

História Oral e metodologias da
História Contemporânea: contributos
para o estudo dos arquivos de teatro

4

AR
T
E

ARQUIVAR
O TEATRO

História Oral
e metodologias
da História
Contemporânea:
contributos para
o estudo dos
arquivos de teatro

Organização

Ana Bigotte Vieira

Autoria dos textosAna Bigotte Vieira
Luísa Tiago Oliveira
Gonçalo Frota
Catarina Laranjeiro**Produção**

Centro de Estudos de Teatro

Revisão

Projeto ARTHE - Arquivar o Teatro

DOI 10.54499/PTDC/ART-PER/1651/2021

Design

Bloodymary & Braun

Impressão

A3 - Artes gráficas

Papel

IOR 120 grs

Fontes tipográficas

Anheim e Calvino

Tiragem

150 exemplares

ISBN / DL

978-989-9238-02-2 / 539064/24

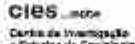
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

IUGBIA

UNIVERSIDADE
DE LISBOAFACULDADE
DE LETRAS

Centro de Estudos de Teatro

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto ARTHE - Arquivar o Teatro «PTDC/ART-PER/1651/2021».

D. M^{II}
TEATRO
NACIONAL
D. MARIA II

Índice

Querer saber

Ana Bigotte Vieira / p.7

Notas sobre História Oral

Luisa Tiago Oliveira / p.19

**Se soubesse que ia ser tão importante, não me
teria esquecido**

Gonçalo Frota / p.31

Ficar sem chão...

Catarina Laranjeiro / p.41

Biografias dos autores / p.51

Os textos aqui reunidos procuram oferecer um conjunto interdisciplinar de reflexões sobre os desafios da História Oral enquanto prática e metodologia aplicada, em particular, ao passado recente português, no que se inclui a sua própria disseminação no país. Contando com contribuições de Catarina Laranjeiro, Gonçalo Frota e Luísa Tiago de Oliveira, a sua inserção nesta coleção do projecto ARTHE/ Arquivar o Teatro¹ - projecto ele próprio composto por cerca de 25 entrevistas de História Oral - justifica-se pela necessidade de encontrar ferramentas para enquadrar

e problematizar a prática mais ou menos recente de entrevistas deste género em investigação sobre Artes Performativas, num contexto a que não são alheias influências e contaminações com áreas como a investigação artística e académica, no caso da primeira autora, o jornalismo cultural e a crítica de espetáculos, no caso do segundo, e, claro, a história cultural contemporânea, no terceiro caso. Todos partilham entre si uma prática longa de entrevista e devolução da mesma a público em vários formatos, e é a partir dela que apontam a pertinência desta prática, os seus pontos cegos, a relação do passado que narram com o presente da entrevista - e as questões éticas que, também por isso mesmo, esta acarreta. Mas acima de tudo fazem ressaltar o seu carácter relacional, singular e situado, nas antípodas dos antigos "informantes" anonimizados da entrevista etnográfica clássica ou

1 Até ao momento conversou-se com Adolfo Gutkin, Antonino Solmer, Carmen Santos, Christine Zurbach, Cucha Carvalheiro, Luis Varela, João Brites, João Mota, José Caldas, José Peixoto, São José Lapa, Fernando Heitor, Jorge Castro Guedes, Filipe La Fêria, Conceição Cabrita, Orlando Garcia, Roberto Merino, Eduardo Loiz, Tito Lívio, Maria do Céu Guerra e Rui Mendes.

da entrevista fechada ou dirigida da sociologia mais estreita, sem, porém, cair no jornalismo de consumo rápido com a sua construção de estrelas descartáveis - como acontece atualmente nos suplementos culturais em que, com o declínio da crítica, o *review* foi substituído pelo *preview* e o artista ou evento apresentados são sempre a novíssima sensação. É que a tradição de entrevistar longamente os artistas e fazedores de espetáculos não é nova. Estes estão, aliás, muito habituados a dispor frequentemente da palavra pública nos media aquando da estreia das suas produções artísticas - que são, em si, uma forma de discurso público.

No que diferem ou podem diferir então as entrevistas de História Oral de um outro tipo de entrevistas realizadas a estes agentes? E o que podem ter em comum? De que modo se correlaciona a efemeridade do espectáculo com a efemeridade do acontecimento vivido e experienciado? E do acontecimento histórico?

Têm aparecido recentemente iniciativas institucionais não jornalísticas em que se procura, justamente, escutar alguns dos protagonistas do

fazer teatral da segunda metade do séc. XX no país². A proliferação de aparelhos de captura portáteis de qualidade (como certos gravadores ou os dictafones para *smartphone*) aliada às ferramentas *user friendly* da internet 3.0 (com a facilidade de disseminação em plataformas *online* que esta oferece) conjugada com a atual crise da crítica jornalística e o fascínio contemporâneo pelo arquivo contribuirão eventualmente para esta proliferação.

Este tipo de abordagens ou a sua motivação de fundo, relativamente raras há uma década e meia (em que, porém, proliferavam no âmbito das artes visuais³) encontram-se

2 Internacionalmente gestaria de, a título institucional, referir o Dance Oral History project da New York Public Library e, dentro deste, o pioneiro Aids Oral History project: ver a este respeito: <https://www.nypl.org/research/divisions/ferome-robbins-dance-division/oral-history-project-dance>.

E, a título não institucional, mencionar o trabalho de Myriam Van Imchaot e Jerom Peeters em <http://ora.site.be/pages/index>; consultados em 31/8/2024.

3 Em iniciativas de que se destaca a coleção de conversas com artistas do Atelier-Museu Júlio Pomar, em organização e autoria de Sara Antónia Matos e Pedro Faro e a série de documentário com artistas realizados por Jorge Silva Melo, organizados enquanto "retratos" de Palolo, Joaquim Bravo, Alvaro Lapa, Nilias Skapinakis, Bartolomeu Cid dos Santos,

agora espelhadas (com mais ou menos profundidade e produção de conhecimento histórico analítico) em séries como as iniciativas Entrevistas no Centro de Dramaturgia Contemporânea da Universidade de Coimbra, Tu cá tu lá com a história do teatro, do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa, que pretende "promover o diálogo sobre aspectos da história e/ou da historiografia das artes do espetáculo, entre pessoas provenientes tanto do meio académico, como artístico", Tito Lívio no Janelão no São Luiz Teatro Municipal, uma série de entrevistas mensais a "grandes figuras do Teatro, Cinema, Música e da Cultura", o podcast Teatra, do TNDMII em que a proposta é declinar quinzenalmente o teatro enquanto verbo (numa paródia

com a expressão "teatra", usada para referir pejorativamente o meio teatral) por via de uma "conversa sem guião" moderada por Mariana Maia de Oliveira, que pretende "trazer mais espaço para conversar e pensar sobre a cultura, o teatro e as pessoas que o fazem" ou o passado ciclo Histórias do Experimental no TBA, na sua segunda série (em Portugal), dedicado a "Pessoas, Experiências e Lugares" em que "a partir de arquivos, testemunhos e estudos" se procurava "por acumulação, contribuir para dar a conhecer uma galeria de episódios que juntos perfaçam um quadro menos lacunar do experimentalismo que por aqui foi tendo lugar". Dos referidos apenas os dois primeiros e o último incidem mais especificamente a fundo sobre o passado e os percursos dos entrevistados.

António Sena, Ângelo de Sousa, Ana Vieira, José Guimarães, Sofia Areal e Fernando Lemos. Jorge Silva Melo realizou ainda um filme sobre a Cooperativa de Gravadores Portugueses Gravuta e (é esta a sua principal incursão em filme pela História Oral em artes performativas) um retrato de Glicínia Quartín, atriz e amiga com quem muito conversou, constituindo este documentário um objeto exemplar deste tipo de metodologia aplicada neste campo. Também no livro João Mota, o pedagogo teatral: metodologia e criação de Eugénia Vasques, (Lisboa: Colibri 2006) há um excelente testemunho oral de João Mota sobre a sua experiência de vida.

Em publicações académicas destacam-se algumas das entrevistas publicadas na secção "Na Primeira Pessoa" da revista Sinais de Cena (como, por ex. as entrevistas a Manuela de Freitas, a João Paulo Seara Cardoso ou Orlando Worm) e teses dispersas em que o recurso à recolha de testemunhos orais para a compreensão do passado é mais ou menos central na construção metodológica ou na elaboração do

argumento⁴. Para além disto, este tipo de práticas alimenta há muito a criação contemporânea, sendo central em práticas como o *verbatim theatre*, o teatro documental ou o teatro com não actores⁵.

4 De uma série de teses que recorram à escuta de testemunhos de artistas, destacam-se, pelo pendor histórico, a de Vera Amorim: *Patrick Huard - História de vida. Contribuinte para a História da dança em Portugal na segunda metade do século XX e início do século XXI* dissertação de doutoramento apresentada em 2013 na Faculdade de Letras de Lisboa ou, mais recentemente e sob outra perspectiva, também sociológica o trabalho de Vânia Rodrigues em *As produtoras: produção e gestão cultural em Portugal*, Lisboa: Calcioscópio 2020. No âmbito da investigação para *No Aleph - para um olhar sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989*, dissertação de doutoramento apresentada à Universidade NOVA de Lisboa foram realizadas cerca de 30 entrevistas de História Oral a artistas, programadores e técnicos, constituindo este núcleo o cerne do trabalho que posteriormente vim a desenvolver. Algumas foram publicadas, de que se assinala "Ana Bigotte Vieira entrevista Arquimedes da Silva Santos: Madalena Perdigão, juventude em Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, experiências pedagógicas e Educação pela Arte", *Mediaç@es*, 2, n.º 3 (2014); Ana Bigotte Vieira, "Orlando Worm: «Luz cinco vai! Sem sete vai!»", *Sinais de Cena*, 14 (2010): 41-54; e Ana Bigotte Vieira, "Um corpo liberto de ideias feitas entrevista a Gil Mendo", *Coresis*, 8 (2023).

5 Este assunto será abordado num volume específico desta coleção. Neste âmbito, destacam-se propostas como as dos pioneiros Anna Devere Smith, Rimini Protokoll ou Lola Arias, para mencionar alguns dos mais conhecidos, ou, no país, Joana Craveiro, Hotel Europa, Tânia Diniz, Marco Martins ou Sara

No âmbito da dança assinala-se o ciclo (hoje com mais de uma década) A Minha História da Dança, uma organização do Rumo do Fumo e do Forum Dança, o projeto Carta Branca de Mário Afonso, e o conjunto de momentos públicos de recolha de testemunhos orais do projecto Para Uma Timeline a Haver: genealogias da dança como prática artística em Portugal, bem como o projecto Ou.kupa - onde estão as outras danças?, de Piny, que procura celebrar e dar a ver danças urbanas - rua e *clubbing*, de entre uma miríade de iniciativas distintas, como os podcasts Set-up: Podcasts da dança contemporânea portuguesa, um projecto que, entrevistando artistas sem atender à idade, "cria um arquivo sonoro e visual para a história de vida e percurso profissional de algumas das mais relevantes figuras da dança contemporânea portuguesa" hoje em atividade (com paralelos com o trabalho que, há mais de duas décadas Maria de Assis levou a cabo na Antena 2 ou Maria João Guardão na RTP) ou Portugal Que Dança em exibição no RTP play, "a primeira série dedicada à Dança Contemporânea portuguesa no país", com realização

Barros Leitão, entre outros. Destaca-se igualmente o trabalho da Companhia Maior.

de Cristina Ferreira Gomes e autoria de Luiz Antunes. Dos vários referidos, apenas os dois primeiros se debruçam especificamente sobre o passado, sendo que ficam por mencionar muitos outros, como por ex., as recolhas orais levadas a cabo no âmbito de documentários como *Um Corpo que Dança* ou *Jorge Salavisa: Keep Going* de Marco Martins. Salvo exceções, de que a mais clara é o *Projecto Ou.kupa*, e de acordo com os textos que apresentam as iniciativas, a maioria dos exemplos referidos debruça-se sobre personalidades consideradas “relevantes” ou “grandes”, constituindo a sua vida artística o tema central da conversa e a motivação principal a necessidade de registo de um momento particular do tempo com os seus protagonistas, face à voracidade do presente. Em geral, a recolha destes testemunhos é levada a cabo pelos próprios artistas ou agentes do meio, constituindo esta recolha um factor de construção de comunidade e de homenagem.

Sempre singular, relacional e situada, a recolha de testemunhos orais pode adotar ângulos diferentes do da História de Vida ou da História de Vida Artística e Profissional, incidindo sobre eventos e momentos específicos (como um espectáculo, uma instituição, um equipamento teatral, um festival,

a vida de uma companhia, um período histórico específico, uma digressão, etc.). Pode igualmente abordar a história de vida mas fazendo-o de uma forma delimitada e epocal, escutando a pessoa e o seu percurso no seu tempo, um tempo que é coletivo e relacional. E pode contribuir para diversificar os sujeitos e pontos de vista, deslocando o fazer teatral para os seus bastidores, para os ambientes (mais ou menos profissionais ou amadores) em que este se treina e prepara, para a técnica, ou para a plateia, incidindo menos sobre as suas figuras mediáticas e mais sobre o conjunto de aprendizagens conjuntas e coordenação de equipa que, como arte colectiva, requer.

De que forma podem os testemunhos ajudar a iluminar as obras e os seus contextos de produção, circulação e recepção? O que fica de um espectáculo na memória de quem o viu e de quem o fez?

Esperamos que estes textos, nas questões que colocam e na reflexão que oferecem a partir da experiência concreta dos entrevistadores que os seus autores também são possam ajudar a localizar este género de prática, abrindo-a a uma reflexão que - destriçando nostalgia, admiração e julgamento - sirva para compreender

o passado à luz da experiência vivida pelos seus contemporâneos, ajudando a entender melhor o presente nas possibilidades que contém.

"Abdulai Djaló dispara a falar como se não me tivesse ouvido, sem me dar tempo de escolher um enquadramento para o filmar numa cozinha cheia de azulejos com reflexos de luz a espalharem-se por todo o lado."

Catarina Laranjeiro dá conta da experiência pessoal de uma entrevista realizada em 2011 e dos múltiplos caminhos que esta abriu. Detenho-me nesta frase porque consigo imaginar os ditos reflexos nos azulejos, imagino-os em torrente como as palavras de Abdulai Dajaló e, empaticamente, na minha leitura silenciosa, vivo a aflição da investigadora incapaz de reter tanta informação - consciente do naufrágio da gravação de imagem e sem mãos a medir entre escuta, operação tecnológica, autoconsciência crítica da sua própria incapacidade, e imperativos de manutenção de comunicação corporal positiva com o entrevistado. Já me aconteceu.

"Se soubesse que ia ser tão importante, não me teria esquecido."

A frase é de Rui Pato em entrevista a Gonçalo Frota noutro dos textos que compõem esta edição e dá conta de um outro naufrágio, uma outra incapacidade: no caso, não a do entrevistador, mas a do entrevistado em responder a algumas das perguntas por não se recordar. Tendo eventualmente esquecido outros momentos da conversa, Frota reteve a frase até hoje. Ambos os casos oferecem uma reflexão sobre a situação de narração do que aconteceu para trás num presente hoje já passado, e ambos se concentram em falhas ou fissuras da situação de entrevista, como por ex., o falhanço do guião que, cuidadosamente preparado por Laranjeiro, não chegou sequer a ser seguido. E se para Frota

"uma entrevista, quando corre bem, é inesperada"

Lúcia Tiago Oliveira ajuda a iluminar os seus usos possíveis referindo, por ex. a primeira vez que

"é editada uma parte de uma história de vida, sem as «perguntas»"

dando conta dos caminhos que, enquanto metodologia e abordagem, a História Oral tem feito no país, incluindo os seus usos e devoluções públicas.

Quem entrevistar, como preparar a entrevista, qual o foco concreto da entrevista, como balancear a agenda do entrevistador (na razão concreta da entrevista que realiza) com a abertura ao acaso e à escuta do entrevistado?

E como devolver as palavras, histórias e emoções despertadas e coletadas? Quando parar de entrevistar, se um assunto puxa um outro e este um outro e as conversas são como as cerejas?

Os textos aqui contidos não respondem diretamente a estas perguntas mas, na sua diversidade, ajudam a refletir sobre uma prática que é sempre pessoal, relacional e performativa, devendo ser abordada enquanto tal. Se Catarina Laranjeiro dá conta de um tipo de entrevista que corresponde a uma investigação em curso, em que a um entrevistado se sucede outro e outro, seguindo uma linha de investigação específica que com isso se aprofunda (segundo o conhecido método "bola de neve"), Gonçalo Frota aborda a sua experiência pontual, mas recorrente, de acompanhamento do trabalho (inacabado) dos artistas de que assim se faz cúmplice e companheiro⁶. São focos

e temporalidades distintas que exigem distintas formas de aproximação, quer à prática concreta da entrevista (que tem para os entrevistados diferentes horizontes de expectativa consoante é realizada para um jornal ou para uma investigação académica ou artística), quer às formas e modos estéticos e afetivos de devolução pública. Sendo que ambos partilham uma preocupação ética com a escuta - preocupação esta que prolonga no tempo o eco das palavras ouvidas, e ambos querem - ainda hoje - saber de quem ouviram e do que ouviram. O que é fundamental: querer saber.

Incidindo especificamente sobre o fazer da História recorrendo a testemunhos Oraís, Luísa Tiago Oliveira relata alguns dos desafios para o estudo do passado recente, no caso, a revolução de 1974, período afim ao do projecto Arquivar o Teatro.

De que forma pode um "momento quente" como o da revolução portuguesa ser pensado hoje? Será que a "memória forte" da revolução apaga outras memórias, como a do período que a antecede? Como tem a memória deste período variado conforme a "paisagem memorial" dos tempos?

6 Ver a este respeito Franco Quadri, "Por uma crítica companheira", *Revista dos Artistas Unidos*, n.º 23 (2007).

7 Para usar um conjunto de

E de que formas compreender a explosão de participação que caracteriza a revolução de Abril? Será que é possível, hoje, dar conta da aprendizagem da palavra, do gesto e da democracia que então ocorreu e que os arquivos do período testemunham? De que modos o desencanto com o período que se lhe sucedeu tolda as narrativas actuais? Quando e como foi a revolução “posta na gaveta”? Qual a percepção que os seus contemporâneos têm deste período e do tempo histórico a que corresponde?

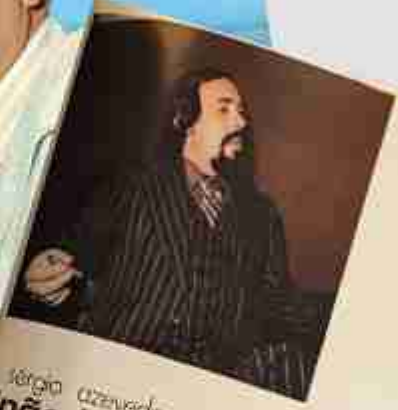
A imprevisibilidade do tom, do assunto, das pausas, dos desvios de uma conversa permite dar conta destes matizes, iluminando acelerações e distensões do tempo, encavalgamento de emoções e acontecimentos, rarefação de palavras e experiências intraduzíveis. É que de alguma forma e por meios que são os do seu tempo (que é sempre o nosso), a História Oral pode ajudar a reparar o abismo que separa experiência vivida e experiência transmitida⁸, tornando-nos menos mudos.

terminologias propostas por Enzo Traverso em *O passado, modos de usar: história, memória e política*, Lisboa, Edições Unipop, 2011.

⁸ Esta ideia é proposta por Walter Benjamin em «Experiência e Indigência», *ibidem*, pp. 73-79.



BOFEJAS CAERÃO
 com os melhores
 do mundo D. TERTHO



Sérgio Azevedo
"não há memória de um empresário rico"

Sérgio Azevedo, empresário do setor de papel, foi detido em São Paulo em agosto. Acusado de fraude em contratos com o governo, o empresário foi preso em sua casa em São Paulo. Azevedo, 52 anos, é casado e tem dois filhos. Ele é considerado um dos homens mais ricos do Brasil. Azevedo foi preso em sua casa em São Paulo em agosto. Ele é acusado de fraude em contratos com o governo. Azevedo é considerado um dos homens mais ricos do Brasil.

... não há memória de um empresário rico...
 ... não há memória de um empresário rico...
 ... não há memória de um empresário rico...

... não há memória de um empresário rico...
 ... não há memória de um empresário rico...
 ... não há memória de um empresário rico...

... não há memória de um empresário rico...
 ... não há memória de um empresário rico...
 ... não há memória de um empresário rico...

... não há memória de um empresário rico...
 ... não há memória de um empresário rico...
 ... não há memória de um empresário rico...



Notas sobre História Oral

Luisa Tiago Oliveira

*Departamento de História - Ectc
CIES-Ictc - Centro de Investigação e Estudos de Sociologia*

Propõe-me o projecto ARTHE - Arquivar o Teatro que escreva um breve texto sobre o que têm sido os caminhos da História Oral em Portugal. Vou, assim, partilhar algumas notas, recorrendo ao que tenho aprendido e feito sobre a História Oral em Portugal. Não podendo carregar este texto de referências bibliográficas/webgráficas nem da análise detalhada dos casos referidos, remeto os interessados para outros textos que escrevi, cujas conclusões retomo ou para a bibliografia/webgrafia do final deste texto¹.

1. Enquadramento

Antigo processo utilizado por aqueles que pretendiam narrar a História (desde os clássicos da Antiguidade), a recolha de fontes orais e o seu estatuto foram, na época contemporânea, longamente subestimados e a oralidade, como fonte da História, foi mesmo desprezada por historiadores. Esta posição caracterizou as obras sobre metodologia da

1 Luisa Tiago de Oliveira, "A História Oral em Portugal", *Sociologia. Problemas e Práticas*, 63 (2010): 139-156, acessível em <https://scielo.pt/pdf/spp/n63/n63a08.pdf>; Luisa Tiago de Oliveira, "Orality and History in Portugal", em *Proceedings of the International Conference on Oral Tradition, Orality and Cultural Heritage*, editado por Santiago Prado Conde (Ourense: Concelho de Ourense, 2010), 189-199; Luisa Tiago de Oliveira, *A Caminho do 25 de Abril. Uma Organização Clandestina de Oficiais da Armada* (Coimbra: Edições 70, 2024), 19-34.

História no século XIX e em boa parte do século XX.

Só após a Segunda Guerra Mundial, a recolha e a utilização de testemunhos orais foram assumidas como parte do trabalho histórico, primeiro nos Estados Unidos da América, depois em certos países europeus, assim como em África, difundindo-se, posteriormente, pelos vários continentes.

Foi neste contexto que se difundiu a expressão História Oral. Foi inscrita nos programas de trabalho de centros universitários e mesmo nas suas designações, passou a ser utilizada no ensino, a constar de revistas científicas ou a dispor de publicações próprias (entre as quais se destacam, pela sua longevidade, *The Oral History Review*, *Oral History* e *Words and Silences*), e ainda a exprimir-se em congressos periódicos desde o final da década de 1970. Em 1996, surgiu uma organização como a International Oral History Association e, em 2016, foi fundada a Memory Studies Association, redes que perduram e coexistem num quadro com múltiplas outras organizações locais, nacionais e transnacionais.

Esta internacionalização e esta institucionalização foram acompanhadas, na sua fase mais acalorada, pela discussão sobre se a História Oral constituiria uma técnica, uma metodologia ou mesmo um tipo específico de História alternativa. Deixando por ora de lado esta última visão de uma História alternativa, a tensão do seu estatuto levou mesmo a que se discutisse a adequação do termo História Oral, que, na opinião de alguns, deveria ser abandonado em favor de expressões menos ambiciosas como fontes orais ou arquivos orais.

Ultrapassada esta polémica marcada pela preocupação classificatória e normativa, no contexto actual a História Oral tem vindo a ser praticada com maior frequência e com maior enquadramento epistemológico. Neste novo quadro, em construção, os seus exercícios são inúmeros e diversificados.

Veja-se, então, o que sucedeu no contexto português.

2. Acepções do termo “História Oral”

Sublinhe-se que também em Portugal há várias acepções da expressão “História Oral”.

A expressão recobre tanto os registos de entrevistas em suporte áudio ou audiovisual para obter elementos históricos como os seus resultados em texto (em suporte papel ou não)².

No caso da História Oral reportando-se a textos, a expressão pode abarcar quer livros de entrevistas³, quer estudos científicos com utilização de História Oral como metodologia⁴, quer histórias de vida⁵.

2 Vejam-se alguns exemplos: o Centro de Documentação 25 de Abril (<https://cd25a.ucp.pt/pt/page/1458>);

o Memoria Media net (<https://www.memoriamedia.net/index.php>), da responsabilidade do Instituto de Estudos de Literatura Tradicional da FCSH da Universidade Nova de Lisboa; o Núcleo de História Oral do Museu do Ajúbe (<https://www.museudoajube.pt/centro-de-documentacao>); ou núcleos de museus como o Museu de Almada e o Museu do Trabalho Michel Giacometti (Setúbal).

3 Como, por exemplo, as obras de Maria Manuela Cruzeiro: *Pezamit Correia: Do Lado Certo da História* (Lisboa: Âncora Editora, 2018); *Vasco Lourenço. Do Interior da Revolução* (Lisboa: Âncora Editora, 2009); *Melo Antunes. O Sotahador Pragmático* (Lisboa: Círculo de Leitores, 2004); *Vasco Gonçalves. Um General na Revolução* (Lisboa: Editorial Notícias, 2002); e *Costa Gomes. O Último Marechal* (Lisboa: Editorial Notícias, 1998).

4 São, por exemplo, os casos de: Paula Godinho, *Memórias da Resistência Rural no Sul. Couço (1958-1962)* (Oeiras: Celta Editora 2001), cuja reedição revista está prevista para breve; Luísa Tiago de Oliveira, *A Caminho do 25 de Abril* (Lisboa: Edições 70, 2024); Luísa Tiago de Oliveira, *Estudantes e Povo na Revolução. O Serviço Cívico Estudantil (1974-1977)* (Oeiras: Celta Editora, 2004).

5 Aurora Rodrigues, *Gente Comum - Uma História na PIDE*, recolha, introdução e notas de António Monteiro Cardoso e de Paula Godinho (Castro Verde: IOGLUZ, 2011). Houve várias reedições, a última das quais da responsabilidade da Parsifal, em 2022.

3. A situação da História Oral em Portugal

Ainda não se falava de História Oral no país e já se utilizavam informações orais na escrita da História. A produção de conhecimento a partir de informações orais recolhidas em contextos de maior ou menor informalidade, de simples conversas a entrevistas gravadas nas últimas décadas, tem estado presente mesmo naqueles estudiosos que não as citam ou que quase não o fazem. Obviamente que os investigadores não se podiam "desfazer" de testemunhos que tivessem conseguido obter ou das conversas havidas.

O primeiro programa (sistemático e assumido) de feitura de entrevistas avocadas como História Oral é o projecto assim intitulado do Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra. Surgido em 1990, esta linha de acção ainda não terminou. Liderada durante várias décadas por Manuela Cruzeiro, começou por entrevistas a decisores da conjuntura revolucionária portuguesa reconhecidos como protagonistas principais, como Francisco Costa Gomes, Vasco Gonçalves, Ernesto Melo Antunes, Vasco Lourenço e Pedro Pizarat Correia. Tendo um suporte audiovisual, estas originaram também livros de entrevistas. Manuela Cruzeiro efectuou ainda muitas outras entrevistas, que estão em suporte audiovisual na instituição. A investigadora veio depois a alargar os seus trabalhos a entrevistados com um perfil menos público. Particularmente inovador e sem continuidade foi o trabalho organizado por Boaventura de Sousa Santos, Manuela Cruzeiro e Natércia Coimbra: tal carácter deve-se a terem sido suscitadas memórias da vivência do dia 25 de Abril no Posto de Comando do Movimento das Forças Armadas (MFA) da Pontinha a partir do decifrar de um objecto (uma fita do tempo, feita nesse dia, que tinha sobrevivido); assim como ao facto de a tal redescoberta ter ocorrido em entrevista colectiva participada por seis dos militares que aí estiveram no longo dia do golpe: Amadeu Garcia dos Santos, José Sanches Osório, Nuno Fisher

Lopes Pires, Otelo Saraiva de Carvalho e Vitor Crespo⁶.

Ao procurar averiguar o percurso da História Oral, agora em textos, considerar-se-ão sobretudo aqueles trabalhos que a ela recorrem como uma metodologia entre outras. A saber, trabalhos com dimensão, profundidade e perfil adequados a poder apreciar a utilização da História Oral, nomeadamente teses de mestrado e doutoramento, mas também outros livros de difusão e impactos significativos⁷.

Na década de 1980, já eram conhecidas no país as teses sobre a conjuntura revolucionária portuguesa de Nancy Bermeo, Charles Downs ou Josep Sánchez Cervelló, respectivamente sobre a reforma agrária, as lutas urbanas e os efeitos da revolução portuguesa na transição espanhola, teses estas defendidas em contextos académicos estrangeiros e que citavam fontes orais. Ora, nessa década, em Portugal, na historiografia, o Estado Novo apenas se começava a afirmar como objecto de estudo e o 25 de Abril ainda estava omisso. Pode afirmar-se que houve *História Oral sobre Portugal* antes de haver *História Oral em Portugal*. Tal como veio de fora a produção científica sobre a revolução, também a História Oral veio de fora e foi cultivada por quem estava institucionalmente enquadrado nesses países, embora trabalhando sobre o terreno português.

Nessa década, no país, a inovação vinha de outras áreas disciplinares. Alguns sociólogos utilizaram entrevistas em teses sobre objectos passíveis de também serem estudados pela História. Foi o caso das teses de António Barreto sobre a reforma agrária no Alentejo, apresentada em Genebra em 1984, e de Afonso de Barros sobre este mesmo processo, analisado à escala de uma freguesia, defendida já em Portugal, em

6 Boaventura de Sousa Santos, org., *A Fita do Tempo da Revolução: A Noite que Mudou Portugal*. Amadeu Garcia dos Santos, José Eduardo Sanches Osório, Nuno Fisher Lopes Pires, Otelo Saraiva de Carvalho, Vitor Crespo (Porto: Afrontamento, 2004).

7 Nas teses, não há geralmente coincidência entre o ano da sua defesa e o da sua publicação quando tal aconteceu. Para efeitos analíticos, considerou-se o ano da sua defesa, salvo indicação em contrário.

1986. Também em 1988, João Freire foi pioneiro na sua tese de doutoramento sobre a relação entre o anarquismo e os operários e artesãos em Portugal nos primeiros quarenta anos do século XX, um contexto cronologicamente bem mais distante - no qual se situavam outros objectos de estudo de historiadores que, porém, não citavam fontes orais nos seus textos. A História Oral veio, assim e mais uma vez, de fora - nestes casos... de fora da História.

A publicação, em 1990, da investigação de Dawn Linda Raby sobre a resistência antifascista em Portugal após a Segunda Guerra Mundial bem como, em 1993, a edição portuguesa da tese de Josep Sánchez Cervelló contribuíram ainda para um clima mais favorável para o surgimento da História Oral.

No contexto académico português, em 1995, na sua tese sobre o Partido Comunista Português e os intelectuais dos anos trinta a sessenta, João Madeira assumiu ter sentido necessidade de ultrapassar as limitações da documentação dos arquivos das instituições da repressão, pelo que utilizou fontes orais. Pouco depois, em 1997, João Carlos Urbano Pires defendeu uma tese em História, inédita, sobre a memória da Guerra Civil de Espanha no Baixo Alentejo raiano, que encara a memória como objecto central de estudo.

Os anos 1990 constituíram um marco na emergência da História Oral em Portugal. O uso robusto da História Oral intensificou-se a partir da segunda metade dessa década e acelerou-se na viragem do século. Esta afirmação da História Oral exprime-se em teses de mestrado e doutoramento como, por exemplo, aquelas que em seguida serão referidas, por ordem do ano da sua defesa pública: Rafael Durán Muñoz em 1997, Paula Godinho e Margarida Fernandes em 1998, Dalila Cabrita Mateus em 1998 e 2004, Jaime Pinho em 1999, Luísa Tiago de Oliveira e Vanda Gorjão em 2000, José António Bandeirinha em 2002, Paula Borges Santos em 2003, Inácia Rezola e Antónia Pires de Almeida em 2004, Susana Martins e Inês Fonseca em 2005, Sónia Vespeira de Almeida e Joana Tornada em 2008. Nessa altura, estavam a começar

a florescer as teses de mestrado e doutoramento, e com tal exuberância que já são dificilmente recenseáveis aquelas que utilizam História Oral, não querendo, contudo, deixar de mencionar alguns exemplos como o da historiadora Marta Silva em 2008 e 2022, o doutoramento de Miguel Cardina em 2010 ou o da antropóloga Dulce Simões em 2011⁸. O foco da maioria destes trabalhos é constituído por dinâmicas sociais.

É em 2011 que é editada em livro, pela primeira vez, uma parte de uma história de vida sem as “perguntas”. Centra-se no processo de politização de uma jovem que levou à sua prisão e tortura pela PIDE/DGS. Trata-se de uma obra já mencionada: a de Aurora Rodrigues, desencadeada, estudada e anotada por António Monteiro Cardoso e Paula Godinho. Esta obra pioneira conheceu várias edições.

As informações orais constituem também uma parte da fundamentação de obras de grande impacto público, que têm saído a partir de 1999, como são os volumes da biografia política de Álvaro Cunhal da autoria de José Pacheco Pereira e que vão continuar a ser publicados.

O mundo português tinha mudado. Alargue-se esta visão do século XXI com outras iniciativas que podem não ter como suporte o texto. No dealbar do século, podiam encontrar-se alguns projectos de História Oral empreendidos por entidades diversas (como, por exemplo, o Museu da Pessoa - Universidade do Minho, a Escola Superior de Educação de Santarém, a Rede Museológica do Município de Beja ou a Academia de Marinha); contudo, hoje em dia, nem todos continuam activos presencialmente ou *online*.

8 Marta Silva, *Os Trilhos da Emigração: Redes Clandestinas de Pseudono a França (1960-1974)* (Lisboa: Edições Colibri, 2011); Marta Silva, “O auctório à emigração irregular para França e a figura do intermediário no interior rural português (1957-1974)” (tese de doutoramento, Lisboa, FCSH da UNL, 2022); Miguel Cardina, *Margem de Certa Maneira. O Maoísmo em Portugal. 1964-1974* (Lisboa: Tinta da China, 2011); Dulce Simões, *A Guerra de Espanha na Raia Luso-Espanhola, Resistências, Solidariedades e Usos da Memória* (Lisboa: Edições Colibri, 2016).

Num outro campo, o do Ensino Superior, desde 2001 que funciona, ininterruptamente, uma Unidade Curricular com esta designação no Iscte. Nessa primeira década do século, surgiram ainda os primeiros congressos reclamando-se da História Oral, em 2006 e 2007, sendo que os limites e as potencialidades dos testemunhos orais também constaram de eventos científicos no âmbito da Sociologia e da Antropologia.

Finalmente, materializou-se a preocupação em criar redes: em 2012, tentou-se a *História Oral Portuguesa em Rede* (HOPER); em 2013, surgiu a *Rede Iberoamericana Resistência e Memória* (RIARM), centrada nas resistências ao poder, conectando autores que trabalham frequentemente com História Oral; e, em 2023, a *Rede Ibérica de História Oral* (RIHO).

A tardia emergência e afirmação da História Oral conheceu, pois, percalços e sobressaltos, mas acabou por se firmar nos planos inicialmente mencionados: o dos registos de entrevistas (qualquer que seja o suporte); o dos textos científicos que a utilizam como metodologia; e o das histórias de vida.

Constatou-se, pois, que, no país, a História Oral surgiu de fora (de Portugal e da História). Comparativamente com outras áreas historiográficas, viu-se uma clara presença de mulheres e de estudiosos mais novos ao tempo da investigação, que nessa altura não estavam no topo da hierarquia académica. Frequentemente, os investigadores que valorizaram o testemunho oral situam-se entre a História, a Sociologia, as Ciências Políticas, a Antropologia, os Estudos Culturais, e mesmo a Arquitectura, verificando-se, assim, também em Portugal, que estes espaços de fronteira, ora concorrentes ora promíscuos, se revelam propícios à inovação.

4. Usos e contribuições da História Oral

As práticas da História Oral são múltiplas. Existe um uso ornamental da História Oral para proporcionar títulos, vivacidade e colorido aos discursos. Também se encontra uma utilização pontual e supletiva da História Oral, utilizada quando escasseiam as fontes escritas ou em situações de apoio a estas, encaradas como o material preferencial do historiador. Todavia, afirma-se cada vez mais o recurso à História Oral como metodologia essencial, sendo uma entre outras. Escreve-se ainda, por vezes, uma História Oral analítica, que permite o recensear de elementos constitutivos da memória, na qual a própria discussão dos processos de construção da memória se constitui como um problema central.

Nas suas várias utilizações, são inúmeras as contribuições da História Oral para a historiografia. A História Oral permite entrelaçar as realidades de grupo/classe com o individual, o particular e o momento, que são valorizados. Os testemunhos orais permitem desvendar acontecimentos sobre os quais pode haver muito poucos testemunhos; do mesmo modo, podem revelar histórias singulares e quase "anedóticas", tópicos aos quais a História Oral é particularmente apta a dar voz. Proporcionam informações pontuais: por exemplo, sobre percursos e encontros, identificação de lugares e pessoas. Possibilitam reconstituir climas, caracterizar representações, apreender mudanças culturais, ou ainda reconstituir identidades. Os testemunhos podem ainda desvendar motivações e modos de desempenho.

A História Oral representa um contributo crucial para estudos sobre contextos repressivos e ditatoriais: os testemunhos orais, cruzados com outros elementos indiciários, possibilitam, ou viabilizam de outra forma, o tratamento de problemas que não deixaram registos, incluindo aqueles que são difíceis de agarrar ou nomear como, por exemplo, experiências de tortura.

Para estudos sobre a marginalidade, por razões semelhantes, a História Oral pode ser relevante. E tem um potencial consciencializador. Talvez por isso tenha sido utilizada em processos de pacificação e reconciliação, como na África do Sul.

Também os pequenos quotidianos de resistência de pessoas e grupos que não se identificam com o poder (por vezes invisíveis para o bom curso da vida ou para organizar a acção) surgem preferencialmente na oralidade, se comparada com o texto escrito, o qual regista com mais facilidade os acontecimentos épicos.

Diversamente, os testemunhos de decisores e funcionários podem ser muito ricos por poderem revelar as suas vivências no interior de velhas práticas ou novas experiências, com as suas complexidades e contradições, objecto de inúmeras pressões assim como de empenhos e iniciativas individuais, cujas marcas emergem com frequência na oralidade - em suma, permitem perceber os objectivos assumidos nas decisões, mas também os problemas e constrangimentos vividos.

Quer uns quer outros, ao lembrar sucessos e dificuldades, possibilitam entender gestos isolados e resistências passivas, construções continuadas de dinâmicas durante muito tempo invisíveis, circunstâncias, condicionantes, funcionamentos concretos e interações complexas entre actores.

Ainda outra contribuição em tempo de revolução tecnológica. Gerando registos, a História Oral poderá ter uma particular importância no contexto actual em que a documentação escrita quotidiana mais tradicional (como, por exemplo, as cartas, os diários, as agendas) tende a desaparecer. Estes documentos têm sido substituídos por registos em tecnologias que valorizam a comunicação sem suporte remanescente e que desaparecem a curto prazo por morte ou envelhecimento da tecnologia (como os vídeos, os telemóveis, os *smartphones* ou os computadores), embora seja obviamente possível a migração da informação para novos suportes. Porém, ao privilegiar o presente, o modo de vida e a sua celeridade não incentivam a transferência sistemática dos novos

tipos de registos, enquanto a escrita quotidiana, nos velhos suportes, foi definindo. Assim sendo, a História Oral pode ser um meio privilegiado para conseguir elementos cujo registo desapareceu, permitindo as entrevistas recolher certos dados outrora patentes nos documentos pessoais.

Na sua diversidade, as contribuições da História Oral têm-se revelado múltiplas e multidireccionais, propiciando o cruzar do individual com o colectivo, a matização, a complexificação, a atenção ao vivido, iluminando outras dimensões da História.

Bibliografia / Webgrafia Essencial

Cardina, Miguel. "História Oral - Caminhos, Problemas e Potencialidades", em *Usos da Memória e Práticas do Património*, org. Paula Godinho, 27-43, Lisboa: Colibri, 2012. Acessível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/43879>.

Descamps, Florence. *L'historien, l'archiviste et le magnétophone. De la constitution de la source orale à son exploitation*, Paris: Ministère de l'Économie, des Finances et de l'Industrie, 2001.

Oliveira, Luisa Tiago de. "A História Oral em Portugal". *Sociologia: Problemas e Práticas*, 63 (2010): 139-156. Acessível em <https://scielo.pt/pdf/spp/n63/n63a08.pdf>.

Ritchie, Donald A. *The Oxford Handbook of Oral History*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Thompson, Paul, e Joanna Bornat. *The Voice of the Past*. 4ª edição. Oxford: Oxford University Press, 2018.

Sítio da *International Oral History Association* - <http://www.ioha.org/>

Sítio da *Memory Studies Association* - <https://www.memorystudiesassociation.org/>

Se soubesse que ia ser tão importante, não me teria esquecido

Gonçalo Frota

Jornalista cultural

Há alguns anos - mais do que os dedos das mãos permitem contar -, estava a iniciar uma série de entrevistas com músicos que gravaram a discografia fundamental de José Afonso. Encontrei-me então com Rui Pato, o "miúdo" que, em 1968, acompanhou "Zeca" à viola no álbum *Cantares do Andarilho*, o seu primeiro registo para a editora Orfeu. José Afonso era já uma figura importante da música popular portuguesa e da resistência que se fazia à ditadura, mas não era ainda o símbolo musical de uma Revolução e quase toda a sua produção autoral estava ainda por ser criada ou gravada. Daí que, no final da entrevista, já depois de o gravador ser colocado em repouso, Rui Pato se tenha desculpado por não saber responder a algumas das perguntas. E usou uma frase que guardei até hoje: "Se soubesse que ia ser tão importante, não me teria esquecido."

Ao longo da última década, na minha prática jornalística, fui-me aproximando cada vez mais dos/as fazedores/as de teatro. E fui acumulando muitas horas de entrevistas que, por regra, guardo num arquivo

próprio em duas vidas: as transcrições em bruto das conversas que vou tendo e os ficheiros áudio desses mesmos encontros. Em parte, por razões de trabalho, por poder vir a precisar mais tarde de alguma informação particular, para poder voltar a ler trechos particulares na preparação de entrevistas futuras ou na elaboração de textos ainda por inventar; mas, talvez, sobretudo, porque tenho medo de que esses momentos se percam e desapareçam na vertigem do tempo em que vivemos, em que só parece haver tempo para o presente. Como se a ausência desses registos fizesse com que algumas coisas nunca tivessem sido ditas ou sequer pensadas. E o passado, quando se fala de artes que resvalam, pela sua natureza, para a efemeridade, tende a ser cruel e, por vezes, pouco cuidado.

Aquilo que com frequência acontece quando encontramos companhias ou autores que dedicam uma especial atenção à sua história é que, por regra, a documentação (com excelentes exemplos de um trabalho rigoroso e profundo, com o Teatro da Cornucópia à cabeça) inscreve as suas criações quando aconteceram originalmente. É natural que assim seja. O que costuma escapar a estes arquivos é, no entanto, a história das suas representações, tudo aquilo que possam ter gerado e o juízo próprio sobre essas obras que só a distância temporal permite pôr em marcha. Documenta-se, por assim dizer, o fazer; mas não tanto os ecos desse fazer; documentam-se as intenções, e não tanto as concretizações.

Esse é um alcance a que se pode apontar com entrevistas pensadas com um fôlego retrospectivo, passando em vista uma carreira ou algum momento histórico particular, promovendo o diálogo com um passado que pode estar até profusamente documentado. Uma entrevista a Luís Miguel Cintra, a partir da edição dos exaustivos textos que acompanham cada uma das produções do Teatro da Cornucópia ou do seu *Pequeno Livro Arquivo*¹, permite essa relação: visitar o pas-

1 Luís Miguel Cintra, *Pequeno Livro Arquivo. Pensamentos, Palavras, Actos e Omissões* (Lisboa: Edições 70, 2023).

sado, mas a partir do que se sabe hoje; discutir aquilo que foi escrito lá atrás, à luz de todo um percurso que se seguiu; detectar e inquirir sobre mudanças nas práticas ou nos métodos ao longo dos anos; analisar e perceber escolhas de reportório, interesses temáticos, focos sobre determinados movimentos, reincidências sobre autores específicos ou dramaturgias, criação de textos a partir de outros materiais, etc.

O presente é apenas um lugar diferente a partir do qual podemos olhar - não melhor nem pior, nem mais ou menos verdadeiro. E uma conversa ou entrevista que parte de uma criação presente não está impedida de viajar para o passado. Acontece, em rigor, com enorme regularidade. Porque o discurso oral tem também essa qualidade de provocar associações imprevistas e de tomar cursos inesperados. Que Jorge Silva Melo, a responder sobre uma encenação de uma peça de Enda Walsh ou de outro autor contemporâneo, pudesse tergiversar e acabar a descrever os seus encontros fortuitos com Samuel Beckett nas ruas de Paris era possível; que João Brites, questionado sobre uma peça baseada em Dante, pudesse dar por si a caminho não só dos vários infernos descritos na *Divina Comédia*, mas também do período do Estado Novo, também acontecia; que Luís Miguel Cintra, a pretexto de uma nova criação, pusesse em confronto as duas encenações de *A Missão*, de Heiner Müller, produzidas pela Cornucópia, ou que do seu *Pequeno Teatro ad Usum Delphini Vanitas*, a partir de Cervantes, pudesse atalhar para uma dissertação sobre a precariedade do sector, comparando a dedicação que era possível aos actores no pós-25 de Abril e a actual dependência da televisão para sobreviver na profissão, tudo isto foi e é possível.

O registo desta possibilidade de História Oral reveste-se também de uma dinâmica particular. Qualquer situação num contexto de entrevista parte de um apelo à memória que é suscitado por um/a entrevistador/a. Não começa e termina no/a entrevistado/a; não obedece, necessariamente, a um percurso por avenidas mais frequentadas por quem é inquirido, podendo desencadear tanto memórias menos seguras e fixadas quanto outras que possam estar menos acessíveis e

escondidas debaixo de camadas de acontecimentos e factos posteriores. E, num certo sentido, a memória é um alçapão sem fundo, um fio de novelo que, ao ser puxado numa simples ponta, pode trazer consigo uma narrativa ou uma descoberta de proporções gigantescas.

A História Oral é também aquela que se constrói no presente - e não apenas aquela que olha para trás. Aplicável tanto a criadores com um largo percurso no activo como àqueles/as que estão a consolidar, a descobrir e a recusar as suas linguagens, mas também àqueles/as que se possam estar a iniciar. Porque o registo daquilo que pensam, como pensam, que temáticas abordam e que reflexões lhes merecem, como se posicionam artística, política, estética ou eticamente, com que factos ou momentos sociais escolhem dialogar nos seus espectáculos, as suas opções, dificuldades, dúvidas, inquietações, frustrações, convicções ou filiações documentam também um tempo, em cada momento. Estabelecem-nos como actores desse período histórico, posicionam-nos nessa temporalidade, mas também os mostram como consequência desse tempo concreto. Muitas vezes, como dizia Rui Pato, sem a noção do papel que representarão numa História futura, tantas vezes sem terem sequer a noção da importância dessa criação específica no contexto de um percurso individual ou colectivo.

A História Oral pode também revelar-se como um território de impossibilidade. Não em si mesma, mas na forma como existe ou é utilizada. Um arquivo de entrevistas sem utilização real e efectiva é apenas uma História Oral em potência, uma História Oral à espera de acontecer e de tomar forma. É informação em bruto, não trabalhada, sem qualquer valor palpável. No livro *O Segredo de Joe Gould*², tomo que agrupa dois extensos artigos escritos pelo jornalista Joseph Mitchell - considerado por muitos "o primeiro biógrafo de Nova Iorque" e, certamente, uma das "vozes escritas" que mais bem documentou a boémia e a pulsação artística da cidade nas décadas de 1930, 40 e 50 - para a revista *The New Yorker*, narra-se a história de Joe Gould, um sem-abrigo que ciran-

2 Joseph Mitchell, *O Segredo de Joe Gould* (Lisboa: D. Quixote, 2017).

dava pelos bares de Greenwich Village dando a saber o seu propósito megalómano de registar a *História Oral do Nosso Tempo*. Joseph Mitchell fascina-se pela figura e pela monumentalidade da tarefa a que se propõe, segue-lhe os passos e no segundo artigo, publicado 22 anos depois do primeiro (1942 e 1964), percebe que o projecto de Gould é uma forma de vida, uma História Oral para ser contada a ouvidos sedentos de uma narrativa de inesgotável ambição e excentricidade, mas sem verdadeiro alcance ou expectativa de concretização. A História Oral de Joe Gould é não mais do que o sonho de que ela possa existir. Talvez mais do que isso, a História Oral de Joe Gould é uma iludida chamada de atenção para a importância dos pequenos factos que não se inscrevem em nenhuma ciência social e que morrem todos os dias, sem salvação possível.

A História Oral tem também essa grande vantagem (para outros, desvantagem) de ser arisca à hierarquização. Porque o discurso falado facilmente se espalha dos grandes para os pequenos assuntos. No particular que aqui nos interessa, pode ir das razões grandiosas para montar um espectáculo até aos obstáculos mundanos à sua concretização, daquilo que, por regra, fica como o traço grosso definidor de um dado momento até às minudências desprezadas (mas não forçosamente desprezíveis) do contexto em que tudo se passou. Há sempre histórias em torno da História que são largadas pelo caminho, como sacos de areia dispensados por um balão de ar quente, em prol de uma vista aérea mais ampla; mas, nesse movimento, perde-se muitas vezes o pormenor, os porquês, sobra toda uma análise posterior e menos um olhar de atenção microscópica sobre cada pensamento, cada encadeamento de ideias, cada motivação, a sua implantação no presente de então.

É possível que, daqui por alguns anos, quando se olhar para o tempo histórico que vivemos hoje (ou para os períodos mais recentes), possam escapar, através da análise da produção oficial de conteúdos respeitantes aos espectáculos que marcaram a criação portuguesa, o peso e as consequências da presença castigadora da troika em Portugal, durante a crise financeira que se estendeu de 2008 até 2014 (não é

certo, na verdade, que alguma vez tenhamos saído por inteiro das políticas então impostas), assim como os efeitos da pandemia de Covid-19 (2020-2022). Sendo óbvios os ecos que estes acontecimentos tiveram nas artes performativas portuguesas, a verdade é que estiveram e estão presentes de forma evidente nos discursos oficiosos, quer pelas alterações e adiamentos que produziram em projectos que estavam em curso, quer pelos contextos que criaram para o aparecimento de espectáculos que jamais seriam pensados e levados a cabo noutras circunstâncias. E é um eco que continuou/continua a escutar-se, com toda a clareza, dois, três, quatro anos depois. Porque muito do que vimos nos últimos dez anos e do que estamos a ver hoje, e assim se revela em entrevistas, parte de ideias e reflexões tidas em período de escassez e precariedade extremas, ou de isolamento e reclusão.

Uma entrevista, quando corre bem, é inesperada. Ou seja, destapa assuntos e ideias que não estavam previstos na sua preparação. De certa forma, prepara-se uma entrevista para poder fugir o mais possível àquilo que se preparou. Não no sentido de ver frustradas as questões que queremos levantar e debater; antes porque confirmar tudo aquilo que já sabemos e que podemos antecipar como resposta é, em boa parte, inútil. No fundo, aquilo que se pretende é que as respostas possam pedir novas perguntas, permitam escavar mais fundo e aprender algo de novo. E isso é sempre mais provável de suceder quando o/a entrevistado/a seja levado/a a sair de um discurso mais solidificado e estabelecido, quanto mais seja obrigado/a a pensar em voz alta, a questionar-se, a avançar por caminhos menos percorridos.

No campo da música, sobretudo, existe uma utilização de "História Oral": surge amiúde para documentar o trajecto de bandas ou a escalpelização de géneros por inteiro, num puzzle montado apenas com recurso a citações de discurso directo - o que permite colocar em confronto as memórias de vários intervenientes acerca de um mesmo acontecimento ou num mesmo período, assim como encontrar perspectivas distintas e relatos contraditórios sobre um facto específico. É uma estratégia assumida, habitualmente, para oferecer uma leitura

mais viva ao/à leitor/a, colocando-o/a mais próximo/a das vozes dos/as protagonistas, mas também é uma forma eficaz e sedutora de mostrar a complexidade na evocação de determinados factos. A memória, já o sabemos, é muito pouco linear e nem sempre fiável. Mas será, de igual maneira, interessante perceber se a distorção da memória é ou não menos válida. Porque a memória transformada pelo tempo e, talvez, por razões afectivas, diz também muito sobre a forma como acaba por ser trabalhada. Se há uma erosão natural da memória que pode torná-la mais turva, há também o trabalho emocional sobre factos passados que leva à sua transformação inevitável.

A grande vantagem de falar em cima do momento é, naturalmente, a de ficarmos mais próximos dos factos, das ideias e das motivações originais. Num livro que é um excelente exemplo da escarpelização do processo de trabalho, da tomada de decisões, da ética e da estética envolvidas na construção de um espectáculo, o encenador suíço Milo Rau discute, em formato de conversa (ou entrevista), com o dramaturgista Stefan Bläske a montagem de *Oresteia* no Iraque. *Orestes in Mosul*³ é um espantoso mergulho numa empresa complicada e de árdua montagem, a partir da convicção de Milo Rau de que, para levar à cena a espiral de violência e vingança retratada na trilogia de Ésquilo, será preciso encontrar um contexto em que essa narrativa tenha uma ressonância actual, tornando-a mais viva e perigosa - tendo, assim, sido escolhido o pano de fundo da guerra civil que decorre em parcelas do território da Síria e do Iraque. Esta "História Oral" de um espectáculo fixa também aquilo que, em raras ocasiões, é desvendado em público: as dúvidas, as hesitações, as inseguranças surgidas por detrás de um processo criativo que, nas mais variadas dimensões (logísticas, éticas, artísticas), está sempre no fio da navalha. E vê-se ainda aumentada por uma entrevista realizada por todo o elenco ao académico Freddy Decreus, especialista em Teatro Clássico Grego (que acompanhou os en-

³ Milo Rau, *Orestes in Mosul Golden Book III*, (Berlim: NTGent & Verbrecher Verlag, 2019).

saios), bem como por testemunhos de vários participantes no projecto.

Há um impulso semelhante no riquíssimo tomo *Florestas Invisíveis*⁴, generoso livro que carrega o subtítulo *Diálogos para a Criação de A Floresta que Anda*. Entre Julho e Novembro de 2015, a encenadora brasileira Christiane Jatahy gravou as conversas com a sua equipa que conduziram à criação do espectáculo-instalação vídeo *A Floresta que Anda*, com os diálogos a serem vertidos para livro e a permitirem refazer o percurso que conduziu a vontade de trabalhar sobre *Macbeth*, de Shakespeare, até uma espantosa reflexão em palco sobre o sistema político, económico e social do Brasil. Se, em *Macbeth*, um homem é avisado de que o trono da Escócia o espera e resolve acelerar o destino, nem que para isso tenha de derramar o sangue de todos à sua volta, em *A Floresta que Anda* Jatahy replicava esse movimento para o momento do *impeachment* de Dilma Rousseff e a precipitação política em fazer cair uma governante para abrir caminho à ascensão de Jair Bolsonaro, afastando do caminho todos os obstáculos por todos os meios possíveis. *Florestas Invisíveis*, através da transcrição das conversas, reconstituiu o fio de pensamento e de discussão que leva de um ponto ao outro, da centelha original à decisão final.

Aquilo com que também me deparo muitas vezes, ao visitar entrevistas antigas, é o sentimento de ver revelar-se à minha frente, de forma mais evidente, esse mesmo fio do pensamento. Ou até mesmo o desenho do percurso de determinado/a artista, de como cada espectáculo, por vezes, conduz ao seguinte, quer numa lógica de exploração de ideias que já estavam presentes anteriormente, quer por necessidade de recusa de caminhos semelhantes – seja pela procura de constantes inflexões ou pela consciência apurada de momentos de fim de ciclo e início de outros. O que fica depois escrito, em papel de jornal, é já a mastigação dessas conversas, filtrada por um olhar de jornalista que também se implica nas obras e se permite contaminá-las um pouco

4 Christiane Jatahy, *Florestas Invisíveis: Diálogos para a Criação de A Floresta que anda* (Edição Cobogó, 2017)

com esse seu olhar. O que fica guardado, em bruto, nessa cadeia de ritmo muito próprio e inesperado que é a oralidade, talvez seja a consciência viva de cada espectáculo (ainda por nascer).

Até porque os momentos em que documento as vozes dos criadores correspondem muitas vezes a um antes e a um depois. Manda o imperativo jornalístico que a atenção esteja alinhada com a data de estreia. E, ao contrário do cinema, por exemplo, a visita a ensaios e o diálogo estabelecido com os/as criadores/as acaba por corresponder a um momento prévio ao da concretização plena. O registo corresponde quase sempre ao caminho, às escolhas e aos dilemas que se apresentam até à véspera de um espectáculo se apresentar diante do seu público. Há uma beleza grande, acredito, na documentação desse momento de gestação, mesmo antes de o parto acontecer. Mesmo que, como dizia Rui Pato, talvez só no final se tenha real consciência daquilo que era importante. E esse será sempre pretexto para uma conversa a ter mais tarde. Porque, havendo diálogo, há sempre descobertas a fazer.

Ficar sem chão

Catarina Laranjeiro

Instituto de História Contemporânea / IN2PAST, Universidade NOVA de Lisboa

A Aissato deu-me o número de telefone do seu pai. Liguei-lhe no dia seguinte. Estava na Mesquita de Lisboa. Disse-me que era guarda da Câmara Municipal de Lisboa em jardins públicos. Que às vezes trabalhava no Jardim da Estrela e outras na Tapada da Ajuda. Combinámos encontrarmo-nos nessa sexta-feira às dez da manhã na sua casa.

Cheguei com a câmara de vídeo, o gravador e as baterias carregadas. Guião da entrevista várias vezes lido e reescrito. A Aissato estava em casa e dava o pequeno-almoço aos filhos - Abdulai e Maimuna - antes de os levar à escola. Estava frio, era Inverno e chovia. Estávamos em Janeiro de 2013, no Bairro do Armador, em Chelas, Lisboa.

Abdulai Djaló entra na cozinha e estende-me as duas mãos, agarrando-me a mão direita. Cumprimenta-me efusivamente. Agradeço-lhe a disponibilidade, ele comove-se e agradece-me também. Está impecavelmente vestido para quem está em casa. Fato escuro, camisa branca e gravata, como se de uma situação solene se tratasse. Sentamo-nos à mesa da cozinha, começo por lhe explicar a minha investigação, o meu interesse por fotografias da Guerra Colonial, que vivi dois anos na Guiné-Bissau e que até falo crioulo e acima de tudo que gostaria de o filmar e de gravar a sua história de vida. Que toda a sua experiência me seria útil para o meu trabalho de mestrado.

Abdulai Djaló dispara a falar como se não me tivesse ouvido, sem me dar tempo de escolher um enquadramento para o filmar numa cozi-

nha cheia de azulejos com reflexos de luz a espalharem-se por todo o lado. Coloco a câmara no tripé, ligo o gravador e decido não me deixar contaminar pelas insuficientes e quase nulas possibilidades de gravação de imagem.

Djaló enfrenta a câmara sem medo, nenhum dos dispositivos técnicos o incomoda e fala como se de uma entrevista para a televisão se tratasse. O guião da entrevista que demorei a preparar não tem qualquer utilidade neste momento. Abdulai Djaló tem o seu guião preparado para esta entrevista há muitos anos. E já o repetiu inúmeras vezes. Fala ininterruptamente. Rapidamente desisto também do bloco de notas. Não consigo registar nada à velocidade a que fala e a quantidade de dados, informações e detalhes é tanta que eu tenho de me concentrar exclusivamente em acompanhá-lo. Não consigo distinguir o essencial do acessório.

Conta-me que ingressou no exército colonial porque o seu irmão mais velho decidiu desertar e aderir ao movimento de libertação. Foi para a mata. O seu pai, que era imã numa importante mesquita de Bissau - a Mesquita de Cupelum de Cima -, começou a ter problemas com a Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE). Para proteger a sua família, Abdulai Djaló decide não desertar, integra o exército colonial e segue para a escola de comandos. Repete inúmeras vezes que lutou contra o seu próprio irmão. Fala-me do nome das operações em que participou. A única que eu conheço e sobre a qual posso fazer perguntas é a Operação Mar Verde.

A Operação Mar Verde ainda hoje carece de inscrição na historiografia portuguesa. A 22 de Novembro de 1970, um grupo de tropas especiais do exército colonial levou a cabo uma arriscada e secreta operação que envolvia o ataque com um pequeno número de homens a Conacri, capital da República da Guiné, que era um Estado soberano. Durante a luta armada, o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) tinha a sua sede em Conacri, funcionando como um Estado dentro de outro Estado. Assim, uma das condições para o

sucesso da operação era que não houvesse vestígios da participação das forças portuguesas. Os seis navios que transportavam os homens não tinham qualquer informação exterior que os pudesse identificar e os poucos brancos que havia a bordo tinham o rosto pintado de negro e usavam perucas de carapinha¹.

Conta-me que foram chamados a meio da noite e só no barco foram informados da operação. Que iam libertar os prisioneiros de guerra portugueses que eram levados para a República da Guiné. Que invadiram a prisão durante a noite e mataram um homem. Descreve essa morte minuciosamente. Tem os olhos muito abertos. Conta-me como o rodearam, como o mataram sem ruído. Que invadiram a prisão e libertaram os prisioneiros de guerra. Perco-me completamente nos pormenores, fico baralhada, não consigo tecer qualquer comentário. Fala-me de Alpoim Calvão, João Bacar e Braima Djaló. Conta-me que João Bacar nunca olhava para trás. Nunca. Diz-me que aprendeu muito com João Bacar. Que ele era um *homi garandí*. Fala-me também de Marcelino da Mata. Que era um homem temível e valente.

Depois conta-me outras histórias. De um amigo seu que não queria morrer sem ter filhos. Então, foi a Bissau, na sua primeira licença militar, para se casar. Casou-se a um sábado e morreu na quarta seguinte. Sem filhos. Conta todos os seus mortos. Conta os feridos. Conta que ainda tem dentro do seu corpo estilhaços de uma granada.

A câmara é um mero objecto para o qual ele fala. Gesticula e sai do enquadramento quando quer e como quer. Bate na mesa. Começa a falar dos seus ferimentos. Tira os óculos e mostra-me as cicatrizes que se confundem com as rugas dos olhos. Depois, desaperta o cinto, baixa as calças, levanta a camisa e mostra-me as cicatrizes nas pernas, barriga e costas. Uma tensão para a qual eu não estou preparada instala-se na cozinha. A chuva leve parou e o céu está como chumbo. Não sei se

1 Joaquim Furtado, "Operação Mar Verde", em *A Guerra*, RTP, 75', <https://www.rtp.pt/programa/tv/p26314/e1>.

por pudor devo tirar os olhos do seu corpo, das cicatrizes que me mostra, olhar lá para fora; ou se, pelo contrário, devo seguir as marcas da guerra que se desenharam no seu corpo com a câmara. Através de cada cicatriz conta-me uma história, os seus medos, dez nomes de amigos, alguns mortos, outros feridos, três enfermeiras, os dias no hospital militar em Bissau. Aquelas cicatrizes são as suas memórias inscritas no corpo. A facilidade com que retirou a roupa à minha frente contrasta em absoluto com a formalidade com que se vestiu para a entrevista.

Estou perante um momento catártico. Estou a suar das mãos e esfrego-as nas calças. Está frio. Pergunto-me se Abdulai Djaló me estará a violentar num perverso fascínio do horror. Aprendi que confrontar os antigos combatentes com a sua memória da guerra pode ser confrontá-los com algo que tem a capacidade de os violentar intensamente. Porque a Guerra Colonial não é apenas um interdito político, mas acima de tudo é, no domínio privado, uma memória traumática capaz de destruir sujeitos que a enunciam. Por esse motivo, havia preparado cuidadosamente o guião da entrevista. Escolhi cautelosamente as palavras, os temas, ordenando as perguntas por ordem crescente de intensidade. Contudo, o meu informante não estava a ter essa preocupação comigo. Os olhos de Djaló estão húmidos, limpa-os com um lenço de três em três minutos, eu peço interiormente que ele não desabe a chorar porque eu não sei o que fazer e tenho a garganta muito seca. Mas nem sequer o consigo interromper para pedir um copo de água.

Djaló vai ao quarto, traz a farda, a boina e as suas medalhas. Mostra-me orgulhosamente a sua roupa de militar. Todo o seu relicário de guerra. Coloca em cima da mesa. Peço-lhe, então, as fotografias. Surgem dentro de um saco de plástico. Dispõe as fotografias em cima da mesa e conta-me:

Naquela altura [depois da independência], muita gente morreu por causa de fotografias. Eu escondi as minhas. Envolvi-as em plástico, cavei um buraco no chão da cozinha, enterrei-as e tapei-as com cimento. Só a minha mulher sabia que estavam lá. Naquela altura, era muito perigo-

so. Havia muitas perseguições. Houve muita gente dos comandos que foi morta e perseguida. Eu tive medo, e por isso escondi. Ficaram escondidas até eu vir para Portugal. Eu queria ficar aqui. Trazer os meus filhos para aqui.

A memória do tempo em que era considerado como militar da nação portuguesa multirracial e pluricontinental ficou assim guardada. Para ser exumada no momento certo. O momento de regressar a um lugar seguro, Portugal, onde nunca havia estado.

Em 1981, Abdulai Djaló chegou a Portugal. Contou-me que viveu numa casa abandonada em Linda-a-Velha. Depois foi viver para a Associação de Comandos, em Chelas. Mais tarde, consegue trabalho como guarda nos jardins da Câmara Municipal de Lisboa. Vai viver para o Bairro do Armador, também em Chelas. Mais tarde, em 1998 vem a sua filha, Aissato, depois a sua mulher e, por fim, o filho mais novo.

Mas este foi um processo moroso e difícil. E, acima de tudo, injusto. Abdulai Djaló acusa o Estado português de ter abandonado os antigos combatentes africanos no final da guerra. A nacionalidade portuguesa que tinham durante a época colonial e que justificou a sua participação na guerra é-lhes agora negada e a suposta igualdade que existia entre os combatentes europeus e africanos durante a guerra foi incompatível com o projecto do Portugal democrático.²

A intensidade deste encontro, e a minha incapacidade em o digerir, levou a que nunca tivesse tratado esta entrevista com o merecido cuidado. Apesar de ter citado Abdulai Djaló num capítulo que escrevi³, o

2 Fátima Cruz Rodrigues, *Antigos Combatentes Africanos das Forças Armadas Portuguesas: A Guerra Colonial como Território de (Re)conciliação* (Lisboa: Instituto Camões, 2017); Sofia da Palma Rodrigues, "«Por ti, Portugal, eu juro!»: Memórias e testemunhos dos comandos africanos da Guiné (1971-1974)" (tese de Doutoramento, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2022).

3 Catarina Laranjeiro, "Etnografia visual da Guerra Colonial. Luta de libertação na Guiné-Bissau," em *O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial (1860-1960)*, ed. Filipa Lowndes Vicente (Lisboa: Edições 70, 2014).

meu projecto de investigação seguiu outros rumos. Foi com enorme surpresa que voltei a encontrar ecos desta entrevista, num arquivo fílmico sobre a Luta de Libertação na Guiné-Bissau⁴. Foi em Abril de 2015 e estava no Arsenal - Institut für Film und Videokunst, em Berlim.

Neste arquivo estão guardados os filmes do Instituto Nacional de Cinema da Guiné-Bissau, filmados entre 1972 e 1980⁵. São imagens dos dois últimos anos da Luta de Libertação e dos primeiros seis anos de independência. Neste arquivo, podemos ver filmes inacabados, nunca editados de diferentes momentos, em diferentes zonas do país, entre 1972 e 1980. Quase todos filmados em 16mm. Genericamente, vemos imagens de um território e de um povo que se queriam afirmar enquanto Estado-nação através do discurso fílmico, mostrando a figura do heroico combatente pela liberdade no Terceiro Mundo.

Entre todos estes filmes, destaca-se um que contrasta com a atmosfera de alegria e esperança de todo o arquivo. Mais do que contrastar, assombra.

Vemos primeiramente imagens de um quartel militar colonial. Em cima de uma porta, uma placa de madeira com letras pintadas a branco onde podemos ler "Comandante". Um homem branco, forte, careca e de bigode, fardado de militar à porta. Um dos planos seguintes são as cinco quinas portuguesas e em baixo surge escrito "5.ª Companhia de Comandos". Depois surge o interior da sala. O filme não tem som. Mas o silêncio grita. Podemos compreender pela linguagem corporal

4 Trabalhei com este arquivo no âmbito da minha pesquisa doutoral, entretanto publicada em livro: *Dos Sonhos e das Imagens: A Guerra de Libertação na Guiné-Bissau* (Lisboa: Outro Modo Cooperativa Cultural, 2021).

5 Estes filmes foram digitalizados num projecto levado a cabo pela artista plástica Filipa César com os cineastas guineenses Sana Na N'Hada e Flora Gomes. É importante ressaltar que o arquivo foi apenas digitalizado e não tratado. Desta forma, não houve um processo de recuperação de imagens, mas sim de digitalização da película tal como foi encontrada naquele momento: Filipa César, "Before Six Years After", em *Luta Ca Cabu Inda* (Paris: Jeu de Paume, 2012).

- homens apreensivos, fumando repetidamente, mãos nervosas, olhares fixos, olhos baixos, sobrolhos franzidos - que aqueles homens não estão a acreditar no que estão a ouvir. Vemos alguém a falar (alto) para estes e outro homem segura um gravador. Está a explicar-lhes algo, mas aqueles homens estão a perceber que estão do lado errado da História e têm medo. Estão cheios de medo. Um homem branco com farda da Marinha surge no plano seguinte. Sorri, mas não está a gostar de ser filmado. Aliás, ninguém ali está a gostar de ser filmado. A sala está cheia de gente com fardas do exército colonial. Estão todos sentados e fixos e a câmara e quem a segura move-se com perfeito à-vontade. As mãos filmadas são muito expressivas. Mexem, tocam uma na outra, seguram cigarros, estão em concha a tapar a boca. Ninguém sabe o que fazer com elas. Alguns olhos olham para a câmara, olham e fogem, pedindo para não serem filmados. A câmara e a imagem que esta produz tem a capacidade de os denunciar. Todos estão conscientes disso. Um homem com uma camisola dos comandos ri-se nervosamente. Outro homem segura um papel e lê. Vemos alguém a pedir um cigarro a outro. Toda a gente tem um olhar vazio. Agora a câmara fixa os rostos um a um. E ninguém ali tem o poder de parar a câmara de os filmar⁶. Aqueles homens não poderão destruir estas imagens. Encontram-se entre um Estado português em retirada, com pouca vontade política de se empenhar em seu favor, e um movimento de libertação vitorioso que os quer "purificar e punir" da pior maneira⁷. O espaço de manobra que lhes resta é demasiado estreito. Encontram-se, assim, reféns de um passado que não podem rasurar.

Procuo Abdulai Djaló em todos os enquadramentos. Não o encontro. Em Setembro de 2015, reencontro-o no Bairro do Armador, em Chelas,

6 Catarina Laranjeiro, "(in)Visible Dialogues between Death and Nation-State", em *The Struggle Is Not over Yet. An Archive in Relation* ed. Nuno Faria, Filipa César e Tobias Hering (Berlín e Guimarães: Archive Books, 2018).

7 Carlos Matos Gomes, "A africanização na Guerra Colonial e as suas sequelas. Tropas locais: os vilões nos ventos da História", em *As Guerras de Libertação e os Sonhos Coloniais*, org. Maria Paula Meneses e Bruno Sena Martins (Coimbra: Almedina, 2013), 139.

Ele, efectivamente, não está naquelas imagens. É, ao contrário do que eu esperava, fica muito feliz em rever muitos dos comandos africanos com quem partilhou o serviço militar. Conta-me que muitos foram perseguidos, presos e fuzilados. E eu pergunto-lhe: "Como se salvou?" Ao que ele responde: "Foi Deus que me salvou." Aissato sussurra-me ao ouvido: "Ele depois da guerra, era de casa para a mesquita, e da mesquita para casa. Foi assim que o deixaram em paz." Curiosamente, este encontro é muito menos emotivo. Dentro de alguns dias vou para Bissau e Abdulai Djaló recomenda-me que fale com um antigo comando, que vive em Bissau, e que está naquelas imagens. Chama-se Paulo Rodrigues.

Encontro o Paulo na varanda de sua casa. Estamos em Outubro de 2015, no Bairro de Missira, em Bissau. Abro o computador. Mostro-lhe o filme, que tem cerca de 12 minutos, durante os quais profere o que recordei como um mantra:

Este morreu. Este morreu. Este morreu. Este morreu. Este morreu. Este morreu. Este foi preso. Este morreu. Este desapareceu. Este morreu. Este morreu. Este morreu. Este foi preso e morreu de doença na prisão. Este morreu. Este morreu. Este desapareceu, voltou há pouco. Este desapareceu, e nunca mais voltou. Este morreu. Este morreu. Este morreu. Este morreu. Este morreu.

A sua voz é rouca, estava cansado, com alguma falta de ar. Talvez estivesse doente. Eu ainda me estava a habituar ao implacável sol de Bissau. Já era fim de tarde, mas o calor ainda se fazia sentir. O meu cérebro latejava, os carros que passavam na estrada e as crianças que jogavam futebol exponenciavam as minhas dificuldades em ouvir a voz baixa e cansada de Paulo. Mas segui uma indicação que me deu: procurar um homem alto, forte e de barba, que naquelas imagens aparecia a fumar cachimbo e que vivia no Barreiro, em Portugal. Referenciou-me a um familiar seu, que vivia em Bissau, e que me poderia facilitar o contacto.

O homem alto, forte e de barba daquelas imagens foi fácil de reco-

nhecer, por entre a multidão que fazia compras de Natal na Baixa de Lisboa, num fim de tarde (já de noite) frio e chuvoso de Dezembro de 2015. O homem alto, forte e de barba vivia no Vale da Amoreira, mas tinha uma consulta em Lisboa, e foi na sala de espera de uma clínica privada que lhe mostrei imagens suas, filmadas 39 anos antes, das quais já se havia esquecido. O homem alto, forte e de barba perdeu a voz, e pediu-me para desligar e fechar o computador. Não quis ver aquelas imagens até ao fim. Nem queria falar. Pediu-me, educadamente, que me fosse embora. Depois da guerra, não fugiu, nem foi preso, nem fuzilado. Foi integrado no PAIGC. E muitos acreditam que denunciou antigos comandos africanos, ao lado de quem havia combatido durante a guerra. Não tendo dito quase nada, localizou aquelas imagens: foram filmadas no quartel de Brá.

Em Maio de 2016, visitei o homem alto, forte e de barba na sua casa do Vale da Amoreira. Falámos muito da Guiné-Bissau, em especial do Sul, onde eu tinha estado nos últimos meses a fazer trabalho de campo para o meu doutoramento e de onde a sua família era originária. Nunca mais falámos dos comandos, nem das imagens que nos fizeram encontrar. Soube do Paulo Rodrigues, por intermédio de uma colega, dois anos mais tarde. Amiúde mantenho contacto com a filha de Abdulai Djaló, a quem envio cumprimentos. Há mais de cinco anos que não sei nada do homem alto, forte e de barba. Nunca trabalhei estas entrevistas ou encontros devidamente.

Recorro à História Oral, enquanto abordagem teórica e metodológica no meu trabalho académico e artístico. São as palavras dos outros - com quem investigo, trabalho e converso - que habitualmente conduzem os meus processos de trabalho. Escolhi relatar estes encontros sobre os quais nunca trabalhei, por serem tão ilustrativos de como os caminhos pelos quais a História Oral nos conduz, são repletos de contradições, de silêncios, de não-ditos, de ambiguidades. Que nos fazem ficar sem chão.

Bibliografia

César, Filipa. "Before Six Years After" em *Luta Co Cuba Inda*. Paris: Jeu de Paume, 2012, 1-21.

Laranjeiro, Catarina. "Etnografia visual da Guerra Colonial. Luta de libertação na Guiné-Bissau" em *O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial (1860-1960)*, organizado por Filipa Lowndes Vicente. Lisboa: Edições 70, 2014, 435-446.

Laranjeiro, Catarina. "(In)Visible Dialogues between Death and Nation-State" em *The Struggle Is Not over Yet. An Archive in Relation*, organizado por Nuno Faria, Filipa César e Tobias Hering. Berlin e Guimarães: Archive Books, 2018, 209-233.

Laranjeiro, Catarina. *Dos Sonhos e das Imagens: A Guerra de Libertação na Guiné-Bissau*. Lisboa: Outro Modo - Cooperativa Cultural, 2021.

Rodrigues, Fátima Cruz. *Antigos Combatentes Africanos das Forças Armadas Portuguesas: A Guerra Colonial como Território de (Re)conexão*. Lisboa: Instituto Camões, 2017.

Rodrigues, Sofia da Palma. «Por ti, Portugal, eu juro!». *Memórias e testemunhos dos comandos africanos da Guiné (1971-1974)*. Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2022.

Biografias dos autores

Luisa Tiago de Oliveira

é professora no Departamento de História e investigadora do Centro de Investigação e Estudos em Sociologia do ISCTE.

Tem trabalhado sobre movimentos sociais, políticos e culturais dos séculos XIX e XX. Tem como áreas de interesse as culturas de resistência, o ativismo estudantil, o MFA e a revolução portuguesa (1974-1976).

Publicou entre outros: *A Caminho do 25 de Abril. Uma Organização Clandestina de Oficiais da Armada* (2024); "Uma cultura de resistência. A Revolta dos Marinheiros de 1936", in *Ler História* n.º 82 (2023) (<https://doi.org/10.4000/lerhistoria.11811>); "Um etnógrafo corso em Portugal: uma biografia de Michel Giacometti" in *BEROSE International Encyclopaedia of the Histories of Anthropology* (2023) (<https://www.berose.fr/article2787.html>); *O Ativismo Estudantil no IST (1945-1980)* (org.) (2019); *Militares e Política: o 25 de Abril* (org.) (2014); "A História Oral em Portugal" in *Sociologia. Problemas e Práticas*, n.º 63 (2010); *Estudantes e Povo na Revolução. O Serviço Cívico Estudantil, 1974-1977* (2004).

Catarina Laranjeiro

é investigadora do Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-NOVA)

onde desenvolve um projecto de investigação sobre cinema vernacular em Cabo Verde, Guiné-Bissau e respectivas diásporas europeias. É doutorada em Pós-Colonialismos e Cidadania Global pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Realizou o filme *Pabia di Aos* (2013) e co-realizou o filme *Pogo no Lodo* (2023). Participa em diversos projectos que entrelaçam a Antropologia, o cinema e as artes visuais.

Gonçalo Frota

escreve sobre música e artes performativas no jornal Público, sendo também colaborador da revista inglesa *Songlines*, dedicada às músicas de raiz.

É o autor das notas da reedição integral da obra de José Afonso na editora Orfeu e do posfácio do livro *Catarina e a Beleza de Matar Fascistas*, de Tiago Rodrigues. Participou em livros de reflexão acerca dos percursos do FIMFA (Festival Internacional de Marionetas e Formas Animadas), do Teatro Pogo e da Festa do Jazz. Recebeu o Grande Prémio Internacional de Jornalismo Carlos Porto 2016 e 2021.

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através
da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia,
I.P., no âmbito do projeto ARTHE – Arquivar o Teatro
«PTDC/ART-PER/1651/2021»;