

AGORA FALAM ELAS e DE CÁ DE BAIXO: REVOLUÇÃO!

ANA CAROLINA GOMES

A close-up portrait of Ana Carolina Gomes, a woman with dark curly hair, wearing large, dark sunglasses and a wide-brimmed hat. She is smiling slightly. The background is a textured, light-colored surface.

ANA CAROLINA GOMES

CENTRO DE ESTUDOS SOCIAIS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Ana Carolina Gomes desenvolve investigação sobre representações da revolução portuguesa no teatro português contemporâneo, no âmbito do programa de doutoramento transdisciplinar em Discursos: História, Cultura e Sociedade (CES). Formou-se em Antropologia (licenciatura e mestrado da FCTUC). É especializada em Escrita Criativa (FLUC), cocriadora e editora da revista de ficção especulativa PACTO, contando com vários poemas e contos publicados em revistas e obras coletivas e com o livro de poesia “Tudo e Nada” (2010).

RESUMO

Em Portugal recorda-se o golpe militar de 25 de Abril de 1974, enquanto se remete à sombra o processo revolucionário que se seguiu. O trabalho de memória pode representar um importante papel em contextos de obliteração de partes da história. Se pensarmos onde tem sido feito esse trabalho, onde subsiste/ resiste a Revolução, encontramos vários exemplos no campo das artes, nomeadamente no século XXI. Tomando como exemplos o filme *Prazer, Camaradas!*, de José Filipe Costa, a peça *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* e a peça transformada em documentário *Elas também estiveram lá*, de Joana Craveiro (Teatro do Vestido), percebemos algumas particularidades comuns nas fontes que os alimentam e nos objetos que representam. Estes são trabalhos que investigam e criam partindo de “memórias pequenas”, ou de memórias fracas. Em muitos dos casos, das memórias das mulheres.

PALAVRAS-CHAVE

Revolução, 25 de Abril, Arte, Memória, Mulheres

ABSTRACT

In Portugal, the military coup of 25 April 1974 is remembered, while the revolutionary process that followed is relegated to the shadows. Memory work can play an important role in contexts where parts of history are obliterated. If we think about where this work has been done, where the Revolution subsists/ /resists, we find several examples in the field of arts, particularly in the 21st century. Taking as examples the film *Prazer, Camaradas!*, by José Filipe Costa, the play *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* and the play transformed into a documentary *Elas também estiveram lá*, by Joana Craveiro (Teatro do Vestido), we notice some common particularities in the sources that feed them and in the objects they represent. These are works that investigate and create based on “small memories”, or weak memories. In many cases, women’s memories.

KEYWORDS

Revolution, 25 April, Art, Memory, Women

AGORA FALAM ELAS E DE CÁ DE BAIXO: REVOLUÇÃO!

A minha avó da aldeia não sabia ler nem escrever. A vida dela era o trabalho à jorna nas quintas mais próximas. O universo dela era uma família que não parava de crescer. Onze filhos.

Quando o 25 de Abril de 74 chegou, chegou um dia que nunca esqueceria — pelo medo. Não sabia o que aí vinha, mas a explicação que o meu avô lhe transmitiu traduziu-se, na sua cabeça, numa palavra: guerra.

Agarrou nos filhos que ainda tinha em casa e passou o dia na cave transformada em bunker, no escuro, a transmitir uma tranquilidade que não sentia. No dia seguinte, não veio a guerra, mas também nada mudou na vida que tinha. Os frutos maduros não esperavam na árvore, era tempo de os colher.

As mudanças que Abril trouxe demoraram a chegar à minha avó da aldeia. Percebeu a Revolução quando o filho mais velho, que não vinha há meses a casa, para não implicar a família na distribuição do Avante!, regressou. Viveu a liberdade através das vidas dos filhos — e, principalmente, das filhas — que se foram criando tão diferentes da sua.

Nunca aprendeu a ler e a escrever, a minha avó da aldeia. Talvez por isso, nunca gostou muito da televisão, inundada aos fins de semana por filmes legendados que não podia compreender. Não sei sequer se algum dia viu um filme, a minha avó da aldeia.

A Revolução também atravessou estas vidas – de quem nunca a soube dizer. Também se faz destas pequenas histórias e num período difícil de delimitar: alguns dos seus efeitos não foram imediatos, não foram logo percecionados, podem até só o ter sido nas gerações seguintes. A forma como lembramos e contamos a Revolução está ainda em curso. Estará sempre, enquanto houver memória.

A 25 de abril de 1974, Portugal viveu a experiência da História, já a gente que cá vivia experimentou as histórias de uma vida... pelo menos é o que vejo do meu lugar nostálgico de uma memória imaginada, talvez em parte protésica. Depois, o Processo Revolucionário em Curso (PREC), ou o espírito que o animava, foi-se sumindo, desvanecendo-se – como interroga Joana Craveiro (2019: 257): “Quando é que a revolução acabou?”

Este desvanecimento é também notório quanto à presença da Revolução nas narrativas e memórias dominantes. A memória pública, produzida pelas instituições políticas (partidos, governos, sindicatos e associações) e por figuras notáveis (militares, jornalistas, etc.) acomoda-se a grelhas de interpretação predefinidas que identificam posicionamentos ideológicos (Domingos, 2024: 253). Estas narrativas fixam o sentido dos acontecimentos, limitando a presença e o alcance da explosão na diversidade de imaginações, interesses e experiências que a revolução possibilitou (Domingos, 2024: 253-254). A memória pública é um terreno de disputa pelo significado da Revolução, onde se tem consolidando “o contraste entre um 25 de Abril ‘inteiro e limpo’ e um PREC ‘louco’ e ‘excessivo’” (Trindade, 2024b: 233).

Em Portugal, mais de cinquenta anos passados, recorda-se o golpe militar que marcou o início do fim de quarenta e oito anos de ditadura como o momento inaugural da democracia. O consenso sobre

o significado da data tem vindo, contudo, a ser posto em causa, nomeadamente através da reivindicação, cada vez mais veemente, da comemoração do 25 de Novembro de 1975 como gesto restaurador dos ideais originais de Abril, face à pretensa deturpação da ideia de liberdade pelos excessos do PREC. Uma ideia que em 2024 reverberou nos discursos da direita nas comemorações dos cinquenta anos de Abril.

Cito, por exemplo, um discurso proferido na Assembleia Municipal de Viseu – porque estive lá e o recorde com maior nitidez –, mas a ideia foi reproduzida em vários discursos por todo o país, incluindo na Assembleia da República:

25 de Novembro de 1975, uma data libertadora, que não deve ser esquecida. Como refere o Prof. Jorge Miranda e passo a citar, “(...) o 25 de Novembro significa a consagração definitiva da ideia duma democracia pluralista (...) e (...) significa também o regresso à normalidade e à tranquilidade na vida social e na vida cívica do País (...)”, fim de citação.^[1]

O “regime democrático procurou legitimar-se, paradoxalmente, em face da revolução e não em face da ditadura” (João Martins Pereira, 1982 *apud* Trindade, 2014: 29), a própria inscrição da Revolução no espaço público é uma “não inscrição” (José Gil, 2005 *apud* Craveiro, 2016: 32) – não estando nos monumentos, nas estátuas, nos nomes das ruas –, ou uma inscrição efémera, como no caso das palavras de

[1] Discurso do presidente da Assembleia Municipal de Viseu, Dr. Mota Faria, eleito pelo PSD. O discurso foi citado conforme transcrito na ata da sessão extraordinária da Assembleia Municipal de Viseu, realizada no dia 25 de abril de 2024. Disponível em: https://www.cm-viseu.pt/fotos/documentos_categorias_ficheiros/ata_da_sessao_extraordinaria_da_am_de_25_04_2024_13889204036671a3b936239.pdf.

ordem e dos murais. De facto, num exercício básico, mas suficientemente ilustrativo, de contagem de resultados de pesquisa no Google para alguns termos, em 2024 e 2023, obtemos, respetivamente, 127 000/64 600 para “25 de Abril” e 59 700/ 24 000 para “25 de Novembro”, valores certamente inflacionados por outras efemérides assinaladas no mesmo dia. Ainda assim, a disparidade é inegável quando contabilizamos os resultados para “PREC” (2280/1080), “revolução portuguesa” (548/191) e até, apenas, para a palavra “revolução” (75 800/41 200). Andamos a falar muito do 25 de Abril, mas muito pouco da Revolução.

Onde resistem, então, narrativas sobre a Revolução?

O trabalho de resgate da memória pode representar um importante papel em contextos de obliteração de partes da História (Carlsten/McGarry, 2015: 11). O campo das artes, nomeadamente no século XXI, tem sido um dos palcos privilegiados para o trabalho de preservação e resistência de discursos sobre a Revolução. Por exemplo, no cinema, *Linha vermelha*^[2] e *Prazer, camaradas!*^[3], de José Filipe Costa; na música, o trabalho mais recente de xullaji (*PREC – Poesia Revolucionária em Curso*^[4]); no teatro, o trabalho do coletivo Teatro do Vestido, dirigido por Joana Craveiro, ou o trabalho da estrutura de criação artística Cassandra, dirigida por Sara Barros Leitão.

Se nos focarmos nestes exemplos (recentes) de trabalhos artísticos sobre a Revolução, percebemos algumas afinidades, tanto nas fontes a que recorrem, como nos objetos que representam.

[2] José Filipe Costa (realizador). 2012. *Linha vermelha* [filme]. Terratrema.

[3] José Filipe Costa (realizador). 2019. *Prazer, camaradas!* [filme]. Uma pedra no sapato.

[4] xullaji. 2023. *PREC – Poesia Revolucionária em Curso* [EP].

No filme *Prazer, camaradas!*, a câmara leva-nos para uma cooperativa (nenhuma em particular, todas ao mesmo tempo – é um lugar imaginado). A essa cooperativa afluem homens, mulheres, portugueses, emigrantes regressados e estrangeiros. Vemos, de forma destacada, mulheres a falar e a trabalhar – porque o trabalho não é só o da enxada e porque a enunciação não é só nas assembleias. Os atores e as atrizes interpretam-se a si mesmas.

Na peça *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas*^[5], uma única mulher em cena, Joana Craveiro, desdobra-se e desdobra memórias em palestras performativas que criam o próprio espaço cénico. Nos termos em que o espetáculo é apresentado, é *Um museu vivo* de (pessoas felizes com) memórias pequenas e esquecidas, conduzido por uma mulher “hiper-historiadora disfarçada de uma pessoa que está só a fazer uma palestra performativa” (Teatro do Vestido in Citemor, 2018). *Um museu vivo*, museu imaginado, espaço de trabalho e reconstituição de uma história vista de baixo a partir da reconstituição reivindicativa de memórias fracas, usando o conceito de Enzo Traverso (2012: 71), obliteradas pelas memórias fortes, legadas privilegiadamente pela escrita da História e por formas hegemónicas de transmissão. *Um museu* onde emergem discursos com pouco ou nenhum espaço nas narrativas oficiais sobre o processo revolucionário português e a violência do período de ditadura que o antecedeu.

Elas também estiveram lá^[6] é um projeto que emana de *Um museu vivo*, de onde traz o modo de investigar e contar, bem como alguns dos nomes, como Teresa, cuja história é aprofundada em *Elas também*

estiveram lá. Inicialmente uma peça, durante a pandemia passou a documentário poético, acompanhando Joana Craveiro e o Teatro do Vestido num percurso pela Avenida da Liberdade, em Lisboa, até à Sala Rank, no Cinema São Jorge, que teria sido utilizada pela Comissão de Censura para visualização e controlo dos filmes que passavam por Portugal. No percurso, contam-se as histórias invisíveis das mulheres na ditadura e no processo revolucionário que se seguiu.

- Saibam que elas também estiveram lá! E quando virem estas outras fotografias...
- Esta multidão de homens nesta campanha. E nesta campanha também. Perguntem-se: onde é que elas estavam?
- Porque estavam. Só não estão nas fotografias. (Teatro do Vestido in Câmara Municipal de Lisboa, 2018)

Todos estes trabalhos investigam e criam partindo de “memórias pequenas”, que são, muitas vezes, memórias de mulheres. Memórias e pequenas histórias, como as da minha avó da aldeia; memórias fracas. Muitas das representações da Revolução surgidas no século XXI, “mais do que uma representação da história”, são “uma representação da historiografia, ou seja, da construção do conhecimento histórico, uma narrativa intensamente autorreflexiva que situa num mesmo plano a história e a memória” (Trindade, 2024b: 247). Trata-se de trabalhos com uma natureza metanarrativa que, com base na memória, olham criticamente os discursos sobre a Revolução (ou a sua ausência) e revelam o que tem ficado de fora.

[5] Joana Craveiro. 2014. *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas* [peça teatral]. Teatro do Vestido.

[6] Joana Craveiro. (2018–2021). *Elas também estiveram lá* [peça teatral/filme]. Teatro do Vestido.



UM MUSEU VIVO DE MEMÓRIAS PEQUENAS E ESQUECIDAS, DE JOANA CRAVEIRO,
TEATRO DO VESTIDO, 2017 (JOANA CRAVEIRO), [F] ESTELLE VALENTE.

ARTE E MEMÓRIA

Um dos campos através do qual o processo revolucionário tem sido representado (resiste), num contínuo trabalho de memória, é o da arte, que não é apenas uma forma de representação, mas também um agente de memória.

A definição de memória cultural de Astrid Erll (2011: 7), como a soma total de todos os processos (biológicos, mediais, sociais) envolvidos na interação entre passado e futuro nos vários contextos socioculturais, introduz uma conceção da memória, como mediada, que permite relacioná-la com a cultura, como agente de mediação. Tal é evidente na manifestação da memória através da dimensão material da cultura, designadamente em pinturas, esculturas, arquitetura, ilustrações, filmes, romances e novelas, peças de teatro, etc. É a isto que se chama memória material (Erll, 2011: 66). A arte fala da memória, mas a memória é também construída através da arte. Importa salvaguardar que a arte não se resume a produtos ou objetos, mas quando esses objetos surgem, em estado mais ou menos final, eventualmente até envolvendo o público no seu processo criativo, têm o potencial de transformar o público, de mediar a sua relação e entendimento de determinados aspetos sociais, históricos, políticos, e é também esta dimensão que interessa considerar.

Jennie M. Carlsten e Fearghal McGarry (2015: 1) refletem sobre o modo como o meio cinematográfico molda, reforça ou subverte a compreensão do passado, alargando o foco da historiografia para abranger a memória. Tal abordagem reconhece que o impacto do cinema reside na sua capacidade de influenciar a consciência pública, moldar a memória coletiva e resgatar histórias suprimidas ou marginalizadas, o que me parece ser igualmente pertinente de aplicar

ao teatro. Tanto o cinema como o teatro – ou toda a arte em sentido amplo – fazem parte dos mecanismos de transmissão de memória.

Podemos aqui falar das condições de formação de memórias protéticas, conceito de Alison Landsberg (2004: 146) que se refere a memórias culturais que surgem do confronto entre uma pessoa e uma narrativa histórica sobre o passado, num local experiencial que permita um momento de contacto com o passado através de uma apresentação teatral, da exibição de um filme, de uma exposição, proporcionando que a pessoa se ligue a uma história maior. Esta memória não é uma aquisição de factos ou aprendizagens teóricas, mas passa a fazer, efetivamente, parte das memórias pessoais e profundas de alguém, como uma prótese, mesmo que de um acontecimento passado não vivido, moldando a sua política e a sua subjetividade. São memórias criadas por intermediação cultural, com efeitos concretos na realidade social, particularmente através de pessoas cujos comportamentos e posicionamentos políticos sejam fortemente influenciados por essa memória.

A propósito deste conceito, Alison Landsberg (2004: 146) dá conta de uma suposta ironia: se a memória protésica tem potencial para promover a justiça social, em linha com o que acabámos de ver, tal é possibilitado pela cultura de massas e pelas mercadorias do capitalismo, que facilitam a massificação e a circulação de objetos culturais. No entanto, estas observações implicam uma série de pressupostos que me parecem falaciosos: não só a memória protésica não conduzirá necessariamente a uma consciência política progressista, que resulte numa promoção da justiça social, como pode ser passível de manipulação para alcançar fins diversos e até contraditórios com esta noção.

Também não é reconhecido o papel da cultura que, longe de ser de massas e de poder ser enquadrada como parte de uma lógica capitalista, é, ainda assim, relevante na criação destas memórias. Penso, concretamente, nos casos que estamos a acompanhar, e que dificilmente se enquadram nestas categorias, não deixando de fazer sentido, não obstante, pensá-los como mediadores potenciais de uma memória protésica. Ou, se não for protésica, que seja imaginada, termo que escolhi inicialmente para definir as minhas próprias impressões subjetivas sobre a Revolução.

OS DESAFIOS DE DIZER A REVOLUÇÃO

A Revolução portuguesa foi, de modo literal e em vários sentidos, uma revolução linguística.

Em Portugal, “uma das marcas mais expressivas do período revolucionário (...) é (...) que todo o tipo de pessoas, operárias, camponeses, militantes, tomaram a palavra para intervir politicamente na situação” (Trindade, 2024b: 218). Porém, faltavam as palavras para dizer a nova realidade social. Como refere Jean-Jacques Lecercle (1990: 224), desde que nascemos somos submetidos às categorias de linguagem, que nos são impostas, num gesto que o autor classifica como a “violência da linguagem”. Só tomamos consciência desta violência quando, em situações novas, imprevistas, nos faltam as palavras para as descrevermos. Isto acontece em momentos de violência, de emoções extremas, de mudanças profundas no contexto social, como é um contexto revolucionário.

A Revolução é, neste sentido, também linguística, por ser, em si mesma, um processo de procura de novas formas de dizer. Como dá conta José Filipe Costa (2009: 171), numa observação sobre *Torre Bela*^[7],

“no filme, vemos e ouvimos os ocupantes a articularem palavras que até então nunca tinham pronunciado”. Também Joana Craveiro (2024: 300) dá conta, relativamente ao processo de investigação para a criação de *Um museu vivo*, de que “a falta de palavras repete-se em diferentes relatos”, e manifesta-se no acesso às memórias da Revolução: “A memória está lá, mas não se sabe onde a arrumar” (Craveiro, 2024: 250). Talvez por isso, na peça, as memórias sejam trazidas a cena dentro de caixas, malas, gavetas, num exercício de procura de memórias que se poderiam dizer tão bem arrumadas que às tantas nem sabemos bem onde estão.

Esta falta de palavras estende-se também à própria historiografia. Como explica Luís Trindade (2024a), elencando os três desafios que a Revolução representa para a historiografia: (1) não há um único protagonista, a Revolução foi feita por uma multidão com poder de enunciação, (2) durante um longo período e em permanência, (3) sendo que, apesar de falar ser, em muitos sentidos, a forma de participação, faltavam as palavras. Trindade conclui então que “é muitas vezes no campo das artes onde esta representação historiográfica é conseguida” (2024a).

Ecoando a noção de descrição densa de Clifford Geertz (1973: 314), que, para responder à teia complexa da realidade social, propõe descrições detalhadas de comportamentos, contextos, significados e normas, em vez da mera descrição de ações, se olharmos para os três exemplos objeto de análise neste texto, verificamos uma densidade de descrição e representação que permite responder à multiplicidade de intervenientes, tempo, episódios e palavras da Revolução.

← [7] Thomas Harlan (realizador). 1975. *Torre Bela* [filme]. Films Albatros; Società Cinematografica Italiana di Torre Bela.



UM MUSEU VIVO DE MEMÓRIAS PEQUENAS E ESQUECIDAS, DE JOANA CRAVEIRO,
TEATRO DO VESTIDO, 2017 (JOANA CRAVEIRO), [F] SUSANA NEVES.

Nas obras tomadas como exemplo, são criadas condições que desbloqueiam o acesso ou a enunciação de memórias da Revolução, ultrapassando, portanto, a falta de palavras antes referida, através da sobreposição e detalhe de múltiplas e pequenas histórias, vozes, vindas dos mais variáveis contextos.

Um museu vivo estrutura-se em torno de sete palestras performativas, além de um prólogo. Assente nesta estrutura são apresentadas e sobrepostas (quase sempre de modo também literal, sobre uma secretária, projetada para o público) múltiplas fontes, livros, músicas, brinquedos, fotografias... muitas fotografias a desbloquear histórias partilhadas como quem se senta no sofá de um familiar a ter uma conversa. O efeito de familiaridade é criado logo no início, com Joana Craveiro, que dará voz a todas as histórias, que é a criadora, a atriz mas também ela própria, a projetar a sua fotografia, em criança, na escola, com uma tela dos Alpes suíços a servir de cenário. Explica-nos de onde vem e porque faz parte de uma geração da pós-memória da Revolução, apresentando-nos a interrogação sobre o que nela ainda resta desse tempo como o ponto de partida para toda a obra.

O mesmo método de sobreposição de objetos que auxiliam o exercício de contar pequenas histórias é replicado em *Elas também estiveram lá*, onde as histórias de várias mulheres se sucedem. No filme, os seus nomes surgem na tela, em letras destacadas, inscritos e repetidos sempre que ditos. A ligação da obra ao espaço para o qual foi pensada, a Sala Rank, merece destaque no final, com um exercício de colagem de testemunhos com excertos de filmes que poderão ter sido censurados naquela mesma sala.

Em *Prazer, camaradas!* sucedem-se episódios sem uma linha temporal clara. Alguns dos episódios relacionam-se, outros distanciam-se



UM MUSEU VIVO DE MEMÓRIAS PEQUENAS E ESQUECIDAS, DE JOANA CRAVEIRO, TEATRO DO VESTIDO, 2017 (JOANA CRAVEIRO), [F] ESTELLE VALENTE.

e destacam-se com recurso a opções estéticas visuais, sonoras e musicais distintas, como aquelas que de modo mais simbólico aludem à revolução sexual, por exemplo quando Paulinho sonha com as três mulheres estrangeiras da cooperativa procurando seduzi-lo, ou a cena noturna em que sombras dançam nas janelas iluminadas da casa da herdade. O ritmo do filme assemelha-se ao modo como as memórias nos vão surgindo numa conversa, imprevisíveis, sem uma lógica evidente.

O efeito, que arrisco adjetivar de caleidoscópico, é, nos vários exemplos, resultado de um trabalho de recolha e investigação minucioso e de uma densidade assinalável, num hibridismo entre arte e métodos das ciências sociais, como a pesquisa documental, a história oral, as histórias de vida, as entrevistas... Uma aproximação entre práticas artísticas e práticas das ciências sociais que, por um lado, torna difícil catalogar estes trabalhos, e que, por outro, expande o potencial de interpretação e de ação (Gergen/Gergen, 2018: 57).



PRAZER, CAMARADAS!, DE JOSÉ FILIPE COSTA, 2019 (AMANDA BOOTH, CELIA WILLIAMS E PAT BUTLER), [F] HUGO AZEVEDO.

Sobre *Prazer, camaradas!*, José Filipe Costa (2024) afirma que a sua classificação como “documentário (...) não faz muito sentido”. O filme apresenta vários episódios e tensões da vida numa cooperativa, dramatizados por atores amadores que viveram esse contexto no período revolucionário, não se tratando de uma recolha de testemunhos focada na factualidade, mas num exercício de colocar atores a trazerem a cena as suas próprias memórias do período da Revolução, com liberdade para a invenção e a ficção. Como explica o realizador, “o que eu quis é que as pessoas dramatizassem as suas memórias, em vez de ir buscar pessoas que fizessem de conta que são aquelas pessoas”. Por exemplo, numa cena em que lavam roupa no tanque, as mulheres, ao mesmo tempo personagens e atrizes, falam entre si, partilham, questionam pormenores da sua vida sexual e familiar, confidenciam as suas histórias de vida, de como resistem às dificuldades. Interpretam-se a si, na exteriorização das suas memórias.

Este hibridismo/indefinição está também muito presente no trabalho de Joana Craveiro. *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas*, de onde emanam outros trabalhos, como *Elas também estiveram lá*, é o resultado (sempre em processo) de uma investigação de doutoramento em que Joana Craveiro se propôs estudar formas de transmissão da memória política em Portugal. Inicialmente estreado em 2014, em Lisboa, no espaço Negócio/ZDB, o projeto prolongava-se por quatro horas e trinta minutos. Desde então, o espetáculo tem estado em atualização, totalizando, mais de dez anos depois, a duração de, aproximadamente, trezentos e trinta minutos, incluindo uma refeição (com um intervalo correspondente de quarenta e cinco minutos) e um debate/conversa no final.

Num colóquio^[8] realizado no Teatro Académico Gil Vicente, em Coimbra, sobre teatro e práticas documentais, Joana Craveiro insurgia-se contra a categoria “teatro documental”, dizendo ser onde querem que o Teatro do Vestido se encaixe. Explicava porque é que entende a categoria como problemática, ao não abarcar a complexidade da criação dramática, apresentando-se como teatro de não-ficção, teatro do real (Martin, 2013: 1-21), menorizando as dimensões ficcionais e de construção artística. Defendia ainda que o início da prática artística e criativa se dava, sem fuga possível, na escrita, num trabalho que vai além da transcrição crua do arquivo, fundindo-o com elementos de ficção. Como se, através da escrita, a objetividade do arquivo se fundisse com a subjetividade do artista. “Documental é um selo e uma garantia: tudo o que disséssemos seria verdade”, argumentava, apresentando como alternativa a designação “teatro

[8] O Colóquio “Teatro e Práticas Documentais” decorreu a 20 de maio de 2025 no TAGV (Teatro Académico Gil Vicente) e foi organizado pelo TAGV e pelo LIPA (Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas da Universidade de Coimbra).

poético-político”, um teatro que não deixa de ser, primeiramente, artístico, criativo e poético, apesar de abordar questões eminentemente políticas e sociais.

Esta categoria encontra-se em linha com a designação escolhida para o filme *Elas também estiveram lá*: documentário poético. Este trabalho torna visível e sublinha que *elas* estavam lá, mas nem sempre na fotografia e nas ruas, muitas vezes apenas no interior doméstico silencioso, no lugar de trabalhadoras invisíveis. Vamos acompanhando as histórias de várias mulheres que não aparecem nas fotografias porque, como uma das entrevistadas terá dito, ainda estavam a sair de casa, literal e metaforicamente. As fotos *delas* aparecem nos minutos finais, marcando a inscrição de vidas que, como se diz no início do filme, davam um livro: Dona Joana, Adelaide, Elvira, Teresa, Júlia, Teresa, Laurinda, Teresa, Benedita, Engrácia, Eva.

ELAS ESTIVERAM MESMO LÁ?

Ao longo dos séculos, a História tem-se escrito “(quase) sem referir as mulheres, o que demonstra que a história deve também ser entendida como uma relação de poder”, lembra Andrea Peniche (2020: 245). A História durante muito tempo esqueceu as mulheres, remetendo-as ao silenciamento e à invisibilidade – “o silêncio é o comum das mulheres”, como diz Michelle Perrot (2005: 9). No relato histórico, as mulheres são silenciadas enquanto permanecem aprisionadas a uma conceção binária e rígida de género. Relações de poder desiguais alimentam a significação e a construção do género como um “binário hierárquico” (Butler, 2017: 197). O género é, neste sentido, um dos campos em que, no Ocidente, o poder se articula e ganha significado, de modo particularmente persistente e recorrente (Scott, 1995: 88).

Durante o Estado Novo, as mulheres, designadamente as das classes mais desfavorecidas, exploradas e silenciadas sofriam uma dupla discriminação. Por um lado, eram subjugadas em relações de poder que as relegavam ao confinamento no espaço privado e doméstico. “O papel das mulheres era doméstico, de subalternidade, devendo cingir-se sobretudo ao cuidado do lar e dos filhos” (Ferreira, 2024: 191), mesmo que frequentemente esse fosse um espaço simbólico, uma clausura mais social e comportamental do que física. Por outro lado, muitas mulheres trabalhavam também fora do âmbito doméstico e familiar, acumulando uma dupla jornada. Nas classes populares, o ideal da domesticidade era uma ilusão, pois “ontem como hoje, as mulheres sempre trabalharam, acumulando quase sempre as duas jornadas” (Maria Lamas *apud* Peniche, 2020: 255). Este paradoxo coloca uma questão corajosa e necessária: e elas? Quem foram elas? Quem foram aquelas cujas histórias os nossos exemplos procuram contar? Os exemplos do campo artístico que acompanhamos refletem e problematizam estas questões.

Em *Elas também estiveram lá* são, por exemplo, a Elvira e a Teresa, duas mulheres que, no Porto, juntamente com outras do bairro do Leal e da Fontinha, levaram café e pão com manteiga aos oficiais do exército que guardavam os postes de eletricidade no Marquês. Elas foram, no 25 de Abril, “as primeiras a ir para a rua e desde logo trouxeram a comida para os soldados. Depois tomaram a palavra e lideraram lutas” (Maria Antónia Palla *apud* Ferreira, 2024: 186). Uma mulher de vestido azul descreve numa cena a miríade de formas de participação, tudo o que foram as mulheres: a menina franzina e frágil, que obrigaram a ficar quieta, mesmo quando inquieta por dentro, uma das que acenaram com lenço branco a quem partia para a guerra, a que chorava quem lá morria, a que escrevia poesia com nome de homem, a que escreveu um livro durante a guerra, a que filmou



ELAS TAMBÉM ESTIVERAM LÁ, DE JOANA CRAVEIRO, TEATRO DO VESTIDO, 2018 (VERA BIBI),
[F] BRUNO SIMÃO.

e pintou murais, todas as que tiveram medo da revolução e choraram de alívio pelo fim da guerra, as que ocuparam casas para a família, as operárias da AMIEL em greve, as operárias conserveiras em greve, as operárias têxteis em greve, as operária da Triumph.

Elas foram as que, não tendo ganhado o estatuto de protagonistas, estiveram em todos os momentos da vida da história do fim da ditadura, da Revolução, da construção da democracia. As que também viveram aqueles anos, como as muitas vozes das palestras performativas do *Museu vivo* mostram, apresentando várias versões e as contradições das mesmas histórias, ou de histórias semelhantes, como as de quem teve de sair do país para trabalhar em busca de uma vida melhor, fugindo da pobreza, ou as distintas perspectivas das filhas de quem regressou das ex-colónias.

Elas estiveram sempre lá e a trabalhar muito, como nos mostra *Prazer, camaradas!*. Serviram na invisibilidade o trabalho visível dos homens. As cenas do filme enumeram as tarefas e o seu ritmo: lavaram a louça, secaram a louça, lavaram o chão sujo pelas botas com terra, lavaram a roupa branca, lavaram a roupa branca, lavaram a roupa branca, lavaram a louça, secaram a louça. Cuidaram. As mulheres também beijaram, as mulheres dançaram e foram apertadas, as mulheres seduziram, as mulheres opinaram. As mulheres foram-se libertando. Algumas, outras não. As mulheres curaram. As mulheres cuidaram. As mulheres falaram. As mulheres trabalharam.

Elas foram (muitas são ainda) as que, apesar da Revolução, permaneceram nos meandros da “lógica do trabalho feminino” que vigorava durante a ditadura e que assim se foram mantendo fora dos livros de História e da memória pública.

As memórias que pudessem ter ficaram com elas, na esfera privada. As entrevistas, as conversas, as buscas nos arquivos pessoais e familiares, métodos do Teatro do Vestido, mas também o ponto de partida para a *performance* de José Filipe Costa, são mecanismos que resgatam essas memórias da condenação à obliteração do próprio tempo.

Em *Prazer, camaradas!*, as atrizes e atores não o são, são as próprias pessoas a representarem a memória daquilo que foram – com os cabelos brancos da atualidade dramatizam as jovens que foram na década de setenta. Passado e presente fundem-se por trás da câmara do realizador: “É tudo uma misturada, eu não sei onde começa uma e acaba a outra, (...) é tudo um emaranhado, uma teia que se vai construindo e que depois se vai diluindo” (Costa, 2024). A memória encontra na arte um mecanismo de desbloqueio, de libertação, e uma plataforma para a emergência de novas narrativas no espaço público, muitas delas nunca antes articuladas.

NOVAS REPRESENTAÇÕES DISCURSIVAS DA REVOLUÇÃO

Já vimos como as memórias da Revolução podem ser enquadradas no conceito de memórias fracas de Enzo Traverso (2012: 71), como as dificuldades levantadas pela representação da Revolução têm encontrado muitas vezes respostas no campo artístico, como a Revolução foi também linguística, como, no século XXI, regressamos à natureza narrativa da Revolução e que agora “a discursividade revolucionária volta a ocupar o lugar histórico que lhe pertence” (Trindade, 2024a).

Mencionámos ainda a forma como as novas representações discursivas da Revolução estão a fazer emergir vozes diferentes, vozes de baixo, como as das mulheres:

É surpreendente que se assista desde, pelo menos, o início desta década a um romper dos silêncios e de algumas narrativas por uma série de obras artísticas criadas por membros desta geração da pós-memória, com um olhar que, de fora, se questiona sobre o dentro – que é o agora.

A afirmação é de Joana Craveiro (2016: 29), que, como já vimos, logo nos primeiros momentos de *Um museu vivo*, se assume como parte da geração da pós-memória (Hirsch, 2008: 106). Este conceito refere-se a formas de transmissão de memórias, em contexto familiar, de experiências frequentemente traumáticas, a uma segunda geração que, embora não sendo nascida no momento dos acontecimentos, os passa a integrar como memórias próprias.

Prazer, camaradas!, Um museu vivo, Elas também estiveram lá, mas também os trabalhos de xullaji e de Sara Barros Leitão, não podem, com

segurança, ser cunhados como obras de artistas de uma geração da pós-memória. Podemos dizer, ainda assim, que estes trabalhos surgem da criatividade de pessoas que não vivenciaram diretamente esse período e que rompem com as narrativas hegemónicas. Fazem-no duplamente, ao abordar ou reconhecer a Revolução, através do lugar da mulher. Os três trabalhos que nos servem de exemplo constroem narrativas sem arco. Em vez de uma grande narrativa linear, apresentam a sucessão, cruzamento e colagem de pequenas histórias, texturas densas sobre os anos da Revolução, através de retalhos de memórias pequenas e esquecidas de pessoas comuns:

Pessoas quase analfabetas que não tinham dinheiro para comprar sapatos, mas felizes! Pessoas felizes e honradas que dividiam uma sardinha para três. Pessoas felizes que confiavam na trilogia de Salazar. Pessoas felizes que viam os seus filhos partir para uma guerra absurda. (Teatro do Vestido in Citemor, 2018)

São trabalhos artísticos, mas sobretudo trabalhos de memória e de dessilenciamento das memórias fracas, particularmente das memórias das mulheres em relação à Revolução e ao período violento da ditadura, dando destaque a uma dimensão política destas vidas que tem permanecido minorizada, ignorada e silenciada.

Falamos de um silenciamento perpetrado por uma sociedade ainda patriarcal, como se reflete no paralelismo entre as reivindicações das mulheres após o 25 de Abril e as atuais, começando logo no mote “salário igual para trabalho igual”. Como sintetiza Ana Sofia Ferreira (2024: 214): “A luta continua nos dias de hoje, as organizações de mulheres lembram as lutas do passado para que não nos esqueçamos de que ainda há um caminho a percorrer e muito a alcançar.”

Estes trabalhos, assentes na oralidade, nas entrevistas, nas memórias até agora não consideradas na historiografia, permitem contar novas histórias. Procurando “a possibilidade da escuta de vozes e memórias silenciadas, não só pelo ruído da história hegemónica, (...) mas pelo silêncio da não-inscrição que se traduz em silêncios múltiplos” (Pollack, 1989: 13). O trabalho artístico de Joana Craveiro e de José Filipe Costa sobre a recolha de testemunhos expõe as limitações da memória nacional dominante e, ao mesmo tempo, as tensões e contradições entre a imagem oficial do passado e as lembranças pessoais.

Estes trabalhos nascem da intenção de ouvir o que as pessoas têm para dizer, mesmo que por vezes isso seja uma ficção. Como confessa José Filipe Costa, em relação a uma cena do filme em que uma mulher conta como perdeu a virgindade, manchando a colcha de sangue e tendo de fazer um corte no dedo para que a mãe pensasse que o sangue vinha daí, “eu acho que essa história foi ela que inventou, nunca tive coragem de lhe perguntar diretamente... Deixa estar!”. Ora, é precisamente este o interesse da história oral, como defende Alessandro Portelli (2013: 26):

O interesse do testemunho não reside apenas na sua concordância com os factos mas também na sua divergência, porque é precisamente nesse desvio que se insinua o desejo, a imaginação, o simbólico. É por isso mesmo que não existem fontes orais “falsas”. Até aquelas fontes que se mostram “erradas” colocam sérios problemas (e oferecem oportunidades sérias) de interpretação histórica. Os “erros” numa fonte oral podem ser psicologicamente “verdadeiros” e essa verdade pode ser mais reveladora do que o registo factual.

Estes trabalhos criam lugares deixados fora do mapeamento dos lugares de memória (Nora, 1993: 21) instituído pelo discurso dominante. São lugares imaginados, mas vivos, solo fértil para o despontar de memórias silenciadas e nostálgicas. Assim é com o *Museu*, com a cooperativa não identificada de *Prazer, camaradas!*, ou com a Sala Rank utilizada pela censura durante o Estado Novo, reapropriada em *Elas também estiveram lá*.

Participantes, espectadores e espectadoras são parte desses lugares que desafiam a equacionar outras possibilidades – e se os livros escritos sobre a Revolução contassem outras histórias? –, como que num exercício de uchronia. Nas palavras de Alessandro Portelli (1993: 50), “as hipóteses ucrónicas permitem ao narrador ‘transcender’ a realidade como dada e recusar a se identificar e se satisfazer com a ordem existente”. A uchronia é um “e se?” que abre espaço para o ensaio de outros possíveis. E se fossem elas a contar a história da Revolução?

Visitei este museu, vivi naquela cooperativa, estive lá, através delas. E, de repente, as memórias da Revolução ficaram muito mais parecidas com as da minha avó da aldeia.

E se? E se a minha avó visse pela primeira vez um filme e ele fosse o Prazer, camaradas!? E se as mulheres tivessem contado esta história desde o início? E se, na disputa entre memórias, fossem as da Revolução as mais fortes?



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUTLER, Judith (2017), *Problemas de género*, trad. Nuno Quintas, Lisboa, Orfeu Negro.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA (2018), *Elas também estiveram lá – quotidianos de resistência e de revolução de Abril* [registo vídeo], Facebook, disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=1878388998847708>.

CARLSTEN, Jennie. M. / Fearghal McGarry (2015), “Introduction”, in Jennie M. Carlsten / Fearghal McGarry (org.), *Film, History and Memory*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, pp. 1–17.

CITEMOR (2015), *Fragmentos de um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas. Teatro do Vestido* [registo vídeo], YouTube, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xC-6XqVvRZA>.

COSTA, José Filipe (2009), “Quando o cinema faz acontecer: o caso Torre Bela”, *Arquivos da Memória: antropologia, arte e imagem*, n.º 5–6, pp. 166–191.

— (2024), *Exibição do filme Prazer, camaradas! e debate com o realizador*, Coimbra, FEUC [aula aberta da licenciatura em Sociologia].

CRAVEIRO, Joana (2016), ““Que teatro é este?": pensamento e processo de *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas*”, *Sinais de Cena II*, n.º 1, pp. 27–48.

— (2019), “Quando é que a revolução acabou?”, in Pablo Pozzi / Paula Godinho (org.), *Insistir con la esperanza. El compromiso social y político del intelectual*, Buenos Aires, CLACSO, pp. 249–264.

— (2024), “O que se esconde atrás da nuvem: imagens em movimento da Revolução portuguesa nalguns centros urbanos”, in Manuel Loff / Miguel Cardina (org.), *25 de Abril. Revolução e mudança em 50 anos de memória*, Lisboa, Tinta-da-china, pp. 249–304.

DOMINGOS, Nuno (2024), “Portugal 2024, imaginado desde o 25 de Abril”, *Etnográfica*, número especial 50 anos 25 Abril, pp. 249–259.

ERLL, Astrid (2011), *Memory in Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

FERREIRA, Ana Sofia (2024), “25 de Abril e as mulheres: uma Revolução incompleta?”, in Manuel Loff / Miguel Cardina (org.), *25 de Abril. Revolução e mudança em 50 anos de memória*, Lisboa, Tinta-da-china, pp. 184–214.

GEERTZ, Clifford (1973), *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books.

GERGEN, Keneth. J. / Mary Gergen (2018), “The Performative Movement in Social Science”, in Patricia Leavy (org.), *Handbook of Arts-Based Research*, New York, The Guilford Press, pp. 54–67.

HIRSCH, Marianne (2008), “The Generation of Postmemory”, *Poetics Today*, 29.1, pp. 103–128.

LANDSBERG, Alison (2004), *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press.

LECERCLE, Jean-Jacques (1990), *The Violence of Language*, London, Routledge.

MARTIN, Carol (2013), *Theatre of the Real*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

NORA, Pierre (1993), “Entre história e memória: a problemática dos lugares”, trad. Yara Aun Khoury, *Revista Projeto História*, n.º 10, pp. 7–28.

PENICHE, Andrea (2020), “A aventura das mulheres”, in Fernando Rosas / Francisco Louçã / João Teixeira Lopes / Andrea Peniche / Luís Trindade / Miguel Cardina (org.), *O século XX português*, Lisboa, Tinta-da-china, pp. 245–291.

PERROT, Michelle (2005), *As mulheres ou os silêncios da história*, trad. Viviane Ribeiro, Bauru – SP, Editora da Universidade do Sagrado Coração.

POLLACK, Michael (1989), “Memória, esquecimento, silêncio”, trad. Dora Rocha Flaksman, *Estudos Históricos*, 2.3, pp. 3–15.

PORTELLI, Alessandro (1993), “Sonhos ucrónicos. Memórias e possíveis mundos dos trabalhadores”, trad. Maria Therezinha Janine Ribeiro, *Projeto História*, n.º 10, pp. 41–58.

— (2013), “O que torna a História Oral diferente”, trad. Miguel Cardina/Bruno Cordovil, in *A morte de Luigi Trastulli e outros ensaios*, Lisboa, Unipop, pp. 19–43.

SCOTT, Joan (1995), “Gênero: uma categoria de análise histórica”, trad. Guacira Lopes Louro, *Educação & Realidade*, 20:2, pp. 71–99.

TRAVERSO, Enzo (2012), *O passado, modos de usar. História, memória e política*, trad. Tiago Avó, Lisboa, Unipop.

TRINDADE, Luís (2014), “Os excessos de Abril”, *Revista História*, 65, pp. 20–31.

— (2024a), *A Revolução na cultura: heranças, memória e dissensos*, Lisboa [apresentação no colóquio: A cultura e a Revolução: memórias, narrativas e interpelações contemporâneas].

— (2024b), “Processo de Representação em Curso: a narrativa histórica da memória da Revolução”, in Manuel Loff / Miguel Cardina (org.), *25 de Abril: Revolução e mudança em 50 anos de memória*, Lisboa, Tinta-da-china, pp. 215–248.