Relatório de Projeto
Junho de 2026

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

PROJETO
LIBERDADE EM PEQUENOS GESTOS



Trabalho de: Cristina Moreira
Orientação: Professor Doutor Júlio Dolbeth
Co-orientação: Professora Doutora Olinda Martins

Mestrado em Ilustração, Edição e Impressão
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

AGRADECIMENTOS

Este livro é o resultado de uma longa caminhada recheada de inúmeros desafios e muitas horas de trabalho. Esta viagem não teria sido a mesma sem o contributo, apoio e força de várias pessoas.

Agradeço ao meu orientador, professor doutor Júlio Dolbeth, e à minha co-orientadora, professora doutora Olinda Martins que trabalharam a meu lado para que esta dissertação, com orientação exemplar, motivação, acompanhamento e disponibilidade.

Às pessoas fantásticas que conhecia no domínio público pelo generoso contributo que deram à investigação, Dra. Ana Sofia Ferreira, José Pacheco Pereira, Joaquim Furtado, Irene Flunser Pimentel, Francisco Fanhais, Manuel Freire, Alice Vieira, Alcides Bizarro, Pitum Keil do Amaral e Lira Keil do Amaral.

E quero agradecer à minha querida amiga Eduarda que me deu sempre a mão. À Catarina que se disponibilizou a ajudar-me e que ajuda preciosa. Às minhas amigas que estiveram comigo no Mestrado que também me apoiaram muito, a Margarida, a Cris e a Luísa.

Por fim agradeço à minha família por todo o apoio, preocupação, amizade e incentivo demonstrado ao longo deste percurso e pela ajuda incondicional em mais uma etapa da minha vida.

E por último, não posso deixar de agradecer à minha irmã Isabel e ao meu companheiro de vida, Vasco, que são os pilares na minha vida. São um apoio constante e incondicional. Estão sempre lá quando preciso deles.

A todos exprimo os meus sinceros agradecimentos!

“Os pequenos gestos são muito importantes
particularmente quando são de recusa.
São altamente pedagógicos“

José Pacheco Pereira, 2025

LIBERDADE EM PEQUENOS GESTOS



Fig. 1 Eu nas comemorações do 50º aniversário do 25 de abril na Avenida dos Aliados no Porto em 2024.

Palavras - chave

Liberdade, resistência, ilustração, banda desenhada, histórias reais.

Resumo

O presente relatório de projeto, intitulado "Liberdade em pequenos gestos", apresenta o processo de investigação e desenvolvimento da banda desenhada "Vemos, ouvimos e lemos" um livro que procura explorar e dar visibilidade a manifestações quotidianas de liberdade durante o período do Estado Novo. Através da conjugação de ilustrações autorais e de testemunhos reais. O livro destaca pequenas ações de resistência, coragem e afirmação da liberdade protagonizadas por figuras públicas e cidadãos comuns sob o regime ditatorial.

A metodologia adotada assenta na pesquisa histórica sobre o período anterior à Revolução, na realização de entrevistas a pessoas que viveram sob o *Estado Novo* e na recolha de testemunhos transmitidos oralmente. A informação reunida serve de base à construção de uma narrativa visual, desenvolvida através da elaboração de um storyboard, para cada história, que articula texto e imagem.

Este projeto pretende assinalar os mais de cinquenta anos de democracia em Portugal e incentivar a reflexão sobre a importância da preservação das liberdades conquistadas. Num contexto contemporâneo em que os valores democráticos continuam sujeitos a diferentes formas de contestação, o livro procura contribuir para a valorização da memória coletiva e para uma compreensão mais próxima e humanizada da experiência da liberdade durante a ditadura.

Abstract

This project report, entitled "Liberdade em pequenos gestos",, presents the research and development process behind the comic book "Vemos, ouvimos e lemos", a publication that seeks to explore and give visibility to everyday expressions of freedom during the Estado Novo period. Through the combination of original illustrations and real-life testimonies, the book highlights small acts of resistance, courage, and the affirmation of freedom carried out by both public figures and ordinary citizens under the dictatorial regime.

The methodology adopted is based on historical research into the period preceding the Revolution, interviews with individuals who lived under the *Estado Novo*, and the collection of orally transmitted testimonies. The information gathered serves as the foundation for the construction of a visual narrative, developed through the creation of a storyboard for each story, combining text and image.

This project aims to mark more than fifty years of democracy in Portugal and to encourage reflection on the importance of preserving the freedoms that have been achieved. In a contemporary context in which democratic values continue to face different forms of challenge, the book seeks to contribute to the appreciation of collective memory and to foster a closer and more humanised understanding of the experience of freedom during the dictatorship.

ÍNDICE

01 **Introdução** 13
- Contexto 14
- Motivações 20
- Problemas e objetivos 24
- Metodologia e estrutura do documento 26

02 **Estado Novo - 1933 a 1974** 28
- A consolidação do Estado Novo e a ascensão de Salazar 30
- Ideologia, estrutura política e controlo do poder (Universo político) 38
- Repressão, censura e controlo social (quotidiano social) 44
- Cultura, resistência e contestação (Universo artístico/cultural) 48
- Estado Novo e a justiça (Universo judicial) 54

03 **Banda desenhada** 60
- Banda desenhada no Estado Novo 62
- ***Caso de estudo*** João Abel Manta, caricaturista português no Estado Novo 72

04 **Projeto Liberdade em pequenos gestos** 80
- Génese do projeto 82
- Metodologia do projeto 84
- Rede de contactos 90
- Referências visuais: 92
- - Madeleine Pereira 94
- - Mathieu Sapin 96
- Formato 100
- Técnica e paleta de cores 100
- Decisões gráficas 102
- Processo de ilustração 112
- Materialidade 114
- Tipografia 115
- Maquetização 116
- Detalhes 117

05 **Considerações finais** 122

06 **Referências bibliográficas** 124
- Bibliografias citadas 126
- Lista de imagens 127

07 **Apêndices** 130
- Entrevistas 132

01

INTRODUÇÃO

ESTADO NOVO - 1933 a 1974

BANDA DESENHADA

PROJETO LIBERDADE
EM PEQUENOS GESTOS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APÊNDICES

01 CONTEXTO

A liberdade e a democracia, hoje entendidas por muitos como direitos naturais e inquestionáveis, são conquistas históricas relativamente recentes em Portugal. Durante mais de quatro décadas, o país viveu sob o regime autoritário do Estado Novo, liderado por António de Oliveira Salazar e, posteriormente, por Marcello Caetano. Este período ficou marcado pela repressão política, pela censura sistemática, pela vigilância e perseguição através da polícia política, pela limitação da liberdade de expressão e de associação, bem como por profundas desigualdades sociais, pobreza estrutural e isolamento internacional.

Num país onde o medo fazia parte do quotidiano, falar livremente podia significar denúncia, prisão ou exílio. A censura condicionava a imprensa, a literatura, o teatro, a música e até a correspondência privada. A educação era limitada e ideologicamente orientada, e a guerra colonial prolongava o sofrimento de milhares de famílias. Neste contexto, a liberdade não era um conceito abstrato, mas uma ausência sentida nos gestos mais simples, dizer o que se pensa, escolher o que ler, circular sem suspeita, participar na vida cívica ou imaginar futuros diferentes. Como salientou a Dra. Ana Sofia Ferreira na entrevista:

"São utilizados símbolos, a bandeira, o hino e a utilização da figura de Salazar porque numa ditadura fascista, na época do fascismo nós temos efetivamente no Estado Novo, o Salazar com o chefe de estado mas, como também a representação da sua própria figura. O Salazar como o salvador. Foi Ministro das finanças e pôs Portugal no bom caminho, que acabou com a corrupção porque na Républica havia muita corrupção, que levou Portugal para um engrandecimento novamente da Pátria. As figuras de Salazar estão presentes em todo lado na época. A principal forma de evocação do regime foi na escola, foi o Ministério da Educação nacional porque se se vai pegar no livro único é isso que lá está, é o Salazar, é a religião, é o hino, é a bandeira e obviamente o ensinar a obedecer,..."[1]

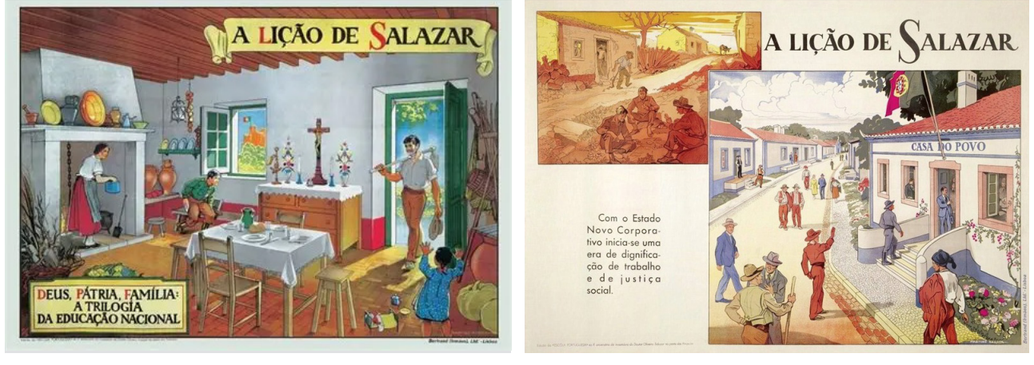


Fig. 2 Dois dos 7 cartazes das "lições de Salazar" que foram distribuídos nas escolas a mando de Salazar.

[1] Nos Apêndices, Entrevista a Dra Ana Sofia Ferreira, p.142;



Fig. 3 As aulas de ginástica obrigatórias faziam a ligação entre a disciplina mental e a disciplina física. A saudação nacionalista da Mocidade Portuguesa estava sempre presente.

Mais de cinquenta anos após a Revolução de 25 de Abril de 1974, que instaurou a democracia em Portugal, as gerações mais jovens cresceram já num quadro de direitos e garantias consolidados. Para muitos, a liberdade surge como um dado adquirido, distante da experiência concreta de privação que marcou a vida de quem atravessou a ditadura. No entanto, ainda vivem entre nós pessoas que testemunharam esse período e que guardam memórias de resistência silenciosa, adaptação forçada e pequenos gestos de afirmação pessoal num sistema que procurava controlar comportamentos e pensamentos.

A preservação e transmissão dessas memórias tornam-se, por isso, essenciais. Recordar a ditadura não é apenas revisitar o passado, mas compreender o valor das liberdades presentes e a fragilidade das conquistas democráticas. Ao dar voz a testemunhos reais e quotidianos, histórias de medo, censura, escassez, vigilância, mas também de humor, solidariedade e subtis atos de resistência, reforça-se a consciência coletiva de que a liberdade é um processo contínuo, que exige participação, memória e responsabilidade, como referiram vários entrevistados quando questionados sobre a importância de as novas gerações conhecerem a realidade do que foi viver sem liberdade.

"É fundamental nós falarmos isto, porque esta memória tem de perdurar, esta memória tem de ser para os rapazes, para as raparigas, é fundamental nós falarmos o que foi a Ditadura, o que é viver em Ditadura, para ver se começamos a valorizar efetivamente tudo o que bom o que foi estes 50 anos de democracia." Dra. Ana Sofia Ferreira, p.143;

"*Nós temos esta coisa das gerações mais bem preparadas, que é uma das maiores tretas que a gente circula aí por todo o lado. Há pessoas que fazem cursos de humanidades, portanto letras, e não leem praticamente um livro. As pessoas estão convencidas que no ensino secundário se leem os Maias. Metade das coisas dos Maias são no vocabulário, mas não sabem. E às vezes os professores também não sabem. São a fonte da nossa imagética na literatura, era a Bíblia, por um lado, e era a tradição grecó-latina. Saber quem eram aqueles, a guerra de Troia, o cavalo de Troia, e saber quem era Adão e Eva. Pouco, no ano passado, falei, muitas vezes, no secundário. Eu pergunto quem era Adão e Eva, e os alunos, os alunos que sabem, são evangélicos. Os outros dizem que são os primeiros homens, ou então não fazem ideia. Os evangélicos sabem. Enquanto vejo o grupo com a mão no ar, pergunto, vocês são*

evangélicos? Sim, somos. Então vocês não respondem e respondem os outros. É verdade! Portanto, uma das razões porque o problema da juventude é muito complicado é pela escassez do vocabulário, por exemplo, pela perda de referências culturais que correspondem, no fundo, à nossa identidade cultural e, portanto, são facilmente manipuláveis. O que é isso que as pessoas não percebem. Isto torna-as facilmente manipuláveis. É muito fácil manipular as pessoas com estas coisas. Porque como eles não lêm jornais e só têm informação nas redes sociais." José Pacheco Pereira, p.147;

"...Portanto, eu acho que tudo o que nós podermos fazer para transmitir aquilo que se vivia, ou como se vivia, ou o modo como se vivia, ajuda também a perceber que, a dar mais valor à liberdade, e a perceber que não devemos, ou seja, devemos fazer um esforço sempre para lutar por defender valores que são essenciais à nossa vida, e que só quando eles faltam, só a ausência deles, é que percebemos a importância que têm, não é? Portanto, eu acho excelente que parte de contos históricos, que divulgue estas histórias, e acho que esta é a forma também, a ilustração é um modo muito expressivo,..." Alcides Bizarro, p.179;

"Diria que nada está garantido. Nada está garantido. Aquilo que hoje nós temos à nossa volta, não está garantido. Se nós deixarmos, tiram-nos, tiram-nos estas liberdades, tiram-nos liberdade de imprensa, a liberdade de escrever, de cantarmos o que quisermos. Temos que lutar todos os dias, os jovens, têm que ter consciência disso. Temos de lutar todos os dias para que essas coisas continuem, para que as coisas que conseguimos, que fazem parte da vida democrática. De todo o mundo, deviam fazer parte desta vida democrática de todo os mundo não sejam outra vez cortadas, nem privadas. Que possamos continuar a viver com o mínimo de liberdade com o mínimo de garantia. Portanto há que lutar todos os dias e não dar nada por garantido." Manuel Freire, p184, 185;

"...o único conselho enquanto historiadora que eu dou, evidentemente que é o conhecimento histórico e pelo contexto, não é, para não haver, digamos, evidentemente, que a ilustração, a banda desenhada é ficção. Agora é como a literatura de ficção baseada na história, que convém que não seja demasiado fora, aquele, que não esteja, claro que as personagens criadas para isso, mas, que não deixe de falar, por exemplo, quando se fala da ditadura portuguesa e dos jovens, por exemplo, falar da guerra colonial. Falar da cultura, da música, do cinema que foi muito importante, que há toda uma cultura jovem, sobretudo a partir de Maio de 68, tem muita influência e também têm em Portugal. E que isso tudo conta, contribuiu também para a deserção das pessoas relativamente ao regime, não é? O regime perdeu completamente a hegemonia sobre as pessoas, ideológica e política. E o que eu diria, era sobretudo manter uma realidade, para não, as coisas não serem depois, portanto, que não semeiam a incredibilidade para serem credíveis, tem que ter um mínimo de aproximação com contexto e o conhecimento." Irene Flunser Pimentel, p.212;

"É fundamental, é fundamental. A gente nunca sabe, nunca sabe qual é a qualidade da terra, do que está semeado e nunca sabemos. Mas, eu sempre tive isso presente quando eu era professor de Educação Musical, eu dizia assim, bem eu falo de disto tudo e procuro dizer aos miúdos, transmitir aos miúdos aquilo que eu vivi, a importância das opções que tomei e tudo mais, mas pronto, há-de haver a altura, há-de haver alguns dizem sim senhor e há-de haver alguns que passa por cima e acabou-se. Mas há-de haver sempre alguém (...) Ou escrever isto ou contar estas coisas, é um trabalho que significa não cruzar os braços. Como dizia o outro: muita diferença entre lutar com as mãos, voltadas para trás e lutar com as mãos. Quem quiser transmitir aos outros aquilo que viveu e que sentiu, continua a viver e a sentir. Nunca pode dizer se calhar não vale a pena. Vale sempre a pena, embora a gente à partida não tenha a certeza absoluta, que vai



Fig. 4 Momentos da Revolução do 25 de abril.

dar resultados bons 100%. Mas pronto, é a nossa, a nossa consciência fica tranquila, e é sempre a gente, sempre, é sempre a gente transmitir esta mensagem. Dizia o Fernando Assis Pacheco é grande poeta, ele dizia um verso, para mim muito bonito, ele diz: "O homem tem que viver com o pé na primavera". Francisco Fanhais, p.228.

Este projeto nasce dessa necessidade de sensibilização intergeracional: aproximar quem não viveu a ditadura das experiências de quem a viveu, através de narrativas acessíveis a diferentes idades. Num tempo em que discursos autoritários reaparecem em várias geografias e em que a memória histórica tende a esbater-se, torna-se fundamental relembrar que a democracia não é permanente por natureza. Ela sustenta-se na memória, na educação e na capacidade de reconhecer, nos pequenos gestos do quotidiano, a expressão concreta da liberdade.



Fig. 5 Cartaz alusivo ao 25 de Abril símbolo da esperança e da liberdade.

01 MOTIVAÇÕES

A escolha da liberdade como eixo central do presente projeto decorre de uma motivação simultaneamente pessoal, ética e académica. A minha sensibilidade para a importância da liberdade enquanto valor humano fundamental e conquista social histórica tem orientado, de forma consistente, o meu percurso criativo e formativo, manifestando-se em diferentes trabalhos desenvolvidos ao longo do mestrado.

O facto de ter nascido quinze dias antes da Revolução de 25 de Abril de 1974 constitui igualmente um elemento simbólico relevante na construção desta motivação. Pertencendo à primeira geração que cresceu integralmente em democracia, reconheço ter vivido sempre num contexto de liberdade de expressão e de direitos civis garantidos, sem experiência direta da repressão e do condicionamento que caracterizaram o regime do Estado Novo. Esta consciência geracional suscita em mim a necessidade de compreender e valorizar a liberdade como realidade historicamente situada, bem como de contribuir para a sua transmissão às gerações que dela beneficiam sem memória da sua ausência.



Fig. 6 A minha mãe e eu com um mês de vida a 9 de maio de 1974.

A dimensão pessoal desta motivação encontra expressão na minha memória familiar. Em contexto de infância, tomei conhecimento de um episódio vivido pelo meu avô materno, artista amador e funcionário público, que realizou uma caricatura de um vizinho sem intenção política ou crítica. O desenho foi interpretado de forma negativa e comunicado à polícia política (PIDE), tendo o denunciante insinuado ligações ao anti-regime e atitudes de desrespeito para com António de Oliveira Salazar. Num contexto em que denúncias desta natureza eram frequentemente consideradas e podiam conduzir a interrogatórios, perda de emprego ou prisão, a situação gerou profundo receio na minha família. A estabilidade profissional do meu avô, dependente da função pública, encontrava-se potencialmente em risco, evidenciando o clima de vulnerabilidade e suspeição que caracterizava a vida quotidiana sob a ditadura.

A resolução favorável do episódio ocorreu através da intervenção de um pároco local, figura socialmente influente num período de estreita articulação entre Igreja e Estado. O sacerdote, que conhecia o meu avô e o seu percurso religioso — incluindo o processo de batismo realizado para possibilitar o casamento católico — intercedeu em sua defesa, permitindo que a acusação não tivesse consequências formais. Esta narrativa familiar ilustra, de forma concreta, a cultura de medo, a legitimidade atribuída à denúncia e a dependência de redes pessoais de proteção que marcavam o contexto social do Estado Novo, constituindo um referente significativo na formação da minha consciência sobre o valor da liberdade e da segurança cívica.

Paralelamente à dimensão biográfica, a motivação para o presente projeto foi sendo consolidada no meu percurso académico no Mestrado, no qual a temática da liberdade surgiu de forma recorrente. Na unidade curricular de Projeto, sob orientação do Professor Júlio Dolbeth, desenvolvi um livro centrado na palavra "Não", dirigido principalmente a crianças do género feminino, com o objetivo de sensibilizar para a importância da autoafirmação e do consentimento. A opção por uma linguagem poética e leve procurou tornar acessível um tema sensível, reforçando a ideia de que a capacidade de dizer "não" constitui um gesto fundamental de proteção, autoestima e autonomia.



Fig. 7 Capa do livro "A palavra "não" é mágica."

Paralelamente, na unidade curricular de Edição e Impressão, orientada pela Professora Graciela Machado, explorei a técnica de papirografia na criação de cartazes com mensagens explícitas de valorização da liberdade — "Viva a Liberdade" (Fig. 8), "Leva um cravo contigo" e "Direito à Liberdade". Estes trabalhos evidenciam a continuidade conceptual e simbólica do tema ao longo do meu percurso formativo, bem como o meu interesse em articular linguagem visual, memória histórica e mensagem cívica.

Neste sentido, o presente projeto de mestrado surge como aprofundamento e maturação de uma linha temática previamente explorada, alargando-a ao contexto histórico da ditadura portuguesa e à recolha de testemunhos de quem a experienciou. A vontade de conhecer pessoas que viveram sob o Estado Novo, ouvir as suas histórias e compreender o seu quotidiano em situação de restrição constitui uma motivação central, associada à convicção de que essas memórias permanecem insuficientemente conhecidas pelas gerações mais jovens.

Assim, a minha motivação assenta na intersecção entre experiência pessoal, memória familiar, percurso académico e responsabilidade cívica. A coerência temática em torno da liberdade, presente em trabalhos anteriores, encontra no presente projeto a sua expressão mais ampla: a valorização de pequenos gestos de afirmação individual em contexto de ausência de liberdade. Ao transformar essas narrativas em objeto editorial ilustrado, pretendo contribuir para a preservação da memória histórica recente e para a sensibilização intergeracional para o significado vivido da liberdade.



Fig. 8 Cartaz com a técnica de papirografia com o tema "Viva a Liberdade."

01 PROBLEMAS E OBJETIVOS

A problemática central deste projeto emerge da necessidade de revisitar e problematizar a noção de liberdade no contexto do Estado Novo, contrariando visões simplificadas ou nostálgicas que tendem a homogeneizar a experiência vivida durante a ditadura. Num regime marcado pela censura, vigilância e repressão, a liberdade não desaparece por completo, mas transforma-se, manifestando-se em gestos subtis, fragmentados e frequentemente invisíveis.

O projeto posiciona-se neste espaço de aparente insignificância, procurando compreender como gestos quotidianos, muitas vezes considerados banais, podiam assumir um significado simbólico e político. Pequenas ações funcionavam como formas de resistência ou afirmações de autonomia, revelando modos de experienciar a liberdade num contexto de repressão. A problemática centra-se, assim, na interpretação destes gestos e no que eles revelam sobre o significado de sentir-se livre durante a ditadura.

Paralelamente, importa refletir sobre a transmissão destas memórias num contexto cada vez mais distante da Revolução dos Cravos. Coloca-se, por isso, a questão de como comunicar estas histórias às gerações mais jovens de forma sensível e significativa. Neste sentido, a ilustração surge como uma linguagem capaz de traduzir experiências subjetivas, criar empatia e estabelecer pontes entre memória e contemporaneidade.

A investigação organiza-se em torno das seguintes questões:

- Quais os gestos quotidianos que funcionavam como expressões de liberdade ou resistência durante o Estado Novo?
- O que revelam esses gestos sobre o significado da liberdade em contexto de ditadura?
- De que forma as histórias ilustradas podem sensibilizar os públicos mais jovens para o tema da liberdade?

Os objetivos centram-se na recolha e documentação de testemunhos reais que evidenciem pequenos gestos de resistência durante o Estado Novo, valorizando experiências individuais enquanto parte de uma memória coletiva. Procura-se igualmente compreender como essas ações foram vividas e como são hoje recordadas pelos seus protagonistas.

Num segundo momento, o projeto explora a ilustração como linguagem visual capaz de traduzir a subtileza e a dimensão emocional destas histórias, materializando-se na criação de uma banda desenhada que articula texto e imagem. Por fim, pretende contribuir para uma memória mais humana e plural sobre a ditadura e a luta pela liberdade, valorizando experiências quotidianas e estimulando uma reflexão crítica sobre o significado da liberdade no passado e no presente.

01 METODOLOGIA E ESTRUTURA DO DOCUMENTO

O presente relatório de projeto encontra-se organizado em vários capítulos que procuram estruturar de forma clara o enquadramento teórico, a análise contextual e o desenvolvimento da componente prática, permitindo uma compreensão progressiva do tema e das opções adotadas ao longo da investigação.

Numa primeira fase, correspondente ao capítulo introdutório, apresentam-se o contexto, as motivações, a problemática e os objetivos que orientam o projeto, bem como a explicitação da metodologia seguida e da organização geral do documento. Este capítulo estabelece as bases conceptuais e define o enquadramento necessário para a leitura das secções seguintes.

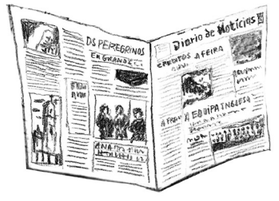
O segundo capítulo centra-se no período do Estado Novo, entre 1933 e 1974, abordando a consolidação do regime e a ascensão de Salazar, assim como a sua ideologia, estrutura política e mecanismos de controlo do poder. Após este enquadramento histórico inicial, os restantes temas, ideologia, estrutura política e controlo do poder, repressão, censura e controlo social, cultura, resistência e contestação, e justiça no Estado Novo, serão desenvolvidos em articulação com histórias e testemunhos reais. Através destas narrativas, procura-se evidenciar a forma como as políticas e os mecanismos do regime se refletiam no quotidiano das pessoas, aproximando a contextualização histórica das experiências concretamente vividas durante o período em análise.

No terceiro capítulo é explorado o universo da banda desenhada, com particular relevância na sua produção durante o Estado Novo. É apresentado um caso de estudo dedicado a João Abel Manta, cuja obra se revela fundamental para compreender o papel da ilustração e da caricatura como formas de comentário político e social no contexto da ditadura.

O quarto capítulo corresponde ao desenvolvimento do projeto "Vemos, ouvimos e lemos", sendo nele apresentada a génese do projeto, bem como as metodologias do projeto e de concretização prática. São descritas as estratégias de recolha de testemunhos, a construção de uma rede de contactos e as referências visuais que influenciaram o trabalho. Neste capítulo abordam-se também as decisões relativas à ilustração, ao formato, à técnica e à paleta cromática, assim como as opções gráficas, o processo de ilustração, a materialidade do objeto final, a tipografia e a maquetização. Esta secção constitui o núcleo prático da investigação, articulando teoria e prática.

No quinto capítulo apresentam-se as considerações finais, onde se reflete sobre o percurso desenvolvido, avaliando o cumprimento dos objetivos propostos e os resultados alcançados. São igualmente identificadas limitações do processo e apontadas possíveis direções para futuros desenvolvimentos do projeto.

Por fim, o relatório integra as referências bibliográficas, que incluem a bibliografia citada e a lista de imagens, relevantes para a investigação, bem como as apêndices que complementam e documentam o trabalho realizado, como as entrevistas que foram realizadas.



02

INTRODUÇÃO

ESTADO NOVO 1933-1974

BANDA DESENHADA

PROJETO LIBERDADE EM PEQUENOS GESTOS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

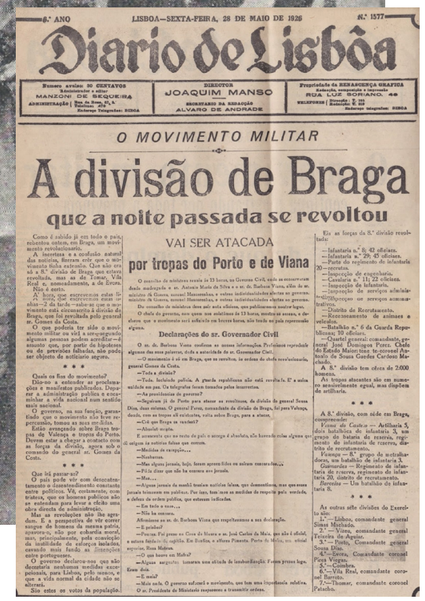
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APÊNDICES

02 A CONSOLIDAÇÃO DO ESTADO NOVO E A ASCENSÃO DE SALAZAR



Fig. 9 O encontro entre Salazar e o Marechal Gomes da Costa depois do golpe militar.



8.º ANO — LISBOA — SEXTA-FEIRA, 29 DE MAIO DE 1926 — N.º 1577

Diario de Lisbôa

Número avulso 30 CENTAVOS — Administração e oficinas: RUA LUCIANO CORDEIRO, 46 — Telefones: 2 00 / Gerência: 2 01 — Telegr. Telegrafo: DIARIA

DIRECTOR JOAQUIM MANSO — SECRETARIO DA REDACÇÃO ALVARO DE ANDRADE

Propriedade da EMPREZA GRAPHICA — Redacção: RUA LUCIANO CORDEIRO, 46 — Telefones: Redacção: 2 00 / Gerência: 2 01 — Telegr. telegrafo: DIARIA

O MOVIMENTO MILITAR

A divisão de Braga

que a noite passada se revoltou

VAI SER ATACADA

por tropas do Porto e de Viana

Declarações do sr. Governador Civil

Fig. 10 Jornal do Diário de Lisboa com a notícia do golpe militar de 1926.

Foi a partir do golpe militar de 28 de maio de 1926 que se pôs fim à Primeira República, um regime marcado por sucessivas dificuldades de consolidação política e instabilidade governativa. Este período terminou num contexto de crescente descredibilização da democracia parlamentar, agravado pelo assassinato do presidente Sidónio Pais e pela intensificação de discursos que defendiam a necessidade de restaurar a ordem social e política, assim como devolver à Igreja Católica um papel central na vida pública portuguesa.

A década de 1930 constituiu um período de profundas transformações políticas em Portugal, marcado pela consolidação do regime autoritário do Estado Novo. Num contexto internacional caracterizado pela instabilidade económica e pela ascensão de regimes totalitários na Europa, Portugal desenvolveu um sistema político assente na ideia de ordem, estabilidade e regeneração nacional. A figura central deste processo foi António de Oliveira Salazar, cuja ascensão ao poder assentou na recuperação das finanças públicas e na progressiva eliminação da oposição política. Como refere Raquel Beleza da Silva, "Seguiu-se uma crise económica e financeira, que fez todas as atenções e esperanças futuras virarem-se para Salazar."[1]

[1] Silva, Raquel Beleza da, 2025, Histórias de vida da luta armada - antes e depois do 25 de abril, p.29;

Em 5 de julho de 1932, Salazar assumiu formalmente a chefia do Governo, iniciando um longo período de poder pessoal. O seu programa político assentava na criação de uma nova ordem política, económica e social, apoiada num Estado autoritário, nacionalista e conservador. A consolidação do seu poder culminou na aprovação da Constituição de 1933, através de referendo, legitimando juridicamente o novo regime e formalizando a criação do Estado Novo. Franco Nogueira descreve esta nova ordem política como um regime que retomava "os valores permanentes e seus símbolos: o apostolado em nome da Igreja Católica, a função histórica de colonizar as terras dos Descobrimentos, a afirmação do Império, a família como base da estrutura social, a exaltação das grandes figuras e da gente lusíada."[2]

A nova Constituição atribuía amplos poderes ao Presidente do Conselho, permitindo-lhe concentrar grande parte da autoridade política do regime. Como refere Raquel Beleza da Silva, esta permitia ao "presidente do Conselho amplos poderes, incluindo a capacidade de legislar por decreto, de nomear e destituir membros do Governo e ratificar quaisquer atos introduzidos pelo presidente da República"[3]. Desta forma, o Estado Novo consolidava uma estrutura política profundamente centralizada, limitando os mecanismos democráticos e reforçando o controlo sobre a sociedade portuguesa.

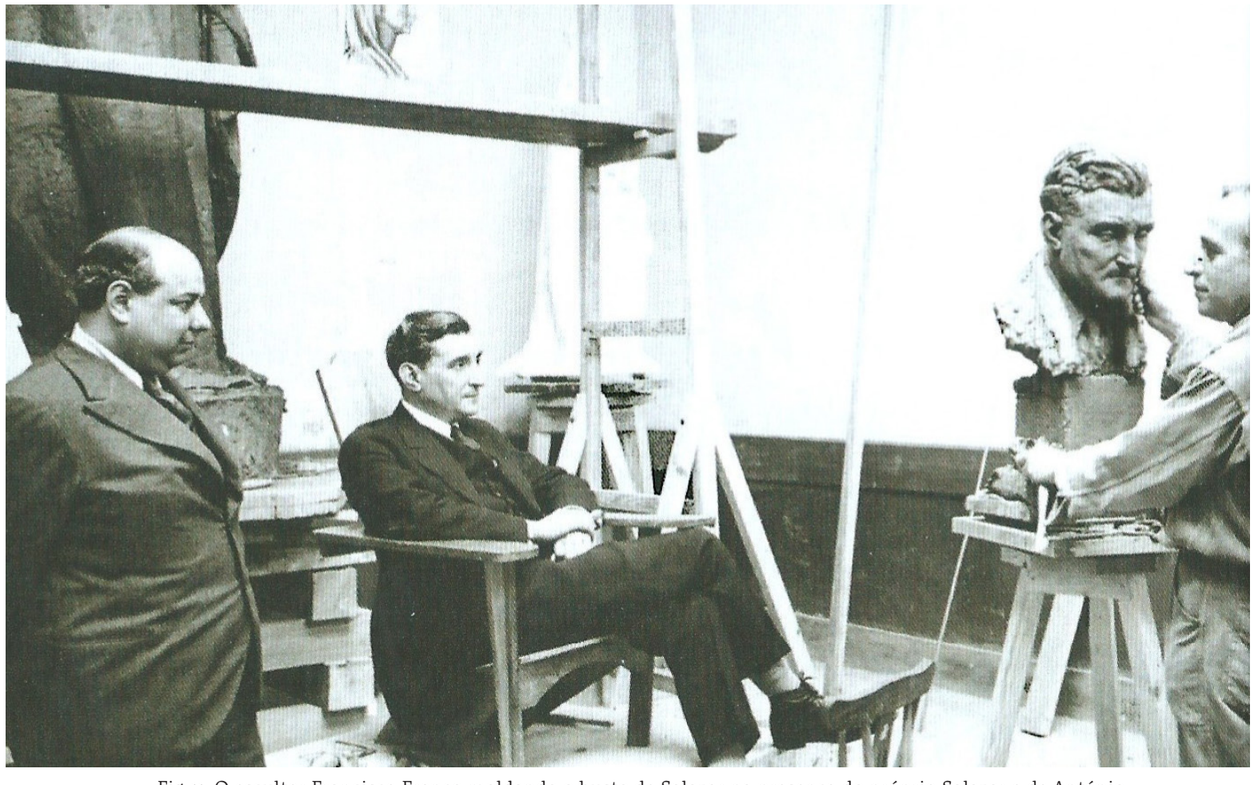


Fig. 11 O escultor Francisco Franco moldando o busto de Salazar na presença do próprio Salazar e de António Ferro, diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN).

[2] Nogueira, Franco, 2000, *O Estado Novo*, p.7-8;
[3] Silva, Raquel Beleza da, 2025, *Histórias de vida da luta armada - antes e depois do 25 de abril*, p.29;



Fig. 12 Salazar num dos seus discursos ao povo português.



Fig. 13 A salas de aulas eram marcadas pela compustura e pela rígida obediência aos professores.



Fig. 14 O chefe do governo recebe uma deputação de rapazes da Mocidade Portuguesa.

Este conceito de um país nacionalista, disciplinado e obediente pretendia formar um novo cidadão português alinhado com os valores ideológicos do regime. Para concretizar esse objetivo, o Estado Novo desenvolveu um forte aparelho de propaganda política, particularmente ativo nas décadas de 1930 e 1940. Através da propaganda, da educação e do controlo cultural, o regime procurava moldar a forma de pensar da população portuguesa, promovendo valores como a obediência, o patriotismo, a moral conservadora e a submissão à autoridade. Segundo Raquel Beleza da Silva, o discurso propagandístico do regime "anulava a sua liberdade de pensamento, expressão, organização e emancipação."[4]

[4] Silva, Raquel Beleza da, 2025, *Histórias de vida da luta armada - antes e depois do 25 de abril*, p.29;

Para alcançar o maior número de pessoas possível, o Estado Novo impôs a sua autoridade através da criação de várias estruturas políticas e sociais. Uma das medidas fundamentais foi a abolição do sistema multipartidário, com o objetivo de limitar a liberdade política e impedir a circulação de ideias contrárias ao regime. A fundação da União Nacional, a 30 de julho de 1930, marcou a institucionalização do partido único. O regime apresentava-se como alternativa à instabilidade da Primeira República, defendendo a unidade nacional e rejeitando o sistema partidário democrático.

Paralelamente, a censura e a repressão tornaram-se instrumentos essenciais para garantir a manutenção do regime. A ausência de liberdade de expressão constituiu um dos pilares fundamentais do Estado Novo. Com o objetivo de controlar e restringir a opinião pública, assim como impedir o debate político e qualquer crítica ao governo, o regime implementou um rigoroso sistema de censura sobre os meios de comunicação social.
Como refere Raquel Beleza da Silva, "o Estado Novo implementou a censura aos meios de comunicação social, tanto em Portugal como no estrangeiro. Desde livros a revistas, de programas de rádio ao cinema, de peças de teatro a letras de músicas, tudo o que poderia ser visto como ameaça aos interesses do regime tinha de passar pela Comissão de Censura."[5] Desta forma, o controlo da informação e da produção cultural limitava severamente a liberdade intelectual, artística e política da sociedade portuguesa.

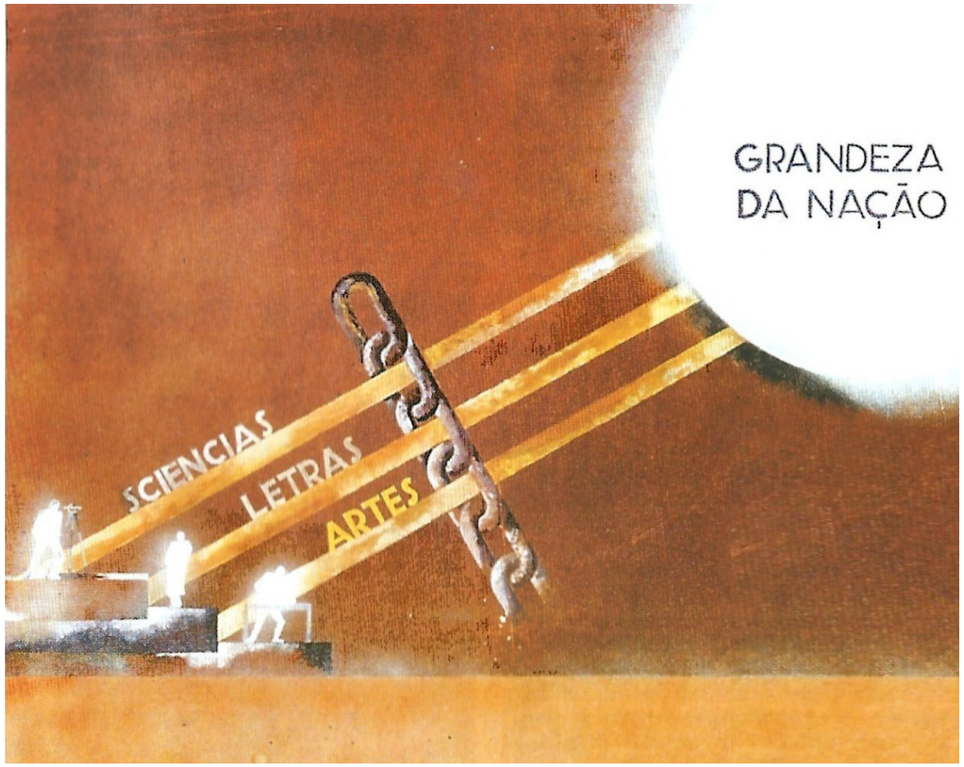


Fig. 15 À institucionalização dos setores informativos e artísticos garantia ao regime o controlo absoluto do país.

[5] Silva, Raquel Beleza da, 2025, *Histórias de vida da luta armada - antes e depois do 25 de abril*, p.30.

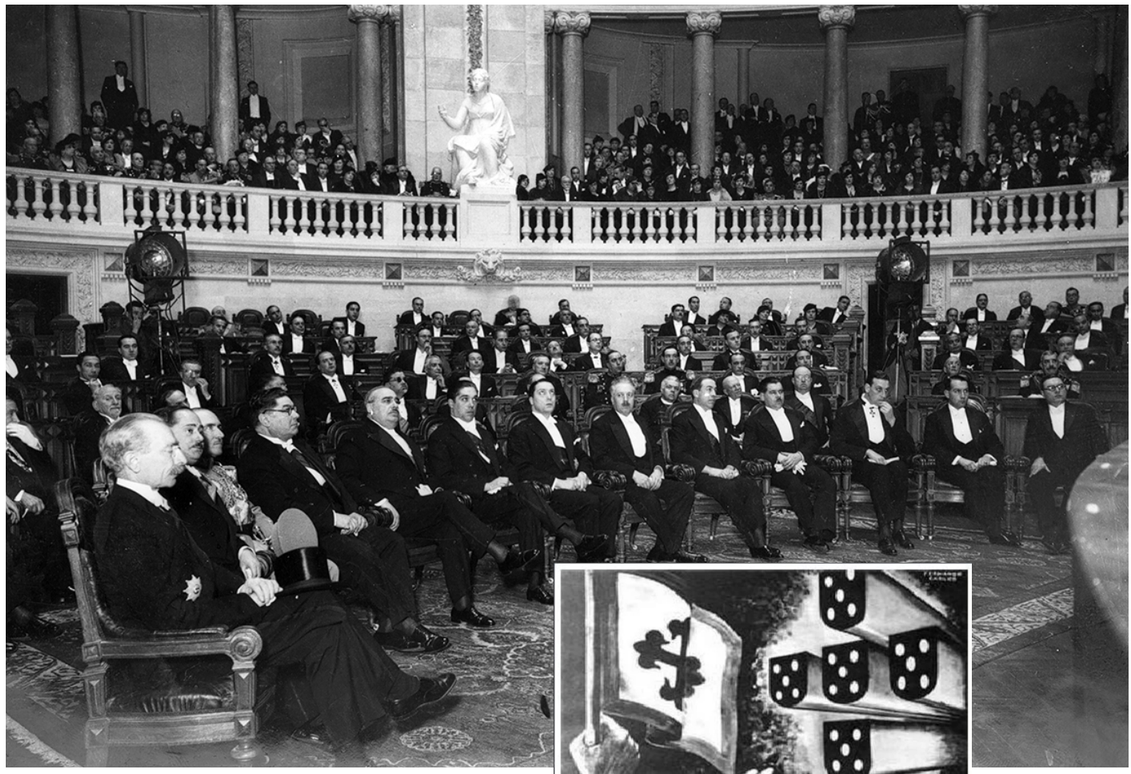


Fig. 16 Aspeto da sala na Sessão Solene de abertura da Assembleia Nacional, vendo-se na primeira fila o Governo, 11 de janeiro de 1935.



Fig. 17 Símbolo da União Nacional.

A consolidação do Estado Novo foi acompanhada pelo fortalecimento dos mecanismos repressivos e pela perseguição de opositores políticos. A implementação da visão política de Salazar gerou forte contestação ao longo da década de 1930, incluindo revoltas na Madeira, nos Açores e na Guiné-Bissau, bem como manifestações estudantis em Lisboa e no Porto. Contudo, à medida que o regime se consolidava, também a repressão aumentava, dificultando a organização da oposição política.

Durante a década de 1940, sobretudo no contexto da Segunda Guerra Mundial e do enfraquecimento internacional dos regimes autoritários, surgiram novos movimentos de resistência ao Estado Novo. Em 1941, o Partido Comunista Português conseguiu reorganizar-se clandestinamente e iniciar uma estratégia de infiltração nos sindicatos oficiais. Posteriormente, movimentos como o Movimento de Unidade Nacional Antifascista (MUNA) e o Movimento de Unidade Democrática (MUD) procuraram mobilizar a oposição ao regime, embora as suas atividades fossem severamente reprimidas.

Nas décadas de 1950 e 1960, o desgaste do salazarismo tornou-se progressivamente mais evidente. A contestação política intensificou-se através de ações promovidas por oposicionistas e exilados portugueses. Entre os episódios mais marcantes destacam-se o assalto ao paquete Santa Maria, em 1961, o assalto ao quartel de Beja, em 1962, e o desvio de um avião da TAP entre Casablanca e Lisboa, durante o qual foram lançados panfletos denunciando as atrocidades do regime.

Simultaneamente, a década de 1960 ficou marcada pelo início da Guerra Colonial em África, em 1961, conflito que agravou profundamente a instabilidade política, económica e social do país. O prolongamento da guerra, associado ao aumento da contestação internacional ao colonialismo e aos regimes ditatoriais, contribuiu para o enfraquecimento progressivo do Estado Novo. Como refere Raquel Beleza da Silva, "a década de 1960 testemunhou uma nova onda de revoltas e levantamentos em todo o mundo"[6], circunstância que influenciou fortemente o crescimento da oposição política em Portugal e intensificou as posições antifascistas, anticapitalistas e anti-imperialistas.

Salazar governou Portugal durante trinta e cinco anos, até 1968, altura em que foi substituído por Marcello Caetano devido ao agravamento do seu estado de saúde, na sequência da queda de uma cadeira que o deixou mentalmente diminuído. A substituição de Salazar gerou expectativas de abertura política e renovação do regime. Marcello Caetano procurou adotar uma filosofia de mudança controlada, conhecida como marcelismo, período que ficaria associado à chamada "Primavera Marcelista", devido a pequenas reformas e tentativas de modernização implementadas pelo novo governo, incluindo alguma liberalização económica. No entanto, como refere Raquel Beleza da Silva, estas mudanças levaram "determinadas pessoas a acreditar que a situação ditatorial em Portugal se estava a alterar."[7]

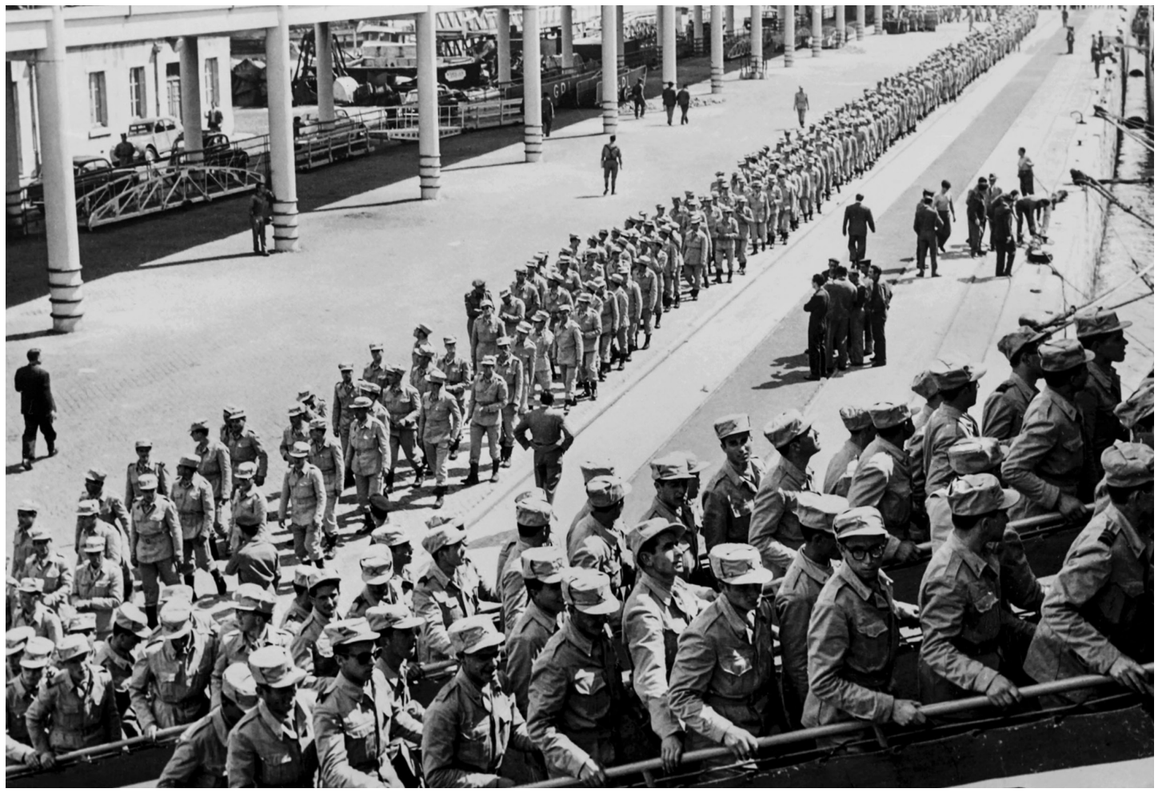


Fig. 18 Tropas portuguesas embarcam num navio com destino a Angola para combater na Guerra Colonial — 1961.

[6] Silva, Raquel Beleza da, 2025, *Histórias de vida da luta armada - antes e depois do 25 de abril*, p.35;
[7] Idem, p.33;



Fig. 19 Marcello Caetano.

Em fevereiro de 1970, no V Congresso da União Nacional, o partido único passou a designar-se Ação Nacional Popular. Nas eleições de 1969 para a Assembleia Nacional, Marcello Caetano procurou revitalizar o regime e transmitir uma imagem de abertura, permitindo a participação de comissões eleitorais da oposição. Contudo, continuou a não autorizar a constituição de partidos políticos, manteve os cadernos eleitorais desatualizados e restringiu a campanha eleitoral ao período de apenas um mês antes das eleições. Apesar da inclusão de algumas personalidades independentes nas listas do partido único, que viriam a integrar a chamada "ala liberal" da Assembleia Nacional, estas iniciativas revelaram-se insuficientes para alterar a estrutura autoritária do regime.

Apesar das expectativas de mudança, os principais mecanismos repressivos do Estado Novo permaneceram ativos. A censura manteve-se, a polícia política continuou a vigiar oposicionistas, estudantes, sindicalistas e artistas, e a repressão política prosseguiu sob o governo de Marcello Caetano. Muitas das expectativas criadas pela "Primavera Marcelista" foram rapidamente frustradas "por uma onda de repressão brutal perpetrada pela polícia política ao serviço do regime liderado por Caetano."[8]

Assim, o período marcelista representou sobretudo uma tentativa de adaptação e sobrevivência do Estado Novo, mais do que uma verdadeira democratização do sistema político português. A incapacidade de reformar profundamente o regime, associada ao desgaste provocado pela Guerra Colonial, pela repressão política e pelo crescente descontentamento social, acabaria por contribuir decisivamente para o colapso definitivo da ditadura, derrubada pela Revolução de 25 de Abril de 1974.

[8] Silva, Raquel Beleza da, 2025, *Histórias de vida da luta armada - antes e depois do 25 de abril*, p.33;

02 IDEOLOGIA, ESTRUTURA POLÍTICA E CONTROLO DO PODER (UNIVERSO POLÍTICO)



Fig. 20 Nas eleições legislativas, o chefe do Governo, Salazar, entra na luta contra os oposicionistas, com discursos extensos.



Fig. 21 Portugal endireita as finanças e escapa à grande depressão. O seu salvador ganha o corpo de D. Afonso Henriques e o rosto de Salazar.

O Estado Novo consolidou-se em Portugal a partir da Constituição de 1933, instaurando um regime autoritário assente numa forte centralização do poder político, no controlo da vida pública e na limitação das liberdades democráticas. Como é referido no documento *As eleições legislativas no Estado Novo*, "os anos que vão de 1933 a 1973 – ou seja, o período que mediou entre a aprovação da Constituição e as últimas eleições legislativas do Estado Novo, já com Marcello Caetano – são de luta constante entre um regime autoritário e só formalmente constitucional, saído da Ditadura Militar, e homens e mulheres que ao longo desses anos pugnaram pela sua substituição".[1] Apesar da existência formal de eleições, para o Parlamento e Constituição, o regime liderado por Oliveira Salazar funcionava através de mecanismos de vigilância, censura e condicionamento político que dificultavam qualquer verdadeira alternância de poder.

A criação da União Nacional enquanto estrutura política dominante reforçou a ideia de unidade em torno do regime. Não se tratava de um partido político democrático, mas de um instrumento de apoio e legitimação do poder salazarista. O sufrágio existia de forma controlada e as campanhas eleitorais eram organizadas dentro de limites muito apertados. Até 1945 não existiam sequer condições reais para o aparecimento de candidatos oposicionistas.

[1] Candidatos da oposição à assembleia nacional do estado novo (1945-1973) - Mário Matos e Lemos, Assembleia da República, p.19.

Apenas após o final da Segunda Guerra Mundial, perante a pressão internacional e a vitória das democracias europeias, o regime procurou transmitir uma imagem de abertura política, permitindo uma participação limitada da oposição nos atos eleitorais.

Mesmo assim, as eleições legislativas realizadas entre 1945 e 1973 decorreram num contexto profundamente desigual. O controlo administrativo do Estado, a censura à imprensa, a propaganda política da União Nacional e a vigilância sobre os oposicionistas impediam a existência de uma campanha livre. As listas da oposição enfrentavam dificuldades constantes: reuniões feitas quase em clandestinidade, problemas na aprovação de candidaturas, fiscalização apertada dos comícios e limitações à circulação de propaganda. Como refere Mário Matos e Lemos, "a escolha dos candidatos às eleições legislativas era sempre um processo demorado – até pelas condições de quase clandestinidade em que os oposicionistas se reuniam"[2].

As campanhas eleitorais transformavam-se, ainda assim, em raros momentos de debate político e mobilização pública. Em períodos eleitorais, "imediatamente, na primeira quinzena de outubro se multiplicam pelo país os comícios, as sessões de propaganda, as declarações, as entrevistas a jornais."[3] Apesar da forte repressão, estes momentos permitiam que parte da população tivesse contacto com discursos alternativos ao regime. A oposição procurava organizar-se antecipadamente, sendo referido que "dada a proximidade de eleições, os oposicionistas procuram organizar-se com antecedência."[4] No entanto, "os atritos surgem com o avizinhar do ato eleitoral,"[5] demonstrando as divisões internas, as dificuldades estratégicas e a pressão constante exercida pelo regime.



Fig. 22 A 3 de novembro de 1957, como qualquer cidadão, o professor Oliveira Salazar foi à Assembleia de votos que lhe competia, a fim de cumprir o dever de português.



Fig. 23 Arlindo Vicente a abraçar Mem Tinoco Verdial, numa sessão da candidatura do primeiro, anterior à sua desistência a favor da candidatura do General Humberto Delgado.

No contexto das eleições legislativas de 1957, consideradas das campanhas mais tensas e agressivas do Estado Novo. Franco Nogueira refere que se "inicia-se no mês de outubro de 1957, uma nova campanha para as eleições legislativas. Como em 1945, e depois em 1949 e 1953, produz-se um novo sobressalto cíclico na opinião pública."[6] O regime utilizava a propaganda oficial para apresentar os opositores como elementos associados à desordem e à subversão. O mesmo refere que "por seu lado, a União Nacional também organiza comícios e sessões de propaganda, e por todo o país os oposicionistas são denunciados sem mercê como querendo regressar a tempos antiquados que abriram o caminho à subversão."[7] Ao mesmo tempo, os candidatos oposicionistas denunciavam a falta de liberdade política, a censura, o condicionamento eleitoral e o controlo exercido pelo Estado.

Estes períodos eleitorais funcionavam como raros momentos de abertura política controlada, em que a oposição conseguia, durante algumas semanas, expor publicamente críticas ao regime. Foi neste ambiente político que se desenvolveu a participação de Mem Tinoco Verdial nas campanhas oposicionistas. A sua presença nas candidaturas legislativas de 1957, no Porto, e de 1961, em Braga, demonstra a persistência de setores da sociedade portuguesa que, apesar das dificuldades e riscos envolvidos, continuavam a desafiar o regime através da participação política. Estas campanhas não representavam apenas uma disputa eleitoral, mas também um gesto simbólico de resistência e afirmação democrática.

O sufrágio presidencial de 1958 constituiu um momento particularmente importante no despertar político da sociedade portuguesa. O impacto destas eleições foi profundo e o desgaste do regime tornou-se mais evidente. Como refere Franco Nogueira, "o sufrágio de 1958 provoca um forte abalo, e o regime parece gasto, puído. Sobretudo, considera-se atingida a autoridade carismática do seu chefe político."[8] Apesar disso, Salazar mantinha ainda uma forte autoridade simbólica junto de parte significativa da população. Sobre a sua imagem pública, o mesmo autor refere que Salazar "está com sessenta e um anos de idade, mas guarda um 'carisma' que é acentuado pela continuidade política, pelo hábito, até por um mistério pessoal que o rodeia."[9]

[2] Candidatos da oposição à assembleia nacional do estado novo (1945-1973) - Mário Matos e Lemos, Assembleia da República, p.29;
[3] Nogueira, Franco, 2000, *O Estado Novo*, p.55;
[4] Idem, p.83;;
[5] Idem, p.83;
[6] Idem, p.92;
[7] Idem, p.93;
[8] Idem, p.106;
[9] Idem, p.70.

Nas eleições legislativas de 1961, a tensão política manteve-se elevada. A oposição continuava sujeita a obstáculos administrativos e legais, sendo frequentes os problemas relacionados com a aceitação de listas e candidaturas. Foi precisamente nesse contexto que a Lista C de Braga, onde Mem Tinoco Verdial participou, acabou inicialmente rejeitada pelo governador civil, sendo posteriormente aprovada pelo Supremo Tribunal Administrativo. Este episódio demonstra claramente os mecanismos de controlo político existentes durante o Estado Novo e as dificuldades enfrentadas pelos oposicionistas mesmo dentro dos limitados espaços legais permitidos pelo regime.

Paralelamente, figuras da oposição como Cunha Leal[10] denunciavam publicamente o caráter autoritário do sistema. A sua visão do regime é sintetizada da seguinte forma: "autoritarismo estatal; errado dirigismo económico; acumulação de grandes fortunas; perversão dos costumes."[11] Estas críticas refletiam não apenas a contestação política ao Estado Novo, mas também um descontentamento crescente em relação às desigualdades sociais, à ausência de liberdade e ao controlo exercido sobre a sociedade portuguesa.



Fig. 24 Cartaz dos Candidatos da oposição democrática do Distrito do Porto.


CANDIDATOS DA OPOSIÇÃO À ASSEMBLEIA NACIONAL DO ESTADO NOVO (1945-1973) - UM DICIONÁRIO

Francisco José Cruz Pereira de Moura; Luís Filipe Lindley Cintra; António Fernandes Martins Coelho; Mário Augusto Sottomayor Leal Cardia; Francisco Marcelo Monteiro Curto; Urbano Augusto Tavares Rodrigues; Gilberto Lindim Ramos; Francisco de Almeida Salgado Zenha; Fernando Abranches Ferrão

Moçambique

1945 – *Delfim Costa; Ismael Costa; Paulino dos Santos Gil*

1961 – *António Almeida Santos; Carlos Adrião Rodrigues; Henrique Vasco Soares de Melo; José Sama Rita; Francisco Saraiva Barreto; Alberto Moreira; William Gérard Pott*

1969 – CEUD – *António Almeida Santos; Rui Baltasar dos Santos Alves; Parcídio Campos Rodrigues Costa; Heliodoro Sebastião Frescata; Luís Alberto Mayor Gonzalez; Francisco Saraiva Barreto; Rafael Nunes de Carvalho*

Ponta Delgada

1969 – CDE – *Ernesto Augusto Melo Antunes; Manuel Barbosa; António Eduardo Borges Coutinho; João Silvestre Pacheco; António Arruda*

1973 – *António Eduardo Borges Coutinho; Manuel Barbosa; Eduardo José Azevedo Ponces; Mariana de Medeiros da Câmara de Melo Cabral Marques; Olga Sousa Lima; Graça Forjaz Sampaio*

Portalegre

1945 – *Ernesto Amaro Lopes Subtil; José Luís Augusto das Neves; Manuel Hermenegildo Lourinho; Ruy de Andrade; José Adriano Pequito Rebelo; Jorge de Sampaio e Ega da Fonseca Bastos*

1949 – *José Adriano Pequito Rebelo; André Aurélio Nogueira de Mello e Castro Ribeiro; Jorge de Sampaio e Ega da Fonseca Bastos; João Pinto Ficão Caldeira*

1969 – CDE – *António Mendes Aleixo; Fernando de Mascarenhas; Joaquim Vitorino Namorado; Nuno Teotónio Pereira; Feliciano Falcão; Raul Sousa Pinto*

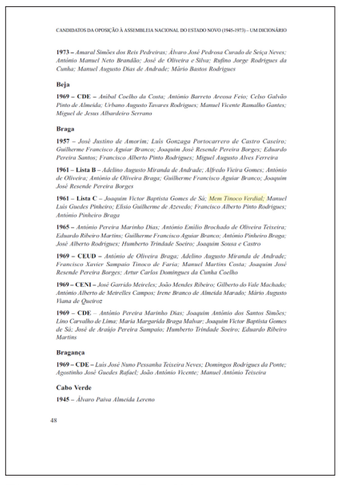
Porto

1953 – *Carlos Cal Brandão; Eduardo Ralha; Olívio da Silva França; Luís Severiano da Veiga; Eurico Felgueiras; António Cândido Miranda Macedo; João Correia Guimarães; Júlio Gróvio Coelho Guerra Semedo; António José de Sousa Pereira; Francisco José Cardoso Júnior*

1957 – *Mem Tinoco Verdial; Rodrigo Teixeira Mendes de Abreu; Amadeu Morais; Pedro Emiliano Veiga; Jaime Alves Vilhena de Andrade; Artur Morgado Ferreira dos Santos Silva; Artur de Oliveira Valença; Artur Vieira de Andrade; Augusto César de Barros; Manuel Coelho dos Santos*

52

Fig. 25 Lista de Candidatos por círculos eleitorais - 1957 - Porto


CANDIDATOS DA OPOSIÇÃO À ASSEMBLEIA NACIONAL DO ESTADO NOVO (1945-1973) - UM DICIONÁRIO

1973 – *Amaral Simões dos Reis Pedreiras; Álvaro José Pedrosa Curado de Seiça Neves; António Manuel Neto Brandão; José de Oliveira e Silva; Rufino Jorge Rodrigues da Cunha; Manuel Augusto Dias de Andrade; Mário Bastos Rodrigues*

Beja

1969 – CDE – *Aníbal Coelho da Costa; António Barreto Aresse Feio; Celso Galvão Pinto de Almeida; Urbano Augusto Tavares Rodrigues; Manuel Vicente Ramalho Gantes; Miguel de Jesus Alburdeiro Serrano*

Braga

1957 – *José Justino de Amorim; Luís Gonzaga Portocarrero de Castro Caseiro; Guilherme Francisco Aguiar Branco; Joaquim José Resende Pereira Borges; Eduardo Pereira Santos; Francisco Alberto Pinto Rodrigues; Miguel Augusto Alves Ferreira*

1961 – Lista B – *Adelino Augusto Miranda de Andrade; Alfredo Vieira Gomes; António de Oliveira; António de Oliveira Braga; Guilherme Francisco Aguiar Branco; Joaquim José Resende Pereira Borges*

1961 – Lista C – *Joaquim Victor Baptista Gomes de Sá; Mem Tinoco Verdial; Manuel Luís Guedes Pinheiro; Élísio Guilherme de Azevedo; Francisco Alberto Pinto Rodrigues; António Pinheiro Braga*

1965 – *António Pereira Marinho Dias; António Emílio Brochado de Oliveira Teixeira; Eduardo Ribeiro Martins; Guilherme Francisco Aguiar Branco; António Pinheiro Braga; José Alberto Rodrigues; Humberto Trindade Soeiro; Joaquim Sousa e Castro*

1969 – CEUD – *António de Oliveira Braga; Adelino Augusto Miranda de Andrade; Francisco Xavier Sampaio Tinoco de Faria; Manuel Martins Costa; Joaquim José Resende Pereira Borges; Artur Carlos Domingues da Cunha Coelho*

1969 – CENJ – *José Gorrido Meireles; João Mendes Ribeiro; Gilberto do Vale Machado; António Alberto de Morbeles Campos; Irene Branco de Almeida Marado; Mário Augusto Viana de Queiroz*

1969 – CDE – *António Pereira Marinho Dias; Joaquim António dos Santos Simões; Lino Carvalho de Lima; Maria Margarida Braga Malvar; Joaquim Victor Baptista Gomes de Sá; José de Araújo Pereira Sampaio; Humberto Trindade Soeiro; Eduardo Ribeiro Martins*

Bragança

1969 – CDE – *Luís José Nuno Pessanha Teixeira Neves; Domingos Rodrigues da Ponte; Agostinho José Guedes Rafael; João António Vicente; Manuel António Teixeira*

Cabo Verde

1945 – *Álvaro Paiva Almeida Lereno*

48

Fig. 26 Lista de Candidatos por círculos eleitorais - 1961 - Braga (lista C)

Através desta contextualização histórica, torna-se possível compreender melhor a importância da participação de Mem Tinoco Verdial nestes movimentos oposicionistas. Mais do que simples episódios eleitorais, estas campanhas inserem-se numa longa luta contra a estrutura autoritária do Estado Novo. A documentação das listas eleitorais onde participou funciona, assim, como prova concreta da sua intervenção política e da existência de formas de resistência que, mesmo limitadas e controladas pelo regime, contribuíram para o desgaste progressivo da ditadura.

[10] No exílio, foi uma das mais respeitadas vozes da oposição ao Estado Novo. Foi candidato oposicionista em diversos sufrágios e manteve sempre uma postura de grande combatividade contra o regime ditatorial que ajudara a instalar.
[11] Nogueira, Franco, 2000, *O Estado Novo*, p.84;

Ao analisar este universo político, percebe-se que o Estado Novo procurava manter uma aparência de normalidade constitucional e estabilidade institucional, mas sustentava-se através do controlo da informação, da repressão da oposição e da limitação da participação democrática. As eleições funcionavam frequentemente como instrumentos de legitimação do regime; contudo, para muitos oposicionistas, tornavam-se também oportunidades de denúncia, mobilização e resistência política.



Fig. 27 Cartaz de propaganda do Estado Novo.



Fig. 28 Cartaz da oposição.



Fig. 29 Cartaz de propaganda do Estado Novo.



Fig. 30 Cartaz da oposição.

02 REPRESSÃO, CENSURA E CONTROLO SOCIAL

O quotidiano dos portugueses durante o Estado Novo foi profundamente marcado pela vigilância, pelo medo e pela ausência de privacidade. Para além da repressão política visível, o regime construiu uma extensa rede de controlo social através da PVDE/PIDE/DGS, que se infiltrava na vida quotidiana da população por meio da vigilância, da delação e da censura.

Este clima de suspeita afetava profundamente as relações sociais e familiares. A expressão popular "as paredes têm ouvidos" tornou-se representativa desse ambiente de medo, em que qualquer conversa poderia ser denunciada. "Os chamados «bufos» encontravam-se nas cidades e nos campos, nas pequenas aldeias, vilas da província, nas empresas, nos sindicatos, nas escolas e nos cafés"[1]. Como refere ainda Irene Flunser Pimentel, "Se foi um facto que a PIDE/DGS teve muitos informadores, a principal razão da sua eficácia foi «o clima de desconfiança criado pelo pressentimento da sua existência»"[2].

Os motivos para colaborar com a PIDE eram variados. Irene Flunser Pimentel afirma que "Era-se informador por inveja, mas também por chantagem e por partilha do poder"[3]. Duncan Simpson acrescenta que "a pobreza endémica no Portugal salazarista acabou, de maneira perversa, por constituir um terreno muito fértil para o recrutamento de candidatos e de agentes informadores da PIDE"[4]. Segundo o historiador, muitas destas pessoas viviam em "absoluta dificuldade económica e social"[5], vendo na colaboração com a polícia política uma forma de sobrevivência.

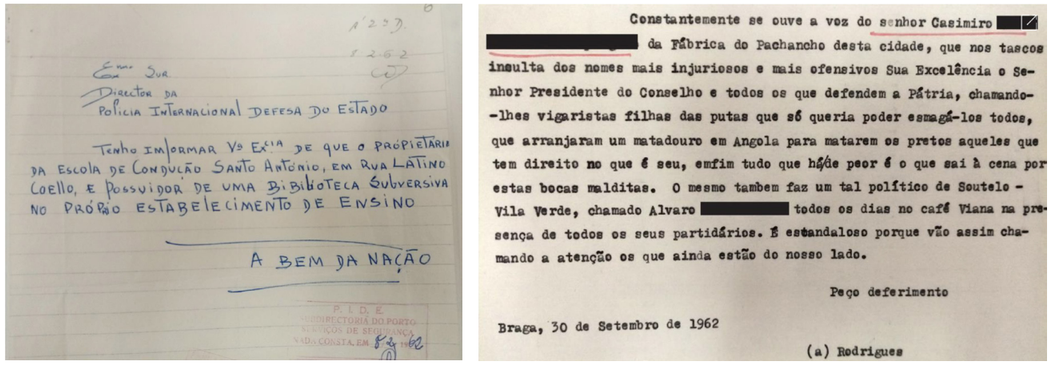
A vigilância estendia-se igualmente à correspondência privada. Irene Flunser Pimentel explica que "A interceção postal, chamada «operação cegonha», apoiava-se nos serviços de Correios e Telecomunicações (CTT) e estava montada com o conhecimento a nível ministerial"[6]. Funcionários dos CTT colaboravam com a polícia política, separando correspondência considerada suspeita. Muitas cartas eram abertas, lidas e arquivadas pela PIDE. Como refere a autora, "A correspondência suspeita era aberta com vapor, lida, fotocopiada e colocada novamente no envelope, que depois de fechado, era devolvido ao circuito de distribuição dos CTT"[7].

Este sistema obrigava muitos opositores a desenvolver estratégias para escapar à vigilância. Francisco Fanhais recorda que, quando estava em França, a mãe lhe escreveu: "Filho, aqui assim há nuvens negras (...) estás aí em França aproveita o sol enquanto podes", utilizando metáforas para evitar referências diretas à situação política. O próprio Francisco Fanhais pedia aos amigos: "Quando me escreverem uma carta não ponham o nome completo, ponham os dois nomes do meio, Júlio Amorim,"[8] numa tentativa de escapar ao controlo da PIDE.

---

[1] Pimentel, Irene Flunser, 2022, *Informadores da PIDE - uma tragédia nacional*, p.142;
[2] Idem, p.146;
[3] VISÃO, "Não há maior tragédia do que a falta de confiança e a traição", jornalista Clara Teixeira em entrevista à historiadora Irene Flunser Pimentel;
[4] Renascença: O que dizem as cartas que os portugueses escreviam à PIDE? jornalista Maria João Costa em entrevista ao historiador Duncan Simpson;
[5] Idem;
[6] Pimentel, Irene Flunser, 2022, *Informadores da PIDE - uma tragédia nacional*, p.111;
[7] Idem, p.112;
[8] Nos Apêndices, Entrevista a Francisco Fanhais, p.224.

O cantor relatou ainda um episódio que demonstra a dimensão da interceção postal durante a ditadura. Depois de escrever a um amigo a pedir ajuda, nunca recebeu resposta. Apenas após o 25 de Abril descobriu, na Torre do Tombo, que a carta tinha sido apreendida pela polícia política: "Eu a pensar mal do António (...) quando afinal a culpa não foi dele (...) foi de alguém que se meteu entre nós (a PIDE)."[9] Este episódio confirma a forma como a polícia política interferia diretamente nas relações pessoais e na comunicação privada dos cidadãos.



Em Sua
Director da
Polícia Internacional Defesa do Estado

Tenho informar Vª Exª de que o proprietário da Escola de Condução Santo António, em Rua Latino Coello, é possuidor de uma Biblioteca Subversiva no próprio estabelecimento de ensino

A bem da Nação

P. I. D. E.
Inspectoria do Porto
Serviços de Segurança
Vista e Conta, em 8-3-962

Constantemente se ouve a voz do senhor Casimiro [redacted] da Fábrica do Pachancho desta cidade, que nos tascos insulta dos nomes mais injuriosos e mais ofensivos Sua Excelência o Senhor Presidente do Conselho e todos os que defendem a Pátria, chamando-lhes vigaristas filhas das putas que só queria poder esmagá-los todos, que arranjaram um matadouro em Angola para matarem os pretos aqueles que tem direito no que é seu, emfim tudo que háde peor é o que sai à cena por estas bocas malditas. O mesmo tambem faz um tal político de Soutelo - Vila Verde, chamado Alvaro [redacted] todos os dias no café Viana na presença de todos os seus partidários. É estandaloso porque vão assim chamando a atenção os que ainda estão do nosso lado.

Peço deferimento

Braga, 30 de Setembro de 1962

(a) Rodrigues

Fig. 31 Exemplo de 2 cartas de denúncia de informadores para a PIDE.

O regime incentivava esta lógica de denúncia e vigilância permanente. Como escreve Irene Flunser Pimentel, "Mas a denúncia e a vontade de ser informador resultava frequentemente de interesses mesquinhos, entre os quais se contavam a inveja, o desejo de benesses, ou o desejo de partilhar poder com a ditadura e exercê-la no seio de um determinado microcosmos"[10] A própria ideia de comunidade e confiança social era profundamente fragilizada pela suspeita constante como refere na entrevista com Dra Ana Sofia Ferreira, "Uma pessoa podia denunciar qualquer outra anonimamente sem qualquer problema e era aberto um processo sobre essa pessoa."[11]

Para além da correspondência, as escutas telefónicas constituíam outro importante instrumento de vigilância. Irene Flunser Pimentel refere que "Embora um cargo na interceção postal fosse o mais ambicionado no seio da PIDE/DGS, a chefia da escuta também o era"[12]. As chamadas eram monitorizadas a partir da sede da PIDE na Rua António Maria Cardoso. Segundo a autora, "Assim que o «telefone escutado» ligava para outro, o sistema [...] registava o número marcado, começando um gravador a rodar no momento em que era levantado o auscultador".[13]

As informações recolhidas podiam servir como instrumento de pressão e chantagem. Irene Flunser Pimentel explica que os agentes extraíam das conversas "elementos considerados necessários", incluindo dados pessoais e familiares que poderiam ser utilizados "como chantagem, para assustar ou deprimir o alvo da escuta"[14]. Mesmo quando não existiam escutas efetivas, muitos oposicionistas acreditavam estar permanentemente vigiados. Como refere a autora, "Os oposicionistas políticos também se sabiam escutados pelo telefone, embora nem sempre o fossem, mas funcionavam como se isso estivesse sempre a acontecer."[15]

[9] Nos Apêndices, Entrevista a Francisco Fanhais, p.234.
[10] Pimentel, Irene Flunser, 2022, *Informadores da PIDE - uma tragédia nacional*, p.174;
[11] Nos Apêndices, Entrevista a Dra Ana Sofia Ferreira, p.138;
[12] Pimentel, Irene Flunser, 2022, *Informadores da PIDE - uma tragédia nacional*, p.118;
[13] Idem, p.118;
[14] Idem, p.119;
[15] Idem, p.120.



Fig. 32 Telefone dos anos 50 e 60.

A vigilância e a suspeita marcaram profundamente o quotidiano durante o Estado Novo, afetando até situações banais da vida diária. O medo das escutas telefónicas levava muitas pessoas a moderar aquilo que diziam, conscientes de que poderiam estar a ser observadas pela polícia política. É neste contexto que se enquadra o episódio relatado por Alice Vieira, interrogada pela PIDE depois de, numa chamada telefónica, afirmar que "os russos já aí vão", referindo-se apenas a bolos. Este episódio demonstra o clima de controlo e paranoia vivido durante a ditadura.

Desta forma, a repressão do regime não se limitava às prisões políticas ou à censura oficial. O Estado Novo construiu um sistema de vigilância quotidiana que penetrava na intimidade da vida privada dos portugueses, condicionando comportamentos, silenciando opiniões e destruindo relações de confiança. O medo da denúncia, da carta intercetada ou da chamada escutada tornou-se parte integrante da experiência social durante a ditadura, contribuindo para a manutenção de um regime autoritário que procurava controlar não apenas a ação política, mas também o pensamento e a vida quotidiana da população portuguesa.



Fig. 33 Sede da PIDE na rua Antório Maria Cardoso em Lisboa.

02 CULTURA, RESISTÊNCIA E CONTESTAÇÃO (UNIVERSO ARTÍSTICO/ CULTURAL)

Durante o Estado Novo, a cultura desempenhou uma dupla função na sociedade portuguesa: simultaneamente instrumento de propaganda do regime e espaço de resistência e contestação política. A pintura, a música, a literatura e outras formas de expressão artística desenvolveram-se num contexto marcado pela censura, pela vigilância da PIDE e pelo controlo exercido pelo Estado sobre a produção cultural.



Fig. 34 Salazar e António Ferro.

À semelhança de outras artes, também a pintura foi utilizada como veículo ideológico do regime. António Galopim de Carvalho afirma que "para o regime do Estado Novo, a pintura devia ser um instrumento de estabilidade social e não um espaço de contestação, pelo que devia assentar nos valores do nacionalismo tradicional, do ruralismo, da família bem estruturada e do catolicismo."[1] O Estado Novo procurava promover uma estética conservadora, figurativa e moralmente disciplinada, adequada à visão nacionalista e católica defendida por Salazar. O mundo rural português era frequentemente apresentado como símbolo moral da nação, através de representações idealizadas da vida no campo, das tradições populares e da família.

Apesar de o regime não impor oficialmente um único estilo artístico, existia uma clara preferência por linguagens académicas e conservadoras, enquanto movimentos como o neo-realismo, o surrealismo ou o abstracionismo eram frequentemente vistos com desconfiança. Como refere ainda António Galopim de Carvalho, "para o Estado Novo, a arte devia servir a ordem, não a crítica."[2] Neste contexto, o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), criado em 1933 e posteriormente transformado em Secretariado Nacional de Informação (SNI), dirigido por António Ferro, desempenhou um papel central na instrumentalização cultural do regime. Através de exposições oficiais, concursos, encomendas públicas e prémios artísticos, o Estado procurava selecionar e promover artistas alinhados com os valores ideológicos do salazarismo. Segundo o autor, "a promoção selectiva de artistas, a censura e a vigilância das instituições estudantis e culturais deixaram marcas nesta expressão da criatividade artística."[3]

[1] Galopim de Carvalho, A. (2026, 6 de abril). A pintura durante o Estado Novo. Jornal Maio;
[2] Idem, artigo;
[3] Idem, artigo.

Foi precisamente neste ambiente de controlo cultural que surgiram importantes movimentos de resistência artística. A Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA) tornou-se um espaço fundamental de encontro entre artistas oposicionistas e defensores da liberdade cultural. Paradoxalmente, foi também na SNBA que o Secretariado Nacional de Informação realizou, em 1935 e 1936, as suas primeiras grandes exposições oficiais, contexto em que António Ferro anunciou a chamada "Política do Espírito". No entanto, ao longo da década de 1940, aquele espaço transformar-se-ia progressivamente num importante centro de intervenção cívica e artística contra o regime.

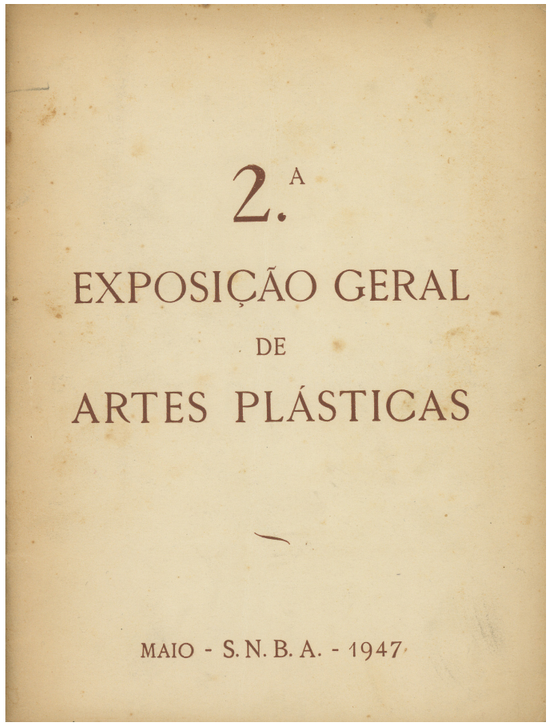


Fig. 35 Catálogo da 2ª Exposição Geral de Artes Plásticas.

Com o final da Segunda Guerra Mundial, muitos oposicionistas acreditaram na possibilidade de abertura democrática em Portugal. A criação do Movimento de Unidade Democrática (MUD), em 1945, deu origem à Comissão de Escritores, Jornalistas e Artistas Democráticos (CEJAD), responsável pela organização das Exposições Gerais de Artes Plásticas (EGAP), realizadas anualmente entre 1946 e 1956 na SNBA. Estas exposições procuravam democratizar o acesso à arte e construir uma frente cultural de oposição aos salões oficiais do Estado Novo. Como se podia ler no prefácio do catálogo da II Exposição Geral de Artes Plásticas, pretendia-se "aproximar a arte do povo [...] trazer ao povo uma mensagem de amizade e solidariedade"[4]

As EGAP reuniram "toda uma geração de escultores, pintores, arquitetos, fotógrafos e desenhadores gráficos, unidos não apenas pela diversidade estética, mas também pela oposição ao fascismo"[5]. Mário Dionísio recordaria mais tarde que "por mais importantes que fossem as diferenças que os separavam (...) algo de comum os unia", acrescentando que "além de impressionistas ou naturalistas, surrealistas ou neo-realistas, eram também anti-fascistas."[6]

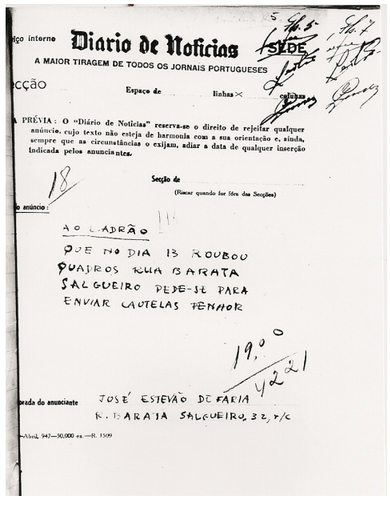
O crescimento destas iniciativas rapidamente despertou a repressão do regime. Foi na II Exposição Geral de Artes Plásticas, inaugurada em maio de 1947, que se transformou num dos mais importantes momentos de resistência cultural ao Estado Novo. Num contexto político particularmente tenso, marcado pela repressão sobre o MUD Juvenil, pelas prisões de estudantes e pela perseguição crescente aos oposicionistas, as EGAP afirmavam-se como um espaço alternativo de liberdade artística e intervenção política. Ligados ao MUD, ao MUD Juvenil e à Comissão de Escritores, Jornalistas e Artistas Democráticos (CEJAD), muitos dos artistas participantes encontravam-se já referenciados pela polícia política e alguns haviam mesmo passado pelas prisões do regime, como Júlio Pomar.

[4] Prefácio do Catálogo da 2ª Exposição Geral de Artes Plásticas, 1947;
[5] Mário Dionísio, Um grande comício sem palavras: a partir da 2.ª Exposição Geral de Artes Plásticas de 1947, Lisboa, Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, s.d., p. XX;
[6] Idem.

Apesar da forte repressão, as Exposições Gerais continuaram a crescer e tornaram-se um importante espaço de afirmação do neo-realismo nas artes plásticas portuguesas. Como afirmaria mais tarde Mário Dionísio, tratava-se de uma frente comum onde artistas de diferentes correntes estéticas se uniam enquanto "anti-fascistas."[7]. As EGAP ficaram reconhecidas como o verdadeiro "Salão da Oposição" entre 1946 e 1956, funcionando simultaneamente como espaço artístico, político e simbólico de resistência ao Estado Novo.


Diário da Manhã
«Nada contra a Nação» «Tudo pela Nação»
A «FRENTE POPULAR» DA ARTE
OU A «UNIDADE» NO PESSIMISMO E NA DESORDEM
manifesta-se numa exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes
em que figuram verdadeiros burgueses e pseudo-proletários e em que aparecem as botas de elástico do Sr. Falcão Trigoso e o modernismo de lampa de caixa de amendoas fazendo fundo aos «revoltados sociais»
MANIFESTO
de estudantes portugueses
HÁ FOME NA ROMÉNIA
mas os russos exigem agora do Governo romeno 400 vagões de boa farinha branca
PARA ALIMENTO DOS SOLDADOS SOVIETICOS
PRESIDÊNCIA DO CONSELHO
Subsecretário de Estado da Guerra
Ministro da Economia
Fig. 36 Jornal Diário da Manhã com a crítica à Exposição do Regime.

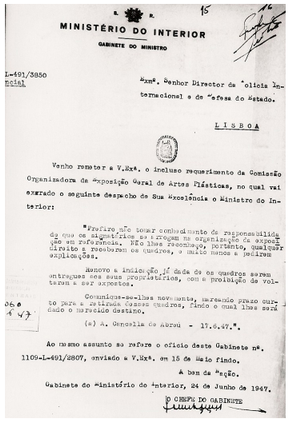
A reação da imprensa oficial ao evento revelou o receio do regime perante a contestação artística. O Diário da Manhã, órgão do regime, classificava os artistas da exposição como "inimigos declarados ou encapotados da Revolução Nacional" e descrevia as obras expostas como "uma verdadeira salada russa" composta por "figuras teratológicas", "rostos escaveirados de famintos e de loucos" e "um macabro cortejo de horrores."[8] Poucos dias depois, a PIDE invadiu a exposição e apreendeu 11 quadros, numa operação realizada sem testemunhas públicas. O episódio tornou-se um dos exemplos mais marcantes da repressão cultural durante o Estado Novo e demonstrou claramente o medo do regime relativamente ao potencial político da arte.


Diario de Noticias
A MAIOR TIRAGEM DE TODOS OS JORNAIS PORTUGUESES
PIDE
Espaço de Linhas × colunas
PRÉVIA: O «Diário de Notícias» reserva-se o direito de rejeitar qualquer anúncio, cujo texto não esteja de harmonia com a sua orientação e, ainda, sempre que as circunstâncias o exijam, adiar a data de qualquer inserção indicada pelos anunciantes.
Secção de
(Riscar quando for fora das Secções)
AO LADRÃO
QUE NO DIA 13 ROUBOU
QUADROS RUA BARATA
SALGUEIRO PEDE-SE PARA
ENVIAR CAUTELAS PENHOR
19,00
JOSÉ ESTEVÃO DE FARIA
R. BARATA SALGUEIRO, 32, r/c
Fig. 37 Folha com o pedido do anúncio no Diário de Notícias.

O impacto da apreensão das obras pela PIDE rapidamente ultrapassou o espaço expositivo e tornou-se um episódio simbólico da repressão cultural exercida pelo Estado Novo. O caso assumiu contornos particularmente embaraçosos para o regime quando, no dia 14 de maio de 1947, surgiu no Diário de Notícias um anúncio irónico que dizia: «**Ao ladrão – Que no dia 13 roubou quadros Rua Barata Salgueiro, pede-se para enviar cautelas penhor**». O anúncio ridicularizava diretamente a atuação da polícia política e provocou a indignação das autoridades. A PIDE tentou identificar os responsáveis junto do jornal, mas apenas conseguiu obter um nome falso. Sabe-se hoje que os autores do anúncio foram os estudantes de arquitetura Joaquim Cadima e Nuno San Payo, tendo este último redigido o texto de forma ambidestra para dificultar a identificação da caligrafia.


AO LADRÃO
Que no dia 13 roubou
quadros Rua Barata Sal-
gueiro, pede-se para en
viar cautelas penhor.
Fig. 38 Anúncio no Jornal.

[7] Júlia Azevedo, "José Viana (1922-2003) e a 2.ª EGAP ou de como as artes servem a política", As Causas da Júlia, 9 de maio de 2017;
[8] Mário Dionísio, Um grande comício sem palavras: a partir da 2.ª Exposição Geral de Artes Plásticas de 1947, Lisboa, Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, s.d., p. XX.



MINISTÉRIO DO INTERIOR

GABINETE DO MINISTRO

L-491/3850
ncial

Exmº. Senhor Director da Polícia Internacional e de Defesa do Estado.

LISBOA

Venho remeter a V.Exª. o incluso requerimento da Comissão Organizadora da Exposição Geral de Artes Plásticas, no qual vai exarado o seguinte despacho de Sua Excelência o Ministro do Interior:

"Prefiro não tomar conhecimento de responsabilidades que os signatários se arrogam na organização da exposição em referência. Não lhes reconheço, portanto, qualquer direito a reclamarem os quadros, o mais menos a palavra explicações."

Mando-o entregar as suas proprietários, com a proibição de voltarem a ser expostos.

Comunicou-se-lhes novamente, marcando prazo curto para a retirada destes quadros, findo o qual lhes será dado o serviço destino.

(a) A. Gonçalo de Abreu - 17.6.47."

Ao mesmo assunto se refere o ofício deste Gabinete nº. 1109-L-491/2807, enviado a V.Exª. em 15 de Maio findo.

A bem da Nação.

Gabinete do Ministério do Interior, 24 de Junho de 1947.

O CHEFE DO GABINETE

Fig. 39 Carta do Ministro à CO.

Enfurecida com a situação, a PIDE chamou à Rua António Maria Cardoso todos os autores das obras apreendidas e obrigou-os, individualmente, a escrever numa folha em branco o título do quadro confiscado, o nome completo, a morada, a data e a assinatura, numa tentativa de comparar as caligrafias e descobrir os responsáveis pelo anúncio. Entretanto, após o "assalto" policial à exposição, o público acorreu em grande número à Sociedade Nacional de Belas-Artes para observar os espaços vazios deixados nas paredes pelos quadros retirados pela polícia política. A ausência das obras transformou-se, paradoxalmente, numa poderosa imagem simbólica da censura e da repressão cultural do regime.

A Comissão Organizadora da II Exposição Geral de Artes Plásticas protestou formalmente junto do Ministério do Interior, exigindo a devolução das obras e explicações para a apreensão. Contudo, o ministro recusou reconhecer legitimidade à comissão, limitando-se a informar que "**os quadros podem ser levantados pelos autores mas não podem voltar a ser expostos**". Apenas a 3 de julho de 1947 a Comissão Organizadora acusaria oficialmente o recebimento das obras apreendidas. O episódio terminaria com o relatório final da PIDE, datado de 26 de julho de 1947, no qual a polícia reconhecia não ter sido possível identificar o autor do anúncio publicado no Diário de Notícias, "porquanto a espécie de letra usada tal não permite."[9]

Neste contexto, a participação de Maria Keil na II Exposição Geral de Artes Plásticas e a apreensão da sua obra *Regresso à Terra* constituem não apenas um episódio artístico, mas também um importante testemunho histórico da resistência cultural e política ao Estado Novo, segundo Mário Dionísio, "ia-se à EGAP como se vai a uma manifestação. (...) era como um grande comício sem palavras."[10]



Fig. 40 Quadro de Maria Keil "Regresso à terra."



Fig. 41 Maria Keil.

O episódio permaneceu na memória da família e foi recordado pelo filho da artista, Pitum Keil, que relata que "a minha mãe, fez um requerimento, a pedir explicações à PIDE. Então, a explicação que lhe deram é que era um enterro que não tinha um padre."[11] A justificação dada pelas autoridades evidencia não apenas o controlo político exercido sobre as artes, mas também a dimensão moral e religiosa da censura durante o Estado Novo. A ausência da figura do padre no quadro foi interpretada pelo regime como um elemento incompatível com os valores nacionalistas e católicos defendidos pela ditadura.

Tal como aconteceu nas artes plásticas, também a música desempenhou um papel fundamental na resistência ao Estado Novo. A chamada música de intervenção tornou-se uma importante forma de protesto político e consciencialização social. Como refere Dave Jenks, "a música sempre foi uma forma de expressão artística que pode ser utilizada como meio de protesto e resistência."[12] Num contexto de censura e repressão, muitos músicos utilizaram as canções como veículo de denúncia social e política.



Fig. 42 Francisco Fanhais.

Francisco Fanhais descreve o impacto que a música de intervenção teve na sua formação política e artística, particularmente através do contacto com a obra de José Afonso. Como refere que, "aquilo para mim foi assim uma revelação autêntica, porque, pela poesia era possível denunciar com uma qualidade fabulosa, poética, como era o Zeca, a denúncia de situações reais vividas, nessa situação, nessa altura."[13] A música surgia, assim, como uma forma alternativa de resistência e consciencialização política, capaz de ultrapassar os limites impostos pela censura.

O próprio Francisco Fanhais sublinha ainda a dimensão coletiva e transformadora da música de intervenção ao recordar o encontro com José Afonso: "Foi um encontro muito, muito feliz, muito profundo, porque percebemos que através da música, dos poemas, da nossa voz, a nossa intenção era despertar consciências, era não deixar que os ideais de liberdade, paz e justiça fossem por água abaixo no nosso país."[14] Estas palavras demonstram como a música era entendida não apenas como expressão artística, mas também como forma de intervenção cívica e política.

Também Manuel Freire recorda o impacto das canções de intervenção junto dos soldados mobilizados para a Guerra Colonial. Afirma que "no navio, havia alguém que levava os meus discos [...] e que foi passando esses discos para alguns que não conheciam". O cantor explica ainda que muitos jovens partiam para África "convencidos que iam numa missão heróica e patriótica"[15] mas acabavam por confrontar-se com uma realidade muito diferente daquela que lhes era transmitida pela propaganda do regime. Como refere Manuel Freire, "foram depoimentos que me emocionaram muito porque mostravam que as canções serviam para alguma coisa."[16]

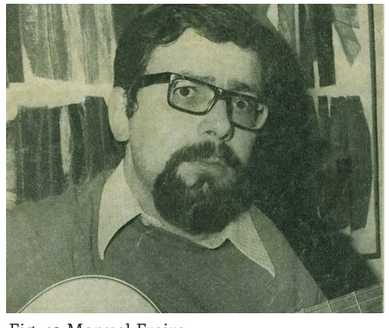


Fig. 43 Manuel Freire.

Mário Dionísio sublinharia mais tarde a importância de preservar a memória destes acontecimentos, afirmando ser necessário "relembrar, sublinhar, não deixar esquecer o que foi a perseguição sistemática ao homem livre e à cultura, em Portugal, durante meio século de fascismo e o espírito de sempre renovada resistência, que lhe fez face." [17]

[9] Júlia Azevedo, "José Viana (1922-2003) e a 2.ª EGAP ou de como as artes servem a política", As Causas da Júlia, 9 de maio de 2017;
[10] Mário Dionísio, Um grande comício sem palavras: a partir da 2.ª Exposição Geral de Artes Plásticas de 1947, Lisboa, Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, s.d., p. XX;
[11] Nos Apêndices, entrevista a Pitum Keil, p.249;
[12] Jenks, Dave, 2024. *A música como forma de resistência: sobre a música de intervenção em Portugal*;
[13] Nos Apêndices, entrevista a Francisco Fanhais, p.217;
[14] Idem, p.217 e 218;
[15] Nos Apêndices, entrevista a Manuel Freire, p.182;
[16] Idem, p.190;
[17] Mário Dionísio, Um grande comício sem palavras: a partir da 2.ª Exposição Geral de Artes Plásticas de 1947, Lisboa, Casa da Achada – Centro Mário Dionísio, s.d., p. XX;

02 ESTADO NOVO E A JUSTIÇA (UNIVERSO JUDICIAL)

A justiça constituiu um dos principais instrumentos de repressão e consolidação do Estado Novo. Desde os primeiros anos da Ditadura Militar e, posteriormente, com a institucionalização do regime salazarista, o poder político procurou criar um enquadramento jurídico que permitisse criminalizar a oposição e legitimar a repressão sobre todos aqueles que contestassem a ordem estabelecida. A definição dos chamados "crimes políticos e sociais" tornou-se, por isso, uma preocupação central do regime.



Fig. 44 O sistema judicial da época.

Como refere Maria da Conceição Ribeiro, "A necessidade de garantir a «segurança do Estado», apresentada como principal justificação para a separação entre delitos comuns e delitos políticos, suscitou diversas alterações ao Código Penal, corporizadas num conjunto de decretos que estabeleceram o quadro jurídico dos crimes políticos e sociais."[1]

Logo após a consolidação do poder de Salazar, o regime criou um sistema judicial de exceção destinado especificamente à perseguição política. O Decreto de 5 de dezembro de 1932, estabeleceu o regime de punição dos delitos políticos, prevendo penas de prisão, desterro e internamento em colónias penais. O diploma determinava ainda que aqueles que fizessem propaganda ou incitassem "à indisciplina social e à subversão violenta das instituições e princípios fundamentais da sociedade"[2] poderiam ser condenados a prisão correcional ou internamento em colónias penais agrícolas. A legislação abrangia um conjunto extremamente vasto de situações, permitindo ao regime transformar a contestação política em crime judicial.

Segundo Maria da Conceição Ribeiro, o decreto de 1932 instituiu "como princípio fundamental para a definição dos crimes especificamente políticos o «móbil que impeliu o agente», daqui resultando que apenas os que agirem por «motivos patrióticos, embora viciados de errada visão», deverão merecer um estatuto distinto do dos criminosos de delitos comuns."[3] Na prática, esta formulação permitia ao regime controlar subjetivamente a definição de delito político, criminalizando comportamentos, opiniões e formas de resistência consideradas ameaçadoras para a estabilidade do Estado Novo.

[1] Maria da Conceição Ribeiro, A Polícia Política no Estado Novo – 1926-1945, p. 211;
[2] Comissão Comemorativa 50 Anos 25 de Abril. (s.d.). Os «crimes políticos» no Estado Novo. 50 Anos 25 de Abril.;
[3] Maria da Conceição Ribeiro, A Polícia Política no Estado Novo – 1926-1945, p. 212.

Entre os crimes políticos incluíam-se "qualquer espécie de ofensa contra o prestígio da República ou contra a honra e consideração do seu presidente ou do Governo", bem como "a propaganda, incitamento [...] ou provocação à indisciplina social e à subversão violenta das instituições e princípios fundamentais da sociedade."[4] A própria greve surgia implicitamente enquadrada como ameaça política. O regime procurava assim transformar a dissidência em infração criminal, legitimando juridicamente a repressão sobre oposicionistas, sindicalistas, estudantes, intelectuais e militantes antifascistas.

Para julgar estes delitos foram criados os Tribunais Militares Especiais (TME), inicialmente em Lisboa e no Porto. Mais tarde, em 1945, estes tribunais dariam lugar aos Tribunais Plenários, numa tentativa de modernização da imagem externa do regime após a vitória dos Aliados na Segunda Guerra Mundial. Contudo, esta alteração foi essencialmente cosmética. Como refere o texto *Os Tribunais Plenários*, "o pós-guerra levou Salazar a procurar um novo rosto político para o Estado. Fez uma operação de cosmética jurídica."[5] Na prática, mantinham-se os mesmos mecanismos repressivos, a mesma dependência da polícia política e a ausência de garantias judiciais para os acusados.



Fig. 45 Interior do Tribunal Plenário da Boa Hora em Lisboa.

[4] Maria da Conceição Ribeiro, A Polícia Política no Estado Novo – 1926-1945, p. 213;
[5] História de Portugal. (2013, 21 de novembro). Tribunais Plenários no Estado Novo. Disponível em: História de Portugal – Tribunais Plenários no Estado Novo.

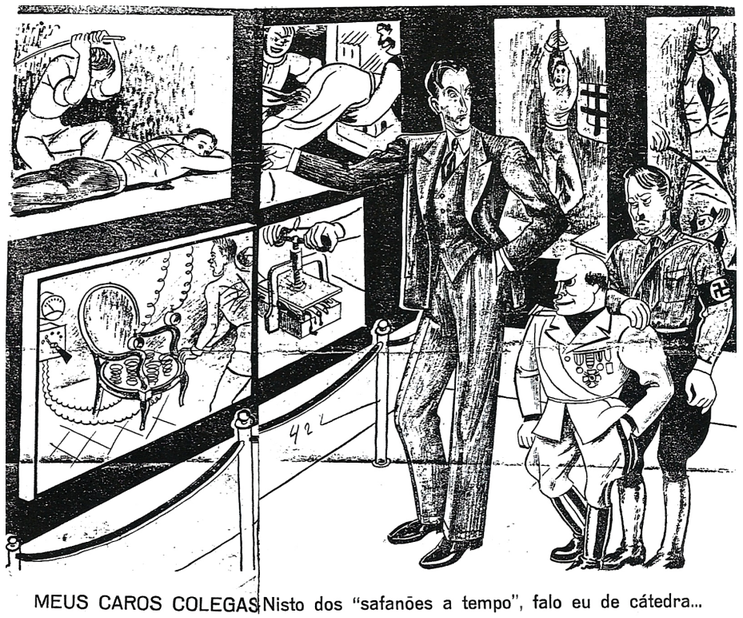


Fig. 46 Caricatura inspirada na conhecida frase de Salazar sobre a tortura. In A verdade, nº9, janeiro de 1934.

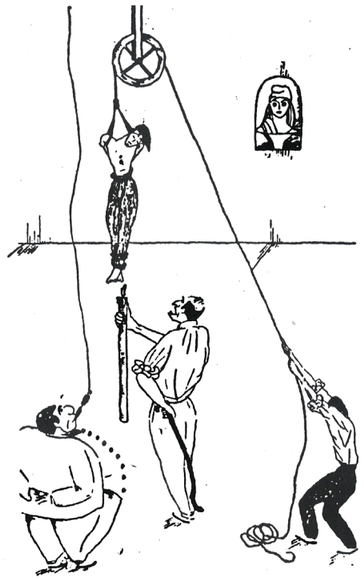


Fig. 47 Exemplo de torturas praticadas pela polícia, segundo a oposição. In Verdade, nº9, janeiro de 1934

Os Tribunais Plenários tornaram-se um dos símbolos mais evidentes da repressão judicial do Estado Novo. Formalmente pertencentes ao Ministério da Justiça, funcionavam em estreita articulação com a PIDE/PVDE, que controlava a investigação, a recolha de provas e a instrução dos processos. Como escreve Maria da Conceição Ribeiro, "Foi este TME que funcionou como instância de julgamento dos crimes políticos até outubro de 1945, só então sendo extinto e substituído por um Tribunal Plenário dependente do Ministério da Justiça."[6]

Na realidade, a polícia política assumia um poder quase absoluto sobre os processos. A PVDE, mais tarde PIDE, detinha amplos poderes de instrução, podendo prender, interrogar e manter os suspeitos em prisão preventiva durante largos períodos. Como refere a autora, "Assim, as investigações adicionais ordenadas pelo TME revelavam-se, na prática, de diminuta importância, transformando a PVDE no órgão quase exclusivo em matéria de instrução preparatória."[7] A ausência de instrução contraditória e o carácter secreto dos processos impediam qualquer verdadeiro direito de defesa.

A violência física e psicológica era também um instrumento sistemático da justiça política do regime. Maria da Conceição Ribeiro afirma que "O recurso à tortura como forma de quebrar a resistência dos presos e assegurar as suas «confissões» foi sistematicamente adoptado pela PVDE"[8] . A própria linguagem utilizada pelo regime procurava banalizar a violência. A autora acrescenta: "Não tem outro significado o eufemismo salazarista dos «safanões a tempo», legitimando o uso da violência sobre alguns como garantia da tranquilidade de todos."[9]

[6] A Polícia Política no Estado Novo – 1926-1945, p. 215;
[7] Idem, p. 218;
[8] Idem, p. 229;
[9] Idem, p. 229;

Os julgamentos políticos decorriam frequentemente em ambientes intimidatórios, dominados pela presença da polícia política. Segundo o testemunho do advogado Alexandre Babo, "No Plenário de Lisboa muitas vezes os réus eram espancados pelos agentes da PIDE, durante os julgamentos e arrancados dali à força, quando exigiam apresentar as suas razões. E isto com a aquiescência dos juízes que constituíam o Tribunal."[10] As audiências eram muitas vezes limitadas ao público e os advogados de defesa enfrentavam constantes obstáculos, intimidações e ameaças.

É neste contexto repressivo que se enquadra a história de Maria Isabel Aboim Inglez, uma das figuras femininas mais marcantes da resistência antifascista portuguesa. Destacou-se pela sua firmeza política, pelo envolvimento cívico e pela coragem com que enfrentou o regime. Como refere Margarida Tengarrinha, "Muitos a classificaram como «A Mulher Sem Medo», naquela época em que, em Portugal, o medo era a arma que a ditadura fascista lançava como uma rede paralisante sobre o país."[11]

Professora universitária, diretora do Colégio Fernão de Magalhães e participante ativa nos movimentos democráticos da oposição, Maria Isabel Aboim Inglez tornou-se alvo direto da repressão política. O encerramento do colégio que dirigia, a proibição de exercer funções docentes e a vigilância permanente exercida pela PIDE demonstram a forma como o regime utilizava os mecanismos judiciais e administrativos para destruir a vida profissional e social dos opositores.

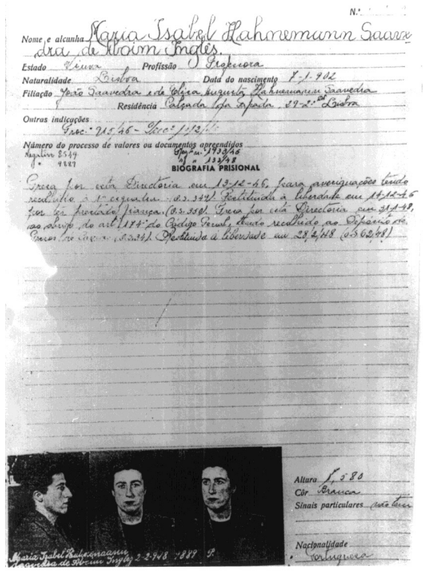


Fig. 48 Ficha da PIDE de Maria Isabel Aboim Inglez.



Fig. 49 Foto da PIDE de Carlos Aboim Inglez aquando da sua libertação.

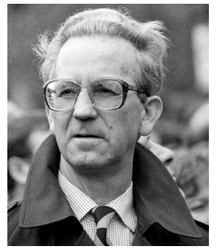


Fig. 50 Carlos Aboim Inglez.



Fig. 51 Gravura em linóleo de José Dias Coelho, 1954.



Fig. 52 Cartaz editado pelo MUD Juvenil exigindo a libertação de Carlos Aboim Inglez, em 1954.

A perseguição estendeu-se igualmente à sua família. O seu filho, Carlos Aboim Inglez, militante comunista e dirigente do PCP, foi preso várias vezes pela PIDE, torturado e condenado pelos tribunais políticos do regime. Em 1949, durante a campanha de Norton de Matos, foi detido pela primeira vez. Recordaria mais tarde: "Prenderam-me no Largo de Alcântara [...] O PIDE que me prendeu [...] desataram aos pontapés, aos insultos e aos murros."[12] Em 1959 seria novamente preso, permanecendo encarcerado até 1967.

Apesar da repressão, Maria Isabel manteve sempre uma postura de enorme firmeza moral. Acompanhava os julgamentos políticos, apoiava presos antifascistas e enfrentava diretamente a polícia política. Margarida Tengarrinha descreve a sua "coragem, altivez e dignidade" nas inúmeras ocasiões em que testemunhava em defesa de presos políticos, enfrentando as provocações da PIDE. A própria PIDE receava a sua intervenção pública e o impacto simbólico da sua presença.

Ao analisar o funcionamento da justiça durante o Estado Novo, torna-se evidente que os tribunais políticos não tinham como objetivo garantir justiça imparcial, mas sim assegurar a estabilidade do regime e neutralizar a oposição. A articulação entre tribunais, polícia política e legislação repressiva criou um sistema judicial paralelo, profundamente autoritário e dependente do poder político. A história de Maria Isabel Aboim Inglez e da sua família constitui um exemplo concreto da forma como o Estado Novo utilizou a justiça como instrumento de intimidação, perseguição e silenciamento político.

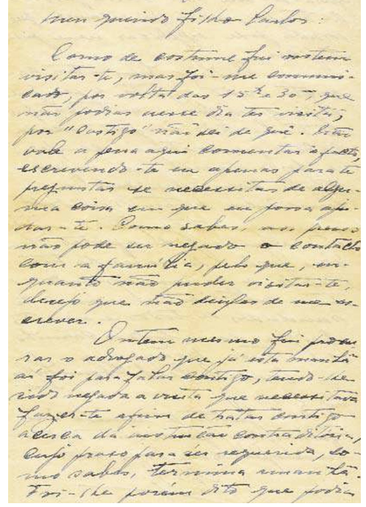


Fig. 53 Carta escrita por sua mãe Maria Isabel Aboim Inglez de 15 de junho de 1954 quando Carlos se encontrava em "castigo" incomunicável.

[10] História de Portugal. (2013, 21 de novembro). Tribunais Plenários no Estado Novo. Disponível em: História de Portugal – Tribunais Plenários no Estado Novo;
[11] TENGARRINHA, Margarida (2020). «Maria Isabel Aboim Inglez: "A Indomável"». Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher, n.º 43, pp. 181-191;
[12] CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA (2005). Carlos Aboim Inglez. Coleção Toponímia de Lisboa. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. Disponível em: Carlos Aboim Inglez (PDF), p. 8.

03

INTRODUÇÃO
ESTADO NOVO - 1933 a 1974

BANDA DESENHADA

PROJETO LIBERDADE EM PEQUENOS GESTOS
CONSIDERAÇÕES FINAIS
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS
APÊNDICES

03 BANDA DESENHADA NO ESTADO NOVO

A banda desenhada portuguesa desenvolveu-se num contexto profundamente marcado pelas transformações políticas, sociais e culturais do início do século XX. Apesar de muitas vezes ser associada apenas ao entretenimento ou à cultura popular, a BD afirmou-se também como um importante espaço de crítica, comentário social e intervenção política.

A sua origem está ligada à necessidade humana de contar histórias através da articulação entre imagem e texto. Como referem João Paiva Boléo e Carlos Bandeiras Pinheiro, "É de facto antiga e indeterminável a ideia de desenvolver uma narrativa organizando imagens e sequências."[1] Antes do aparecimento da banda desenhada moderna, já existiam publicações populares ilustradas que combinavam texto e imagem para contar histórias de forma simples e acessível. Estas narrativas visuais permitiam transmitir acontecimentos, críticas e episódios do quotidiano a um público vasto, funcionando como importantes antecedentes da banda desenhada moderna.



Fig. 54 Desenho de Carlos Botelho, in "ABC a rir" de 7/1/1922.



Fig. 55 Desenho de Francisco Valença, in "Sempre Fixe" nº 3.



Fig. 56 Desenho de Francisco Valença, in "Sempre Fixe" de 6/7/1934.

[1] João Paiva Boleo e Carlos Bandeira Pinheiro, A banda desenhada portuguesa - 1914 - 1945, p. 7;

Ao longo das primeiras décadas do século XX, a banda desenhada portuguesa começou a adquirir uma dimensão cada vez mais artística e interventiva. Mais do que um simples meio de entretenimento, a BD tornou-se um espaço de reflexão social, crítica política e experimentação estética. Nesse sentido, Boléo e Pinheiro afirmam que "Se é a imagem que primeiro nos cativa e atrai, a BD é antes do mais literatura, é antes do mais para ser lida"[2]. Esta ideia demonstra que a banda desenhada não depende apenas da componente visual, mas também da construção narrativa e da capacidade de comunicar ideias e interpretações da realidade.

A banda desenhada começou então a afirmar-se como um espaço artístico ligado à crítica social, à sátira política e à modernização cultural. Contudo, com o golpe de Estado de 28 de maio de 1926, instala-se a ditadura e impõe-se de imediato o controlo da informação. Nesse contexto, a Polícia Cívica comunica, através de uma nota de imprensa datada de 22 de junho de 1926, o seguinte: "*Por ordem superior levo ao conhecimento de V. excelência que a partir de hoje, é estabelecida a Censura à imprensa, não sendo permitida a saída de qualquer jornal sem que 4 exemplares do mesmo não sejam presentes ao Comando-Geral da GNR para aquele fim.*"[3] Pela primeira vez, o termo "censura" é assumido oficialmente por lei e comunicado ao povo. Tudo o que era censurado passava a ostentar o dístico "Visado pela Censura."[4]

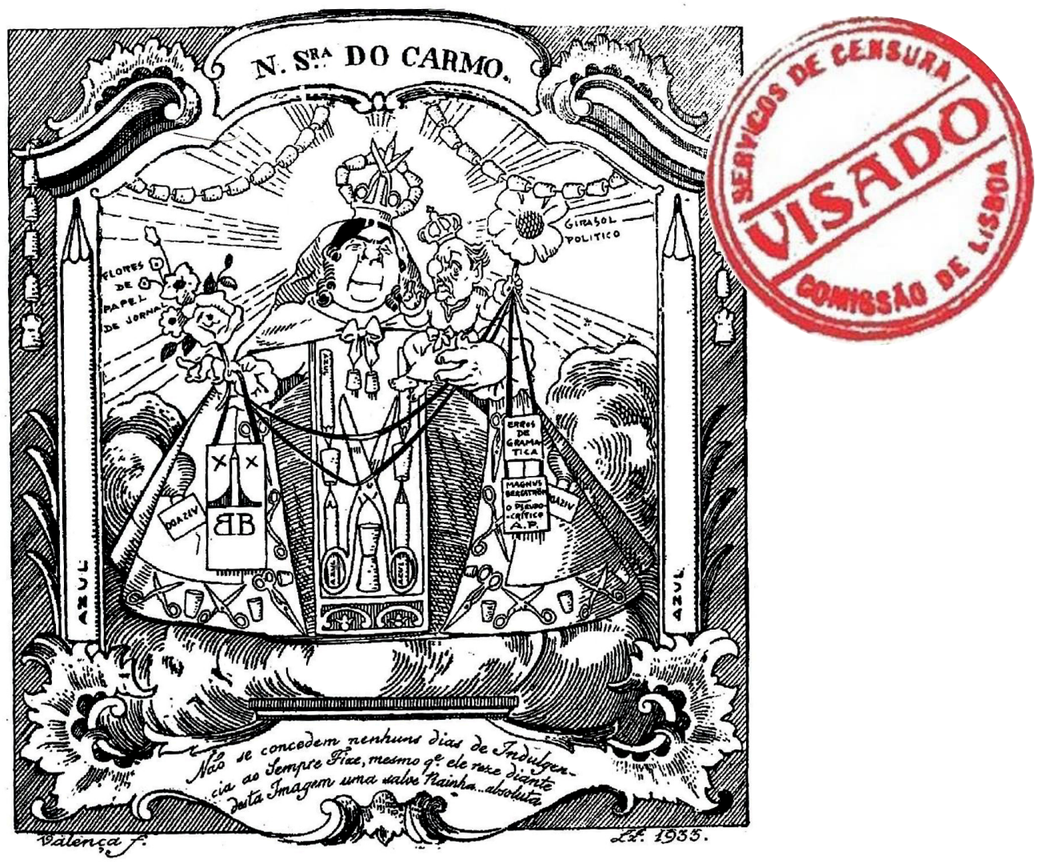


Fig. 57 Desenho de Francisco Valença, in "Sempre Fixe" de 6/7/1933.

[2] João Paiva Boleo e Carlos Bandeira Pinheiro, A banda desenhada portuguesa - 1914 - 1945, p. 8;
[3] A censura na iconografia e na caricatura portuguesa, p.52.
[4] Idem, p.52.

Surge, então, uma figura caricatural representando a "censura", cujo nome teria origem no Quartel do Carmo, local onde funcionava, à época, a sede da censura. Por essa razão, esta figura passou a ser conhecida como *Nª Sª do Carmo*.

A proximidade entre banda desenhada, caricatura e humorismo revelou-se particularmente importante durante o Modernismo português. O humor gráfico passou a funcionar como ferramenta de rutura estética e de intervenção social. Como referem os autores, "Talvez também não seja alheio a isso a forte ligação verificável do modernismo com o humorismo."[5] Assim, "O humorismo e a caricatura, a par da ilustração com uma maior componente de experimentação esteticizante, vão ser o terreno privilegiado de uma rutura e intervenção que consubstanciarão o (primeiro) modernismo."[6]



Fig. 58 Desenho de Francisco Valença, in "Sempre Fixe" de 6/7/1931.

Fig. 59 Original de Manuel Monterroso.



Durante a I República, período marcado por instabilidade política e intensos debates ideológicos, a banda desenhada e o humor gráfico consolidaram-se enquanto formas de participação cívica e comentário social.

João Paiva Boleo e Carlos Bandeira Pinheiro destacam que este período "particularmente intenso e fervilhante" permitiu "mais imediata reflexão e crítica social e experimentação estética."[7] Através da ironia e da caricatura, os artistas observavam e criticavam os comportamentos sociais, os conflitos políticos e as mudanças culturais que atravessavam a sociedade portuguesa.

Com a consolidação do Estado Novo em 1933, o contexto político alterou-se profundamente. O regime de Salazar instituiu um sistema autoritário baseado no controlo ideológico, na repressão política e na censura.

[5] João Paiva Boleo e Carlos Bandeira Pinheiro, A banda desenhada portuguesa - 1914 - 1945, p. 8;
[6] Idem, p. 8;
[7] Idem, p. 8 e 9.

Apesar de a Constituição de 1933 afirmar defender "a liberdade de expressão do pensamento sob qualquer forma"[8], rapidamente foram criados mecanismos legais destinados a controlar a imprensa e as manifestações culturais. O artigo 22.º da Constituição justificava a censura ao afirmar que cabia ao Estado proteger a opinião pública de "todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a boa administração e o bem comum."[9]

A censura tornou-se uma das principais ferramentas de controlo do Estado Novo. O Decreto-Lei 22469, publicado a 11 de Abril de 1933, determinava que permaneciam "sujeitas à Censura Prévia as publicações periódicas"[10] e conteúdos de carácter político ou social. Apesar de reconhecer que "a Censura é uma instituição defeituosa, injusta..."[11], Salazar defendia simultaneamente que "a liberdade garantida pelo Estado, condicionada pela autoridade, é a única possível."[12]



Fig. 60 Original de Francisco Valença.

[8] A censura na iconografia e na caricatura portuguesa, p.66;
[9] Idem, p.66;
[10] Idem, p.66;
[11] Idem, p.72;
[12] Idem, p.72.

Esta contradição demonstra a forma como o regime justificava a limitação da liberdade de expressão em nome da estabilidade política e da preservação da ordem social. Mesmo perante estas limitações, muitos artistas conseguiram transformar a banda desenhada e o humor gráfico em formas subtis de resistência cultural. Publicações como *Sempre Fixe* tornaram-se espaços importantes de sátira e comentário social. Apesar de alguns críticos afirmarem que a revista não publicava verdadeiramente banda desenhada, os seus conteúdos recorriam frequentemente à narrativa visual, ao cartoon e à caricatura. Os textos referem que banda desenhada e cartoon "participam da mesma vontade de contar algo através da conjugação indissociável de imagem e texto."[13]



Fig. 61 Desenho de Francisco Valença in "Sempre Fixe" de 9/3/1935.

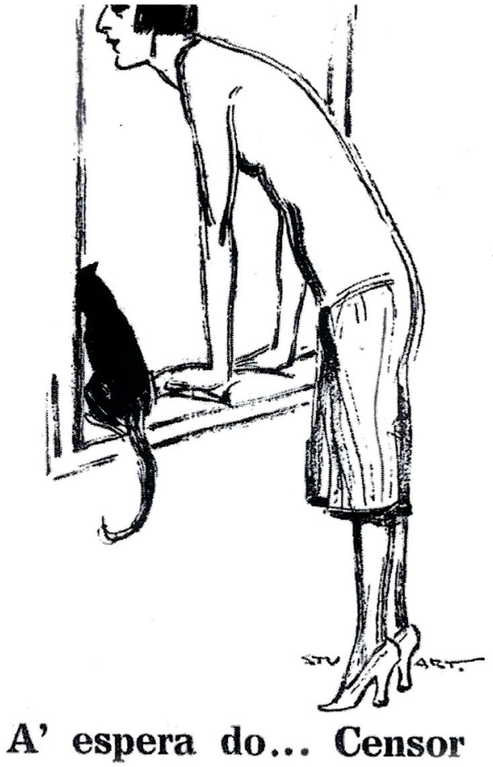


Fig. 62 Desenho de Francisco Valença in "Sempre Fixe" de 9/3/1926.

Uma das normas da censura estabelecia que "não deviam ficar espaços em branco onde foi exercida censura,"[14] impedindo que os leitores percebessem os cortes realizados pelos censores. Como resposta, os autores encontravam estratégias gráficas alternativas. A expressão "Lá como cá..." é apresentada como "um artifício inteligente para denunciar a censura, respeitando aquela norma."[15]

Entre os autores mais relevantes deste período destaca-se Francisco Valença, cujos desenhos publicados no Sempre Fixe ilustravam frequentemente as limitações impostas pela censura e pela realidade política portuguesa. Através do humor visual e da caricatura, Valença conseguia construir críticas subtis ao funcionamento do regime e às restrições impostas à liberdade de expressão. Mais tarde, em 1940, com a criação do Gabinete de Coordenação dos Serviços de Propaganda e Informação, "os tentáculos da Censura se sistematizam em mais campos."[16]

[13] João Paiva Boleo e Carlos Bandeira Pinheiro, A banda desenhada portuguesa - 1914 - 1945, p. 70;
[14] Idem, p.67;
[15] Idem, p.67;
[16] Idem, p.72.

Stuart de Carvalhais surge igualmente como uma figura incontornável da banda dese-nhada portuguesa da primeira metade do século XX. O autor destacou-se pelas suas tiras humorísticas e pela forte componente crítica do seu trabalho. Segundo os textos, Stuart "legou algumas das tiras mais irónicas e contundentes," [17], utilizando o humor e a caricatura para comentar questões sociais, políticas e culturais.

Carlos Botelho foi igualmente uma das figuras centrais da banda desenhada e do comentário social durante o Estado Novo. Os seus "Ecos da Semana" funcionavam como um retrato crítico da sociedade portuguesa e da vida lisboeta. Botelho observava os comportamentos sociais, os hábitos quotidianos e as contradições da realidade portuguesa, utilizando um humor simultaneamente irónico e melancólico. Os textos descrevem os "Ecos da Semana" como "um excelente 'laboratório teórico,'"[18] demonstrando a importância crítica e experimental do seu trabalho.

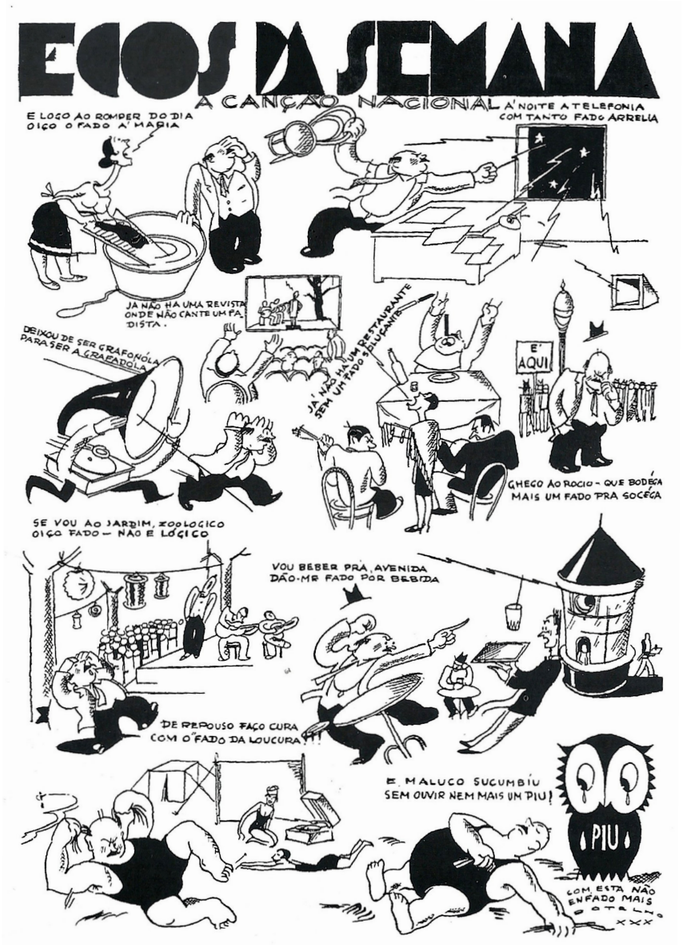


Fig. 63 Desenho de Carlos Botelho in "Sempre Fixe" de 6/8/1930.



Fig. 64 Carlos Botelho in "ABC-zinho", nº95 (2ª série) de 31/10/1927.

[17] João Paiva Boleo e Carlos Bandeira Pinheiro, A banda desenhada portuguesa - 1914 - 1945, p. 70;
[18] Idem, p.70.



Fig. 65 Original de Francisco Valença de 1943.

Em 1944, com a substituição do Secretariado de Propaganda Nacional pelo Secretariado Nacional de Informação, a censura passou a estar ainda mais ligada diretamente ao aparelho ideológico do regime. Neste ambiente de repressão, a banda desenhada portuguesa desenvolveu-se sob fortes limitações. Muitos artistas foram obrigados a recorrer ao humor, à metáfora visual e ao duplo sentido para conseguirem criticar a realidade política sem entrarem em confronto direto com os censores. A crítica tornava-se subtil e frequentemente escondida em símbolos, expressões ambíguas ou jogos visuais.



Fig. 66 Desenho de Francisco Valença in "Sempre Fixe" de 17/11/1949.



Fig. 67 Desenho de Stuart Carvalhais in "Os Ridículos" de 9/3/1955.

Mesmo durante o período marcelista, em que existiu alguma expetativa de abertura política, a censura continuou presente. Marcello Caetano chegou a afirmar, em 1969, "...que não se poderá terminar com a Censura de um dia para o outro,"[19] demonstrando a permanência do controlo ideológico até aos últimos anos do regime.

Já nas últimas décadas do Estado Novo, destaca-se também a figura de João Abel Manta, considerado um dos mais importantes cartunistas e ilustradores portugueses do século XX. A sua obra desenvolveu-se profundamente ligada ao comentário político, à crítica social e à oposição ao regime ditatorial.

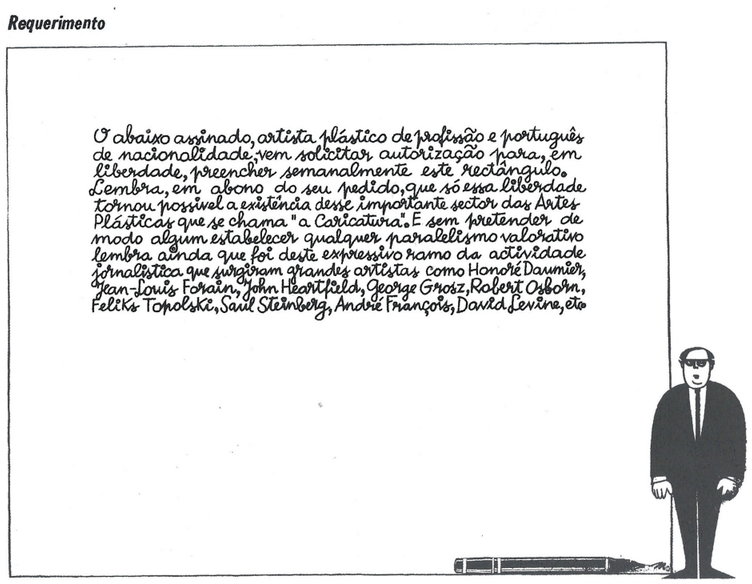


Fig. 68 Desenho de JAM, *Requerimento* in jornal "Mesa redonda" de 5/9/1969.



Fig. 69 Jornal "Mesa redonda" onde foi publicado o desenho de JAM.

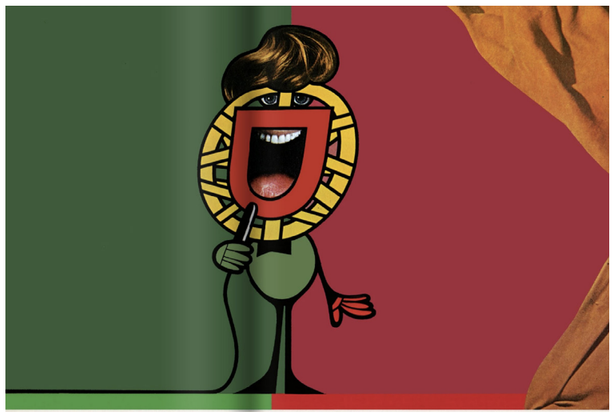


Fig. 70 Desenho de JAM, *Festival* in jornal "Jornal de Lisboa" de 11/11/1972.

[19] A censura na iconografia e na caricatura portuguesa, p. 76.



Fig. 71 Baptista Mendes, *O Ericeira* in "Revista da armada." de 1972.

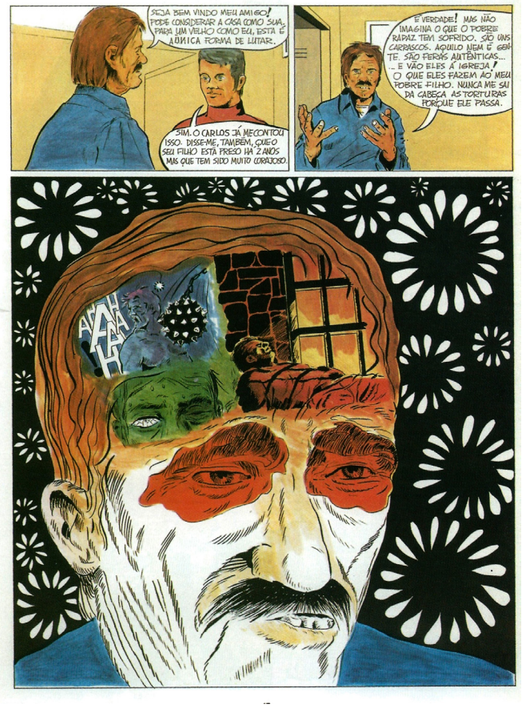


Fig. 72Vitor e Carlos Guedes e José Cabral, *Dossier PIDE/DGS* nº1.

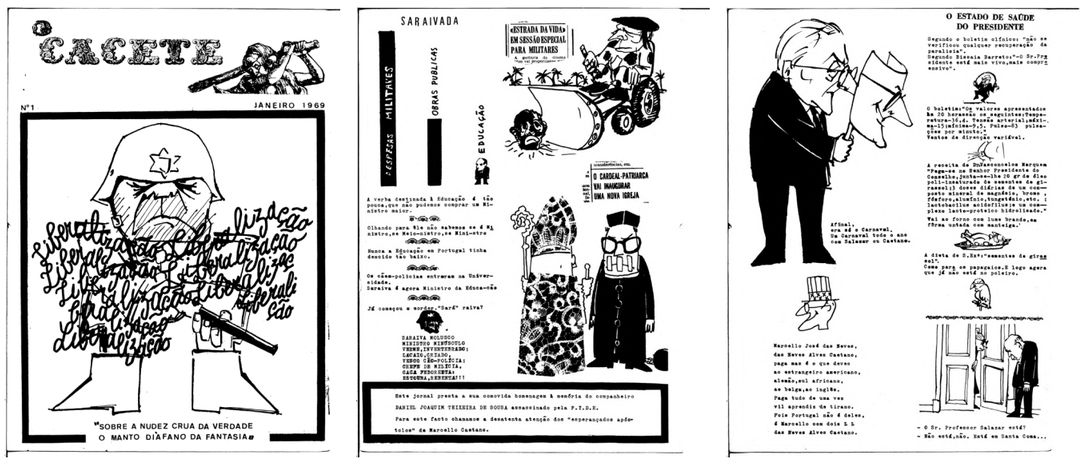


Fig. 73 Anónimo, in jornal "O cacete" de janeiro de 1969.

Assim, a banda desenhada portuguesa durante o Estado Novo deve ser entendida não apenas como entretenimento, mas também como um importante instrumento de comentário social, crítica política e resistência cultural. Mesmo num contexto marcado pela censura e pelo controlo ideológico, os artistas conseguiram criar espaços de liberdade criativa através da ironia, da sátira e da narrativa visual. A banda desenhada tornou-se, desta forma, um reflexo das tensões e contradições da sociedade portuguesa, preservando uma dimensão crítica num período profundamente condicionado pela repressão política e cultural.

03 CASO DE ESTUDO
JOÃO ABEL MANTA, CARICATURISTA PORTUGUÊS NO ESTADO NOVO

João Abel Manta foi uma das figuras mais importantes da ilustração e do cartoon político em Portugal. Desde cedo teve contacto com a arte e com diferentes referências culturais. "Teve sorte, sendo filho único, de começar a viajar muito cedo para o estrangeiro, com os pais, o que lhe permitiu ver exposições, museus e conhecer alguns artistas."[1] Esse contacto com o exterior ajudou-o a desenvolver um olhar atento e crítico sobre o mundo. Como José Jorge Letria refere, "Teve esse privilégio e orgulha-se dele."[2]

A liberdade esteve sempre muito ligada à sua forma de pensar e criar. Moldado por um forte espírito de contestação, utilizou o desenho como instrumento de intervenção pública, afirmando-se como uma das vozes visuais mais marcantes do período. Ainda jovem, enquanto estudante da Escola de Belas-Artes, assumiu uma posição crítica perante o regime, tornando-se, nas suas próprias palavras, "um guerrilheiro" contra a ditadura.

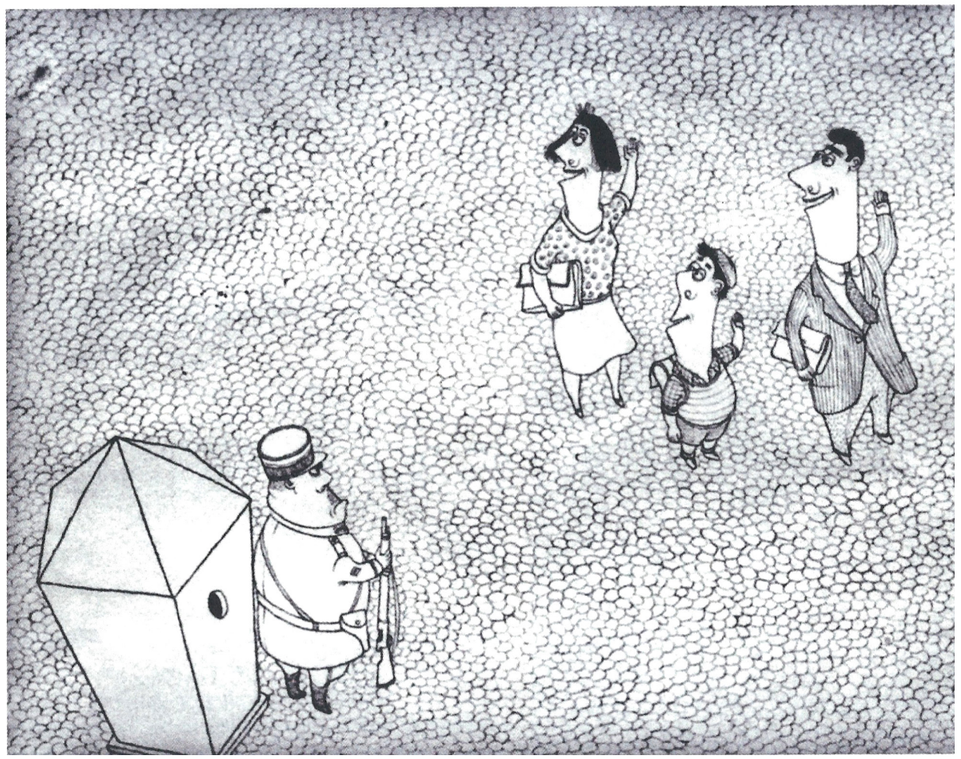


Fig. 74 Vista da janela de uma prisão, no ano em JAM ficou preso em Caxias (desenho s/título, 1948 - Coleção do museu João Abel Manta, Gouveia).

1 Livro "João Abel Manta: Não se Distorce a cara de um Homem", Diálogo com José Jorge Letria (p.14).
2 Idem.

Durante os anos de formação académica, João Abel Manta aproximou-se de várias figuras relevantes da cultura portuguesa e da oposição ao regime. "Licenciado em Arquitetura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa em 1951, onde fez amizade com figuras como Sá Nogueira e José Dias Coelho, chega a integrar o MUD Juvenil e é preso por envolver-se em ações de combate e resistência à Ditadura."[3]

Embora tenha concluído a licenciatura em Arquitetura, o seu percurso profissional e artístico acabaria por seguir outras direções. Como refere a mesma fonte, "foi-se afastando gradualmente da arquitetura para percorrer outros caminhos e aprofundar a ligação que tinha com o cartoonismo, área que sendo marcante não considera fundamental na sua vida."[4] Esta aproximação ao desenho humorístico e à caricatura viria a tornar-se uma das características mais marcantes da sua obra, especialmente pela forma crítica e interventiva com que retratou a realidade política e social portuguesa.

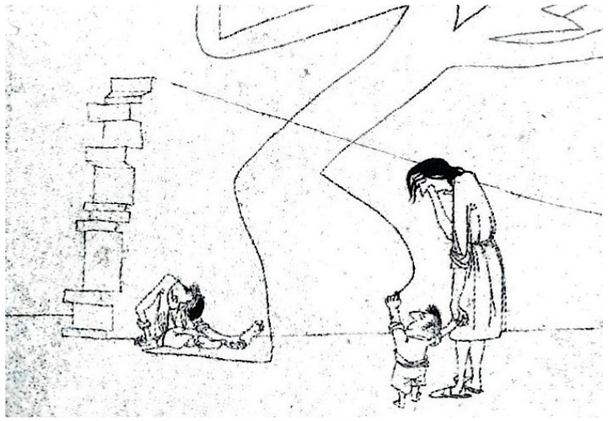


Fig. 75 «A criança que imagina e desenha com o fio de sangue do pai (fuzilado) um novo homem lutador»: o inconformismo mostrava-se já aos 18 anos (desenho s/título, 1946).

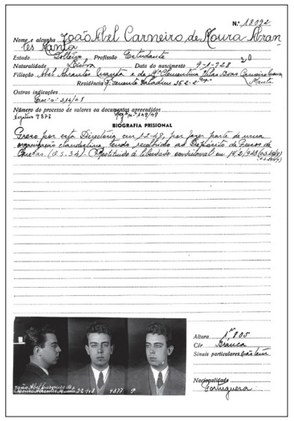


Fig. 76 Ficha prisional da PIDE de JAM, 1948.

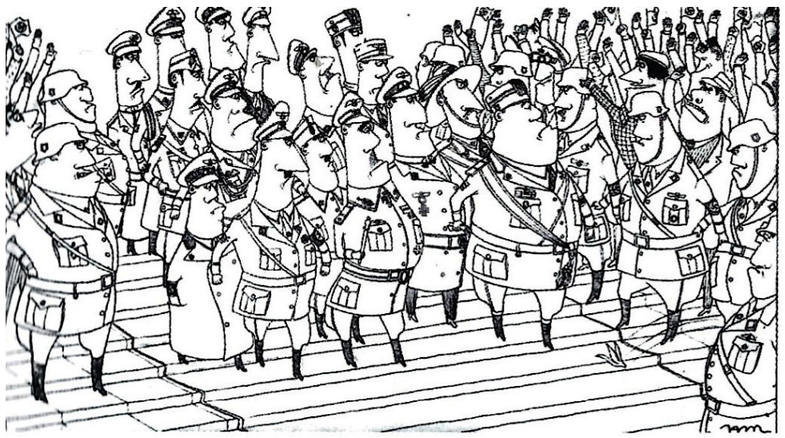


Fig. 77 O ridículo dos ditadores fascistas (desenho s/título, 1948 - coleção do Museu Manta, Gouveia).

"Homem de palavra solta e firme, João Abel Manta nunca desligou a palavra «paixão» e o sentimento de liberdade que o liga àquilo que cria."[5]

[3] Letria, José Jorge, 2014, *João Abel Manta: Não se distorce a cara de um homem*, p.14;
[4] Idem, p.15;
[5] Idem, p.14.

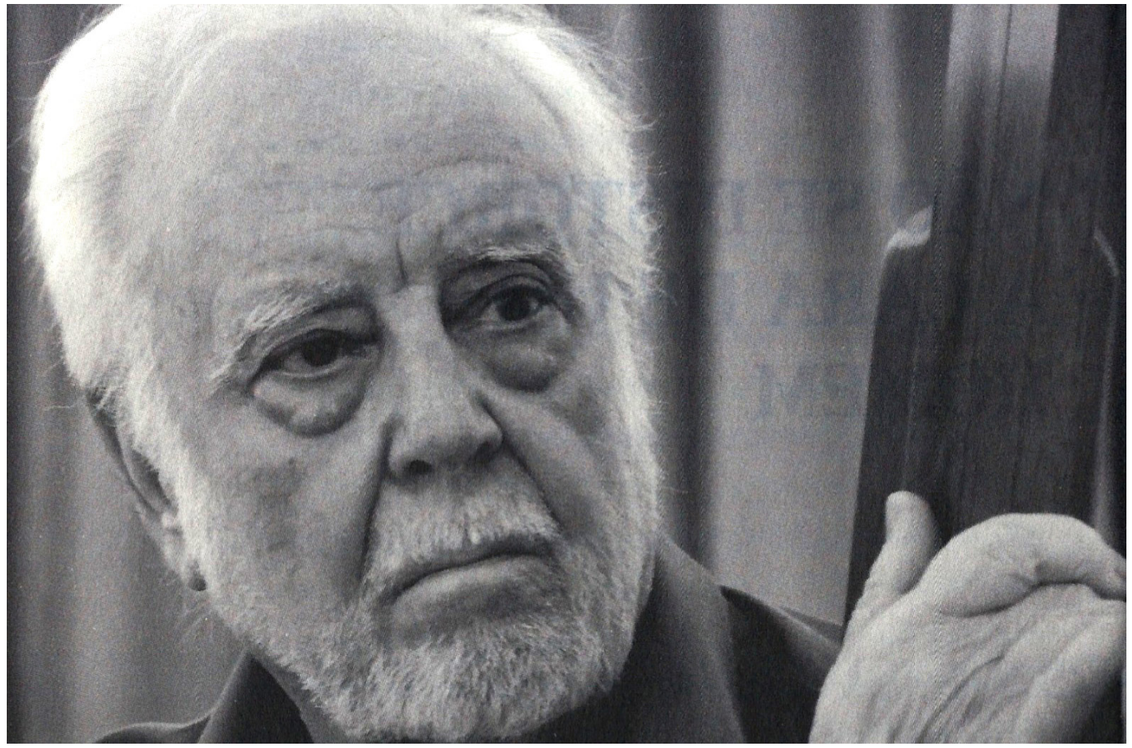


Fig. 78 João Abel Manta, maio de 2014.

A sua produção artística destacou-se pela capacidade de combinar referências da cultura popular com uma crítica política incisiva, recorrendo frequentemente ao humor, à ironia e à caricatura para questionar a realidade portuguesa. "A sua atividade como cartoonista desenvolve-se entre o início da década de 1950(...)",[6] tornando-se essencial para compreender o ambiente político e social vivido antes e depois do 25 de Abril. Como é referido por José Jorge Letria, "Na verdade, ninguém como ele retratou os anos anteriores ao 25 de abril e os que lhe seguiram, com destaque para os tempos mais acesos e participados da própria revolução."[7]



Fig. 79 Apesar de ser uma homenagem, para além da MUD, ao maestro Lopes Graça, este cartoon não deixa de ser parcialmente autobiográfico: foi pelo seu envolvimento com o MUD Juvenil que JAM foi preso em Caxias, 1948.

[6] Letria, José Jorge, 2014, *João Abel Manta: Não se distorce a cara de um homem*, p.15;
[7] Idem, p.15.

Apesar da forte censura imposta pelo Estado Novo, João Abel Manta conseguiu afirmar-se como um dos cartunistas mais relevantes da sua época, colocando ao serviço da opinião pública as suas aptidões artísticas. Pedro Piedade Marques explica que "Portanto era muito complicado mas, o JAM aproveitou a saída do Salazar em 68 e atacou o Regime como nunca, como nenhum cartunista tinha feito talvez desde os inícios da ditadura militar no final dos anos 20. Por isso, tem muita importância estrondosa, tanto a nível estético." [8]
Também referiu que "Osvaldo de Sousa que é um historiador de caricatura portuguesa chegou mesmo a escrever isso, "Que o JAM operou uma revolução silenciosa e sem manifesto nesses desenhos entre 1969 e 1973."[9]

Os seus desenhos tinham um forte impacto visual e político, sendo muitas vezes publicados no "Diário de Lisboa" e no suplemento humorístico *A Mosca*.
A censura esteve sempre presente no seu trabalho e muitos desenhos acabavam proibidos. "Há uma média ali por cada dois desenhos que ele manda um é proibido. Há ali um embate, mesmo muito sério com a censura."[10] Para ultrapassar esse controlo, João Abel Manta começou a usar estratégias mais metafóricas e visuais.

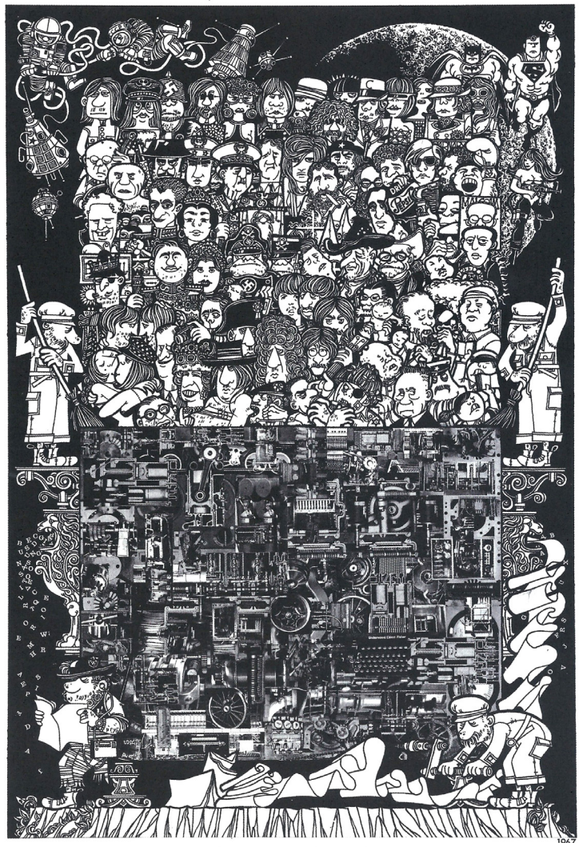


Fig. 80 Diário Popular, Poster, dezembro 1967.

"E o JAM conseguiu fazer isso. Eu acho que aí o que se terá passado terá sido uma confusão visual. Ele encheu de tal modo o desenho que os censores não perceberam. Eram estratégias de iludir a censura." [11]



Fig. 81 JAM desenhando o poster do 1º aniversário d'O jornal.

[8] Entrevista a Pedro Piedade Marques, p.231;
[9] Idem, p231;
[10] Idem, p232;
[11] Idem, p.233.



Fig. 82 O poster *Festival* usado como bandeira de protesto político por Mário Castrim, crítico de televisão do Diário de Lisboa, numa entrevista em dezembro de 1973.

O famoso poster *Festival* tornou-se um dos casos mais marcantes da sua carreira. "O caso Festival é mesmo o simbólico, portanto é um poster que ele publica nas páginas centrais da "Mosca" que era um suplemento humorístico no Diário de Lisboa em 1972." O desenho levou mesmo o regime a avançar com um processo judicial contra João Abel Manta e o jornal. Como é referido por Pedro Piedade Marques, "...o Marcello Caetano quis renomear o Estado Novo, a processar o JAM por causa do poster "Festival", portanto tem de facto uma grande importância nesse contexto."[12]

O humor de João Abel Manta também era muito particular. "O humor dele era muito seco, era muito azedo."[13] afirmou Pedro Piedade Marques. Os seus desenhos mostravam um olhar crítico sobre Portugal, sobre o poder e sobre a sociedade. Muitas vezes utilizava ironia, exagero e metáforas visuais para denunciar o regime e expor os problemas do país.

Em 1972 foi publicado Dinossauro Excelentíssimo, de José Cardoso Pires, uma das obras mais marcantes da crítica ao Estado Novo antes do 25 de Abril. O livro, ilustrado e com capa de João Abel Manta, apresenta uma fábula satírica sobre Salazar, a ditadura e o ambiente repressivo vivido em Portugal durante décadas. Apesar do tom aparentemente para crianças, o significado político da obra era evidente. Como refere Fernanda Cachão "O livro, com ilustrações de João Abel Manta, parodiava a ditadura e, sobretudo, o seu fundador."[14] A obra nasceu num contexto político muito tenso, marcado pela censura e pela repressão, mas também por uma tentativa do marcelismo de passar uma imagem mais moderna e reformista do regime.

[12] Nos Apêndices, entrevista a Pedro Piedade Marques,p.233;
[13] Idem,p.233;
[14] Cachão, Fernanda, 2024, *O Estado Novo em 101 objetos - Uma montra da Ditadura portuguesa*, p302.

O humor e a sátira eram ferramentas fundamentais tanto para José Cardoso Pires como para João Abel Manta. O próprio Manta explicou essa visão anos mais tarde: "Sim, o humor e a coisa política. Eu tinha a sensação que o Estado Novo, o Salazar, que não era possível derrubá-lo com bonecos, mas que era um gajo muito ridículo. E eu penso que seria possível transmitir esse ridículo através do desenho."[15] Através dos desenhos, Manta conseguiu transformar figuras de poder em imagens frágeis, absurdas e caricatas, desmontando visualmente a autoridade do regime.



Fig. 83 O livro, ilustrado por João Abel Manta que passou incólume pela censura.

A publicação de *Dinossauro Excelentíssimo* acabou por ganhar ainda maior notoriedade devido a um episódio inesperado ocorrido na Assembleia Nacional. "O assunto foi a 'liberdade de expressão' e as intervenções foram publicadas integralmente pela imprensa de vários quadrantes."[16] Durante a discussão, o deputado ultrafascista Casal-Ribeiro utilizou precisamente o livro como exemplo da suposta liberdade existente em Portugal, perguntando: "E eu pergunto o seguinte: V. Exa. quer mais liberdade do que aquela que nós vivemos neste momento, quando se permite, por exemplo, a saída de um livro ignóbil chamado *Dinossauro Excelentíssimo*?"[17]

A resposta veio de Miller Guerra, ligado à Ala Liberal, que criticou diretamente a censura e defendeu a liberdade de publicação: "Eu por mim, tomara que houvesse muitos 'Dinossauros' e muitos livros que circulassem livremente, que o espírito português não tivesse amordaçado como tem sido há tanto tempo com uma censura."[18] O debate tornou-se público e acabou por proteger o livro da censura. Como refere o mesmo livro, "Já impresso, tendo sido dado como exemplo de abertura do regime por um deputado da Assembleia, era difícil tirá-lo de circulação."[19] Além disso, o facto de ter sido publicado ao mesmo tempo em Portugal e no Brasil aumentou a sua visibilidade e dificultou ainda mais qualquer tentativa de proibição.


REPÚBLICA PORTUGUESA

DIÁRIO DAS SESSÕES

2.º SUPLEMENTO AO N.º 140 — ANO DE 1971 — 29 DE NOVEMBRO

CÂMARA CORPORATIVA

X LEGISLATURA

PARECER N.º 31/X

Proposta de lei n.º 16/X

Autorização das receitas e despesas para 1972

Fig. 84 Suplemento da Assembleia Nacional onde se discutiu a "liberdade de expressão."

[15] Letria, José Jorge, 2014, *João Abel Manta: Não se distorce a cara de um homem*, p.80;
[16] Cachão, Fernanda, 2024, *O Estado Novo em 101 objetos - Uma montra da Ditadura portuguesa*, p304;
[17] Idem, p306;
[18] Idem, p307;
[19] Idem, p309.

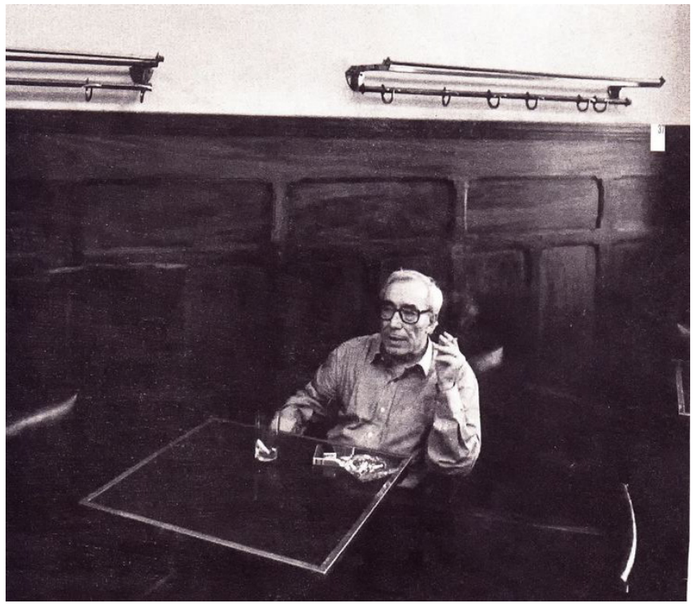


Fig. 85 Escritor José Cardoso Pires.

O sucesso foi imediato. "[...] foi um êxito imediato de vendas: só em 1972 saíram três edições."[20] O livro tornou-se rapidamente um símbolo da crítica intelectual ao Estado Novo e ajudou também a reforçar a imagem pública de João Abel Manta enquanto artista de oposição ao regime. O próprio Manta recordaria mais tarde o risco que correu com esta colaboração: "O José Cardoso Pires escreveu um livro antes do 25 de abril. Eu estive quase a ir parar à cadeia com ele por causa desse livro, que é o *Dinossauro Excelentíssimo*."[21]

Tal como aconteceu mais tarde com o polémico poster *Festival*, também *Dinossauro Excelentíssimo* colocou o artista num lugar central da contestação ao regime. Pedro Piedade Marques explica essa importância ao afirmar que o caso *Festival* e o livro de José Cardoso Pires acabaram por transformar Manta "numa espécie de quase herói da contestação ao regime."[22]

Tanto o cartaz *Festival* como as ilustrações do livro *Dinossauro Excelentíssimo* mostram a capacidade de João Abel Manta em utilizar o humor, a ironia e a caricatura como formas de resistência política. Num período em que a censura tentava controlar todas as formas de expressão, o artista conseguiu criar imagens que questionavam o poder e expunham o ridículo do regime. Esses trabalhos tornaram-se não apenas obras marcantes da ilustração portuguesa, mas também símbolos visuais da luta pela liberdade antes do 25 de Abril.

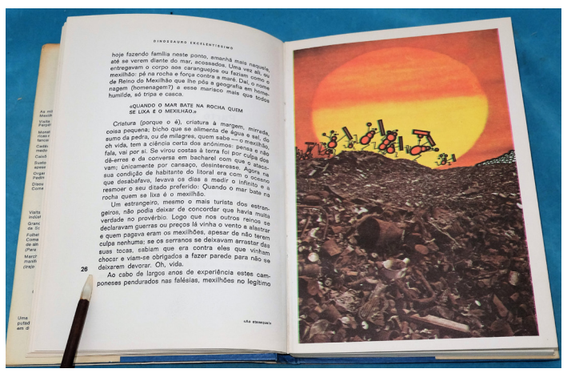


Fig. 86 Ilustrações do interior do livro *Dinossauro Excelentíssimo* de JAM.

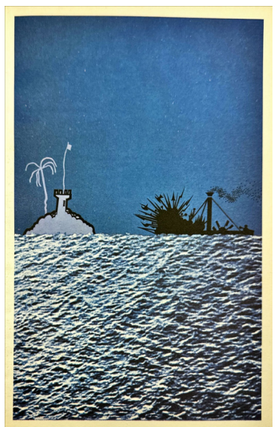


Fig. 87 Interior do livro *Dinossauro Excelentíssimo.*

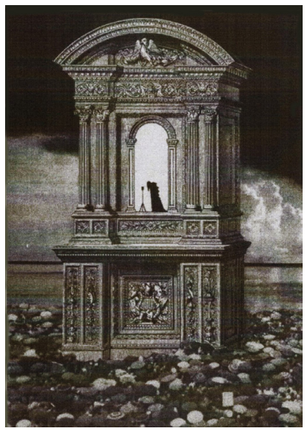


Fig. 88 Interior do livro *Dinossauro Excelentíssimo.*

[20] Cachão, Fernanda, 2024, *O Estado Novo em 101 objetos - Uma montra da Ditadura portuguesa*, p310;
[21] Letria, José Jorge, 2014, *João Abel Manta: Não se distorce a cara de um homem*, p.80;
[22] Nos Apêndices, Entrevista a Pedro Piedade Marques, p.232.

04

INTRODUÇÃO

ESTADO NOVO - 1933 a 1974

BANDA DESENHADA

PROJETO LIBERDADE EM PEQUENOS GESTOS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APÊNDICES

04 GÉNESE DO PROJETO

O presente projeto surgiu da vontade de abordar o tema da liberdade, com particular incidência no período da ditadura em Portugal. Pretendeu-se sensibilizar diferentes públicos, sobretudo os mais jovens, para a realidade vivida durante o Estado Novo, através da identificação de pequenos gestos quotidianos que configuram formas de resistência ou de afirmação individual face às restrições impostas pelo regime.

Tendo nascido em 1974, revejo-me pessoalmente neste tema, o que motivou o desejo de desenvolver um projeto artístico centrado na liberdade. Numa fase inicial, procurei identificar situações concretas do quotidiano que eram proibidas pela ditadura e as estratégias utilizadas pelas pessoas para contornar essas proibições. Desta reflexão emergiu o título "Liberdade em pequenos gestos". Apesar de ainda não existir um formato plenamente definido para o projeto, a continuidade da pesquisa e da reflexão conduziria, posteriormente, à sua concretização.

Um momento determinante ocorreu a 28 de maio de 2025, quando, durante uma pesquisa online, tomei conhecimento de uma conferência pela Ephemera no espaço Âmbito Cultural do El Corte Inglés, subordinada ao tema "George Orwell e a liberdade de expressão", proferida por José Pacheco Pereira. Apesar de as inscrições se encontrarem encerradas, decidi comparecer, considerando a pertinência do tema para o meu projeto.



Fig. 89 Palestra de José Pacheco Pereira no espaço no Âmbito Cultural no El Corte Inglês em Vila Nova de Gaia.

Após a conferência, foi aberta a possibilidade de questões ao público. Apresentei-me como estudante de Mestrado em Ilustração e expus o meu interesse em investigar a liberdade durante a ditadura. Entre as perguntas colocadas, destaquei a seguinte: "Qual é o pequeno gesto mais importante que devemos ter hoje para proteger a liberdade de expressão?". A formulação suscitou particular interesse do orador, que sublinhou a relevância dos "pequenos gestos" e, de seguida, relatou a história de Mem Tinoco Verdial, conhecida como a "história da pedra". Este episódio revelou-se fundamental para a definição do rumo do projeto, ao evidenciar o potencial narrativo e simbólico de testemunhos individuais sobre ações aparentemente simples, mas carregadas de significado político e humano. Foi a partir desse momento que se consolidou a intenção de recolher e ilustrar histórias dessa natureza.

04 METODOLOGIA DE PROJETO

Foram realizadas diversas entrevistas a personalidades que viveram durante o período do Estado Novo, bem como visitas a exposições relevantes para o enquadramento histórico do projeto.

Definida a ideia central do livro, a recolha de histórias reais de pequenos gestos de liberdade durante o Estado Novo, tornou-se necessário identificar testemunhos e interlocutores relevantes. A pesquisa inicial incidiu em nomes ligados à historiografia, à cultura e à oposição ao regime, sendo relativamente acessível a identificação de potenciais entrevistados, mas mais complexa a obtenção dos respetivos contactos.

As entrevistas seguiram uma lógica semi-estruturada, partindo de um guião previamente definido, mas conduzidas em tom de conversa. Esta abordagem permitiu que os testemunhos evoluíssem de forma orgânica, abrindo espaço a temas não previstos inicialmente, enriquecendo assim a recolha de informação e proporcionando um contacto mais próximo com as vivências individuais. Como referiu Luísa Tiago de Oliveira, "As memórias orais permitem revelar o particular e o momento, (...) histórias singulares, (...), e dar visibilidade a pequenos quotidianos de resistência."[1]

Um dos primeiros nomes selecionados foi o de Irene Flunser Pimentel, cuja pertinência para o tema era evidente. Apesar de várias tentativas de contacto através de meios editoriais, não obtive resposta nessa fase. Paralelamente, procurei estabelecer contacto com João Abel Manta, artista cuja obra crítica do regime considerava particularmente relevante. Após solicitar à Sociedade Portuguesa de Autores o acesso a uma entrevista conduzida por José Jorge Letria, fui contactada por Mariana Manta, neta do artista, que me informou da impossibilidade de o avô conceder novas entrevistas devido à idade avançada. Indicou-me, contudo, o contacto de Pedro Piedade Marques, curador da sua obra, com quem realizei uma entrevista por chamada. Esta entrevista revelou-se extremamente enriquecedora, fornecendo informação aprofundada sobre o percurso e o contexto artístico de João Abel Manta.

Numa visita ao Museu Grândola Vila Morena a exposição permanente, dedicada à memória do Estado Novo e da canção "Grândola, Vila Morena", interpretada por José Afonso, José Mário Branco e Francisco Fanhais, proporcionou um forte enquadramento histórico e emocional. No local, o funcionário Paulo Freitas sugeriu o contacto de Alcides Bizarro, então Chefe de Divisão do Património e Cultura. Após lhe deixar uma carta de apresentação do projeto, fui posteriormente contactada e realizamos uma entrevista por videoconferência, na qual partilhou memórias e episódios do período que se revelaram particularmente interessantes.







Fig. 90 Museu Grândola Vila Morena, Grândola.

[1] Oliveira, Luísa Tiago de, 2024. *A caminho do 25 de abril, uma organização clandestina de oficiais da armada*, p.29.

Paralelamente, consegui chegar a Joaquim Furtado através da rede social Instagram de Catarina Furtado, filha, que gentilmente facultou o email do pai. Depois enviei o email e foi rápida a resposta porque Joaquim Furtado me ligou muito interessado e disponível para uma entrevista. Esta, realizada por videoconferência, incidiu sobretudo na sua experiência como locutor da Rádio Clube Português na noite de 25 de Abril de 1974 e nas condições vividas antes da Revolução.

Posteriormente, consegui o contacto de Irene Flunser Pimentel, fornecido por Joaquim Furtado bem como o de Francisco Fanhais, com quem realizei entrevista. Ambas as conversas ocorreram de forma muito positiva; contudo, por inexperiência técnica, verifiquei posteriormente que as gravações não tinham ficado registadas. Foi necessário solicitar a repetição das entrevistas, pedido que foi compreendido e acolhido com grande generosidade pelos entrevistados. Apesar de alguns momentos emotivos da primeira conversa não terem podido ser recuperados, a disponibilidade demonstrada evidenciou o compromisso destes protagonistas com a preservação da memória histórica.

Através de Francisco Fanhais obtive ainda os contactos de Alice Vieira e Manuel Freire, ambos entrevistados posteriormente. Em todas as entrevistas procurei recolher narrativas concretas que pudessem ser transpostas para linguagem visual, tendo em vista a criação de uma banda desenhada.

Durante todo o processo de recolha, mantive o meu orientador, Júlio Dolbeth, informado sobre o desenvolvimento do trabalho. O seu entusiasmo e incentivo revelaram-se fundamentais para a continuidade da investigação.



Fig. 91 Visita ao Museu Keil do Amaral com Pitum Keil e Lira Keil em Viseu.



Fig. 92 Entrevista com a Dra. Ana Sofia Ferreira.



Fig 94 Entrevista com Joaquim Furtado.

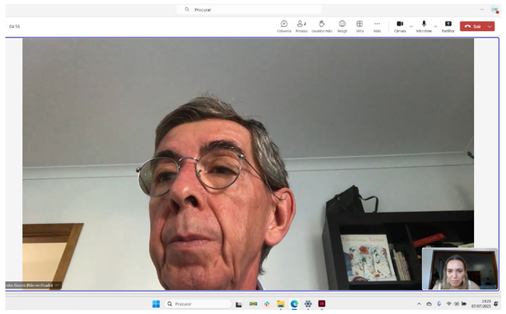


Fig. 95 Entrevista com Alcides Bizarro.



Fig. 98 Na residência de Pitum Keil e Lira Keil em Canas de Senhorim.

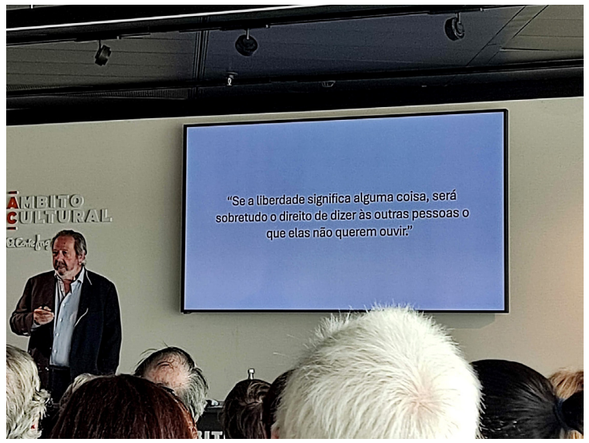


Fig. 93 Entrevista a José Pacheco Pereira



Fig. 96 Entrevista com Francisco Fanhais

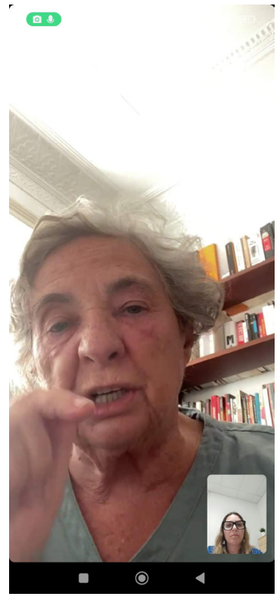


Fig. 97 Entrevista com Irene Flunser Pimentel.

A última entrevista foi realizada a Pitum Keil do Amaral e Lira Keil do Amaral, em setembro, na sua residência em Canas de Senhorim, contactos facultados por Cristiana Muge Serejo, filha de Amélia Muge. Após a entrevista, visitei com os anfitriões o Museu Keil do Amaral, aprofundando o conhecimento sobre a obra de Maria Keil, cuja memória constitui um dos eixos do projeto.

A metodologia de projeto baseou-se na transformação dos testemunhos recolhidos em narrativa visual, através da ilustração e da construção de uma banda desenhada. O processo implicou uma seleção e interpretação das histórias, procurando manter a sua autenticidade e sensibilidade, ao mesmo tempo que se construía uma linguagem visual coerente com o tema da liberdade.
O projeto assume-se, assim, como um meio de materialização destas memórias, dando forma concreta a vivências que, de outro modo, poderiam permanecer apenas no domínio oral. Através da ilustração, estas histórias são preservadas e partilhadas, contribuindo para a construção de um registo sensível e acessível do passado.
No total, foram recolhidas oito histórias, das quais seis integram a banda desenhada em desenvolvimento. Cada uma aborda um universo específico do período do Estado Novo:

- A história de Mem Tinoco Verdial, relatada por José Pacheco Pereira - **Universo político**;
- A história de Maria Isabel Aboim Inglez, relatada por Irene Flunser Pimentel - **Universo judicial**;
- A história de Alice Vieira, relatada pela própria - **Quotidiano social**;
- A história de Maria Keil, relatada por Pitum Keil (filho de Maria Keil) - **Universo artístico-cultural**;
- As histórias de Francisco Fanhais e Manuel Freire, relatadas pelos próprios - **Universo musical e cultural**.


Maria Isabel Aboim Inglez


Maria Keil


Alice Vieira


Mem Tinoco Verdial


Manuel Freire


Francisco Fanhais

Fig. 99 Personagens das histórias.

A diversidade de testemunhos, 3 mulheres e 3 homens permitiu construir um conjunto representativo de experiências e contextos, contribuindo para retratar diferentes dimensões da vida sob o Estado Novo. O objetivo central foi, assim, reunir narrativas reais que evidenciem formas discretas de resistência e de afirmação de liberdade, passíveis de tradução em linguagem visual no livro.

A ideia para o título do livro surgiu durante o processo de ilustração da história de Francisco Fanhais. Numa das situações retratadas, o público cantava "Vemos, Ouvimos e Lemos", uma conhecida música de intervenção associada ao período da resistência durante o Estado Novo. Joaquim Armando escreve na Voz Portucalense no Seminário da Diocese do Porto: "Vemos, ouvimos e lemos" é um verso de Sophia de Mello Breyner Andresen, escrito para uma vigília na Capela do Rato, em Lisboa, contra a guerra colonial e a favor da liberdade. Francisco Fanhais musicou e cantou em 1970 para dar voz à revolta e apelar à dignidade humana.


Fig. 100 Francisco Fanhais a cantar.

As palavras "vemos", "ouvimos" e "lemos" assumem, neste contexto, uma forte carga simbólica, remetendo para diferentes formas de percepção, consciência e partilha de informação num tempo marcado pela censura e pelo controlo da expressão pública.



Fig. 101 Disco Canções da Cidade Nova, 1970.

Nesse sentido, a expressão sintetiza também o espírito do presente projeto, que reúne seis histórias baseadas em testemunhos e memórias do quotidiano durante a ditadura, evidenciando pequenos gestos que podem ser entendidos como formas discretas de resistência ou de afirmação de liberdade.


Fig. 102 Escritora e poetisa Sophia de Mello Breyner Andresen.

A criação de uma timeline das histórias onde mostram os diferentes anos. De uma forma surpreendente e inesperada, todas as 6 histórias acontecem em anos diferentes umas das outras e tocam em diferentes décadas. A histórias de Maria Keil é de 1947, a de Maria Isabel Aboim Inglez é de 1954, a história de Mem Tinoco Verdial é de 1961, a de Francisco Fanhais é de 1969, a de Alice Vieira é de 1970, e por fim a de Manuel Freire é de 1971. Desta forma, demonstra que histórias de resistência e vontade de liberdade acompanharam todas estas décadas em que a liberdade de expressão era inexistente e a censura era feroz.

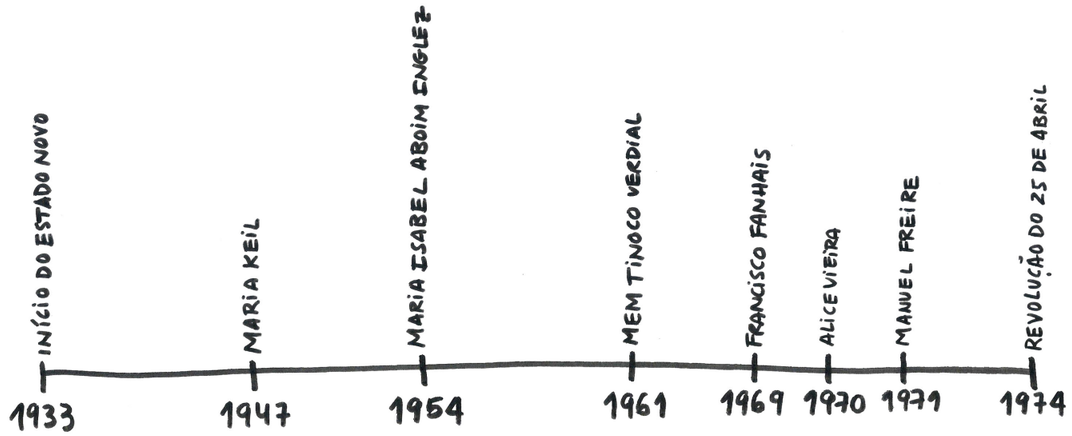


Fig. 103 Timeline das 6 histórias.

REDE DE CONTACTOS

Paralelamente, o desenvolvimento deste trabalho implicou a construção de uma rede de contactos entre diferentes intervenientes, estabelecendo ligações entre pessoas, testemunhos e contextos distintos. Esta rede foi sendo formada de forma gradual, à medida que novas pessoas surgiam através de recomendações, pedidos e conversas, permitindo o acesso a histórias pessoais relacionadas com o quotidiano vivido durante o período da ditadura em Portugal. Este processo revelou uma dimensão de comunidade no projeto, ao aproximar vozes diversas em torno de uma memória comum.

Destaca-se ainda a importância da escuta ativa ao longo de todo o processo. A condução das entrevistas baseou-se na capacidade de ouvir e dar espaço ao outro, permitindo que os entrevistados partilhassem as suas histórias de forma livre e significativa. Esta postura revelou-se fundamental para a qualidade dos testemunhos recolhidos, evidenciando o valor de dar voz a experiências que, muitas vezes, não encontram facilmente espaço para serem ouvidas.

Antes de cada entrevista, realizava um primeiro contacto telefónico com os possíveis participantes. Nessa chamada inicial, apresentava-me e explicava brevemente o contexto do mestrado e os objetivos do projeto, recorrendo a um pequeno texto de apresentação que ajudava a clarificar as intenções da investigação e o tipo de testemunho a recolher. Este momento permitia também que os entrevistados compreendessem a natureza do trabalho e decidissem, de forma informada, a sua participação:

"Antes de mais, muito obrigada pela sua disponibilidade em conversar comigo.
Estou a frequentar o Mestrado em Ilustração, Edição e Impressão na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, e neste momento estou a desenvolver um projeto com o título "Liberdade em pequenos gestos" e desenvolver uma banda desenhada com histórias reais.
Este trabalho procura recolher testemunhos reais de pessoas que viveram durante o Estado Novo, dando especial atenção às pequenas ações do quotidiano que, mesmo de forma discreta e silenciosa, foram formas de resistência, de coragem ou simplesmente de manter a dignidade em tempos difíceis.
Mais do que relatar os grandes acontecimentos históricos, o que me move é captar aqueles momentos quase invisíveis, gestos, palavras, silêncios, que dizem tanto sobre a força interior das pessoas naquela época.
Por isso, agradeço muito a sua generosidade em partilhar comigo as suas memórias e histórias.
O que procuro nesta conversa são histórias humanas e verdadeiras, com a liberdade de quem as viveu, como foram os seus dias, os medos, os pequenos atos de ousadia, as músicas, os livros escondidos, as conversas sussurradas... tudo aquilo que revela o que era viver e resistir, mesmo que em silêncio."

As entrevistas tiveram, em média, a duração aproximada de uma hora. No início de cada conversa, era sempre solicitado o consentimento do entrevistado para a gravação áudio, garantindo uma recolha mais fiel das suas palavras e permitindo, posteriormente, uma análise mais rigorosa dos testemunhos.
Uma das principais preocupações ao longo deste processo foi a construção de um ambiente de confiança. Muitos dos entrevistados não me conheciam previamente, pelo que se tornou essencial estabelecer uma relação de proximidade, assente na disponibilidade, no respeito e no interesse genuíno pelas suas histórias. Procurou-se adotar uma postura aberta e atenta, permitindo que os entrevistados conduzissem o ritmo das suas memórias e relatos.



Fig. 104 Rede de contactos.

Embora cada entrevista tenha sido previamente preparada com um conjunto de questões orientadoras, o diálogo decorreu de forma aberta e flexível. As perguntas funcionaram como ponto de partida para a conversa, possibilitando que os testemunhos evoluíssem de forma orgânica. Este equilíbrio entre preparação e espontaneidade criou espaço para o surgimento de recordações inesperadas.

04 REFERÊNCIAS VISUAIS

Relativamente às referências visuais para o projeto de ilustração, foram vários os autores e obras que serviram de inspiração. Destaco, em particular, os ilustradores Madeleine Pereira e Mathieu Sapin. As respetivas bandas desenhadas, "A borboleta" e "Edgar" constituiu uma referência essencial, tanto ao nível do modo de representação, como ao nível da contextualização histórica. Permitiu-me assim, compreender diferentes abordagens visuais na construção de uma banda desenhada, nomeadamente ao nível do desenho de personagens e da definição da paleta cromática e também da memória histórica.

MADELEINE PEREIRA

Madeleine Pereira é uma autora e ilustradora franco-portuguesa, cuja prática se centra na banda desenhada autobiográfica e na exploração gráfica de temas ligados à memória, identidade e herança cultural. vive e trabalha em Angoulême (a cidade dos quadrinhos!), quando não está em outro lugar. "Formada pela ESAL em Épinal e pela EESI em Angoulême, ela criou quadrinhos durante várias residências, como a *Maison des Auteurs* em Angoulême, a *Granadina de Zinco* em Épinal e a *Sérvia*, em Pancevo. Paralelamente às tirinhas, ela continua praticando a gravura em aquatinta, que é outra de suas paixões."

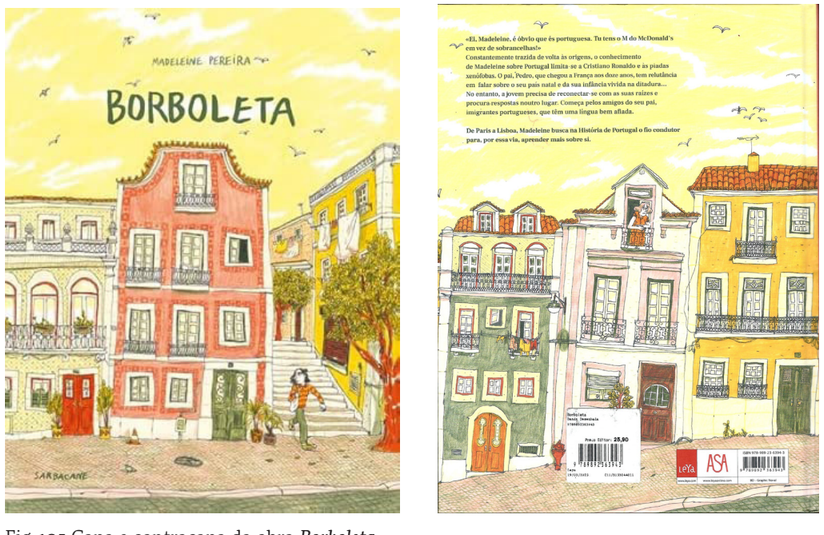


Fig. 105 Capa e contracapa da obra *Borboleta*.

[1] Éditions Sarbacane. (s.d.). Madeleine Pereira. Consultado em 22 de junho de 2026, de https://editions-sarbacane.com/auteurs/madeleine-pereira.

No âmbito das referências visuais para este projeto, destaca-se sobretudo a banda desenhada *Borboleta*, publicada em 2024. A obra constrói-se como uma investigação pessoal sobre as origens familiares da autora e sobre a história da emigração portuguesa em França durante o período da ditadura do Estado Novo. A narrativa acompanha a própria Madeleine, enquanto personagem, numa viagem entre França e Portugal, na qual recolhe testemunhos de familiares e amigos do pai, cruzando memórias individuais com acontecimentos históricos como a repressão política, a guerra colonial e a experiência migratória e sublinha Madeleine Pereira que "Sobretudo neste contexto atual de ameaças de fascismo, sobretudo na Europa, acho que é importante contar que também houve fascismo em Portugal."[2]. Este percurso funciona simultaneamente como reconstrução histórica e como procura identitária.

Do ponto de vista visual, a obra articula sequências narrativas com momentos de evocação e memória, recorrendo a transições entre presente e passado que se materializam em mudanças subtis de enquadramento, ritmo e atmosfera gráfica. A composição de página alterna entre vinhetas regulares e imagens de maior escala, criando pausas contemplativas que reforçam o caráter íntimo do testemunho. A paleta cromática apresenta-se reduzida e coerente, contribuindo para a unidade visual do livro e para a construção de ambientes emocionais associados às recordações.



Fig. 106 Autora e ilustradora Madeleine Pereira.

[2] Pereira, C. (2025, 8 de abril). BD "Borboleta" da lusodescendente Madeleine Pereira editada em Portugal. LusoJornal. LusoJornal.



Fig. 107 Interior dop livro (expressividade da pintura).

Ao nível técnico, com desenho de linha sensível e expressiva, por vezes de caráter quase esboçado. Esta articulação entre mancha e traço gera contrastes de textura e profundidade que foram particularmente inspiradores para o presente projeto.

Os aspetos que mais influenciaram o desenvolvimento visual do projeto foram, em primeiro lugar como refere Hugo Pinto, "...há uma expressividade sincera nas personagens e até um certo charme na forma imperfeita como as figuras humanas são representadas. Este estilo cru acaba por reforçar a ideia de que estas são histórias reais, marcadas pela dureza da vida e pela urgência de serem contadas."[3] Em segundo lugar, a articulação entre narrativa pessoal e contexto histórico, como indica Hugo Pinto "Apesar de haver, portanto, algumas imperfeições gráficas, aqui e ali, também é verdade que há vinhetas de grande beleza visual. As cenas que retratam Lisboa, com as suas ruas e fachadas típicas, são particularmente bem conseguidas. "[4] Por fim, usa uma paleta cromática simples e coerente que constituiu uma referência direta na construção visual do livro.

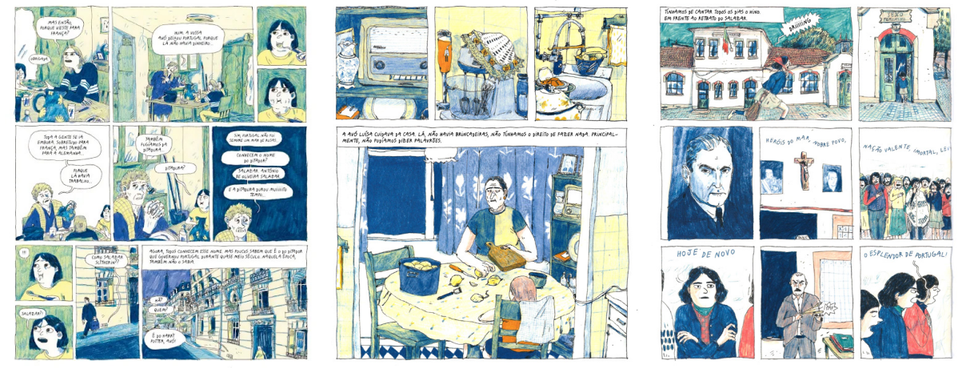


Fig. 108 Páginas do interior do livro:

[3] Pinto, H. (2025, 14 de abril). Análise: Borboleta. Vinheta 2020. https://vinheta2020.blogspot.com/2025/04/analise-borboleta.html;
[4] Idem.

MATHIEU SAPIN

Mathieu Sapin é um autor francês de banda desenhada e ilustrador conhecido por integrar humor, autobiografia e reportagem gráfica nas suas narrativas. Ao longo da sua carreira desenvolveu uma abordagem muito própria à banda desenhada documental, na qual se coloca frequentemente como personagem dentro da própria história, revelando dúvidas, hesitações e momentos inesperados do processo de investigação. Esta presença do autor na narrativa cria uma relação direta com o leitor e transforma acontecimentos históricos ou biográficos em experiências humanas próximas e acessíveis.

Numa das suas bandas desenhadas mais recentes, Sapin relata a história do seu sogro português, Edgar, cuja vida é marcada por episódios ligados ao contexto político português, ao qual Hugo Pinto refere que "...a história de Edgar está repleta de eventos e experiências que valem a pena conhecer...".[5] Segundo os seus relatos, Edgar terá participado em células revolucionárias durante a ditadura de António de Oliveira Salazar e vivido em Paris. Para além disso, o livro inclui o testemunho de uma pessoa que viveu durante os anos da ditadura, acrescentando uma dimensão documental e aproximando o leitor da experiência direta desse período histórico.

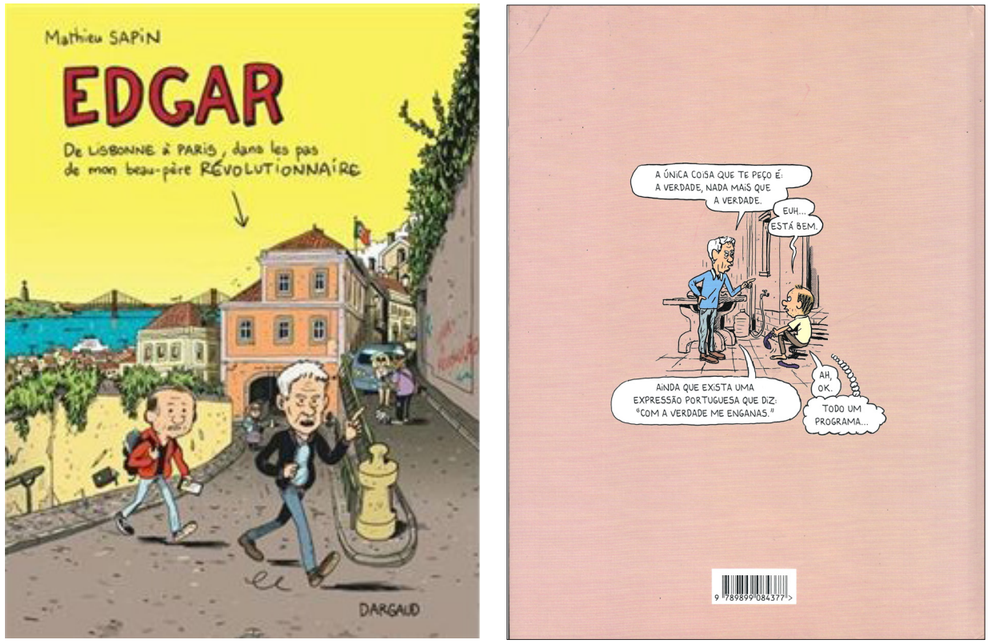


Fig. 109 Capa e contracapa da obra *Edgar*.

Do ponto de vista narrativo, o livro utiliza claramente a linguagem de banad desenhada para organizar o relato. As personagens representadas correspondem a pessoas reais, reforçando a dimensão autobigráfica e documental do livro.

[5] Pinto, H. (2024, 2 de dezembro). Análise: Edgar. Vinheta 2020. https://vinheta2020.blogspot.com/2024/12/analise-edgar.html.



Fig. 110 Autor e ilustrador Mathieu Sapin.

A nível visual, o livro inclui várias ilustrações de página inteira dedicadas a paisagens e elementos arquitetónicos dos lugares retratados, criando momentos de pausa na narrativa e reforçando a ligação entre a história e os espaços reais onde esta decorre. Como comenta, Hugo Pinto, "...a maneira como o autor desenha os cenários, como a baixa lisboeta, a Ericeira ou a cidade de Paris, por exemplo, é bastante agradável à vista. Nota positiva para as cores, da autoria de Clémence Sapin, que tornam as ilustrações de Mathieu Sapin ainda mais apelativas."[6]

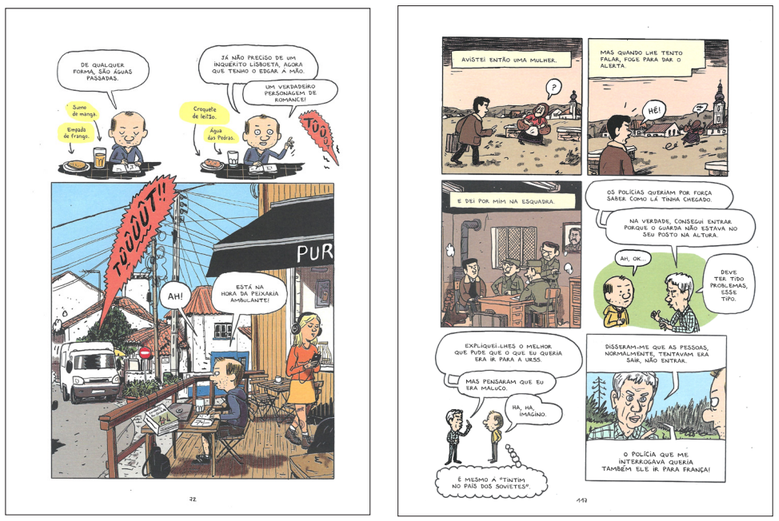


Fig. 111 Algumas páginas do interior da banda desenhada *Edgar*.

[6] Pinto, H. (2024, 2 de dezembro). Análise: Edgar. Vinheta 2020. https://vinheta2020.blogspot.com/2024/12/analise-edgar.html.

Na banda desenhada "Vemos, ouvimos e lemos", o trabalho de Mathieu Sapin torna-se particularmente relevante. A forma como o autor constrói a narrativa a partir de, testemunhos reais e pequenos episódios do quotidiano aproxima-se da ideia de que a liberdade nem sempre se manifesta em grandes acontecimentos históricos, mas também em gestos discretos do dia-a-dia, como referiu Mathieu Sapin, "Desta vez quis falar de alguém desconhecido. Há mil histórias interessantes de pessoas desconhecidas e como ouvi tantas vezes as histórias do meu sogro, pensei que era uma boa ideia."[7]. Tal como no projeto, estas histórias individuais ajudam a revelar diferentes formas de resistência e de vivência da liberdade durante o período da ditadura.

Além disso, o tom humorístico e leve utilizado pelo autor demonstra que temas históricos e políticos podem ser abordados de forma sensível e acessível, sem perder profundidade. O humor e a presença do próprio autor na narrativa contribuem para tornar o relato mais humano e próximo, permitindo ao leitor aproximar-se de um contexto histórico complexo através de histórias pessoais e testemunhos. Mathieu Sapin sublinha a importância de preservar os valores democráticos, afirmando que: "Vivemos numa altura em que há ameaças à democracia na Europa. Para muitos, a ditadura parece longínqua e parece que a democracia não corre riscos, mas temos de estar atentos."[8]



Fig. 112 Exemplos de vinhetas de narrativas a partir de memórias passadas.

[7] Branco, Carina, 20 de outubro de 2023. *Português revolucionário e perfeitamente desconhecido é herói de BD francesa*, Radio France Internationale (RFI);
[8] Idem.



Fig. 113 Interior de uma página inteira.



* Segundo o Edgar, foram os serviços secretos chineses que facilitaram a sua evasão e lhe forneceram o passaporte falso.
** Amigo, se caíres, outro amigo sai da sombra ("A canção dos Resistentes").

Fig. 114 Interior de uma página que mostram pequenos episódios do quotidiano.



Fig. 115 Personagens.

FORMATO

Numa fase inicial, foi essencial decidir o formato da banda desenhada. Para isso, analisaram-se diferentes exemplos de livros já publicados, procurando um modelo que se ajustasse às necessidades do projeto. O objetivo era encontrar um equilíbrio: um livro compacto o suficiente para ser fácil de manusear, mas amplo o bastante para permitir ilustrações detalhadas em páginas duplas. Escolheu-se um formato pequeno, que facilita folhear as páginas, tornando a experiência do leitor mais confortável e envolvente. Após alguns testes, definiu-se o formato de 150x230 mm.

TÉCNICA E PALETA DE CORES

Desde o início do projeto, optei por uma abordagem totalmente analógica, com o objetivo de conferir às ilustrações maior plasticidade e riqueza expressiva. A criação de personagens baseadas em pessoas reais implicou um estudo detalhado e minucioso, procurando capturar pormenores essenciais para que fossem reconhecíveis, mesmo sem retratos fotográficos completos.





Fig. 116 Exemplos da execução do livro na pintura das histórias a lápis de cor.

Relativamente à técnica, iniciei o trabalho com testes em canetas de filtro, mas rapidamente percebi que os lápis de cor ofereciam a riqueza da mancha e a flexibilidade necessárias para dar consistência e continuidade ao livro. Realizei muitos estudos de cor, testando diferentes opções para a mesma vinheta, de modo a decidir previamente qual seria a solução final mais adequada. Estes testes permitiram explorar combinações, contrastes e harmonias, garantindo que cada vinheta transmitisse a intensidade e a expressividade desejadas, mantendo coesão visual em todo o livro.

A paleta de cores foi cuidadosamente definida e mantida de forma consistente, assegurando que cada personagem e cada vinheta pudessem ser facilmente reconhecidas. Além disso, a capa e contracapa seguem a mesma técnica utilizada no interior do livro, apresentando uma ilustração forte e coerente com a linguagem visual do projeto, criando uma primeira impressão impactante que prepara o leitor para a experiência narrativa.

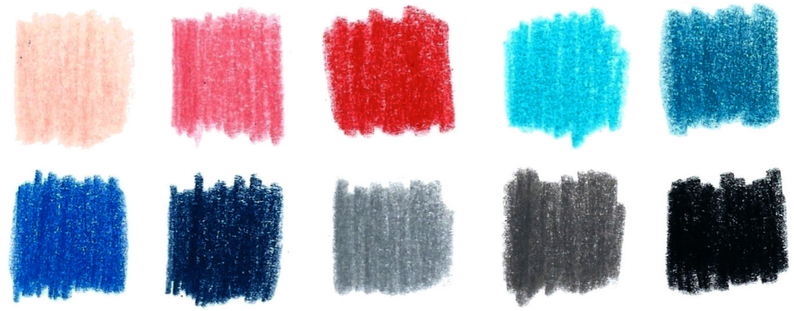




Fig. 117 Paleta de cores.

DECISÕES GRÁFICAS

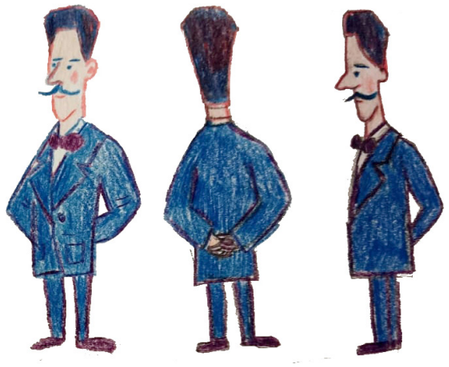
No que diz respeito às opções gráficas, uma das decisões mais importantes prendeu-se com a forma de representar as personagens. O objetivo não era retratá-las de forma fotográfica ou totalmente realista, mas sim captar pormenores que as tornassem identificáveis e distintas entre si. Procurou-se uma síntese gráfica que mantivesse a identidade de cada pessoa, mas integrada numa linguagem ilustrada coerente com todo o livro.



Fig. 118 Mem TinocoVerdial.



Fig. 119 Mem TinocoVerdial.



> "Era um senhor muito pequenino e tinha sido Ministro e Secretário de Estado da primeira República, um republicano histórico, usava gravata a *lavallière*, portanto vestia-se de uma forma que não era comum e que participava nos Comícios da oposição..."[1]

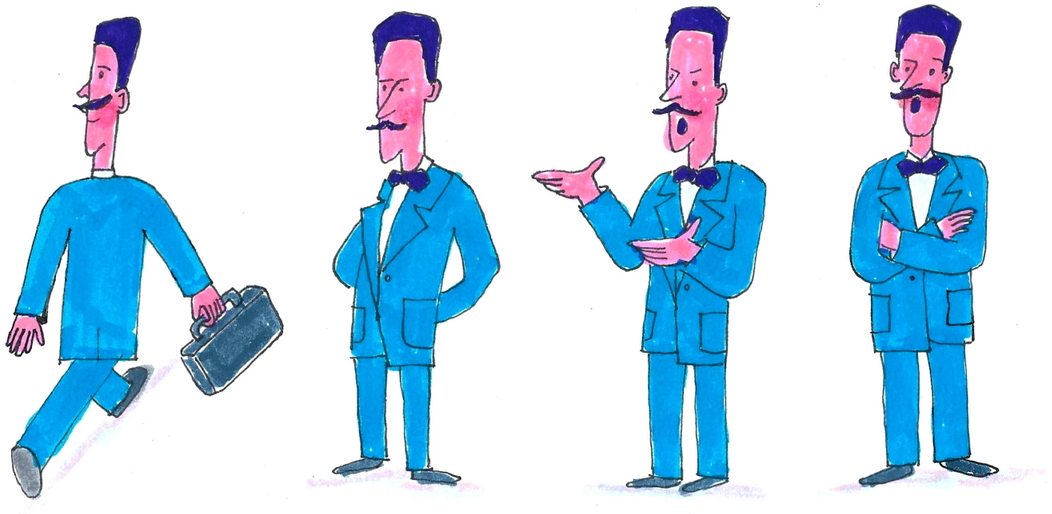


Fig. 120 Estudo da personagem.

[1] Nos Apêndices, entrevista a José Pacheco Pereira, p.148.







Fig. 121 Fases do processo de ilustração.



Fig. 122 Caricatura de Mem Tinoco Verdial.





Fig. 123 Maria Isabel Aboim Inglez.

Fig. 124 Maria Isabel Aboim Inglez.



Fig. 125 Fases do processo de ilustração.

No início de cada história, foi criada uma dupla página com o retrato ilustrado da personagem, acompanhada por dois elementos representativos da sua vida ou da narrativa apresentada. Esta solução permite introduzir visualmente a personagem ao leitor e criar um momento de pausa antes do início da história, funcionando como uma espécie de apresentação visual.



Fig. 126 Exemplo de decisões cromáticas e gráficas.



Fig. 127 Emília e Mem Verdial.



Fig. 128 Emília, Mem Verdial e os 6 filhos.



Fig. 129 Esboço.



Fig. 130 Pintura a canetas de filtro.



Fig. 131 Pintura a lápis de cor (estudo cromático).



Fig. 132 Pintura a lápis de cor (estudo cromático).



Fig. 133 Dupla página.

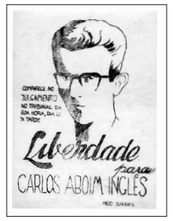


Fig. 134 Cartaz editado pelo MUD Juvenil exigindo a libertação de Carlos Aboim Inglez, em 1954.



Fig. 135 Maria Isabel Aboim Inglez com o marido e os 5 filhos.

Para organizar a narrativa visual da banda desenhada, cada história foi cuidadosamente estruturada através da divisão em vinhetas de diferentes dimensões, permitindo distribuir os momentos da narrativa, as personagens e os diálogos ao longo das duplas páginas. Esta variação de tamanhos das vinhetas e dos balões de fala contribuiu para o ritmo visual da leitura e para a hierarquia dos acontecimentos narrados.

Numa fase inicial, foram realizados *storyboards* com desenhos rápidos e essenciais, que permitiram estruturar a sequência narrativa, definir o tamanho das vinhetas e identificar quais os momentos que deveriam ter maior destaque. Em algumas situações, optou-se pela utilização de vinhetas de página inteira, com o objetivo de reforçar determinados momentos da narrativa e dar maior força emocional à história e à personagem.



Fig. 136 Diferentes dimensões de vinhetas e balões.



Fig. 137 Interior do livro "O grito".



Fig. 138 *Storyboard* "O grito".



Fig. 139 Interior do livro "O enterro".



Fig. 140 *Storyboard* - "O enterro".

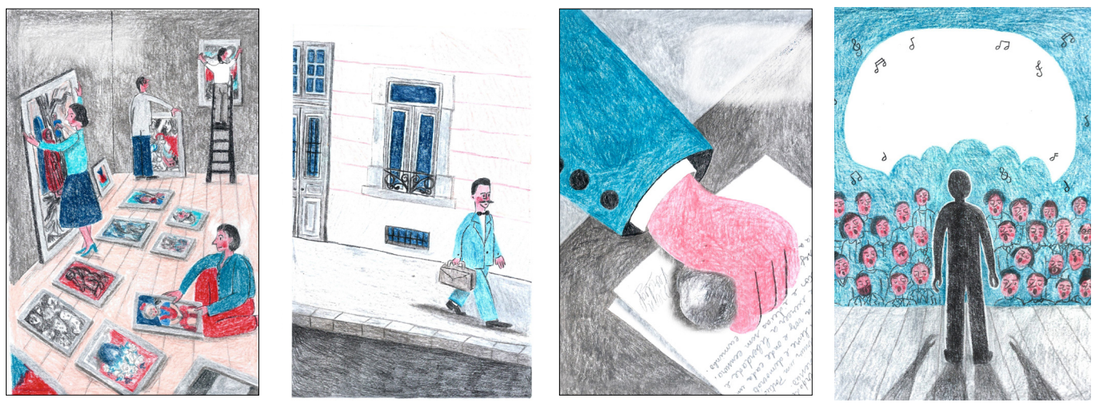


Fig. 141 Exemplos do livro de ilustrações de página. inteira.

Relativamente aos espaços onde as histórias decorrem, como ruas, edifícios ou interiores, houve a preocupação de realizar pesquisa visual, de modo a garantir reconhecimento, veracidade e coerência histórica. A arquitetura, os ambientes e alguns elementos de cenário foram pensados não apenas como fundo, mas como parte integrante da narrativa, ajudando a contextualizar as histórias e a torná-las mais credíveis.



Fig. 142 Ilustração da história "O grito".

Fachada do Tribunal da Boa Hora em Lisboa



Fig. 143 Tribunal da Boa Hora.



Interior do Tribunal da Boa Hora em Lisboa

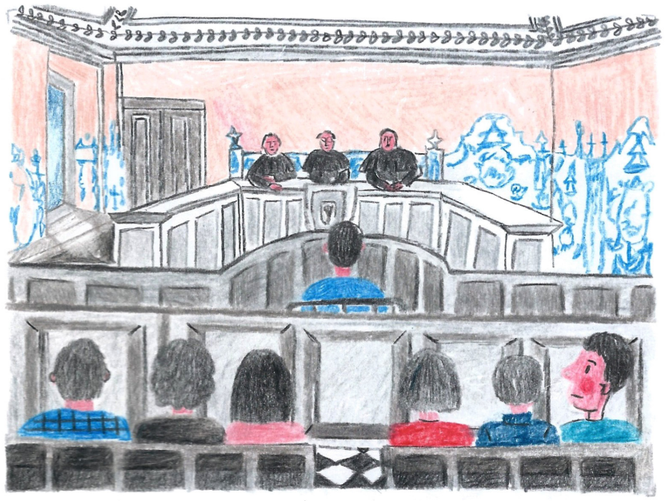
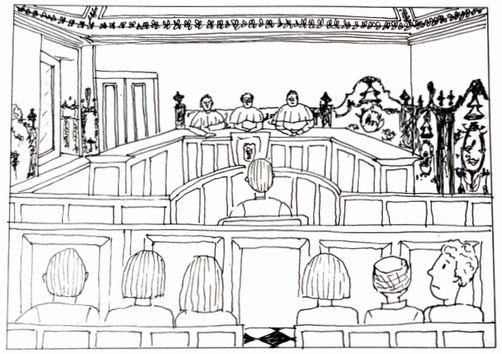


Fig. 144 Ilustração da história "O grito".



Fig. 145 Sala de audiências do Tribunal da Boa Hora.



Fachada da Sociedade Nacional de Belas-Artes em Lisboa

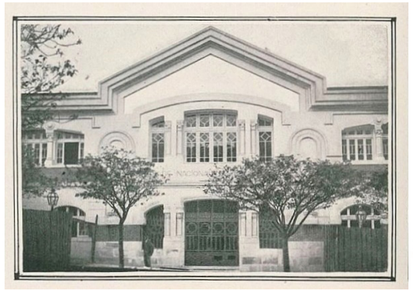


Fig. 146 Fachada da SNBA.



Fig. 147 Ilustração da história "O enterro".



Fachada de um prédio na rua Luís Bívar em Lisboa



Fig. 148 Fachada do prédio.

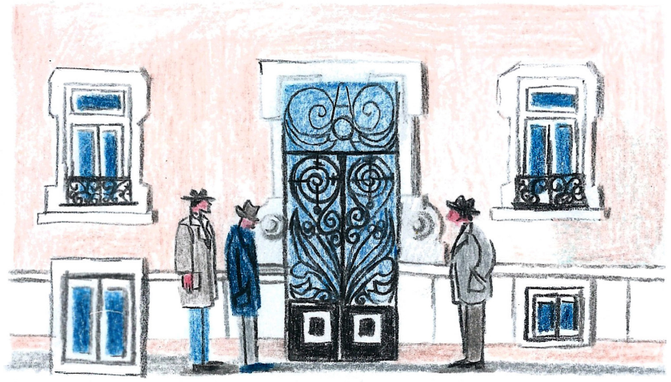


Fig. 149 Ilustração da história "Os russos".

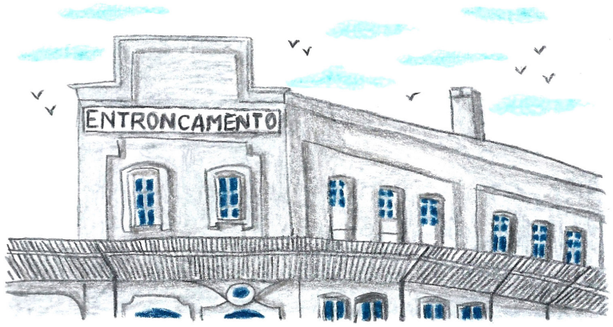


Fig. 150 Ilustração da história "Se eu pudesse cantar".

Fachada da Estação de comboio do Entroncamento



Fig. 151 Estação de comboio do Entroncamento.

No desenvolvimento da identidade visual do livro, as guardas, a capa e a contracapa foram pensadas como elementos narrativos complementares, capazes de ampliar o sentido do livro e de envolver o leitor numa experiência contínua.

As guardas assumem um papel particularmente simbólico, funcionando como um dispositivo de abertura e encerramento. Na guarda inicial, optou-se por representar um palco ainda por revelar, com as cortinas fechadas e a presença do público sugerida através de silhuetas. Esta imagem introduz uma atmosfera de expectativa, evocando o momento imediatamente anterior ao início de um espetáculo. Pretende-se, assim, criar uma analogia com o próprio livro, posicionando o leitor como espectador e sugerindo que as histórias que se seguem estão prestes a ganhar voz.

Em contraste, as guardas finais apresentam uma transformação desse cenário. O palco surge agora aberto, com as personagens reunidas e voltadas para o público, como se participassem num momento de reconhecimento coletivo. Esta composição remete para o desfecho de uma performance, estabelecendo uma ideia de conclusão e de partilha. A inversão entre o oculto e o revelado reforça a noção de percurso, acompanhando simbolicamente a leitura desde a antecipação até ao seu término.

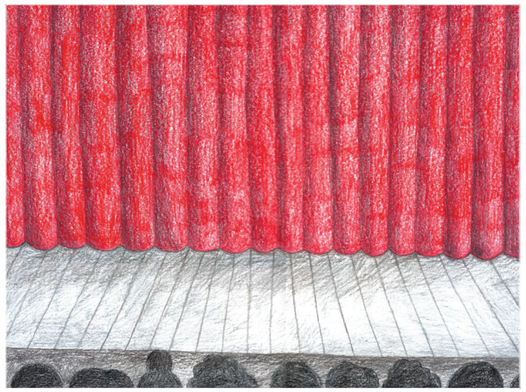


Fig. 152 Guarda de abertura.



Fig. 153 Guarda de encerramento.

A capa foi concebida a partir de um episódio marcante associado à figura de Francisco Fanhais, privilegiando uma imagem de forte carga expressiva. A escolha desta cena procura condensar a intensidade emocional e o caráter combativo presentes no projeto, funcionando como um convite direto ao universo narrativo do livro. A composição enfatiza o dinamismo e a tensão do momento representado, transmitindo ao leitor uma sensação imediata de envolvimento.

Por sua vez, a contracapa estabelece uma relação de continuidade com as guardas finais, apresentando as personagens já de frente, em palco, perante um público que reage de forma entusiástica. Este enquadramento sugere um momento de reconhecimento e celebração, reforçando a ideia de que as pequenas ações retratadas ao longo da obra têm impacto coletivo. Em conjunto, estes elementos contribuem para uma leitura coesa, onde o objeto livro é pensado como um todo narrativo e sensorial.

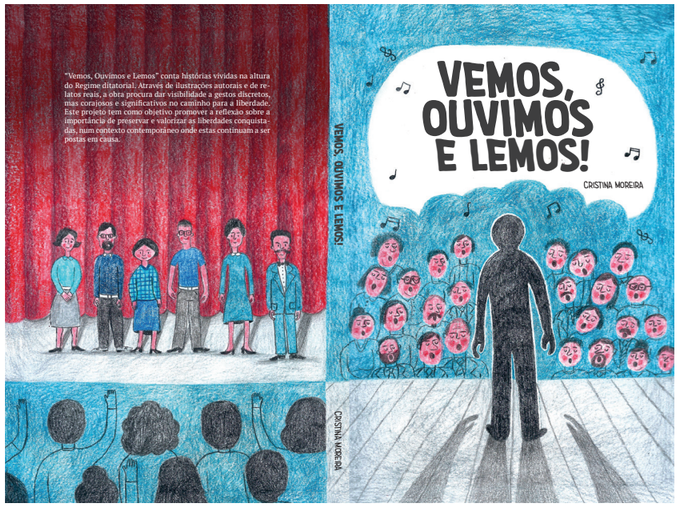


Fig. 154 Capa e contracapa.



Fig. 155 Esboços da capa.

PROCESSO DE ILUSTRAÇÃO

O processo de ilustração foi desenvolvido de forma faseada, permitindo uma organização clara da narrativa e a exploração de diferentes soluções visuais antes de chegar às versões finais. Numa primeira fase, procedi à leitura atenta das histórias, dividindo cada uma em momentos ou fases narrativas. Tendo já definido o número de páginas a atribuir a cada história, tornou-se mais simples estruturar o seu desenvolvimento, determinando onde começava e terminava cada momento.

De seguida, iniciei a criação de pequenos esboços analógicos, recorrendo à caneta pincel preta. Estes desenhos rápidos revelaram-se fundamentais, não só para visualizar a totalidade de cada história, mas também para definir as composições das páginas. Nesta fase, foi possível decidir a proximidade ou afastamento das personagens, a alternância entre momentos mais intimistas ou mais amplos, a distribuição das vinhetas, o seu tamanho e quantidade por página, bem como o ritmo narrativo e a forma como cada história se encerrava. Este processo foi aplicado às seis histórias, permitindo estabelecer uma base sólida para o desenvolvimento das fases seguintes.

A partir destes *storyboards*, avancei para a definição das vinhetas no seu tamanho final. Apesar de pequenos ajustes pontuais ao longo do processo, a estrutura inicial manteve-se maioritariamente até à versão final. Seguiu-se o desenvolvimento dos desenhos das personagens e dos ambientes, com recurso a diversas referências visuais. Foram consultadas fotografias da época e imagens relacionadas com vestuário, arquitetura, automóveis, objetos do quotidiano, utensílios, bem como elementos específicos como figuras militares, judiciais e policiais. Esta pesquisa revelou-se essencial para garantir maior veracidade e coerência histórica nas ilustrações.

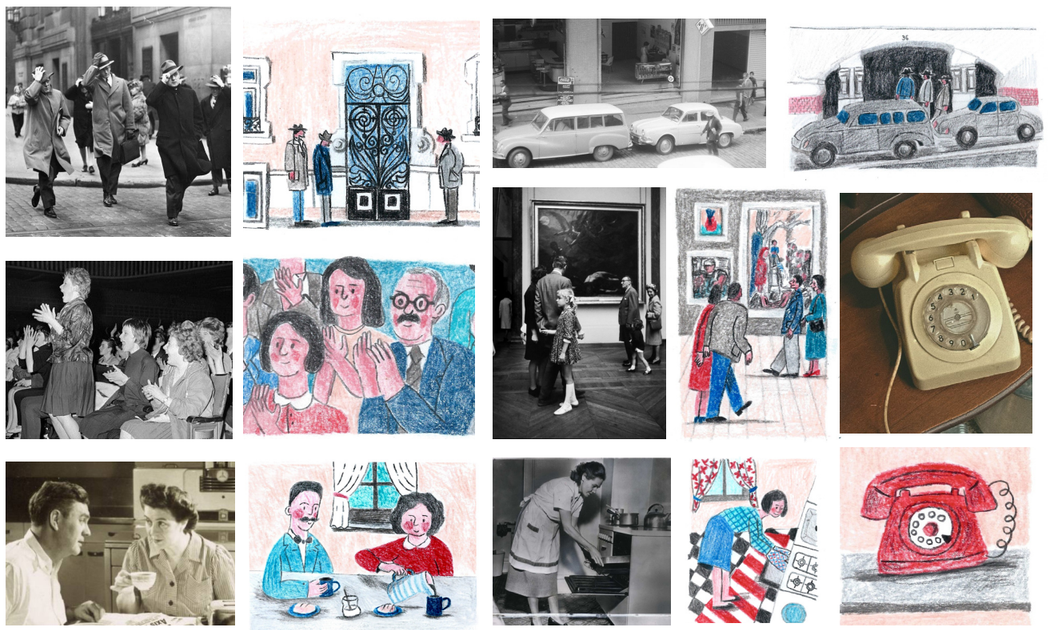


Fig. 156 Alguns exemplos de fotos da época relacionadas com as ilustrações.

Após a fase de esboço, preparei as páginas numa folha formato A3, onde desenhei o tamanho do livro, as vinhetas e, com recurso a uma mesa de luz, refinei e melhorei os desenhos. Numa etapa posterior, a pintura foi realizada numa outra folha, constituindo a versão final das ilustrações. Concluída esta fase, procedi à digitalização dos desenhos, realizando posteriormente ajustes no Adobe Photoshop, nomeadamente ao nível da cor e da limpeza de imperfeições. Por fim, as ilustrações foram integradas na paginação do livro, juntamente com os textos narrativos e os diálogos.

O processo culminou no desenvolvimento das guardas, pintadas a lápis de cor com uma ilustração vibrante e das páginas iniciais de cada história. Nestas páginas, foram aplicadas citações retiradas das entrevistas realizadas e do título, associadas a cada narrativa. Estes elementos surgem sobre fundo branco, com o intuíto de aliviar a carga cromática do resto do livro.



Fig. 157 Esquiços iniciais.

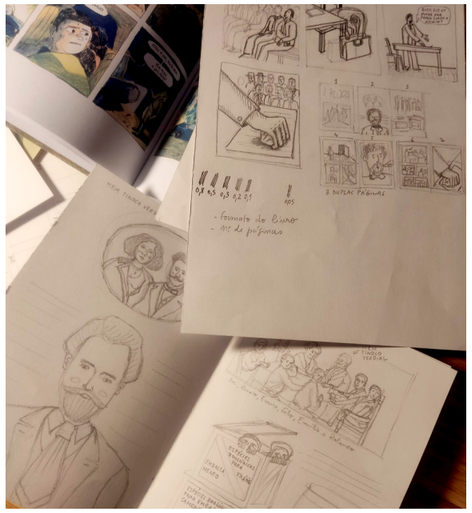


Fig. 158 Esboços da história “A pedra”.

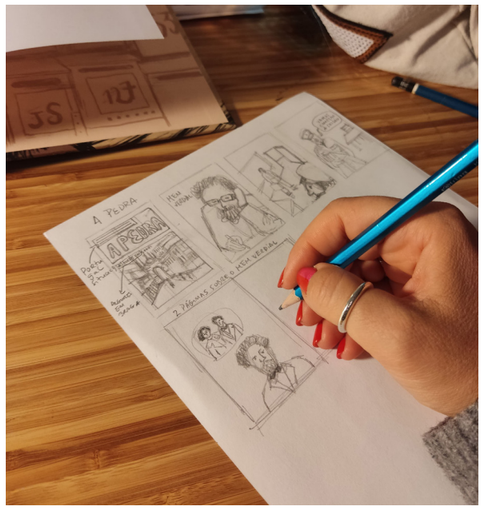


Fig. 159 Esboços das vinhetas.

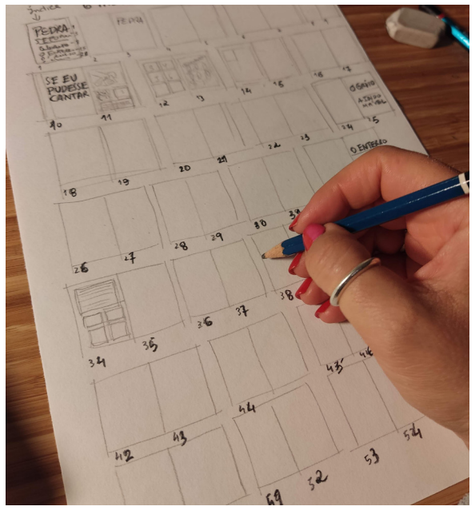


Fig. 160 Execução do storyboard do livro.

MATERIALIDADE

Desde o início do projeto, tornou-se evidente a importância de pensar o livro não apenas como suporte de conteúdo, mas também como um objeto cuja materialidade contribui para a construção da narrativa. A opção por desenvolver um livro-objeto surgiu de forma consciente, entendendo que as suas características físicas poderiam reforçar a relação entre o leitor e as histórias apresentadas, particularmente num projeto centrado na memória e em vivências reais.

Numa fase de experimentação, foram produzidas duas versões do livro, uma com encadernação de capa dura e outra com encadernação de capa mole, de modo a avaliar as suas qualidades materiais, estéticas e de utilização. A comparação direta entre ambas revelou-se determinante para a decisão final.

A materialidade foi, assim, abordada de forma intencional, procurando um equilíbrio entre presença física e funcionalidade. A escolha da capa mole revelou-se a mais adequada, não apenas pelas suas características práticas, mas também pela forma como se relaciona com os princípios do projeto. Mais leve, acessível e próxima do leitor, esta opção privilegia a circulação, a partilha e o uso do livro, afastando-se da ideia de um objeto exclusivo. Desta forma, a encadernação contribui para um carácter mais democrático e quotidiano, em sintonia com os valores de liberdade e inclusão que atravessam a publicação.

A encadernação segue uma abordagem simples, evitando soluções excessivamente elaboradas para que a atenção do leitor permaneça centrada no conteúdo visual e narrativo. Paralelamente, o manuseamento do livro foi uma preocupação constante, procurando-se garantir uma abertura confortável e uma leitura fluida. A materialidade afirma-se, assim, não apenas como elemento estético, mas também como componente funcional, contribuindo para uma experiência de leitura mais acessível e envolvente.

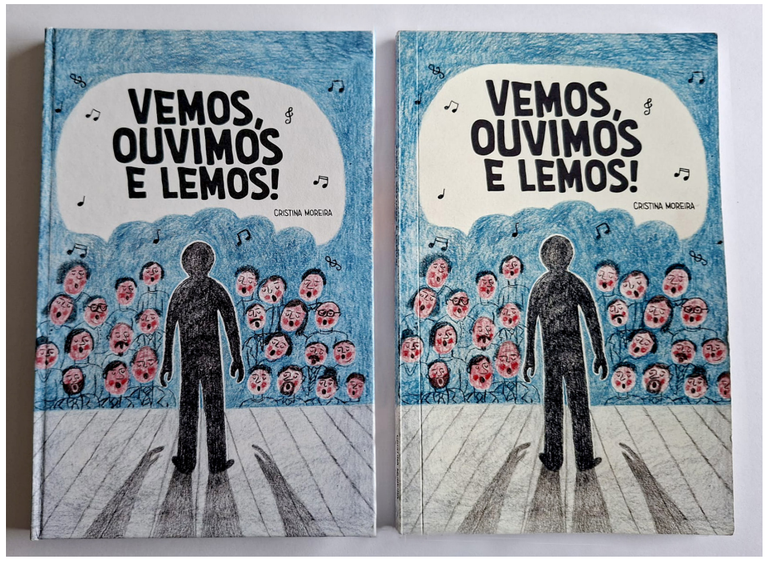


Fig. 161 As duas versões de capa dura e capa mole respetivamente.



Fig. 162 Versão de capa dura.



Fig. 163 Versão de capa mole.

TIPOGRAFIA

A escolha tipográfica desempenha um papel fundamental na construção da identidade visual e narrativa do livro, funcionando como uma extensão das próprias ilustrações e do tom emocional das histórias apresentadas. Neste projeto, foram utilizadas duas fontes distintas, cada uma com funções específicas e complementares.

Para os balões de fala e para os momentos narrativos ao longo das histórias, foi utilizada a fonte Imaginary Friend Font. Trata-se de uma tipografia associada ao universo da banda desenhada, característica que se revelou essencial para reforçar a linguagem visual adotada. Após uma procura exaustiva, esta fonte destacou-se pela sua capacidade de se integrar harmoniosamente com as ilustrações, contribuindo para uma leitura fluida e coerente. A sua versatilidade permite acompanhar diferentes intensidades emocionais: nos momentos mais dramáticos, o uso do bold intensifica a expressividade das falas, enquanto o regular se adequa a passagens mais calmas e introspectivas. Além disso, a sua simplicidade formal garante uma leitura clara e acessível, sem comprometer o ritmo narrativo.

ImaginaryFriend BB

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z
ImaginaryFriend BB Regular

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z
ImaginaryFriend BB Bold

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z
ImaginaryFriend BB Bold Italic



Fig. 164 ImaginaryFriend BB Regular.



Fig. 165 ImaginaryFriend BB Bold.

Por outro lado, para os textos institucionais — nomeadamente os "Agradecimentos", a "Apresentação" e as biografias iniciais de cada personagem — foi escolhida a fonte PT Serif. Esta tipografia serifada apresenta um caráter mais tradicional e editorial, estabelecendo um contraste intencional com a linguagem mais expressiva da banda desenhada. A sua legibilidade e sobriedade tornam-na particularmente adequada para blocos de texto mais extensos, proporcionando conforto na leitura e reforçando a organização estrutural do livro.

Deste modo, a combinação entre estas duas tipografias não só responde a necessidades funcionais distintas, como também contribui para a construção de uma narrativa visual equilibrada, onde texto e imagem se articulam de forma coesa.

PT Serif

a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

PT Serif Regular

a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

PT Serif Bold



APRESENTAÇÃO

"Vemos, Ouvimos e Lemos" é uma novela gráfica que nasce do projeto de Mestrado intitulado "Liberdade em Pequenos Gestos". Propõe revisitar um tempo em que a liberdade, longe de ser garantida, era construída nos detalhes do quotidiano. Através de seis histórias inspiradas em testemunhos reais vividos durante o regime ditatorial em Portugal — partilhados por José Pacheco Pereira, Irene Flunser Pimentel, Alice Vieira, Francisco Fanhais e Manuel Freire — esta obra procura dar visibilidade a ações discretas, mas profundamente significativas, que contribuíram, à sua escala, para o caminho da liberdade.

Mais do que relatar grandes acontecimentos históricos, este livro aproxima-se das experiências individuais. São histórias de pessoas que fazem parte da nossa história política, social e artística que, em contextos de limitação e censura, encontraram formas subtis de expressão, resistência e afirmação.

A construção deste livro resulta de um processo que cruza investigação e interpretação. A pesquisa histórica sobre o período que antecede a revolução articula-se com entrevistas a pessoas que viveram sob o regime, permitindo recolher memórias, episódios e perspetivas pessoais. Entre essas vozes, encontram-se os relatos que deram origem às histórias "A Pedra", contada por José Pacheco Pereira; "O Grito" contado por Irene Flunser Pimentel; "O enterro" contado por Pitum Keil; "Os Ruasos" contado pela própria Alice Vieira; "Se eu pudesse cantar" contado pelo próprio Francisco Fanhaio; e "O Comício" contado pelo próprio Manuel Freire.

O propósito deste livro é, acima de tudo, provocar reflexão. Num presente onde as liberdades conquistadas continuam, em diferentes contextos, a ser desafiadas, olhar para trás torna-se um exercício essencial. Não para fixar o passado, mas para o compreender e, através dele, questionar o presente.

Apesar de ensaiadas em histórias e testemunhos reais, as narrativas aqui apresentadas foram adaptadas para linguagem gráfica e literária. Nomes, personagens, locais e acontecimentos podem ter sido alterados, condensados ou ficcionados. Algumas situações foram recriadas com fins narrativos. Assim, qualquer semelhança direta com pessoas ou eventos específicos deve ser entendida como parte de um processo de interpretação e não como uma reprodução documental.

Este livro habita, portanto, um espaço entre o real e o imaginado. Um espaço onde a memória se transforma em imagem. E onde, talvez, possamos reconhecer que a liberdade, antes de ser um acontecimento, é muitas vezes, um gesto.

Fig. 166 PT Serif Regular - Texto de apresentação.



MARIA ISABEL ABOIM INGLEZ

Maria Isabel Aboim Inglez (1902–1963), conhecida como "A Indomável" ou "A Mulher Sem Medo", foi uma importante resistente antifascista portuguesa. Nasceu em Lisboa, numa família republicana, o que influenciou a sua formação cívica e política desde cedo. Licenciou-se em Ciências Histórico-Filosóficas pela Faculdade de Letras de Lisboa em 1936. Ao longo da sua vida destacou-se pela sua atividade política contra a ditadura do Estado Novo, aderindo pessoas políticos, partici-pando em ações de propaganda e sendo perseguida pela PIDE, que a perseguia de forma constante. Manteve também uma forte ligação ao MUD e aos movimentos de oposição ao regime. Na vida pessoal, foi casada com Carlos Aboim Inglez e teve 5 filhos, entre eles Carlos Aboim Inglez, importante militante antifascista. A sua coragem na defesa do filho e de outros presos políticos tornou-se marcante, sendo lembra-da pela sua firmeza, coragem e profundo sentido de justiça. Manteve atividade política até à sua morte, em 1963, sendo recordada como uma das mulheres mais corajosas da resis-tência antifascista em Portugal.

Fig. 167 PT Serif Regular - Texto biográfico.

MAQUETIZAÇÃO

O livro foi produzido através de impressão a *lazer*, uma opção que se revelou adequada para este projeto, não só pela sua acessibilidade em contextos de produção em pequena escala, como também pela qualidade do acabamento obtido. Este processo permitiu alcançar um resultado mate, contribuindo para uma leitura confortável e coerente com o caráter visual da obra. Relativamente ao suporte, foi utilizado papel Munken Pure de 120g no miolo, cuja textura e tonalidade favorecem a legibilidade e a reprodução das ilustrações. Para a capa, optou-se igualmente pelo papel Munken Pure, mas com uma gramagem superior de 300g, garantindo maior resistência e conferindo ao livro uma presença física mais consistente, optando-se por capa mole.

Desta forma, as decisões de maquetização e produção foram orientadas por critérios de simplicidade, funcionalidade e coerência estética, assegurando uma unidade entre os diferentes elementos do livro.

DETALHES

No desenvolvimento das ilustrações, houve uma preocupação constante com a representação de detalhes visuais e históricos que ajudassem a contextualizar a narrativa e a aproximar o leitor da realidade da época. Estes detalhes não surgem apenas como elementos decorativos, mas como partes fundamentais da construção da memória visual do projeto.

Ao longo do processo, procurou-se ilustrar objetos, ambientes e referências reais, como os quadros apreendidos pela censura, capas e interiores de livros da época, bem como manuais escolares do ensino primário utilizados durante o Estado Novo. A inclusão destes elementos permitiu reforçar a autenticidade das imagens e criar uma ligação mais próxima entre a ilustração e o contexto histórico retratado.



Maria Keil,
"Regresso à terra"





Manuel Ribeiro da Paiva, "Desenho"



Júlio Pomar,
"Almoço de um trolha"



Manuel Filipe,
"Asilo"



Ofélia Marques,
"Menina na praia"

Fig. 168 Ilustração da história "O enterro" de Maria Keil.



Carlos Calvet da Costa, "Crepúsculo"



Mário Dionísio, «Pintura», assinado com o pseudónimo José Chaves.



Maria Keil, «Regresso à terra» (desenho preparatório)



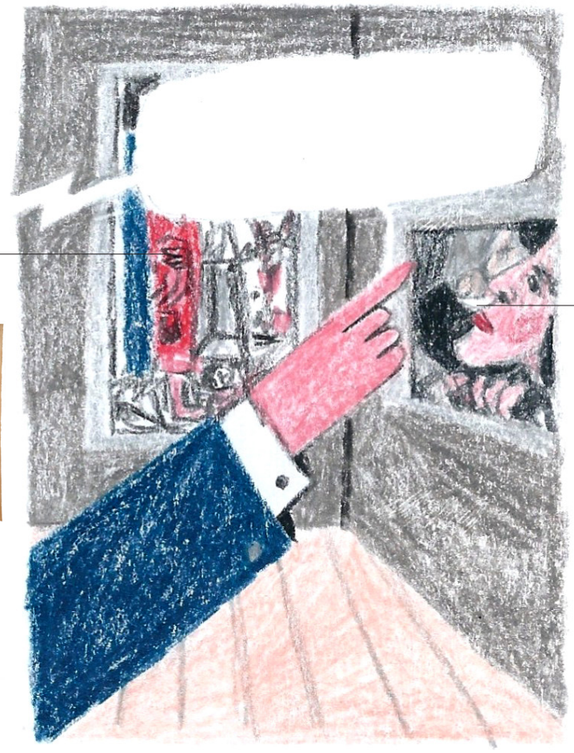


José Viana, «Resistência»

Fig. 169 Ilustração da história "O enterro" de Maria Keil.



Maria Keil, "Regresso à terra"





Júlio Pomar, "Resistência"

Fig. 170 Ilustração da história "O enterro" de Maria Keil.

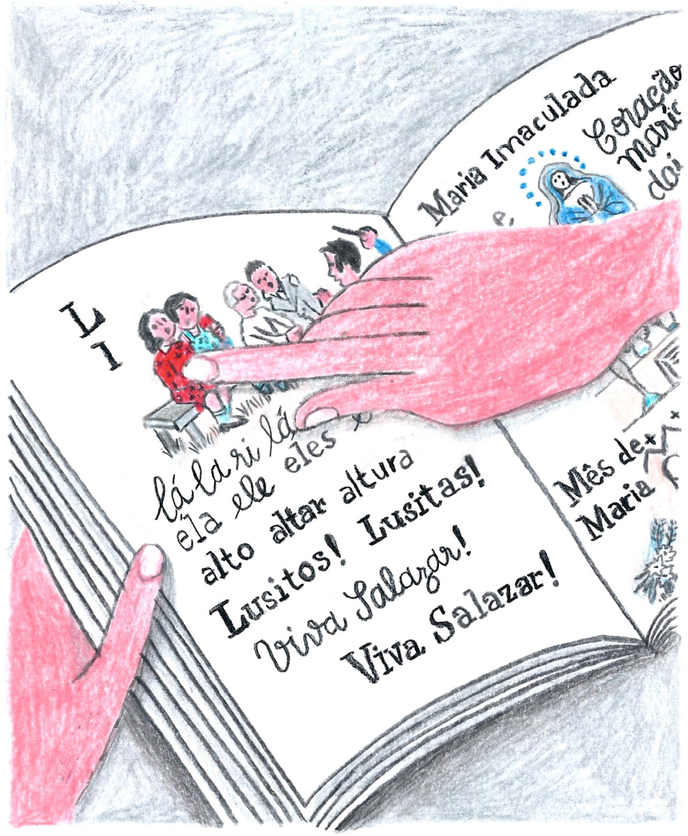


Fig. 171 Ilustração da história "O grito" de Isabel Aboim Inglez.



Fig. 172 Livro de Leitura para a 4ª classe, Editora Educação Nacional.

INTRODUÇÃO

ESTADO NOVO - 1933 a 1974

BANDA DESENHADA

PROJETO LIBERDADE
EM PEQUENOS GESTOS

05 CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APÊNDICES

05 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este projeto procurou explorar a noção de liberdade a partir de uma perspetiva íntima e quotidiana, centrando-se nos pequenos gestos de resistência vividos durante o Estado Novo. Ao longo do trabalho, foi possível articular investigação teórica, recolha de testemunhos e prática artística, construindo uma abordagem que valoriza experiências individuais como contributos fundamentais para uma compreensão mais humana da história.

Numa fase inicial, o enquadramento teórico permitiu problematizar o conceito de liberdade em contextos de repressão, evidenciando a sua complexidade e dificuldade. A análise realizada ajudou a compreender como, mesmo em regimes autoritários, a liberdade se manifesta de forma subtil, através de ações discretas do quotidiano. Esta reflexão orientou a investigação, definindo um olhar atento sobre o quotidiano como espaço de resistência.

A recolha de testemunhos constituiu um dos momentos centrais do projeto. O contacto com pessoas que viveram durante a ditadura, muitas delas figuras reconhecidas pelo público, como historiadores, músicos, jornalistas e escritores, permitiu aceder a narrativas marcadas por pequenos gestos de coragem e afirmação pessoal. A escuta destes testemunhos contribuiu para aprofundar o conhecimento sobre o período e evidenciar que a resistência também se fazia através de ações simples, mas significativas.

Numa fase posterior, o desenvolvimento da banda desenhada permitiu traduzir estas histórias para uma linguagem visual e sequencial. A articulação entre texto e imagem revelou-se essencial para transmitir a subtileza e a carga emocional dos testemunhos, tornando a leitura mais envolvente. Este processo foi também um momento de experimentação e desenvolvimento de uma linguagem própria, ainda em construção, mas já orientada por uma intenção clara: tornar visível o que é invisível.

O resultado final cumpre os objetivos definidos, reunindo um conjunto de histórias que contribuem para uma memória mais sensível e plural sobre o período da ditadura e da luta pela liberdade. Ao focar-se nos “pequenos gestos”, o projeto propõe uma perspetiva mais próxima da experiência vivida, reforçando a importância do quotidiano como espaço de significado. Esta banda desenhada assume-se, assim, como um meio eficaz de aproximação entre passado e presente.

O desenvolvimento deste trabalho revelou-se enriquecedor, tanto a nível académico como pessoal. Para além da consolidação de competências, permitiu o contacto direto com memórias e vivências, reforçando a importância de preservar e partilhar estas histórias.

Como perspetivas futuras, considera-se essencial dar continuidade a esta investigação, ampliando a recolha de testemunhos e explorando novas narrativas. Importa referir que foram recolhidas histórias que não foram incluídas nesta publicação, mas que se pretende desenvolver num futuro livro. Pretende-se, assim, criar uma nova banda desenhada e continuar a entrevistar pessoas que viveram durante o Estado Novo, incluindo figuras públicas de diversas áreas, de forma a enriquecer o projeto. Paralelamente, pretende-se continuar a contar histórias, ilustrando memórias esquecidas e vivências locais com cuidado e sensibilidade.

Mais do que revisitar o passado, este projeto propõe uma reflexão sobre o presente. Ao destacar gestos mínimos que representavam formas de liberdade em contextos de opressão, convida-se a pensar o significado da liberdade hoje, nas suas formas mais subtis e quotidianas.

06

INTRODUÇÃO

ESTADO NOVO - 1933 a 1974

BANDA DESENHADA

PROJETO LIBERDADE
EM PEQUENOS GESTOS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS
BIBLIOGRÁFICAS

APÊNDICES

BIBLIOGRAFIAS CITADAS

Boléo, J. P. P., & Pinheiro, C. B. (1997). *A banda desenhada portuguesa, 1914–1945* [Catálogo de exposição]. Fundação Calouste Gulbenkian;

Cachão, Fernanda (2024). *O Estado Novo em 101 Objetos, uma montra da ditadura portuguesa*, Editora Lua de papel;

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA (2005). Carlos Aboim Inglez. Coleção Toponímia de Lisboa. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. Disponível em: Carlos Aboim Inglez (PDF), https://www.lisboa.pt/fileadmin/informacao/publicacoes/topon%C3%ADmia/carlos_alboim_inglez.pdf;

Carvalho, M. J. (2017, 5 de março). José Viana (1922–2003) e a 2.ª EGAP ou como um quadro pode ser eficaz e incomodar o regime. As Causas da Júlia. https://ascausasdajulia.blogspot.com/2017/05/jose-viana-1922-2003-e-2-egap-ou-de.html;

Comissão Comemorativa 50 Anos 25 de Abril. (s.d.). Os «crimes políticos» no Estado Novo. 50 Anos 25 de Abril. https://50anos25abril.pt/historia/prisoes-da-ditadura/os-crimes-politicos-no-estado-novo/;

Éditions Sarbacane. (s.d.). Madeleine Pereira. Consultado em 22 de junho de 2026, de https://editions-sarbacane.com/auteurs/madeleine-pereira;

Expresso / Visão (2010). *Os Nossos Anos – Anos 30*, Coleção Visão/Expresso, Planeta DeAgostini;

Galopim de Carvalho, A. (2026, 6 de abril). *A pintura durante o Estado Novo*. Jornal Maio. https://jornalmaio.org/a-pintura-durante-o-estado-novo/;

HISTÓRIA DE PORTUGAL. Tribunais Plenários no Estado Novo. 25 nov. 2013. Disponível em: História de Portugal – Tribunais Plenários no Estado Novo, https://historia-portugal.blogspot.com/2013/11/tribunais-plenarios-no-estado-novo.html;

Letria, José Jorge (2014). *João Abel Manta: Não se Distorce a Cara de um Homem*, Guerra & Paz;

Lameiras, João Miguel; Boléo, João Paulo Paiva e Santos, João Ramalho (1999). *Uma Revolução desenhada, O 25 de Abril e a BD*, Edições Afrontamento, Bedeteca de Lisboa, Centro de documentação 25 de abril da Universidade de Coimbra e Centro de estudos sociais da Universidade de Coimbra;

Manta, João Abel (2023). *CARTOONS 1969 - 1992*. Marques, Pedro Piedade (Organização e notas), Tinta da China;

Mascarenhas, João Mário (Coordenação) (1997). *A censura na iconografia portuguesa e na caricatura*, Museu da República e Resistência;

Nogueira, Franco (1981). *O Estado Novo 1933-1974*, Livraria Civilização Editora;

Oliveira, Luísa Tiago, 2024. *A caminho do 25 de abril, uma organização clandestina de oficiais da armada*, Edições 70;

Pereira, Madeleine. (2025, 8 de abril). BD *Borboleta*, LusoJornal;

Pimentel, Irene Flunser (2022). *Informadores da PIDE, uma tragédia portuguesa*, Temas e debates, Círculo de leitores;

Pinto, H. (2024, 2 de dezembro). Análise: Edgar. Vinheta 2020. https://vinheta2020.blogspot.com/2024/12/analise-edgar.html;

Pinto, H. (2025, 14 de abril). Análise: Borboleta. Vinheta 2020. https://vinheta2020.blogspot.com/2025/04/analise-borboleta.html;

Renascença. (2022, 22 de abril). O que dizem as cartas que os portugueses escreviam à PIDE? https://rr.pt/especial/vida/2022/04/22/o-que-dizem-as-cartas-que-os-portugueses-escreviam-a-pide/281326/;

Ribeiro, Maria da Conceição (2000). *A Polícia política no Estado Novo, 1926-1945*, Histórias de Portugal, Editorial Estampa;

Silva, Raquel Beleza da (2025). *Histórias de vida da luta armada, antes e depois do 25 de abril*, Tinta da China.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 Fonte: fotografia do autor;
Fig. 2 Cachão, Fernanda (2024). *O Estado Novo em 101 Objetos, uma montra da ditadura portuguesa*, Editora Lua de papel, p.21 e 24;
Fig. 3 Expresso / Visão (2010). *Os Nossos Anos – Anos 30*, Coleção Visão/Expresso, Planeta DeAgostini, p. 32;
Fig. 4 Museu Nacional Resistência e Liberdade – Fortaleza de Peniche. (s.d.). 25 de Abril de 1974. https://www.museunacionalresistencialiberdade-peniche.gov.pt/pt/galerias/galeria-2/;
Fig. 5 Imagem recolhida online, foto tirada por Sérgio Guimarães, fotógrafo;
Fig. 6 Fonte: fotografia do autor;
Fig. 7 Fonte: fotografia do autor;
Fig. 8 Fonte: fotografia do autor;
Fig. 9 Pereira, Eduardo de Sousa. *Lisboa e Salazar: 1928–1960*. Scarpa Lisboa Gráfica; entre as páginas 40 e 41;
Fig.10 Jornal do Diário de Lisboa com a notícia do golpe militar de 1926. https://www.facebook.com/ParaPortuguesLer/photos/a.475358859165889/3987388847962855/;
Fig. 11 Expresso / Visão (2010). *Os Nossos Anos – Anos 30*, Coleção Visão/Expresso, Planeta DeAgostini, p.12;
Fig. 12 Observador. (2017, abril 27). Assim falou Salazar: como lemos hoje aquilo que o ditador disse? Observador. https://observador.pt/especiais/assim-falou-salazar-como-lemos-hoje-aquilo-que-o-ditador-disse/;
Fig. 13 Expresso / Visão (2010). *Os Nossos Anos – Anos 30*, Coleção Visão/Expresso, Planeta DeAgostini, p.35;

Fig. 14 Pereira, Eduardo de Sousa. *Lisboa e Salazar: 1928–1960*. Scarpa Lisboa Gráfica; entre as páginas 56 e 57;
Fig. 15 Expresso / Visão (2010). *Os Nossos Anos – Anos 30*, Coleção Visão/Expresso, Planeta DeAgostini;
Fig. 16 https://www.parlamento.pt/Parlamento/Paginas/120A-SSessoes-estado-novo.aspx;
Fig. 17 Reproduzida de "Legião Portuguesa (LP), milícia fascista salazarista portuguesa – Parte 2", Almanaque dos Conflitos, 4 de dezembro de 2017 (https://almanaquedosconflitos.wordpress.com/2017/12/04/legiao-portuguesa-lp-milicia-fascista-salazarista-portuguesa-parte-2/). A autoria e a proveniência originais da imagem não são indicadas na fonte consultada;
Fig. 18 defrays. (2022, fevereiro 20). Portuguese troops board a ship for Angola to fight in the Colonial War – 1961 [Publicação com imagem]. Reddit. https://www.reddit.com/r/Colonialism/comments/sw79ld/portuguese_troops_board_a_ship_for_angola_to/;
Fig. 19 Nogueira, Franco (1981). *O Estado Novo 1933-1974*, Livraria Civilização Editora, p.453;
Fig.20 Ministério da Justiça. (2022, 23 de novembro). O Estado Novo. 200 Anos do Ministério da Justiça. https://200anos.justica.gov.pt/o-estado-novo/;
Fig. 21 Expresso / Visão (2010). *Os Nossos Anos – Anos 30*, Coleção Visão/Expresso, Planeta DeAgostini, p.40;
Fig. 22 Pereira, Eduardo de Sousa. *Lisboa e Salazar: 1928–1960*. Scarpa Lisboa Gráfica, entre as páginas 152 e 153;
Fig. 23 *Antifascistas da Resistência*. (2015, 8 de agosto). Fotografia de homenagem a José Verdial e Mário Sacramento [Fotografia]. Facebook. https://www.facebook.com/photo.php?fbid=751372388305476&id=558291707613546&set=a.559109110865139;
Fig. 24 Museu do Aljube – Resistência e Liberdade. (s.d.). Ficha documental n.º 8193 [Imagem]. Arquivo Digital. https://fundos.museudoaljube.pt/ficha.aspx?ns=1102000&id=8193&museu=5&lang=po&idNavegacaoPrincipal=8193&IPR=8936;
Fig. 25-26 *Assembleia da República.* (s.d.). Candidatos da oposição à Assembleia Nacional (1945–1973): Dicionário biográfico. Arquivo Histórico Parlamentar. https://www.parlamento.pt/arquivodocumentacao/documents/candidatos_oposicao.pdf;
Fig. 27 Leite, J. A. (2012, maio 16). Propaganda do Estado Novo (5). Restos de Colecção. https://restosdecoleccao.blogspot.com/2012/05/propaganda-do-estado-novo-5.html;
Fig.28 Pereira, J. P. (s.d.). Cartazes da oposição ao Estado Novo (1926–1974). Official JPP. https://officialjpp.com/cartazes-da-oposiccedilatildeo-ao-estado-novo-1926-1974.html;
Fig. 29 Expresso / Visão (2010). *Os Nossos Anos – Anos 30*, Coleção Visão/Expresso, Planeta DeAgostini, p.8;
Fig.30 Museu do Aljube – Resistência e Liberdade. (2025, fevereiro 13). Eleições de 1949. https://www.museudoaljube.pt/2025/02/13/eleicoes-de-1949/;
Fig. 31 Costa, M. J. (2022, abril 22). O que dizem as cartas que os portugueses escreviam à PIDE? Rádio Renascença. https://rr.pt/especial/vida/2022/04/22/o-que-dizem-as-cartas-que-os-portugueses-escreviam-a-pide/281326/;
Fig. 32 Fotografia de telefone antigo. Fonte: Pinterest (s.d.);
Fig. 33 RTP. (2014, abril 24). A tortura nas prisões da PIDE. RTP Notícias. https://www.rtp.pt/noticias/estorias/a-tortura-nas-prisoes-da-pide_n730395;
Fig. 34 RTP Ensina. (s.d.). O SPN como motor do projeto cultural do Estado Novo. RTP. https://ensina.rtp.pt/explicador/o-spn-como-motor-do-projeto-cultural-do-estado-novo/;
Fig. 35 Capa do Catálogo da SNBA, https://pt.wikipedia.org/wiki/Exposi%C3%A7%C3%B5es_Gerais_de_Artes_Pl%C3%A1sticas#/media/Ficheiro:2%C2%AA_Exposi%C3%A7%C3%A3o_Geral_de_Artes_Pl%C3%A1sticas_SNBA_1947.jpg;

Fig. 36-37 *As causas da Júlia*. (2017, maio 6). José Viana (1922–2003) e a 2.ª EGAP ou de como as artes não estavam de acordo com a política. https://ascausasdajulia.blogspot.com/2017/05/jose-viana-1922-2003-e-2-egap-ou-de.html;
Fig. 38 Centro Mário Dionísio. (s.d.). Sem palavras – A partir da 2.ª Exposição Geral de Artes Plásticas de 1947 [PDF]. https://www.centromariodionisio.org/Imagens_historial/expgap.pdf;
Fig. 39 *As causas da Júlia*. (2017, maio 6). José Viana (1922–2003) e a 2.ª EGAP ou de como as artes não estavam de acordo com a política. https://ascausasdajulia.blogspot.com/2017/05/jose-viana-1922-2003-e-2-egap-ou-de.html;
Fig.40 Quadro Maria Keil, o Enterro, foto tirada pela autora, no Museu de Keil do Amaral em Viseu;
Fig. 41 *Dias que Voam*, 10 de junho de 2012. (s.d.). Arquivo do blogue Dias que Voam. https://diasquevoam.blogspot.com/search?updated-max=2012-06-19T09:10:00%2B01:00&max-results=20&start=180&by-date=false;
Fig. 42 DoTempoDosSonhos. (2011, fevereiro 20). "Porque" – Francisco Fanhais (poema – Sofia Mello Breyner) [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=g4_ElgMq-DOQ;
Fig. 43 Nossa Rádio. (2022, abril 15). Manuel Freire — Livre (Carlos de Oliveira). https://nossaradio.blogspot.com/2022/04/manuel-freire-livre-carlos-de-oliveira.html;
Fig. 44 História de Portugal. (2013, novembro 20). Tribunais Plenários no Estado Novo. https://historia-portugal.blogspot.com/2013/11/tribunais-plenarios-no-estado-novo.html;
Fig. 45 Foto de https://amensagem.pt/2022/03/04/manifesto-devolver-tribunal-da-boa-hora-chiado-cidade-lisboa-museu-judicial/;
Fig. 46-47 Foto de: Ribeiro, Maria da Conceição (2000). *A Polícia política no Estado Novo, 1926-1945*, Histórias de Portugal, Editorial Estampa, p.233 e 232;
Fig. 48 Biografia da PIDE de Maria Isabel Aboim Inglez Nota. Autor e fonte originais não identificados. Apesar da pesquisa realizada em arquivos digitais, catálogos bibliográficos e motores de busca, não foi possível localizar a proveniência original da imagem. Imagem reproduzida para fins de investigação académica;
Fig. 49-53 Câmara Municipal de Lisboa. (2005). Carlos Aboim Inglez [Folheto biográfico da Comissão Municipal de Toponímia]. Câmara Municipal de Lisboa. https://www.lisboa.pt/fileadmin/informacao/publicacoes/topon%C3%ADmia/carlos_alboim_inglez.. pdf, p. 1;
Fig. 54 Boléo, J. P. P., & Pinheiro, C. B. (1997). *A banda desenhada portuguesa, 1914–1945* [Catálogo de exposição]. Fundação Calouste Gulbenkian, p.73;
Fig. 55-63 Mascarenhas, João Mário (Coordenação) (1997). *A censura na iconografia portuguesa e na caricatura*, Museu da República e Resistência, p.52, 68, 66, 69, 65, 76, 74, 56 e 63;
Fig. 64 Boléo, J. P. P., & Pinheiro, C. B. (1997). *A banda desenhada portuguesa, 1914–1945* [Catálogo de exposição]. Fundação Calouste Gulbenkian, p.59;
Fig. 65-67 Mascarenhas, João Mário (Coordenação) (1997). *A censura na iconografia portuguesa e na caricatura*, Museu da República e Resistência, p.75, 72 e 73;
Fig. 68-70 Manta, João Abel (2023). *CARTOONS 1969 - 1992*. Marques, Pedro Piedade (Organização e notas), Tinta da China, p. 46, 108;
Fig. 71-72 Lameiras, João Miguel; Boléo, João Paulo Paiva e Santos, João Ramalho (1999). *Uma Revolução desenhada, O 25 de Abril e a BD*, Edições Afrontamento, Bedeteca de Lisboa, Centro de documentação 25 de abril da Universidade de Coimbra e Centro de estudos sociais da Universidade de Coimbra, p.58 e 53;
Fig. 73 Arquivo Marxista na Internet. (s.d.). O Cacete. https://www.marxists.org/portugues/tematica/jornais/cacete/index.htm;

Fig. 74-75 Manta, João Abel (2023). *CARTOONS 1969 - 1992*. Marques, Pedro Piedade (Organização e notas), Tinta da China, p. 9;
Fig. 76 Biografia da PIDE relativa a João Abel Manta.
Nota. Autor e fonte originais não identificados. Apesar da pesquisa realizada em arquivos digitais, catálogos bibliográficos e motores de busca, não foi possível localizar a proveniência original da imagem. Imagem reproduzida para fins de investigação académica;
Fig. 77 Manta, João Abel (2023). *CARTOONS 1969 - 1992*. Marques, Pedro Piedade (Organização e notas), Tinta da China, p. 9;
Fig. 78 Letria, José Jorge (2014). *João Abel Manta: Não se Distorce a Cara de um Homem*, Guerra & Paz, p. 20;
Fig. 79-82 Manta, João Abel (2023). *CARTOONS 1969 - 1992*. Marques, Pedro Piedade (Organização e notas), Tinta da China, p. 9, 33, 23, 16;
Fig. 83-84 Cachão, Fernanda (2024). *O Estado Novo em 101 Objetos, uma montra da ditadura portuguesa*, Editora Lua de papel, p.305 e 303;
Fig. 85 Alchetron. (s.d.). José Cardoso Pires. https://alchetron.com/Jos%C3%A9-Cardoso-Pires;
Fig.86 Capa da 1.ª edição de Dinossauro Excelentíssimo (1972), de José Cardoso Pires, com ilustração de João Abel Manta. Fonte: AbeBooks (s.d.);
Fig.87 Capa da 1.ª edição de Dinossauro Excelentíssimo (Lisboa: Arcádia, 1972), de José Cardoso Pires, com ilustrações de João Abel Manta. Imagem reproduzida de Vicente Leilões;
Fig.88 O dinossauro na sua torre, cartoon de João Abel Manta para Dinossauro Excelentíssimo (1972), de José Cardoso Pires. Fonte: Arquipélagos – Centro de Artes Contemporâneas (s.d.);
Fig. 89-99 Fonte: fotografias do autor;
Fig. 100 Como um Clarim do Céu. (2021, abril 24). Entrevista: Francisco Fanhais, cantor de Abril e homem de esperança. Blogspot. https://comoumclarimdoceu.blogspot.com/2021/04/entrevista-francisco-fanhais-cantor-de.html;
Fig. 101 Capa do álbum Canções da Cidade Nova de Francisco Fanhais. Fonte: Sammy, o paquete (2010), https://caisdoolhar.blogspot.com/2010/04/vemos-ouvimos-e-lemos.html;
Fig.102 Gomes, J. F. (2019, maio 25). Deixem a Sophia ser católica. Observador. https://observador.pt/2019/05/25/deixem-a-sophia-ser-catolica/;
Fig. 103 Timeline das 6 histórias, imagens do autor;
Fig. 104 Rede de contactos, imagens do autor;
Fig. 105 Foto da capa e contracapa da obra *Borboleta* (Madeleine Pereira, 2024);
Fig. 106 Charente Libre. (2024, abril 30). Angoulême en BD : Madeleine Pereira retrace l'histoire de sa famille portugaise. https://www.charentelibre.fr/charente/angouleme/angouleme-en-bd-madeleine-pereira-retrace-l-histoire-de-sa-famille-portugaise-19258990.php;
Fig. 107 Página dupla da obra *Borboleta* (Madeleine Pereira, 2024, p. 170 e 171);
Fig. 108 Páginas da obra *Borboleta* (Madeleine Pereira, 2024, p. 15, 145 e 44);
Fig. 109 Capa e contracapa da obra *Edgar* de Mathieu Sapin;
Fig. 110 TV5Monde. (2014, fevereiro 24). BD : visite des coulisses de l'Élysée avec Mathieu Sapin. TV5Monde. https://information.tv5monde.com/international/bd-visite-des-coulisses-de-lelysee-avec-mathieu-sapin-23185;
Fig. 111 Páginas da obra *Edgar*: De Lisboa a Paris, nos Passos do Meu Sogro Revolucionário (Mathieu Sapin, 2023, p. 72 e 117);
Fig. 112-115 Vinheta da obra *Edgar*: De Lisboa a Paris, nos Passos do Meu Sogro Revolucionário (Mathieu Sapin, 2023, p. 23, 20, 98 e 14);

Fig. 116-117 Fonte: fotografia do autor;
Fig. 118 Museu do Aljube – Resistência e Liberdade. (s.d.). Ficha documental n.º 8193 [Imagem]. Arquivo Digital. https://fundos.museudoaljube.pt/ficha.aspx?ns=1102000&id=8193&museu=5&lang=po&idNavegacaoPrincipal=8193&IPR=8936;
Fig. 119 Antifascistas da Resistência. (2015, 8 de agosto). Fotografia de homenagem a José Verdial e Mário Sacramento [Fotografia]. Facebook. https://www.facebook.com/photo.php?fbid=751372388305476&id=558291707613546&set=a.559109110865139;
Fig. 120-122 Fonte: fotografia do autor;
Fig. 123 Museu do Aljube – Resistência e Liberdade. (2024, março 7). Isabel Aboim Inglez. https://www.museudoaljube.pt/2024/03/07/isabel-aboim-inglez/;
Fig. 124 Mário Azevedo Gomes, oposicionista ao Estado Novo e dirigente do MUD. Fonte: Memória Comum (s.d.);
Fig. 125-126 Fonte: fotografia do autor;
Fig. 127-128 Cavalcanti, S. M. S. T. (2017). Emília Santos Silva Verdial: Republicana, educadora e feminista. Omni Tempore: Encontros da Primavera, 2, 360–389. https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/15569.pdf;
Fig. 129-133 Fonte: fotografia do autor;
Fig. 134-135 Câmara Municipal de Lisboa. (s.d.). Carlos Alboim Inglez [PDF]. https://www.lisboa.pt/fileadmin/informacao/publicacoes/toponímia/carlos_alboim_inglez.pdf;
Fig. 136-142 Fonte: fotografia do autor;
Fig. 143 Memória Comum. (s.d.). Mário Azevedo Gomes. Memorial aos Presos e Perseguidos Políticos. https://memorial2019.org/presos/mario-azevedo-gomes;
Fig. 144 Fonte: fotografia do autor;
Fig. 145 Câmara Municipal de Lisboa. (s.d.). Edifício do antigo Tribunal da Boa-Hora. https://informacoeseservicos.lisboa.pt/contactos/diretorio-da-cidade/edificio-do-antigo-tribunal-da-boa-hora;
Fig. 146 Ilustração Portuguesa. (1913). N.º 379 [PDF]. Hemeroteca Digital de Lisboa. https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1913/N379/N379_master/N379.pdf, p.658;
Fig. 147 Fonte: fotografia do autor;
Fig. 148 Accure Real Estate. (s.d.). Luís Bívar 77. https://www.accure.pt/lu%C3%ADs-b%C3%ADvar-77;
Fig. 149-150 Fonte: fotografia do autor;
Fig. 151 Wikipédia. (s.d.). Linha do Entroncamento a Rio Maior. Wikipédia, a enciclopédia livre. https://pt.wikipedia.org/wiki/Linha_do_Entroncamento_a_Rio_Maior;
Fig. 152-171 Fonte: fotografia do autor;
Fig. 172 Leite, J. A. (2016, maio 8). Política e ensino. Restos de Colecção. https://restosdecoleccao.blogspot.com/2016/05/politica-e-ensino.html.

INTRODUÇÃO

ESTADO NOVO - 1933 a 1974

BANDA DESENHADA

PROJETO LIBERDADE
EM PEQUENOS GESTOS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

07

APÊNDICES

07 ENTREVISTA
DRA. ANA SOFIA FERREIRA

Entrevista realizada em maio de 2025, por videochamada pelo TEAMS

CM: Como descreveria o ambiente social e político vivido em Portugal durante o Estado Novo, especialmente nas décadas de 50, 60 e 70?

AF: Durante 3 décadas existiram coisas muito significativas, a começar por 1961, o culminar da Guerra colonial, que é um momento importante e que não podemos passar, todas estas décadas sem pensar nisso. É verdade a partir dos anos 50, Portugal assiste a um crescimento económico, um desenvolvimento, uma certa industrialização, um terciarização do país. Existem mudanças estruturais que acontecem até aos dias de hoje, como o exôdo rural, a saída da população das zonas do interior para o litoral, a urbanização, a literalização do país, começa também nessas décadas. Passamos a ser um país urbano, litoral, do sector terciário a partir efetivamente dessas mudanças estruturais. No entanto como dizia Adego de Sedas Nunes, nos anos 60, eramos uma país dual, um país em que convivia uma parte do litoral, urbana, já desenvolvida, cosmopolita, com uma classe média, com um interior muito conservador, muito pouco desenvolvido que praticamente segundo e inclusivamente descrições da épocas quase que se vivia como se vivesse na Idade média. Então temos este país que é um país de contrastes que se foi de uma forma acentuando. Com a Guerra Colonial, nós vamos assistir também a uma grande vaga migratória dos anos 60. A grande imigração, imigram quase um milhão e meio de portugueses entre 1958 e 1974. Para sobretudo com que motivos, por um lado para fugir à Guerra colonial, para não fazer a guerra, e para haver uma imigração feminina, já significativa, emigram sobretudo homens jovens vindos do interior do país, muitos deles inclusivamente antes de fazer o recrutamenteo militar. que saem para não ir à Guerra mas, saem também por motivos económicos, devido às dificuldades, a miséria, sai um contingente muito grande de população. Isso traz mudanças, como, vamos ter uma entrada maciça das mulheres no mercado de trabalho, as mulheres sempre trabalharam, sempre, nunca houve na história, uma época em que as mulheres não tivessem trabalhado, principalmente as mulheres do povo, porque tiveram essa necessidade de trabalhar. Pelo menos, podemos dizer, com profissões muito ligadas ao feminino, as criadas de servir, as costureiras, as lavadeiras, as amas, as amas de leite, as vendedoras, as peixeiras, vendedoras ambulantes, ou seja, as mulheres sempre ocuparam imensos postos de trabalho e sempre trabalharam. Agora é verdade que nos anos 60, vamos assistir, a muitas mulheres não só do povo, mas também da classe média, ocuparem novos postos de trabalho, fosse na indústria, que há esta industrialização do país, com a entrada de capital estrangeiro, com uma indústria que exigia alguma mão de obra e que era necessária essa mão de obra e vão recrutar as mulheres porque as mulheres tinham um salário inferior ao homem e por isso é uma mão de obra muito apretecida. Essa feminização do mercado de trabalho, que é uma questão importante mas, uma questão importante é que também vamos assistir a mais gente a ir para a escola, a escolarização porque é preciso uma mão de obra mais qualificada. Então há mais gente a entrar, não só a cumprir a escolaridade obrigatória, mas também, mais gente a ir para os liceus, para os cursos técnicos, cursos profissionais, mais gente a entrar

para a universsidade, sobretudo de uma pequena classe média que também, porque há apoios, passam a haver bolsas e porque há, passa haver mais liceus e passam também a ir para a universidade, muitas vezes estudando e trabalhando até ao mesmo tempo. E muitas raparigas também a ir, que é uma questão também importante porque vamos assistir, a uma feminização do ensino, que se mantém também até aos dias de hoje, quer como estudantes, quer como docentes, muitas mulheres. Ao mesmo tempo, temos a guerra e com a guerra, vai haver sobretudo uma radicalização da sociedade portuguesa contra a guerra colonial e isso é muito visível sobretudo a partir de 1969, 1970. São já muitos anos de guerra, a guerra começa em 1961 em Angola, depois passa de Guiné para a Moçambique e temos já muitos anos de guerra. Os soldados começam a vir com deficiências físicas, problemas mentais, que hoje chamamos de stresse pós-traumático, então temos, uma sociedade com a guerra colonial, já a contestar muito a guerra. Os corpos dos soldados, que chegam em caixões. Então, temos uma radicalização muito grande dos jovens, efetivamente, temos uma radicalização dentro do meio universitário, dos liceus, no meio estudantil, dos rapazes que não querem ir para a guerra, das raparigas que ficam e vêm os namorados, companheiros, os maridos, os filhos, as mulheres vêm os filhos a ir e também não querem. E claro há um descontentamento muito grande, passa haver uma radicalização nos meios políticos, aparecem imensos partidos de esquerda radical a contestar a guerra. Os católicos, vão ter um sector, que se chama "Católicos progressistas", muito influenciados pelo concílio do Vaticano segundo, vão fazer uma contestação muito grande à guerra colonial. A própria oposição, mais organizada, a partir do partido comunista português, que é a ASP, que é Associação Socialista Português, que em 1973, se transforma em Partido Socialista vai também começar a contestar a guerra e claro, com a Esquerda radical, o partido comunista, olha com uma oposição mais moderada e socialista, os católicos já com uma contestação muito grande à guerra colonial. E quando chegamos a 1972, 1973, nós temos já efetivamente uma sociedade que está em contestação contra o regime e contra a guerra. Imensas greves, inclusivamente setores que até aí nunca tinham feito greve, os bancários, os pilotos da TAP, seja setores com capacidade económica, já não movimento operário, mas sim setores económicos de uma classe média que está a fazer greve. Então temos muitas greves e contestação efetiva em 1972/73. Também muitas greves nas universidades, temos em 73, finais de 73 temos praticamente todas as associações académicas do país encerradas por ordem do governo, temos praticamente as universidades paralisadas em contestação contra a guerra colonial e contra o regime. Então, estamos já num período de grande radicalização em que se junta este castelo que é, só pode acabar a guerra, quando acabar o regime, e isso que também vai levar ao 25 de abril. Era a única forma, aquilo que os capitães recebem, muitos deles estvam há 8 anos em comissões de serviço, já nas colonias, percebiam que a guerra estava num impasse e que não havia forma dela terminar. A única forma dela terminar era efetivamente acabando com o regime. Ou seja, dentro dos movimentos militares, começa haver esta movimentação de que a única forma de nós acabarmos com esta guerra que é uma carnificina para

ambos os lados e que não tem solução à vista, é pormos fim ao regime. Então é a partir daí que o movimento dos capitães se politiza, se radicaliza e decide fazer o golpe do 25 de abril. É para acabar com a guerra, é a noção perfeita que é preciso derrubar este regime, acabarmos com a guerra pois a guerra está a tornar-se uma coisa insuportável porque por exemplo, mesmo que Portugal estando num período de crescimento económico nos anos 60 até 73, aquilo que se verifica é que o crescimento não chega à população porque dentro do orçamento de estado, esse crescimento económico vai para o sector militar ou setor da defesa para mais uma vez, para investimento militar, que seria para alimentar a guerra. Aquilo que poderia ser efetivamente um crescimento económico que melhorasse as condições de vida da população, não tem impacto significativos porque tem de ser desviado para o setor militar, para o sector da defesa. Aqui vemos, que a guerra atinge das mais variadas maneiras, inclusivamente a nível econónico do país, mas, a nível social obviamente e há uma contestação muito grande. Então, estamos num período de contestação nos vários setores da sociedade, isto em vésperas do 25 de abril.

CM: Quais eram os principais mecanismos de controlo e repressão usados pelo regime de Salazar e, mais tarde, Marcelo Caetano?

AF: Bem, havia nós podemos dizer, havia mecanismos de controlo que passam por uma volência punitiva e violência preventiva. A punitiva é aquela que todos nós sabemos ou seja, a PIDE, os campos de concentração, a polícia política que prende os principais opositores ao regime, os principais dirigentes políticos, os principais dirigentes sindicais, os principais dirigentes do sector operário, ou seja essa repressão, quem se opunha, quem fazia frente ao regime que se opunha realmente ao regime era obviamente preso, eram levados com penas pesadissimas, a medidas de segurança, , podia ser condenado a 5 anos mas, ficar muito mais porque eram aplicadas medidas de segurança e não saia da cadeia. Então, esse é no fundo, uma violência punitiva. Pune efetivamente, são os presos políticos da ditadura. Depois existiam outros mecanismos, que passam pela censura, censurar o que é publicado, censurar o que é escrito, o que passa na rádio, o que passa no teatro, no fundo acabar com a liberdade de pensamento e com a liberdade de expressão. Tudo que era publicado, tudo que era tornado publico, tudo que era escrito nos jornais, tinha de pensar pelo lápis azul da censura. Só é publicado aquilo que o regime autorizava que fosse publicada, que o regime sancionava que pudesse ser publicada. Muitas coisas não chegavam às pessoas, não eram publicadas, as pessoas não faziam a mínima ideia. No fundo, fazia com que as pessoas não questionassem o regime, não soubessem efetivamente o que se estava a passar. E quando era publicada alguma coisa, segunda versão oficial do regime, e da forma como iria fazer passar aquilo e não como tinha acontecido na realidade. Havia também censura aos livros, ao teatro e à cultura que é extraordinariamente grande. Depois temos outras formas obviamente, desta violência que é uma violência quase preventiva que é o incutir o medo, as escutas tefónicas, as pessoas saberem que se

fossem escutadas ao telefone podiam ser presas por alguma coisa que diziam, o medo a de que fossem denunciadas se dissessem mal do patrão ou do governo ou do ministro, de uma medida ou de alguma coisa. Medo de dizer em voz alta os seus pensamentos, aquilo que efetivamente sentiam ou pensavam porque alguém podia ouvir. A minha avó dizia muitas vezes isto, quando se ia falar do Salazar em casa ou do Marcello Caetano não se podia os se se falasse alguma coisa punha-se o rádio muito alto, dizia-qse para se afastar da janela. Este medo as pessoas sabiam se dissessem mal, se expressassem o que realmente pensavam podiam ir presas. Então isto é extremamente violento porque é uma violência, é uma censura, no mecânismo de repressão das pessoas no dia-a-dia, da vida quotidiana delas. Não é que toda a gente, quer dizer, foi muita gente presa, obviamente que foi muita gente presa mas o que o regime queria é que não houvesse contestação por isso, a prisão era para quem se envolvia numa manisfestação, quem fazia uma greve, quem era um dirigente político partidário, mas todas aquelas pessoas que não se envolviam politicamente, não se envolviam porque tinham medo. Se participassem numa greve na fábrica, podiam ir presas, se manifestassem numa manifestação podiam ir presas, ou seja é este medo, que faz com que as pessoas não participem. As pessoas viviam normalmente, tinham trabalho, faziam a sua vida normal, iam trabalhar, iam para casa, cuidar dos filhos, não é que no seu dia-a-dia sentissem diariamente a repressão era incutida assim, ou seja, era o saber que não se podia dizer mal, era o saber que não nos podiamos contestar, era o saber que tinhamos de aceitar aquilo que fosse decidido, não podiamos participar numa greve, numa manifestação. Era este saber que condicionava a vida das pessoas e viviam normalmente a sua vida mas viviam com essa repressão. Viviam com receio que o vizinho fosse dizer alguma coisa, que não gostasse, porque havia esta coisa, que era a denúncia anónima. Uma pessoa podia denunciar qualquer outra anonimamente sem qualquer problema e era aberto um processo sobre essa pessoa. Há um livro muito interessante de Duncan Simpson, que ele trabalha as cartas que4 as pessoas comuns escreveram à PIDE, em que as pessoas denunciavam e às vezes até uma ingenuidade, por exemplo à cartas de raparigas a perguntar à PIDE que um rapaz estava muito interessado nelas, que queriam ser namorado delas, mas elas também gostavam muito deles, mas se era boa pessoa, se tinha idoneidade moral ou por outras razões, porque o namorado não podia ir ter com elas ou que chegava muito tarde à noite e que não diziam o que se estava a passar e tinham medo que eles tivessem envolvidos nalguma coisa. Era quase uma ingenuidade das pessoas, ou seja, havia quem fizesse as denúncias por maldade, porque não gostavam da outra pessoa, como havia casos de uma certa ingenuidade, o que demonstra muito bem que cada um de nós estaria sujeito a uma coisa destas. Este dia-a-dia de ouvir rádios que eram proibidos em Portugal, mas, que se podia apanhar e as pessoas mais ligadas aos meios da oposição, ouviam e que tinham de ouvir muito baixinho e encostar-se ao rádio para ouvir. Tudo isto é uma repressão, além da própria repressão moral que existia, era também uma repressão quotidiana a esse nível, dos namoros, das raparigas não poderem sair à noite sozinhas, das pessoas não se poderem beijar na rua, nem andar de mão dada.

Existiam um conjunto de regras quotidianas de repressão. As professoras não podiam podiam pintar as unhas, não se podiam maquilhar, nem usar saias curtas, usavam saias com uns palmos abaixo do joelho. Uma repressão sobre o próprio corpo, isto muito mais para as mulheres obviamente. Os maridos podiam anular um contrato de trabalho que elas tivessem assinado e las já não podiam trabalhar. Até aos anos 60, as mulheres não podiam ter uma conta bancária se fossem casadas, tinha de ser a do marido, a morada da família era a morada do homem. O casamento era proibido mas, se caso fosse pedido e o marido não quisesse ele podia ir à polícia e obrigá-la a voltar para casa. A tutela dos filhos, era do marido, caso a mulher se quisesse separar, os filhos ficavam com o pai. A mulher casada era quase considerada uma menor tutelada pelo homem. Era o marido que devia administrar os bens da mulher, inclusivamente os bens recebidos em herança. Alguns casos, a mulher não tinha dinheiro para nada, elas só tinham dinheiro que os maridos quisessem dar. Ou seja, a mulher casada, perdia toda a sua liberdade, toda. Era para o marido que cabia toda a gestão, administração, tutela doméstica e elas legalmente deviam obediência ao marido, tal como os filhos.Tudo isto era uma repressão brutal contra as mulheres com todas estas questões que também se põem.

CM: Existiam formas de arte (como a música, a literatura ou a ilustração) que conseguiam escapar à censura e transmitir mensagens de liberdade?

AF: Sim, existia. Por um lado existiam as obras que eram publicadase que passavam clandestinamente, no caso da literatura. Muitas obras, quer de autores portugueses, havia autores portugueses que estavam proibidos de serem publicados, por exemplo Aquilino Ribeiro, entre outros. Grandes nomes ligados, por exemplo ao movimento neorealista, não se podia publicar as suas obras. Havia um conjunto muito grande de autores portugueses estrangeiros, sobretudo autores conotados com a esquerda, embora alguns deles nem fossem, mas efetivamente, que denunciassem questões sociais ou políticas ou os conotados com a esquerda os seus livros não podiam circular. Existiam livros de autores, cujos livros não podiam ser publicados. Quando uma editora procurava publicar um livro desses autores, sabia que corria um risco a fazê-lo, primeiro porque a PIDE podia entrar na editora e apreender todos os exemplares antes deles chegarem a ser publicados, o que seria um valor avultado considerável que ficava ali. E podiam encerrar a editora durante uns tempos, e depois porque se sabia que aqueles livros não podiam estar numa prateleira duam livraria, então só circulavam clandestinamente e sair menos número, sendo um risco económico. Era um risco para o próprio editor, porque ele iria ser sempre levado à sede da PIDE para prestar declarações e dizer porque decidiu editar aquilo se sabia que não podia. Corria o risco de ir a julgamento e de ir preso. A Natália Correia, por exemplo, teve um julgamento famoso quando editou uma compilação de poesia erótica, em que convidou vários poetas portugueses para escrever poesia erótica. Foi publicado na Editora D. Quixote que pertencia à Snu Abcassis e levou a um processo em tribunal com a editora,

a Natália Correia, os principais poetas da altura a serem julgados em tribunal por causa da edição daquele livro que foi considerado pornográfico e a pornografia era proibida. Este livro "As novas cartas portuguesas" foi precisamente a expressão da sexualidade em fala de mulheres que justificou o processo jurídico aberto às "três Marias" e que efetivamente só não foram presas, porque se dá o 25 de abril. A última sessão era em maio de 74, já se tinha dado a revolução e se assim não acontecesse, eventualmente poderiam ter sido presas julgadas por pornografia por causa do livro. A censura era grande mas, alguns livros passavam editados, circulavam clandestinamente. O que acontecia no Teatro, em que as coisa eram ditas de uma forma que passasse pela censura sem eles se aperceberem que era uma crítica. Isto podia passar de várias formas, por exemplo, com o aparecimento do novo Teatro experimental já nos anos 50, 60, era sobretudo os autores escolhidos, que eram autores estrangeiros, peças estrangeirasque passavam pela censura e que não tinham conhecimento e não se apercebiam o que aquilo era, o que significava. Mas, também uma forma de contestar o regime era o Teatro de revista, muito comum, muito famoso nos anos 30 e nos anos 40. Um teatro popular e que através da sátira, quando aparecia uma "Oliveirinha" numa peça, o povo já sabia que representava o Oliveira Salazar. O Oliveirinha representava o ditador. A sátira à guerra colonial , do Raul Solnado com o soldado da primeira guerra, que era uma sátira à guerra colonial, efetivamente. Através do humor, ele consegue contornar a censura. As músicas, também tem muita essa questão, e nos anos 60, anos 70, o aparecimento dos cantores de intervenção, o Sérgio Godinho, o Zeca Afonso, Adriano Correia de Oliveira, José Mário Branco, Luís Cília, Correia de Oliveira, etc. As suas músicas começama a ser cantadas e começam a circular , elas são proibidas, censuradas mas, os discos chegam, sendo editados cá ou no exteriro, por exemplo em Paris, depois circulava cá e as pessoas compravam. As pesoas sabiam onde podiam comprar, era vendido clandestinamente, era ouvido pelos jovens da época, era ouvido também pelos emigrantes. Estes cantores faziam muito trabalho na emigração. Os emigrantes conheciam essas músicas. Chegavam cá também com esses discos. Traziam-nos nas bagageiras dos carros em agosto quando vinham de férias. A cultura e a arte sreve para subverter estes códigos, serve para fazer denúncia, e apesar da censura, da repressão, dos autores saberem que podiam não ser publicados e que podiam não ser vendidos, que as suas músicas podiam não ser escutadas por uma grande parte da população, continuarama utilisar a arte como uma forma de contestação e sempre como forma de denúncia da ditadura e da guerra colonial. A arte foi fundamental também para isso.

CM: Pode dar exemplos de histórias reais ou conhece ou anónimas de resistência silenciosa ou pequenos gestos de coragem antes do 25 de Abril?

AF: A resistência quotidiana fazia-se de pequenos gestos de contornar algumas das formas de repressão. Pequenos gestos que às vezes não se notavam, que não se percebia. Por exemplo, pequenos gestos podia ser, os agricultores eram obrigados a tirar o chapéu

quando passava o capataz de uma herdade ou o dono da herdade. O não tirar o chapéu era um ato de resistência quotidiana, de subverter as normas de dizer eu não concordo, eu não quero por isso eu não vou fazer isso. Se fosse chamado a atenção, podia dizer que estava distraído. Estas são pequenas formas de resistência no dia-a-dia. Existem outros exemplos, as mini saias são proibidas e as raparigas começam a usá-las nos anos 60 ou usar as calças, nas universidades quer as estudantes, quer as professoras estavam proibidas de usar calças, mas, quando se vê as fotografias da época começa-se a ver, já na crise académica de 69 e depois em 70, 71, 72, raparigas a usar calças. Porque mesmos sendo chamadas à atenção. eles não conseguem impedir que isso aconteça. é uma forma de subverter as normas, uma forma de resistir, de dizer nós vamos contra aquilo que o Estado Novo quer, temos de ser modestas, castas, de usar saias compridas, vestir decentemente, não podemos usar decotes, nós vamos usar. Os rapazes usavam barba muto compridas, calças à boca de sino. O meu pai contava que usava calças à boca de sino vermelhas e que era olhado de lado obviamente pela cor ligada ao comunismo. Eram pequenas formas de contestação que sendo chamados a atenção não podiam ir presos por isso. Vocês querem que a gente se vista de determinada maneira, que passemos a atuar de determinada forma, que nos comportemos de determinada forma então nós vamos subverter essas regras. Não uma forma de contestação de eu vou subverter leis, eu vou contra leis que estão estabelecidas, que posso ir preso, que posso ir a tribunal, não. Além das leis que estão escritas , existem um conjunto de leis e regras morais, que nos eram impostas, que nos querem impor formas de estar e de comportar e nós vamos contrariar isso e numa forma de resistência do nosso dia-a-dia, uma resistência dentro do contexto onde podemos. São resistências silenciosasque são feitas, que têm um símbolo nyum contexto destes. As pessoas vão encontrando essas formas, essas alternativas. Até rindo de uma piada pode ser um ato de resistência num contexto ditaturial aquele que se vivia, o comprar o disco proibido, comprar um livro proibido, ter isso em casa, e se de repente houver uma denúncia, se de repente a polícia entrar dentro de casa, que a gente tem um livro proibido, ou tem um panfleto que apanhou na rua, ou seja podemos não ter tido nunca uma atividade política mas, basta um gesto desses que já é um perigo. Eu comprar deliberadamente um livro, que eu sei que é proibido e que não pode circular e tê-lo em casaou um disco que está proibido com um cantor de intervenção, tem música de contestação e ouço em casa são tudo formas de resistência. Cenas do dia-a-dia efetivamente que passam despercebidas para uma grande parte das pessoas, mas são formas de resistir dentro de uma ditadura. Nos anos 60 e 70 politiza-se muito, politiza-se também aqui, numa subversão das normas, no contacto com o outro, no acesso a esta cultura, mesmo de uma forma clandestina. Há uma contestação, uma politização grande, uma radicalização da sociedade portuguesa nessa época, que se faz através destes pequenos jeitos do quotidiano.

CM: Como era a relação da população com os símbolos nacionais (como a bandeira, o hino ou a figura do Salazar)?

AF: Os símbolos nacionais estavam presentes em todo o lado ou seja, as pessoas tinham, por exemplo na escola, tinham a figura de Salazar, uma bandeira, uma cruz, que era também considerada um símbolo nacional, Portugal é um país Católico. Então a religião sempre aqui presente. Era incutido às pessoas desde que nascem basicamente a questão dos símbolos nacionais, de uma abgação dos símbolos como representantes dos valores nacionais, do país, da nação que é Portugal. A bandeira, o que representava a bandeira, as quinas de Portugal, o sangue derramado na reconquista, depois isto também tem a ver com os próprios valores do Estado Novo e com a ideologia e com os valores que se pretendem passar. O Estado Novo era uma ditadura Nacionalista, era uma ditadura que utilizava a história para legitimar a própria ditadura e os valores nacionais. Tinham uma visão muito própria portuguesa em que eram valorizados determinados acontecimentos históricos, a reconquista porque Portugal conquistou a terra aos Mouros, os Descobrimentos, como um momento importantíssimo da história, uma demonização da república, como causa de todos os males, decadência do país e depois o Estado Novo que aparece novamente para querer engrandecer o país e para o levar para novos e bons rumos que eram os rumos dessa história de Portugal maravilhosa. São utilizados símbolos, a bandeira, o hino e autilização da figura de Salazar porque numa ditadura fascista, na época do fascismo nós temos efetivamente no Estado Novo, o Salazar com o chefe de estado mas, como também a representação da sua própria figura. O Salazar como o salvador. Foi Ministro das finanças e pôs Portugal no bom caminho, que acabou com a corrupção porque na Républica havia muita corrupção, que levou Portugal para um engrandecimento novamente da Pátria. As figuras de Salazar estão presentes em todo lado na época. A principal forma de evocação do regime foi na escola, foi o Ministério da Educação nacional porque se se vai pegar no livro único é isso que lá está, é o Salazar, é a religião, é o hino é a bandeira e obviamente o ensinar a obedecer, ensinar que cada um na sociedade tem o seu lugar, as mulheres seriam donas de casa, idealmente donas de casa, cuidar do marido, dos filhos porque tudo o que fosse da vida doméstica e o homem que trabalhava, ganhava o sustento, o homem é que lia, é que tinha de ser instruido. Uma separação total e isso aprende-se desde a escola. Então nesta visão e nesta educação nacionalista, uma valorização dos símbolos que eram considerados símbolos nacionaise nisso está efetivamente, está o Salazar, a bandeira, o hino, estão os santos, exemplo desta questão religiosa. De uma abnegação de determinados santos como representantes de Portugal ou seja, uma visão do país que pretendia encucar nas pessoas e desdde muito novos que as pessoas tinham contacto com esses símbolos da nação , de adorar, de respeitar, de se porem em pé e a mão no peito sempre que se ouvia o hino, de rezar na escola todos os dias, era no fundo esta relação com os símbolos nacionais era algo que o Estado Novo confia nesta visão nacionalista, de uma ideologia nacionalista, defesa da nação una e uma nação forma-se porque as pessoas partilham símbolos comuns, língua comum, partilham uma coltura e tradições comuns, têm a mesma moeda. Numa visão nacionalista da própria história há um incentivo a essa relação com as pessoas, com os

próprios símbolos nacionais.

CM: Na sua opinião, porque é importante que as novas gerações conheçam a realidade do que foi viver sem liberdade?

Acho que é fundamental que as novas gerações tenham esse conhecimento, que percebam porque a qualquer momento as liberdade e os direitos que temos nos podem ser tirados, e aquilo que eles estão habituados a viver que é um país onde há liberdade de expressão, de cada um ser aquilo que quiser ser, de termos os direitos garantidos e que de repente tudo isso pode acabar. E que se não vivessem em liberdade significa a pessoa não ter liberdade de escolha para ser quem quer ser, a pessoa não ter liberdade de escolha para fazer da sua vida o que quiser, a pessoa não ter liberdade de expressão e de exprimir aquilo que quer , aquilo que reinvindica, aquilo do que acha que deve ser para exprimir inclusivamente a sua opinião. Acho que é preciso trer noção do que foi o Estado Novo, da repressão que existia, que uma pessoa que conteste, que não aceite, que queira alguma coisa diferente pode ser presa, pode ser condenada, pode ser torturada, em que os direitos humanos são postos em causa, em que os direitos das mulheres são postos em causa. Eu chamo sempre muita atenção isto às raparigas que é, já astá a ver um retrocesso muito grande nos direitos, sobretudo nos direitos das mulheres porque um regime autoritário seja ele qual for, quando se pretende impora primeira coisa por onde começa é pelos direitos das mulheres e ao retirar esses direitos que está a começar a ser feito, então eu digo sempre às raparigas, aquilo que nós achamos por adquirido, começa a ser retirado quando começam a dizer que nós devemos ir para casa para tomar conta dos filhos, que o papel das mulheres é em casa, que não devem trabalhar, começa a ser colocado em causa o direito ao acesso ao aborto gratuito inclusivamente. Termos a hipótese de escolher, isso é viver em Democracia. Contar o que era viver onde as pessoas não se podiam expressar, tudo na sua vida inclusivamente na sua vida privada, na sua vida familiar, estava sujeito a uma repressão constante, as pessoas não se podiam divorciar, mesmo que o casal tivesse de acordo, ou seja questões da ordem da vida privada de cada um que essa repressão existe. É fundamental nós falarmos isto, porque esta memória tem de perdurar, esta memória tem de ser para os rapazes, para as raparigas, é fundamental nós falarmos o que foi a Ditadura, o que é viver em Ditadura, para ver se começamos a valorizar efetivamente tudo o que bom o que foi estes 50 anos de democracia.

07 ENTREVISTA
DR. JOSÉ PACHECO PEREIRA

Entrevista realizada em maio de 2025 presencialmente
no El Corte Inglês, no espaço "Âmbito Cultural".

JPP: Tudo o que parecia ser político era demonizado. Um dos aspectos que ainda sobrevive hoje é a ideia de que a política, a ideologia, são coisas absolutamente normais numa democracia, são más, impedem que os governos sejam bons. Que os governos bons são tecnocratas que em princípio não tem nem política nem ideologia. Isso é o resultado de 48 anos da censura.

CM: Na sua opinião, os jovens portugueses de hoje compreendem o que significa viver sem liberdade de expressão? Há uma normalização da liberdade? Que a torne invisível?

JPP: Há. E há cada vez menos que a tone natural. É normal eles viveram sempre em liberdade portanto não têm distanciação suficiente para ver o que se passava. Eu quando falo nas escolas para aquele público sinistro que são os adolescentes. (risos) Telemóvel e tal. O que é que eu faço. Eu faço várias técnicas, uma delas é pedir um voluntário para ser torturado. Vai tu e tal, o reguila. Lá vem um que pensa que vai gozar com aquilo e ponho aqui e depois diga e agora quero dois outros e agora é mais fácil, lá vêm dois outros e ponho-os atrás e depois agora um último e fica à frente sentado numa cadeira. Isto é tortura. Eu vou-vos explicar como funcionava a tortura. O último que está à frente é o inspetor e pergunta-lhe, Bom! a gente apanhou-te com os papéis na manifestação. Quem é que te deu os papéis? Em princípio o corajoso do nosso preso, diz não tenho de fazer declaração nenhuma. Isto é muito evidente nos processos da PIDE, a primeira pergunta é recuso-me a fazer declarações, a segunda pergunta lembram-se de alguma coisa e a terceira.. não, segundo interrogatório, terceiro interrogatório não se lembra de muitas mais coisas. No segundo muitas vezes, eles tentam não comprometer as pessoas que não tenham sido presas já ou que não tenham saído para o estrangeiro, o terceiro é que normalmente é que é mais complicado. E eles isso é que é tortura? E sabem porquê? Este homem aqui, este homem está aqui quatro horas, cinco horas, seis horas, sete horas, dez horas, um dia, dois dias, três dias, quatro dias, e a sala fica...calada. E... E o que é que são os dois a fazer atrás? É que às tantas estão com sono ou com a alma cedida, atira-se para o chão, a função dos dois é meter-no. Explico também que eles não queriam deixar marcas para que a família não pudesse ver as marcas da tortura. A segunda parte da aula é sempre muito diferente da primeira. Há uma espécie de gravidade, espécie de gravitas. Porque eles percebem isso. Portanto aí também é as funções dos professores. Que é, não adianta ir para lá recitar slogans, nem a dizer. Têm de mostrar um pouco o que era antes e o que era agora de uma forma que eles percebem imediatamente. Portanto, isto é uma técnica, uso várias. Esta é um delas.

CM: Orwell falava do double talk.

JPP: Sim.

CM: Com uma forma de controle. Acha que durante o Estado Novo também havia este fenómeno? Dizer uma coisa e se acreditar noutra por sobrevivência?

PP: Sim completamente. A expressão "Estado Novo" que se começou a usar a partir dos anos 30 era para substituir as classificações do Fascismo, corporativismo. Que havia antes, e era a ideia de que aquele Estado era novo em todos os aspectos. É um bocado como o Trump está a fazer nos Estados Unidos. E em que é que era novo? Acabou a balbúrdia da Primeira República, acabou a indisciplina, acabaram as greves, o mundo tornou-se pacífico, e dos mais pobres aos mais ricos, todos vivem bem. Veja o livro da instrução Primária, desta época. A família. Aquilo é o melhor exemplo, aquilo é tudo Double Talk. Mesmo sem palavras, é tudo Double Talk. É tudo limpinho, a mulher, cada um no seu sítio, uma mesa posta, a

mulher muitas vezes a servir a mesa onde está o marido, os filhos portam-se bem, e há imensos exemplos disso. Portanto, o mundo de Double Talk e de Novilíngua é um mundo que está diretamente associada a esse poder. Por exemplo, as colónias, as Provincias ultramarinas, portanto há uma série de alterações de vocabulário que são desta natureza.

CM: Que papel pode ter a arte, nomeadamente a ilustração e o cartoon, na denúncia destes novos mecanismos de manipulação?

JPP: Depende da arte. Eu não acho que a arte seja em si própria uma testada de liberdade, em si mesma. Eu não sei se vos mostrei o que estava no diário de notícias do Almada Negreiros, O Almada Negreiros tinha desenhado, no edifício Diário de Notícias, uma sucessão de passos pela qual se faz um jornal. Por cima à coincidência, um dos passos que era o mais importante era mandar as provas à censura, não está lá. Portanto, tudo depende da arte. A arte tem um papel. O Hitler gostava do Wagner e do Bruckner. Alguns dos maiores torcionários de Auschwitz quando regressavam a casa, muitas vezes iam tocar em quartetos de cordas, Haydn... e muitos deles eram homens cultos. Uma das grandes tristezas nos campos de concentração foi quando um bombardimento inglês deu cabo no chamado Carvalho de Goethe. No campo de concentração do bourgvallées havia um carvalho que era conhecido como um carvalho que o Goethe tinha falado. Tinha um papel simbólico. Num desses bombardimentos, a árvore foi queimada, uma coisa assim, houve muito mais pena que a árvore foi queimada, a árvore de Goethe do que propriamente os homens. Portanto a arte não garante nada. O que, no entanto, ela é potenciadora. Pode ser potenciadora da repressão e pode ser potenciadora do debate.

CM: Temos um cartunista que ainda está vivo, que fez muitas obras, que foi João Abel Anta, que foi... que ficou muito na alta sociedade que se vivia antes do 25 de abril .

JPP: Ele tem um grande cartoon, para além daquelas apresentações que ele fazia, tem um em que está um camponês e um operário, uma multidão de sujeitos a dirigir-se, que é essa multidão, o Einstein, o Marx, o Sarte, uma série de gente que vem, que é dos cartoons mais repressivos. Sim, mas, por exemplo, o cartoon na 2ª Guerra Mundial era usado pelos dois lados. Por exemplo, há um cartoon alemão contra o John Bull. O John Bull é a personificação do imperialismo britânico, é um homem baixinho, de cartola e tal, que parece como um exemplo. E o John Bull, de que é que fala? Repara que é propaganda alemã. Fala de como os ingleses atacam essas pequenas nações, eles próprios reeditaram os textos ingleses e os textos portugueses no tempo do ultimato no mapa cor-de-rosa. Não há, a arte não é sanitária, depende do contexto em que você está. Algumas das grandes expressões artísticas foram para fazer elogios a regimes totalitários. E não deixa de ser boa a arte uma parte do futurismo italiano. Isso acontece um pouco por todo o lado, mesmo, se quisermos no construtivismos soviético, Tatlin na fase inicial. Depois isso caiu... o Stalin acabou com isso, passou por aquelas coisas mais realistas, mas havia o Mayakovsky, toda essa gente tinha um... o Lisitsky... a maioria desses quadros que não foram destruídos, estavam, nos armazéns dos museus, e só agora é que foi possível verificar que eles não estavam. Portanto não há garantias.

CM: Como se pode cultivar uma verdadeira consciência crítica das gerações mais novas, quando há tanto ruído e distração digital e tanta gente a dizer que antigamente é que era bom?

JPP: Olhe eu devo dizer uma das fórmulas, eu dei aulas, com o Jaime Gama davamos um curso na Universidade de Relações Internacionais. E a uma dada altura, eu não sei

se já vos contei esta história, é que eu às vezes conto, uma dada altura, quando eu ia fazer exames, eles corriam todos para a secretaria para adiar o exame. E eu não percebia porquê, até que alguém me explicou, é que o professor faz perguntas muito difíceis. A pergunta muito difícil tinha surgido no exame em que se estava a discutir a revolução húngara dos anos 50. E o aluno que estava a responder, sabia. Sabia alguma coisa. E um dia, passou-me um vaipe, e eu perguntei-lhe, mas onde é que é a Hungria? Não fazia a miníma ideia, não fazia a miníma ideia. Achava que a Hungria, depois de várias tentativas era junto do Ckasaquistão. Como numa dada altura havia, uma tendência pedagógica contra a biografia, eu vi provas de filosofia em que o que Descartes dizia era certo, só que eles colocavam o Descartes antes do Platão. Tinham decorado aquelas coisas. Como é que se combate ser intransigente em duas ou três coisas? Tem que ler. Tem que ler. Tem que ser rigoroso. não propriamente em decorarem coisas que nunca viram, mas em coisas básicas. Como é que se pode estar num curso de Relações Internacionais e não saber onde é a Hungria? Aliás, se eu continuasse, era por isso que eu fazia perguntas difíceis, eu não devia saber onde era o meio das nações do mundo. E, no entanto, em condições normais passávamos. Aqui não passou mas, em condições normais passávamos. Nós temos esta coisa das gerações mais bem preparadas, que é uma das maiores tretas que a gente circula aí por todo o lado. Há pessoas que fazem cursos de humanidades, portanto letras, e não leem praticamente um livro. As pessoas estão convencidas que no ensino secundário se leem os Maias. Metade das coisas dos Maias são no vocabulário, mas não sabem. E às vezes os professores também não sabem. São a fonte da nossa imagética na literatura, era a Bíblia, por um lado, e era a tradição grecó-latina. Saber quem eram aqueles, a guerra de Troia, o cavalo de Troia, e saber quem era Adão e Eva. Pouco, no ano passado, falei, muitas vezes, sem secundário. Eu pergunto quem era Adão e Eva, e os alunos, os alunos que sabem, são evangélicos. Os outros dizem que são os primeiros homens, ou então não fazem ideia. Os evangélicos sabem. Enquanto vejo o grupo com a mão no ar, pergunto, vocês são evangélicos? Sim, somos. Então vocês não respondem e respondem os outros. (RISOS) É verdade! Portanto, uma das razões porque o problema da juventude é muito complicado é pela escassez do vocabulário, por exemplo, pela perda de referências culturais que correspondem, no fundo, à nossa identidade cultural e, portanto, são facilmente manipuláveis. O que é isso que as pessoas não percebem.Isto torna-as facilmente manipuláveis. É muito fácil manipular as pessoas com estas coisas. Porque como eles não lêm jornais e só têm informação nas redes sociais. No outro dia estava o Macron e o Chanceler alemão e tudo a jantar numa coisa que parecia uma caixa de cocaína. Imediatamente foi posto lá no centro, eles estavam a fumar cocaína, não sei lá se eles comiam cocaína ou não, mas que aquilo não era fumar cocaína. Portanto, há muito, nós vivemos um período muito perigoso, porque se deu um fenómeno muito importante que é muitas gente que nunca tinha pensado chegar á escola, chegou. Altamente positivo, agora isso significa que se abastarde o conhecimento é que se transforma aquilo numa espécie de escolástica de listas de nomes. Por exemplo, uma vez, um amigo meu tinha um filho que começava a fazer um exame de ciências naturais. E eu conto-lhe as coisas. Conhecia bem o programa e assustei-me. Por exemplo, erupções. Tinha a classificação das erupções. Só que, como é que alguém que nunca viu um vulcão, nem um filme, é que nem sequer aquilo, nem um filme de vulcões, pode aprender uma classificação que lhe é completamente abstrata. Ou pode decorá-la, mas no ano seguinte nunca mais se lembra. Nem nunca classificará um vulcão porque não sabe se é um vulcão irruptido, explosivo, ou de categoria qualquer. Portanto, há uma reflexão sobre o ensino e sobre os meios de comunicação de massas. A quantidade de erros que aparecem nas legendas da televisão. Erros, nomes em transcrição fonética, se eu disser Nietzsche, aparece com um nome estranhíssimo. Portanto, muitos destes mecanismos, tornaram-se um mecanismo educativo. E eu não tenho nenhumas

saudades do passado, porque no passado, a minha geração era pequena, portanto, aquecia a escola era pequena, e portanto, eu sou um de muitos outros, na escola primária, eu ainda tive colegas, que vinham de ilhas, e um deles andava descalço. Essa gente desapareceu toda quando eu cheguei ao liceu. Não chegaram ao liceu sequer. Foram para serralheiros, torneiros, foram para operários fabris, emigraram. Portanto é muito positivo que tenha havido um mecanismo. Agora, se o custo disso é, de facto, uma espécie de ignorância, ainda por cima é ignorância que é agressiva nas redes sociais. Os mecanismos de ignorância não são como eram no passado. E acho que já falei sobre isso, que é um reconhecimento ser ignorante. Toda a gente vai ao Camilo? eram vulcões de lava. Ele conta exatamente um pai a contar aos filhos para irem para a escola, não devem ir para a escola. Havia consciência de que não ser culto, era o mal. Hoje não. Nas redes sociais, toda a gente fala o mesmo. Eu posso passar toda a vida a estudar uma matéria, depois aparece uma pessoa qualquer que trata daquilo uma penada e diz, isto é assim, não é assim, quer dizer... Aí também há um mecanismo poderoso que é envergonhá-los.

CM: Portugal, corre o risco de esquecer o valor da liberdade conquistada no 25 de abril, por nunca ter vivido uma repressão visível como a da ficção Orwelliana?

JPP: Hoje, quer dizer, já começa a haver. Começa a haver traços de autoritarismo. Aqui na sala de penas, mas começa a haver. A ideia que os comentadores devem corresponder às minhas políticas dominantes das eleições. Por exemplo. Quando a questão é outra, há os bons e há os maus, há os que introduzem complexidade e os que são desaventurados, partidos, é esse outro género de discussão, não é? Permanentes estatísticas. Nas redes sociais, um dos divertimentos são as estatísticas de quantos PSDs há, quantos PS há, quantos Blocos de esquerda's há. Uma discussão enorme sobre este tipo de estatística. Como se isto, outra história é, da "bolha, agora começou toda a gente a falar da "bolha". A "bolha" é um conceito muito perigoso. É um conceito anti-intelectual, que é o povo pensa de uma maneira e os intelectuais ou a "bolha" pensam de outra. Isto são dois universos completamente distintos. Em muitos aspetos são mas, não são necessariamente um bom e outro mau. Isto está a entrar num período mais complicado mas, só há uma maneira de o fazer é discutir e é o que estamos aqui a fazer.

CM: O tema do meu mestrado é Liberdade em pequenos gestos.

JPP: Tem razão "os pequenos gestos" são muito importantes.

CM: Na sua opinião, qual é o pequeno gesto mais importante que devemos ter hoje para proteger a liberdade de expressão?

JPP: Vou-lhe dar um exemplo de um pequeno gesto antes do 25 de abril, ***havia um homem aqui no Porto chamado Mem Verdial, que era um ser muito pequenino, tinha sido vizinho, tinha sido ministro ou secretário de Estado . Usava gravata à Lavalliére, portanto ainda se vestia de uma forma que não era comum participava nos Comícios da Oposição, antes do 25 de abril. Comícios da Oposição, tinha a mesa dos oradores, tinha ao lado uma outra mesa com o Tenente, ou Capitão, o que é que mandava na sessão e podia interrompê-la a qualquer altura. E ele fez um discurso, estava a falar, e às tantas, o Tenente ou a coisa assim, interrompeu-o e disse, o senhor não pode falar disso. E ele perguntou, ok, então quer que eu ponha uma pedra no assunto? Faz favor. Ele abriu a pasta e tirou uma pedra.***
Isto é altamente pedagógico. Portanto, este tipos de gestos são muito pedagógicos. Agora o único problema em que na mediatização do mundo contemporâneo, os próprios jornalista defendem-se não passando nada que os possa pôr em causa. o Deus

Ferreira, que era um tipo também de outra geração, deu uma entrevista que às tantas falou do "Nó Górdio" e a menina que o estava a entrevistar olhou para ele e confessou que não sabia o que era o "Nó Górdio", e ele foi um bocado bruto porque apesar de tudo o "Nó Górdio não é das coisas essenciais. E disse, Não faz mais perguntas porque eu não quero ser entrevistado por alguém que não sabe o que é o "Nó Górdio". Eu fiz uma vez uma coisa semelhante, mas era de outra natureza na Assembleia da República. Na altura o Independente resolveu fazer uma coisas engraçadissímas e tal e uma delas, quando havia uma lei, ela a perguntar se os deputados sabiam da alínea B, terceiro grupo, onde está. Ninguém sabia, não é. Ou então os que tinham escrito a lei sabiam mas, no modo geral, ninguém sabia. Mas, vieram-me avisar, não saia lá fora e tal, eles estão a perguntar desse tipo de coisas e se as pessoas não respondem põem que a pessoa não responde. Eu nessa altura estava lá com o meu filho, 6 ou 7 anos, vamos lá aos jornalistas, fui lá fora, e a jornalista veio perguntar se aceitava responder ao inquérito e eu disse aceito mas, antes disso queria fazer uma pergunta a si. Uma pergunta que o meu filho sabe responder. E perguntei qual é a capital de Tuvalu. Porquê? Como ele, no quarto dele tinha um mapa, eles têm uma fase decorou as capitais de todas do mundo. E perguntei ao Gonçalo, qual é a capital do Tuvalu? Portvila. Sendo assim, eu não vou responder. Não tiveram a lata de pôr isto, como é evidente. É difícil mas, os pequenos gestos têm muita importância, os pequenos gestos têm muita importância. Particularmente quando são de recusa.
Por exemplo, aceitar não mostrar o bilhete de identidade quando a lei não obriga a mostrar. Coisas tão simples como isso. Não aceitar que a polícia reviste a mala de um carro quando não há razões diretivas para justificar isto. Há imensa coisa qua as pessoas podem fazer. Será por exemplo, agora os comboios, pedem o bilhete de identidade, sendo que enfim para verificar a idade ainda se pode justificar, que possam pedir mas, não. Mas, as instruções que eu tenho é que é obrigatório a toda a gente. Eu disse, não, não se pode mostrar porque não há lei e a lei não o obriga a mostrar. Portanto, este tipo de coisas são fundamentais. Muito obrigado pelas suas 7 perguntas.

07 ENTREVISTA JOAQUIM FURTADO

Entrevista realizada em julho de 2025, por videochamada pelo TEAMS

CM: Na madrugada do dia 25 de abril de 1964 foi o Joaquim Furtado quem leu o primeiro comunicado do MFA na rádio. Antes desse momento histórico, como era o seu dia a dia enquanto jornalista no contexto da censura e da repressão? Que limitações sentia?

JF: Primeiros comunicados. Eu disse primeiros comunicados. Li o primeiro e li os primeiros.

CM: Sim.

JF: Como é que era o meu dia a dia? Eu lá comecei a trabalhar de forma amadora, claro, na Rádio Universidade, isto nos anos 67 por aí, 67, 68, e aprendi aí os rudimentos, digamos, da profissão, uma vez que a Rádio Universidade era uma estação amadora e antes fazia as suas emissões. Portanto, a Rádio Universidade foi como uma escola, obviamente, de onde, aliás, saíram muitos profissionais que viriam a ter bastante importância na barra fónica nos anos seguintes. E, portanto, comecei a ir e aí tive a primeira, uma das primeiras, porque houve duas experiências, enfim, próximas relativas à censura, duas experiências com a censura, manifestadas de formas diferentes. Aí, um dos primeiros programas que eu tentei fazer, depois era bastante recente, era um trabalho sobre o Natal e utilizei nesse trabalho um poema do António Gedeão que se chama precisamente "O Dia de Natal". E nesse poema, é um poema que balança aí, digamos, os sentimentos, em que, por um lado, ele exalta, ou melhor, ele exprime a ideia de que no Natal se expõem as ideias do dia universal, etc. Depois, por outro lado, ele fala também da história do Pedrinho que recebeu uma metralhadora no sapatinho. E, portanto, entre estas duas contradições é a paz universal e, ao mesmo tempo, o Pedrinho recebe uma metralhadora. Não sei se foi porque o diretor de programas, que era, aliás, em certa medida da Universidade Portuguesa, uma vez que a Rádio Universidade dependia da Universidade Portuguesa, era um órgão da Universidade Portuguesa, não sei se esse diretor de programas viu nesse trabalho e nessa referência ao poema uma alusão à guerra colonial, provavelmente foi isso que aconteceu, mas por essa razão ele censurou-me o programa. Foi a primeira experiência que eu tive não com a Comissão de Censura, na altura existia a Comissão de Censura, um pouco mais tarde essa Comissão de Censura manteve-se, mas passou a ter a designação de Comissão de Exame Prévio, isto com Marcello Caetano. Portanto, não foi a Comissão de Censura, mas foi um agente, digamos, do regime que fez censura sobre esse programa. Foi uma das primeiras, como eu digo, houve uma ou outra, digamos, experiências que eu tive com a natureza do regime nesse plano, no plano da falta de liberdade de expressão. A outra experiência foi o envio de um poema para o Diário de Lisboa. O Diário de Lisboa, enfim, como sabe, deixou de existir.

O Diário de Lisboa tinha um suplemento a certa altura que era precisamente, chamava-se precisamente Suplemento Juvenil. E para esse suplemento os jovens enviavam textos, poemas, contos, textos vários, diversa língua, e também desenhos, enfim. E havia

uma pessoa que, digamos, coordenava esse suplemento, chamava-se Mário Tejo Lim. Esse suplemento era coordenado por um jornalista que se chama Mário Castrinho, ele depois tornou-se, estava a dizer, tornou-se muito conhecido porque passou a ser crítico de televisão, precisamente no Diário de Lisboa, mas ele na altura já não estava a dirigir o suplemento, ele era, a princípio, foi o primeiro, digamos, coordenador, mas quando eu enviei um poema para lá já era da mulher dele, que se chama Alice Vassal Pereira, hoje é conhecida como Alice Vieira. A Alice Vieira, a escritora, e foi ela que me respondeu, escreveu uma carta, manuscrita para mim, que eu guardo, aliás, onde dizia que não podia publicar o poema porque havia uma coisa chamada censura e tal. Portanto, estas são as duas primeiras experiências que eu tive relativamente à censura. Como verão, são duas experiências que não são diretamente pela Comissão de Censura, mas são duas formas de censura. Neste caso do Suplemento Juvenil, era a própria coordenadora que me dizia: "Bom, há uma coisa que se chama censura e isso não podemos publicar poema." Eu, aliás, não me lembro exatamente qual era o poema, nem, portanto, não posso fazer sequer considerações sobre, digamos, as razões pelas quais o poema seria proibido ou não poderia ser publicado. Mais tarde, quando começo a trabalhar profissionalmente, isso acontece no programa *Tempo Zip* é um programa de rádio, mas que surge no seguimento de um grande êxito de televisão, foi o *Zip Zip*, ou seja, deve ter ouvido falar, o ***Zip Zip***, que era um programa de televisão. Teve imenso impacto esse programa, de alguma forma, era uma expressão, e talvez a expressão pública, digamos, no espaço mediático, mais evidente do chamado marcelismo. O marcelismo pretendeu ser uma primavera, por isso se chamava Primavera Marcelista, ou seja, houve esperança e bastante empenho, e até mesmo os cidadãos, em geral, tinham expectativa relativamente a essa, digamos, a essa Primavera Marcelista que seria, vindo a concretizar-se, o que não aconteceu, que seria uma democratização do regime. Portanto, e o *Zip Zip* foi, no espaço público, a expressão dessa abertura. Portanto, os portugueses, pela primeira vez, tomaram contacto com situações e casos e uma realidade que, na verdade, não conheciam. E o *Zip Zip* era apenas um *talk show*, muito simples, que levava lá pessoas, que entrevistava pessoas, várias pessoas, de diversas áreas, da cultura, enfim, da vida em geral. Mas esta simples circunstância era uma novidade em Portugal, onde isso não acontecia. Portanto, antes não se faziam esse tipo de entrevistas, não se faziam. Portanto, e na sequência desse programa, os responsáveis por esse programa de televisão, porque o programa acabou, organizaram-se uma espécie de produtora, e passaram a fazer um programa na rádio. Esse programa chamava-se *Tempo Zip*. Esses organizadores eram o Félix Gouveia, o Carlos Cruz e o Raul Solnado. Portanto, esse programa começou no Rádio Clube Português em 1969, mesmo no final de 1969, era no FM do Rádio Clube Português, e depois logo em abril passou para a Rádio Renascença. Eu comecei a trabalhar, mas digamos assim, um pouco como aprendiz, digamos assim, nesse programa, e foi aí que dei os primeiros passos na rádio profissional. Isto, em abril de 1970, Rádio Renascença. Mais tarde, esse programa, e aliás, ao mesmo tempo que um outro também da Rádio Renascença, são proibidos, são suspensos e depois acabam proibidos. Este é também um exemplo, digamos, do funcionamento da censura. Neste

caso, a censura a *posteriori*, depois eu já vou falar disso, havia uma censura anterior e havia esta censura a *posteriori*. Houve esta, neste caso, e houve noutros casos, mas concretamente esse programa tem produzido um dia, aliás, a data é histórica, do ponto de vista internacional, houve um atentado em setembro de 1972 à Aldeia Olímpica por um comando palestiniano, Aldeia Olímpica Israelita em Munique, nos Jogos Olímpicos de Munique. E há um amigo meu, profissional de rádio, posso dizer que conhece certamente, ao menos de nome, que é o Adelino Gomes, trabalhava num programa, *Página 1,* também na Rádio Renascença, que ia para o ar às 7:30, se não me engano, da noite. E, portanto, ele, a propósito desse acontecimento, fez aquilo que nós hoje podíamos chamar um enquadramento jornalístico, uma peça em que ele procurava, de alguma forma, explicar, dar argumentos às pessoas para perceberem o que isso era. E continua a ser, digamos, o problema israelo-árabe.

O que é que tinha acontecido? Como é que podia ser enquadrado aquele acontecimento? E você repare que o simples facto de fazer um texto que nem era propriamente uma opinião, era um enquadramento, e sobre um facto internacional, isso levou a que nós, o grupo que fazia o programa à noite, no tal *Tempo Zip,* que eu falei, repetiu-se esse comentário, achou-se interessante e informativo, e repetiu-se na emissão à noite, o programa ia para o ar à meia-noite. Repare, bastou este facto e este episódio para que no dia seguinte tivesse havido uma ordem do governo para a administração da Rádio Renascença nos sentidos de suspender os dois programas. Os programas ficaram suspensos e, mais tarde, o *Página 1* foi autorizado a voltar, mas com a condição do Adelino Gomes não fazer parte da equipa, portanto ele não pôde. O programa realmente regressou, ele não podia fazer parte, aliás, depois ele até emigrou para a Alemanha durante algum tempo. E o programa onde eu estava depois já não voltou, até porque depois os tutores também já não estavam interessados. Mas este é um episódio que mostra também como, digamos, a censura atuava de várias maneiras, independentemente da própria existência da Comissão de Censura. Indo à Comissão de Censura e como ela funcionava, em termos gerais, a Comissão de Censura durante o Salazarismo, depois, como eu disse, passou, com o Marcello Caetano, passou a ter uma designação diferente, mas a diferença do ponto de vista da prática não era substancial, era idêntica. Mudou apenas de nome, como, aliás, a Polícia Política, que se chamava PIDE, passou a designar-se DGS, isso manteve-se. E houve umas alterações de designações, de nomenclaturas, mas a União Nacional, que era o partido único, passou a chamar-se Ação Nacional Popular. Mas pronto, voltando aqui à questão da censura, como é que ela funcionava para os jornais? Eu penso que isso é muito divulgado, provavelmente conhece, mas os jornais tinham que apresentar, antes da publicação, tinham que apresentar aquilo que se designa por provas, não é?

As provas dos conteúdos que o jornal queria publicar. E em função dessa apresentação, o censor ou os censores decidiam o que é que podia ou não ser publicado. Aí a questão do lápis azul, que eles usavam lápis azul e cortavam as notícias ou comentários ou, enfim, os conteúdos que eles achavam que eram incompatíveis com, digamos, com os valores do regime. Nos jornais, grosso modo, era assim. Na rádio, nas duas rádios onde eu trabalhei,

havia uma terceira rádio, havia outras rádios, mas as mais importantes. De facto, na altura, o panorama radiofónico da altura havia a Emissora Nacional, mas era uma estação que era uma estação controlada pelo governo, era uma estação que não tinha onde, eu não sei como é que, digamos, a censura teria outras formas de atuação, uma vez que as pessoas que eram recrutadas para trabalhar na Emissora Nacional eram genericamente da, digamos, da confiança do regime, portanto aí não haveria propriamente censura. Nas estações principais, que eram, aliás, privadas, o Rádio Clube Português e a Rádio Renascença, depois havia uma outra estação que se chamava Emissores Associados de Lisboa, que era uma designação genérica para quatro pequenas estações que dividiam o período diário em slots horários, e cada uma das estações dentro desse conjunto tinha um período, a Rádio Comissoire, Rádio Brás e Rádio Voz de Lisboa. Portanto, estas eram as três principais estações e eram privadas, além da Emissora Nacional. Portanto, na Rádio Renascença e no Rádio Clube Português, a censura, digamos, aos conteúdos previamente preparados, não é? Era feita por, havia umas comissões que, aliás, eram idênticas, comissões que chamavam-se Comissões de Fiscalização. Para a Rádio Clube Português havia uma, na Renascença havia outra. Eram grupos de pessoas da confiança das administrações de cada uma das estações e tinham uma relação com um representante do governo, alguém que fazia uma ponte com a Secretaria de Estado de Informação e Turismo, que inicialmente era o SNI, com o Salazar era o SNI, depois com o Marcello Caetano passou a ser Secretaria de Estado de Informação e Turismo. Portanto, a essas comissões, os profissionais da rádio, quer da Rádio Renascença, quer do Rádio Clube Português, tinham que apresentar os programas que tinham gravado, para que uma dessas pessoas os ouvisse e sobre eles se manifestasse. Quando eu digo se manifestasse, era autorizando ou não a sua edição, a sua publicação, a sua emissão, melhor dizendo. Portanto, eu devo dizer que a experiência que eu tive, eu já comecei a trabalhar, como disse, em 1970, 1979, como disse, mas já no final, em 70. Portanto, a experiência que eu tive nestas duas estações foi, quer dizer, as pessoas já havia uma certa, elas próprias, tirando um caso ou outro, elas próprias eram mais formidáveis, havia a possibilidade de tocar impressões, se tirasse esta parte daqui, se isto aqui é capaz de, e tal, havia um certo diálogo, já estamos numa fase, já, digamos, nos anos 70. Portanto, mas objetivamente, como as coisas funcionavam, era assim: programas pré-gravados tinham que ser ouvidos por uma dessas comissões de fiscalização, havia uma na Renascença, outra no Rádio Clube Português. Na Rádio Renascença não havia, na altura, só começou em 73, não estou em erro, o serviço de noticiário. Até lá, eu, aliás, ainda trabalhei uns meses, até lá, as notícias eram recortes de jornais que o locutor de serviço lia, enfim, notícias que eram retiradas dos jornais, e era assim que, digamos, o noticiário era feito na Rádio Renascença. No Rádio Clube Português havia realmente um serviço de noticiário, uma redação, o Rádio Clube Português foi até bastante, foi importante, foi pioneiro, liderado pelo Luís Filipe Costa, foi seu primeiro diretor e manteve-se, que criou realmente noticiários, digamos, modernos para a altura, eram noticiários horários, de hora a hora havia notícias, e durante 24 horas. Portanto, isso era novo entre nós. Nesses noticiários, como digo, na Renascença só mais tarde é

que apareceram, mas no Rádio Clube Português esses noticiários funcionavam como? Aí também havia censura, e era desta forma. Nós sabíamos, através de telexes, as notícias da agência, havia a agência *France Press*, portanto, o Rádio Clube Português tinha assinatura com a agência *France Press* e com a *Reuters*, e também com a ANIC, que era a agência oficial, portanto, que mais tarde deu à ANOP e depois à Lusa, enfim, a agência governamental. E, portanto, nós recebíamos esses telexes, havia, enfim, não sei se a Cristina tem uma ideia do que é um telex, mas na altura os telexes, enfim. Era uma máquina que, através de uma fita perfurada, mandava textos, não é?

De qualquer maneira é isso. O que é que acontecia? O que é que acontecia? Eu, aliás, guardo aí alguns desses telegramas, são telegramas, objetivamente é isso. Esses telegramas vinham da agência *France Press*, como eu disse, e da *Reuters*, neste caso, e vinham também da ANIC. Como a ANIC era, digamos, a agência governamental, nós aproveitávamos muito pouco das notícias que essa agência veiculava. Mas as outras, como é que isto funcionava? Os telegramas que nós recebíamos também eram recebidos pela censura, pelas pessoas que trabalhavam lá na censura. E, em princípio, nós só poderíamos divulgar aquelas notícias depois de elas terem passado pelo crivo dessa censura. Portanto, nós, em princípio, tínhamos que esperar que essa censura libertasse, digamos assim, libertasse ou censurasse, enfim, esses telegramas. Portanto, a coisa passava-se desta forma, nós recebíamos telegramas, passado algum tempo recebíamos da censura, na altura já era a Comissão de Exame Prévio, recebíamos dessa Comissão de Exame Prévio, pela mesma via, telexes que diziam vistos, digamos, a expressão usada era esta, vistos do, imaginemos, 96 ou 132. Os telegramas, os telexes vinham numerados, portanto eles diziam vistos, os telegramas do 96 ou 132, imaginemos isto. E depois dizia: "No 110 queira cortar não sei o quê." Depois dizia a parte que era preciso cortar. "No, não sei quanto, está proibido. O outro está autorizado parcialmente, queira cortar isto ou aquilo." Portanto, era assim que funcionava. Digamos, a censura nos noticiários do Rádio Clube Português era assim que funcionava. Evidentemente, naquela altura nós nem sempre respeitávamos aquelas indicações.

Eu, por exemplo, partia um bocado do princípio, talvez de ingénuo, que seria difícil, digamos, aos censores estarem a ouvir, e enquanto nos jornais era fácil, eles cortavam e tinham uma cópia e no dia seguinte, se o jornal saísse com aquelas notícias, eles viam aquela que tinha sido respeitada. No caso da rádio, eu, por exemplo, pensava que isso vai ser difícil eles estarem aqui a ouvir a rádio a ver se cortámos ou não cortámos aquilo. Mas era basicamente, era assim que funcionava. Portanto, quando você me pergunta a minha experiência relativamente à forma como se funcionava ou se trabalhava ou a censura se exibia antes do 25 de abril, genericamente é esta a minha experiência. É evidente que a censura, isto não sei se é evidente, mas a censura, ao contrário do que se talvez, talvez possa pensar, que só se exercia em relação a questões políticas, notícias de natureza política, não. A censura exercia-se e, portanto, e aplicava-se e intervinha em assuntos como a política, evidentemente, questões laborais, manifestações, questões laborais, culturais, ela aplicava-se em todos os setores, nomeadamente naquilo que era o principal acontecimento e o que condicionava mais a realidade portuguesa à altura, que era a Guerra Colonial,

era um tema praticamente tabu. Quer dizer, não havia notícias, não havia notícias, não se publicava notícia nos jornais, nas rádios, sobre a Guerra Colonial.
Isso, basicamente, havia uma outra exceção em que podia acontecer, mas a substância da guerra, aquilo que era de facto a guerra, não havia notícias, era um tema tabu, praticamente tabu. Aliás, há um livro que, há um livro, não há vários, mas há um em que eu até tenho um texto em que falo sobre o jornalismo e a Guerra Colonial, em que é manifesto que era um tema tabu, sobre o qual não havia notícias. Porque é extraordinário, porque, desde logo, era a questão principal, aliás, foi a questão que levou à queda do regime. Se não tivesse havido Guerra Colonial, provavelmente, isto é uma especulação, digamos, é história como de factual, mas se não tivesse havido, não é difícil de imaginar, poderia ter havido uma transição, digamos, com Marcello, enfim, de alguma forma com políticos que na altura estavam, uma transição para uma abertura e tal. A Guerra Colonial, não tendo conseguido o regime uma solução para ela, acabou por ser a sua razão pela qual ele caiu. E é curioso porque, enfim, é um tema que é praticamente tabu. As pessoas iam sabendo o que é que se passava, não porque os jornais falassem, porque não podiam, não porque as televisões mostrassem, a televisão, neste caso só viu uma, falassem porque não falavam, mas porque a informação circulava entre as pessoas, nas terras, as pessoas iam sabendo, o jovem e tal tinha morrido, e essa informação ia circulando dessa forma subterrânea à margem dos meios de comunicação.

CM: Olhe, tenho aqui mais outra pergunta. Na sua opinião, que tipo de pequenos gestos ou atitudes, muitas vezes invisíveis, ajudaram a manter viva a vontade de liberdade durante o Estado Novo?

JF: Isso é um assunto que me deixa sempre bastante admirado, porque, da experiência que eu tenho, experiência de vida que eu tenho, surpreendo-me muito quando penso que como é que houve, apesar de tudo, pessoas, e bastantes ainda assim, que conseguiram ver para além destas palas que o regime punha nos olhos das pessoas. Quer dizer, as revistas eram censuradas, os vídeos eram apreendidos, etc. Mesmo assim, foi possível haver pessoas que conseguiram ver para além desta cortina, e evidentemente foram esses gestos dessas pessoas e essas investidas e essas iniciativas que acabaram por ir tendo o efeito, digamos, de ilusão devidamente ao regime. E esse efeito chegou às Forças Armadas, que estavam cansadas já da guerra, e começou a haver aquela, digamos, no meio militar começou a haver uma espécie de síndrome da Índia. No caso da Índia, porque aquela geração, a geração que fez a guerra, e uma das gerações que fez a guerra, mas globalmente a geração que fez a guerra, ficou muito marcada pela posição do regime relativamente ao que se passou na Índia, quando Salazar determina que só aceitava que soldados na Índia viessem ao saldo ou heróis ou mortos, enfim. E isso, ou seja, o regime, não tendo tido uma solução política, digamos que não se importou de incinerar os militares nessa fogueira. E isso marcou muito aquela geração que fez a guerra, e essa geração não queria, não aceitava que isso voltasse a acontecer a propósito da Guerra Colonial no seu conjunto. E, portanto,

todos esses elementos foram-se, digamos, acumulando, e inclusivamente a pressão que foi exercida sobre jovens estudantes, houve movimentos estudantis que tiveram uma importância naqueles anos, e uma das formas que o regime teve para encarar, digamos, as lutas estudantis foi, de forma bastante, enfim, até surpreendente, não é?
Foi enviá-los para a guerra. E, portanto, essa geração, esses jovens, que já em si eram contestatários do regime, indo para a guerra, evidentemente, continuaram a espalhar, digamos, as suas ideias. Mas, de uma forma geral, a instituição militar estava, foi gradualmente sendo contaminada pela, digamos, desde logo pela injustiça da guerra e por tudo o que veio a passar-se. Evidentemente que o 25 de abril começa com um movimento de natureza curativa, mas transformou-se rapidamente num movimento político.

CM:Já me foi respondendo algumas coisas, não é? E também vou avançando. Como locutor e jornalista, alguma vez sentiu medo de sofrer represálias por algo que dissesse ou fizesse? Como se geria esse e como se geria esse medo do quotidiano?

JF: Nós tínhamos muito essa sensação que tudo o que fazíamos estava a ser observado de alguma forma. E, portanto, mas devo dizer que, independentemente das pessoas terem mais ou menos receio, há sempre receios, não querem ser presas, não é? Mas, independentemente disso, eu devo dizer que, certamente, a geração ou as gerações anteriores à minha tiveram uma vida muito mais, isto é, a atitude do regime em relação às gerações anteriores foi certamente muito mais firme e mais dura.
Na fase em que eu começo a trabalhar, já está, como eu disse, já estamos no marcelismo, há ali uma, digamos, as coisas já estão um pouco mitigadas, já não têm aquela pureza no pior dos sentidos que o regime tinha antes. E, portanto, havia receios, claro, mas havia também uma grande convicção de que era uma questão de tempo. O regime não poderia manter-se muito mais tempo, e a partir, por exemplo, de 1973, começa a ser muito evidente que há uma sucessão de acontecimentos que só podem levar a aquilo que aconteceu, a qualquer coisa que nós não sabíamos o que seria, mas que era qualquer coisa que iria certamente confrontar o regime com a sua própria natureza. Enfim.

CM: Pois, eu, pronto, o mestrado que eu estou a fazer, eu estou a juntar histórias reais, não é? Durante essa época, tem alguma história real da sua vida durante o regime ditatorial, um gesto pequeno, mas que representou para si um ato de liberdade?

JF: Não estou a recordar-me de nenhum gesto específico, especificamente nenhum. Não, quer dizer, quando o que eu lhes estive a contar era durante o período em que eu estive a trabalhar antes do 25 de abril, era, digamos, não haviam, não me lembro de um episódio específico, mas o dia a dia era feito destas coisas. Lembro-me que eu comecei a trabalhar no Rádio Clube Português depois do programa, digamos que por ter sido espécie de não voltar, eu fiquei ali desempregado algum tempo, comecei a trabalhar no Diário de Lisboa durante uns meses e comecei a trabalhar depois nos noticiários do Rádio Clube

Português. E, quer dizer, e no fundo, todos os pretextos para fazer, de alguma forma, furar aquela muralha de censura, tudo isso eram pequenas vitórias, mesmo que essas pequenas vitórias para a generalidade da população fossem imperceptíveis. Fossem imperceptíveis. Mas nós, digamos, de alguma forma, curámos um certo tipo de linguagem para contornar a censura e poder dizer certas coisas que, como digo, provavelmente não chegavam às pessoas a quem nós queríamos chegar, mas que eram manifestações, digamos, de rebeldia, entre aspas. Eu lembro-me, por exemplo, que havia o ministro, que eu já falei aqui, que é uma pessoa que foi, digamos, o principal criador dos noticiários do Rádio Clube Português. Vou dar-lhe um exemplo que eu não sei contar com todo o detalhe, mas houve uma altura em que acho que foram presos os elementos da LUAR. A LUAR era um partido ou um movimento que se formou antes do 25 de abril e que teve algumas iniciativas. E o do Filipe Costa adaptou o noticiário a certa altura, dando uma notícia sobre um livro do Gustavo Monteiro, que se chamava *Felizmente à Luar*. Ele organizou a sua notícia terminando dizendo *Felizmente à Luar*. É evidente que muito pouca gente sabia que existia a LUAR, exatamente as notícias das ações da LUAR, como não eram propriamente muito divulgadas, mas eram um piscar do olhos para quem sabia. Por isso eu digo, muitas vezes as coisas ficavam ali naquele círculo, não perfuravam para além disso, mas eram formas que nós tínhamos de procurar contornar a censura. Havia um colega meu, por exemplo, na altura havia muitas conquistas nos países do leste, na área do atletismo, do desporto, e esse meu colega muitas vezes dava uma ênfase especial a notícias que vinham dessa parte, na altura, a visão política que hoje temos sobre o leste e tudo isso, mas eram formas de dizer que o atleta tal, etc., e de alguma forma isso era um contraponto àquilo que, no fundo, era a propaganda do regime. Portanto, havia toda uma linguagem que, digamos, que nós íamos cultivando com truques, de maneira que passassem algumas coisas, mas como digo, muito provavelmente a maioria das pessoas que só funcionava para quem já estava desperto e para quem já percebia essa sintonia não propriamente dos ouvintes em geral. Mas, portanto, enfim, não sei, não respondi exatamente àquilo que pediu, mas dei-lhe um pouco o clima, o ambiente. A primeira coisa que eu fiz no rádio, por exemplo, são pequenas conquistas que hoje não têm significado nenhum, quando você diz um gesto. Eu, quando comecei a trabalhar no Rádio Clube Português, não havia espaço nos noticiários para mais uma pessoa, que seria eu, mas não havia espaço. E então, durante um tempo, fiz um programa cujo nome não é propriamente original, chamava-se *No Mundo Aconteceu*. E *No Mundo Aconteceu* tendia a ser um programa, que era ao fim da noite, tendia a ser um programa em que se juntava, digamos, o principal dos noticiários do dia, do noticiário do dia. Enfim, chamava-se *No Mundo Aconteceu*, mas durante o período em que eu fiz, basicamente eu usava notícias portuguesas. E para mim era uma satisfação enorme, apesar de todo aquele ambiente bastante cinzento, estar no meu horário de trabalho, que era durante a tarde toda, juntar todas as notícias que eu achava que, de alguma maneira, eram incumbentes para o regime, mas o regime cortava, nos vários jornais, como eu disse, a censura cortava. Mas depois, uma pessoa ia ler um jornal e nem lia os jornais todos, ia às revistas. Portanto, o

trabalho que eu fiz durante algum tempo era juntar todas as notícias que eu achava que eram menos convenientes ao regime, juntá-las todas. Portanto, elas todas juntas, tiradas uma do Diário de Notícias, outra do Diário do Brasil, uma que passou ali, outra que passou no Diário Público, outra que passou no Diário em Lisboa, outra que passou no Diário Popular, outra na Capital, outra na Revista da Vida Mundial, tudo aquilo deixava de ser uma aqui e outra ali e passava a ser um conjunto. Um conjunto. E um conjunto que, vamos pôr entre aspas, muitas aspas, que era um bocadinho explosivo, no sentido em que reunia ali uma série de coisas que, vistas esparsamente, não tinham mesmo o impacto junto de quem lêsse. E, portanto, isso dava-me uma satisfação. Era assim como se conseguisse fazer qualquer coisa fora daquilo que era. É um pequeno gesto, como você disse. Muito bem. Então, vamos, vou ter aqui mais umas.

CM: Aqui, eu queria perguntar, no dia 25 de abril, em que realmente começa-se a dar a revolução, e Joaquim Furtado estava no Rádio Clube Português, consegue-me descrever o que é que se passou, o momento? Porque vi uma notícia, de José Ribeiro, que era radialista, não é? Foi ao armário e tirou os discos que estavam proibidos.
Consegue-me descrever esse momento, por favor?

JF: É assim, vou-lhe fazer aqui um resumo, como imagina. Porque uma coisa é ler inúmeras vezes, mas pronto. O ambiente, como de alguma forma, posso agora especificar um pouco melhor, mas o ambiente que se vivia em 73 e 74 era muito, já era uma, digamos, sabia-se que era um regime que estava em segregação por vários sintomas. Posso citar, desde logo, em 1974, há desde logo em fevereiro a publicação do livro do General Spínola, "Olhe o Futuro". Há vários acontecimentos que mostram claramente a crise em que o regime está. O General Spínola foi o primeiro militar, digamos, oficial, digamos, combatente general, a distanciar-se ou a criticar ou a manifestar uma opinião diferente da do regime, sendo ele um militar, sendo ele um general do regime, aliás, como foi para Guiné como Comandante-chefe e Governador da Guiné, e aí ele começou a manifestar alguns pontos de vista diferentes daquela que era a doutrina oficial do regime. Isto é, grosso modo, o regime não queria negociar com os movimentos que combatiam a presença portuguesa em África, não queria negociar, portanto, rejeitava quaisquer conversações. E precisamente na sequência daquilo que eu disse sobre aquela, digamos, aquela síndrome da Índia, não é? Os militares e ele à cabeça, de forma explícita, começaram a defender o ponto de vista de que a guerra não tinha solução militar. E teria que haver uma solução política. Isto significava que o regime achava ele e começou a defender, e isso já é um posto de combustão, digamos, uma ideia mais generalizada, que o regime teria que conversar com os movimentos. O regime opôs-se, o Salazar opôs-se, com o Marcello Caetano parecia que poderia haver aí uma abertura, também não houve, e ele, o Espino, compatibiliza-se com o Marcello Caetano, precisamente por causa disso, porque ele ao defender esse ponto de vista estava aí exatamente contra a doutrina oficial do regime. E, portanto, é neste contexto que ele sai da Guiné dizendo, aliás, que os militares podem ser derrotados, isso é refutível, mas ele

dizia que na altura em que ele decide sair da Guiné, ele achava que os militares podiam ser derrotados pelo PGC, que era o movimento que combatia a presença portuguesa. Portanto, e aí está essa questão de os militares não querem ser derrotados, não querem que o regime os utilize como um ferrível, dizer: "Bom, nós perdemos isto porque os militares não foram capazes." E ele começa a defender isso, e defende isso junto dos militares que ele comanda, dizer: "Eu não, não, não, não lhes exijo." Ele ganha a guerra, ele sabe que a guerra militarmente não podem ganhar, mas ele exigia que os militares mantivessem, digamos, o equilíbrio de maneira a que o poder político pudesse negociar. A verdade é que o Marcello Caetano nunca quis negociar. Numa primeira fase, aceitou que ele tivesse umas conversações com o Sen ghor, o Senegal, que supostamente poderia pôr em contacto com dirigentes do PAIGC, nomeadamente o Emílio Cabral, mas numa segunda fase, o Marcello Caetano proibiu-lhe de ter essas iniciativas. Então, o general Spínola sai da Guiné e publica em fevereiro de 1974 um livro que ele já vinha preparando, e que basicamente ele defende como solução para o problema colonial, uma federação, grosso modo, é isto. Esse livro teve um impacto enorme e vendeu uns milhares em poucas horas. Ao mesmo tempo, já estava em formação e em andamento o Movimento dos Capitães, que depois viria a ser o Movimento das Forças Armadas. Portanto, estas duas, digamos, forças, por um lado o Movimento dos Capitães, o Movimento das Forças Armadas, por outro lado o general Spínola, vão, digamos, em dois movimentos, digamos, separados, mas que vão no mesmo sentido. Portanto, em fevereiro há esse livro, esse livro desencadeia um problema grave para o regime. O MarcelLo Caetano leu e depois confessou, alguns não sei se foi no livro, acho que foi no depoimento, que é um livro que ele escreveu, dizendo que leu o livro numa noite e pensou: "Bom, o regime estava condenado." E por causa disso foi apresentar demissão ao Presidente da República, Américo Tomás.

Américo Tomás não aceitou a demissão dele. Ele então teve que manter-se no cargo e, para se manter no cargo, pediu e exigiu, digamos, um apoio à sua política ultramarina aos deputados da Assembleia Nacional, era assim que se chamava. Foi fácil, porque a Assembleia Nacional só tinha um partido. Nessa altura já nem estavam os elementos da ala liberal. Houve ala liberal e aqui um parêntese, não sei se você talvez saiba, mas houve um grupo de, por terem acreditado que com a chegada do Marcello poderia haver uma abertura, houve um grupo de pessoas que aceitou ser, pessoas que aceitaram concorrer nas listas da Ação Nacional Popular para a Assembleia Nacional. São pessoas como Sá Carneiro, Francisco Pinto Balsamão, enfim, a chamada ala liberal. Nas alturas já nem a ala liberal estava na Assembleia, quando ele exige, e, portanto, a Assembleia deu-lhe todo o apoio e não foi difícil. E ele também exigiu que os comandos militares, portanto, os mais altos comandos das Forças Armadas, lhe prestassem também uma parcelada, isto é, fossem, digamos, manifestar-lhe um apoio também à sua polícia política. Realmente foi esse episódio histórico, popularmente passou a designar-se como a Brigada do Reumático, que aquelas pessoas, aqueles militares eram todos já com idade, alguns muito mais novos que ele, aliás, neste momento. Mas pronto, esses militares foram lá, prestaram-se homenagem, só que faltaram, nomeadamente, os dois principais, que eram o chefe de Estado-Maior

das Forças Armadas, Costa Gomes, e o vice-chefe de Estado-Maior das Forças Armadas, António Spínola. Como esses dois faltaram, portanto, aquela manifestação, digamos, sem os dois principais, não teve o efeito que o Marcello pretendia. Ficou numa situação que, e ele só encontrou uma situação delicada, e ele só encontra a solução demitindo os dois. Isso aconteceu logo a seguir, eles foram demitidos, e na sequência dessa demissão há uma parte de militares que já estavam envolvidos na preparação do movimento que viria a ser o 21 de abril, e na altura acho que ainda não tinha data, mas estavam envolvidos, esses dois militares saíram dos quartéis, alguns, nomeadamente do quartel do Regimento de Infantaria 5, das Caldas da Rainha. Esse movimento fracassou, esses militares foram presos, o movimento ficou para a história como o Golpe das Caldas, e, portanto, esse movimento com a prisão de muitas dessas pessoas, desses militares que se sublevaram e fracassaram, veio a, digamos, acelerar de alguma forma a própria 25 de abril, que os militares que foram presos eram camaradas daqueles que estavam com eles a preparar aquilo que viria a ser o 21 de abril e, portanto, eles aceleraram. Portanto, esse acontecimento no início de 74, o livro, o episódio do, digamos, reumático, a demissão desses elementos todos, apesar da censura, isto estava nos jornais de alguma forma, de uma forma mais explícita, menos, mais desenvolvida, menos, mas estava. Houve um acontecimento que eu costumo juntar a estes elementos que, de alguma forma, ajudam a ver o panorama político da altura, e esse elemento foi que em 29 de março, em 29 de março, houve um primeiro festival de canção, o primeiro festival de canção, que foi o primeiro, não era a designação, não me lembro bem, não tinha nada a ver com o Festival da Canção, não é? Mas era um festival organizado pela Casa da Imprensa para a atribuição dos prémios, prémios da Casa da Imprensa, e era um encontro da canção, uma coisa assim. E nesse, isso foi no Coliseu, e estavam 5.000 pessoas presentes, e isso transformou-se numa manifestação de contestação ao regime, porque certo tal estava também o José Afonso, e esse espetáculo acabou com uma repetição da canção do José Afonso, a Grândola Vila Morena, com as pessoas todas a cantar e a gritar que fascismo, que era uma expressão que as pessoas, que não era fácil, não era habitual usar-se publicamente, digamos, assim, mas chamar ao regime, isso. E esse acontecimento foi importante, foi um acontecimento muito acompanhado PIDE e tal, e se depois dá relatos sobre isso, dá um relatório sobre isso. Isto para dizer que o panorama político da altura era composto por este conjunto de dados e outros. Ora, era sobre esta situação do regime que nos parecia, às pessoas um pouco mais bem informadas, nos parecia que deixava o regime numa situação de que sem sair. E por isso as pessoas comentavam, eram pessoas que comentavam, entre si, o que é que vai acontecer, etc. E era este tipo de conversa que estava a decorrer, que decorreu no jantar do dia 24 de abril de 74, no jantar familiar meu, com uma pessoa de família que faz anos nesse no dia 24. E então, e a conversa entre as pessoas que estavam presentes era essa, tal do regime. Isto portanto para dizer que era sublime, e que as pessoas comentavam muito o que é que vai acontecer. Eu saio desse jantar e vou para o Rádio Clube Português porque eu estava de serviço e ia começar o serviço à 1 da manhã, e ia substituir precisamente aquele meu colega que era o diretor, o Luís Filipe Costa. E portanto, ele saiu, eu fiquei lá

no Rádio Clube, e à medida que o tempo passava e cada vez havia menos gente, o que era normal, eu ia ficar de serviço entre a 1 da manhã e as 8. Exatamente. E então, ele sai e eu fico a preparar o noticiário. Como digo, era um noticiário muito com base naqueles programas da Lexus, daquelas agências, do *France Press*, da Portas, basicamente era isso. E portanto, preparei o noticiário das duas e fiz, e apresentei, eu fui ler o microfone, e das três também. E estava tudo normal, cada vez havia menos gente, o que é natural também numa manifestação. Estava no ar um programa que se chamava *A Noite é Nossa*. E portanto, e quando me preparo para, depois de ler o noticiário das três, e volto para a minha um pequeno gabinete, que era onde os jornalistas também eram uma relação pequena, preparava os noticiários na secretária.

Há um momento, depois das três, há um momento em que surge à minha frente um militar. Eu, e portanto, esse militar, inicialmente eu nem me apercebi da presença dele, depois eu ia porque ele apresentava essa escolha, não disse nada, fico ali assim, eu estava um bocado nervoso. E quando eu olhei e vi que era um militar, tinha farda azul, era um militar da Força Aérea, e tinha uma pistola na volta, e eu perguntei-lhe, eu perguntei, faz favor de dizer-me, coisa assim um bocadinho insólita, era um militar, e ele disse-me qualquer coisa sobre o que estava a decorrer um movimento militar no país. E saiu, depois saiu dali do meu gabinete, e eu fiquei a pensar, eu não tinha informação sobre a 25 de abril. Eu só sabia aquilo que muitos sabiam, que alguns, não sei, porque havia uma, tinha havido uma notícia que a própria BBC tinha dado, falando de um eventual movimento militar que estava a ser preparado por um general, que ao contrário do general Spínola era um general, chamava-se Arriaga, que acreditava que era preciso derrotar os nacionalistas, e o que foi dito, e tal, que era o Causa do Arriaga. E portanto, ele estava ainda, digamos, de alguma forma mais à direita do que o Marcello Caetano. Portanto, esse militar diz-me que há um movimento a decorrer, eu não me conhecia nenhum movimento, exceto esta coisa que tinha ouvido falar.

Portanto, ele disse isso, saiu, e eu fiquei a pensar ali uns segundos, seria aquele tal movimento, e que fiquei muito preocupado, fiquei muito preocupado realmente, mas eu ali uns segundos, porque eu comecei a ouvir movimentos no resto da estação, em que o Clube Português tem assim um corredor muito comprido, quem conhece, e mantém-se a rádio comercial, isso mantém-se assim. Eu comecei a ouvir movimentos, vozes e tal, mas passou-se poucos segundos, e vi, e vi, e saí do gabinete, e vi, e então encontrei vários outros militares. Percebi que aquele, que não era aquele único militar que me apareceu ali, não era o único, depois percebi que eram oito no seu conjunto, e depois mais tarde soube que aquele grupo era o décimo grupo de comandos do Movimento das Forças Armadas. Portanto, o Movimento das Forças Armadas tinha vários grupos que se, que iam, aos quais tinham sido distribuídas missões diferentes, aquele grupo era o décimo grupo de comandos, a missão dele era tomar conta, era ocupar o Rádio Clube Português. Ocupar o Rádio Clube Português com um objetivo, que era transformar a estação no porta-voz do posto de comando do Movimento das Forças Armadas. Fisicamente, o posto de comando do Movimento era na pontinha, que fica no Conservatório de Lisboa, ou seja, os militares

que estavam a dirigir globalmente, digamos, a operação, que se chamava *Viragem Histórica*, estavam na pontinha, e precisavam de um porta-voz, que era uma estação de rádio, que era, neste, foi escolhido o Rádio Clube Português por razões muito concretas, que depois posso explicar. E portanto, aquele grupo, aqueles oito militares, iam ao Paraguai do Português para o transformarem no posto de comando do Movimento das Forças Armadas. Pronto, aí, na altura, eu, muitos minutos depois, tive a ocasião de perguntar a um desses militares, que era, aliás, o único do exército, todos os outros eram da Força Aérea, de perguntar, ali o seu camarada disse-me que isto é um movimento militar e tal, mas quero explicar que o movimento é ele. E ele realmente foi muito, foi muito icónico, mas também muito preciso, e disse isto: "Isto é um movimento militar para acabar o regime e fazer eleições livres, libertar os presos políticos, pôr fim à guerra colonial, acabar com a PIDE e com a censura." Isto era, isto era, na essência, o resumo do movimento, do programa do Movimento das Forças Armadas. Portanto, imagino que fiquei, enfim, bastante contente. E pronto, depois durante a noite acontecem várias peripécias. Eu, na altura, fiquei, evidentemente, contente e comecei logo a pensar que nós tínhamos uma ideia de que havia, o regime era um regime policial, que tinha a PIDE, tinha a Guarda Republicana, tinha a Região Portuguesa, tinha o ISP, enfim, portanto, tinha muitas forças na legião. E portanto, eu disse: "Bem, mas como é que eles vão conseguir isto e tal?" Enfim. Mas à medida que o tempo foi passando, e à medida que vinham notícias, não diretamente para mim, neste caso, para as pessoas que estavam no Rádio Clube Português, que eram poucas, era eu e mais, três ou mais, duas pessoas, duas ou três. À medida que o tempo ia passando, nós íamos percebendo, precisamente através dos comunicados, que coisas estavam a ocorrer de acordo com o previsto. Portanto, há um momento em que é necessário ler o primeiro comunicado, vamos então à questão dos comunicados. Portanto, são quatro e pouco, quatro e tal, esse mesmo militar a quem eu perguntei o que movimento é este e que me explicou, chegou ao pé de mim e perguntou a uma certa altura, disse: "Olhe, nós precisávamos de, digamos, transmitir um comunicado de ação, e o senhor aceita ler o comunicado e tal?" E eu pedi para ler, para ver o comunicado, ele mostrou-me o comunicado, ele tinha, o comunicado já ia escrito, era, foi lá quatro, datilografada, digamos, os lados com quatro comunicados. Como se fosse tudo previsto, saiu os primeiros quatro comunicados. Ele tirou do bolso o comunicado, mostrou-me, e eu li o comunicado e disse: "Senhor." Então, depois, às 4:26, ele assim ficou, passou a ler o comunicado, esse primeiro comunicado, ao microfone, portanto, aqui posto de comando, Movimento das Forças Armadas. E eu há pouco, como eu disse, os primeiros comunicados é porque depois eu li mais uns três ou quatro comunicados, mais três, acho eu, comunicados que eram aqueles que foram sendo lidos à medida que do posto de comando da Pontinha era indicado que deviam ser lidos. Isto é, o timing era ditado pela Pontinha, pelo posto de comando, que tinha toda a informação sobre como estava, digamos, a decorrer a operação no resto do país. E portanto, e foi assim, basicamente foi isso. Depois passaram-se várias coisas, enfim, durante a madrugada, durante a noite, passaram-se várias coisas lá no Rádio Clube Português. Por um lado, as indicações eram positivas no sentido em que o movimento

ia conseguindo os seus objetivos, mas por outro havia momentos de inquietação, como quando falta, por exemplo, a energia, um corte de energia, e houve também um corte de telefones. E aqui eu cabe dizer o seguinte: o Rádio Clube Português tem gerador e, por outro lado, de ter uma posição geográfica que lhe permitia fazer um cordão sanitário à volta. Ou seja, a posição do Rádio Clube permitia que se fizesse um cordão. E coisa que, por exemplo, a Renascença não permitia, porque a Renascença fica colada ao Governo Civil, por exemplo, que é uma coisa cheia de polícias e tal. Portanto, isso por um lado. Por outro lado, o gerador, lá está, quando fizeram esse corte da energia, a estação continuou a trabalhar porque tinha esse gerador. Portanto, os telefones, eu soube isso muito mais tarde, contava pelo próprio militar, esse mesmo militar que se chama Santo Espanha, que ele me disse qual era o objetivo do movimento, etc., que era o único. O exército, ele numa entrevista em que eu estive também, e fiquei também a saber, ele andou durante uns tempos a juntar moedas de 50 centavos, não cêntimos. Na altura eram centavos. Mas as cabinas telefónicas trabalhavam com moedas de 50 centavos. Portanto, ele juntou um saco de moedas de 50 centavos para, prevendo a possibilidade que ocorreu de haver um corte nos telefones, poder telefonar de uma cabina telefónica que existia lá na rua Santa Epina, junto ao Rádio Clube Português. Portanto, há esses momentos, há momentos em que chegam rumores de que vai aquela força da Guarda Republicana que vai tomar conta do Rádio Clube Português, aparece um homem militar a fazer uma manobra de contra-informação, a dizer aos militares que lá estavam que o Finanças está todo revoltado no país todo e tal. Houve assim vários episódios. Mas os comunicados que, entretanto, eram divulgados e que, a partir de certo alto, porque primeiro foram aqueles que já estavam previstos e depois começaram a ser comunicados que eram feitos em função das informações que o próprio posto de comando ia dando sobre a sequência dos acontecimentos. Esse primeiro comunicado era para ser lido às 4:00, mas precisamente porque houve um atraso na ocupação do aeroporto, teve que haver esse *delay* e ele só foi lido às 4:25.

CM: E esses cortes de energia foram feitos por quê? Foi o regime? Foi uma questão normal? Poderia acontecer?

JF: Eu não sei detalhes sobre isso.

CM: Não há ok, não se sabe a razão.

JF: Pois, era o regime que agiram, digamos, dessa forma. Penso que foi isso. Embora eu não saiba exatamente como é que isso aconteceu, também nunca li nada que explique bem o que aconteceu. Mas entendo que a certa altura as forças do regime tiveram quer dizer, há um momento aí, que é o momento mais importante, pois é, que acontece na rua, que é próximo do terreno do Paço. É esse momento em que há quase um confronto entre as forças que iam ao regime e as forças que estavam a fazer o vencido dele, nomeadamente a coluna do Salgueiro Maia. Isso é conhecido. Mas, digamos, estas intervenções não sei

muito detalhes sobre isso.

CM: Ok. E aquele momento em que também se fala na Rádio Clube Português em que estava dentro de um armário todos os discos e isso. Como é que se passou? Como é que se passou? Lembra-se?

JF: Sim, não se passou comigo diretamente. Eu estava lá, passou com um colega que me chamava José Ribeiro. José Ribeiro era sonoplasta e era técnico. Nós chamávamos técnico, pessoal. Acompanhava as missões e fazia a parte técnica. Ele assumia as duas funções. E por alguma razão alguém lhe disse, ouvindo os comunicados, que estava a acontecer qualquer coisa no Rádio Clube Português. E ele foi para lá e entrou, foi para lá, e eu penso que ele foi a primeira pessoa a chegar lá. Mais tarde chegou o Luís Filipe Costa, depois de ter feito um telefonema, e eu não podia falar porque os militares diziam para eu não falar, e ele perguntava-me lá: "Estou a ouvir aqui marchas militares, mas o que é que passa aí no Rádio Clube?" E eu. Um dos militares que lá estava e que dava conta dos telefones dizia-me porque eu não fazia sinal porque eu não podia dizer nada cá para fora e tal. E eu não dizia nada, mas ele insistia dentro: "Marchas militares, marchas militares." E eu, depois que peguei na palavra militares, disse: "Sim, sim, militares, foi militares e tal." E foi para lá. Mas o José Ribeiro foi o primeiro. E ele, a certa altura, foi preciso um disco. Eu não sei se sei bem contar esta história como um todo, mas foi preciso um disco para o hino nacional, uma coisa assim, que acho que os comunicados acabavam com o hino nacional. E a certa altura ele precisou, começou a pôr outros discos. Os primeiros comunicados, estes primeiros quatro comunicados, não diziam nada sobre o movimento. Diziam, basicamente, passavam duas ou três ideias, que era: "Estava a decorrer um movimento militar, aqui por mando do Movimento das Forças Armadas.
As Forças Armadas Portuguesas apelam por todos os habitantes da cidade de Lisboa no sentido de que têm suas casas nas quais se devem conservar com a máxima cautela." Depois continuava. Mas, portanto, dizia isto e depois dizia que pedia às forças militarizadas que não interviessem, digamos, não interferissem nesse movimento, e esperando que não houvesse necessidade de assistência hospitalar. No entanto, pedia às pessoas que trabalhavam nessa área que estivessem disponíveis para qualquer eventualidade nesse plano. Basicamente era o que diziam esses comunicados. Só mais tarde, só portanto, não diziam o que movimento era aquele. Só mais tarde, e há um comunicado em que fala da repressão, de pôr o termo regime repressivo, etc., e as pessoas começaram a perceber. Mas antes disso, quem estivesse atento percebia a natureza do movimento porque esse meu colega, José Ribeiro, começou a pôr, a certa altura, penso que mais tarde de ter falado com a assistência dos militares que ocuparam o Rádio Clube Português, começou a pôr no ar músicas que ele foi buscar a um, digamos, ao armário de um colega lá do Rádio Clube Português, músicas que nós chamávamos de intervenção, portanto, canções do José Afonso e, portanto, "Traz outro amigo também" assim, não sei se exatamente este, mas canções desse tipo. E, portanto, quem estivesse a ouvir da emissão percebia a natureza, a

orientação do movimento, porque estas canções, de alguma forma, digamos que indicavam, iniciavam a natureza do movimento. Portanto, foi o José Ribeiro que começou a pôr esses discos de acordo com que o militar que lá estava, há tempos falei com um deles e ele confirmou-me que sim, que isso foi objeto de conversa entre eles. Portanto, isso foi o José Ribeiro que fez realmente. E ele põe, a certa altura, uma música que depois, mais tarde, que é, se chama uma coisa dos *Marinos Americanos* e depois posso mandar umas notas sobre isso.

CM: Está bem, está bem.

JF: Notas que eu fiz numa conversa com o José Ribeiro. Ele pôs, a certa altura, uma música militar que era dos *Marinos*, ele chama-me qual é, "Wave" uma coisa assim, agora não me lembro agora o título, que veio a ser depois uma espécie de hino do Movimento das Forças Armadas, porque nós lá no Rádio Clube Português, a certa altura, quando dávamos notícias sobre o movimento e tal, entrava com o comunicado do movimento ou isso. Mais tarde, punhámos aquela música. Portanto, aquilo passou a ser uma espécie de música que era uma espécie de hino do lema enviado.

CM: Muito obrigada, Joaquim Furtado, pelo seu contributo e disponibilidade.

LIBERDADE EM PEQUENOS GESTOS

07 ENTREVISTA
ALCIDES BIZARRO

Entrevista realizada em julho de 2025, por videochamada pelo TEAMS

AB: Eu reconhecia que havia um espírito de democracia e de solidariedade, em que o povo era sempre quem mais ordenava.

CM: Exatamente. Em relação, pronto, eu procuro histórias, procuro, porque o livro que eu quero fazer vai ser ilustrado. E, por exemplo, uma das histórias, quando eu falei com Pacheco Pereira, que eu fui a uma das conferências que ele deu na altura em maio, foi sobre George Orwell e a liberdade de expressão. Eu consegui fazer-lhe algumas perguntas e falei-lhe que estava a fazer o tema, o tema era sobre a liberdade em pequenos gestos, e ele achou muito interessante. E pronto, e disse, contou-me uma história, e uma das histórias foi, pronto, sobre um, na altura da ditadura, um senhor que, pronto, contou-me que na altura havia naquelas conferências contra o regime que tinha sempre um isto eu titulo de exemplo, só para perceber o que eu procuro, que na altura havia um tenente ou um coronel que ficava a ver, não é, o que é que se podia falar, o que é que não se podia, e em certa altura o Mem Tinôco Verdial, que era a personagem, disse uma coisa que não poderia dizer na altura e o tenente levantou a mão e disse: "O senhor não pode falar sobre isso." E então o Mem Verdial disse: "Então ponho uma pedra sobre o assunto?" E o tenente disse: "Faz favor."
Então ele pega literalmente numa pedra e coloca a pedra sobre a mesa, pronto, e essa história eu achei fantástica. Eu disse: "Eu vou encontrar histórias desse género que não são conhecidas, são pequenas coisas que mostram que ele queria de algum desagrado, por ele estar a, e pronto, não querer dizer aquilo, não deixar dizer aquilo que ele quer fazer." Pronto, e eu achei interessante ele falar, ele contar essa história. E era desse género que eu queria alguma coisa que tivesse passado com o Zeca Afonso, ou mesmo consigo, ou mesmo consigo, alguma coisa desse género que tem que se lembre.

AB: Fui um dos 163 estudantes que foram presos, e pronto, e isso foi uma coisa que me marcou. Eu tinha na altura 15 anos, o meu irmão tinha 14, e fomos os dois, os dois mais uma série de estudantes presos. Isto foi no Hospital de Santa Maria, numa reunião que lá se realizou, e fomos cercados pela polícia, estavam lá, a reunião tinha quase 200 estudantes lá, alguns conseguiram sair antes da polícia cercar as instalações do hospital, mas de facto a polícia entrou com armas e entrou ali dentro e levou-nos todos presos.
E a meio da noite, porque os rapazes estavam a fazer muito barulho, fomos esperar para os calabouços do Governo Civil. As raparigas foram postas numa ala onde estavam as mulheres da noite, e os rapazes ficaram numa outra ala separados, não é, e estávamos nós a cantar e a fazer barulho, então eles decidiram chamar um, eram 3 ou 4 da manhã, decidiram chamar um agente com uma máquina zero e raparam o cabelo a todos os rapazes, todos, todos, todos, mas completamente carecas.
E foi assim que os nossos pais, na manhã seguinte, quando nos vieram buscar ao Governo Civil, nos encontraram completamente rapados, pronto, para ver também, no fundo, eles sabiam também que aquilo que os jovens mais prezavam era talvez o seu cabelo e a

forma como pôs o corpo, o cabelo comprido e aquilo daqueles tempos. E foi uma forma também de retirar dignidade a cada um de nós e também mostrar que eram capazes de fazer o que queriam, não é?

CM: Exatamente.

AB:Foi uma história.

CM: Muito bem. E tem alguma coisa, alguma história, por exemplo, de Francisco Fanhais e de Zeca Afonso na altura em que eles fizeram a música, no período antes de mostrarem?

AB: Há uma história, uma história que é contada também na exposição, que é a gravação da canção do "Grândola vira morena". Porque o José Afonso tinha pedido ao Zé Mário Branco, que estava nessa altura em França, tinha fugido de Portugal e estava em França, e quis que fosse o Zé Mário Branco a orquestrar a canção. Pronto, fazia todos os arranjos, não só da canção, mas de todos os temas do álbum, pronto, *Cantigas do Maio*.
E nem quando chega à canção *Grândola vila morena*, o Zé Mário Branco tinha recordações de infância de, passado alguns tempos no Alentejo, e via as pessoas regressarem do campo, e os trabalhadores regressavam todos, quase todos, de braço dado, de onde mandaram, a arrastar os pés para o chão e a cantarem cantigas, pronto, e a arrastar os pés para o chão. E ele quando ouviu *Grândola vila morena*, do Zeca Afonso, decidiu que queria reproduzir aquela canção.
Pronto, eles estavam a gravar aquilo em questão de envolvê-lo, e obviamente não tinham uma sala de estúdio e não conseguiam reproduzir aquilo. Mas ele descobriu um pátio cá em baixo, com gravilha, em que o som dos passos podia ser muito parecido com aquele. Então, às 3 da manhã, para evitar que houvesse barulhos, porque o Castelo Tânico estava encostado a uma estrada, mesmo junto a uma estrada muito concorrida, pronto, desceram os quatro às 3 da manhã, e abraçados uns aos outros, pronto, com microfones atirados e cabos atirados do lado das janelas do Castelo, gravaram durante, pronto, a madrugada toda, os passos que depois iniciam a canção.
E depois, durante a tarde, porque eles obviamente acordaram tardíssimo nesse dia, durante a tarde foram para o estúdio e gravaram depois a voz por cima daqueles sons dos passos. E, portanto, é uma história também bastante engraçada, não é, além da história de grande amizade entre aquelas quatro pessoas. Neste momento só o Francisco Fanhais é que ainda está vivo, felizmente, mas já faleceram todos os outros.

CM: Pois. Eu falei a semana passada com Joaquim Furtado, ele concedeu-me uma entrevista, um senhor muito simpático também, e ele deu-me alguns contactos. Ele foi um simpático senhor, e um deles foi do Francisco Fanhais e deu-me outro.

AB: O senhor Francisco Fanhais conta histórias fantásticas.

CM: Pois, e eu queria ver se o contactava, se o senhor, pronto, tinha disponibilidade para também para me conceder uma entrevista. E, pronto, tenho assim algumas pessoas. Tenho algumas pessoas.

AB: Tem muita qualidade, pois.

CM: No seu dia a dia, na altura, não é, do Estado Novo, havia formas discretas de expressar discordância com o regime? Algum pequeno hábito, código ou gesto entre amigos?

AB: Vamos ver. Nós tínhamos, eu estava no Liceu Pedro Nunes, em Lisboa, havia uma grande assistência nessa altura antifascista nas escolas. Tinha, eu fui para Lisboa em 73, não, em 72, e tinha acabado de ser assassinado o Ribeiro dos Santos, e, portanto, o ambiente nas escolas e nas universidades, na ensino secundário e no ensino superior, era muito intenso. Havia uma forte contestação ao regime nas escolas, pronto.
Era habitual muito, por exemplo, houve uma situação também comigo que nós tivemos a distribuir propaganda, eram comunicados, comunicados à população, e nós pegávamos num conjunto, escondíamos aquilo nos cadernos ou nas pastas, e distribuíamos, pronto, de casa em casa, da porta em porta, nas caixas de correio. Portanto, era sempre um grupo pequeno para também não ser, eram no máximo duas pessoas, dois colegas, pronto, exatamente. E eu sei que voltei para casa e tinha-me sobrado uns quantos papéis, não muitos, e eu trazia daqueles cadernos, daqueles blocos, e não reparei que pegara talvez mal no bloco, ficou a aparecer as folhas que eu havia no elétrico. E eu morava em Benfica e sempre o elétrico, era o terminal de elétricos era mesmo ao pé da minha casa, mas o elétrico para entrar no terminal tinha de reduzir muito a velocidade e fazer uma curva de 90 graus, e eu aproveitava para saltar sempre porque era aí em Grão Vasco em Benfica. E dessa vez fiz a mesma coisa, saltei e parei umas quantas, dou três ou quatro passos e uma mão cai-me em cima do ombro e, pronto, era um agente de PIDE que, pronto, pá, eu tinha sorte que sempre fui muito pequenino, tinha uma cara mesmo de miúdo pequeno. Pronto, e pá, e foi talvez, eu fingi que tinha levado, tinha apanhado aqueles papéis no liceu e não percebi nada daquilo, não sabia nada o que é que era aquilo, portanto, pronto, de qualquer modo o agente de PIDE decidiu levar-me a casa para avisar a minha mãe que eu não devia pegar mais em papéis daqueles.
E pronto, assim foi. Fui para uma casa e quando cheguei a casa, já um bocado mais heróico do que ao pé dos pais, não é diferente, disse: "Olhe, este senhor quis-me acompanhar até a casa, não sei o que é que ele quer", e pronto, mas...

CM: E conseguiu escapar, que giro.

AB: Agora, códigos de, códigos, evidente que nós falávamos, havia coisas que nós podíamos falar, a não ser em ambientes mais restritos e mais fechados, e especialmente eu fazia parte de uma organização que era o Movimento Associativo dos Estudantes do Ensino

Secundário de Lisboa, o MAESE.
Digamos que a organização a que eu pertencia liderava nessa altura o MAESE, e liderou sempre durante os anos em que eu lá estive. E pronto, nós encontrávamos em sítios mais ou menos seguros, íamos a reuniões clandestinas.
Pronto, eram, foram tempos, de facto, para um jovem como eu até foram tempos bastante excitantes, mas sempre havia algum receio da polícia, neste caso.

CM: Claro. E os seus pais sabiam dessa sua movimentação?

AB: Sim, sim, sim. Minha mãe não achava muito a piada, não gostava muito.

CM: Pois, claro.

AB: Mas o meu pai já até tinha um certo orgulho da minha participação nestes movimentos. Pronto, nessa altura, nesse dia, a minha mãe zangou-se bastante comigo, mas o meu pai até quase que ficou orgulhoso mesmo de eu ter sido levado a casa pelo agente de PIDE.

CM: E ter-se safado, não é, de certa forma?

AB: Eu ter-me safado.

CM: Pois, claro, porque senão era uma chatice. E naquela altura em que disse que foi preso e que raparam o cabelo, os seus pais deviam ter sido um, deviam ter ficado preocupadíssimos com essa situação.

AB: O meu pai, pronto, era na verdade a manhã do dia a seguir, aquilo foi no dia 16 de dezembro, era um domingo, e obviamente nós não aparecemos em casa, eles ficaram preocupados, depois de muitos contactos souberam que nós estávamos no Governo Civil. A polícia nem sequer informou ninguém, foram os pais que tiveram de saber onde é que nós estávamos. E o meu pai, à porta do, quando saiu a polícia, a polícia também do Governo Civil, também bastante, eles, os polícias, estavam também bastante incomodados com a situação. Mas o meu pai disse: "Vocês agora prendem crianças!" porque, está a ver, foram presos miúdos de 13 anos até 16 anos.

CM: Com a idade do meu filho..

AB: Pois, e o meu pai disse: "Se vocês prendem crianças é porque isto está mesmo mesmo a apodrecer, porque vocês já não conseguem controlar a situação." E de facto mal sabia ele que meses depois, não é, se dava o 25 de abril, porque isto foi dezembro de 73, é, quatro meses depois, em abril de 74, é o 25 de abril. Mas de facto o meu pai ficou indignadíssimo

com aquilo, mais com aquele ato bárbaro de cortar, de rapar o cabelo a todos os rapazes que lá estavam.

CM: Pois, exatamente. Pois realmente.

AB: Era inverno, não é, e pronto, lembro-me de que eu tinha ter logo feito uns gorros de lã para pôr no cabelo. Ainda hoje, por causa dos gorros de lã, que aquilo dava uma comichão, não sei porquê, se eu rapava sempre que eu corria ou tinha algum esforço maior, ficava com uma comichão na cabeça. E hoje, ainda quando tenho, faço algum esforço em mais uma coisa, essa comichão aparece assim.

CM: Exato.

AB: Ficou desde o tempo do gorro.

CM: Pois isto deve marcar, deve marcar para uma criança realmente passar por uma experiência dessas. Meu Deus, eu nem imagino.
Deixe-me ver se vem aqui alguma pergunta que gostava de lhe fazer.
AB: Mas se tiver hipótese de falar com o Francisco Fanhais, porque ele tem uma história muito, muito, muito interessante.

CM: Ai, quero muito, queria muito falar com ele.

AB: Sim, porque o Francisco era padre.

CM: Eu sei.

AB: E era padre no Barreiro, e depois foi proibido, foi proibido de tudo, de dar aulas, ele dava aulas, foi proibido do professor, pronto, de dar missas, e pronto, diante de todas as condicionantes ele partiu para a França, porque aqui já não conseguia fazer nada.

CM: Claro.

AB: Estava completamente impedido. E também ele cantava e também estava proibido de cantar.

CM: Como é que é possível, realmente? E eu também, uma das pessoas que eu também quero entrevistar era, também já falei com a filha do João Abel Manta, também, mas o João Abel Manta já tem 97 anos, ela disse que já está muito, senhor, já troca as coisas, já não está totalmente, como é que dizer, lúcido.

Eu até mandei algumas perguntas, eu até estou a ler este livro que foi feito pelo José Jorge Letria sobre uma entrevista que o José Jorge Letria lhe faz e estou a tirar algumas coisas, que foi até a neta que me deu este contacto, este livro, e pronto, e estou a tentar arranjar realmente o máximo de pessoas, não é, para também conseguir ter essas histórias que eu quero muito para conseguir ilustrar e contar aos jovens, às novas gerações.

AB: Acho que é bastante importante.

CM: Não é? Que eu acho que vem muito agora a calhar nos tempos que estamos, acho que é fundamental nós mostrarmos realmente o que é que foi não ter liberdade, e acho que estamos a precisar de mostrar isso acima de tudo neste momento.

AB: Muito obrigado. Eu no livro que escrevi, a história termina com o presidente da Câmara, ele faz um pequeno jogo com eles e conta-lhe aquela história, os dois peixes. Os dois peixes do peito, exatamente. E essa é uma coisa engraçada porque, pronto, isso é da ideia de Fausto Alonso. Essa história, mas mostra-me a importância que o valor que a liberdade pode ter, e nós percebemos que os jovens sintam essa importância da liberdade, porque só importa quando ela não existe, não é? Nós só percebemos o valor que tem quando ela desaparece ou quando nos faz falta. E essa história é também um bocado emblemática da importância da liberdade e do valor que nós devemos dar sempre à liberdade.

CM: Exatamente. Eu nasci em 74, nasci 15 dias antes, mas era pequenina, não é? Não sei, mas realmente, pronto, foi sempre, os meus pais sempre me falaram, eu tenho algumas histórias que os meus avós falaram na altura, o meu avô era caricaturista também e ele também teve quase para ir preso porque fez uma caricatura de um vizinho e o vizinho não gostou e foi fazer queixa do meu avô.
E ele teve, pronto, a polícia foi lá, pediu, ele podia ter perdido o emprego, podia ter ido preso e foi a minha avó que conseguiu, como se estava bem com o padre, foi lá, intercedeu e pediu, não é, para que não levassem o meu avô. E pronto, e na altura realmente passava-se, era sempre um stress porque havia um vizinho, alguém que não gostava da pessoa, havia sempre o risco de ser preso e torturado e essas coisas, são coisas que têm de ser faladas.

AB: Eu acabei por ser preso. Acabei por ser preso pela PIDE mesmo, tive alguns dias preso. Quando estava em Coimbra.

CM: Pois, era realmente outros tempos, eram uns tempos mesmo complicados. Deixe-me ver aqui mais alguma pergunta que pode ser interessante para.
O senhor Alcides não teve contacto com o José Afonso ou teve? Teve mesmo com ele?

AB: Tive, tive.

CM: Teve?

AB: Tive, sim. Primeiro o meu pai conheceu Coimbra.

CM: Ok.

AB: Conheceu em Coimbra, foram no fundo partilharam aquelas repúblicas e, pronto, o meu pai também, eu nasci em Coimbra, a família é toda de Coimbra, e portanto ele conheceu o José Afonso nessa altura.
Eu conheci o José Afonso na primeira homenagem que Grândola fez ao José Afonso, já muito depois do 25 de abril, nos anos 80, não sei, e já ele estava doente, estava bastante doente e, pronto, fui eu que fiz parte de uma delegação que falou duas ou três vezes com ele sobre esta, sobre a homenagem, obviamente, e sobre ele estava um pouco magoado com as pessoas de Grândola na altura, mas aceitou a homenagem. Houve uma altura um bocado estranha porque há até uma história que se conta e que é verdade, que foi o único sítio onde o José Afonso foi proibido de cantar o Grândola vila Morena, foi em Grândola, porque ele apoiou a candidatura do Hotel Serra da Carvalha, e isto para o Partido Comunista Português que dominava no fundo o Grândola foi uma grande traição, como eles achavam que era uma grande traição.
Então, numa apresentação aqui dela ou de uma iniciativa a favor do Hotel, o José Afonso que quis cantar o Grândola foi vaiado pelas pessoas do Partido Comunista que estavam lá na sala e impediram-no de cantar mesmo. Obviamente as outras pessoas que estavam lá a assistir aquilo também aplaudiam, mas foi o único sítio onde ele disse, por exemplo, quando eu lembro-me dele falar connosco e com a delegação, eu era também com alguns membros do executivo do Grândola, ele dizia que estava muito magoado porque tinha acontecido. Mas pronto, mas estava disponível, se o Município de Grândola o queria homenagear, não iria dizer que não, mas que ainda se lembrava com alguma mágoa.

CM: Desse momento.

AB: Ele ter contribuído para o nome do Grândola e ter no fundo propagado o nome do Grândola além-fronteiras e por todo o lado, o único sítio onde lhe tinha sido impedido de cantar o Grândola tinha sido aqui, mas pronto.

CM: Exato.

AB: Foram tempos difíceis.

CM: Sim, sim, sim. Claro. Porque o Hotel Miranda de Serai, como é que?

AB: O Otelo Saraiva de Carvalho.

CM: Era, exato, não era comunista, é isso? Ele não.

AB: Não, não era. Era mais conectado com uma esquerda mais, mais à esquerda do Partido Comunista.

CM: Sim.

AB: Extrema-esquerda, não foi?

CM: Ok.

AB: Os partidos chamados marxistas-leninistas. E o Hotel era mais conectado com o DP, por exemplo.

CM: Ok.

AB: E criou uma série de grupos de unidade, os GDUPS, não é, que na altura criaram. E na altura em que ele se candidata à presidência da República, e pois, na altura que ganha o Ramalho Ianes, que exatamente sou, mas ele, o candidato do PCP era Otávio Pato, e o Hotel tem mais votos em Grândola com Otávio Pato, eles muito aprovaram também isso. E depois, claro, o Hotel tem muito mais votos com Otávio Pato, não foi só em Grândola, foi em todo o país. Então, tem uma votação muito expressiva ainda há sempre.

CM: Pois.

AB: E o PCP não, obviamente também gostou muito disso, e portanto ele não gostava nada que quem apoiasse o Hotel era contra o Otávio Pato, obviamente, na perspectiva deles, e portanto por isso é que aconteceu aquilo, por isso é que.

CM: Exatamente.

AB: O José Afonso foi proibido quase, foi veiado a cantar em Grândola.

CM: Exatamente. Ora, que história engraçada, pois. Muito bem, deixe-me cá ver aqui.

AB: Foi nessa altura que eu o conheci, conheci-o mais por depois. Também lembrava-se do meu pai, mas ele já estava também um bocado doente, já.

CM: Pois.

AB: No plano cerebral não, mas o corpo já dificilmente se levantava, estava. Sempre que se pôde, sempre sentava, depois.

CM: Ele morreu com que idade, o Zeca Afonso?

AB: Era um homem novo ainda.

CM: Um homem novo, pois.

AB: Mas por acaso, também aí está, consigo saber com que idade ele morreu, mas era um homem novo ainda, de 50 e tal, acho eu.

CM: Ok, pois. Aqui tenho, em relação à música, às letras, não é, na altura, havia alguma letra, alguma coisa que quisesse fugir um bocado à? Porque eu sei que o poema que Zeca Afonso deu a Grândola, não é, foi o poema, a música de Grândola vila Morena, não era para ser uma música de intervenção, era uma homenagem que ele queria fazer, é verdade?

AB: Sim, ele fez o primeiro poema, no fundo, homenagear a.

CM: Homenagear.

AB: Exatamente, sim, uma homenagem. Tanto que dizem que ele fala da terra da fraternidade e, pronto, há quem diga que ele estava a se referir à sociedade, que é a sociedade musical fraternidade da praia de Grândola.

CM: Exato.

AB: Não sei se foi assim, porque ele de facto expressou muito aquela ideia de fraternidade das pessoas que encontrou, na carta aos pais ele fala muito disso. O espírito de fraternidade e o espírito de solidariedade das pessoas que encontrou foi algo que o marcou muito, até tem uma quadra que ele depois põe de lado, a última quadra, diz: "O capital da cortesia não se deve oferecer, quem vem a Grândola um dia muita coisa a terá." Assim uma coisa. "Vem a Grândola um dia muita coisa a terá." "O pessoal da cortesia não se deve ofertar," pronto, "não se deve ofertar, quem vem a Grândola um dia muita coisa a devar." Assim, pronto. Mas ele depois nunca mais, essa quadra desapareceu. Nunca mais. E substituiu depois por "À sombra de azinheira", não. Sim, "À sombra de azinheira", que já não sabia a idade, foi o tempo de companheiro a Grândola a perguntar.

CM: E porque é que a retirou? Não percebi, porque é que a retirou? Sabe?

AB: Não sei. Talvez não tenha gostado depois, ou quando pensou em musicar, porque

depois no primeiro livro, um dos livros foi aquele em que ele usa o poema, num deles retira só, só aparece as duas primeiras quadras, e noutras junta a última então.

CM: Ok. Acho que nessa letra, quando ele fez, foi já pensar no tempo, nos tempos em que se vivia, ou já com alguma intervenção, ou acha que, pronto, que por acaso? A letra é marcadamente, a letra é marcadamente antifascista, pronto.

AB: O poema é quase todo "Grândola vila Morena, terra da fraternidade", pronto. O tempo de fraternidade já era muito, pela altura, exatamente marcado. Terra da fraternidade, o povo é que a mais ordena dentro do que há cidade. Percebi que estava a falar de uma vila, portanto quando diz Grândola vila Morena, penso com aquela ideia do povo, do povo é que a mais ordena. Aquilo já se transforma numa cidade, num grande burgo, pronto. Depois, "Em cada esquina um amigo, em cada rosto igualdade, Grândola vila Morena, terra da fraternidade." Portanto, "Mas em cada esquina um amigo, em cada rosto igualdade." Todo o poema é marcado por isto. A única que descolava um pouco era "O capital da cortesia, não se deve oferecer, quem vem a Grândola um dia, não se deve ofertar, quem vem a Grândola um dia, muita coisa a devar." Portanto, talvez era a única, e ele então retira, e "À sombra de azinheira, que já não sabia a idade, jurei ter por companheiro a Grândola pela vontade." Pronto, é muito mais forte este poema, esta quadra. Do que aquela que primeiro ele tinha feito. Ele quis dar de facto uma carga delicadamente antifascista a este poema, e esta, no fundo, esta homenagem que ele faz ao povo de Grândula e ao espírito de democracia e fraternidade que encontrou aqui.

CM: Muito bem, muito bem. Pronto, é assim, eu queria saber um bocadinho a sua opinião em relação, me dê um bocado a sua opinião sobre as novas gerações, que o que é que este livro, não é, que eu estou a fazer, pode vir, o que é que pode vir a dar, o que é que pode ser benéfico para as novas gerações? Em relação.

AB: É uma quadra que estávamos a falar, é muito difícil para pessoas que viveram sempre em liberdade perceber o valor que a liberdade tem, é perceber. Eu tenho uma neta que sempre, para ela é muito natural esta questão da liberdade, ou de se expressar como quer, ou de não ter medo da polícia política, não é? Para ela é difícil perceber o que é que foram estes tempos, ou os outros tempos, não é? Os tempos da ditadura, os tempos da opressão, da opressão. Portanto, eu acho que tudo o que nós pudermos fazer para transmitir aquilo que se vivia, ou como se vivia, ou o modo como se vivia, ajuda também a perceber que, a dar mais valor à liberdade, e a perceber que não devemos, ou seja, devemos fazer um esforço sempre para lutar por defender valores que são essenciais à nossa vida, e que só quando eles faltam, só a ausência deles, é que percebemos a importância que têm, não é? Portanto, eu acho excelente que parte de contos históricos, que divulgue estas histórias, e acho que esta é a forma também, a ilustração é um modo muito expressivo, e pronto, eu tive também a sorte da Catarina ter expressado também, ou ter dado luz às histórias

que eu estava a querer contar, não é? E foi extremamente importante, e de facto, pronto.

CM: A Catarina é sua filha?

AB: É minha filha, é, é minha filha, sim.

CM: Muito bem, maravilhoso.

AB: Mas ela não quis perder bastante, já com uma série de trabalhos bastante importantes.

CM: Muito bem.

AB: Agora vai ser apresentado, Grândula vai apresentar na próxima semana nas Nações Unidas o Relatório Voluntário Local, a capa é da Catarina, e ela fez um trabalho para a delegação portuguesa, portanto vai ver na delegação nacional que é coordenada pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros, e ela fez a ilustração da delegação portuguesa, não é? Foi sobre os ODS, os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável.

CM: Parabéns, espetacular, muito bem. Pronto, senhor Alcides, não tenho assim mais nenhuma pergunta, gostaria de lhe pedir se é possível, se pronto, precisar de mais alguma coisa, se posso entrar em contacto consigo, se pode, entretanto, como eu estou ainda no início, não é, a tentar recolher estas informações, pode eventualmente surgir mais alguma coisa, não é? Alguma dúvida, alguma coisa, e se tivesse oportunidade também não ficássemos por aqui e conseguíssemos ainda falar noutras alturas, se assim precisar. E agradeço-lhe muito a sua disponibilidade, é um senhor extremamente simpático e que me veio realmente dar a conhecer estas histórias, e agradeço-lhe mesmo muito por me ajudar, porque não me conhece lado nenhum, e acho que foi fantástico a sua, pronto, para mim é uma generosidade sua ter-me realmente.

AB: Não é a sua carta, não é? Foi sensibilizou-me muito.

CM: Obrigada.

07 ENTREVISTA MANUEL FREIRE

Entrevista realizada em setembro de 2025, por WhatsAPP

CM - Como viveu o momento em que soube que o tema "O sangue não dá flor" havia sido censurado? Recorda-se do impacto emocional e simbólico que isso teve em si?

Manuel Freire- Achei que tinha sido pago porque o texto era da minha autoria. O meu único irmão era militar de carreira, era aviador portanto eram demasiadas coisas a dar nas vistas e tinham investigado a cançºão e quando foi apreendida era o resultado mais expectável, era o disco ser apreendido.

CM - Em tempos de censura e vigilância, havia alguma forma "discreta" de resistir? Que pequenos gestos ou estratégias usava para contornar os limites impostos à sua liberdade de expressão?

MF - Bem, temos de nos cingir sobretudo às cantigas, que era a parte principal. Uma das coisas é não mandar as letras à censura, evitar que eles conhecessem dentre mão o que iriamos cantar, evitar que houvesse muita propaganda à volta das reuniões e dos espetáculos para que não fossem proibidas. Enfim tinha de se ter algum cuidado. Nem sempre resultava. Muitas vezes as coisas eram proibidas e interrompidas. Era uma guerra de todas as vias e todos os atos.

CM - Exato.

CM - Recorda-se de alguma história engraçada que tenha passado consigo, que enfrentou na altura pela PIDE ou a censura do regime da altura?

MF - ***Tavez a história mais engraçada tenha sido, nos bombeiros de Oliveira de Azeméis, que me convidaram uma vez para um Sarau do apoio aos bombeiros e eu fui. Aquilo era à noite e eu cheguei lá ao fim da tarde e quem ia participar era o José Jorge Letria, era eu e era um organismo do qual não lembro, da Académica de Coimbra, acho que era o Orfeão. Bom. E quando lá cheguei Quando lá cheguei, o Tenente dos bombeiros veio ter comigo muito atrapalhado porque pouco antes tinha lá estado o Comandante da GNR que era a autoridade máxima policial do local, a dizer que tinha recebido um telefonema de Lisboa, que estava previsto um espetáculo lá no Teatro a favor do Bombeiros pelo fulano, beltrano e sicrano mas que de Lisboa tinham dito que José Jorge Letria não podia cantar nada, estava proibido de cantar e que eu só podia cantar uma cantiga chamada e ele consultou umas notas que tinha tomado, uma cantiga chamada Pedra Filosofal e portanto o homem estava atrapalhado porque não queria infringir a ordem da GNR mas também não queria que o espétaculo não se fizesse. Enfim. Esperei pelo José Jorge Letria, contei-lhe o que se passava e então resolvemos subir ao palco e quando chegou a nossa vez entramos os dois juntos e explicamos às pessoas calmamente, que havia um senhor representante do governo, Sargente da GNR, que tinha comunicado que Lisboa tinham determinado que o José Jorge Letria não podia cantar nada que era dele e que eu só podia cantar a cantiga que era a Pedra Filosofal e aproveitamos o tempo e fizemos uma autêntico Comício, contra a censura, contra a Guerra colonial, respeitando escrepulosamente as instruções que o Sargento nos tinha dado. O José Jorge Letria não cantou nada e eu só cantei a Pedra Filosofal e no fim o Sargento veio ter connosco, estava presente o tempo todo, a agradecer como tinhamos respeitado as instruções dele, disse, a falar é que a gente se entende! Muito obrigada por terem colaborado, não sei quê e não sei quê!!!. Uma história muito engraçada porque ele não percebeu que estavamos a fazer um Comício e a dizer coisas muito mais graves do que diria se tivessemos cantado.***

CM: O coronel não se apercebeu?

MF: O Coronel estava presente. Assistiu a tudo e comprimos as instruções dele, ficou muito contente e agradeceu-nos assim.

CM: Pois! Que engraçado. Muito bem.

MF: Esta foi das melhores.

CM: Também o Francisco Fanhais contou umas histórias espetaculares dele. Também muito engraçadas. Porque ele também foi proibido de cantar, contou-me também umas histórias muito giras.

MF: Eu sei! Eu sei! Nós somos muito amigos.

CM: Sim, eu sei.

MF: Uma vez no Sá da Bandeira, no Porto, numa Queima das fitas. Havia muita gente atuar e estava o Ventura, estava um homem nos bastidores para ouvir as cantigas. Esta não pode, aquela pode. Então nós combinamos entre eu e o Fanhais, quando eu ia cantar, o outro ia falar com o censor, que era para o censor não prestar atenção. E lá iamos entreter o homem com uma coversa de chacha, não é, para o homem não prestar atenção ao que estavamos a cantar e lá conseguimos.

CM: Muito bom! Havia assim uns truques, não é, para se tentar fugir à censura.

MF: Sim, eram uns pequenos truques.

CM: Exatamente.

CM:Tenho aqui uma pergunta que já me respondeu. Lembra-se de alguma atuação em palco, tenha sido especialmente marcante ou sentiu a sua canção ao ultrapassar o medo pronto e (já me respondeu) ou sentiu que a sua canção ultrapassava o medo? Outra pergunta. Acredita que a música — e a palavra cantada — pode, sozinha, funcionar como um gesto de resistência? Sentiu isso nas suas composições da época?

MF: Claro, claro que sim. É escrever o que nós sentimos a pouco e pouco. Eu tive, por exemplo, menos de algumas pessoas que cumpriram os serviços militares em Angola e eles me disseram que tinham chegado a Angola completamente diferentes de que tinham saído de Lisboa. Porque no navio, havia alguém que levava os meus discos, os discos da Ariana, discos de Deca. E que foi passando esses discos para alguns que não conheciam. É que eles saiam de Lisboa convencidos que iam numa missão heróica e patriótica e chegaram a Angola convencidos que iam defender uma coisa que não tinham nada a ver com a vida deles e com a realidade, não é. Portanto foram depoimentos que me emocionaram muito porque mostravam que as canções serviam para alguma coisa.

CM: Exatamente. Como era a relação com o público antes do 25 de Abril? Havia cumplicidade? Silêncios significativos? Aplausos que queriam dizer mais do que pareciam?

MF: Não era bem silêncio, era mais aplausos e às vezes interrupções de "Viva a República", "Viva a liberdade! Havia uma palavras pelo meio que davam azo e libertavam assim uns gritos mas, normalmente as coisas tinham um ar de cumplicidade que eram organizadas. Muitas delas clandestinamente, em Sindicatos, de estudantes, coletivas culturais. Era

por gente que estava minimamente informada do que nós faziamos. Normalmente, com pequenas salas cheias, mas, sempre à cunha, 100 pessoas, 150 pessoas. E havia realmente uma cumplicidade muito grande entre quem cantava e quem estava na sala a ouvir.

CM: A canção "Pedra Filosofal" tornou-se uma canção muito forte, com uma conponente na altura do Regime. Quando a cantava antes do 25 de Abril, o que sentia? E o que sente ao cantá-la hoje, em relação à altura e agora?

MF: Sinto mesmo que é um poema magnífico e atual, muito à frente do seu tempo porque fala sobre a história do homem neste planeta terra, e a história assim como ele conta, Uma daquelas coisas que a história conta são etapas nesta longa história em que desde que estamos aqui, em que andamos nuns até hoje chegarmos à lua. Portanto é um poema intemporal que vai dizendo que q maneira de começar, de progredir, e ser cada vez melhor é transformar os sonhos em coisas reais e concretas. O homem desde sempre sonhou em coisas em vestir-se e não ter frio, descobriu o fogo, depois começou a caçar animais, começou a comer, portanto, usou o fogo para cozinhar . Foi sempre pensado que tinha que arranjar uma coisa nova que isto aqui não está a dar. Sonhava e construia esses sonhos. Portanto isto é um recado intemporal que vai durar toda a vida. A cantiga não vai durar mas, o recado do poeta acho que sim.

CM: Eu ando à procura de histórias para conseguir ter, para contar histórias para o meu livro, já tenho 5 histórias, que acho engraçadas, que posso ilustrá-las, e quero fazê-la em novela gráfica. Conhece alguma história que seja menos conhecida que pode não ter sido passada por si, alguma história na época que conhecia que tinha isto que eu eu procuro esses essa liberdade que as pessoas procuravam, não é que queriam e que nesse momento aconteceu, que as pessoas conseguiram mostrar isso? Quando a pide, por exemplo, tentava tirar a liberdade às pessoas, conhece alguma história? Assim engraçada.

MF: Bom, há uma história, passou comigo, é uma história engraçada sobre o tipo de intervenção. Que entre nós os amigos é muito usado para brincarem comigo. Eu ia cantar, como se chama aquilo, perto da Lôta. Aquela terra quando se ia para alIsboa antigamente, que se seguia por uma escarpa toda iluminada?

CM: Não sei.

MF: Agora não me lembro do nome. Eu ia cantar, e nessa noite também tinha que cantar em Lisboa. Da maneira que pedi para cantar em primeiro lugar em Lisboa, no Pavilhão Carlos Lopes e depois meteram-me no carro e levaram-me a essa terra que agora não me lembro do nome, onde eu ia cantar e onde estavam outros amigos também para cantar. Dos quais eram o Carlos Alberto Moniz e a Maria do Amparo. Formavam um casal e cantavam juntos e tal. Depois quando eu lá cheguei, eles já estavam a uma hora e tal a cantar, como nós dizemos "a encherem chouriços" à espera que eu chegasse. Quando eu cheguei fui logo para o palco e eles puseram-se de lado e punham-se a rir que nem uns tolos, a rir completamente, olhavam para mim e só riam. E eu tive que desviar o olhar deles para não me rir também e lá fiz o meu papel, lá cantei as minhas coisas e no fim é que me explicaram as razões de tanto riso. Quando chegaram, apresentou-se-lhes um senhor muito bem vestido, de fato, colete, gravata e tal. Um senhor já idoso e disse ai que alegria tê-los cá, nesta terra nunca acontece nada, era os fados, as cantigas e o malhões, não sei o quê. Vocês vêm cá mostrar o vosso rico folcrore açoriano que é tão bonito e tal e que também vem aquele amigo, aquele outro amigo que tem uma cantiga tão bonita, ai como é que se chama? A "Massa encefálica". (risos) E, então quis dizer a "Pedra Filosofal"

e disse a "Massa encefálica" É uma coisa, é uma deturpação da ideia que é engraçadissima!

CM: Sim.

MF: Ainda hoje, entre nós, às vezes brincamos. Perguntam-me, então tens cantado a "Massa encefálica"? É assim, ma história engraçadíssima!

CM: Exato! Muito bom!

MF: Outra vez também em Beja, eu fui cantar em Beja. E fui ter aos Infantes, com um grupo de amigos que estava à minha espera para almoçar. E quando eu cheguei também, recebi com um coro de gargalhadas e de risos. Nessa manhã, um grupo de amigos tinha um programa da rádio, nos discos pedidos e quando estava a transmitir o programa da rádio, telefonou para lá uma senhora a pedir, uma cantiga mas, que não sabia o nome. Uma cantiga que falava do sonho, assim e tal e o rapaz que estava ao microfone disse, Ah! eu sei muito bem quem é, minha senhora. É meu amigo, até. Vem cá hoje até. Ai! sim? É o Manuel Freire e a "Pedra Filosofal". Ah! não! não! não! É o Marco Paulo. E o rapaz a ouvir disse Oh! minha senhora, eu por Marco Paulo não conheço. O Carlos do Carmo também cantou essa cantiga, mas, o Marco Paulo não conheço. Não! Mas eu quero o Marco Paulo, não conheço esse Manuel Freire. Quero o Marco Paulo. Até que uma certa altura o homem, diz, pronto minha senhora, vou-lhe pôr o Marco Paulo. Essa cantiga não ponho porque essa cantiga, o Marco Paulo nunca a gravou, mas eu ponho-lhe o Marco Paulo. Já um bocado zangado com ela e ela com ele. E depois no fim, ela perguntou posso dizer o nome? E ele respondeu, Não, basta pôr o dedo. (risos) De maneira que só pude contar esta história quando cheguei a velho. Está a ver!

CM: Na sua opinião, o que perdeu (ou ganhou) a música de intervenção depois da revolução? A liberdade total muda a forma como se canta o mundo?

MF: A liberdade total permite que cada pessoa escolha o seu caminho. Enquanto que durante a opressão era mais fácil encontrar um caminho comum. Lutávamos todos contra o mesmo. Contra a opressão, contra a tirania, pela liberdade, ter o direito à reunião, o direito de expressão. Podiamos emigrar à vontade, por onde quisessemos. Com o 25 de abril abriu-se a possibilidade de cada um, escolher o caminho que quisesse. Da Política, de teórico, social. Então as pessoas começavam a preparar um caminho por causa dessa abertura de caminhos. Criaram-se os vários partidos, criaram-se muitos partidos, cada um aderiu aquele com o qual se identificava portanto perdeu-se um bocadinho, a unidade mas, os princípios fundamentais acho que ainda são os mesmos.

CM: Se pudesse deixar uma Mensagem às gerações mais jovens que cresceram já em liberdade, o que lhes diria sobre o que foi conquistar esse direito. Sobretudo através da música e da palavra?

MF: Diria que nada está garantido. Nada está garantido. Aquilo que hoje nós temos à nossa volta, não está garantido. Se nós deixarmos, tiram-nos, tiram-nos estas liberdades, tiram-nos liberdade de imprensa, a liberdade de escrever, de cantarmos o que quisermos. Temos que lutar todos os dias, os jovens, têm que ter consciência disso. Temos de lutar todos os dias para que essas coisas continuem, para que as coisas que conseguimos, que fazem parte da vida democrática. De todo o mundo, deviam fazer parte desta vida democrática de todo os mundo não sejam outra vez cortadas, nem privadas. Que possamos continuar a viver com o mínimo de liberdade com o mínimo de garantia. Portanto

há que lutar todos os dias e não dar nada por garantido.

CM: Exatamente. Em relação a este trabalho que eu estou a fazer, acha que vai ajudar a sensibilizar os mais jovens e ou não mesmo os mais velhos ou seja, toda a gente.

MF: Tudo pode ajudar.

CM: Eu por acaso nasci em 74. Ainda nasci 15 dias antes, mas não senti. Não é, obviamente mas, eu tenho sempre muito zelo pelo facto de ter nascido na liberdade. E hoje em dia, como as coisas estão a mudar, não é? Eu espero que não vão por aí fora. Não é que as coisas, mas se mantenham e cada vez melhores. Eu sempre quis fazer o meu tema que fosse sobre a liberdade, e então, foi por isso, que estou a fazer este trabalho com esse objetivo.

Em relação há história que contou, a primeira, sobre o agente da guarda, portanto ele, só para eu perceber o contexto. Estavam numa sala de espetáculo . Certo?

MF: Sim, foi no cinema, no teatro de Oliveira de Azeméis.

CM: E vocês falaram, estavam a falar diretamente para o público? Estavam no palco e a falarsobre o que se estava a passar no país, certo?

MF: Contava a história toda, José Jorge Letria não podia cantar, que eu só podia cantar a Pedra Filosofal, falamos na censura, dos direitos e não sei quê e fizemos um Comício.

CM: Exatamente. E o Sargento estava lá a ouvir? Ele só tinha as ordens que não podiam cantar e que o Manuel só podia cantar a "Pedra filosofal" e o resto para ele estava ok.

MF: Cumprimos as ordens à risca.

CM: Muito bem. Estou a fazer estas perguntas porque eu ilustrando preciso de perceber os detalhes. É nesse sentido.

CM: Pronto. Por mim, eu já lhe fiz as perguntas que tinha aqui preparada e fiz mais algumas.

MF: Depois se me lembrar de mais alguma coisa, eu ligo-lhe.

CM: Ok. Agradeço-lhe muito, Manuel. Agradeço também também a sua disponibilidade e o seu testemunho.

MF: Eu é que agradeço. Tive muito gosto.

07 ENTREVISTA
ALICE VIEIRA

Entrevista realizada em setembro de 2025, por WhatsAPP

CM: Gostaria de saber também a relação, como é que era na altura, como era ser jornalista no tempo do regime, da ditadura, onde havia a censura, não é? E como é que havia... como é que contornavam isso e que histórias é que têm?

AV: Exatamente. Repare, eu já nasci... eu quando nasci já havia a censura, portanto eu sempre escrevi na censura, isto agora é só um parênteses, não faz ideia o que foi difícil depois, no 25 de Abril, escrever sem censura, porque a gente já estava tão formatado que já não era capaz de escrever de outra maneira. Bom, adiante.
Ora bem, como deve calcular, era muito complicado, porque muitas vezes nós nem entendíamos porque é que os nossos textos eram cortados. Olhe, eu vou-lhe contar uma história que eu conto sempre, que eu acho que é extraordinária. Quando o Papa Paulo VI veio a Portugal, antes do Papa chegar, obviamente, nós publicámos coisas e eu lembro-me ter publicado uma fotografia de uma sala sem ninguém e a legenda era: "Aqui o Papa vai descansar antes de ir para Fátima". E foi cortado. "O avião do Papa chega às não sei quanto". E foi cortado. Tudo, mas tudo que dizia respeito ao Papa era cortado.
O que nos fazia assim um bocado estranho, o Papa, porque... e só muito depois é que nós percebemos porque é que tudo o que dizia respeito ao Papa era cortado. É que o Papa, antes de vir a Portugal, tinha recebido no Vaticano os dirigentes dos movimentos de libertação de Angola e Moçambique. E, portanto, era a *persona non grata*. E, portanto, quem não soube que o Papa veio cá não deu por nada, porque nenhum jornal trouxe uma palavra que fosse. Isto só para saber.
E depois era... eu cortavam-me tanto, cortavam-me tanto, cortavam-me tanto que um dia eu trabalhava na altura no Diário de Lisboa e, naquela altura, os jornais eram confiscados, não é? E lá os patrões disseram-me: "Isto não pode ser. Vamos fazer uma coisa. Vamos dizer que não estávamos contentes com o teu trabalho, despedimos-te, esperamos um bocadinho, obviamente, tu voltas com outro nome. Tudo bem". Isto aconteceu e lá voltei, já não me lembro como é que era o meu nome, e era tudo cortado. E os censores mandaram e disseram assim: "Esta ainda é pior que a outra".
Mas às vezes eram cortes, por exemplo, um dia em que eles cortavam tudo, todos os nãos, nãos, cortavam tudo. Epá, é que não é que fazia sentido muitas vezes, porque às vezes a gente vinha lá, pensava em que seria e depois fazíamos coisas, enfim, para podermos passar as coisas. Era assim um jogo de palavras e era muito, muito, muito complicado. Por exemplo, olhe, não era nos jornais, mas no Teatro Revista, aquilo era cortado quase tudo também. Portanto, a gente já tinha de fazer ali um jogo. Por exemplo, quando se queria falar de Salazar, era o Santa Plinio. Tinha de dar ali voltas para que se pudesse dizer qualquer coisa, não é? Mas foi muito, muito, muito complicado. E repare, muitas vezes, assim, nós fazíamos as coisas, não é? Mandávamos para a censura. A censura via, cortava e mandava aquilo muito tarde, o que fazia com que a gente perdesse todos os comboios e os combinados e os jornais não ficavam, não eram distribuídos. Portanto, e acabava-se ali. Portanto, foi assim muito, muito difícil. Foram assim períodos muito complicados e,

pronto, mas tínhamos que ir para a frente, não é? Era assim.

CM: Pois, recorda-se de alguma história que conseguisse contornar esse... quer dizer, conseguisse enganar, de certa forma, a censura? É isso que eu queria assim, uma história que me desse.

AV: Por exemplo, havia nessa altura uma associação que se chamava FNAT, que era a Federação Nacional para a Alegria no Trabalho. Imagine lá o nome daqui. Em princípio, seria realmente para trabalhadores, só que, obviamente, não era para trabalhadores. Como é que eu, uma vez que estive a fazer uma reportagem, como é que eu fiz? Eu fui lá e mais ou menos falava, contava o que é que as pessoas estavam a discutir. E pelas conversas das pessoas percebiam que lá eram muito menos trabalhadores, não é?
Portanto, se tinhas que contornar, era muito difícil, porque às vezes havia um censor que deixava passar mais coisas, havia outro que não deixava passar nada. Era também como... dependia todos os dias. O que era muito complicado porque havia dias em que os jornais perdiam as edições todas porque vinham tão tarde as provas da censura. E uma vez, por exemplo, a censura cortou tanto. Eu estava no Diário de Lisboa nessa altura. A censura cortou tanto, tanto, tanto que nós tínhamos que explicar às pessoas de qualquer maneira que a censura tinha cortado tudo. Então, o Diário de Lisboa, nessa tarde, nesse dia, saiu com a primeira página só com receitas de cozinha, que era para as pessoas entenderem que tudo tinha sido cortado.
É claro que os censores também não eram burros, não deveriam nem cortar ou mais. Mas tínhamos que dar voltas à nossa cabeça para fazer com que as pessoas pensassem e entendessem que a censura ali tinha cortado, porque às vezes bastava cortar a primeira frase ou a segunda frase para todo o resto, já não fazia sentido nenhum e, pronto, aí ficava o texto todo, todo, todo e ia todo para a rua. Não se fazia nada. Era mesmo muito, muito difícil, muito difícil.

CM: Muito complicado mesmo.

AV: Era muito, muito complicado. E isto é muito engraçado. É quase a mim, mas enfim. É que eu guardo provas de censura dessa altura. E às vezes vou a escolas e aquilo é uma coisa para mostrar aos meninos, e aquilo é uma coisa tão estranha para eles perceberem que eu lembro-me uma vez que estava a mostrar para a prova de censura e era lápis azul. Eu vou numa aula de sempre, era lápis azul, azul é que cortava. E o censor tinha, com o risco, cortado o texto de alta-base. Pronto, um risco só, cortava tudo. E eu lembro-me de vir à escola e os meninos dizer-me: "Está bem, neste sítio onde o risco passa, não se vê, mas o resto vê-se tudo". Eu tinha de explicar à minha filha: "Isto quer dizer cortar o texto todo, pronto". Porque às vezes os meninos, então, hoje, e eu esforço-me muito por ir à escola e falar disto, porque é assim, não há alguma coisa. Há muito tipo de censura, não é?

CM: Claro.

AV: E muitas vezes, hoje há um outro tipo de censura. Por exemplo, há uns anos, eu estava a trabalhar num jornal, qualquer um, numa revista, e eles tinham muita publicidade de uma casa que vendia, não sei o quê. E eu estava a dizer um bocadinho mal das coisas que a casa produzia, mas como ela dava a publicidade, a direção do jornal vem-me dizer: "Não, não podes fazer isto porque eles depois de anos não se lembram da publicidade". Mas o que é que acontece? Acontece que nós depois, então, podemos dizer isto, não é? Já é diferente. Nessa altura a gente diz: "Olhe, este fulano de jornal estava a publicar por isto e por aquilo". Pronto. Eu, por exemplo, já depois do 25 de Abril, eu vi-me às vezes, para não escrever isto, mas quem foi? O Saramago era diretor do Diário Notícias, na altura, ainda foi uns tempos. E um dia, eu lembro-me que veio cá um dos astronautas e trouxe um miúdo. Ao fim ainda fui fazer uma entrevista, fiz uma entrevista e falei com o miúdo. E o miúdo, ai, era tão antipático que só dizia: "Ai, Portugal, depois é horrível, a comida é horrorosa", era tudo mau. Depois voltei, fiz a entrevista e depois fiz aquilo que nós, os jornais, costumamos dizer que é uma caixa assinada por mim, em que só dizia: "O menino coitadinho! Ai, Portugal é muito mau, depois lá no país dele diz que lá é muito melhor". E o senhor Diretor veio ter comigo e disse: "Isto não passa". Olhe, depois do 25 de Abril, ele diz-me: "Não passa porquê?". "Não passa porque nós temos de manter muito boas relações com os americanos". Pronto.
Agora, pode contar isto, mas não digo aquilo ao diretor já agora. É que é óbvio. Não, que eu diga, há muito tipo, há muita maneira ainda de se fazer censura, mas pelo menos, pelo menos a gente pode refilar e pode dizer: "Olhe, isto não passou, não me acharam ou não sei o quê". É completamente diferente.

CM: Diferente, claro.

AV: Agora, a censura naquela altura, e como eu lhe disse, foi tão mau que quando acabou a censura, quando veio 25 de Abril, a nossa cabeça já estava tão formatada para aquilo que não se podia escrever, que nós todos, os jornalistas na altura, levámos muito tempo a habituar-nos a escrever sem censura.
Eu lembro-me muitas vezes de estar a escrever e arriscar a dizer: "Ai, que disparate, não pode ser isto", e depois voltar atrás e dizer: "Meu Deus, espera aí, eu agora posso dizer tudo". E levou ainda bastante tempo a habituar-nos a escrever sem tudo aquilo que queria, não é? Mas foi um tempo muito, muito, muito mau. Os jornalistas passavam tudo, não é? Também nos livros, mas nos livros as pessoas não notavam muito porque quando realmente se censurava muito, o livro não era publicado, pronto. Portanto, aí era diferente. Mas nos jornais e nas revistas era terrível. Foi assim um tempo muito, muito mau.

CM: E eu vi que, li algumas coisas de que havia, deixavam zonas em branco quando eram censuradas, não é? Deixavam em branco para perceber que ali tinha sido, que havia uma

notícia que tinha sido censurada. Vi também que, por exemplo, o nome do Zeca Afonso era escrito ao contrário para.

AV: Ah, sim, mas assim, porque havia muito. Ah, porque depois eram também pessoas, quer dizer, pessoas que aí a gente não podia falar. Portanto, isso então também era muito mau. Zeca Afonso eram deles e muitos, todos que todos que eram de esquerda, digamos, não é? Ninguém, ninguém podia falar deles, ninguém podia dizer o que é que eles estavam a fazer. Os jornais naquela altura eram uma coisa horrorosa, era muito complicado escrever para um jornal naquela altura, isso é claro.

CM: Tem algum, consegue contar algum diálogo entre os censores?

AV: Não, não, porque nós não, não, quer dizer, os censores falavam ou mandavam as coisas e era para os diretores de jornal, não eram para nós, não é?

CM: Ok.

AV: Portanto, nós depois é que sabíamos o que é que eles tinham dito ou o que é que eles tinham feito. Portanto, não, não, não me lembro nunca de ter falado com nenhum deles, nem nenhum de nós no jornal. Lá, os patrões, com certeza, e diretores isso, sim. E mesmo assim, mesmo assim, eu estava, trabalhei, trabalhei na altura num jornal que era um jornal, enfim, tanto quanto possível, que era um jornal de esquerda, que era o Diário de Lisboa, não é? Porque havia outros, por exemplo, eu quando trabalhei no Diário Popular, eu digo isto sempre, eu já não tinha, nem me censuravam nada, porque o chefe de classe, o diretor, censurava tudo.

CM: Ah, o próprio?

AV: Ele próprio, ele próprio é que cortava tudo e isto não passa, isto não passa, isto não passa. Portanto, quando ia para a censura, já a censura quase já não tinha nada para cortar, porque já até havia jornais assim, não é? Isso era, isso era terrível, não é?

CM: Que, para além de dizer, pronto, aquelas coisas que disse, que deixavam que em vez de escreverem o texto que foi censurado, punham as receitas.

AV: As receitas de cozinha.

CM: Que outras coisas é que faziam para tentar contornar?

AV: Sobretudo era por, sobretudo na primeira, porque quem está a vir que é uma primeira página de um jornal, ainda hoje, não é? Sobretudo era por na primeira página dos

jornais notícias falsas, que podiam perfeitamente ir na quinta página ou nem aparecer, não é? E os leitores, que eram espertos também, havia uma grande cumplicidade, é verdade, havia uma grande cumplicidade entre os leitores dos jornais e os jornalistas para eles entenderem o que é, aqui passou-se qualquer coisa, e aqui de certeza que se passou qualquer coisa. E eram muito.

CM: Que tipo, que tipo de cumplicidade?

AV: Eu lembro, por exemplo, eu lembro, por exemplo, quando começaram as obras do Metropolitano, acho que foi, na Avenida da Liberdade, que havia uma cantiga que era o Rozaro isso, o Rozaro já tinha sido arquiteto lá da Avenida. E então ele dizia: "Fiz a Avenida rasgada, comprida, etc., etc. Vieram estes e não sei o quê", e foi-se a Liberdade. Quer dizer, a Liberdade era a Avenida da Liberdade, não é? E a gente entendia, e a gente entendia. E mesmo quando os censores, às vezes, por exemplo, isto no teatro, havia sempre um censor, ao pé do palco, não é?
Muitas vezes passavam coisas que os próprios censores não percebiam, e isso era bom, isso era bom. Mas foi um tempo muito difícil, porque não eram só os jornais, eram os jornais, era o teatro, era o cinema, era tudo, não é? Tudo o que fosse, qualquer coisinha, olhe, meus queridos, agora deixe-me só contar esta história que eu queria.

CM: Claro, conte, eu quero histórias.

AV: Também há coisas para a gente rir.

CM: Exato.

AV: Eu tinha umas amigas, mas já morreram, porque eu já fui muito velha até elas também, que eram cantoras, e no teatro de São Carlos, onde elas cantavam, havia coisas que não deixavam que elas cantassem, pagavam-lhes muito mal, coisas assim. E elas um dia, coitadinhas, encheram-se de coragem e foram ter com o Salazar para, enfim, para dizer o que é que se passava, e que se recordavam e que não podiam dizer assim, e que estavam sempre mal pagas. E o Salazar respondeu-lhe: "Olhem, minhas senhoras, eu não tenho dinheiro para dar aos que choram quando dão aos que cantam".

CM: Ai, que engraçado.

AV: Não, mas era, era, era, foi assim uma altura mesmo muito.

CM: Complicada, certo.

AV: Muito má. E depois, pois, por seriedade, muitos que lá não se podiam tratar, a guerra

colonial, nem pensar, coisas assim, não é? Foi um tempo muito, muito difícil, isso foi.

CM: Como jornalista, já me deu uma ideia do como é que era. E na vida pessoal, no dia a dia, havia, conseguia, como é que continuava?

AV: No dia a dia, a gente nunca podia, mesmo nas ruas, ou tudo falar em voz alta, porque não se sabia se estavam os informadores ao pé de nós, não é? Por exemplo, eu lembro-me que, quando eu andava na faculdade, nos contidos eram informadores da PIDE. Portanto, a gente tinha que ter muito cuidado com o que se dizia, ao pé de quem é que nós estávamos quando estávamos a falar.
Foram tempos também assim, porque alguns, que eram parvos, a gente notava. Normalmente eram uns que tinham umas gabardines assim e um chapéu, e a gente notava. Mas havia outros que eram mais espertos e que se metiam entre as pessoas, e a gente não notava. E bastava a gente estar a conversar com alguém sobre qualquer assunto assim, menos menos do gosto deles, para chamarem-nos, levarem-nos e pronto. E aquilo era, e foi, as cadeias eram assim, uma coisa terrível, não era assim... Pronto, era mesmo muito, muito, muito mau.

CM: Sim, eu estou a ler o livro "Anónimos de Abril", com alguns testemunhos de pessoas que viveram muito mal.

AV: Aí também conta muita coisa.

CM: Sim, conta, conta, conta assim uma história de uma senhora, como é que ela se chamava? Era Aurora Rodrigues, Aurora Rodrigues.

AV: Sim, sim, sim. E outros, quer dizer, eu lembro-me de há uns anos. Eu lembro-me de tantas vezes que eu me lembro de ir buscar familiares meus, que estavam na cadeia, e que, pronto, e depois a lá, o menino não saía, e a gente ia buscá-los à cadeia. Foram tempos assim muito, muito maus.

CM: Muito complicados, sim.

AV: Ninguém podia estar a falar num café, numa rua, coisa assim, porque podia estar a ser alguém ali que ouvia, e pronto, isso era, isso também era das coisas mais que eu os notei na cara, espelhados, quem são, não quem eram, não é?
E tínhamos sempre que ter muito cuidado de saber com quem é que estávamos a falar, onde é que estávamos, e quem é que estava ao nosso lado. Porque na vida diária, e isso também se refletia muito, era muito mau, não é? E vizinhos de casa, era, nós tínhamos sempre que saber muito bem onde é que estávamos, com quem estávamos, e quem eram aquelas pessoas, porque senão tínhamos muitas surpresas às vezes.

CM: Eu também fiz entrevista à Irene Pimentel, Irene Flunser.

AV: A Irene Flunser Pimentel.

CM: Sim, e ela contou-me uma história também de uma Maria Adelaida Aboim Ingléz, mãe de Carlos Aboim Ingléz.

AV: Ah, claro, então a família Aboim Ingléz, coitadinha, era uma coisa.

CM: Sim, e ela conta a história de que ela estava no tribunal, e entretanto levaram o filho para as masmorras lá, e entretanto deram-lhe uma coça ao senhor, não é? Deram-lhe um, espancaram o senhor, e ela começa a dizer: "Fascistas, fascistas". E então o tribunal plenário disse: "Imediatamente esta senhora vai também para a prisão". E ela diz: "Eu não estava a dizer isso, eu estava a dizer: faz-se isto, faz-se isto".

AV: Não, era que senhor, a gente quase nem podia, nem podia falar, e tínhamos que, na rua então, era muito complicado, a gente tinha que atravessar na rua, e a gente tinha que estar ali ao lado, não é? Era muito, muito difícil. Como eu disse, quando eu andava na faculdade, aquilo era muito complicado, não era só um convivio, havia muita gente lá que pertencia a PIDE, claro, isso era nosso, isso era terrível.

CM: Pois. E eu também pretendo, já contactei a Dra. Isabel do Carmo, também era.

AV: Ah, Isabel Carmo.

CM: Já falei com ela.

AV: Isabel do Carmo, que agora é uma senhora muito especialista.

CM: Pois é.

AV: Não, a Isabel também passou boas...

CM: Passou, e eu quando vi, eu já a conhecia, mas quando vi a história dela, eu: "Ai, não, tenho que entrevistar esta senhora também".

AV: Portanto, havia uma família também que iam para a cadeia, que era a família do José Magro, a Aida Magro, toda a família, aquilo ia tudo para a cadeia, era uma coisa terrível, era terrível. E lembro-me que depois de 25 de Abril eu fui assistir à saída deles da cadeia, eu acho que foi assim uma coisa registrada na memória.

CM: Pois.

AV: Enfim, e assim, eu também tinha uma prima que estava sempre na cadeia, que era a Maria Lamas, e eu já sabia, mas até então...

CM: Não me é estranho esse nome.

AV: Pois, é, ela era conhecida. E então ela estava na cadeia, depois era o dia dela, ela chamava-se Maria da Conceição, Maria da Conceição da Cunha Lamas. E nós íamos buscá-la à cadeia, porque ela saía, não é? Então ela entrava no carro, epá, nem cinco minutos depois já estava a matutar o que é que ia fazer.

CM: Engraçado.

AV: Mas com essa, a Maria Lamas, depois foi com ela que eu vivi em Paris, porque ela depois teve que ir para Paris. Claro que aqui prendiam-na logo. E eu vivi muito tempo lá em Paris, e vivi com ela. E eu digo que Paris foi a minha universidade, porque ela era muito conhecida, e toda a gente que ia a Paris ia vê-la. Que eu fiquei amiga, sei lá, do Pablo Neruda, do Jorge Amado, toda essa gente, e que eu lá conhecia ela.
É pronto, e foi isso, não sei se sabe o que é que foi em Paris, o maio de 68, já me falaram mais.

CM: Sim, sim, sim, já, já, já, claro.

AV: E eu estava lá nessa altura, eu estava lá nessa altura. E foi ela, a minha prima, que me disse, nós ali a tirar pedra dos polícias, aos polícias e ela disse-me: "Olha, tu podes ficar cá comigo o tempo que tu quiseres, mas quando nós queremos lutar pela liberdade, é no nosso país que a gente deve fazer isso. Eu não posso ir", diz ela, "porque eu se saio daqui sou logo presa, mas tu podes". E eu logo no dia seguinte fui até para cá, até para Portugal, e realmente ela estava cheia de razão. "É no nosso país que a gente deve lutar, e não nos países estrangeiros". E foi realmente um bom conselho.

CM: Muito bem, claro, espetacular. Também falei com o Pacheco Pereira.

AV: Ah, o Pacheco Pereira, sim.

CM: Pacheco Pereira, que também foi ele o impulsionador de eu ter esta ideia de querer contar histórias. Porque eu fui a uma conferência dele no El Corte Inglés.

AV: Ele tem muitos documentos.

CM: Ah, tem na Ephemera, e era uma das coisas que eu queria, que eu tenho que ir.

AV: É muita coisa.

CM: Ele disse-me: "Ai, tu tens que ir lá, e tens lá muita coisa". Ainda não consegui. E ele contou-me um senhor que havia aqui no Porto, um Mem Verdial, Mem Tinoco Verdial, e ele diz-me que na altura ele participava nos comícios, portanto, nos comícios da oposição, antes do 25 de Abril, e que tinha sempre com eles um tenente, ou capitão, que dizia quando é que eles tinham que parar, quando falassem de um assunto que não era interessante.

AV: Era sempre assim, era sempre assim.

CM: então houve uma altura.

AV: Era horrível.

CM: Era que o Mem estava a discursar, e que disse qualquer coisa que não devia, e o tenente manda-o parar, interrompeu-o e disse: "Não pode falar sobre o assunto". E ele disse: "Então ponha uma pedra no assunto", e o tenente assim: "Faz favor". E ele abriu a pasta e tirou uma pedra e colocou em cima da mesa. Ele quando me contou essa história, eu disse: "Ai, que máximo, eu tenho que ilustrar isto".

AV: A história é extraordinária.

CM: Muito fixe. E o Francisco Fanhais também me contou, cantou, espetacular também.

AV: Ai, quem conhece também tem uma data de coisas.

CM: Tem, tem, também me contou. Tenho três histórias dele fantásticas.

AV: A menina não sabe, mas o Francisco Fanhais era padre.

CM: Sim, sim, eu sei ele. Eu antes de falar com ele, estive a ver, porque eu estive em Grândola, isto porquê? Porque eu estive em Grândola no museu, e foi a partir daí que eu falei com Álcides Bizarro, que é o senhor que é o chefe de lá da parte cultural e.

AV: Sim, sim, sim, sim.

CM: E foi a partir desse senhor que me deu contacto do Francisco, e eu comecei a ir à história dele.

AV: Eu conheci o Chico Fanhais, e quando eu conheci o Chico Fanhais, ele era padre, ele ia lá para a nossa casa, e ele era padre, se calhar era uma coisa que era engraçadíssima, mas pronto, depois expandiu-se.

CM: Pois, olhe, quis sair. Mas pronto, ele é uma pessoa extraordinária mesmo.

AV: Ah, e além disso, agora.

CM: Diga, diga, claro.

AV: O meu marido fazia críticas de televisão, e nem queira saber como ele era cortado, quer dizer, aquilo era assim.

CM: Pois.

AV: Muitas vezes ele tinha que ter já outra crítica feita, para que se aquela fosse toda, toda, toda cortada, a outra entrava logo de saída. Era isso, então era terrível.

CM: Era terrível.

AV: As críticas, o que se cortava era terrível, diga.

CM: Pois. Eu ainda não, pronto, para além do que me contou, não é? Da censura, do facto de vocês terem que arranjar uma.

AV: E maneiras de contornar.

CM: Eu vou escrever uma novela gráfica, não é? Tipo, eu tenho que contar uma história com personagens, por exemplo, estas histórias que tanto a Irene como... me contaram, e eu consigo imaginar o local, as personagens.

AV: Pois, e já agora.

CM: E eu queria assim uma história, assim, com personagens...

AV: Perguntavam-me isso, era onde é que estavas no 25 de Abril, não é?
Ora bem, eu nessa altura eu estava no Coliseu a ouvir ópera, e quando saí, cá fora já estava uma chaimite, e eu fiquei muito aflita, porquê? Porque o que se dizia na altura é que ia haver uma extrema-direita e ia tomar o poder com o Kaúlza de Arriaga , e toda a gente pensava que aquela chaimite era do Kaúlza de Arriaga .

Quando eu cheguei a casa, o meu marido tinha ficado em casa, quando eu cheguei a casa é que ele disse: "Olha que não, estão aqui a dar na televisão, parece que não, parece que não é do Kaúlza", e comecei a ver, enfim, o que estava a televisão a dar.
Eu saí de casa, porque há muito tempo estava às crianças, não é? Eu saí de casa, e se quer que diga, eu só voltei a casa no dia 10 de Maio, não sei para onde é que andei, com quem andei.

CM: Ah, que engraçado.

AV: Mas foi uma alegria.

CM: Exato, acredito, acredito que foi mesmo um momento fantástico, imagino.

AV: Ah, foi, foi, foi uma alegria, e depois ter a tropa connosco, que também era importante, normalmente as revoluções, a tropa nunca entra nisso, não é? Epá, foi assim uma coisa extraordinária. Salgueiro Maia foi assim muito importante.

CM: Eu falei com o Joaquim Furtado, falei com o José, com José Ribeiro, que foi o senhor que pôs a música na altura no rádio que eu sabia, foi com ele, muito querido.

AV: Havia a música. O que era? Havia, primeiro foi o "E Depois do Adeus". E depois do "Adeus" é que foi a Grândola, eram as duas que estavam programadas para aquilo.

CM: Exatamente, exatamente.
Conhece, pronto, e eu tenho algumas histórias de homens, e eu também, como feminista que sou, queria também ter histórias de mulheres, uma história que realmente mostrasse, pronto, uma mulher a ir com.

AV: Epá, olha, eu andava sempre nas lutas, e havia muita mulher, havia mesmo, e porque a gente ali não fazia, e também foi uma coisa boa que se aprendeu, não fazia distinção entre mulheres e homens, o que faziam uns faziam os outros, e portanto as mulheres também andavam todas ali na luta, claro.

CM: E conhece alguma história que eu tenha marcado, ou até a própria Alice, que tenha passado na altura?

AV: Eu acho que não fazia muita diferença saber entre as mulheres, portanto o que se passava com umas passava-se com outras, e pronto, era terrível, estavam presas umas, estavam presas outras, até havia muita mulher presa, isso é verdade, e depois quando saíram não foi mal, era só um número dessas coisas boas.

CM: Pois é, e que elas tinham que se separar dos filhos, que também era uma das razões..

AV: Eu lembro-me que uma vez, eu lembro-me que uma vez, dizia-se, quando já não sei o que é que era, que se devia ir à cadeia falar com a pessoa, mas a pessoa estava do lado de lá, com o vidro, e a família estava do lado de cá. E eu lembro-me um dia de uma amiga minha aqui com o miúdo dela, com o filho, falar com o pai, que o pai estava preso, estava sentado do lado de lado do vidro, e ele era pequenito, e quando veio o 25 de Abril e todos saíram, o miúdo quando viu o pai, o pai que tem pernas, porque eu só tinha visto o pai sentado, quando se ia falar com ele, sentado, e ainda também com o pai que tinha pernas, eu lembro-me sempre disso, porque a gente só os via do parlatório, que era como aquilo se chamava, no parlatório, quando nós chegávamos, eles já estavam sentados com o vidro sempre à frente, nem nos podíamos tocar nem nada, e era assim que a gente, ah, e sempre com guarda ao pé, lógico, apesar de tudo, sempre com guarda para ver o que é que a gente estava a dizer, e às vezes eu dizia que com os miúdos era um bocado complicado, isso era, isso era.

CM: Pois, acredito, meu Deus, pois, era mesmo, temos que nós nesta altura, eu nasci em 74, nasci 15 dias antes do 25 de Abril.

AV: Olha que lindo, que lindo ano.

CM: E eu e a minha irmã gémea, somos duas, e pronto, e claro que eu não tenho noção, não é, do que é não ter liberdade.

AV: E ainda bem, não é?

CM: Ainda bem, ainda bem, nasci no ano certo, não é?

AV: Pois, claro. Olha, eu vou-lhe contar uma história.

CM: Conte.

AV: Epá, eu agora rio-me, mas não tem graça nenhuma, porque os nossos telefones estavam todos vigiados, todos, e portanto, mas a gente nem se lembrava, imagine, a se a gente se lembrasse, ninguém nunca falava por telefone, não é?
E eu lembro-me um dia, estava em casa, e eu sou, fui e sempre fui, boa cozinheira, e havia um bolo que eu fazia muito, e que a minha tia, uma das minhas tias, gostava muito, que era um bolo, não sei se já alguma vez comeu, porque eu não sei se se lembra, uma receita, com ovos e creme que era uma coisa que se chamavam "Os russos", não sei se conhece?

CM: Os?

AV: Os russos.

CM: Russos, ai, não conheço, não conheço.

AV: ***Nunca comeu, mas ainda se vê muito por aí. E eu, já que o meu marido ia ou eu, alguém do lado de casa ia mandar-lhe aquilo à senhora, e eu liguei para ela, e ela já estava à espera, e eu só lhe disse, "Oh tia, só para dizer que os russos já aí vão", desliguei. E quando eu cheguei cá baixo à porta, estava a polícia toda à minha espera, a perguntar onde é que estão os russos, quem é que trouxe os russos, como é que os russos entraram. Porque então os russos eram impossíveis de entrarem cá, não é.***
E disse que eram bolos mas, levaram-me para a cadeia, lá para a cadeia, e só por acaso, quando estava lá alguém na cadeia que me conhecia, e que veio dizer aos fulanos, ah, não, não, ela não, não, é isso mesmo, é os russos, é, é que eles largaram, porque eles pensavam que eu tinha russos em minha casa, porque os telefones estavam todos sob escuta, e hoje se ouviram aquilo para onde é que estão os russos, e como é que os russos entraram em Portugal, também era isso, não é?

CM: História fantástica.

AV: E eram coisas terríveis, eu lembro-me sempre dessas russos já aí vão, e pronto.

CM: Ai, que engraçado.

AV: Epá, eu ainda hoje quando como russos lembro-me sempre disso.

CM: Lembro-me disso, lembro-me disso, exato, aí. Como é que era o dia a dia no jornal? Como é que as coisas se processavam?

AV: Ah, a gente tentava, quer dizer, a gente tentava assim, eu só acho que eu sempre, não, depois fui para o Diário Popular, o Diário Popular era diferente.
Olha, uma vez, é uma vez no Diário Popular, o diretor cortou-me tanto, tanto, tanto, tanto, e eu entro para aquelas casas fora e digo: "Se o senhor hoje me corta, nem que seja uma linha, eu nunca mais aqui entro", porque era foi na altura do 25 de Abril, e o senhor olhou para mim e disse: "Professor, foi no dia 24 de Abril ou qualquer coisa?" E o senhor olhou para mim e disse: "Minha senhora, nesta casa nada mudou", depois não, no dia seguinte já ele estava fora do jornal, que era o 25 de Abril, não é?

CM: Exato.

AV: Porque era terrível, cortaram tanto, tanto, tanto, no Popular foi um jornal horroroso,

e era Lisboa não, era Lisboa um jornal de esquerda, e tentava sempre ajudar-nos e tudo, lá os patrões e tudo, e os diretores, agora o Popular, este que trabalhei nesses dois, nessa altura, e foi horroroso, mas pronto, já acabou.

CM: E disse-me a Irene Pimentel, que havia censores que nem tinham muita, não eram pessoas muito instruídas, que às vezes até era fácil de se enganar.

AV: Eles eram uns idiotas, claro, aquilo eram uns idiotas, também quem é que ia para censor, não é? E portanto eles eram todos idiotas, não tinham instrução nenhuma, e pelo menos ali davam-nos dinheiro e ganhavam dinheiro, pronto, era isso, era isso. Ah, não, não, os censores eram todos maus, é.

CM: Pois, bastavas dizer que não podia ter não, ou que não podia ter aquele nome, que eles seguiam aquilo à risca, não é?

AV: Eu lembro-me daquele dia em que cortaram todos os nomes, imagine, não podia ser. Claro, aquilo foi para o lixo e no final não saiu, é evidente.

CM: Lembra-se de alguma história em relação a isso e que conseguiram com palavras diferentes, mas censuradas, com palavras diferentes conseguiram publicar?

AV: A gente já dizia sempre, era tentar encontrar outra palavra que eles não entendessem, como eles eram burrinhos, não é? Mas não resultava muito, uns eram bons, havia sempre outros que sabiam, e eu não, isso não resultava, mesmo que a gente tentasse, tentávamos. Não, não resultava nada, e a censura, quando não havia para a censura, pronto, estava feito.

CM:Exato. Pronto, assim.

AV: E pronto, já tem tudo.

CM: Já tem.

AV: E repare que ainda continua a haver censura, mas agora a gente pode refilar, pronto.

CM: Pois, a gente agora pode, exato, dizer. Está bem, está bem, porque eu assim, eu estou a recolher estas histórias, vou começar a escrever, para depois também ter a parte teórica, não é? Que eu tenho que escrever, não é? Já sabe como é que é, mostrar.

AV: Evidentemente, é isso.

CM: E depois tenho que começar a desenhar, a fazer a minha novela gráfica. Em banda

desenhada, não é? Contar, mostrar as personagens, acho que ia ficar engraçado, bem, vamos ver.

AV: Ai, fica com certeza, mas se quiser alguma coisa só dizer.

CM: Obrigada, Alice. Alice, um beijinho muito grande.

CM: Olha, um beijinho também, bom trabalho e obrigada.

AV: Se quiser alguma coisa, diga.

CM: Está bem, obrigada, um beijinho, obrigada, fique bem.

07 ENTREVISTA

IRENE FLUNSER PIMENTEL

Entrevista realizada em julho de 2025, por videochamada pelo WhatsAPP

CM: Enquanto historiadora, como descreveria o impacto estado novo na vida quotidiana das Mulheres portuguesas?

IFP: Portanto, o Estado novo dividia, atribuía a homens e Mulheres, aliás, também aos poetas clássicos legais as funções diversas. Aos homens cabia portanto, ganhar o ordenado para cuidar de uma família e às Mulheres cabia, segundo o código civil 1867. Portanto, prestar obediência ao marido, que era sempre o chefe de família e, portanto, ocupar-se do espaço doméstico e do espaço e da educação e cuidar dos filhos, também os ascendentes e os descendentes. Mesmo que trabalhasse fora de casa, o espaço doméstico era sempre a sua missão. As mulheres em geral , casavam-se muito cedo e era esse o seu destino, o casamento e terem filhos. Num período em que quanto mais filhos tinham, quer dizer o Regime, até porque, quer dizer, não era para as famílias, porque isto era terrível para as famílias, mas para o regime, porque nos anos 30, quando isto tudo começa no século XX, quanto o regime começa, evidentemente que é ainda um período em que se cria filhos para a força de trabalho, na produção e também para em caso de guerra, protegerem e defenderem a chamada pátria. A situação das Mulheres, era de tal maneira uma função particular em traumas, portanto, seu lugar era de tal forma particular, que evidentemente que isso implicava elas não puderem exercer em determinadas posições, por exemplo, ser diplomata, ser juíza, não podiam, até porque consideravam que as mulheres não teriam capacidade para esse tipo de tarefa. Depois haviam outras que tinham que pedir autorização ao Ministério da Educação para se casarem que era o caso das eficientes escolares e das professoras primárias, isto porque o Ministério da Educação dava ou não dava autorização para se casar com determinado marido ou futuro marido se as classes sociais não eram idênticas. Portanto não se queria nunca, por exemplo, no lar conjugal a classe social da mulher fosse considerada superior ao do homem. E portanto quem era o árbitro disso era o ministério da educação. Depois haviam também algumas profissões que não se podiam casar sobretudo as enfermeiras dos hospitais civis até 1962. Depois isto também termina porque ia contra a própria ideologia do regime. Então se se diziam que as mulheres tinham como missão o casamento, então como é que era não permitir essas mulheres casarem-se. Muitas delas casavam-se à mesma pelo civil em Espanha, mas depois os seus filhos eram considerados ilegítimos. Portanto, aliás essa figura do filho ilegítimo foi algo de absolutamente terrível. Porque o filho ilegítimo, não tinha qualquer direito, muitas vezes de filho de pai incógnito, da mãe era mais difícil porque nascia dela, não é. Mas também havia casos desses e isso era muito frequente, de tal forma que uma das primeiras ações logo a seguir ao 5 de Abril, é precisamente pelo fim da proibição do divórcio, do casamento pela igreja. Mas praticamente todas as pessoas em Portugal casavam-se pela igreja e ficou impedido do divórcio a partir da concordata de 1940, justamente como as pessoas não se podiam voltar a casar, muitas vezes tinham famílias fora , portanto, da lei digamos, da lei do estado novo e os filhos eram considerados ilegitimos. Ora, para a manisfestação a seguir do 25 de abril é justamente uma manifestação aqui pavilhão de desportos aqui de Lisboa, para que fosse revista a concordata, nessa matéria e sobretudo para terminar com a figura do filho ilegítimo, que de facto terminou. Isso era algo absolutamente terrível. Agora as tais histórias é que eu já não me recordo muito bem.

CM: Dra., eu acho que à medida que lhe vou fazer as perguntas (estava a pensar nisso), a dra. poderá se lembrar, eu acho que é o que vai acontecer, ontem com o Francisco Fanhais também foi assim, ele também foi-se recordando teve que se lembrar de tudo outra vez (ai meu Deus). Mas correu bem. O sr. com a idade que tem, tem uma memória espetacular. Lembrou-se de tudo o que nós tínhamos falado e mais lembrou e ainda foi melhor. Uma coisa que eu estive a pensar, é, como é que as mulheres perdiam direitos quando se casavam e ainda queriam/gostavam de casar. Isso era uma das coisas...

IFP: Pois, mas claro, mas o problema é também, é preciso ver que segundo os costumes e segundo a sociedade era terrível ser mãe solteira, era uma coisa horrível. E ser mãe divorciada, atenção, lembro perfeitamente de isso, havia o caso, por exemplo no meu liceu, portanto, uma colega minha, cuja mãe se tinha divorciado do pai e eu lembro-me nos anos 50/60, ela tinha vergonha de ser filha de pais divorciados e era uma coisa terrível, não é? e muitas vezes nos liceus públicos portugueses, porque eu estive no liceu Francês, não é?, nos liceus públicos portugueses as próprias professoras, muitas vezes chamavam atenção desse aspecto e isolavam essas miúdas no seio, assim como por exemplo era terrível que essas miúdas não fossem católicas. Isto é não tinham religião, porque os pais não tinham religião, não é?, e que muitos dos pais tinham de pedir autorização para elas não frequentarem as aulas de religião católicas que eram obrigatória. E portanto os pais pediam isso e muitas vezes, eu conheço casos de miúdas que tinham imensa vergonha e que ficaram quase como isoladas no seio da turma porque as professoras chamavam a atenção porque as meninas não eram baptizadas ou não tinham religião, etc, etc. ou tinham ou religião, ou era judia, ou era protestante. Eram minorias. mas era o que acontecia.

CM: Claro,

CM: Que papel desempenharam as mulheres na resistência ao regime? Acredita que houve uma forma própria mais descreta ou invisível da resistência feminina?

IFP: Sim. Aliás, o feminismo, portanto a luta pela igualdade entre as mulheres e homens e pelos direitos das mulheres, é o feminismo ao fim e ao cabo, era muito mau visto durante a ditadura. Portanto, as mulheres da primeira república tinham criado organizações e associações femininas e feministas que lutavam sobretudo pela educação das mulheres e pelo direito ao voto. Como se sabe o regime republicano fez o favor entre muitas aspas, de proibir às mulheres o voto. Porquê? Porque tinham medo que as mulheres votassem pró monarquia, pelos padres e por ai fora. Portanto proibiram por e simplesmente assim como proibiram todos os analfabetos também a todas as mulheres o voto. Quando surge o regime Salazar em 1926 e depois o estado novo a partir de 1932/33, quando Salazar passa a presidente de conselho de ministros, o termo feminista é muito mal visto. Portanto a luta pelos direitos das mulheres ficou sempre em segundo lugar. Continuou haver organizações feministas, por exemplo o Conselho Nacional das mulheres Portuguesas que vinha da primeira República e que tinha sido em 45 dirigida por Maria Lamas. Assim como outra organização, Associação feminina Portuguesa para a Paz, acho que era assim, AFPP que foi criada 1936 que era sobretudo constituída por mulheres da oposição ao regime, também essa continuou a existir. O Conselho Nacional das mulheres Portuguesas,

foi proibido em 46, em 47, peço desculpa, e Associação feminina Portuguesa para a Paz em 52. Porque o Estado Novo considerou que havia organizações femininas que eram as organizações estatais, criadas desde 1936 e 37 , portanto a Obra das Mães pela educação nacional e sociedade portuguesa feminina e consideram que as mulheres não teriam de ter organizações próprias não estatais. Poderiam ir para organizações estatais. E isso fez que também na oposição ao regime, por exemplo, o partido comunista que era tal vez a organização mais organizada ao longo dos anos, sempre a sofrer prisões mas a reorganizar-se sempre. Que era aquela que estava mais ativa na clandestinidade, de certa forma também recusou, portanto, a organização feminina especifica que lutasse pelos direitos das mulheres. Porque considerava-se que a questão principal era a luta de classes, tinha de ser contra a ditadura, derruba-la levar o socialismo pelo comunismo e então ai as mulheres teriam a mesma igualdade que os homens. e por isso as mulheres eram aconselhadas e incluídas na mesma luta que os homens e com as mesmas reivindicações. E isto durou até ao 25 de Abril, só em 25 de Abril é que nascem organizações femininas Feministas próprias e até tem, tiveram bastantes dissabores, desde logo o movimento de opressão das mulheres, criado na consequência do 25 de Abril, que pede para fazer uma manifestação no parque Eduardo VII e quem lá vai, são homens que as atacam e insultam. E isto, por esta razão também, a luta feminista e a luta pelos direitos específicos das mulheres, de reprodução, para salários igual, trabalho igual e por ai fora, ficou sempre recôndita, ficou sempre à parte e não desabrochou, em termos práticos.

CM: Muito bem.

IFP: Evidentemente na oposição, socialista, republicano ou comunista e por vezes nas eleições, sobretudo quando houve candidatos unitários da oposição nas eleições presidênciais de 49, em que o candidato foi o candidato o militar Norton de Matos, general Norton de Matos e em 58 quando o candidato foi o general Humberto Delgado. Aí houve no seio dessas candidaturas da oposição que nunca chegaram até às eleições, exceto o Humberto Delgado. O Norton de Matos não. Havia de facto ai organizações ou associações, ou secção digamos feminina e sobretudo na campanha de Norton de Matos, mas também na outra e elas participavam nos comícios das candidaturas. É aí, mas sempre também aí, com umas preocupações, relativas às reivindicações femininas e feministas, a educação, o voto porque as Mulheres podiam votar, mas tinham, mas tinham que ter determinado curso, secundário, ou superior, ou pagar determinado imposto. Passo que os homens podiam mesmo sendo analfabetos, podiam recensear e votar. E, portanto, era esse tipo de reivindicações que ao longo das décadas foram exigidas por juristas, sobretudo por exemplo Helena Guimarães, que mais tarde depois, na sequência do 25 de Abril, participa com outras Mulheres juristas na Revisão do Código Civil. Que era o Código 1867, que foi reformulado em 67, 1967, durou 100 anos, mas no de 67 continuava o homem como chefe de família e depois, todas as outras discriminações relativamente às Mulheres.

CM: Não se recorda de, como é que hei-de dizer, dentro desse género de organizações que as que as Mulheres conseguiam formar, não é, de alguma história que tenha a ver com com a polícia, com a PIDE, neste caso, com alguma coisa que tenham sido mais interventivas .

IFP: Essas tais organizações tiveram o cuidado, porque sabiam que a PIDE estava sempre

de olho nelas, não é?, porque eram constituídas por, pessoas da oposição ao regime e então tiveram sempre o cuidado ter uma ação, estritamente feminina educativa, muitas vezes ou cultural. E, evidentemente, quando elas são proibidas, a PIDE vai buscar algumas delas e prende-as sobretudo à associação Feminina para a Paz, mas também no Conselho Nacional das mulheres Portuguesas. E porque, sobretudo a nível da direção, que era o lhes interessava, não é, portanto, neutralizar essas organizações ao nível da direção.

CM: OK. De que forma a censura moldava ou controlava? De que forma a censura moldava ou controlava o pensamento e o comportamento das pessoas mesmo nos gestos mais banais?

IFP: Nos gestos mais banais e mais privados, porque a censura durante a ditadura de Salazar e Caetano um bocadinho menos, mas também virada para outras questões, era uma censura que queria ao mesmo tempo, divulgar, portanto, fazer a propaganda do regime, dizendo que era o regime mais paradisíaco, melhor do mundo. E, ao mesmo tempo, queria eliminar o conhecimento de alternativas que eram fim e ao cabo, a democracia, que existia noutros países da Europa e que a imigração, para França, a Alemanha passou também a conhecer. Porque os imigrantes passaram a viver em democracia, onde a greve era permitida, onde a luta por melhores salários era permitida, por melhores condições de trabalho e por ai fora e aqui não podia porque tudo isso para proibido, mas eu agora perdi-me um pouco. Agora estava a dizer, sobre a censura, portanto, esse é algo, não, portanto, a censura é sobretudo de uma censura prévia na imprensa. É preciso também ver que muitos portugueses e portuguesas ainda mais eram analfabetas, não liam. Portanto, isto era dedicado mais para uma determinada camada das média, da pequena burguesia, média burguesia jovem que lia jornais. Então, por exemplo, não era só a proibição que eram manifestações clandestinas proibidas e reprimidas também não era só dizer que havia prisões, porque isto, também se dizia, que haviam prisões por razões políticas para fim ao cabo, aqui não regular a passividade política no seio dos portugueses. Mas, tudo o que era privado também era proibido. Por exemplo, não se podia falar de crimes, adultério, aborto, suicídio porque num país tão bom, com um governo tão bom, que era terrível porque era uma miséria terrível, mas tão bom propagandista. Não havia neste país, suicídios, aborto, crime, adultério, por ai fora. É evidente, havia, como em todos os países.

CM: Exatamente.

IFP: O problema em democracia é muitas vezes: "é muito pior hoje" dizem pessoas que ou se esqueceram que têm idade para terem vivido o antigo regime, ou então mesmo razões políticas, dizem que é muito pior hoje do que era antes. A insegurança nas ruas, pois com certeza não havia insegurança nas ruas porque estava tudo censurado, não é?, nos jornais, e mesmo quando nós hoje, queremos fazer a história desse período, por exemplo, outra coisa que se diz muito é que a corrupção, na, portanto, cresceu de uma forma desmesurada a partir da democracia, do 25 de Abril. Não, o que cresceu, foi denuncia a corrupção e de outros fatores. Claro, que havia muita corrupção no antigo regime. Aliás, o regime em si era a corrupção. Só que, evidentemente que os das mesmas famílias eram convidados para os mesmos cargos e por aí fora. Não era preciso, e Salazar, não precisava de ser corrupto, que era ele que mandava naquilo tudo, não é?

CM: Claro.

IFP: E, agora o que é curioso é ao fazermos a história, ao investigarmos, claro que não é nada fácil, porque por exemplo, não podemos contar com a imprensa que é uma fonte muito importante normalmente, porque a imprensa sabemos que ela estava censurada. O que é interessante é ver e isso temos acesso, mas só ao Século, jornal O Século e esporadicamente a outros jornais, temos acesso aos cortes da censura. E isso é muito engraçado, porque vê-se, o que é que os censores queriam cortar. Por exemplo, no cinema e no teatro. Eles cortavam sistematicamente o que consideravam ataques à moral pública, ou à moral habitual, católica e portuguesa. Eles é que inventavam essa moral. E por exemplo, no cinema, havia beijos na boca ou situações sexuais, eles sistematicamente cortavam isso tudo e às vezes ainda faziam pior. Para cortar isso tudo, de repente chamavam a um casal, por exemplo, que era mostrado no filme irmãos, para tal. Eu por exemplo, lembro-me do caso que é *O Rei de Nova Iorque* do Charlie Chaplin, que a censura, a dado momento há um miúdo que diz ao Charlie Chaplin, ao rei de Nova Iorque, o pai está preso e eu perguntei e porquê? Porque ele é comunista. A legenda, muita gente não sabia a língua, as línguas, não é, e estava tudo muito legendado. E a legenda é: "meu pai está preso, porque é ladrão". Pronto. isto tudo, alterava o sentido do filme, não é? Na revista à portuguesa, no teatro, o que, os atores e os encenadores faziam é que quando ia lá, a censura, normalmente era no ensaio geral, ou por ai fora, eles abdicavam de dizer certas coisas. E sobretudo na revista, onde havia alguma, pronto, uma propensão para dizer coisas consoante as noites, a acrescentar coisas, pronto. Agora muitas vezes vai os censores e a PIDE estava lá para ver se a censura estava a ser cumprida relativamente a esses espetáculos.

CM: Ontem, o Francisco Fanhais falou-me de várias coisas que lhe aconteceram com a PIDE.

IFP: Os cantos, os cantos de intervenção, claro, a PIDE, mas depois é muito engraçado porque ou a PSP, a PIDE iam assistir, por exemplo, um dos festivais em que eu estive presente que foi o festival de (ai como é que aquilo se chama...) Vilar dos Mouros, aquilo é de rir à gargalhada, ver o que, o elemento da polícia podia ser da PIDE ou da PSP, dizia porque ele próprio, não percebia muitas vezes as letras. Então inventava e dizia, "Ai até disseram isto e a c'outro e não sei quê". E estavam sempre presentes em tudo o que era o local de encontro, digamos assim, portanto não se podia fazer comícios, a não ser na experiência eleitoral e tinham de ser autorizados e sempre com a policia presente, por exemplo, em todo o período, Marcelista estava sempre um elemento da PSP, no palco porque era normalmente em teatros e quando se falava a palavra guerra colonial ou colónias, ele tinha a capacidade para fechar a sessão. Encerrar a secção.

CM: Pois, era mesmo...

IFP: ***Eu não tenho quanto a essa história de, por exemplo, numa da mãe do Carlos Aboim inglês que foi um elemento Partido Comunista que foi preso e elas e ela também era da oposição e, aliás, ela também foi perseguida porque ela tinha um colégio particular, e foi proibida de continuar no Colégio e depois ficou sem possibilidade de trabalhar na educação e passou a fazer costura e coisas assim. Ela assistiu ao julgamento na boa hora, portanto, onde***

estava, onde o filho estava a ser julgado e, a dada altura, o filho, portento faz um discurso, porque eles faziam muito, não é, os presos políticos, dizendo que tinham todo o direito, que era sua opinião e não sei quê, até porque, segundo o artigo oitavo da Constituição Salazarista estava permitida, a liberdade de expressão, que é até da associação, pois havia uma pequena frase modificada tudo, exceto quando as pessoas se exageravam e a se aproximavam da supressão e, portanto, era um regime que decidia quando é que estavam a ser subversivos, mas ela estava nesse julgamento e a dada altura, levam, levam pleno tribunal, o filho para as masmorras que havia no próprio Tribunal, devem-no ter espancado. E ela disse "fascistas! fascistas!". E o Tribunal Plenário juiz imediatamente dizia esta Senhora também, porque está aqui fazer um comício e ela explicou?, não, eu estava a dizer que "faz-se isto? faz-se isto?". *(Risos)* Que as pessoas, por exemplo, os jornalistas também utilizaram muito, sobretudo no Marcelismo, é que, portanto, inicialmente o próprio jornal República que era da oposição, a forma como queria mostrar, tinha sido censurado, porque a censura, ou eliminada o artigo, ou eliminava a frase, ou eliminava todo o artigo. E quando eliminava todo o artigo, a República, ainda pôs os espaços em branco, o que para quem lê a República que era pessoas, a quem mais oposição, sabia o que é que tinha acontecido. Claro que foi proibido também deixar espaços em branco. Depois, por exemplo, Zeca Afonso não podia ser mencioná-lo porque uma das coisas da censura também tudo a partir de 1965, quando Salazar tomou conta da própria censura através do Secretária de Estado. A partir daí o grande truque era não mencionar. Ao não mencionar, por exemplo, determinados escritores, esses escritores não existiam. E as pessoas liam. E um escritor precisa de ser conhecido para editar o livro e pôr a publicá-lo. E durante o Marcelismo em geral, os próprios jornalistas, tinham, tinham formas de contar as histórias. Por exemplo, quando foi o golpe das Caldas, em 16 Março de 1974, antes do 25 de Abril, o golpe Spinolista que falhou, O República descreveu os acontecimentos, como eles vinham das Caldas da Rainha e foram apanhados a meio pela tropa do regime e pela PIDE, DGS na altura, contou a história, como se fosse um jogo de futebol. Pessoas no Sporting tinham ido ao Porto, mas que depois ao voltar, tinham sido travados e não sei quê, quem sabe outra coisa e como não podiam falar do Zeca Afonso, então um dos jornalistas num suplemento do diário de Lisboa, Mosca, o que é que ele pôs?, pôs, começou a falar de uma entrevista que fez a um cantor que se chama Acez Osnofa. Que era o contrário de Zeca Afonso, então ponham a espelho, se não se lembrarem deste cantor que tinha espelho e no espelho via-se que era Zeca Afonso. Portanto, por outro lado, também na Mosca, como as capas não iam à Censura, só o texto, eles aproveitavam e ponham coisas nas capas, claro que também aí a censura disso em pleno, acabou. As capas também vão ao censura.

CM: Espectacular. Nas suas investigações encontrou relatos ou testemunhos de Mulheres que usavam a criatividade, uma escrita à arte ou educação como uma forma de manter viva a liberdade interior?

IFP: Claro que sim. Aliás, porque em ditadura, a liberdade e regimes totalitários é mais complicado, não é?, mas em ditadura, sobretudo aquelas mulheres, professoras ou escritoras, porque sempre houve, não é?, só que, enquanto no início, tinham muitas vezes assinar com o nome masculino, depois começaram, mas eram muito perseguidas, por exemplo, a Natália Correia, era perseguidíssima, tudo que ela fazia era quase sempre censurado. Depois houve, também o caso das 3 Marias, não é?, que já foi em 71\72, no Marcelismo,

porque no Marcelismo, atenua-se um pouco a censura, aos livros sobretudo, por quê?, porque certa forma ele sabia, quem quer ler aquela literatura, podia ler. E conseguia. Ou porque, os próprios livreiros tinham livros proibidos, debaixo do balcão ou porque também iam pessoas que podiam ir, iam ao estrangeiro e compravam livros e, portanto, traziam e depois emprestavam, e não sei o quê e por ai fora. Mas, o que é que eu estava a dizer... As Três Marias, por exemplo, como sabe utilizaram as cartas portuguesas, sobre a guerra (...), e para no fundo falar na situação das Mulheres e, sobretudo, das Mulheres jovens também na altura não é?, mas isto já em pleno Marcelismo que é que acontece, foram levadas a Tribunal, considerado um crime o que elas tinham escrito, portanto, que ia contra a moral pública e por aí fora, o que acontece é que felizmente isso passa-se em 72, não é?, e depois a justiça também demora muito tempo e elas finalmente só são julgadas já depois do 25 de Abril e é absolvido, não é?

CM: Muito bem.

IFP: Era difícil também, porque segundo a lei, segundo código civil, o que lá estava até 1967 era complicado, as Mulheres não podiam, ter direitos de autor receber direitos de autor, abrir contas bancárias. Claro que como a ditadura é muito longa, isto foi evoluindo e muitas vezes algumas coisas começaram a ser permitidas. Vou falar de uma. As Mulheres tinham que pedir autorização ao marido para saírem do pais, e os filhos também, pronto. O chefe da família é que devia decidir se elas saíam ou não. Só que com a emigração e o aumento da emigração. Quem é que saiu? os homens. É normalmente quando eles já estavam, já tinham emprego ou já estavam há algum tempo, chamavam as famílias e o próprio regime francês, os regimes democráticos francesa, alemão e outros... belga. Fizeram uma coisa que aqui estão a querer eliminar, que é juntarem as famílias. Pronto. E as famílias, as mulheres tinham que ir colocar-se ao estrangeiro, ir ter com os seus maridos. Para obedecer aos maridos, mas entretanto, os maridos tinham ido com destino em mente e alguns não estavam legalizados. E, portanto, o Marcello Caetano acabou com essa, esse pedido de autorização das Mulheres. Está a ver? Cada vez que o próprio regime os necessitava, acabava com algumas coisas. O próprio Marcello Caetano, foi buscar a Maria de Lurdes Pintasilgo, que era procuradora à Câmara Coorporativa, para em 70 realizar um estudo sobre as Mulheres em Portugal. Porque, evidentemente, com a guerra colonial, com a emigração, cada vez havia menos homens em Portugal. Com força de trabalho e, portanto, as Mulheres tiveram começar na mesma, elas já trabalhavam em todo lado, tinham ou salários muito menores. Só que a ideologia fingia que não, porque durante os anos 30 e 40, a ideologia dizia, as Mulheres têm que voltar ao lar. Portanto, em pleno Marcelismo, já nada disto é exequível. Já havia muitos serviços. As Mulheres estavam em grosso nos serviços, também estavam em muitas das indústrias que eram estritamente femininas, como se viu depois do 25 de Abril, que houve lutas de, em determinadas empresas femininas, especificamente femininas, que eu vi ainda agora uma fotografia numa exposição muito boa, que aconselho a ver, mas é sobre o 25 de Abril, portanto, é do 25 de Abril até 25 de Novembro e que se vê essas fotografias das Mulheres, a pararem ass fábricas com os bebés e a amamentarem no próprio local fabril e por aí fora.

CM: E onde é que é doutora essa exposição?

IFP: É Almada junta a "Venham mais cinco".

CM: Ok.

IFP: É Almada, junto à antiga Lisnave, que era aquela grande empresa, pronto. E é muito interessante.

CM: Vou ver se... E até 25 de Novembro, é isso?

IFP: A exposição é baseada em fotografias feitas pelos fotógrafos estrangeiros, que acorreram a Portugal logo souberam 25 de Abril. Portanto, elas são de 26 de Abril. É até ao 25 de Novembro.

CM: Ok. Sim, tenho, tenho aqui escrito. Para não me esquecer, e então logo próxima. Poderíamos dizer que havia uma espécie de cultura do silêncio imposta interiorizada? Como é que esse silêncio manifestava nas relações sociais e familiares?

IFP: Eu até escolhi o esse tema, esse tema de silêncio, para caracterizar o antigo regime, sobretudo na sua fase antes de 30\40\50, porque depois a partir de 60, as coisas já começam também a mudar, a guerra colonial, a emigração, pronto. Já é muito difícil manter o Portugal virado costas e completamente isolado como Salazar queria, mas a questão do silencio era fundamental, porque de facto, as Mulheres e as crianças e os jovens eram silenciados, portanto a censura, o que é que faz?, silencia e a repressão política, o que é que faz? silencia as opções políticas ou atividade política e instiga, pelo o contrário a passividade? Não é?, que era uma coisa que eu acho que, o regime teve alguma eficácia, porque era de tal maneira perigoso, um governo sem política, como se dizia, e a política era para certas pessoas, aqueles que mandavam, aquela célebre frase do Salazar logo a seguir à Segunda Guerra Mundial "obedece quem deve e manda quem pode". Claro. E portanto, não há cá democracia nenhuma, não há cá coisa nenhuma, e de facto o silêncio, é fundamental. O silêncio de falar sobre determinados aspetos. Sobre política, por exemplo. Eu lembro que depois do 25 de Abril, vieram umas pessoas amigas do estrangeiro, fomos jantar ao Bairro Alto, mas logo pouco tempo depois eu, a dada altura, eu estava a começámos a falar de política e eu reduzi o meu, o meu tom de voz e foram eles os estrangeiros que me chamaram a atenção. Mas porque é que reduziste o teu tom de voz? Porque era assim. Pronto. Isto, e o silêncio pura e simplesmente há temas que não se falam. Há coisas quais não se fala, não te metas em política era a grande frase.

CM: Exatamente. Como vê a importância de resgatar estas histórias pequenas, muitas vezes esquecidas ou não registadas na construção da memória coletiva sobre o estado novo?

IFP: Claro, acho fundamental porque são os aspetos privados, os aspetos domésticos, como, por exemplo, vou-lhe dar um exemplo a questão da guerra colonial, sairá só do tabu, quando finalmente, e é preciso que as pessoas estejam vivas porque aquilo foi um trauma terrível, para uma grande parte dos portugueses, por exemplo, aqueles todos que fizeram a guerra, foram obrigados a fazer o serviço militar e depois muitos deles, lá está

no silêncio, pura e simplesmente, calaram-se. Daí também, que hoje se sabe que há um... aquela coisa, pós-trauma, não é? Tinha este fenómeno que era como se não existisse. Repare, todos aqueles homens evidentemente que vieram traumatizados, calaram muito o que fizeram, porque na guerra evidentemente o que se faz, não é o que nós ensinamos nas escolas e acho, e portanto muito daquele stress pós-traumático foi contra as Mulheres. E quando? Só mais tarde é que alguns deles passaram a falar já com os netos, porque queriam deixar qualquer coisa dito ou se escrever, mas ainda está muito a haver 50 anos depois, isto ainda está muito, ainda está muito debaixo do silêncio.

CM: Enquanto mulher cresceu num país sem liberdade. Houve algum momento, ou gesto por mais pequeno que fosse, que a tenha feito sentir-se livre ou resistente?

IFP: Sim, quando ia ver, olhe, qualquer coisa cultural onde nós nos deslocávamos, por exemplo, mas eu tive, eu era uma privilegiada, por exemplo, São Luís teve durante muito tempo festivais de teatro francês. A língua francesa, em Portugal, na minha geração, era a língua falada, segunda língua mais falada, além do português, para quem falasse. E o simples facto de nós irmos ver o teatro francês, não era sujeito à censura, lia literatura francesa, que não era sujeita a censura. Tinha jornais, também estrangeiros, nós fazíamos assinaturas e depois emprestávamos uns aos outros. E depois, pronto, e havia uma série de coisas que nós fazíamos que, por exemplo, eu consegui ter *O Couraçado Potemkin*, numa cópia, em 8 mm e passei muitas vezes, pedia ao meu pai, o projetor e passei muitas vezes em minha casa, claro que eram secções completamente clandestinas, em nós sabíamos muito bem quem convidávamos. E fazíamos com o livro, o filme era proibido. Eu, não sei se lhe contei noutro dia, aquele episódio da Gulbenkian em 1973. Pronto. A dada altura houve um ciclo de cinema do Roberto Rossellini, que é um cineasta. Começou por ser neorrealista, mas pronto, um cineasta italiano proibido em Portugal. Cada vez que, sobretudo os primeiros filmes, eram muito políticos, ele era do Partido Comunista Italiano e era sempre proibido. E o Bernardo da Costa, que era um cinéfilo e que colaborava muito com a Gulbenkian e a Gulbenkian era também o espaço de liberdade. Porque era ao fim ao cabo permitido, porque é que foi, a Gulbenkian foi durante muito tempo, um Ministério da Educação, porque era através da Gulbenkian que nós acedíamos à cultura e normalmente havia algum cuidado em não censurar tudo. Claro que a Gulbenkian, a sua administração também tinha certos cuidados. Mas realizou esse ciclo de cinema, e eu pessoalmente assisti e sobretudo ao longo dos filmes que era, chamada *Roma, cidade aberta* com Anna Magnani, passada em pleno em plena ocupação Nazi em Roma, e ela é morta pelos Nazis, pronto. E quando o filme termina, ele estava cheio, repleto e a própria Gulbenkian começou a chamar, nas escadas da Gulbenkian. Ouve, enquanto que aquilo baixou, portanto, a luz, passou o genérico e houve palmas durante, sei lá quanto tempo, foi uma manifestação, era o tipo de manifestações que nós fazíamos. E estava lá, o diretor da cinemateca Francesa. Ele é que tinha trazido os filmes, porque os filmes como estavam proibidos, não existiam em Portugal, as cópias. Ele tinha as trazido, estava ao lado de Bernardo da Costa e diz a Bernardo da Costa, perante aquela reação, que nunca mais acabavam as palmas, este país vai mudar em pouco tempo. O que é certo é que mudou pouco menos um ano depois. Porque com esta reacção, é óbvio, que a ditadura não vai poder continuar por muito tempo. Ele não sabia que ia ser através de um golpe de estado

militar, não é? Mas o que ele percebeu é que a opinião pública, os jovens sobretudo, já estavam completamente contra esse regime e na prática, foi isso que aconteceu, foram apoiar o golpe de estado mal ele surgiu, não é?

CM: Exatamente. Que conselhos daria a alguém que pretende contar visualmente estas estas histórias através da ilustração para que a memória não se apague e continuo viva nas nossas gerações?

IFP: Olhe, o único conselho enquanto historiadora que eu dou, evidentemente que é o conhecimento histórico e do contexto, não é, para não haver, digamos, evidentemente, que a ilustração, a banda desenhada é ficção. Agora, é como a literatura de ficção baseada na história, que convém que não seja demasiado fora, aquele, que não esteja, claro que as personagens criadas para isso, mas, que não deixe de falar, por exemplo, quando se fala da ditadura portuguesa e dos jovens, por exemplo, falar da guerra colonial. Falar da cultura, da música, do cinema que foi muito importante, que há toda uma cultura jovem, que sobretudo a partir de Maio de 68, tem muita influência e também têm em Portugal. E que isso tudo contra, contribuiu também para a deserção das pessoas relativamente ao regime, não é? o regime perdeu completamente a hegemonia sobre as pessoas, ideológica e política. E o que eu diria, era sobretudo manter uma realidade, para não, as coisas não serem depois, portanto, que não semeiem a incredibilidade, para serem credíveis, tem que ter um mínimo de aproximação com o contexto e o conhecimento. Portanto, talvez seja só isso, porque eu acho que é toda uma criatividade que isso aí não me compete guardar.

CM: Eu quero...e o que acho que é toda uma criatividade que isso aí não me compete comentar, não é claro. Eu pretendo contar as histórias e eu estou a pensar em novela gráfica que é contar as histórias como elas aconteceram, usar personagens, usar pronto, as imagens dentro de um cenário mais real possível, não é, daquilo que eu consigo perceber...

IFP: As manifestações, as poucas que havia que eram o 1º de Maio ou contra a guerra colonial mais no fim do Marcelismo, quer dizer, aquelas manifestações, havia alguém que gritava uma palavra de ordem, havia outros que gritavam e vinha a polícia e acabava logo a manifestação. Portanto, pôr uma manifestação com alguma duração durante esse período é falsificar a realidade, não é? É esse sentido é que é única coisa que eu faço. Aliás, há agora muita propensão também para o quotidiano não é?, eu acho muito interessante e sobretudo agora também há um livro, que, portanto, eu ainda não comprei, mas que acho que está muito na moda, que é objetos da ditadura. Que é um livro de uma jornalista que eu agora não me lembro o nome. Mas acho que se chama mesmo Objetos do Estado novo ou alguma coisa assim.

CM: Deixe-me só escrever. Porque isto, é muito a ver, pois os objetos do quotidiano têm muito a ver, com a própria realidade quotidiana, não é?

IFP: Por exemplo, estava-me a lembrar agora uma coisa que é impossível hoje existir. A palmatória, que existia na escola.

CM: Exato. Eu, eu ainda apanhei isso.

IFP: Ainda apanhou?

CM: Eu andei num Colégio de freiras só na, pronto, na altura da primária e apanhei e a professora, dava como pó de giz. Houve coisas que se mantiveram, agora é impensável, não é?

IFP: Sim, sim, agora é impensável.

CM: Agora até, acho que exagero. Quer dizer, no aspeto que tudo agora é possível.

IFP: É evidente, é claro que sim, porque há uma disciplina e mesmo, eu sei, porque eu também fui jovem, nós éramos indisciplinares e éramos contra a disciplina, mas precisávamos dela.

Cm: Exatamente, claro.

IFP: Se cada pessoa fizesse o que lhe apetece-se, está a ver o que acontecia, não é?

Cm: Exatamente, exatamente, a disciplina, é necessário na educação, completamente, para nos balizarmos e percebermos até onde a gente pode ir, não é? (...) Ele pode ir ou não pode ir(...)

IFP: Aliás é um bocadinho, também, por isso, penso eu, por uma educação que acabou, qualquer, que nós vemos hoje também se calhar muito, os insultos, por todo o lado. Pacheco Pereira escreveu uma coisa muito interessante, não sei se via a Colaca?

Cm: Não, não, não vi.

IFP: No Público deste sábado, vale a pena ir ver. Ele limita-se a transcrever, portanto, e-mails, comentários que recebeu, as suas intervenções. Só diz isto (...). E depois percebe-se que aquilo é tudo a mesma gente por exemplo há termos que são sempre os mesmos. "A Dama vais ficar sem a mama", coisas assim (...)

CM: Exato Ai meu Deus é agora agora as coisas acho que precisava de se perceber que a, tem que haver aqui tem que haver algo, não tem que haver um equilíbrio

IFP: Claro, a liberdade de expressão, que é fundamental, não significa insultar as pessoas e dizer não importa aqui qualquer disparate ou mentira, não é? A Terra é plana ou o que quer que seja.

CM: Sim, sim, isto agora está a passar para uma, estamos numa fase da vida em que estamos a discutir, a liberdade de expressão, até onde é que nós temos a liberdade de expressão, até onde ela chega, até onde ela é...

IFP: A nossa moral e os nossos valores, nós próprios devíamos saber, não é?

CM: Claro, exatamente.

IFP: Quer dizer há coisas que nós aprendemos.

CM: Exatamente doutora, nós próprios é que devíamos saber até onde é que devemos ir obviamente, e não e não passar...

IFP: Informadores. Eu, eu toda a minha vida, ao mesmo tempo que havia informadores, pagos, para, portanto, informar sobre as pessoas e estragarem a vida das pessoas. Porque na altura da ditadura uma das coisas que nós sempre aprendemos é não ser queixinhas, desde pequenino, não é? E agora o que parece, é que ser queixinhas é que o valor.

CM: É exatamente, não é as coisas acho que... extrapolaram um bocado, acho que há aí um bocado, pois... ficou-se... não tínhamos e agora passamos a ter tudo.

IFP: É, e a ética deve de moldar, não é. Portanto, é isso também que aconselharia, sempre quando se faz qualquer coisa, se cria qualquer coisa e mostrar Banda Desenhada, isso, ter ao contexto, não contar aldrabice, vou-lhe dar um exemplo, há uma coisa que toda a gente e muitos miúdos vão ver, há um filme que se chama o rapaz do pijama às riscas.

CM: Sei. Eu não vi. Eu sou sensível a esse...

IFP: Eu passei pelo mesmo, aquilo que está ali não foi possível, aquilo não era possível e de uma certa forma falsifica a realidade, está a ver? Por isso as pessoas, "ah! é muito giro e não sei quê", é, mas aquilo não era possível acontecer.

CM: A fazer aquilo,... ir,... aparecerem lá. O menino que está num lado e o outro que está... Pois, não é, não era real. Claro que não era possível, claro, aquilo é um bocado. Sei Lá, até até um bocado poético

IFP: Mas que acaba por falsificar a realidade. Por isso é que eu dei como exemplo, está a ver? Porque, pode criar melhor (...), isso acho tudo muito bem. Agora aquele facto, assim como aquele filme que até foi muito conceituado e não é um mau filme. Que eu agora já não me lembro como é que se chama, mas que era de um italiano e que também é uma ficção. Passa-se num campo de concentração.

CM: Ah! Eu estava-me a lembrar disso, que ganhou Oscar, A vida é Bela?

IFP: Exatamente Também não era possível.

CM: Pois, eu, mal a Doutora falou nisso, lembrei-me desse.

IFP: E há pessoas sobreviventes, agora cada vez há menos, que se revoltaram muito contra esse filme. Ele até um bom filme, mas tem esse problema. Quem é esse relato? Eu acho que esse filme vai para além, pronto, da história não é, que foi uma época horrível, meu Deus, mas que fala do amor entre o pai e o filho. Pronto. Um bocado fantasioso. Claro que

sim. Agora é bocado complicada a situação, nenhum pai podia esconder filho daquele ...

CM: Claro, claro, e é claro que não. Claro que não.

IFP: Até porque o grande problema desses campos de concentração e das prisões e dessas coisas, é que, os algozes, os carcereiros dividem os presos entre eles, e aquilo, é, parece que há tudo uma cumplicidade, também, ali á volta e não sei o quê. Não era possível e eles estão por todo lado os carcereiros ou então utilizam presos que depois, delatam, o que é que está a passar.

CM: Exatamente.

IFP: Mas não já é outra história, pois vamos acabar.

CM: Vamos, claro, estava a gostar de falar consigo, mas sim, claro, pois olhe, doutor. Agradeço-lhe pela sua disponibilidade e por e por me ter concedido uma segunda vez. Obrigada.

07 ENTREVISTA
FRANCISCO FANHAIS

Entrevista realizada em julho de 2025, por videochamada pelo WhatsAPP

CM: Durante os seus anos no seminário havia espaço para os pequenos gestos de liberdade? Lembra-se de alguma história que tenha ficado consigo até hoje?

FF: Havia espaço de liberdade, mas também havia que ter haver muita cautela, não é? Porque, como vim depois mais tarde vim a saber, mesmo no seminário, havia informadores da Pide. Isso é, tive um bocado essa experiência quando, através justamente de um padre, quando bateu à porta do quarto isto, em 1963, e me levou um disco pequeno e me diz: "Tu que gostas de música, tu que gostas de cantar, vais ouvir este disco e vais gostar de certeza". Mas acrescentou, "mas ouves muito baixinho", porquê, porque ele sabia que ouvindo em voz alta, aquilo podia dar ocasião a falatório, a denúncias, etc. E o disco que eu ouvi baixinho, pela recomendação desse padre, desse professor, foi Zeca Afonso. O Zeca Afonso foi para mim um "murro no estômago" a ouvi-lo. Que me seduziu completamente tanto pela poesia como pela voz, como pela música, é um conjunto perfeitamente, e aquilo que eu ouvi do Zeca nesse disco pequeno, foi, eram 4 músicas chamado um EP, como se dizia na altura, eram 4 músicas, de um lado, duas de cada lado, obviamente, de um lado tinha os *Vampiros* e do outro lado tinha *O menino do bairro negro*. E aquilo para mim foi assim uma revelação autêntica, porque, pela poesia era possível denunciar com uma qualidade fabulosa, poética, como era o Zeca, a denúncia de situações reais vividas, nessa situação, nessa altura. E que infelizmente passados anos, continua, atuais, é óbvio, "Tira os olhos do chão Vem ver a luz Menino do mal trajar Um novo dia lá vem Só quem souber cantar Virá também Negro, bairro negro Bairro negro", depois os *Vampiros* "No céu cinzento sob o astro mudo Batendo as asas pela noite calada Vêm em bandos com pés de veludo Chupar o sangue fresco da manadana". Tudo isso era, era o retrato de uma situação que nós vivíamos em Portugal, nessa altura. Infelizmente os vampiros não acabaram, 50 e tal anos depois, ainda continuamos, penso e ter a certeza, que muitas músicas do Zeca são realidades que continuam, portanto, eu através justamente desta desta, desta recomendação que o padre me fez de ouvir baixinho, eu fiquei a perceber que havia ativamente informadores da pide, que mais tarde confirmei através de conversas com outros amigos, encontros com colegas. Portanto, isso foi em 63, é claro. Depois acabei em 64. Em 65 fiquei no Colégio Torres Novas e encontrei muitos amigos onde fiz muitas amizades, e eu vi que em Torres Novas era um sitio que havia muitos sindicalistas que estavam vigiados e perseguidos pela polícia que tinha sido presos, etc. Fiquei a saber, portanto, que havia uma componente no mundo do trabalho que era o sindicalismo, que era alvo de, alvo das perseguições, por parte da polícia. E dois anos no seminário de Penafirme, ali ao pé de Torres Vedras e da na praia de Santa Cruz, Torres Vedras, na zona de Torres Vedras e fiquei 2 anos. Mas foi nos 3 anos a seguir onde eu estive no Barreiro, que efetivamente para mim foi assim uma abertura muito grande para todo este mundo da contestação. Passei a ter muito companheiros que vinham de horizontes religiosos, como até aí tinha acontecido, não é? E isso foi forte para mim, deu-me um grande, um grande abalo e um abriu muito os olhos com uma realidade muito mais forte do que aquela que eu tinha vivido até aí assim, não é? E foi, então nessa altura que eu conheci pessoalmente nesse 68, eu conheci pessoalmente o Zeca Afonso que eu conheci através da sua música desde de 63 e proporcionou-se então esse encontro com ele. Foi um encontro muito, muito feliz, muito profundo, porque, percebemos que através da música, dos poemas, daquilo da nossa voz, a nossa intenção era despertar consciências, era não deixar que os ideais de liberdade,

paz e justiça fossem por água abaixo no nosso país. E a nossa, o nosso trabalho essencialmente, como de todos os outros cantores, obviamente, foi lutar na transformação do nosso país. Isto em 68 que conheci o Zeca Afonso pessoalmente, depois disso, então ele insistiu para ir ao *ZIP ZIP*. A partir do *ZIP ZIP* fui integrar o comboio, já lhe disse, a certa altura, o comboio dos cantores, à frente na primeira carruagem iam o Zeca e o Adriano e depois a seguir iam todos os outros, grandes companheiros, o Zé Jorge Aletria, o Zé Barata Moura, o Manuel Freire, Dominguez, tantos, tantos outros amigos, que devo de dizer com toda a franqueza e com toda a honestidade que sem o apoio deles, sem digamos, o estímulo deles, eu não teria continuado. Porquê? Porque entrava por um domínio ao presistir, em cantar e em denunciar a situação política que nós vivíamos e ao denunciar a situação de cumplicidade entre a Igreja e o Estado que eu podia testemunhar diretamente, corria o risco de efetivamente, pronto, ser perseguido, como quantos dos meus colegas foram perseguidos. Mas, mas foram o exemplo deles, é que me levou a continuar, porque eu pensei cá para comigo, pois se eles têm mulher e filhos, têm família, não é? e arriscam, eu, se vivo sozinho, não tenho outras outras componentes afetivas mais fortes, como eles têm, porque é que eu me hei-de retrair, porque é que eu me hei-de acobardar? A causa, o exemplo deles, força deles foi para mim uma importância muito grande, foi um estímulo muito grande que me levou a continuar, apesar, mesmo do ponto de vista familiar, muitas hesitações, dúvidas e incerteza até por parte da minha mãe, não é? Pelo facto de cantar aquilo que cantava, os problemas com a PIDE que eu passava a ter proibições de cantar etc etc. Ela tinha me dito com muita ternura e muito muita simplicidade: "Filho, sei lá o caminho que estás a seguir. Eu gostava que tu fosses um Padre muito Santo, como era um padre Cruz, levar muitas almas para o Senhor, não é? ela disse-me aquilo, muita sinceridade, sabendo perfeitamente, cristã como ela era, católica praticante, como era os meus pais, o meu pai tinha morrido entretanto em 59, portanto muitos anos antes. Mas eu achei na obrigação e aquilo que respondi à minha mãe, foi: "Oh mãe, não me enteressa só as almas, levar muitas almas para o nossso Senhor, também me interessa os corpos, portanto, a situação concreta das pessoas que vivem neste país, nas circunstâncias que nós podemos testemunhar sempre, uma guerra, (uma prima minha), tinha estado na guerra da Guiné, etc. Todas estas, todas estas coisas fizeram que me dessem ânimo, a não desistir e de não cruzar os braços, não é? Como dizia o poeta João de Melo Neto não é, "muita diferença faz entre lutar com as mãos, ou abandona-las para trás". Eu não queria por as mão atrás das costas, queria com coragem seguir para a frente, como tantos outros e lutar pela liberdade e da justiça no nosso país.

CM: Muito bem. É isso mesmo. Olhe, mais outra pergunta, a música entrou cedo na sua vida, algum episódio em que cantar, mesmo que a pena, apenas para alguns, tenha sido um gesto de resistência?

FF: É para mim, este tipo de música que eu cantava, que eu canto, continuo a cantar, posso falar no passado, porque embora menos obviamente continuo sempre a ser solicitado para cantar aqui ou acolá. E as músicas para mim, canto poemas que tenham a ver com justiça, tenham a ver com a liberdade, que tenham a ver com a necessidade que nós temos de não desistirmos de lutar por um país cada vez melhor. Portanto a componente de justiça, a componente de solidariedade, a componente de não desistirmos de lutar, está sempre, pelo menos está sempre na minha intenção ao cantar o que canto e eu falar

com as pessoas na maneira que falo, antes de cantar ou depois de cantar, e portanto se me lembro de um momento... o que é que perguntou, desculpe?...

CM: Não tem mal. Em relação a música entrou cedo na sua vida, algum episódio em que cantar, mesmo que apenas apenas para alguns, tenham sido um gesto de resistência?

FF: Sempre, pronto, a música entrou sempre na minha vida desde os 10 anos, quando fui para o seminário, os padres perceberam que eu gostava de cantar e tinha uma vozinha assim aceitável, sempre puxaram muito por mim, a cantar nos grupos corais dos seminários onde estive, de Santarém, de Almada e dos Olivais. É óbvio que foi só a partir de certa altura, eu comecei, não só a compor algumas músicas, com poemas com um cunho social muito forte, mas também a cantar poemas de muitas pessoas, porque até certa altura, a música para mim era uma música, digamos, música litúrgica, música religiosa. Não só aquelas que cantava nas celebrações religiosas como as que eram de autores conhecidos com músicas litúrgicas. Poucas pessoas para quem eu pudesse cantar que me vissem a cantar, a ideia era sempre que não cantasse banalidades, que não dissesse coisas inúteis ou novas, mas que dissessem sempre alguma coisa que pudesse tocar nas pessoas uma maneira ou de outra, ou através da sensibilidade, para a pobreza que nos rodeava, para a injustiça que nos rodeava como também para a necessidade que havia de transformar através da música, que música fosse um contributo, que fosse um "sal" que se mete na nossa vida e que nos dá força para não desistirmos. Portanto, obviamente se me lembro de alguma situação era preciso agora puxava muito, muito pela memória.

CM: Contou-me ontem, aquela situação em que, estava, tinha um concerto marcado e que depois, infelizmente, a PIDE com conseguia cancelar os concertos, não é? E que ligou para lá perguntar e que tinha sido cancelado, mas depois houve um senhor, que agora não me lembro do nome que lhe disse, não, não, eu vou conseguir... recorda-se? depois bateu-lhe no ombro pronto, conte lá isso.

FF: Isso foi nos Açores, não é? Estava nos Açores convidado para cantar e pronto, peguei na viola e fui para lá. Depois quando lá cheguei, os organizadores disseram, "olha, foi proibido" Eu disso "olha a novidade, já habituado a isso estou eu". Mas pronto, azar vosso, se eu tenho sabido antes de embarcar, que estava proibido, já não tinha embarcado. "Mas está proibido de cantar". E então tentaram organizar o espaço, onde efetivamente as coisas se pudessem resolver, não com caráter público, mas com caráter de digamos, uma secção privada. Teoricamente não precisava de autorização da censura, nem nada disso. Também com uma certa clandestinidade, etc. também isso era verdade e foi. E então, foi no restaurante, no primeiro andar do restaurante de que era proprietário amigo das pessoas que me tinham convidado. E então reuniram-se algumas pessoas lá, 44 pessoas estive ver a bocadinho esse esse relatório da PIDE, eram 44.

CM: Agora é certo.

FF: Sentamo-nos lá, pessoas de muitas origens. Estava a cantar e depois quando eu comecei a cantar abre-se a porta da sala e percebi pela reação das pessoas que estavam lá presentes que era a PIDE que entrava e que vinha, vinha interromper aquilo tudo. E então eu estava

a cantar, salvo erro, se não me engano "cortaram as asas ao rouxinol e sem asas não pode voar" e bate-me o senhor que tinha entrado porta dentro, bate-me no ombro e diz-me "O senhor não pode cantar", e eu continuei cantar, como se nada tivesse acontecido. Ele bateu-me com mais força, no ombro, como quem diz o senhor tem de parar, "O senhor não pode cantar está proibido de cantar". E eu tinha de fazer das tripas coração, já não sabia o que, e a minha reação foi, virei-me para ele e disse "Eu não estou habituado a que me interrompam enquando eu estou a cantar" e continuei a cantar. Ele ficou assim um bocado parvo a olhar para mim e eu a cantar, e continuei e continuei, ele torna a bater-me com mais insistência e diz "O senhor não pode cantar". E disse: "Mas eu não posso voltar a cantar porquê?, olhe, quem é o senhor? Faz o favor, identifica-se porque eu não sei quem o senhor é?". "As pessoas aqui sabem quem eu sou", (toda a gente sabia que era um homem da PIDE). "Mas eu não sei quem é o senhor, faz favor, identifique-se." "Ai, eu não tenho que me identificar porque toda a gente me conhece", "tá bem, mas eu não sei quem o senhor é?" pronto, uma grande confusão, começou-se se fosse ali a estabelecer, e as pessoas um bocado ao princípio, se calhar vir aqui, a PIDE entrar pela casa a dentro, vamo lá ver, começaram também a reclamar e a dizer, " mas então, não há liberdade, não se pode cantar, porquê..." começou a gerar-se um burburinho e um, digamos um ambiente desfavorável ao senhor que lá estava. Mas ele como era autoridade, diz ele "eu estou aqui para proibir este senhor de cantar, que ele não pode cantar e eu estou aqui a cumprir ordens, estou aqui a cumprir ordens" e as pessoas começaram: "mas que raio de país é este, que não se pode cantar não sei quê, não o quê... E continuou, aquela voziaria, aquela indisposição coletiva das pessoas e o homem já estava um bocado aflito, até que disse assim: "bem, os senhores podem fazer o que quiserem até me podem (estávamos no primeiro andar) até podem abrir a janela e mandarem-me lá para baixo, mandarem-me da janela abaixo, mas eu estou aqui assim (e era sempre a opção final), eu estou aqui a cumprir ordens e, portanto. Bom, é claro, era impossível encontrar um ambiente em se pudesse cantar, dada a proibição e a crispação que se criou a partir dali. Mas, pronto, toda a gente foi identificada, não é? São 44 pessoas, eu passei por ele e disse:" também me quer identificar a mim?" Olhe que não é preciso que a polícia consta aí da PIDE, escusa que me identifique que eu já me identifico à muito tempo. Pronto, não me identificou, não venho na lista dos identificados.

CM: A sério? Muito bom. Muito bom, isso é muito bom, muito bom essa história fantástica.

FF: ***Tenho um episódio e lembro-me de outro também onde houve assim, digamos uma resistência forte, digamos às proibições, foi o prior do entroncamento, onde eu tinha vivido muitos anos e convidou para ir lá cantar para mim e ao José Barata Moura. Estávamos em Lisboa e isto foi, salvo erro a um sábado, sábado, um sábado parece-me. E antes de nos metermos no carro, que era do José Barata e eu ia no carro dele, eu disse-lhe, telefonei-lhe e disse-lhe "eh Pá, se calhar o melhor é nós sabermos se há ou não há aquela sessão lá no Entroncamento. Se chegamos lá, batemos à porta está proibido, pronto escusamos de ir. E assim foi, telefonei para várias pessoas no Entroncamento, não consegui ligar a nenhuma, nenhuma. Até que telefonei para o colégio, porque estavamos na altura de exames, os alunos do Colégio iam fazer os exames a Santarém, e como tal na altura de exames podia ser que me respondessem, e responderam mesmo, atenderam o telefone lá do Colégio e diz," Olha, era só para saber...", "pá, escusas de vir, está proibido e foi..." E eu disse: "olha, mais uma,***

paciência". Telefonei ao José barata Moura, "olha ainda bem que eu telefonei, escusamos de ir que ia dar asneira". O Prior, que era quem tinha organizado isso, Padre Carlos Leonel, seu nome, disse assim, "não essa gente, vamos..." era um homem de resistência e o homem duro, não é? "isso não, a gente não pode ficar, não nos podemos resignar esta condição". Um tempo depois, talvez um mês, um mês e meio depois, reorganizou outra sessão, nesse altura já era (...) no Salão Paroquial, e era um espetáculo, não podia ser considerado público, porquê? porque não era com entradas pagas e não tinha mais, não podia ter mais do que 100 pessoas, porque acho que a partir de 100 pessoas era... Então, estava a jantar em casa dele, antes da sessãozinha e batem à porta e era o sargento da guarda. Eu fui lá, o prior disse vai lá tu atender, vê lá quem é que estava ali a bater à porta. E era o Sargento da Guarda e disse: "Olha, eu queria falar com o padre Fanhais." E eu disse: "sou eu", "Olha, então era para lhe dizer que o senhor está proibido cantar", "eu estou proibido de cantar?, Não me diga, então, não me diga!, então mas porque é que eu estou proibido de cantar?" "Não sei, tenho aqui um papel que diz que o senhor não pode cantar." Mas olhe eu não conheço papel nenhum, onde me diga que eu estou proibido de cantar, mostre-me lá o papel se papel faz favor", "ai não posso porque isto é um papel confidencial tem aqui um bocadinho encarnado em cima, é confidencial e não posso mostrar este papel a ninguém." "Olhe mostre-me lá se faz favor, para eu saber pela primeira vez as razões pelas quais não posso cantar." Ele com muito receio, diz "Olhe, mas não diga a ninguém que eu lhe mostrei o papel", "está bem, fique descansado". Mostrou-me e lá vem a dizer por isto, desvios na Juventude, não me lembro exatamente bem dos termos, atentatórios da dignidade da pátria assim como ser contra a guerra colonial, assim essas coisas. Foi ai assim aquele que ele me disse, "eu tenho muito respeito pela memória de seu pai". O meu pai era médico, muito conhecido. "Eu tenho muito respeito pela memória do seu paizinho, mas aquilo que eu tenho de o fazer, são as ordens que eu tenho é proibir o senhor de cantar. Abre a boca para cantar, seja o que for, eu prendo-o." "Pronto, está bem, olhe, vou ali falar," ... Voltei outra vez para o jantar e disse ao Carlos, "é pá Olha, está ali assim, para dizer isto assim" "Eu vou lá falar com ele" e levantou-se e foi falar com ele. Daqui a pouco chegou e "Como é que é?" "As coisas estão mais ou menos agilizadas, vamos lá ver se sim ou se não" Bem acabamos de jantar e fomos para a sala, pronto. Então o Prior pôs-se à entrada, as pessoas iam entrando. Não podem entrar mais de 100 pessoas. Ele estava a contar 1, 2, 3, 4... chegou aos 100, ele entrou que era a última e a seguir entrou o agente da guarda. Claro para efeitos de contabilidade estas coisas não contavam. Entrou o sargento fechou-se a porta e o Carlos disse "malta amiga", para as pessoas que lá estavam, tudo gente essencialmente do meio ferroviário, do entroncamento e disse: "Caros amigos, está aqui assim o sr. Agente da Guarda para proibir o Fanhais de cantar, se ele abrir a boca para cantar qualquer coisa que não seja focloro nacional a Rosa arredonda a saia, ou seja o que for, o agente preende-o (não me lembro do nome dele) prende-o imediatamente". De maneira que é assim nesta situação, agora não sei se o Fanhais que dizer alguma coisa? Quero sim sr., então não quero." E disse: "Olhe sr. Agente, estamos aqui para cumprir as suas ordens, mas eu estou proibido de cantar, não é?" "Sim, sim o sr. Está proibido de cantar". "Então eu não vou cantar, mas se eu cantasse, cantava um poema que dizia assim: curtaram as asas ao rouxinol, o rouxinol sem asas não pode voar, não sei se as pessoas que sabem esse poema, se as pessoas souberem fazem um canto". Olhe, começou tudo a cantar: curtaram as asas, e eu calado, só podia falar não podia cantar. Acabaram de cantar aquilo, e foram mais 3 ou 4 coisas, não sei quantas foram, sei que falava com as pessoas e dizia: "se eu pudesse cantar esta, cantava, mas como não posso. Vemos, podemos e vemos não podemos ignorar,

lembram-se?" E as pessoas: "Vemos, ouvimos e lemos", tudo a cantar:" Vemos, ouvimos e lemos...a sessão foi, teve um impacto enorme, porque foi muito, digamos assim, muito mais falado e tomou mais repercussões se eu tivesse cantado. Porque se eu tivesse cantado, assim toda agente falou no outro dia da proibição, que eu tinha que cantar, mas ninguém se coibiu de cantar e espalhou-se rapidamente. E foi esse o efeito, claro que o agente da guarda estava mais encavacado do que sei lá o quê, mas no fim aquilo acabou tudo em bem. "Sr. Agente não coiso, não cantei" "Não, não" Ficou tudo resolvido e o impacto foi 1000 vezes superior ao facto se eu tivesse cantado. Essas, como é que eu hei de dizer, essas confrontações diretas com a autoridade era uma coisa que a mim não me metia medo. Só me metia medo se eu estivesse preso, ai sim, sempre quando as pessoas são presas, tudo pode, pode acontecer. As pessoas podem ser sujeitas a tortura, se forem coisas muito graves, são torturadas até confessarem ou contarem tudo o que aconteceu, mas enquanto não fôr mais do que enfrentar a polícia pela palavra, não é, eu não me coibia de o fazer. Lembro-me de outra vez, esta foi, foi, bastante forte para mim, porque, às tantas neste percurso todo, nesta contestação da Igreja em relação ao Governo e a situação política, foi muito marcante para uma geração de padres, dessa altura, lembro-me do padre Felicidade, Padre Felicidade, quem era? era um homem da confiança absoluta do Cardeal Cerejeira, bispo na altura, tinha sido professor de teologia no Pinhais dos Olivais. Um professor de Teologia, é um professor que faz a preparação doutrinal final para os padres, não é? Tinha imensa responsabilidade, do ponto de vista, daquilo que se ministra na importância que tem na fundação do clero. Às tantas, portanto o Cardeal Cerejeira deixou de ser professor de teologia nos Pinhais dos Olivais, nomeou bispo, perdão, nomeou um prior da Igreja dos Jerónimos, portanto. E ele foi para lá, em príncipio, enfim, começou a dar-se conta daqui que era um meio muito favorável e muito ligado ao governo, O Américo Tomás ia lá missa ao Domingo nos Jerónimos. O bairro do Restelo era um bairro com imensas autoridades imensas, se calhar, secretários, ministros ligados ao regime político e ele começou a dar-se conta que era impossível ser brando para com aquela audiência com aquele. Começou nas suas homilias, se calhar, a denunciar a situação que se passava, guerra colonial, cumplicidade entre a igreja e o estado, etc, etc etc. Ao ponto, de às tantas, o Américo Tomás deixar de ir à missa, à igreja dos Jerónimos, porque ouviu o que não gostou. E como ele se calhar, muitas outras pessoas ligadas ao regime. E as acusações ao Cardeal Cerejeira foram mais do que muitas. A resposta do padre Felicidade foi de uma dignidade e de uma frontalidade enorme. Gerou-se um conflito entre o Cardeal Cerejeira e o padre Felicidade, ao ponto das coisas se terem, ficarem de tal maneira redutíveis que ele ficou suspenso, suponho que no mínimo suspenso, agora, não se sabe se também foi preso, etc, etc. E um grupo de pessoas então insurgiu-se, contra a prisão do padre Felicidade, para nós era um farol, era um líder enorme. E quando ele esteve preso, denunciámos nas igrejas a prisão dele, no fim da missa, denunciando a prisão dele, manifestando a nossa solidariedade, a nossa, um grupo de padres para quem ele era uma importância fulcral. Eu lembro que uma vez estávamos num grupo de padres nas dependências da igreja Madre de Deus, não sei e acabamos de concretizar uma amizade. E estavamos a falar sobre, e como é que devia de ser a nossa reacção de uma situação que estavamos a viver do ponto de vista politico, do ponto de vista religioso, etc. E eramos bastantes, bastante padres no ativo, todos no ativo na altura. E estavamos nisto quando de repente se abre a porta e entram 3 PIDES pela porta dentro. Fomos assim apanhados um bocado de surpresa, sem sabermos muito bem porque é que lá estavam. Deduzindo que alguém

informou a PIDE do que lá se estava a passar. Porquê, veio se a confirmar mais tarde, mesmo entre nós havia denunciantes da PIDE.

CM: Ah! que chatice.

FF: Pois é. E então, os srs. se faz favor, toda a gente se identifique, se faz favor. Eu lembro que nessa altura estava um padre a falar sobre enfim, como deveria de ser a nossa reacção, como deviamos de manisfestar a liberdade, o comportamento sobre a reação de toda a situação politica, como religiosa que estavamos a viver. Quando eles entraram, percebemos logo que era a PIDE e ele cortou logo o assunto, não me relembro já qual foi o tema que ele, ele já morreu e um dia falei-lhe disto e ele disse-me: "foi este o assunto que eu retomei imediatamente". Vamos imaginar por exemplo que ele estava a falar sobre, como é que devíamos lutar e como devíamos manifestar publicamente contra a guerra colonial, contra a prisão do padre Felicidade e de repente quando eles entram, tal como aqui diz a prova da existência de Deus, mudou de assunto imediatamente. Não foi este o tema mas, bom, seja como for, mudou de assunto e imediatamente.

CM: Categoria. Isso era também inteligência. Aquilo que o padre também que o padre usou e pronto Francisco também quando quando lhe bateu, a PIDE nas costas e quando se lembrou de dizer às outras pessoas para que para cantarem eu acho que isto é uma inteligência enorme ter realmente naquele momento, chegado a essa conclusão.

FF: Esse padre que estava digamos a presidir aos trabalhos da nossa conversa era o padre Luís Moita que já morreu entretanto, professor que mais tarde também deixou de praticar, como muitos de nós e foi professor na universidade etc, etc. Os polícias entraram e disseram toda a gente vai ser identificada, nesta tal sessão aquilo que eu me estou a referir. "Somos da polícia, mostrou o crachá e agora vou identificar todos os que aqui estão". E os dois escribas, os dois agentes, os dois funcionários passaram a identificar toda a gente que ali estava. Entregaram a lista depois de toda a gente identificada e entregaram a lista ao seu Chefe. E o Chefe começou a ver a lista e tal, fulano de tal e não sei o quê, a este e aquele, o nome mais outro e de repente diz assim: "Ah! Francisco Fanhais? diga uma coisa, o senhor é filho do doutor Fanhais?" e eu disse: "Eu sou, sou filho..." O chefe da PIDE que lá estava nesta coisa, tinha estado no Entroncamento, onde eu tinha vivido muitos anos, onde o meu pai também tinha vivido muitos anos e conhecia o meu pai. E diz-me assim: "então o sr. é que o filho do Dr. Fanhais?" já tinha morrido em 58, isto foi em 72, 73, não, se eu disser 69, 70, já não me lembro bem, "Sim, sou filho do dr. Fanhais, meu pai" "É pá, não me diga, então, eu andei consigo ao colo, e o sr. agora está aqui assim, nestas coisas?" Bem, era uma maneira de dizer, porque eu quando fui para o Entroncamento tinha 9 anos, já não andava, já não tinha idade para andar ao colo. Era uma maneira de dizer: que me conhecia desde pequenino, conhecia-me novato, rapazete. Eu disse-lhe: "pois é. Veja lá como as coisas mudam", digo-lhe eu, "O meu pai era da legião portuguesa, meu pai e eu estou agora nestas coisas assim, veja lá, como as coisas mudam, as coisas são, o sr. é que era da PIDE, não mudou nada era da PIDE e da PIDE continua". Ah! Sr. Fanhais não diga uma coisa dessas". "Sim, sim, era da PIDE e da PIDE continua, como se toma neste momento". Aquilo acabou ali assim, fomos todos identificados e depois às tantas, fomos cada um para o seu lado. A sessão acabou ali mesmo e ele ficou com

esse registo. Mas foi mais um encontro desses que tive assim, diretamente com a PIDE, felizmente foram só estes, porque se tinham sido outros, por acaso fui numa altura em que me procuraram para me prender, isto em 63. Tinha muitos amigos meus que tinham sido presos, e procuraram em minha casa em 63 ainda morava em Benfica, nessa altura, não é. E quando me procuraram, eu já não estava lá. Eram 7 da manhã, morava no quinto andar, em casa da minha mãe e eles às 7 da manhã, bateram à porta e eu já morava em França, foi a minha sorte, porque se não tinha sido preso, como foram presos e torturados amigos meus, nessas circunstâncias, e à minha procura, felizmente eu, não estava lá. A minha mãe, escreveu-me uma carta que dizia assim: "Filho", assim com letras grandes "aqui assim há nuvens negras" não é? "estás ai em França aproveita o sol enquanto podes" essas coisa assim.

CM: Disfarçado. Que giro, essa também é uma história gira a maneira como se escrevia não é para enganar a PIDE de uma forma.

FF: E às vezes passava, mas desta vez não sei se também passou ou não, sei que muitas vezes. Por exemplo o meu nome completo é Francisco Júlio Amorim Fanhais. É claro se se pudesse muitas vezes, mesmo eu dizendo, assim: "olha quando escreverem a minha graça não ponham o nome completo, ponham, os dois nomes do meio, Júlio Amorim , escrevam Júlio Amorim", mas mesmo assim, quando se dizia que as cartas eram intersetadas. Olhe, situações destas às tantas a complicação era bastante, proibido cantar, proibido dar aulas das minhas aulas de religião e Moral gente falávamos de tudo e até de religião, proibido votar, de exercer as minhas funções de padre, proibido dar aulas e essas coisas todas e pronto às tantas fui para França. Antes de isso, tinha, ainda por alguns tempos, ainda escrevi uma carta a um amigo, António Jorge que já morreu à uns anos, dizendo "Eh pá, vê lá se me arranjas assim qualquer coisa para, porque eu estou assim um bocado aos *bonés* pá, nem sei muito bem o que vou fazer à vida. Vou ver se arranjas aí qualquer coisa para eu poder ganhar para a *bucha*, não é, para comer, que dê, que dê para isso, pá" e, portanto, mas ele não me respondeu e eu fiquei um bocado chateado com ele, porque ele não, não, respondeu. E foi só mais tarde é que eu percebi porque é que ele não me respondeu, já depois do 25 de Abril, eu fui à Torre do Tombo e estava lá a carta que eu lhe tinha escrito. Tinha sido apanhada pela polícia, não é? E quando eu vi a carta, disse: "Ah!" Pensei cá para mim. "Eu a pensar mal do António pá, quando o Jorge afinal, a culpa não foi dele, não foi minha, foi de alguém que se meteu entre nós. Por acaso dai a um mês ou coisa assim, eu ia a França. Nem é tarde, nem é cedo. Pedi uma fotocópia daquilo, pedi uma fotocópia, meti dentro de um envelope, pus por fora ao Jorge, remetente Francisco Fanhais e quando eu cheguei, ele morava em Estrasburgo. Quando eu lá cheguei, telefonei-lhe, "Jorge já cá estou, não sei o quê, podíamos ir almoçar, para começarmos o dia. Estávamos a almoçar e eu peguei na carta que estava colada, era daqueles envelopes que colavam assim. Abre lá e logo vês e então ele abriu e "desculpa lá ter pensado mal de ti, quando te recorri, deste apoio para a situação, pensei mal de ti porque afinal a culpa não foi tua, a culpa foi de quem se meteu entre nós.

CM: Se me puder, se me puder enviar aquele relatório da PIDE das 44 pessoas e essa carta era espetacular para eu conseguir para ter para contar depois a História e pronto e ter ali uma prova.

FF: Agora não sei aonde é que eu ia.

CM: Pois... que também ando com a minha memória.

FF: Pronto, estava a falar da... ia a dizer que às vezes, mesmo, eu me encontrei lá, quando me encontrei, na Torre do Tombo, lá com um amigo que estava interessado, com um amigo que estava interessado em consultar o meu dossier na minha presença, não é. Eu encontrei lá cartas, por exemplo, de pessoas que estavam em França, que se dirigiam, a familiares cá em Portugal, dizendo que tinham ido a espetáculo meu lá em França e tinha ouvido o Fanhais a cantar e que tinham gostado... portanto a referência a mim, feita por pessoas que não tinham nada a ver comigo mesmo isso, era objeto de apreensão da carta por parte da polícia. As coisas eram muito difíceis e quanto menos se pensava a PIDE estava, eu não sei como era o processo de apreensão, nem interessa para agora. Havia muitas coisas que não lhes escapavam, não é? Também houve um episódio antes de eu ter ido para França, em que ontem relatei que me levou, que foi muito forte para mim, que foi a colaboração com a Comissão do Nacional de Socorro aos Presos Políticos. E essa, porque eu estava um bocado sem saber que volta, que eu vinha dar à vida, escrevi ao Jorge, um mês antes nessa carta vai da minha presença data de 18 de Fevereiro de 71, de Março a Abril, mas antes disso, então, eu colaborei com a Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos, que era uma comissão que tinha duas componentes fundamentais uma jurídica formada por advogados da oposição que em tribunal apoiavam e defendiam os presos políticos e uma componente social destinada a apoiar as famílias daqueles presos políticos, que já eram muitos, que viviam em condições económicas muito fracas, muito débeis. Lembro me de uma vez, de termos ido a visitar uma senhora que morava na Costa da Caparica, perto, melhor, lá no meio de uns terrenos da Costa da Caparica, morava numa barraca, o marido estava preso, salvo erro em Peniche. E então a senhora tinha dois filhos. Ela não tinha luz elétrica em casa, o trabalho dela era era ir a uma fábrica de camisas que havia ali perto e trazia para casa as peças soltas de camisas, cosia aquilo tudo à máquina e depois, quando o produto acabado estava acabado, ela ia à fábrica entregar as camisas prontas. O trabalha dela então era esse, não tinha luz elétrica, trabalhava de dia e muitas vezes de noite, com um candeeiro de petróleo ao lado e tinha dois filhos, uma miúda com 10 anos ela andava na 4ª classe e um miúdo com 6, 5 anos. O marido estava preso, então, e a miúda estava na quarta classe. Levamos uma boneca para a miúda, uma bolinha para o miúdo brincar, umas coisas assim e depois perguntamos à senhora se quando a miúda terminasse a 4ª classe se ia continuar a estudar? A mãe virou-se para nós e disse-nos: "Como é que vocês querem que eu ponha a minha filha a estudar, se aquilo que eu ganho, a trabalhar o dia inteiro, mal iluminada, muitas vezes à noite, mal dá para ir ver o meu marido a Peniche, para ele não pensar que a gente o abandonou, ele que se sente encorajado e a defender a luta da sua vida, não dá para isso, dá mal para isso, para pagar a renda da barraca, a comidinha dos miúdos e claro tudo isso, não dá para o petróleo... a máquina a pedais. Diz-nos então como é que vocês querem, que o dinheiro chega para tudo? Quando a miúda, acabar a quarta classe, ela, vem trabalhar comigo. De maneira a dar, digamos o orçamento familiar. Isso é o que vai acontecer." A miúda estava a brincar, em cima da cama, aos saltos com o irmão. Mas, ficava mesmo ao meu lado, a barraca é pequena, e parece-nos nós que a miúda não estava a ouvir a conversa com a mãe. Qual é o

nosso espanto quando ao ouvir a dizer, a bem dizer, como é, como é que eu posso? Como é que pode continuar a estudar se o dinheiro não dá para tudo. Ela vem trabalhar comigo, ela dá um grito em cima da cama e diz: "Mãe, mas eu sou inteligente!" Foi uma coisa que me impressionou para o resto da vida, sabe?, que a gente sabe das as pessoas adultas, lidam com a justiça, querem a justiça, reclamam até onde der. Mas ali, uma miúda de 10 anos, reclamar por justiça, foi uma coisa que, sempre, nunca mais me deixou e sempre no meu coração. Acho que depois, não sei porque não sei como a continuação da história mas... Mas pareceu-me, segundo ouvi dizer, das pessoas que iam comigo, que tinham certas posses, disse-lhe, quem vai tratar dos estudos sou eu, isso foi o que eu ouvi, sem poder confirmar efetivamente como as coisas se passaram. Mas o ritmo daquela miúda ficou-me sempre aqui atravessado. Oh! mãe, mas eu sou inteligente!

CM: Mas se calhar até correu bem. A menina pode estudar, e ter oportunidade na vida. Esperemos que sim, esperemos que sim. Pronto, vou, vou. Então eu vou eu contar é sim, o Francisco já já me foi contando, foi se, foi se lembrando e foi. E foi. Foi me contando, acho que que já que já contou aquelas histórias fantásticas que eu, que o que eu vou usar no meu livro. Eu falei de...

FF: Há alguma coisa que eu tenha contado ontem que eu esteja e que lhe possa ter interessado que eu não tenha... dessas histórias, digamos desses episódios em que possam ter alguma... .

CM: Sim, sim, essas histórias que contou, as que me contou, aquelas que eu vou usar, já já as contou espetacularmente. Agora eu não... digo diga.

FF: Do André, o que sabe, aquela raiva de ter vivido nessa altura?

CM: Essa, sim. Essa também é muito gira.

FF: Depois do 25 de Abril é claro. Como professor de educação musical, quando chegar a altura do 25 de Abril, contava sempre histórias que eu tinha vivido e que conhecia de outros amigos e etc. etc. das tais, destas fugas à PIDE, destas, fugir à PIDE, esconder, etc. Contava sempre assim com um ar de muita vivacidade. De maneira para os miúdos, perceberem como as coisas se passavam antes e ficarem também. E então ia dar uma aula a um 5ºano em Viana do Alentejo a dar aulas e a falar de isto tudo, de 25 de Abril, depois cantava e depois tocava e isto tudo. E o André às tantas, dá assim uma tabelada em cima da mesa, da secretária. "Ah, professor tenho cá uma raiva de não ter vivido nessa altura!"

CM: Que giro! Ai que fofo! Tadinhos, eles bem também queriam lutar e... que giro! Eu também já dei aulas ao quinto ano EVT era eu, tinha 27 anos e é, gostei muito. Os miúdos são muito engraçados e engraçados. Ai meu Deus.

FF: Por volta do Natal, isto Alentejo, eu entrava na sala, e um puto de dez anos, assim que eu entrava voltava-se para mim levantava assim: professor tudo fixi? e eu respondi: tudo Fixi.

CM: Francisco, chegou a vir ao Porto ou não? Alguma vez? Não chegou?

FF: Sim, Sim. Antes e depois do 25 de Abril, não é?

CM: Ok. Muito bem.

FF: Vou contar, como foi o meu regresso de França no dia 29, no dia 25 de Abril eu estava lá e às tantas veio um amigo, já não sei a propósito de quê, e ele diz assim, "eh pá! Não sabes o que se está a passar em Portugal" O que se está a passar, não faço ideia. "éh pá! uma grande revolução, aquilo anda lá tudo virado do avesso, uma revolta, uma revolução... Eu não sabia de nada, "Pois não, pá, olha, liga o rádio, vê a televisão, pode ser que apareça alguma coisa para ver, não é? Eu duvidei de alguma coisa por causa do Arriaga que queria voltar aos tempos do fascismo, não é? Aos tempos do Salazar e portanto derrubaram o Marcelo Caetano, ou se é, era alguém da democracia que quisesse terminar com a ditadura em Portugal Às tantas eu percebi ou iam-me dizendo que as músicas que passavam na rádio e na televisão era do Zeca, era do Adriano. Se calhar algumas coisas do Manuel Ribeiro etc., etc., músicas assim dos cantores, e eu tirei as dúvidas, dissiparam imediatamente, pensei logo, não há nenhum fascista, vai querer as nossas músicas como sinal da sua revolução, não é? De maneira, vimos logo que era. Dia 29 meti-me no comboio, cheguei cá no dia 30, a Vilar Formoso, era para aí oito da manhã, já não me recordo bem, bem das horas e a estação estava completamente deserta. Estava um bocado de frio. Não havia ninguém na estação a não ser, um cabo, um cabo que andava de um lado para o outro no cais, a bater com pés, com força no chão, não para marcar passo, mas para aquecer os pés. Viasse mesmo que aquilo era... ninguém foi autorizado a sair do comboio. Eu vinha com um amigo ao lado.Abrimos a janela para respirar pela primeira vez, o ar puro do Portugal novo. Conhecia uma coisa, uma sensação enorme, enorme e então, o nosso cabo andava de um lado para o outro, com a espingarda na mão, batendo os pés ali assim passamos e esse amigo diz-me assim: eh pá agora vou ali meter-me com o nosso cabo, vou brincar ali com o nosso cabo. Então o que mais viram. Quando o nosso cabo passou por baixo da janela: Psst Psst ó nosso cabo diga-me lá onde estão os PIDE, onde é que estão os PIDE? Como se tivessemos de falar baixinho ainda. O nosso cabo parou, levantou a espingarda a cima e diz; ò amigo fale alto que isto agora é um país livre.

CM: Que maravilha! Que giro! Que maravilha. Essa história, essa história é fantástica também. Agora, podemos falar à vontade.

FF: Era, era. Foi sintomático de uma realidade em que não era só digamos os capitães, os patentes maiores que estavam lá, que estavam instigados sobre aquilo que iriam fazer, e sobre qual era a revolução e os efeitos da revolução de 25 de Abril, mas aquilo tinha chegado e tinham conseguido transpor essa mentalidade e a transpor, despertar para o que se estava a passar, para os ideais do 25 de Abril, as camadas mais novas, mais populares e mais baixas da hierarquia militar, como era neste caso o nosso cabo, ele disse logo amigo, fala alto que isto agora é um país livre.

CM: E são histórias fantásticas, mesmo, que eu guardo aqui. Se... Eu queria ser uma

pergunta. O facto de de eu estar a fazer este trabalho, de o facto de eu querer fazer este este livro e de querer contar estas histórias para para, para os para gente nova, para a juventude, para as novas gerações. O que é que para si acha que vai contribuir?

FF: É fundamental, é fundamental. A gente nunca sabe, nunca sabe qual é a qualidade da terra, do que está semeado e nunca sabemos. Mas, eu sempre tive isso presente quando eu era professor de Educação Musical, eu dizia assim, bem eu falo de disto tudo e procuro dizer aos miúdos, transmitir aos miúdos aquilo que eu vivi, a importância das opções que tomei e tudo mais, mas pronto, há-de haver a altura, há-de haver alguns dizem sim senhor e há-de haver alguns que passa por cima e acabou-se. Mas há-de haver sempre alguém ou escrever isto ou contar estas coisas, é um trabalho que significa não cruzar os braços. Como dizia o outro: muita diferença entre lutar com as mãos, voltadas para trás e lutar com as mãos. Quem quiser transmitir aos outros aquilo que viveu e que sentiu, continua a viver e a sentir. Nunca pode dizer se calhar não vale a pena. Vale sempre a pena, embora a gente à partida não tenha a certeza absoluta, que vai dar resultados bons 100%. Mas pronto, é a nossa, a nossa consciência fica tranquila, e é sempre a gente, sempre, é sempre a gente transmitir esta mensagem. Dizia o Fernando Assis Pacheco é grande poeta, ele dizia um verso, para mim muito bonito, ele diz: "O homem tem que viver com o pé na primavera".

CM: Ai que lindo, que giro, que lindo!

FF: E portanto se nós contribuirmos com o nosso esforço, com a nossa honestidade, com a nossa verticalidade, para que outras pessoas continuem acreditar que é preciso ter um pé na Primavera.

CM: Que giro! Adorei essa frase, Adorei essa frase. Um pé na primavera.

FF: E mesmo sabendo que há dividas, que há dificuldades, que há sobressaltos, que há incompreensões, que há a gente que carrega as males, etc. etc. Quem somos nós para negar aquilo que a Lurdes Pintassilgo, Maria de Lurdes Pintassilgo disse: "Nunca ninguém levantou voo que não fosse contra o vento".

CM: Que lindo!

FF: "Nunca ninguém levantou voo que não fosse contra o vento"

CM: Que giro! Sim senhor Francisco, muito obrigada, um grande beijinho. Obrigada, obrigada.

LIBERDADE EM PEQUENOS GESTOS

07 ENTREVISTA
PEDRO PIEDADE MARQUES

Entrevista realizada em julho de 2025, por chamada no WhatsAPP

CM: Como descreveria o papel de JAM na luta contra o regime do Estado novo através da sua arte?

PPM: Teve um papel muito importante. Ele durante, sobretudo no Consulado do Marcelo Caetano foi o único cartunista ou seja o único artista que publicava desenhos de caráter ou cariz político nos jornais que fazia desenhos contra o regime, contra o Estado Novo. Neste caso contra o regime do Marcelo Caetano. Contra Salazar teria sido muito difícil. Salazar sobretudo na última década de poder, teve um controlo quase absoluto da imprensa. Portanto era muito complicado mas, o JAM aproveitou a saída do Salazar em 68 e atacou o Regime como nunca, como nenhum cartunista tinha feito talvez desde os inícios da ditadura militar no final dos anos 20. Por isso, tem muita importância estrondosa, tanto a nível estético. O Osvaldo de Sousa que é um historiador de caricatura portuguesa chegou mesmo a escrever isso, "Que o JAM operou uma revolução silenciosa e sem manifesto nesses desenhos entre 1969 e 1973 portanto uma importância muito grande e não é por acaso que termina com o Estado Novo, com o Estado Social como o Marcello Caetano quis renomear o Estado Novo, a processar o JAM por causa do poster "Festival", portanto tem de facto uma grande importância nesse contexto.

CM: Na sua opinião que características tornam o trabalho de JAM particularmente eficaz como forma de crítica política?

PPM: Antes de mais nada, uma enorme capacidade de desenhar. (risos) Primeiro isso. Ele era um arquiteto, era um excelente arquiteto com uma grande capacidade de desenho desde muito novo ou seja uma enorme capacidade de desenho e uma extraordinária o que o tornava único, uma variação estilística enorme, ele era capaz de desenhar praticamente no mesmo momento dois desenhos completamente distintos. Desafiam mesmo a capacidade de reconhecer a autoria. Portanto ele tinha uma enorme capacidade de diversidade estilística e capacidade de desenho, além de ter feito, ele adaptou, ele começou com um estilo muito fino, que era um estilo popular, daqueles desenhos do Al Feldstein, de Dave Berg, alguns desenhadores americanos que o influenciaram muito. Tinha um desenho muito fininho quando era adolescente, quarenta até aos anos 50, depois começa a, modular o desenho, quase a adaptá-lo às características da impressão nos jornais. Ele quando chega ao Diário de Lisboa em 1969 tinha isso totalmente apurado. É uma coisa importante nas exposições dele por isso, é que eu faço sempre questão de mostrar os originais e quando possível mostrar as impressões nas folhas de jornal para que as pessoas se apercebam das diferenças de escala, ele trabalhava a uma escala muito superior aos desenhos que acabavam por ser impressos e a capacidade extraordinária de manter a qualidade do desenho. A redução não destruia a leitura do desenho que é bastante difícil. Sobretudo isso uma capacidade técnica e de estilo e depois também claro uma, é óbvio é claro, ele tinha uma programa, ele tinha ? de um cartão políti-

co. Ele foi um revolucionário político quando tinha 20 anos por isso, não estava do lado do Regime. Ele sabia disso portanto tinha esse motor político também.

CM: Houve algum momento específico em que o trabalho dele teve um impacto direto e mensurável na sociedade ou no debate político da época?

PPM: É, claro que aqueles 6 primeiros meses no Diário de Lisboa, são notáveis, não é? São momentos em que eu fiz o cálculo. Há uma média ali por cada dois desenhos que ele manda um é proibido. Há ali um embate, mesmo muito sério com a censura. Nesses 6 meses ele faz desenhos magnificos, é claro, muitos deles proibidos que o público nunca viu portanto não tiveram impacto só foram conhecidos depois de 74 mas, eu diria então para além da grande qualidade que ele revelou, na popularidade, começou a ficar muito conhecido por causa dos desenhos. O caso Festival é mesmo o simbólico, portanto é um poster que ele publica nas páginas centrais da "Mosca" que era um suplemento humorístico no Diário de Lisboa em 1972, numa série chamada "Reportagem fotográfica". No fundo era um série sobre aquilo que nós éramos. Como ele era um caricaturista português em ditadura não podia fazer caricaturas dos políticos, é óbvio não é? Desviou-se para uma espécie de sondas, análises do nosso, uma espécie de análise antológica do que era o português naquela altura e do que era Portugal. Então ele faz essa série, muito colorida que é impressa no jornal na altura em que o Diário de Lisboa já imprimia a 4 cores, em quadricromia, offset. Tem impacto brutal e esse desenho que é um desenho que ele fez no fundo para criticar o festival RTP da canção que na ideia dele era o Festival que denegria o símbolo nacional que era a bandeira, passando-se por um festival de cultural quando não era. Absolutamente o contrário. Ora, o desenho foi visto pelos censores do Regime sobretudo pelo jornal do partido único, o Jornal Época, como um ataque à bandeira e é uma coisa, pensando hoje em dia, ridícula mas, aconteceu ele foi processado pelo jornal, teve de pagar uma pequena fortuna para não ir preso, para aguardar o julgamento em liberdade e o julgamento teve 2, ele foi absolvido em julho de 1973. Depois de imensas declarações de testemunhas no Tribunal da Boa Hora. Mas, o Estado, o Ministério público impôs a "Conditio sine qua non" de um recurso, o recurso demorou muito tempo e só ficou resolvido em fevereiro de 1974. Esse processo que no fundo termina a carreira dele é preciso não esquecer disso, em parte por causa do processo, apesar da absolvição ou o recurso leva imenso tempo e depois há aquela desconfiança normal do jornal que precisa de assinantes e precisa de publicidade, não quer propriamente estar muito associado a um caricaturista com problemas na justiça. Esse caso é realmente muitíssimo importante e torna-o, como acontece quase ao mesmo tempo, do "Dinossauro excelentíssimo" do José Cardoso Pires, transforma o JAM numa espécie de quase de herói da contestação ao regime.

CM: Acha que o humor nos cartoons de JAM eram uma estratégia consciente para driblar a censura, um reflexo natural do seu estilo?

PPM: Não tanto. O humor dele era muito seco, era muito azedo (risos). Ele essencialmente um "pessimista" que nos via a nós, Portugal sob um olhar um bocadinho crítico. Havia um humor sem dúvida mas, era um humor muito dirigido para em certos momentos, para um gozo ao Regime. Era um humor muito engajado nessa política. Eu acho que o que enganava normalmente o censor é claro que ele aproveitou-se nalguns momentos que a censura abrandava um pouco nos momentos de eleições legislativas e ele aproveitou logo isso em setembro, outubro de 69 para publicar por exemplo um desenho dirigido aos censores sem escrever "censores" e sem "censura" era um desenho que pedia um bocadinho de liberdade para desenhar no jornal que era uma coisa impensável e os censores olhavam para o lado e deixaram passar e ele aproveitava-se um pouco disso. Agora o que talvez pudesse enganar em alguns casos os censores porque ele tem desenhos que são publicados e que nós não percebemos porquê, como por exemplo o desenho do Marcelo Caetano com uma criança a criar uma Torre de Belém em areia na praia, portanto uma reprodução da Torre de Belém na praia, mas, a Torre é tão grande e a criancinha é tão pequenina que a torre vai cair e vai afogá-la. É um desenho que os censores deixaram passar porque talvez não tenha percebido e há outra por exemplo, muito curioso, que é um ataque ao Presidente do Comité Olímpico Internacional na altura, um americano que tinha no passado algumas ligações, algumas amizades com nazis. Ele esteve na equipa americana de 36 nos jogos nazis, nos jogos que os nazis organizaram e era um ataque por causa do que ele tinha feito àqueles corredores, de 2 velocistas americanos que ergueram o punho com luvas negras nos Jogos Olímpicos de no México de 68. JAM depois consegue atacar o presidente do Comité Olímpico mas, nas metade da esquerda do desenho colocaram os 2 velocistas com os punhos erguidos. Na Guerra colonial, uma fotografia que eu acho que nem sequer chegou a impressa acho que teve problemas em 68 em publicar essa fotografia porque estavamos em Guerra colonial, o Salazar em 68 ainda estava no poder e não era bem visto ver-se uma imagem de 2 negros a erguerem um símbolo de resistência, não pacífica. E o JAM conseguiu fazer isso. Eu acho que aí o que se terá passado terá sido uma confusão visual. Ele encheu de tal modo o desenho que os censores não perceberam. Eram estratégias de iludir a censura. Ele começou a trabalhar nelas, por dentro uns desenhos um pouco confusos, metafóricos. Mas, o humor talvez não fosse talvez tanto a estratégia principal.

CM: Na continuação desta pergunta, que tipo de reações os desenhos provocavam, tanto no público como nas autoridades? Houve alguma consequência direta para ele?

PPM: Ainda no Estado Novo, não é?

CM: Sim, é a época que eu quero mencionar, o Estado Novo, mostrar essa época, para sensibilizar como se vivia nessa altura. É o meu foco.

PPM: Exatamente. Falei à pouco do desenho dele o maior efeito em termos de reação

foi o poster "Festival". Agora os desenhos dele tinham uma tração enorme. Há um texto um ano depois dele começar a desenhar. Um texto no verão de 70, quando ele começou a expor pintura. É um texto de Diário de Lisboa do Rocha de Sousa que também era um excelente capista um artista muito bom. Que era crítico de arte do Diário de Lisboa e o Rocha de Sousa diz: "Sim, senhora o JAM é muito interessante, está muito bem feito e tal. O problema é que nós não conseguimos tirar da cabeça os desenhos que ele faz." No jornal, portanto aquele texto dá-nos a prova que os desenhos tiveram grande impacto no público ? porque era absolutamente único em Portugal. Aqueles desenhos?. Portanto, ele teve de facto impacto e claro também teve boas colaborações Cardoso Pires com ele. Faz no Diário de Lisboa. Ele aproveita todos os momentos, todos os momentos do jornal lhe dá para fazer desenhos arrojados, por exemplo um outro, até costumo dar como exemplo nas exposições que é o único desenho em que se vê Salazar, que é um grande tabu na imprensa, sobretudo antes de morrer e depois da morte em 1971 nos cinquenta anos do Diário de Lisboa, o jornal publicou um suplementodedicado ao meio século de existência e encomenda ao JAM uma galeria de retratos, sobretudo retratos de políticos da primeira républica e também inclui alguns artistas como o Aquilino, o Júlio Dantas um bocadinho inexplicavelmente, o Almada, um famoso retrato triplo e inclui um retrato do António Ferro que tem atrás uma espécie de cabeça enorme, um perfil, é um camafeu com o perfil do Salazar como se ele, fosse uma gigantesca estátua da cabeça a ser borilada pelos escultores ou seja indicando que o Salazar foi mais um dos produtos da propaganda do António. (risos) Como é que ele conseguiu fazer uma coisa dessas? porque esse desenho ia ilustrar um texto da viúva de António Ferro e isso permitiu e isso foi-me dito por alguém que trabalhava no Diário de Lisboa na altura , o Vitor Silva Tavares que escreveu até textos no suplemento e isso permitia imediatamente aos jornalistas dizerem ao censor que estava com as coisas na mão, um capitão qualquer, normalmente eram capitães na reforma, "Oh! Sr. Capitão veja lá que este desenho vai ilustrar o texto de senhora dona Fernanda de Castro" (risos) e o censor imediatamente ficava bloqueado e não conseguia fazer nada, preferia não fazer nada do que estar a incomodar uma senhora tão importante por isso ele conseguia fazer isso. Ia conseguindo aproveitar por todas as oportunidades e isso de facto é extraordinário. Tinham de facto o impacto no público e isto eram muito vigiados pelo poder, sem dúvida. De tal modo até que a era assim que funcionava, a imprensa era obrigada a enviar à censura provas a granel de textos e uma reprodução qualquer de imagem, uma reprodução que fosse boa para que o censor pudesse ver. O não envio ao censor dessas coisas era um cabo dos trabalhos, era um grande problema porque tinha de ser justificado e na Torre do Tombo nas pastas relacionadas com o Diário de Lisboa e a censura há muitas cartas de censura a pedir explicações ao Diretor porque é que não foram enviado os desenhos de JAM publicado na data X ou na data Y. Isso é prova de que o regime vigiava-o bem, o trabalho. Tinha grande impacto também aí.

CM: Considera que os pequenos gestos presentes na sua obra com simples olhares e

detalhes subtis tinham um papel fundamental na comunicaão da liberdade?

PPM: Pequenos gestos como assim?

CM: É assim, o meu Mestrado é sobre "Liberdade em pequenos gestos" e eu quero mostrar que havia gestos, pequenas atitudes, pequenas formas de quererem mostrar que querem liberdade.

PPM: Exato. Eu acho que no caso do JAM, os desenhos dele, dado que eram, ou seja, não se esqueça que a caricatura portuguesa nessa altura em 68 e 69 era uma caricatura muito, muito muito, superficial, muito rudimentar. Dou-lhe um exemplo, no mês , quase na mesma altura em que ele publicou aquele desenho do Marcello Caetano com a criança na praia e recriar uma reprodução da Torre de Belém que está quase a cair por cima dele e matá-lo ou seja. É um desenho que diz que o regime tem os dias contados. Aquela obcessão do regime com o passado e com a suposta glória das descobertas pode e obviamente que tem ligação com a guerra colonial que era o máximo dos tabus. Ninguém podia referir isso. Aliás, não há nenhum desenho dele sobre a guerra colonial que não tenha sido proibido.
Esse tipo de desenho era um desenho que exigia uma leitura um bocadinho profunda, não é? Era cómico na primeira camada da cebola, mas nós havia mais camadas, tínhamos de tirar, não é? A caricatura portuguesa era, em geral, muito, muito superficial. Portanto, na mesma altura em que esse desenho é publicado, o Marcello Caetano vai à Espanha e há, eu creio que é um jornal do Porto, eu não sei se é o Comércio do Porto, isso está num livro do João João de Sousa. Aliás, aquela enorme enciclopédia que ele fez sobre a história do humor português, que eu até recomendo que leia, que é o texto nem sempre é muito bom, mas as fontes são extraordinárias, ele tem imensos detalhes. Há um desenho, eu não sei se é no Comércio do Porto ou se é no Primeiro de Janeiro, que é simplesmente o Marcelo, sorridente, a apertar a mão a uma espanhola vestida de sevilhana. Em grande parte, o humor era deste nível, era muito, muito fraco, não é?
Portanto, toda a novidade do João Abel Manta foi essa. Podemos traduzi-la também por aí. Ou seja, era uma série de sinais que pediam ao leitor que se elevasse para conseguir. Mas eram óbvios, não é? Por exemplo, aquele desenho que ele faz aproveitando a tal abertura da censura durante os períodos eleitorais, que é um discurso eleitoral, em que se vê ao fundo um orador a falar para um público, mas o público, apercebemo-nos que é composto por écorcher, ou seja, aquelas figuras esfoladas da anatomia, não é? Para se perceber os músculos, etc., aquela figura clássica do écorcher, sem cabeça. Ou seja, é um desenho quase surrealista, um pouco cruel. Mas que diz ao público: "As eleições em ditadura não servem para nada."
Uma eleição em ditadura é uma coisa completamente fuzil. Portanto, é alguém a orar num comício para pessoas que não têm qualquer poder a mudar seja o que for. Ou seja, eu considero, no contexto da sua pergunta, grande parte dos desenhos dele, se não todos,

uma série de sinais, sem dúvida, não é?

CM: Certo.

PPM: De código para que as pessoas se apercebessem, por um lado, da situação negativa, mal, má, não é?

CM: Sim.

PPM: Do país, e por outro, que até que se enraizessem, não é? Que ganhassem raiva pela situação.

CM: Exatamente.

PPM: Portanto, aí, sem dúvida.

CM: O que acha que João Abel Manta procurava transmitir sobre a liberdade, não só política, mas também individual, através da sua obra?

PPM: Sim, isso é uma questão. Naquela exposição que montámos em Algés, no ano passado, foi até um mote dado pelo então Barreto Xavier, que era o vereador da cultura da Câmara, que era "A liberdade, a liberdade, a liberdade". E isso obrigou-me a pensar que, de facto, praticamente toda a vida dele, a vida social e a vida artística, foi um combate, vários combates, por ter um espaço de liberdade para, e no caso da caricatura, para a fazer, não é?
Não é por acaso que ele publica o tal desenho com um autorretrato, os raros autorretratos que ele fez, virado para o leitor, mas no fundo o leitor percebe que ele está a dirigir-se ao censor. Liberdade. Portanto, era um combate pela liberdade absolutamente, sempre. E eu acho que isso era óbvio, não é? Claro, óbvio em quem disse os desenhos dele. Era um luxo, quase, naquela altura, haver alguém que lutava por isso.
E a ideia de que ele fazia isso de uma forma fácil, sem entraves, sem obstáculos, é uma ideia completamente errada, não é? Ele lutou completamente para ter aquele espaço. Não esqueça uma coisa: ele não recebeu nunca um centavo por todos.
Ele é o mais importante cartunista português do século XX, na minha opinião, é. Está um pouco acima do Vasco e do António, não é? E depois o mais recente é muito bom, o como é que se chama este?

CM: O André Carrilho.

PPM: O André Carrilho, André Carrilho é excelente.

CM: Excelente, adoro.

PPM: O André Carrilho não teve um ditador por cima e não teve que andar a fazer cartunismo.

CM: Certo, certo. difíceis, sim, sim, exatamente.

PPM: Para uma revolução com a alta armada lá fora. Ou seja, o Manta trabalhou em momentos de muito aperto. De muito aperto, não é? Portanto, ele lutou claramente para ter essa liberdade de criar. E uma parte dessa luta da liberdade, creio que está nesse detalhe: ele nunca pediu pagamentos aos jornais. Nunca, porque isso tornava-o livre de sair quando não gostasse do jornal. Portanto, ele tinha essa liberdade. Claro que ele podia fazer isso, ele tinha condições financeiras para o fazer.
Ele próprio dizia que havia os grandes caricaturistas como Stuart, como o Zed Lemmos, etc., era gente que precisava desesperadamente desse pagamento dos jornais, não é? Mas isso, o facto de não receber dos jornais, dava-lhe a liberdade também. Portanto, é, de facto, um trabalho feito para lutar pela liberdade, sem dúvida, até 64.

CM: Ok. Eu tenho aqui uma pergunta, mas já me respondeu. Se tivesse de escolher uma obra ou cartoon de João Abel Manta que representa melhor a ideia de liberdade em pequenos gestos, qual seria? E porquê?

PPM: Há muitos.

CM: Há muitos?

PPM: Há muitos, sim, há muitos. Ou seja, todos eles, os publicados e os não publicados, não é? Os não publicados, sei que os não publicados talvez até dos melhores, caracterizam-se mais por uma espécie de raiva, uma raiva profunda pela situação do país, não é? Porque isso também é óbvio. O combate pela liberdade é um, sobretudo numa ditadura, é um combate frustrante, não é? Cansativo.
Mas tem, por exemplo, eu acho que é esse de que lhe falei, do comício eleitoral, que até foi dado como tendo sido proibido em 74, quando apareceu aquele. Acho que é logo a primeira coisa que se publica dos anos dele, logo depois do 25 de Abril. Antes dele começar mesmo a publicar no Diário de Lisboa, depois do 25 de Abril, é um suplemento do Centro de Fiches com os desenhos proibidos. É a primeira vez que se vê os desenhos proibidos do João Abel Manta, ou uma parte deles.
E eles até incluem esse discurso eleitoral, mas o discurso eleitoral foi publicado, não é? Mas é um bom exemplo disso, de um sinal, de um sinal às pessoas que liam o desenho, que, por um lado, as coisas não estavam bem, o ritual democrático era uma fachada, e se calhar também para empurrá-las, não é? Dentro desse sinal de liberdade, para que se

libertassem dessa situação, de uma forma ou outra, não é?

CM: Muito bem. Como descreveria a relevância da obra de João Abel Manta na formação da consciência política das gerações que viveram o final do Estado Novo e o pós-25 de Abril?

PPM: Ah, isso é máximo. Ou seja, ele tem, ele era já essa carreira, a carreira anterior dele também, a anterior a 69, é uma carreira, ele era um nome, pelo menos, muito prestigiado, não é? Mas não era propriamente muito popular, não era muito conhecido. O que ele faz a partir de 69, aqueles quatro anos ininterruptos, e trabalhar quatro anos sem interrupção para um jornal numa imprensa sob ditadura, sob censura, não é fácil. Sobretudo fazendo os desenhos que ele faz, não é? Que fazia. Ou seja, ele criou e depois o caso, o festival e o caso do Dinossauro Excelentíssimo, criaram uma aura, não é? À volta dele, inegável. Ele, quando começa a revolução desconfiado, a primeira imagem dele em aquele poster é Primavera interrogada, porque tem Primavera ponto interrogação, não é? Portanto, ele não sabe bem como é que mudança é aquela, não é? Porque ele percebe que os generais da Junta de Salvação Nacional eram generais do antigo regime, etc. Ou seja, ele também pertence a uma geração desconfiada, aquela geração que chegou aos 20 anos depois da Segunda Guerra Mundial e que achava que o Salazar iria, obviamente, desaparecer. E o Salazar não só desapareceu como ficou mais forte, não é? Portanto, eles desconfiavam um pouco dessas ocasiões. Mas a aura que ele adquiriu nesse trabalho em ditadura é imensa, não é? E ele tinha uma grande pedalada e começou, e ele, aliás, faz mais, aquele ano e meio do que os anteriores. É tão ativo que, eu acho, que ele trabalha mais aí do que nos quatro anos anteriores e que nos quatro anos posteriores, portanto, ele tem uma pedalada que, de facto, é única, que ele diz. E isso, de facto, também me parece ser único, porque normalmente as revoluções limpam a arena, não é? Quando vem revolução, vem gente nova, vêm outras pessoas, não é? Normalmente, mesmo que uma pessoa tenha tido carreira como contestatário ao regime anterior, é ultrapassado pelos novos que chegam, não é? No caso dele, isso não aconteceu. Ele continuou a ser o principal, a ser a referência depois da revolução também, não é? Portanto, em termos de referência para essa geração, é imensa, muitíssima. E depois não esqueça que não foram só os cartoons, e foram muitos cartoons. No caso da revolução, foram os cartazes também. Aquele cartaz MFA com uma imagem quase simbólica da revolução em Portugal e no estrangeiro, não é?

CM: Exato.

PPM: Por nós, de facto, o nome dele, o peso que o nome dele ainda tem hoje já não é tão grande e tão impactante como era talvez há 30 anos. Também é uma questão de geração, não é? Eu não sei que idade é que a Cristina tem, mas eu normalmente, quando vejo os visitantes com gente abaixo dos 30, é esquecer. Eles não sabem nada.

CM: Não, eu já tenho 51.

PPM: Ah, então, então, então, sabe? Então, é.

CM: Eu nasci 15 dias antes do 25 de Abril, 15 dias.

PPM: Ah, ok, então isso é. Porque gente abaixo dos 30 esquece de ser completamente. Abaixo dos 40 pode ser, mas adolescentes e tal, zero, não é? Mas para essa geração.

CM: Pois. Por isso é que eu também quis fazer este tema, porque para mim não o senti, é verdade, mas para mim é importante. Nasci em 74 e, pronto, isto para mim faz sentido.

PPM: Sim, sim.

CM: Ainda mais nesta altura, não é? Em que estamos quase, estamos numa altura muito complicada, não é?

PPM: Obviamente, não tenho dúvida nenhuma. Aliás, eu quando fiz essas últimas visitas, fiz porque era importante ter a vida em Lisboa, como houve agora na SNDA, uma exposição que reunisse os desenhos que no ano passado tinham estado divididos entre Gouveia e Algés, não é? E pela primeira vez conseguimos expor, consegui colocar os esboços, os cartazes, tudo. Ou seja, coisas que nunca tinham sido mostradas em Lisboa, não é?

CM: E teve muita pena não ter ido.

PPM: Eu tive muita pena não ter ido. Essas visitas, ou seja, há, por exemplo, um desenho dele no verão que é de 75, que é um daqueles desenhos que estas últimas mudanças das eleições, a chegada da extrema-direita e a chegada dos neonazis mesmo, não é? Que nós já estamos nesse ponto, em que os neonazis já se são organizar com agentes da polícia, ou seja, contendo nas fileiras os neonazis, agentes da polícia do país, que é uma coisa impressionante.

CM: Impressionante.

PPM: E há um desenho dele de 75 que é dirigido ao PS, que se chama "Atenção às Penduras". Aviso ao PS: "Atenção às Penduras", uma coisa assim. Vemos ao longe uma multidão em manifestação que leva cartazes, pancartas, quer dizer, PS, e obscurece por uma nuvem de fumo. Vemos o que são, obviamente, membros das SA, aquele exército, aquele grupo paramilitar que os nazis tinham até à Noite das Facas Longas, que era o exército

dos nazis, não é? Que servia para quebrar cabeças e para espancar quem eles quisessem, um grupo de SAs a organizarem pancartas a escrever em PS, mas o S é o S quebrado dos SS.

CM: Ok.

PPM: Ou seja, o aviso era um aviso para o Partido Socialista ter cuidado com os infiltrados de direita. Mas esse desenho, hoje generalizado, ou seja, se nós vemos o desenho como um aviso à democracia para a infiltração de extrema-direita, é um desenho completamente e tem 50 anos, e podia ter sido feito esta manhã.

CM: Exatamente.

PPM: Esta manhã. E há muitos desenhos dele, sim, mesmo dos anos de 1969, que tinham uma capacidade de visão do que nós éramos e do que nós poderíamos ser muito aguda, não é? E é extraordinário, e é, aliás, é um tempo isso que referiu, este regresso não só da direita, mas da minha direita, muito, muito estranho, muito violenta. É um tempo em que precisávamos do novo João Abel Manta.

CM: Exatamente.

PPM: Temos o André Carrilho, sem dúvida, mas precisava-se de alguém com a capacidade e a cultura daquilo que o João Abel Manta tinha para enfrentar esta batalha, não é?

CM: Exatamente. Enquanto curador das exposições à Máquina de Imagens e uma coisa nunca vista, e peço desculpa se fez mais, eu não tenho esquecido.

PPM: A Máquina de Imagens foi em Cascais, depois foi uma exposição dedicada só ao retrato dele no Museu Abel Manta em Gouveia, que foi para fins para artilhetas. Depois, no ano passado, João Abel Manta Livre, a tal exposição à volta dos combates pela liberdade dele no Palácio Anjo de Algés. Depois, pouco depois, quase abriram quase ao mesmo tempo no Museu Abel Manta, uma coisa nunca vista, à volta do desenho da revolução, mas também o desenho que preparava a revolução, o desenho anterior, não é? E essa exposição deu ideia para esta, agora na SNDA, os bonecos para o povo, não é? Que foi uma exposição um pouco mais pequena em peças, mas mais concentrada na questão da revolução, não é? Na revolução e depois nos desenhos anteriores.

CM: Exato.

PPM: Mas peço, eu acho que interrompi a sua pergunta. Peço desculpa.

CM: Não, não, não interrompe nada. Que aspectos do processo criativo ou do pensamento do João Abel Manta mais o surpreenderam?

PPM: Enfim, os desenhos dele continuam cada vez que vou procurar desenhos, mesmo para esta montagem do livro "Partido da China", cuja paginação eu estou a fazer, portanto, estou a preparar as imagens e trato e tenho que compor, não é? Que são as imagens. Cada vez que eu vejo um portfólio dele, uma pasta com vários desenhos dele, é impossível não gostar daquilo, não é? Não cansam, não são sempre estimulantes, não é? Que não é muito fácil. Eu não tenho a mesma sensação com o Vasco, por exemplo. Com o Vasco consigo ver cinco ou seis, mas depois há uma repetição, não é? O António também cansa um pouco. O Manta tem uma capacidade, e também que se deve a essa tal variação estilística, não é?
Repare que ele tem desenhos que são apenas desenho, não é? Muito simples, por exemplo, usando o espaço negativo, as nuvens. Tem desenhos muito concentrados, não é? E que há muita carga de desenho. Tem desenhos que são aplicação para aí em 10% ou menos de desenho sobre um fundo de gravura do século XIX, não é? Tem colagens em que não há praticamente desenho. Aliás, uma das imagens mais extraordinárias dele, não é propriamente cartoony, mas deriva desse pensamento que ele tinha no desenho para impressão, que são as três imagens que abrem as caricaturas portuguesas dos anos de Salazar. Aqui, desenhos a preto. O Salazar a uma janela, novo, em 1926. Folheamos a página, temos o Salazar em 1968, já velho, e folheamos e temos a mesma janela sem ninguém. E essa janela sem ninguém é uma das melhores imagens dele. E não tem um desenho, porque a janela é de arquivo de imagem, não é? Dele. Portanto, essa variação e o percebermos que está ali alguém a pensar, não é? Alguém, e é aí que eu acho que a inteligência artificial, por mais que melhor e que desenvolva, não vai conseguir agarrar-nos, porque os desenhos dele dão-nos a perceber isso. Há ali uma inteligência a puxar-nos, não é? Uma inteligência humana, não artificial, a puxar-nos, não é? Portanto, e é isso, ou seja, é o conjunto que estimula, não é? E a capacidade de nos dar várias receitas, ou seja, não é sempre a mesma coisa, não é? Para pôr isto em termos muito simplistas, não é sempre a mesma coisa. E essa capacidade é muito, muito rara, mesmo. Não se consegue, é muito raro o artista que tenha conseguido o que ele conseguiu em termos de variedade estilística, para já para não falar de ter saído. Quando estava no pico, não é? Ele corta com o cartoon por motivos políticos, eu tenho a impressão, por desenho. Ou seja, o que o movia era o ânimo político, tanto antes como depois do 25 de Abril, não é? E ao desanimar-se, perdeu a vontade de continuar a fazer cartoons, não é? Mas ele tinha uma mão que não perdeu, não é? Ele saiu no pico da capacidade. Isso também é muito raro, não é?

CM: Já me correspondeu mais ou menos ao que eu vou-lhe perguntar agora, mas pronto, vou-lhe fazer. Na sua opinião, de que forma a linguagem visual de João Abel Manta tão

subtil e ao mesmo tempo tão poderosa, que consegue transmitir valores com uma liberdade, sobretudo aos mais jovens?

PPM: Pois, os mais jovens é um grande problema, sem dúvida. Porque o desenho dele, os desenhos dele implicam as tais. Os mais jovens gostam de ficar pela primeira camada da cebola, não é? E há uma certa preguiça para ir tirando camadas e ir aprendendo com essas camadas, não é? Os desenhos dele são desenhos que, para além da carga estética, que é muito importante, implicam um conhecimento, não é? Por exemplo, o tal desenho dos nazis a fazerem cartazes SS implica que se conheça que o símbolo das SS tinha o S quebrado, não é? Ou seja, há uma necessidade de uma literacia visual que muitas vezes falta. Aliás, o próprio João Abel Manta queixava-se disso no processo do festival, que o problema não era tanto a censura, ou melhor, um dos efeitos da censura foi criar um público iletrado visualmente, não é? Ou seja, e a iliteracia visual acho que regressou. Não sei se alguma vez terá sido eliminada, mas está a regressar, não é? E as novas gerações estão muito... Aliás, não vejo, era a disseminação de imagens em inteligência artificial, a mim causa-me uma quase abjeção, não é? É uma coisa muito estranha, não é? Ou seja, eu acho que há. Eu lembro-me de uma visita guiada, ou seja, acho que há essa capacidade de gancho nalgumas imagens. Algumas imagens são tão estranhas que, mesmo miúdos mais novos, têm que perguntar o que é aquilo. Por exemplo, eu lembro-me de uma visita guiada da exposição que montámos. Foi a minha primeira exposição curada dele na Galeria Valbon, em 2018, e tínhamos grande parte das caricaturas, não é? Do livro, os desenhos para o livro, as caricaturas portuguesas dos anos de Salazar. Então, havia um desenho que mostrava, e o desenho é exatamente assim, são três crianças, mas as crianças têm vestidas as fardas infantis dos regimes fascistas, não é? O português, o italiano, o alemão, que estão a matar literalmente, ou seja, estão a esfaquear uma velha vestida de preto que mais ou menos nos parece a patronária da Lourença Barruia, aquela figura da República Espanhola.
Aquilo que eu percebi, aquilo que causava um choque e uma... Ou, por exemplo, uma imagem com a nossa, por exemplo, que se refere à nossa obsessão com o panteão, um túmulo de pedra aberto no panteão com miúdos a brincarem com ossos. Portanto, são imagens muito duras, muito cruéis. Ou, por exemplo, aquela imagem do padre, os padres cruéis do Estado Novo, com os miúdos muito pequeninos, todos com a cabeça rapada, cheios de medo, de um padre a segurar um miúdo pela orelha a erguê-lo.
Portanto, esse tipo de imagens desperta. Cria uma faísca em miúdos que andam com o telemóvel na mão. Portanto, isso dá-me a esperança de que, havendo uma continuada exposição, porque estas imagens precisam de ser vistas, precisam de ser expostas, não é? Precisam de serem ou reproduzidas, haverá uma possibilidade de se passar a novas reuniões. Lembro-me que eu, quando fiz o preparatório, que era o quinto e o sexto ano, não é? Isso nos anos 80, eu lembro-me de analisar imagens do João Abel Manta e havia, ou seja, analise esta imagem e escreva o que é. Eu lembro-me disso. E uma das primeiras vezes que vi os cartoon dele foi nos exercícios do preparatório. Eu não sei se isso ainda

se fará, mas acho que seria uma excelente ideia para se divulgar. Agora, a experiência que eu tenho é que sim, alguns desenhos dele têm esse gancho ainda, não é? Têm o gancho de puxar pela curiosidade de miúdos que andam essencialmente agarrados ao telemóvel de manhã à noite, não é?

CM: Pois. Eu tenho um filho de 13 anos e é o caso. Pronto. Tenho muita dificuldade, ai meu Deus. Pronto.
Poderia partilhar algum exemplo de desenho, cartaz ou cartoon que para si resuma bem o espírito de resistência e coragem característica da obra da Manta? Já falou. Pronto, já de certa forma já deu aqui.
Se tivesse de destacar um legado que a obra do João Abel Manta pode deixar às novas gerações, especialmente num contexto educativo e visual, qual seria?

PPM: O legado?

CM: Sim.

PPM: O legado talvez seja o de quem é importante. O João Abel Manta, de novo, em relação a essa questão da liberdade, ele nunca pertenceu a nenhum partido. Ele foi colado, digamos assim, pelos inimigos políticos dele, porque comunicou algum viés político ao PCP. Por exemplo, no ano passado, no catálogo da exposição do António no Museu do Neorrealismo em Vila Franca de Xira, há uma reprodução de um cartoon do António que era um pastiche. Ou seja, ele copiou o estilo do João Abel Manta no cartaz "Povo Vasco a NFA". E a legenda a essa reprodução, a legenda para o catálogo, indicava que esta imagem era um pastiche, uma imagem do João Abel Manta, cujas imagens, durante o PREC, glorificaram sempre o PCP e a sua estratégia.
Agora, esse sempre implica todas as imagens. Que isso ainda se consiga escrever hoje num catálogo que tinha o selo da Comissão da Comemoração dos 55. Para mim é claro escandaloso, não é? Porque ele foi colado ao Vasco da Galda, ao PCP, mas ele foi sempre absolutamente independente.

CM: Independente, exato.

PPM: E acho que esse talvez seja o maior legado dele, que é, para ser independente, não se pode estar sempre com a multidão, sempre aos gritos, sempre, não é? É preciso um local de recolha, de dar dois passos atrás e subir um pouco e ver o ambiente, não é? Ver o ambiente, ver o cenário, tentar pensar na coisa, não é? Não fazer a coisa sempre a quente. E talvez também um legado curioso que é, apesar de ele ser conhecido como caricaturista, não era tanto o retrato das pessoas, a deformação da cara das pessoas para que os seus leitores se rissem que o interessava. Aliás, ele tem um livro de entrevista

cujo título é "Não se deve deformar a cara de um homem", não é? Ele tinha o cuidado de que os seus desenhos representassem com fidelidade a pessoa que era alvo, mesmo que ele não gostasse dessa pessoa. Por exemplo, o Sá Carneiro, é óbvio que ele era contrário politicamente ao Sá Carneiro, mas não há ali um exagero, não é?
Portanto, também acho que, para além do legado da liberdade e da independência, não é? Porque não se consegue ser livre se não se conseguir ter alguma independência, nem que seja independência intelectual, não é? Cultural. É esse legado de que atacar as pessoas no trabalho talvez não seja tão importante assim. Para um caricaturista, talvez seja mais importante analisar o meio em que se está, analisar a cultura em que se está, não é? E tentar ver se há algo que funciona mal nessa cultura e tentar alertar as pessoas para isso, não é?

CM: Muito bem. Muito obrigada. Já não tenho mais perguntas. Queria só dizer uma coisa. Eu tenho o meu orientador de mestrado, não sei se conhece, Júlio Dolbeth, que é o diretor do curso da MIEI. Ele é professor, docente na Faculdade de Belas Artes do Porto. E ele, quando eu falei que iria tentar encontrar, pronto, ter possibilidade de falar com alguém que soubesse de João Abel Manta, por acaso consegui falar com a Mariana também. Ela ligou-me a semana passada, muito, muito simpática, assim como o senhor Pedro. E ela disse-me que ele disse-me que teria muito gosto em ter e que tinha as portas abertas para fazer uma exposição sobre João Abel Manta no Museu da Faculdade de Belas Artes. Pronto, por isso vocês têm carta branca. Se vocês estiverem interessados.

PPM: Isso tem que ser comunicado à família, não é?

CM: Pronto, eu falei com a Mariana também.

PPM: Se chegou a propor disso.

CM: Cheguei, cheguei, porque quando falei com ela, lembrei-me. Lembrei-me disso.

PPM: Eu estou um bocadinho cansado com as exposições porque no ano passado foram duas grandes.

CM: Pois foi, pois foi.

PPM: E agora temos a possibilidade, mas eu não sei se vamos lá ver. Temos a possibilidade de, pela primeira vez, a obra dele sair para o estrangeiro. Há uma em Belgrado e uma em Berlim, mas estou um bocado cansada. Vamos ver. Agora, qualquer proposta de exposição, se for comunicada, pode ser comunicada à Mariana. Ela depois falará com a mãe, não é?

CM: Sim, claro.

PPM: Eu acho que era, eu também acho que sim, porque o Porto nunca esteve muito. Aliás, eu digo-lhe a ter, off the record, para não me citar, não me cito nisto, não é?
Mas há uns, eu lembro-me que há uns anos, ainda contactei o Guilherme Blanc, que tinha-o conhecido numa apresentação de um livro. Como é que foi? Foi uma coisa rara. Ah, foi na exposição que eu curei, relacionada com a obra da Afrodite, não é? Na Biblioteca do Porto, em 2018. É que foi em 2018. E eu lembro-me de lhe dizer, eu também contactei-o, tomei a liberdade de o contactar e dizer se quero, porque na altura o espólio da família estava, digamos, havia ali uma espécie de litígio com o Museu de Lisboa, que tem que guardar uma grande parte desse espólio, mas que não o expõe, nunca o expõe. Portanto, e a família teria de ter uma situação em que o espólio estivesse guardado e fosse exposto.
E eu lembro-me de ter contactado o Guilherme Blanc e nem tive resposta. Ou seja, a ideia era ter se o Porto estaria interessado em ficar com aquilo. Mas atenção, não me cito nisto, não é? Isto é off the record, está bem?
Ou seja, isto para dizer que o Porto nunca teve uma exposição lá. Aliás, eu falei com precisamente por causa do filme da Afrodite, falei com o Nuno Amorim, que vive aí no Porto, que trabalha no Porto. Foi um grande autor de banda desenhada dos anos 70, foi capista da Afrodite. E ele dizia: "Então, pá, quando é que o João Abel Manta veio ao Porto?" E eu dizia: "Pá, não sei." Porque o Porto tem que vir, tem que se mexer, tem que.

CM: Pronto. Então já tenho aqui, por acaso, o Júlio, uma pessoa que foi, pronto, lembrou-se e disse logo: "Olha, se tiveres oportunidade de falares com alguém que, pronto, sobre João Abel Manta, diz-lhe isso, que tem a porta aberta para se quiserem fazer a exposição." Por isso, pronto, fantástico. Achei muito fixe.

PPM: Eu já agora, o museu é mesmo nas Belas Artes, não é?

CM: É mesmo dentro das Belas Artes. É mesmo dentro das Belas Artes.

PPM: Pronto, vamos ver se a família aceita
CM: Sim. E pronto, eu falei com a Mariana.

PPM: Atenção, não deve ser para tão cedo, que eles também estão cansados e estão em conferência.

CM: Sim, sim. Pronto, é só para vocês também saberem que há essa possibilidade e pronto. E eu estou a passar a mensagem daquilo que me disseram. Pronto, pronto. Pedro, muito obrigada pela disponibilidade. Vai-me, de certeza, que vai ser muito útil toda esta

LIBERDADE EM PEQUENOS GESTOS

informação.

PPM: Se tiveres alguma dúvida com a transcrição, manda as dúvidas por e-mail.

CM: Está bem.

PPM: E nós acertamos as dúvidas.

CM: Sim, senhora. Bom, muito obrigada.

PPM: Pronto, então vá. Bom trabalho.

CM: Igualmente. Obrigada, Pedro. Obrigada. Adeus

07 ENTREVISTA
PITUM KEIL

Entrevista realizada presencialmente em setembro de 2025
na sua casa em Canas de Senhorim

CM: Portanto, recordam-se de alguma situação, no caso do Piton, da sua mãe, tem enfrentado censura, críticas ou pressão por parte do regime, relativamente ao conteúdo ou estilo do seu trabalho?

PK: ***Olha o quadro que está no museu, por exemplo. É o um quadro que trata disso.***
Há um caso engraçado de um quadro dela apreendido pela PIDE, nas exposições gerais de artes plásticas. Que eram uma forma dos artistas da oposição, chamada na altura, poder expor aquilo que produzia livremente. E que não tinham onde expor porque só havia o SNI, o Secretariado Nacional de Informação.
E, portanto, eles não tinham outro sítio para expor. Então, organizaram uma exposição anual na Sociedade de Belas Artes, chamava-se Exposição Geral de Artes Plásticas, onde os artistas, as pessoas sabiam que eram pessoas que não eram afetas ao regime.
Pronto, não iam lá ao engano e não aceitavam qualquer pessoa. E, claro, a PIDE andava em cima deles e apreendia os quadros que achava que eram subversivos. Então, houve uma exposição em que a minha mãe mandou um quadro, até bastante grande, e a PIDE, nesse ano, levou 12 quadros de artistas diferentes. Estava um muito famoso, do Júlio Pomar, que era o Almoço do Trolha, e também foi nessa leva. A minha mãe tinha feito um quadro que se chamava O Regresso à Terra, que era um camponês a ser enterrado, com figuras de um lado e de outro. Mulheres, várias pessoas, e o caixão com o morto. Depois aquilo deu uma grande celeuma com o que se podia fazer nessa altura, que era um misto, digamos, de sarcasmo humorístico. Então, fizeram um anúncio no jornal a dizer, o ladrão que roubou 12 quadros na Cidade das Artes, exige-se que devolva. E é que, realmente, passados uns seis meses, os quadros acabaram a ser devolvidos. A minha mãe ficou tão zangada com aquilo, tão zangada que rasgou o quadro a todos os bocados. Rasgou tudo e deitou tudo fora.
Ficou tão zangada, tão zangada. Agora, quando nós fizemos o Museu Keil Amaral em Viseu, encontramos, por sorte, um canudo com o esboço do quadro em tamanho natural, em carvão, só em carvão. Então, expusemos aquilo, e é engraçado. E a minha mãe perguntou, fez um requerimento, a pedir explicações, etc. Então, a explicação que lhe deram é que era um enterro que não tinha um padre.
E perguntei se o padre era subversivo. As coisas são parvas.

CM: E eu apercebi-me, nestas entrevistas que tenho feito, que a PIDE até era um bocado ridícula. Até não era coisas que faziam. Não fazia sentido. Algumas ilações que eles retiravam. É engraçado. Eu não tinha mesmo essa noção.

PK: Nessa época, realmente, os artistas estavam preocupados com a situação do país.
E foi aquele período do neorrealismo que deu depois origem ao Museu que há em Vila Franca de Xira, onde há coisas da minha mãe dessa época. Eu também tenho ainda aí algumas coisas: A bicha do pão, com o polícia a tomar conta, Os miúdos a pedirem as esmolas, Os pobres, enfim. Pronto, um pouco o retrato da sociedade. Fora isso, onde se refletia mais a situação negativa era porque não nos dava um trabalho.

Como havia poucos artistas de qualidade e era preciso fazer coisas para mostrar, muitas vezes, o governo, o tal SNI, o António Ferro, que não era parvo e tinha bom gosto, ia chamar artistas que sabia que eram contra a situação e, portanto, eles participaram em várias coisas. O meu pai fez o Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris em 1937. A minha mãe também foi com ele, estiveram lá um ano a montar o Pavilhão.
E, portanto, com outros artistas que também eram pessoas que não eram afetadas ao regime. Mas pronto, eram coisas dessas. Depois, mais concretamente, coisas mais duras, foram os dois presos, o meu pai e a minha mãe, juntamente com um grupo de pessoas, não sei quantas eram, mas eram muitas, que estavam no aeroporto de Lisboa à espera da Maria Lamas, que vinha de Moscovo num congresso internacional sobre a paz.
Não sei exatamente, agora não me lembro em que ano foi. Mas foram parar a Caxias, passaram lá o Natal e o Ano Novo e... Só porque ainda procurar a Maria Lamas. E a única razão que davam era nenhuma.
Chegou uma camionete para meter as pessoas dentro e levaram-nas. Depois há um episódio em que as pessoas contam, engraçado, que o meu pai que chegou atrasado e foi a correr atrás da camionete a dizer assim, eu também vou, eu também vou. E foi preso.

CM: Exato. Também foi solidário como... Também foi, também fui lá para... E a sua mãe também?

PK: Sim, sim, passaram lá o Natal e o fim do ano.

CM: Ai meu Deus, era surreal.

PK: E havia sempre aquele mal-estar das relações com as pessoas. E depois também temos com o PIDE, quando nós fomos para os Açores, nós passámos o 25 de Abril nos Açores. Porque o Piton teve um trabalho lá de ordenamento do território, era uma equipa grande que ia para São Miguel e nós íamos por dois anos para ficar lá nos Açores e para nos despedirmos dos amigos resolvemos fazer na Sociedade de Belas Artes uma exposição que se chamava Os Objetos Metafóricos. Também está lá no museu em Viseu, também tem lá dois que sobrou. E era feito com lixo e com os amigos nós fizemos 20 objetos metafóricos. E eram só com coisas de lixo. E depois durante a exposição havia um que era um sobre... a televisão tinha começado nesse ano e era só a preta e branca, só funcionava à tarde e era assim muito restrita. Então fez-se uma caixa muito grande com um televisor em cima, um bonecão lá dentro e depois ia assim no ecrã da televisão. E não só, isso está exposto no museu. Então nós tivemos um PIDE o tempo todo, porque aquilo depois tinha uma gravação de um poema do Camões, mas que era lido ao contrário. Então estava gravado ao contrário, ouvia-se ao contrário. E então o PIDE estava convencido que aquilo era russo. E então passou o tempo todo lá ao pé daquela caixa a ver se conseguia perceber que era para levar. E nós ríamos.
Porque depois as outras coisas eram todas... havia uma que era a proteção à infância,

mas eles eram tão burros que nem perceberam isso. Esse também está lá no museu, que é um daqueles... Um parque infantil, de madeira, que havia antigamente para se por os bebês e não andarem gatinhados.
Então era todo pintado verde e tinha um... arame farpado à volta. Pintado cor de rosa. E os brinquedos eram só coisas militares.
E chamava-se a Proteção à infância. Então, eles não perceberam a graça, não fizeram nada com isso. Agora com o outro, que parecia russo, o homem de chapéu e de gabardine, o tempo todo assim com o ar muito... Estúpidos.

CM: Alice Vieira, falei com ela. E ela contou-me uma história muito engraçada que ela fazia uns bolos que eram uns russos.
E então ela quis fazer, nesse dia, esse bolo, os russos, para uma tia. E ligou para a tia dizer que os russos estavam a caminho. O marido dela levou os russos, passaram por cá, tinha a PIDE toda em casa dela.
A perguntar como é que ela tinha russos em casa. Ela foi para a esquadra e depois houve alguém que disse que era um bolo. Porque ninguém acreditava, eles não acreditavam que era um bolo. E ela contou-me essa história. Também achei hilariante.

PK: Essas eram engraçadas. O pior era quando nós temos uma amiga que teve presa, a Helena, teve presa na PIDE com outros, e sobretudo, se as pessoas eram da classe mais baixa, eles não tinham consideração nenhuma. E uma das presas que estava lá com ela, morreu de espancamento. Isso é que era horrível.

CM: Eu ligo, tenho comprado alguns livros.

LK: Por acaso, tenho aqui um. Comprei agora, na semana passada, no Porto.
E que vou-lhe emprestar. Obrigada. Porque é muito interessante.

CM: Eu tenho comprado livros e livros e livros. Eu tenho para mim. Obrigada, está bem.

LK: É porque é uma história muito interessante. Sobre o 25 de Abril. Antes do 25 de Abril, um bocado.

CM: Ok, boa. Maravilha, muito obrigada.

PK: Depois, as limitações que havia, era, por exemplo, o meu pai, que era um pedagogo nato, uma pessoa que ensinava bem e tinha uma grande aceitação dos jovens e tudo, proibiram-no sempre de ensinar, não pôde ensinar a vida toda. Nunca pôde ir para a escola de arquitetura e ensinar. Só mesmo no fim da vida que apareceu o IAD, em Lisboa. Aquela design e já era assim uma coisa que não... Com uma restrita, o número de alunos e tudo. Aí convidaram-me para dar umas aulas, mas fora isso.

Eu também fui assistente das Belas Artes, no tempo do Frederico Jorge, do arquiteto Frederico Jorge. Ele quis quatro assistentes. Um deles, que era o filho do Zé Gomes Ferreira, o Raúl Hestnes Ferreira, que depois foi um grande arquiteto, já morreu.
Também não o deixaram, porque tinha uma ficha da PIDE pesada, tinha sido preso também pela PIDE.
Tinha estado em Penamacor, que é um regimento... correcional. Também não pode dar aulas. Também não pode dar aulas.

CM: Em sua casa, na altura, havia consciência ou conversa sobre o papel da arte na resistência ao regime?

PK: Naturalmente, haveria, os meus pais tinham muitas relações, muitos amigos. Portanto, falava-se bastante sobre isso. Minha mãe, por exemplo, pertencia ao Movimento das mulheres, Movimento Democrático das Mulheres, o MDM. Pois. Aquelas coisas que era possível... ir fazendo. Ir fazendo. Até serem desfeitas, pronto.

CM: Exato. Até onde puderem.

PK: Até onde se podia ir.

CM: Exatamente. Que pequenos gestos do quotidiano conheciam ou que aconteceram com vocês durante o Estado Novo que poderiam ser vistos hoje como formas de resistência? Por exemplo? Eu entrevistei o Pacheco Pereira.
Ele foi ao Elcorte Inglês. Lá temos um espaço que é, agora esqueci, âmbito cultural. Eu soube que ele ia lá porque ele ia falar sobre George Orwell e a liberdade de expressão.

PK: Eu disse, vou. Lá fui eu, sem inscrição nem nada. Preparei umas perguntas e fui.

CM: E depois fiz as perguntas, lá com as pessoas todas. Ele chamou-me. Fui para junto dele. E fiz as perguntas. E uma das histórias que ele me contou foi de um Mem Verdial que era um senhor que era da altura de... que ele vivia no Porto, era antes do Estado Novo. Ele era um republicano. E ele, numa daquelas conferências... eram uns, como é que dizer? Que as pessoas podiam falar sobre o Estado, portanto, sobre a política, sobre... E tinham sempre um coronel ou um tenente ao lado deles que lhes diziam, não podem falar sobre esse assunto. Eu tenho aqui. E então, foi a partir desta história dele que eu lembrei-me destas histórias.
E então, estava o Mem Verdial a falar e o tenente disse, não pode falar sobre isso. Então, põe uma pedra sobre o assunto e diz o tenente, faça o favor. Então, ele vai à mala dele e pega numa pedra e pousa a pedra em cima da mesa.
Eu achei a história giríssima. Então, assim, eu vou procurar histórias destas para contar a pessoas histórias que ninguém conhece. Ninguém conhece.

E eu achei muito engraçado. Já tenho aqui algumas histórias. E também lembrei-me de vocês, porque também vocês viveram essa época e podiam lembrar-se de alguma história.

PK: Tirando aquela exposição que a gente fez. Que era tudo para fazer, era tudo de uma troça pegada. Era pelo humor.

CM: Exatamente.

PK: Havia coisas mais sérias. Outras mais engraçadas. Houve alguém que depois do 25 de Abril foi à PIDE ver as fichas das pessoas. Eu também tinha lá a ficha, embora eu tenha sido preso, também não me impediram de ensinar. Quando foi essa leva dos assistentes, entrei e não me chatearam. Mas... mas tinha lá a ficha. E eles sabiam. Participou de uma reunião, assim e assado, e tal, tal, tal.
E dava-se para não sei quem. E tal, tal, tal. Não sei se descrito qualquer coisa.
Mas estava lá a fichazinha toda.

CM: Exatamente.

LK: Eu tenho uma história. Fui casada antes, com o António Ariel. Que era pintor, que já morreu. Eu vivia nessa altura em Óbidos e a minha filha mais nova tinha nascido. A Joana era pequenininha, estava no berço e houve um amigo nosso, o Fernando Barros, que morreu ano passado, que era poeta. Viveu em Espanha, fugiu para lá e acabou por ficar lá a viver.
E o Fernando Barros. Nós fazíamos, quando estávamos em Lisboa, antes de irmos para Óbidos viver, fazíamos *Cocktails Molotov.* Que ele depois ia deitar nos camiões e nos jipes que eram para ir para o Ultramar. Ele deitava aquilo lá por baixo aquilo explodia, rebentava um carro, estragava-se o carro. E então, depois acabámos por ir para Óbidos viver. E ele também veio para Óbidos, fugido, viver. Mas entretanto, o pai dele avisou que era melhor ele sair do país. Porque ele é que era o mais mexido e saiu. E então, nós estávamos em casa. E apareceu-nos a Pide à porta, à procura do... ver o que é que nós fazíamos e à procura do Fernando Barros. E então, apareceu um chefe da polícia da Pide, que era muito terrível, que era o... Ai, agora não me lembro do nome do homem, enfim.
Apareceu lá um homem de chapéu e tal, que tinha de revistar a casa. Foi revistar a casa e revistou tudo até as fraldas da minha filha tiraram, pensando que eu podia... esconder coisas dentro das fraldas ou no berço da criança. E depois viemos presos. Ele veio preso e teve uma semana preso. O meu marido esteve preso nessa altura, esteve preso uma semana, mas como era doente de coração, conseguiu-se um grande abaixo-assinado, e ele foi solto, pronto. Mas não foi brincadeira nenhuma. A polícia veio, mas até dentro da fralda tiraram. Despiram a menina toda, para tirar as fraldas, convencidos que havia coisas escondidas. Eram mesmo estúpidos

CM: Eram mesmo invasivos. Meu Deus. Realmente.
Agora... Recorda-se de haver... Francisco Keil. Pitum Keil. Para além de arquiteto, é ilustrador?

PK: Sim. Também fiz alguns desenhos.

CM: Vi que fazia alguns cartoons, ilustrações, para o jornal, na Madeira.

PK: Pois.

CM: Sentiu alguma resistência? Alguma vez foi alvo de censura?

PK: Não. Nesse caso, não. Nesse caso, não. Também não assim motivo para... havia assuntos... eu estava lá como, como arquiteto de uma equipe que estava a fazer o plano diretor da cidade. De maneira que os cartoons tinham mais a ver com as anomalias, coisas que estava mal na cidade. Fazendo humor sobre isso. Eram fundamentalmente coisas desse género.

CM: Coisas desse género. Eu assim insisto nas histórias. Poderia partilhar com nós uma história?

PK: É engraçado que nós fomos quando já estávamos nos Açores.

CM: Histórias. Estou aqui nas perguntas que eu tenho. Poderia partilhar connosco uma história? Da sua vida durante a ditadura? Gestos? Pequenos...

PK: Quando fomos para os Açores, nós costumávamos ir sempre a um café, tomar café. E havia dois militares, muito mal fardados, que sentavam sempre na mesa ao lado e tentavam entrar na conversa connosco. Mas nós tínhamos muito medo de falar com eles. Bem, então veio o 25 de Abril estávamos lá. E fomos convocados pelos revolucionários. Para nos explicarem o que era a revolução, o que estava a acontecer em Lisboa. Quando chegámos lá, eram os dois militares, quem eram: o Melo Antunes e o Vasco Lourenço.
Que estavam os dois de castigo lá nos Açores, afastados, estavam lá afastados, mas de lá comandavam tudo. Mas estavam afastados, tinham-nos mandado para lá. E eles tentavam, tinham percebido que nós éramos de esquerda e tentavam entrar em comunicação e nós não queríamos nada com eles. Depois foi muito engraçado, porque os nossos filhos foram para a escola logo de manhã e dai um bocado, dai uma hora, ou assim, aparecem-nos outra vez em casa. Mas o que é que aconteceu? Não há aulas? Ah, é que os professores disseram, que há qualquer coisa, uma revolução em Lisboa, que está a passar qualquer coisa e tal.

Como grande parte dos professores que iam para os Açores e para a Madeira, eram de castigo, era porque eram de esquerda, de maneira na dúvida, saber o que é que se passava, se era uma coisa direita ou de esquerda. Queriam ouvir as notícias, mas não tinham nenhum sítio onde pudessem estar à vontade. Então, pediram licença, se podiam ir lá à nossa casa, ouvir as notícias. Às tantas, tínhamos a casa cheia de desconhecidos. Pessoas que eu nunca tinha visto. E tudo. Foi o dia todo. E a noite, dormiram lá, tudo agarrado ao rádio.

CM: Que giro.

PK: E os miúdos é que os trouxeram aos professores.

CM: Muito bom. Essa história é gira. Se pedisse para nos contar uma pequena história. Que conselho daria a alguém que pretende contar visualmente estas histórias. O que eu quero fazer, para ilustradora, como ilustradora. Eu quero fazer uma novela gráfica. A partir destas histórias, fazer em banda desenhada. Porque eu acho interessante. E para os mais novos, talvez seja uma forma de os captar. E se calhar mostrar visualmente. As pessoas... os momentos. Se calhar pode ser uma forma... em relação, o que é que pode, através da ilustração, para que a memória não se apague.
E continue viva nas nossas gerações. Que conselho daria a alguém. Que pretende contactar visualmente estas histórias.

PK: Há coisas violentas, de torturas ou dos presos, ou de tudo isso, pronto, mas são... estou a me lembrar de uma coisa, graficamente... Esse meu amigo, Ernesto Ferreira, filho da Inês Ferreira. Depois a PIDE começou a persegui-lo, ele já não fez o curso em Lisboa. Porque em Lisboa, a PIDE era a pior, era a pior, não sei se pode entrar. Então foi para a Escola do Porto. Mas mesmo assim, a PIDE foi à procura dele. Então ele durante uma semana para aí, andava a dormir em casa de uns, depois ia dormir em casa de outros, depois ia dormir em casa de outros.
E essa perseguição e de certo modo angústia de uma pessoa saber que está a ser perseguida, enfim, e que vai ser preso. Não sei se isso daria alguma ilustração. Há muita coisa. Mas nós. Apesar de tudo, tivemos sorte e estávamos um bocadinho, à margem, metidos da nossa vida, nos nossos trabalhos. Apoiávamos. Os meus pais muitas vezes estiveram em casa, membros, alguns do Partido Comunista, outros não. E que ficavam lá escondidos, uns dias que fossem precisos, até passar a perseguição e poderem ir para outro lado. Mas, nisso, não.

CM: E eu... vocês se lembrarem de alguma história, ou alguma coisa. Podem ligar.

PK: O que eu acho. A PIDE era paga, os informadores eram pagos. Então, eram trabalhadores, muitos quase analfabetos. E que só para denunciar, denunciavam, estavam sem-

pre, desde que recebem o trabalho, eram pagos. Um dos que acompanhou lá, quando, a Óbidos, era um miúdo, de vinte e poucos anos, meio tonto mesmo, pois ainda por cima quando viemos para Lisboa, a PIDE, quis levar o meu marido, no carro deles, e eu disse não, que ele é doente do coração, ele tem que vir ao meu lado e eu é que vou a conduzir, porque eu é que conduzo.
Então, veio, ele atrás, com as nossas... tinha três miúdas e com a Joana pequenininha ao colo do PIDE que vinha à frente, sentado ao meu lado. Atrás vinha o António com as outras duas miúdas. E atrás vinha o carro da PIDE a perseguir.
Atrás de mim. Eu vinha à frente e o outro atrás a controlar, que era para ver, se chegava mesmo a António Maria Cardoso. E o moço que vinha, eu vinha a conversar com ele, normalmente, era um pateta, não percebia coisíssima nenhuma. Mas estava ali, tinha recebido um dinheiro para ir la, era um trabalho. Aceitou o trabalho.

CM: Era um trabalho, exatamente.

PK: Eles não tinham noção nenhuma, de nada, nem política, nem de nada. Recebiam dinheiro, denúncia que é suspeito. A suspeita então pronto, arranjavam suspeições, inventávamo-las.

CM: Assim tiradas da cartola. O Francisco Fanhais, contou-me também, uma das histórias dele. Ele foi proibido de cantar, várias vezes. E foi na, penso que foi na Madeira que ele tinha um concerto, quando chegou lá, eles disseram que não nos deixam cantar. A Pide não, E eu, já estou aqui, ficou aqui. E então, houve lá alguém que disse: não, o senhor está cá, vai acontecer, nem que seja uma coisa mais pequenina, mas vamos fazer algo, e vai cantar. Então foi tipo, no restaurante atrás, arranjaram um espaço, e foi, Eram 50 pessoas, mais coisa menos coisa e entretanto, eles estavam já, foi no dia anterior, ou assim, apareceu a PIDE, e disse: o senhor não pode cantar, soubemos que ia fazer isto e não pode mesmo cantar. E as pessoas já estavam sentadas. No dia seguinte, as pessoas já estavam sentadas, à espera de o ouvir. Então ele disse, explicou às pessoas, eu não posso cantar, mas se eu fosse cantar, eu cantava esta música, e as pessoas começaram todas a cantar. E ele continuou. Se fosse eu a cantar, eu cantava esta música, e as pessoas todas a cantar. Até me arrepio quando ouço esta história. E então deu-se o concerto, ele não cantou, mas todas as pessoas cantaram. Ainda foi mais forte. Mas para a PIDE, quer dizer, ele cumpriu aquilo que a PIDE queria, mas acabaram por se cantar as mesmas músicas que eles não queriam e com muito mais força. Achei esta história genial, mesmo muito gira. Ele contou-me esta e achei mesmo, mesmo gira e vou tentar ilustra-la.
Esta é muito gira e com uma força, uma coisa maravilhosa.

PK: Coisas assim cómico..., uma das coisas nós fazíamos, pronto, que a oposição fazia era recolha de baixos assinados de ... e então no tempo do movimento juvenil, havia o movimento juvenil, haviam assim vários grupos e eu recolhia assinaturas e tal. Então eu

lembro-me foi o Terradinha... não é a mulher que era Terradinha...
CM: a mulher também era.

PK: Sim a mulher também era, e também eles eram de esquerda. Pronto, então os dois, atribuíram o bairro da Liberdade, que era um bairro muito, muito pobre, muito desgraçado, cheio de problemas, meias abarracadas e não sei que mais. E disseram-nos para irmos para lá recolher assinaturas. E nós fomos. Depois haviam umas casas assim modestas e batemos às portas e explicávamos às pessoas e tal, fechavam-nos as portas na cara, ninguém queria nem nada. Gastamos o dia todo naquilo, todo, e depois voltamos e nada trazíamos. "então aonde é que vocês foram?" Ah! Também tem o mesmo nome, mas esse é um bairro social. É um bairro social, do estado e bairro da liberdade é outro.

CM: Foram ao bairro errado.

PK: Perdemos o dia todo naquilo, estupidamente, pronto.

CM: E que idade é que tinha, nessa altura?

PK: Devia de ter os meus 19, 20, qualquer coisa assim. Outra coisa também cómica, também acho cómica, houve uma vez, acho que foi a invasão da India ou de Goa, invadiram Goa, mas conhecia uma pessoa, um senhor, um rapaz qualquer, já bastante mais tarde e "Ah! Tal, muito prazer em conhecer, sempre tive uma grande admiração por si, houve uma coisa então, que me impressionou tanto, quando houve a invasão de Goa, o Estado declarou um dia de luto nacional e então nesse dia, estava tudo parado, não podia haver.

CM: não podia havia transito, nem nada,

PK: nem música, nem coisas.
CM: Estava tudo em casa.

PK: As pessoas, havia um certo medo, as pessoas estavam todas em casa e tal." E eu estava no Rossio, cá em baixo, estava ali no café, ou num sítio qualquer e vejo você a vir lá de cima do Chiado a andar por ali fora, com toda a calma, por ali abaixo e tal e... é preciso coragem para desafiar isto e coisa e não sei que mais, pronto. E eu não fazia a mínima ideia, de maneira, para ser herói às vezes é fácil.

CM: Uma pessoa estar a leste.
A pessoa, quem foi que lhe disse isso?

PK: Não sei. Era um desconhecido, era um desconhecido.

CM: Muito bom.

PK: Era um período realmente estúpido, agora, quem sofria mais era, eram os mais perseguidos eram os elementos do partido comunista, que eles não faziam cerimónia de matar se fosse caso disso.

CM: Pois, eu quero, eu vou entrevistar a Dra. Isabel do Carmo. Porque ouvi a história dela e achei muito interessante.

LK: Nós temos uma amiga, a Helena que vivia em Leiria, essa foi presa várias vezes e era irmã do, ai como é que ele se chama, não sei, ele foi do... era um... era de Leiria... Helena quê...

CM: pronto, vou então depois

LK: mas, olhe que ela era muito interessante, que ela tem muitas histórias para contar. A Helena, eu telefono à Helena. Nós temos de ir embora, mas vocês podem vir ter ao museu esta tarde. Quando nós saímos do hospital, podemos ir ter ao museu e no museu podem ver o tal quadro...

CM: Estava a pensar nisso. Obrigada.