidade radiofónica. Trabalhou com os encenadores Fernando Mora Ramos, Ana Luena, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, João Cardoso, José Topa, Claire Binyon, Alberto Grilli, Ricardo Alves, José Leitão, Cristina Carvalho, Lígia Roque, André Braga e Cláudia Figueiredo, Joana Moraes, entre outros. Destaquem-se alguns dos últimos espetáculos em que participou: *Espírito do Lugar*, criação Circolando, direção de André Braga e Cláudia Figueiredo (2017); *Timão de Atenas*, de Shakespeare (2018), *Veraneantes*, de Gorki (2017), *O Misanthropo*, de Molière (2016), *Demónios*, de Lars Norén (2014), encenações de Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro); *Cordel*, enc. José Carretas (Panmixia, 2016); *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), *O Feio*, de Mayenburg, e *Fly Me to the Moon* (2014), de Marie Jones, encenações de João Cardoso (ASSÉDIO). Integra a companhia Musgo, onde colaborou nos espetáculos *A Casa de Georgienne*, *Eldorado* e *Gostava de ter um periquito*, criações coletivas com direção de Joana Moraes. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalho e Nuno Carinhas (2011); *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac (2015), e *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp (2019), encenações de Fernando Mora Ramos e Nuno Carinhas; *A Promessa*, de Bernardo Santareno, enc. João Cardoso (2017); *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira (2020), *O Balcão*, de Genet (2020), *Espectros*, de Ibsen (2021), *Lear*, de Shakespeare (2021), *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (2023), *Suécia*, de Pedro Mexia (2023), encenações de Nuno Cardoso; *Floresta de*

Enganos, de Gil Vicente (2022), enc. João Pedro Vaz, e *Um Sonho*, de August Strindberg, enc. Bruno Bravo (2023).

JORGE MOTA

Ucha, Barcelos, 1955. Completou o curso de ingresso ao Ensino Superior Artístico na Cooperativa de Ensino Árvore e participou em diversas ações de formação teatral. É ator profissional desde 1979, tendo trabalhado com companhias como TEAR, Pé de Vento, Seiva Trupe, ASSÉDIO, Ensemble, Teatro Plástico, Teatro Experimental do Porto ou Arena Ensemble. Em cinema, participou em filmes de José Pedro Lopes, Rui Pedro Sousa, Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, Rodrigo Areias, Tiago Guedes, José Carlos de Oliveira, entre outros, sendo o protagonista de *O Presidente do Conselho*, de José Filipe Costa, com estreia prevista para 2024. Na televisão, tem trabalhado em séries, telefilmes, *sitcoms* e telenovelas, a par da atividade de intérprete e diretor de interpretação em dobragens. Foi cofundador da Academia Contemporânea do Espetáculo, em 1991. Desenvolveu ainda atividade como professor e autor de programas para escolas secundárias e profissionais. No Teatro Nacional São João, integrou o elenco de espetáculos encenados por Silviu Purcărete, José Wallenstein, Nuno Carinhas, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, João Cardoso, entre outros. Destaquem-se *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011), no qual assumiu o papel titular; *Alma*, de Gil Vicente (2012), *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas. Mais recentemente, participou nos espetáculos *Turandot*, de Carlo Gozzi, enc. João Cardoso (2015), *Se alguma vez precisares da minha vida, vem e toma-a*, de Victor Hugo Pontes (2016), *A Promessa*, de Bernardo Santareno, enc. João Cardoso (2017), *O Senhor Pina*, de Álvaro Magalhães, enc. João Luiz (2018), *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp,

enc. Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos (2019), *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset, enc. Rogério de Carvalho (2020), *As Três Irmãs*, de Tchekhov, enc. Carlos Pimenta (2021), *O Começo Perdido: Mixtape #1*, de Pedro Martins Beja (2021), *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (2023), e *Suécia*, de Pedro Mexia (2023), encenações de Nuno Cardoso.

LISA REIS

São Vicente, Mindelo, 1999. Começou a fazer teatro em 2013 quando integrou a Companhia 50Pessoa, apresentando *Dodaia* e *Depox de Sabe Morre Ka Nada*, encenadas por Nick Fortes. Em 2016, integrou o 16.º Curso de Iniciação Teatral do Centro Cultural Português do Mindelo, dirigido por João Branco e Janaína Alves. Durante o curso, participou nos espetáculos *Somos Todos Ubu*, de Chica Carelli (2017), e *Lisístrata e a Greve do Sexo*, de João Branco (2017). Em 2017, venceu o Concurso Nacional de Dramaturgia do Centro Cultural Português com o texto *Tudojunto Sepa rado*. Em 2018, participou no projeto de dramaturgia do K Cena com o Teatro Nacional São João, Teatro Nacional D. Maria II e Teatro Viriato, cocriando o texto *Tempostade*. No mesmo ano, publicou o texto *Vem a Mim* na revista digital *Sénika*. Ingressou na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo em 2018, licenciando-se em 2021. Trabalhou como atriz com Paulo de Moraes em *A Terceira Margem do Rio* (2017), Paulo Calatré em *Migraaaantes* (2019), Raiz di Polon em *Manuel d'Novas* (2019), Graeme Pulleyn em *O Julgamento do Galo* (2020), João Branco em *SonhaDor* (2019), *O Cheiro dos Velhos* (2020) e *Cidade do Café* (2022). Trabalhou como assistente de encenação nos espetáculos *Conferência dos Cegos*, de João Branco (2018), e *Quinta dos Animais*, de Chica Carelli (2020). No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *KastroKriola*, de Caplan Neves, a partir de *Castro*, de António Ferreira (2021), *Lear*, de Shakespeare (2021), *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller

(2023), *Suécia*, de Pedro Mexia (2023), encenações de Nuno Cardoso; e *Um Sonho*, de August Strindberg, enc. Bruno Bravo (2023).

PATRÍCIA QUEIRÓS

Lousada, 1983. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Como atriz, integrou elencos do Teatro Independente de Paranhos (*A Trupe Saiu à Rua*), Mau Artista (*Na Hora Errada*, *Fios Soltos*, *Marionetas Presas*, *Ricardo III*, *Para Três que se Foram* e *Lição de Humanidade – Parte II*), Teatro da Palmilha Dentada (*Festas com Mimos*, *Cirkulus*, *Cabaret Infinito*, *Bazuca News* (online), *Tio Goggle*, *A Cidade dos Que Partem*, *O Burguês Fidalgo*), Teatro Pé de Vento (*O Senhor Juarroz*, *Ensalada Vicentina*, *Rapaz do Espelho*, *Vem Aí a República*, *O Velho e a Sua Linda Nogueira*, *O Senhor do Seu Nariz*, *Os Macacos Não se Medem aos Palmos*, *O Bem, o Mal e o Assim-Assim*, *O Senhor Pina*), Teatro da Rainha (*Dodô – À Procura do Pássaro do Sono*), Astro Fingido (*Mulheres Móveis*, *Rua Esquecida*, *Terra Queimada*), Teatro do Frio (*Manifestações*), Contilheiras (*Contilhices*), Radar 360° (*A Feira*), Agente a Norte (*Luta ou Fuga*). Integrou ainda o elenco de *Simplesmente Maria*, espetáculo apresentado no Festival de Comédia VillaRi-te, no Teatro Villaret e no Teatro da Malaposta. Em cinema e televisão, participou nos filmes *Balas e Bolinhos 3 – O Último Capítulo* e *Bad Investigate*, e nas minisséries *Mulheres de Abril*, *Dentro, Vidago Palace* (RTP) e *2 Minutos para Mudar de Vida* (Ipatimup). Comediante residente no programa da RTP Praça da Alegria, entre 2018 e 2020, e locutora da Rádio Estação, na Feira do Livro do Porto, entre 2020 e 2022. Formadora em contextos diversos: *workshops*, aulas de expressão dramática para crianças, jovens e adultos, escolas profissionais de teatro e empresas (em cursos de *storytelling*, criatividade, improviso e comunicação). Foi distinguida pela Junta de Freguesia de Caíde (Mérito Cultural, 2013) e pela Câmara Municipal de Lousada (Medalha de Prata, 2014). No Teatro Nacional São João, integrou

em 2023 os elencos de *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller, *Suécia*, de Pedro Mexia, encenações de Nuno Cardoso, e *Um Sonho*, de August Strindberg, enc. Bruno Bravo. Orientou os Clubes de Teatro Sub-18 e Sub-88 e uma leitura coletiva de *As Bruxas de Salém*, no Teatro Aveirense.

PAULO FREIXINHO

Coimbra, 1972. Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espetáculo. Ator desde 1994, foi cofundador do Teatro Bruto e participou em várias das suas produções. Tem trabalhado com diversos encenadores, entre os quais se contam José Carretas, Rogério de Carvalho, João Garcia Miguel, José Caldas, João Cardoso e Jorge Pinto. Colabora regularmente com a companhia ASSÉDIO, de que destaca os seguintes espetáculos: *O Feio*, de Mayenburg (2014), *Lúcido*, de Rafael Spregelburd, e *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), encenações de João Cardoso. No Teatro Nacional São João, trabalhou com os encenadores Nuno Carinhas e Ricardo Pais, tendo ainda integrado o elenco de espetáculos encenados por Silviu Purcărete, José Wallenstein, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, entre outros. Destaque-se *UBUs*, de Alfred Jarry (2005), e *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), encenações de Ricardo Pais; *Tambores na Noite*, de Brecht (2009), *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011); e *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016). Em 2020, trabalhou com as companhias Ensemble, em *As Três Irmãs*, de Tchekhov, enc. Carlos Pimenta, e ASSÉDIO, em *Comédia de Bastidores*, de Alan Ayckbourn, enc. João Cardoso e Nuno Carinhas. Mais recentemente, fez parte dos elencos de *Lear*, de Shakespeare (2021), *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (2023),

Suécia, de Pedro Mexia (2023), encenações de Nuno Cardoso; e *Um Sonho*, de August Strindberg, enc. Bruno Bravo (2023).

PEDRO ALMENDRA

Nasceu em 1976. Bacharel em Teatro pela ESMAE, ator profissional desde 1998. Participou em espetáculos de criadores como Afonso Fonseca, Emília Silvestre, Ricardo Pais, Nuno M Cardoso, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, Júnior Sampaio, João Paulo Costa, Lautaro Vilo, Sanja Mitrovic, Marta Freitas, entre outros. Em 2003, inicia a sua colaboração com o Teatro Nacional São João, de que destaca: *Castro, um Hamlet a mais, Rua! Cenas de Música para Teatro, Sondai-me! Sondheim, Figurantes, UBUs, D. João, O Saque, Turismo Infinito, O Mercador de Veneza, Sombras e al mada nada*, encenações de Ricardo Pais, *Teatro Escasso*, enc. António Durães, *Outlet*, enc. João Henriques, *O Café*, enc. Nuno M Cardoso, *Platónov*, enc. Nuno Cardoso, *Beiras, Tambores na Noite, Breve Sumário da História de Deus, Antígona, Os Últimos Dias da Humanidade e Otelo*, espetáculos de Nuno Carinhas. Assinou as encenações de *Oresteia – (isto não é uma tragédia)*, a partir de Sófocles, *Amor aos Pedacos*, de Ana Luísa Amaral, *(Des)humanidade, Amor de Anjo e Um Dia para Dizer Adeus*, de Marta Freitas, e as bandas sonoras originais de *A Despedida*, de Marta Freitas, e *Tuvalu ou O Desaparecimento das Coisas*, de Marina Leonardo e Nuno M Cardoso. Tem vindo a lecionar seminários de interpretação e voz e a participar como formador em atividades ligadas à expressão dramática e à direção de atores. Foi docente de Voz no Curso Profissional de Teatro – Interpretação no Balletatro – Escola Profissional, no Porto. É cofundador da Associação Cultural – Mundo Razoável e integra a *AMANDA: Associação Medida Anónima – Núcleo Dramaturgia Ação*. Em cinema, trabalhou com Tiago Guedes e Frederico Serra, António-Pedro Vasconcelos, Edgar Pêra, Jorge Quintela, Patrícia Sequeira, entre outros. Desde 2001, faz dobragens de séries, filmes de animação e documentários, assim como *spots* de rádio e televisão.

PEDRO FRIAS

Porto, 1980. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Foi membro fundador da companhia Mau Artista e integra, desde 2012, a equipa artística da ASSÉDIO. Ator/cantor na ópera de câmara *Jeremias Fisher*, enc. Michel Dieuaide (CCB, 2010); ator/narrador no concerto *Romeu e Julieta* (ONP, Casa da Música, 2009). Do seu percurso, destaca espetáculos como: *Ocidente*, de Rémi De Vos (2013), *Drama* (2019) e *Porque É Infinito* (2021), encenações de Victor Hugo Pontes; *Com os Bolsos Cheios de Pedras*, de Marie Jones (2014), *O Feio*, de Mayenburg (2014), *Lúcido*, de Rafael Spregelburd (2015), *Lot e o Deus Dele*, de Howard Barker (2016), *Sarna*, de Mark O’Rowe (2016 e 2019), *Sabujo*, a partir de Anthony Shaffer (2019), *Língua de Cão e Lítania*, de Francisco Luís Parreira (2021-22), encenações de João Cardoso; *Veraneantes*, de Gorki (2017), *Britânico*, de Racine (2015), *Demónios*, de Lars Norén (2014), *Medida por Medida* (2012), *Coriolano* (2014) e *Timão de Atenas* (2018), de Shakespeare, e *Platónov*, de Tchékhov (2008), encenações de Nuno Cardoso; *R.III*, a partir de *Ricardo III*, de Shakespeare, enc. Paulo Calatré (2007); *Armadilha para Condóminos*, de Ricardo Alves (2006); *As Noites das Facas Longas/Tudo Numa Noite, Medronho #1* (2018), *A Sangrada Família* (2019) e *Para Acabar em Beleza (Ou Talvez Não)* (2021), de Sandro William Junqueira, encenações de Giacomo Scalisi. Em 2016, foi nomeado pela SPA para a categoria de Melhor Ator pela sua interpretação na peça *Demónios*. Em televisão e cinema, colaborou com realizadores como Patrícia Sequeira, Jorge Cramez, Cláudia Clemente ou Saguenail. Como encenador, destacam-se os espetáculos *Noite*, a partir de *A Nebulosa*, de Pasolini (2017), *Made in China* (2017 e 2019) e *Ossário* (2018), de Mark O’Rowe. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *Beiras* (2007) e *Breve Sumário da História de Deus* (2009), de Gil Vicente, *Tambores na Noite*, de Brecht (2009), *Fã*, um musical dos Clã (2017), e *Otelo* (2018), de Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *O Mercador de*

Veneza, de Shakespeare (2008), e *Sombras* (2010), espetáculos de Ricardo Pais; *Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, de Fassbinder, enc. Nuno M Cardoso (2008); *A Promessa*, de Bernardo Santareno (2017), e *Os Nossos Dias Poucos e Desalmados*, de Mark O’Rowe (2019), encenações de João Cardoso; *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp (2019), enc. Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos; *Castro*, de António Ferreira (2020), *Lear*, de Shakespeare (2021), *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (2023), *Suécia*, de Pedro Mexia (2023), encenações de Nuno Cardoso; e *Um Sonho*, de August Strindberg, enc. Bruno Bravo (2023). Em 2022, dirigiu e interpretou *Shot to Nothing*, de Sandro William Junqueira (ASSÉDIO), e codirigiu *Luta ou Fuga*, de Marta Lima.

SÉRGIO SÁ CUNHA

Porto, 1990. Frequentou o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espetáculo. Integrou o elenco de espetáculos encenados por Nuno Cardoso, Victor Hugo Pontes, Gonçalo Amorim, Nuno M Cardoso, João Cardoso, Luís Araújo, Joana Providência, António Júlio, Raquel S. ou Hugo Sousa, com textos de Shakespeare, Eurípidés, Gorki, Genet, Fassbinder, Carlo Gozzi, Gil Vicente, Jean Anouilh, Büchner, Simon Stephens, John Kolvenbach ou Arthur Miller. Colaborou com Nuno Cardoso em *Arquipélago*, inserido no programa Cultura em Expansão da Câmara Municipal do Porto. Foi formador no âmbito do projeto Palco Letivo nos clubes de teatro das escolas do Município de Valongo, dinamizado pela companhia Cabeças no Ar e Pés na Terra. Foi membro da companhia Os Bisturi, com a qual cocriou e interpretou os espetáculos *Kombi T7+5 e =igual*. Fez a assistência de encenação de *Crude*, com textos de Pasolini, produção Ao Cabo Teatro. Trabalhou com Ivo Ferreira no filme *Cartas da Guerra* e com a performer Ute Wassermann. Para além do seu trabalho como intérprete, criador e formador, faz dobragens de filmes e séries de animação.

No Teatro Nacional São João, integrou os elencos do projeto Between Lands – *Running for Democracy*, dirigido por Manuel Tur, e dos espetáculos *A Morte de Danton*, de Büchner (2019), *O Balcão*, de Genet (2020), *Lear*, de Shakespeare (2021), *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), e *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (2023), encenações de Nuno Cardoso. Em 2022, integrou o elenco de *À Espera de Godot*, de Beckett, enc. Gábor Tompa.

TELMA CARDOSO

Famalicao, 2000. Frequentou o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espetáculo, em Vila Nova de Famalicao. Em 2017, estreou-se profissionalmente com *Mulheres-Tráfico*, de Manuel Tur. No ano seguinte, ingressou na licenciatura de Interpretação da ESMAE. Fez parte do elenco de *Alma*, de Tiago Correia, da companhia A Turma, uma coprodução com o Teatro Nacional São João. Em televisão, estreou-se na série da RTP *Capitães do Açúcar*, de Ricardo Leite, e fez parte do elenco da 2.ª temporada da novela *Festa É Festa*. Em 2022, integrou o elenco de *Para que os Ventos se Levantem: Uma Oresteia*, enc. Catherine Marnas e Nuno Cardoso, uma coprodução do Teatro Nacional São João e do Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine. Em 2023, participou em *O Tartufo*, de Molière, enc. Miguel Eloy, uma coprodução da Casa das Artes de Famalicao e 11Zero2. É membro fundador da companhia de teatro Coletivo Sabotagem.



TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

VOGAIS

Sandra Martins
Susana Marques

ASSISTENTE

Paula Almeida

COMUNICAÇÃO

Maria João Pereira

MOTORISTA

António Ferreira

DIREÇÃO ARTÍSTICA

DIRETOR

Nuno Cardoso

ASSESSOR

Hélder Sousa

ATORES

Joana Carvalho
Jorge Mota
Lisa Reis
Patrícia Queirós
Paulo Freixinho
Pedro Frias

PRODUÇÃO

DIREÇÃO

Maria João Teixeira

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Alexandra Novo
Eunice Basto
Inês Sousa
Mónica Rocha
Sofia Teixeira

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

Maria do Céu Soares

CENOGRAFIA

Teresa Grácio

GUARDA-ROUPA E ADEREÇOS

Elisabete Leão

TÉCNICAS DE GUARDA-ROUPA

Nazaré Fernandes
Virgínia Pereira
Isabel Pereira

TÉCNICOS DE ADEREÇOS

Guilherme Monteiro
Dora Pereira

PALCO

DIREÇÃO

Emanuel Pina

ASSISTENTE

Diná Gonçalves

CENA

Pedro Guimarães

Andrea Graf
Cátia Esteves

LUZ

Filipe Pinheiro

Adão Gonçalves
Alexandre Vieira
José Rodrigues
Marcelo Ribeiro
Nuno Gonçalves
Rui M. Simão

MAQUINARIA

Filipe Silva

António Quaresma
Carlos Barbosa
Joel Santos
Jorge Silva
Nuno Guedes
Paulo Ferreira
Telma Moreira

SOM

Joel Azevedo

António Bica
Miguel Pereira
João Pedro Soares
Pedro Almeida

VÍDEO

Fernando Costa
Hugo Moutinho

MARKETING, COMUNICAÇÃO
E MEDIAÇÃO CULTURAL

DIREÇÃO

Joana Vila Pouca

AUXILIAR

Ana Dias

ASSESSORIA DE IMPRENSA

Francisca Amorim

ACOLHIMENTO
E GESTÃO DE PÚBLICOS

Liliana Ferreira

AUXILIAR BARES

Júlia Batista

ACOLHIMENTO DE PÚBLICO

E GESTÃO DE BARES

Patrícia Oliveira

BILHETEIRA, ATENDIMENTO
E ACOLHIMENTO DE PÚBLICO

Manuela Albuquerque

Patrícia Teixeira

Rita Macedo

GESTÃO DE BILHETEIRAS E

ATENDIMENTO DE PÚBLICO

Sónia Silva

GESTÃO DE PÚBLICOS
E RELAÇÕES PÚBLICAS

Rosalina Babo

CENTRO EDUCATIVO

Luísa Corte-Real

COMUNICAÇÃO

Carla Medina

TÉCNICA DE SERVIÇO

EDUCATIVO

Rita Pinheiro

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Teresa Batista

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO
E DRAMATURGIAS

Nuno M Cardoso (*Dramat*)

Paula Braga

COMUNICAÇÃO E PROMOÇÃO

Patrícia Carneiro Oliveira

COMUNICAÇÃO

Joana Guimarães

Sérgio Silva

EDIÇÕES E COMUNICAÇÃO

Fátima Castro Silva

COMUNICAÇÃO

Ana Almeida

GESTÃO DE PESSOAS

RECRUTAMENTO, FORMAÇÃO

E DESENVOLVIMENTO

Manuela Alves

GESTÃO DE REMUNERAÇÕES

E BENEFÍCIOS

Helena Carvalho

EDIFÍCIOS E MANUTENÇÃO

DIREÇÃO

Carlos Miguel Chaves

ASSISTENTE

Liliana Oliveira

GESTÃO DE EDIFÍCIOS

E PATRIMÓNIO

Teresa Grácio

MANUTENÇÃO

Celso Costa

Abílio Barbosa

Manuel Vieira

Nuno Braga

Paulo Rodrigues

Tiago Castro

LIMPEZA

Beliza Batista

CONTRATAÇÃO PÚBLICA

Susana Cruz

ASSISTENTE

Paula Gonçalves

CONTABILIDADE,
CONTROLO DE GESTÃO
E SISTEMAS DE INFORMAÇÃO

DIREÇÃO

Domingos Costa

CONTABILIDADE,
CONTROLO DE GESTÃO

Fernando Neves

Carlos Magalhães

Cecília Ferreira

SISTEMAS DE INFORMAÇÃO

André Pinto

Eliânderson Santos

Paulo Veiga

DESIGN E FOTOGRAFIA

DESIGN

Pedro Nora

SAL Studio

FOTOGRAFIA

João Tuna

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Sofia Teixeira

DIREÇÃO DE PALCO

Emanuel Pina

ADJUNTO DO DIRETOR DE PALCO

Filipe Silva

DIREÇÃO DE CENA

Andrea Graf

CENOGRAFIA

Teresa Grácio (coordenação)

LUZ

Filipe Pinheiro (coordenação)

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Marcelo Ribeiro

Nuno Gonçalves

MAQUINARIA

Filipe Silva (coordenação)

António Quaresma

Carlos Barbosa

Joel Santos

Jorge Silva

Nuno Guedes

Paulo Ferreira

Telma Moreira

SOM

Joel Azevedo (coordenação)

Miguel Pereira

João Pedro Soares

VÍDEO

Hugo Moutinho

GUARDA-ROUPA E ADEREÇOS

Elisabete Leão (coordenação)

MESTRA-COSTUREIRA

Nazaré Fernandes

COSTUREIRA

Virgínia Pereira

ADERECISTA DE GUARDA-ROUPA

Isabel Pereira

ADERECISTAS

Dora Pereira

Guilherme Monteiro

OPERAÇÃO DE LEGENDAGEM

José António Cunha

LÍNGUA GESTUAL PORTUGUESA

Marisela Simões

Margarida Brito

(CTILG)

AUDIODESCRIÇÃO

Joana Saraiva

Sofia Afonso

(AR Produções)

APOIOS À DIVULGAÇÃO



AGRADECIMENTOS

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

Maria João Pereira

Alexandre Santos e Academia de

Música de Espinho

Hospital das Forças Armadas –

Polo do Porto

Museu Militar do Porto

Exército Português / Museu

Militar de Lisboa – Núcleo

Museológico das Oficinas

Gerais de Fardamento e

Equipamento

Sr. Alfredo Silva – Manim's

Reciclagem

Teatro São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

T 22 340 19 00

EDIÇÃO

Teatro Nacional São João

COORDENAÇÃO

Fátima Castro Silva

DOCUMENTAÇÃO

Paula Braga

MODELO GRÁFICO

Joana Monteiro

CAPA E PAGINAÇÃO

SAL Studio

FOTOGRAFIA

João Tuna

IMPRESSÃO

Papelmunde

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espetáculo. O uso de telemóveis e outros dispositivos eletrónicos é incómodo, tanto para os atores como para os espectadores.

ESMERALDA: Soube que ele morreu mesmo antes de não me dizerem nada, do mesmo modo que sei que dormia às vezes com uma mulher no outro extremo da cidade, numa casa ao pé de uma mata cercada de comboios. Quando às dez horas me trouxeram o pequeno-almoço já ele estava morto e a cara da empregada do costume era apenas a cara da empregada do costume, tão indiferente como a do meu pai quando eu era pequena, na Beira, com todos aqueles pinheiros e aquele granito a apertarem-me o peito. Do meu pai também soube da sua morte antes de uma vizinha me chamar para casa da minha avó. Vi o meu pai de casaco e gravata, terço enrolado nos pulsos, lenço amarrado no queixo e uma moeda em cada pálpebra, mais tranquilo e calmo do que alguma vez o vira. A minha irmã cega avançou tateando, os dedos palpando o ar, até estacar, a centímetros do meu pai morto e o perdigueiro a uivar. Que foi de um tiro que ele morreu só o soube a seguir ao enterro, quando tornávamos a casa, e nisto escutei o estampido da bala e as perdizes do meu suor levantaram-se em pânico, e os campos do meu corpo ecoaram de surpresa. Escutei o tiro vindo das bandas da serra e vi o meu pai tombar, vi o outro homem, com a espingarda sob o braço, sumir-se a correr no meio do milharal, vi-lhe o nariz agudo, a boina suja, e reconheci-o entre os que me acompanhavam a casa, enfarpelados de luto. E dois ou três anos depois, no mês da minha primeira menstruação, quando o da boina casou com a minha mãe, soube, sem os ouvir conversar, que internariam a minha irmã cega num asilo em Viseu. E em abril ou maio, semanas depois de a minha irmã partir e a espingarda se instalar definitivamente em nossa casa, com o odor do sangue do meu pai nos canos e o estrondo que o matou ainda no gatilho e na coronha, eu estava sentada no canavial da ribeira, a mirar a água, e escutei um ruído nas minhas costas. Voltei-me e olhei, e o meu padraсто avançava para mim, tão magro e ridículo que ninguém diria poder matar um homem. Obrigou-me a deitar-me, e recebi o peso dele no meu corpo e fechei as pálpebras para o odiar ainda mais, com um ódio tão grande como os gritos dos mochos que anunciam a aflição dos finados. E percebi que nessa semana, ou na seguinte, a minha mãe e ele me mandariam embora, de comboio, para muito mais longe que o longe.

Que dia do
camandro,
que
pena ter
aprendido
a gozar
a vida
tão tarde.

António Lobo Antunes

