

—
**UNIVERSIDADE
TÉCNICA
DO PORTO**
FACULDADE
DE MÍDIA
ARTES
E DESIGN

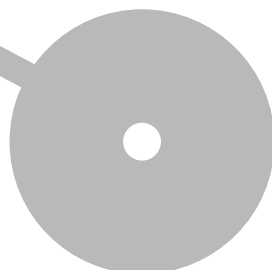
M

—
MESTRADO
CINEMA E FOTOGRAFIA
ESPECIALIZAÇÃO EM FOTOGRAFIA

Rasto do Papel Azul: o arquivo fotográfico de Maria e Emílio Cruz (1950-1969)

Raquel Pardilhó

[09/**2026**]



Universidade Técnica do Porto
Faculdade de Media Artes e Design

Raquel Pacheco Pardilhó

Rasto do Papel Azul: o arquivo fotográfico de Maria e Emílio Cruz (1950-1969)

Trabalho de Projeto

Mestrado em Cinema e Fotografia – Especialização em Fotografia

Orientação: Profs. Doutores João Pedro Ferreira Dias Leal e Cesário Manuel Ferreira
Alves

Vila do Conde, setembro de 2026

Raquel Pacheco Pardilhó

Rasto do Papel Azul: o arquivo fotográfico de Maria e Emílio Cruz (1950-1969)

Trabalho de Projeto

Mestrado em Cinema e Fotografia – Especialização em Fotografia

Membros do Júri

Presidente

Prof.^a Doutora Marta Sofia Bento Pires Fernandes

Faculdade de Media Artes e Design – Universidade Técnica do Porto

Vogal - Orientador

Prof. Doutor João Pedro Ferreira Dias Leal

Faculdade Media Artes e Design – Universidade Técnica do Porto

Vogal - Arguente

Prof.^a Doutora Patrícia Nogueira da Silva

Faculdade de Artes e Letras – Universidade da Beira Interior

Vila do Conde, setembro de 2026

DEDICATÓRIA

A Amadeu, Márcia e Jasmim Cruz.

AGRADECIMENTOS

À minha avó, Maria, e ao meu tio-avô, Emílio, os pilares deste projeto, por todo o apoio e disposição em ajudarem a construírem este trabalho – não apenas pelas partilhas, mas também pelo exemplo de vida que representam. A forma inspiradora como superaram situações de extrema complexidade e trauma. Por me ajudarem a conhecer melhor a nossa família e por mostrarem o valor mais profundo que damos às fotografias.

À minha família, por terem tido tanto interesse por este projeto e por me ajudarem a chegar ao registo criminal do bisavô Amadeu.

Ao César Pylypchuk, pelo apoio incondicional e pela paciência infinita. Obrigada por seres a voz que me animava quando o projeto parecia estar a estagnar. O teu incentivo foi fundamental para superar as “brancas” e encontrar uma saída nos momentos em que me sentia presa num beco sem saída criativo. Sem o teu alento e a tua crença neste trabalho, este caminho teria sido muito mais solitário.

Aos meus orientadores, João Leal e Cesário Alves, por todo o saber partilhado e pelos valiosos conselhos ao longo deste percurso. Pela tranquilidade e o espírito construtivo com que criticaram cada uma das minhas decisões e abordagens, desafiando-me a elevar o rigor desta investigação. A vossa disponibilidade constante e o empenho em ajudar-me em todas as etapas foram o suporte indispensável para a concretização deste trabalho.

À ESMAD, ao Centro de Produção e Recursos e à Oficina pelas ferramentas e auxílio que forneceram ao longo de todo o percurso.

RESUMO ANALÍTICO

Este trabalho apresenta uma investigação artística e teórica sobre a fotografia vernacular como dispositivo de memória e de construção de narrativas identitárias. O objetivo central é analisar o arquivo fotográfico familiar da minha avó e do meu tio-avô - Maria Cruz e Emílio Cruz -, situando-o no contexto político e social do Estado Novo e da Guerra Colonial Portuguesa. A problemática foca-se na tensão entre o visível (o documento) e o vivido (a memória mediada pela oralidade), procurando compreender como estas imagens operam enquanto instrumentos de preservação e, simultaneamente, de silenciamento de traumas familiares e coletivos.

A metodologia adotada é híbrida, cruzando o enquadramento teórico com procedimentos práticos de foto-eliciação e catalogação técnica em suporte digital. Foram realizadas entrevistas onde as fotografias serviram de estímulos narrativos para reativar memórias latentes dos protagonistas. No plano técnico, a investigação evoluiu da digitalização para a re-fotografia digital em ambiente doméstico (sobre superfícies como sofás, mesas, chão e vestuário), uma opção estratégica para resgatar tridimensionalidade, a tutilidade e a aura dos objetos originais.

Os resultados materializam-se num grupo selecionado de 33 fotografias e numa série de vídeos documentais contemplativos. Em determinados momentos marcantes, estes vídeos utilizam o ecrã negro durante relatos de trauma – como as feridas e traumas de guerra e perda de familiares – funcionando como um silêncio visual que respeita o indizível e convida o espectador a meditar sobre o que acabou de ouvir.

Conclui-se que o arquivo fotográfico familiar constitui um dispositivo vivo e relacional que permite que diferentes gerações se sentem à mesa para reinterpretar o passado, transformando a memória individual em algo partilhado. A investigação demonstra que o regresso ao arquivo fotográfico privado é um gesto de resistência ao esquecimento, validando a micro-história como ferramenta essencial para confrontar discursos de branqueamento do passado ditatorial português.

Palavras-chave: Fotografia vernacular; memória; arquivo fotográfico familiar; Estado Novo; Guerra Colonial.

ABSTRACT

This work presents an artistic and theoretical investigation of vernacular photography as a means of preserving memory and constructing narratives of identity. The central objective is to analyse the family photo archive of my grandmother and my great-uncle - Maria Cruz and Emílio Cruz -, situating it within the political and social context of the Estado Novo and the Portuguese Colonial War. The research focuses on the tension between the visible (the document) and the lived experience (memory mediated by oral tradition), seeking to understand how these images function as instruments for both preserving and, simultaneously, silencing family and collective traumas.

The methodology adopted is hybrid, combining the theoretical framework with practical procedures of photo-elicitation and technical cataloguing in a digital format. Interviews were conducted in which the photographs served as narrative stimuli to reactivate the protagonists' latent memories. On a technical level, the research evolved from digitization to digital re-photography in a domestic setting (on surfaces such as sofas, tables, floors, and clothing), a strategic choice to recapture the three-dimensionality, tactility, and aura of the original objects.

The results take the form of a curated selection of 33 photographs and a series of contemplative documentary videos. At certain poignant moments, these videos use a black screen during accounts of trauma—such as the wounds and trauma of war and the loss of family members—serving as visual silence that respects the unspeakable and invites the viewer to reflect on what they have just heard.

It is concluded that the family photo archive constitutes a living, relational device that allows different generations to sit down together to reinterpret the past, transforming individual memory into something shared. The research demonstrates that returning to the private photo archive is an act of resistance against forgetting, validating microhistory as an essential tool for confronting discourses that seek to whitewash Portugal's dictatorial past.

Keywords: Vernacular photography; memory; family photo archive; Estado Novo; Colonial War.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	16
PARTE I – FOTOGRAFIAS NO CONTEXTO DOS ÁLBUNS FAMILIARES.....	19
CAPÍTULO 1: FOTOGRAFIA VERNACULAR.....	20
1.1. – Da invenção à massificação da fotografia.....	21
1.2. – O álbum de fotografias da família.....	25
1.3. – A fotografia vernacular à luz da memória individual.....	27
Capítulo 2: Fotografias como arquivos (ou registos) de histórias pessoais.....	30
2.1. – A fotografia como objeto de estudo.....	30
2.2. – Documento, vestígio e construção histórica.....	31
2.3. – Limites e potencialidades do arquivo.....	32
2.4. – A apropriação de fotografias vernaculares na arte contemporânea.....	34
2.4.1. – Estudo de caso: Álbum Beauty, de Eirk Kessels (2012).....	35
2.5. – Dois olhares sobre arquivos familiares.....	40
2.5.1. – “A Toca do Lobo”, de Catarina Mourão (2015).....	40
2.5.2. – “Album”, de Ana Casas Broda (2000).....	44
2.6. – Implicações para o projeto final.....	49
Capítulo 3 – O arquivo fotográfico familiar.....	52
3.1. – Caracterização do arquivo de Maria Cruz e de Emílio Cruz.....	52
3.2. – Processos fotográficos, materialidade e conservação.....	57
3.3. – Organização original e usos do arquivo.....	59
3.4. – Papéis sociais e experiências de vida revelados pelo arquivo.....	61
3.4.1. – Infância e educação.....	62
3.4.2. – Família, moral e valores do regime.....	64
3.4.3. – Repressão política: o caso de Amadeu Cruz.....	65
3.4.4. – A Guerra Colonial no arquivo.....	66
PARTE II - METODOLOGIA ASSOCIADA AO PROJETO FOTOGRÁFICO.....	69
Capítulo 4 – Conceito e seleção do corpus.....	70
4.1. Metodologia.....	72
4.1.1. Entrevistas a partir do arquivo fotográfico.....	72
4.1.2. Organização e catalogação do arquivo.....	73

Capítulo 5 – Produção.....	76
5.1. Equipamento.....	77
5.2. Hipóteses de abordagem visual.....	78
5.3. Montagem dos vídeos.....	84
Capítulo 6 – Pós-produção e dispositivo expositivo	90
6.1. Tratamento das imagens.....	90
6.2. Proposta de apresentação do trabalho.....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110
ANEXOS.....	115
Anexo A – Link pasta OneDrive.....	115
Anexo B – Autorizações.....	116
Anexo C – Transcrição da entrevista conjunta. 10 de março de 2026. Gravado com Sony A7RIII e tripé.....	118
Anexo D – Transcrição da entrevista de Emílio Cruz. 10 de março de 2026. Gravado com Sony A7RIII e tripé	136
Anexo E – Transcrição da entrevista de Maria Cruz. 5 de março de 2026. Gravado com Sony A7RIII e tripé	146

Lista de Imagens

Figura 1: Publicidade da câmara Kodak (The Eastman Company, 1890).....	22
Figura 2: Publicidade da câmara Brownie. (Eastman Kodak Company, 1900).....	24
Figura 3: Vista da instalação de "Album Beauty". (Erik Kessels. 2012).....	36
Figura 4: Vista da instalação de "Album Beauty". (Erik Kessels. 2014). Fonte da imagem: https://cdn.kqed.org/wp-content/uploads/sites/2/2015/01/albumbeauty.jpg	37
Figura 5: Página do livro "Album Beauty". (Erik Kessels, 2012). Fonte da imagem: https://www.erikkessels.com/album-beauty-1	39
Figura 6: Frame de "A Toca do Lobo" (Catarina Mourão, 2015).....	41
Figura 7: Frame de "A Toca do Lobo" (Catarina Mourão, 2015).....	42
Figura 8: Frame de "A Toca do Lobo" (Catarina Mourão, 2015).....	43
Figura 9: Introducción, Album (Ana Casas Broda, 2000).....	45
Figura 10: My Grandmother' selfportrait, incluído na secção "Autorretratos de mi abuela, da série Album (Ana Casas Broda, 2000).	46
Figura 11: Registo fotográfico das páginas do "diário alimentar" e respetiva legenda, incluída na secção "Fotos de Ana", da série "Album" (Ana Casas Broda,2000).	47
Figura 12: Fotografia e texto, incluído na secção "Historia de mi abuela", da série "Album" (Ana Casas Broda, 2000).	48
Figura 13: Arquivo selecionado de Emílio Cruz. Fonte: Fotografia de Raquel Pardilhó...	52
Figura 14: Arquivo selecionado de Emílio Cruz. Fotografia de Raquel Pardilhó.....	53
Figura 15: Arquivo selecionado de Maria Cruz. Fonte: Fotografia de Raquel Pardilhó.....	54
Figura 16: Arquivo selecionado de Maria Cruz. Fonte: Fotografia de Raquel Pardilhó	54
Figura 17: Registo criminal de Amadeu Cruz. Fonte: Arquivo Torre do Tombo	56
Figura 18: Pasta de Jasmim Cruz. Fonte: Fotografia de Raquel Pardilhó.....	56
Figura 19: Fotografias com vestígios de colagem de papel azul escuro no verso. Fonte: Fotografia de Raquel Pardilhó.....	59
Figura 20: Exemplo de ficha de catalogação do arquivo fotográfico familiar. Fonte: Raquel Pardilhó.	74
Figura 21: Exemplo de fundo para o conjunto família/infância. Fonte: Fotografia de Raquel Pardilhó.....	79

Figura 22: Exemplo de fundo para o conjunto do papel feminino. Fonte: Fotografia de Raquel Pardilhó.....	79
Figura 23: Exemplo de fundo para o conjunto da experiência militar. Fonte: Fotografia de Raquel Pardilhó.....	80
Figura 24: Exemplo de fotografia inserida no espaço doméstico. Fonte: Fotografia de Raquel Pardilhó.....	81
Figura 25: Exemplo de fotografia inserida no espaço doméstico. Fonte: Fotografia de Raquel Pardilhó.....	81
Figura 26: Exemplo de fotografia inserida no espaço doméstico. Fonte: Fotografia de Raquel Pardilhó.....	82
Figura 27: Frame do vídeo sobre a introdução da família e a origem das fotografias.....	83
Figura 28: Textura do papel azul no verso de uma fotografia, através da lupa 8x. Fonte: Fotografia de Raquel Pardilhó.....	84
Figura 29: Frame da cena de manuseamento da pasta do Jasmim.....	86
Figura 30: Frame de uma das cenas de investigação das fotografias.....	86
Figura 31: Frame de uma das cenas de interação de Emílio e Maria Cruz com as fotografias.....	87
Figura 32: Frame da cena de desmontagem da moldura de Maria Cruz.	87
Figura 33: Frame do registo criminal de Amadeu Cruz.	88
Figura 34: Frame do filme "48", 2009, Susana Sousa Dias.....	88
Figura 35: Tratamento pós-produção de fotografia com visão da lupa. Fonte: fotografia de Raquel Pardilhó.....	91
Figura 36: Tratamento pós-produção de fotografia do arquivo fotográfico. Fonte: fotografia de Raquel Pardilhó.....	92
Figura 37: Imagem antes da substituição do fundo. Fonte: fotografia de Raquel Pardilhó.	93
Figura 38: Imagem depois da substituição do fundo. Fonte: fotografia de Raquel Pardilhó.	93
Figura 39: Vista da exposição "Meteorizações", de Filipa César et al (2026), no Museu de Serralves. Fonte: Fotografia de Raquel Pardilhó.....	95
Figura 40: Vista da exposição "Meteorizações", de Filipa César et al (2026), no Museu de Serralves. Fonte da imagem: https://www.instagram.com/p/DYAIBWljaaY/	96

Figura 41: Planta geométrica da exposição na galeria G2.....	97
Figura 42: Registo criminal de Amadeu Cruz, com tratamento pós-produção.....	98
Figura 43: Disposição das fotografias na parede móvel.....	100
Figura 44: Vista frontal da estrutura "Y".....	101
Figura 45: Vista de cima da estrutura "Y".....	102
Figura 46: Faceta do conjunto "família", na estrutura em forma de "Y".....	103
Figura 47: Faceta do conjunto "Guerra Colonial", na estrutura em forma de "Y".....	104
Figura 48: Faceta do conjunto "Papel Feminino", na estrutura em forma de "Y".....	105

INTRODUÇÃO

A presente investigação centra-se no estudo da fotografia vernacular como um dispositivo de memória e de construção de narrativas identitárias, tomando como objeto de análise o arquivo fotográfico familiar de Maria Cruz e Emílio Cruz. Este trabalho propõe-se a abordar o arquivo fotográfico não como um repositório, mas como um lugar de memória que exige a articulação entre a imagem e a palavra para se tornar inteligível. Através de uma abordagem que cruza a prática artística com a reflexão teórica, o projeto estuda a materialidade técnica e morfológica das fotografias – captadas maioritariamente entre 1950 e 1969 – situando-as no contexto político e social do Estado Novo e da Guerra Colonial Portuguesa e, por isso, também o seu alcance histórico e pessoal.

A problemática central deste estudo reside na tensão entre o visível (o documento fotográfico) e o vivido (a memória). Embora as fotografias vernaculares tendam a solenizar momentos de celebração e harmonia familiar, estas operam frequentemente através do silenciamento de traumas e dissidências políticas. Esta investigação é movida por motivações de ordem pessoal e política: por um lado, a urgência de confrontar a história do meu bisavô, Amadeu Cruz – um resistente republicano detido e torturado pela PIDE, que se viu obrigado a neutralizar-se para que a sua família crescesse num ambiente estável – com a persistência de discursos familiares que, paradoxalmente, sustentam que Salazar não foi tão severo quanto a história demonstra. Por outro lado, a atual conjuntura internacional, marcada pela ascensão de regimes com motivações ditatoriais, confere a este regresso ao arquivo fotográfico uma função de resistência ética e histórica.

Neste sentido, o projeto é guiado pelas seguintes perguntas de investigação:

- De que forma o arquivo fotográfico de Maria Cruz e Emílio Cruz, ativado pela memória, permite refletir sobre o quotidiano, os papéis sociais e a experiência da Guerra Colonial no contexto do Estado Novo em Portugal?
- Como é que as fotografias contam essas histórias? Que valor se dava às fotografias?

Para responder a estas inquietações, adota-se uma metodologia híbrida, situada entre o documental e o poético. O processo assenta-se num método de pesquisa qualitativa que utiliza fotografias para estimular entrevistas e/ou conversas (foto-elicitación) e na re-

fotografia, que procura preservar a aura e as marcas do tempo nos objetos originais. O resultado materializa-se numa obra composta por uma série fotográfica e vídeos documentais que trazem o arquivo fotográfico privado para um espaço de diálogo entre diferentes gerações, que se espera relevante para um público interessado nestes temas.

O documento organiza-se em duas partes fundamentais. A Parte I apresenta o enquadramento teórico, com um olhar sobre a história da fotografia vernacular, a relação entre imagem e memória e o estado da arte através de estudos de caso contemporâneos. A Parte II dedica-se à metodologia e produção, descrevendo a seleção do corpus de 33 fotografias, o processo de catalogação e as opções técnicas e estéticas que fundamentam a realização do projeto artístico e o seu dispositivo expositivo. O trabalho integra também três vídeos que se tornaram no núcleo de apresentação do trabalho, revelando as duas faces da investigação: a foto-eliciação e a análise técnica do arquivo fotográfico. Estes três vídeos são dedicados a três aspetos correlacionados: o contexto da família e origem das fotografias; o papel feminino e experiência de quem viveu a Guerra Colonial em casa; e a experiência militar na Guerra Colonial.

A secção dos anexos inclui transcrição das três entrevistas realizadas (Anexos C a E), as devidas autorizações por parte dos envolvidos neste projeto (Anexo B). O Anexo A contém o link para a pasta OneDrive com todos os ficheiros sujeitos à avaliação (fotografias com acesso aberto e fechado; vídeos; declarações e uma pasta referente às plantas do dispositivo expositivo). O link tem a validade máxima de um mês. Será reenviado um link caso seja necessário.

Nesta investigação, foi utilizada a Inteligência Artificial como uma ferramenta auxiliar. A sua aplicação centrou-se na triagem e organização da informação recolhida destinado ao estado da arte, facilitando a articulação entre citações e conceitos teóricos e a análise do arquivo fotográfico. Toda a reflexão crítica, interpretação de recolha de informação, análise e conclusões apresentadas são, contudo, fruto do trabalho intelectual da investigadora.

PARTE I – FOTOGRAFIAS NO CONTEXTO DOS ÁLBUNS FAMILIARES

Esta primeira parte do relatório apresenta o enquadramento teórico e histórico do projeto, situando a fotografia vernacular enquanto prática social, objeto material e dispositivo de memória. Parte-se da massificação da fotografia e da consolidação do álbum de família como forma dominante de organização das imagens no espaço doméstico, analisando-se o seu papel na construção de narrativas privadas e identidades coletivas.

Ao longo dos capítulos, problematiza-se a fotografia enquanto documento e vestígio, reconhecendo simultaneamente as suas potencialidades e os limites enquanto fonte histórica. O arquivo familiar é entendido como território de seleção, omissão e reinscrição de sentidos, atravessado por dinâmicas afetivas, sociais e políticas. Por fim, a introdução de práticas artísticas que mobilizam arquivos privados permite deslocar o olhar para o campo contemporâneo, onde o álbum doméstico se transforma em dispositivo crítico.

Esta primeira parte fundamenta, assim, o quadro conceptual que sustenta a análise do arquivo familiar em estudo, preparando a transição para a sua caracterização específica e para a metodologia adotada no desenvolvimento do projeto.

CAPÍTULO 1: FOTOGRAFIA VERNACULAR

A fotografia vernacular é um “termo abrangente” (MoMA, s.d.) que diz respeito a “instantâneos que capturam o cotidiano” (MoMA, s.d.), agrupando conjunto de imagens produzidas fora do campo artístico institucional, desde retratos de família a registros de viagens. Geoffrey Batchen, em “Each Wild Idea” (2000), define estas fotografias como “imagens que ocupam o lar e o coração, mas raramente o museu ou a academia” (2000, p. 57), e que são “feitas ou adquiridas por pessoas comuns desde 1839 até à atualidade” (2000, p. 57). Trata-se de fotografias geralmente anónimas, sem intenção artística explícita, associadas à vida doméstica, trabalho ou a rituais sociais.

Em “Fotografia Vernacular: do cotidiano da família para a arte Contemporânea” (2014), Maria Marques acrescenta que a fotografia vernacular engloba práticas como “snapshots [instantâneos], os arquivos de polícia, as fotografias realizadas por estúdios de fotografia locais” (2014, p. 15) que, durante muito tempo, não foram considerados no meio artístico. Impulsionada pela massificação da fotografia no final do século XIX, esta prática consolidou-se como um arquivo visual da vida privada, materializando-se sobretudo nos álbuns de família.

Estas fotografias foram excluídas da história da fotografia por não se enquadrarem em categorias tradicionais como autoria, originalidade ou estilo. Batchen (2000) sublinha que tais categorias são “inadequadas para compreender a fotografia vernacular” (2000, p. 77), defendendo uma abordagem centrada na função social, no uso e na materialidade das imagens. Segundo o mesmo autor, a fotografia vernacular deve, assim, ser compreendida não pelo seu valor estético, mas pelo papel que desempenha na organização da experiência quotidiana e da memória social.

Numa entrevista com Kathleen Gomes, do jornal Público (2008), Batchen sustenta:

[as fotografias vernaculares] condensam alguns dos nossos valores mais preciosos: as nossas noções de identidade, de relação com os outros. A família, por exemplo, é qualquer coisa que é constantemente reiterada nessas fotografias. Se quisermos perceber a história dessas relações, dos nossos elos emocionais com outras pessoas e lugares, devemos estudar a fotografia vernacular. Além disso, trata-se da prática fotográfica mais numerosa, portanto para ter uma verdadeira noção da história da fotografia, temos de incluí-la (2008, p. 8).

Por isso, Batchen fundamenta que, para a história da fotografia ser “verdadeiramente representativa” (Gomes, 2008, p. 8), terá de aprender a lidar com o porquê de as pessoas

darem tanto valor às fotografias familiares (“que são tão aborrecidas para os outros” – Gomes, 2008, p. 8), e do porquê de “as pessoas chorarem por causa de fotografias que não têm qualidade estética” (Gomes, 2008, p. 8).

A fotografia vernacular define-se como uma prática fotográfica dominante, caracterizada pelo seu uso social, pela sua circulação no espaço doméstico e pela sua condição material enquanto objeto, constituindo um campo fundamental para o estudo da fotografia enquanto fenómeno cultural e histórico (Batchen, 2000).

1.1. – Da invenção à massificação da fotografia

A fotografia não surgiu de forma isolada em 1839. Na verdade, vários teóricos identificam precursores no final do século XVIII, quando uma “demanda crescente da classe média por retratos” (Wells, 2021, p. 15) ultrapassou os meios pictóricos disponíveis, impulsionando invenções como o fisionotráco mecânico (baseado na prática do recorte de silhuetas). É neste sentido que Batchen (2000) argumenta que a técnica era um “imperativo social generalizado” (Wells, 2021, p. 15) que já existia na vontade das pessoas muito antes dos anúncios oficiais de Daguerre e Talbot, em 1839. É por isso que, em “Photography: A Critical Introduction”, Wells (2021) anota que a questão central não é apenas quem inventou a fotografia, mas porque é que se tornou um campo de descoberta tão ativo (2021, p. 15). Em “Arte Média: Ensaio Sobre os Usos Sociais da Fotografia”, Pierre Bourdieu (2003) nota que, após o anúncio oficial, a “daguerreotipomania” tomou conta do público parisiense porque a técnica veio preencher funções sociais que já existiam, como a solenização da vida coletiva. No meio rural, entre 1905 e 1914, a fotografia impôs-se rapidamente para “eternizar um momento importante da vida coletiva” (2003, p. 57), sendo o retrato de casamento o mais requisitado.

Na década de 1850, a sociedade vive o entusiasmo de uma revolução tecnológica, que “incluía invenções nas indústrias elétricas e descobertas na ótica e na química, que levaram ao desenvolvimento de um novo meio de comunicação que se tornaria tão importante para tantas esferas da vida: a fotografia” (Wells, 2021, p. 15). Consolidando-se como o meio de comunicação mais relevante para a era industrial, a fotografia respondeu ao “desejo do século XIX de explorar, registar e catalogar a experiência humana” (Wells, 2021, p. 17). No campo da imprensa, o desenvolvimento do sistema “halftone” (Wells, 2021, p. 24) permitiu que jornais e revistas utilizassem ilustrações, lançando as bases do

fotojornalismo moderno. Contudo, Bourdieu (2003) ressalva que esta transição nem sempre foi linear, pois a “substituição do desenho pela fotografia torna difícil restituir o acontecimento” (2003, p. 211). Historicamente, os temas fotográficos também sofreram metamorfoses: se até 1939 os registos focavam-se essencialmente em ritos solenes de adultos, apenas “depois de 1945 as festas de crianças começaram a ter importância” no centro do culto doméstico (Bourdieu, 2003, p. 59).

Mas foi George Eastman, no final do século XIX, que desmitificou o poder da fotografia e o entregou nas mãos da população. O objetivo era tornar a fotografia “tão prática quanto um lápis” (Kodak, 2024, p. 1), simplificando um processo até então complexo e tecnicamente exigente. Em 1888, com o lançamento da primeira câmara Kodak, Eastman colocou “uma câmara fotográfica simples nas mãos dos consumidores do mundo todo (Kodak, 2024, p. 1), transformando a fotografia acessível a um público vasto e não especializado.

A câmara Kodak nº1, lançada em 1888, vinha pré-carregada com filme suficiente para 100 exposições e funcionava de acordo com um sistema inovador: quando o rolo acabava, a câmara era enviada para Rochester, onde “o filme era revelado, as cópias eram feitas e um novo rolo era instalado” - tudo por 10 dólares americanos (Kodak, 2024, p. 35). Este modelo, que custava apenas 25 dólares americanos, eliminava qualquer necessidade de conhecimentos técnicos por parte do utilizador, permitindo que “milhões de amadores sem qualquer formação profissional” (Fineman, 2004, p. 1). O slogan “You press the button, we do the rest” tornou-se central nesta estratégia, sublinhando a facilidade do uso do sistema Kodak.



Figura 1: Publicidade da câmara Kodak (The Eastman Company, 1890).

Fonte da imagem: <https://idn.duke.edu/ark:/87924/r4kk9650b>

A inovação técnica do filme em rolo e do suporte adaptável às câmaras de placas existentes foi igualmente determinante. Ao aperfeiçoar o filme transparente em rolo, Eastman estabeleceu as bases para o desenvolvimento da fotografia amadora, reconhecendo que, para criar “um negócio de grande porte”, seria necessário atingir “o público em geral” (Kodak, 2024, p. 34) e não apenas os utilizadores de placas de vidro. Este processo culminou na consolidação da Eastman Kodak Company, oficialmente assim designada a partir de 1892.

A acessibilidade financeira reforçou ainda mais o processo de massificação da fotografia com o lançamento da câmara Brownie, em 1900. Custava apenas um dólar americano e o filme apenas 15 centavos (Kodak, n.d., p. 3). Poucos anos após o lançamento da primeira Kodak, a fotografia instantânea tornou-se uma “febre nacional” (Fineman, 2004, p. 2), estimando-se que, em 1898, mais de 1,5 milhões de câmaras de filme em rolo estivessem em circulação entre fotógrafos amadores. Mia Fineman (2004) escreve ainda, para o Metropolitan Museum of Art, que “diversas formas da palavra ‘Kodak’ entraram no vocabulário comum americano (kodaking, kodakers, kodakery)” (2004, p. 2).

Foi assim que as imagens produzidas entre 1890 e 1950 começaram a incluir registos de viagens, momentos de lazer e encontros familiares. Estas fotografias, geralmente de pequeno formato, eram organizadas em álbuns de família, que se afirmaram como “uma importante forma de expressão vernacular” (Fineman, 2004, p. 4). Os álbuns eram frequentemente estruturados de forma narrativa, combinando imagens, legendas “factuais juntamente com comentários espirituosos” e, por vezes, colagens, reforçando o papel da fotografia como prática social e doméstica (Fineman, 2004, p. 4).

Deste modo, a massificação da fotografia não corresponde apenas a um avanço tecnológico, mas a uma transformação cultural profunda, que estabeleceu as bases da fotografia vernacular enquanto prática dominante, associada à vida quotidiana, à esfera privada e à construção de narrativas familiares.



Figura 2: Publicidade da câmara Brownie. (Eastman Kodak Company, 1900)

Fonte: <https://idn.duke.edu/ark:/87924/r48k76n5g>

A posse de equipamentos fotográficos funciona como um indício do nível de vida, estando estritamente ligada aos rendimentos e ao padrão de consumo de cada estrato (Bourdieu, 2003, p. 51). Wells (2021) destaca que foi uma “demanda crescente da classe média por retratos” (2021, p. 15) que ultrapassou os meios pictóricos disponíveis e impulsionou o desenvolvimento de métodos mecânicos de imagem. Porém, Bourdieu (2003) define o perfil dos maiores consumidores, inserindo-os num “quadro médio, de classe média, de meia-idade e com instrução média” (2003, p. 28).

Apesar de a fotografia ser considerada um meio “inerentemente mais democrático” (Wells, 2021, p. 21) e estar presente tanto no “salão mais suntuoso como no sótão mais sombrio” (Wells, 2021, p. 19), a sua posse e uso servem para marcar fronteiras sociais. Segundo Bourdieu (2003), existe uma “estreita relação entre a presença de crianças no lar e a posse de uma câmara” (2003, p. 57), sendo o aparelho frequentemente tratado como uma propriedade indivisível do grupo familiar para reforçar a sua unidade.

No entanto, Bourdieu (2003) explica que o significado da posse varia drasticamente, consoante os estratos sociais. Para os camponeses, a fotografia foi durante muito tempo vista como um luxo e, por isso, “os investimentos dedicados à ampliação do património ou à modernização das ferramentas de trabalho são prioritários em relação às despesas de consumo puro” (2003, p. 70). Nas classes altas, ocorre frequentemente um desinteresse ou rejeição da prática ativa para “marcar as suas distâncias relativamente a distrações manchadas de vulgaridade” (2003, p. 108) devido à sua ampla difusão massiva. A intenção de compra das câmaras atinge o seu ponto máximo nos empregados e executivos médios (2003, p. 82), revelando uma vontade cultural de diferenciação tanto das classes populares como das elites (2003, p. 48).

O mesmo autor sublinha ainda que:

é natural que, à medida que os rendimentos aumentam, seja maior o número de proprietários de câmaras. Também é evidente que, mesmo no campo limitado de objetos e ocasiões socialmente consagradas, a intensidade da prática pode variar em função da renda (2003, p. 70).

A passagem da invenção da fotografia para a sua massificação não representa apenas um avanço técnico, mas uma transformação profunda na forma como a sociedade se relaciona com a imagem, com a memória e com a própria experiência do tempo. Se, numa fase inicial, a fotografia respondia ao desejo de fixar a aparência e solenizar certas ocasiões cerimoniais – como casamentos, batizados –, a sua progressiva simplificação técnica e acessibilidade económica permitiram que se tornasse prática quotidiana, integrada na vida doméstica e nos rituais familiares.

1.2. – O álbum de fotografias da família

O álbum de família está intrinsecamente ligado à fotografia vernacular, uma vez que reúne imagens produzidas fora do campo artístico institucional e associadas ao uso quotidiano e doméstico. Surge como uma necessidade de preservar a história e as memórias de uma família, mas, acima de tudo, de conservar a presença de quem já partiu e de utilizar essas fotografias como evidências para quem, um dia, as irá herdar.

A vontade de narrar está profundamente inscrita na própria forma do álbum fotográfico. Batchen (2000) escreve que estes álbuns “costumam ter capas de couro em relevo e superfícies atraentes ao toque, decoradas de forma criativa” (2000, p. 68), mantendo mesmo nas versões modernas “indícios visuais dessa textura tátil” (2000, p.

68). Esta dimensão material aproxima o álbum de outras tradições do livro ilustrado, sublinhando a importância do manuseamento e da experiência física na relação com a fotografia.

Para além da materialidade, o álbum de família distingue-se pela sua natureza profundamente pessoal. Marques (2014) sublinha que “é difícil definir quais os critérios utilizados pela maioria das pessoas para a construção de um álbum de memórias” (2014, p. 20), uma vez que, sendo “um objeto tão pessoal e íntimo, reflete, em grande parte, a personalidade da pessoa que o constrói, resultando daí a sua riqueza” (2014, p. 20). Esta dimensão subjetiva explica a diversidade formal e narrativa dos álbuns, ainda que apresentem características recorrentes que permitem a sua análise enquanto prática cultural.

O álbum surge também como uma resposta a uma necessidade prática. Segundo Marques (2014), “quando falamos de fotografia vernacular, não podemos deixar de referir os álbuns de família” (2014, p. 19), uma vez que este aparece como “uma necessidade prática de unir e indexar as várias fotografias que se possui num contexto privado” (2014, p. 19). Inicialmente, estes álbuns apresentavam uma estrutura própria, com folhas de cartão concebidas para acomodar os cartões de visita, muito populares no século XIX (Marques, 2014, p. 19). Com o tempo, os álbuns foram-se “moldando às necessidades e propósitos que cada álbum tinha” (Marques, 2014, p. 19), acompanhando as transformações técnicas e sociais da fotografia.

Batchen (2000) acrescenta que os álbuns ofereciam aos seus proprietários “a oportunidade de dar um contributo criativo à forma como as fotografias eram exibidas e vistas” (2000, p. 68), permitindo que as imagens fossem “sequenciadas, legendadas e até mesmo embelezadas de forma criativa, de acordo com o gosto individual” (2000, p. 68). O álbum não é, assim, um repositório neutro, mas um dispositivo narrativo ativo, onde a seleção, a ordem e a intervenção sobre as imagens produzem significado.

Esta dimensão narrativa é reforçada pelo gesto do toque. Batchen (2000) aponta que as fotografias “exigem que adicionemos a intimidade física do toque à experiência mais distante de olhar” (2000, p. 68). Ao folhear um álbum, a fotografia é colocada em movimento, criando uma experiência temporal e quase cinematográfica, construída pela sequência das imagens (Batchen, 2000, p. 68).

Os álbuns de família permitem ainda intervenções diretas sobre as imagens através de práticas como a colagem. Batchen (2000) observa que, nestes casos, “a exatidão mecânica do retrato fotográfico é transformada e elaborada numa homenagem pessoal” (2000, p. 69), deslocando a fotografia da sua pretensão de fidelidade representacional para o “aqui e agora da própria página” (2000, p. 69). Esta possibilidade de intervenção reforça a dimensão expressiva e autobiográfica do álbum.

Por fim, Batchen (2000), sublinha que categorias como autoria, originalidade e estilo são “completamente inadequadas” (2000, p. 77) para compreender práticas como os álbuns de família, o que contribuiu para a sua exclusão dos discursos canónicos da história da fotografia. No entanto, como evidencia Marques (2014), é precisamente a sua banalidade, intimidade e diversidade que tornam os álbuns de família objetos fundamentais para compreender a fotografia como prática social, cultural e vernacular.

Com a entrada da era digital, os álbuns físicos começaram a cair em desuso. As folhas de papel vegetal, que antes separavam páginas, foram substituídas por grelhas e a capa dura transformou-se em nuvens que armazenam fotografias digitais, que ficam cativas nos ecrãs, que raramente encontram a palma de uma mão.

1.3. – A fotografia vernacular à luz da memória individual

É impossível falar de fotografia vernacular sem falar de memória. Afinal, são as fotografias que eternizam a história de uma vida – e também quem já partiu. Como refere Marques (2014), o “seu carácter emotivo, as ligações psicológicas da fotografia tornam-na mais do que uma imagem” (2014, p. 38). Como tal, os episódios gravados num papel fotográfico despertam a noção da efemeridade da vida. No entanto, “qualquer meio que faça com que essa finitude pareça irreal é elemento de fascínio” (Marques, 2014, p. 35). A fotografia assume, então, o papel de criar esta ilusão de eternidade, “pois com ela prolongamos na nossa memória a ideia visual do que já desapareceu. É esta semelhança visual que nos deixa agarrados à película. Mas é também ela que nos repele. O confronto com a passagem do tempo é, muitas vezes, destruidor dessa ilusão” (Marques, 2014, pp. 35-36).

No entanto, a fotografia não constitui a memória em si mesma, mas funciona como um dispositivo que a convoca e reativa. Paul Ricoeur (2014) afirma que a memória deve ser entendida como representação do passado (2014, p. 31), sendo sempre mediada pelo

presente e atravessada pela narrativa. Deste modo, recordar não corresponde a um acesso direto ao que já aconteceu, mas a um processo de reencontro. O autor acrescenta que:

reconhecer uma lembrança é reencontrá-la. Reencontrá-la e presumi-la principalmente disponível, se não acessível. Disponível, como a espera de recordação, mas não ao alcance da mão [...]. Cabe assim a experiência do reconhecimento remeter a um estado de latência da lembrança da impressão primeira cuja imagem teve de se constituir ao mesmo tempo com que a afeição originária. [...] E o reconhecimento que nos autoriza a acreditar: aquilo que uma vez vimos, ouvimos, sentimos, aprendemos não está definitivamente perdido, mas sobrevive, pois podemos recordá-lo e reconhecê-lo. Ele sobrevive. (2014, pp. 441-443)

Neste contexto, a fotografia surge como um objeto privilegiado de ativação de memória. Boris Kossoy (2007) sublinha que toda a fotografia é um vestígio do real, onde se estabelece um diálogo com o passado: “somos os interlocutores das memórias silenciosas que elas mantêm em suspensão” (2007, p. 147), sendo que este diálogo é potenciado “entre o nosso olhar e a nossa mente diante de uma foto ou de um conjunto de fotos” (2007, p. 147).

Phillipe Dubois (1998) reforça este conceito ao afirmar que a “nossa memória é feita de fotografias” (1998, p. 314) e entende que a imagem funciona como um elemento estruturante do próprio exercício de recordar. Esta conceção aproxima-se da tradição da *ars memoriae*, que, segundo Dubois (1998), assenta no “jogo de duas noções completamente fundamentais: os lugares (*loci*) e as imagens (*imagines*)” (1998, p. 314). O autor defende ainda que os lugares permanecem como estruturas fixas da memória, mas que podem vir a ser apagadas e substituídas conforme as necessidades do trabalho mnemónico: “os mesmos lugares podem ser reativados para receber um outro conjunto de imagens destinado a um outro trabalho de memória” (1998, p. 315). Dubois (1998) apresenta, assim, uma perspetiva de que a fotografia deve ser entendida como um objeto ambíguo, mas também como um vestígio e uma construção, uma vez que toda a fotografia é um vestígio do real. Ou seja, por vezes, as imagens do arquivo familiar não oferecem um passado transparente, mas fragmentos que exigem contextualização histórica e discursiva, frequentemente fornecida através do testemunho oral.

O conceito de testemunho oral e a sua articulação com memória e herança torna-se particularmente evidente no conceito de pós-memória. Ruth Rosengarten (2012) refere que a pós-memória “materializa-se na imagem residual que certas fotografias provocam,

fotografias que parecem pairar entre a memória de um indivíduo e a história impessoal” (2012, p. 13). Mesmo quando os acontecimentos não foram experienciados diretamente, as imagens permanecem como marcas culturais que infundem o presente com vestígios de um passado transmitido (2012, p. 13).

Ao abordar o arquivo fotográfico, Rosengarten (2012) afirma que nele se observa “em escala magnificada o que a fotografia faz numa escala modesta: um diálogo com a posteridade” (2012, p. 15). A fotografia e o arquivo partilham, assim, o estatuto de *memento mori*, funcionando como “destilações do tempo e materializações da memória” (2012, p. 16).

Contudo, o arquivo não constitui uma fonte neutra ou absoluta de conhecimento. Rosengarten (2012), em diálogo com Derrida, Ricoeur e Agamben, anota que o facto de um arquivo conter vestígios do passado “corrobora a ocorrência de determinados acontecimentos históricos, mas nada diz quanto ao modo como esses acontecimentos são recordados” (2012, p. 18). A memória, individual ou coletiva, permanece, então, inconsistente, fragmentária e profundamente subjetiva.

Deste modo, a ponte que une fotografia, memória, pós-memória e oralidade revela-se central para compreender o arquivo fotográfico familiar como um processo vivo e dinâmico. As histórias das fotografias são ativadas pela memória e transmitidas através do discurso oral. Assim, tornam-se não apenas vestígios documentais, mas espaços de transmissão entre gerações, onde a memória individual, familiar e histórica se cruzam.

Capítulo 2: Fotografias como arquivos (ou registos) de histórias pessoais

2.1. – A fotografia como objeto de estudo

A fotografia tem atraído não apenas o olhar artístico, mas também o olhar investigador. Tem sido entendida como um objeto de estudo autónomo, capaz de produzir conhecimento para além da linguagem verbal. Neste sentido, Jennifer Cleland e Anna MacLeod (2021, no artigo “The visual vernacular: embracing photographs in research”, descrevem a fotografia como uma “voz silenciosa, outra linguagem para comunicar e compreender os outros” (2021, p. 231), que permite aceder a “complexidades que podem não ser captadas pelo texto ou pela linguagem oral” (2021, p. 231). A sua relevância reside na capacidade de condensar ação, significado e contexto num artefacto visual aparentemente estável, mas aberto a múltiplas interpretações.

Ao citarem Bruno Latour (1987), as autoras caracterizam as fotografias como “móveis imutáveis e combináveis” (Cleland & McLeod, 2021, p. 231), isto é, objetos que “não mudam, mas que carregam ação e significado através do tempo e do espaço” (Cleland & McLeod, 2021, p. 231). Embora materialmente fixas, as imagens circulam entre contextos e são continuamente reinscritas em novos regimes de leitura, funcionando como objetos relacionais que transportam fragmentos do passado para o presente.

No campo da investigação, a fotografia pode assumir diferentes funções. Cleland & McLeod (2021) distinguem o seu uso como fonte de dados – “fotodocumentação” (2021, p. 231) – e como ferramenta de obtenção de dados – “foto-eliciação” (2021, p. 231). Neste último caso, as imagens funcionam como “pontos de partida para a discussão numa entrevista com o investigador” (Cleland & McLeod, 2021, p. 231), estimulando narrativas e interpretações que ultrapassam a resposta direta a perguntas. As autoras sublinham ainda que estes métodos “maximizam as oportunidades de protagonismo e envolvimento dos participantes no processo de pesquisa” (Cleland & McLeod, 2021, p. 235). John e Malcom Coulier (1986), reforçam que “as fotografias podem funcionar como pontes de comunicação entre estranhos, tornando-se caminhos para ambientes e temas desconhecidos ou inesperados” (1986, p. 99), sendo que as fotografias são o ponto de partida e referência para discutir sobre “o familiar ou o desconhecido” (1986, p. 99).

No entanto, a investigação participativa requer confiança, para que “as pessoas possam expressar os seus pensamentos e pontos de vista” (Cleland & McLeod, 2021, p. 235). As mesmas autoras prosseguem, ao citar Patricia Gayá Wicks e Peter Reason

(2009), que dar espaço à confiança “deve ser considerada ao longo de todo o processo de investigação” (Cleland & McLeod, 2021, p. 235), especialmente quando se trata de um tópico sensível ou tabu. Apesar de serem indispensáveis, “dar poder aos participantes no processo de investigação pode ser um desafio para os investigadores” (Cleland & McLeod, 2021, p. 235), uma vez que estes terão de conhecer e adaptarem-se aos participantes como co-investigadores (Cleland & McLeod, 2021, p. 235).

A fotografia afirma-se, então, como um objeto de estudo legítimo, capaz de produzir conhecimento ao articular imagem, experiência e discurso.

2.2. – Documento, vestígio e construção histórica

Se a fotografia pode ser entendida como produtora de conhecimento, importa compreender em que medida pode ser considerada documento histórico. No contexto da fotografia vernacular, esta questão torna-se particularmente relevante.

Geoffrey Batchen (2000) defende que estas imagens devem ser analisadas não apenas como representações, mas como objetos materiais e sociais. O autor observa:

Todos nós tendemos a olhar para as fotografias como se estivessemos simplesmente a contemplar através de uma janela bidimensional algum mundo exterior. Isso é quase uma necessidade percetiva; para vermos o que a fotografia representa, precisamos primeiro reprimir a nossa consciência do que a fotografia é. Como consequência, mesmo nas discussões mais sofisticadas, a fotografia em si – o objeto real que está a ser examinado – é geralmente deixada de fora da análise. As fotografias vernáculas tendem a seguir o caminho oposto, explorando frequentemente o facto de que a fotografia é algo que também pode ter volume, opacidade, taticidade e uma presença física no mundo. Em muitos casos, essa exploração envolve a intervenção do sujeito da fotografia dentro ou através do ato fotográfico. Esses sujeitos fazem-nos prestar atenção às morfologias das suas fotografias e, assim, olhar diretamente para a fotografia, em vez de apenas através dela. Nesse sentido, os objetos fotográficos vernáculos podem ser lidos não apenas como artefactos sensuais e criativos, mas também como meditações ponderadas, até mesmo provocativas, sobre a natureza da fotografia em geral (2000, pp. 59 e 60).

Ao deslocar o foco da imagem enquanto janela para a fotografia enquanto objeto no mundo, Batchen (2000) sublinha a sua dimensão material e social. Nos arquivos familiares, as fotografias não são apenas imagens que representam um momento, mas artefactos que são guardados, manuseados, reorganizados e reinscritos em narrativas domésticas.

Contudo, enquanto documento, a fotografia não garante um acesso transparente ao passado. Ruth Rosengarten (2012) adverte que o facto de um arquivo conter vestígios do passado “corroborar a ocorrência de determinados acontecimentos históricos, mas nada diz quanto ao modo como esses acontecimentos são recordados” (2012, p. 18). A fotografia confirma que algo existiu. Porém, não determina o significado que lhe é atribuído posteriormente.

Neste sentido, a fotografia deve ser entendida como vestígio: um fragmento material de um acontecimento, cuja leitura implica sempre mediação, contextualização e construção histórica.

2.3. - Limites e potencialidades do arquivo

Se a fotografia constitui um vestígio histórico, é necessário reconhecer os seus limites interpretativos. Geoffrey Batchen (2000) afirma que as fotografias “nunca têm um significado único” (2000, p. 78). A interpretação das imagens é sempre instável e dependente dos contextos em que são mobilizadas. O autor identifica ainda uma “tendência preocupante” (2000, p. 78) de procurar significados “através da restauração dos seus contextos originais e ambientes sociais” (2000, p. 78). Essa tentativa de recuperar um contexto supostamente autêntico pode conduzir a leituras excessivamente deterministas, como se o significado das fotografias estivesse simplesmente à espera de ser reencontrado.

Esta instabilidade interpretativa torna-se ainda mais evidente quando as fotografias são analisadas no contexto do arquivo. A própria constituição do arquivo envolve processos de seleção, exclusão e reorganização do passado. Como observa Achille Mbembe (2002), “o arquivo [...] é fundamentalmente uma questão de discriminação e de seleção, que [...] resulta na concessão de um estatuto privilegiado a certos documentos [...] e na recusa desse mesmo estatuto a outros” (2002, p. 18). Nem tudo o que é vivido se torna “arquivável”, e aquilo que permanece é apenas uma parte da experiência histórica. Por isso, “nenhum arquivo pode ser o depósito de toda a história de uma sociedade, de tudo o que aconteceu nessa sociedade” (2002, p. 21)

Também Rosengarten (2012) problematiza a relação entre arquivo e verdade histórica, ao sublinhar que o arquivo não garante a forma como os acontecimentos são recordados (2012, p. 18). A existência de um vestígio não equivale à totalidade da

experiência vivida, nem à sua interpretação consensual do passado. O arquivo deve ser entendido, portanto, como um conjunto incompleto de fragmentos, cuja leitura exige sempre um trabalho crítico de contextualização.

Apesar destes limites, o arquivo possui um forte poder simbólico e documental. Mbembe (2002) observa que “o arquivo se torna algo que elimina a dúvida [...] adquirindo o estatuto de prova. É a prova de que uma vida existiu verdadeiramente, que algo de facto aconteceu” (2002, p. 20). Ao mesmo tempo, os arquivos “nascem de um desejo de reunir estes vestígios em vez de os destruir” (Mbembe, 2002, p. 33), procurando impedir a sua dispersão e desaparecimento. Neste contexto, a fotografia pode funcionar como um fragmento material que resiste ao esquecimento, preservando indícios de experiências individuais e coletivas.

No entanto, a leitura do arquivo implica sempre um processo de construção narrativa. Os documentos arquivados apresentam-nos “pedaços de tempo para serem montados, fragmentos de vida a serem colocados em ordem” (Mbembe, 2002, p. 21), de modo que “uma montagem de fragmentos cria [...] uma ilusão de totalidade e continuidade” (Mbembe, 2002, p. 21). A interpretação do arquivo envolve, portanto, um trabalho de articulação entre vestígios dispersos. Seguir pistas, reunir restos e reorganizar fragmentos constitui, segundo Mbembe (2002), um ritual que pode “resultar na ressuscitação da vida [...] reintegrando-os no ciclo do tempo” (2002, p. 58).

Importa ainda reconhecer que o significado do arquivo não reside apenas nos objetos que contém, mas também nas formas como estes são mobilizados. Para Mbembe (2002), os arquivos “não têm significado fora da experiência subjetiva daqueles indivíduos que [...] passam a usá-los” (2002, p. 37). O sentido das fotografias emerge, portanto, da relação entre o documento, o seu contexto de produção e os diferentes olhares que o reinterpretam ao longo do tempo. Além disso, ao serem integrados num arquivo, muitos documentos deixam de pertencer exclusivamente aos seus autores, mas tornam-se potencialmente acessíveis à sociedade em geral (Mbembe, 2002, p. 17).

Reconhecer estes limites não invalida o potencial do arquivo. Pelo contrário, permite compreendê-lo como um objeto híbrido: simultaneamente documento, artefacto material e dispositivo relacional. No contexto dos arquivos familiares, as fotografias não são provas neutras, mas fragmentos que articulam experiência individual e contexto

histórico. A sua análise exige uma leitura crítica que considere não apenas o que mostram, mas também as condições da sua produção, circulação e preservação.

2.4. – A apropriação de fotografias vernaculares na arte contemporânea

Ao citar Hall Foster (2004), Rosengarten (2012) enuncia que o impulso da utilização do arquivo na arte contemporânea foi “suficientemente prevalecente nos primeiros anos do século XX para que se lhe garanta o direito a ser apreciada como forma artística autónoma” (p. 17). É neste contexto que Foster (2004) descreve este fenómeno como um “impulso arquivístico” (2004, p. 5), no qual os artistas demonstram “uma vontade de tornar fisicamente presente a informação histórica, muitas vezes perdida ou deslocada” (2004, p. 4), recorrendo a materiais encontrados, como fotografias, documentos e objetos, frequentemente apresentados sob a forma de instalação (2004, p. 4).

Ao contrário do que é usual acontecer na arte contemporânea, os “artistas arquivistas” (Foster, 2004, p. 4) utilizam o espaço de uma forma aberta, sem um centro dominante, criando uma exposição mais livre e menos dirigida, uma vez que todos os arquivos têm a mesma importância. Só assim podem ser explorados livremente pelo público (Foster, 2004, p. 4).

Esta forma de trabalhar o arquivo não se orienta para a reconstrução total do passado, mas para uma lógica fragmentária e relacional. Tal como Foster (2004) explica, esta prática procura “relacionar fragmentos, investigar um passado deslocado e compilar sinais dispersos (2004, p. 20). O arquivo artístico afirma-se, assim, como um campo de montagem, no qual o sentido emerge da justaposição e da articulação entre elementos heterogêneos.

A utilização do arquivo na arte contemporânea implica também problematizar o estatuto de documento. Rosengarten (2012) refere que estas práticas artísticas colocam em causa “o que faz de determinado objeto um documento” (2012, p. 20), sublinhando que o arquivo não deve ser entendido como um sistema transparente ou objetivo. O arquivo deixa de ser uma prova incontestável para se tornar um elemento sujeito a recontextualização, montagem e leitura crítica. Isto porque, geralmente, os arquivos não são provenientes de bases de dados, mas sim da própria Internet. A autora acrescenta:

A amostra arquivística pode ser feita com base na Internet, mas estes artistas têm tendência para trabalhar com arquivos que não são bases de dados propriamente ditas, e que requerem

"interpretação humana, não reprocessamento maquinal"." São, consequentemente, trabalhos amiúde encontrados em museus ou galerias. O interesse pela coleção e pela categorização, tal como herdado das epistemologias dos séculos XVIII e XIX, e das demandas com vista à ordenação e compreensão do mundo empírico, é agora declinado a favor da narrativa e da história. Com as teorias da fusão das esferas política e pessoal importado do feminismo e das políticas de identidade, e com o aumento do interesse pela história e pela semiótica da vida quotidiana, todas as matérias se tornam, necessariamente, matérias históricas, e a tarefa de recordar e arquivar faz de cada indivíduo o historiador de si próprio (2012, p. 22).

É neste contexto que Rosengarten (2012) alerta para o risco de o próprio arquivo deixar de ser um meio para compreender o passado e passa a ser tratado como se fosse o próprio passado, como se fosse “um substituto da coisa perdida” (2012, p. 22). Ou seja, há o risco de confundir o documento com a realidade histórica. Quando o arquivo deixa de ser um instrumento para pensar o passado e passa a ser tratado como o próprio passado, perde a sua função crítica. Este processo de trabalho “pode tornar-se um fetiche” (2012, p. 22), que impede a reflexão em vez de promovê-la.

Assim, o arquivo, na arte contemporânea, deixa de ser um instrumento de fixação do passado para se afirmar como uma estratégia crítica. Ao mobilizar fotografias vernaculares, documentos e vestígios materiais, os artistas utilizam o arquivo como um meio para questionar os modos de produção do conhecimento, a autoridade do documento e as narrativas institucionais da história. Como Foster (2004) sintetiza, estes arquivos artísticos são simultaneamente “factuais, mas fictícios, públicos, mas privados” (2004, p. 5), operando num território ambíguo onde o arquivo se transforma em matéria estética e conceptual.

2.4.1. – Estudo de caso: Álbum Beauty, de Eirk Kessels (2012)

A publicação “Album Beauty”, do autor Erik Kessels, constitui uma intervenção crítica e curatorial de relevo no panorama da fotografia contemporânea, debruçando-se sobre a materialidade e a semântica do arquivo vernacular. O projeto debruça-se em álbuns de família recuperados e apresenta-os como um objeto físico de cariz antropológico. De acordo com o [website](#) do autor, a obra impressa apresenta uma edição em capa dura, publicada pela RVB Books Paris, no ano de 2012. Composta por 140 páginas com dimensões de 13x21 cm, a publicação integra um corpus visual que alterna entre o cromatismo e a escala de cinzas, mimetizando a diversidade temporal dos arquivos que compila.

No plano conceptual, Kessels define o projeto com uma “ode à era em vias de desaparecimento do álbum de fotografias” (Kessels, 2012). Através desta premissa, o autor reflete sobre a transição paradigmática do suporte analógico para o digital, sublinhando a obsolência do álbum enquanto objeto tangível. O álbum sempre funcionou como um repositório essencial da história familiar, um contentor de memórias que conferiu uma estrutura física à identidade privada. No panorama da arte contemporânea, este projeto funciona como um “antídoto” à condição atual da fotografia vernacular, como descreve Rebecca Najdowski (2024, p. 13) num artigo da KQED, um órgão de comunicação social dos Estados Unidos. Enquanto outras obras de Kessels, como “24 HRS in Photos” (2011), materializam a saturação digital onde as imagens se perdem na “estratigrafia geológica do tempo da Internet”, “Album Beauty” recupera a natureza idiossincrática e material do arquivo privado (Najdowski, 2024, p. 13).



Figura 3: Vista da instalação de "Album Beauty". (Erik Kessels. 2012).

Fonte da imagem: <https://www.erikkessels.com/album-beauty>

Para desenvolver este estudo de caso, pode-se focar nos seguintes eixos críticos:

- A “família fabricada” (Kessels, 2012, p. 2) e a narrativa curatorial: Kessels observa que o álbum de família raramente é um registo fiel, funcionando antes como um “repositório para a história da família, representando frequentemente uma família fabricada, tal como editada para exibição” (Kessels, 2012, p. 2). O artista assume o papel de um “detetive que entra nestas fotografias” (Najdowski, 2024, p. 15) para encontrar histórias que,

embora possam não ser “100% verdadeiras” (Najdowski, 2024, p. 15), permitem que o público projete as suas próprias vivências. Neste sentido, o álbum deixa de ser um registo fidedigno do quotidiano para se tornar um dispositivo de edição e curadoria doméstica. Através da seleção deliberada, da exclusão do trauma e da organização sequencial, as famílias operavam uma performance da felicidade e da estabilidade. O álbum atua, portanto, como um palco para a exibição, onde a história pessoal é filtrada e reconstruída para criar uma narrativa idealizada.

- Imersão e o “efeito Alice no País das Maravilhas” (Najdowski, 2024, p. 4): a transição do arquivo para o espaço artístico é feita através da monumentalização. Ao utilizar reproduções “maiores do que o tamanho original” (Kessels, 2012, p. 2), Kessels cria uma experiência imersiva descrita como um “efeito Alice no País das Maravilhas” (Najdowski, 2024, p. 4). O próprio artista admitiu, numa entrevista à revista 1000 Words, que o objetivo desta alteração de proporções é que os visitantes tenham a sensação física de estarem a caminhar por dentro de um álbum de fotografias físico (Smyth, 2016, p. 12).



Figura 4: Vista da instalação de "Album Beauty". (Erik Kessels. 2014).

Fonte da imagem: <https://cdn.kqed.org/wp-content/uploads/sites/2/2015/01/albumbeauty.jpg>

- A “taticidade” interrompida: um detalhe crucial da instalação é a presença de dezenas de álbuns originais “empilhados e envoltos num cordel” (Najdowski, 2024, p. 4). Esta intenção “impede o espectador de aceder à qualidade tátil das imagens e ao prazer de folhear as páginas” (Najdowski, 2024, p. 4), apresentando apenas momentos “peculiares e surreais” (Najdowski, 2024, p. 4) já selecionados pelo olhar do artista.
- Amplitude temática e a experiência humana: a tipologia de narrativas presentes em “Album Beauty” transcende a particularidade dos sujeitos fotografados para alcançar uma dimensão universal. Kessels articula “histórias pessoais de todo o mundo” (Kessels, 2012, p. 2) que, apesar da sua origem privada, comunicam experiências humanas fundamentais. Estes repositórios de memórias, ao serem recontextualizados, mostram uma vasta amplitude temática que define a condição humana: “nascimento, morte, beleza, sexualidade, orgulho, felicidade, juventude, competição, exploração, cumplicidade e amizade” (Kessels, 2012, p. 2). A inclusão destes temas, os álbuns reunidos conferem uma dimensão que excede o seu carácter individual. A repetição destes motivos ao longo de diferentes contextos sociais e culturais produz um campo de reconhecimento partilhado, no qual o espectador pode projetar a sua própria experiência.
- Crítica ao consumo da imagem: a obra fundamenta-se na premissa de Kessels de que, na contemporaneidade, “as pessoas consomem fotografias (...) [e que] já não olham para elas”, como argumentou o próprio autor à jornalista Diane Smyth, do British Journal of Photography (Smyth, 2017, p. 1). Perante uma era de constante bombardeamento visual, o artista defende que o público foi forçado a tornar-se “editor” do que vê. Neste sentido, o livro do projeto serve para colocar uma “lupa” sobre o que é singular e humano na imperfeição (Najdowski, 2024, p. 8).

A transposição deste projeto para o dispositivo expositivo introduz uma tensão dialética entre a intimidade do livro e a monumentalidade da instalação. Enquanto a publicação original mantém uma escala contida (13x21 cm), que convida ao

manuseamento privado, a exposição apresenta “uma massa de fotografias impressas de 7,5 x 10 cm [que] se estende do chão ao teto. Milhares de fotografias estão empilhadas umas sobre as outras” (Najdowski, 2024, p. 3), obrigando o público a examiná-las. Aliás, a “montanha [de fotografias] é a manifestação física da magnitude das fotografias coletivamente carregadas num único dia para o site de compartilhamento de imagens Flickr” (Najdowski, 2024, p. 3).



Figura 5: Página do livro "Album Beauty". (Erik Kessels, 2012).

Fonte da imagem: <https://www.erikkessels.com/album-beauty-1>

O objetivo desta manipulação de escala é proporcionar ao público a “sensação de caminhar através de inúmeras histórias pessoais” (Kessels, 2012, p. 2). Ao monumentalizar a fotografia vernacular, Kessels retira as fotografias do seu contexto doméstico e silencioso e transforma-as numa experiência de contemplação através de um percurso espacial e físico. Esta imersão visual e espacial reforça o papel do curador enquanto mediador que transmuta o arquivo privado numa experiência coletiva e partilhada, onde a escala amplifica a ressonância emocional das memórias anónimas.

Esta abordagem permite demonstrar como a introdução do arquivo fotográfico familiar na arte contemporânea não é apenas uma questão de exibição, mas uma reflexão sobre a construção da memória e a perda da materialidade na era digital.

2.5. - Dois olhares sobre arquivos familiares

No presente subcapítulo, analisam-se duas referências visuais fundamentais para a construção conceptual e formal deste projeto: “A Toca do Lobo”, de Catarina Mourão (2015), e “Album”, de Ana Casas Broda (2000).

Ambas as obras partem de arquivos familiares e da relação íntima com a memória para desenvolver projetos híbridos que articulam fotografia, cinema, texto e testemunho. Contudo, não se limitam a utilizar o arquivo como ilustração do passado, mas transformam-no em matéria crítica, interrogando as formas como as imagens constroem narrativas, produzem identidades e moldam a percepção do tempo. Ao convocarem o espaço doméstico, a voz, o corpo e a ausência, estes trabalhos evidenciam que o arquivo privado não é um repositório neutro, mas um território de tensão entre recordação e reconstrução.

A análise destas duas referências permite enquadrar metodologicamente o presente projeto, sobretudo no que diz respeito à ativação do arquivo através da imagem em movimento, da oralidade e da confrontação entre memória e documento. Mais do que modelos formais, constituem campos de problematização que ajudam a pensar de que modo a fotografia e o vídeo podem operar como dispositivos de investigação sobre o quotidiano, os papéis sociais e a experiência histórica inscrita no espaço íntimo.

2.5.1. - “A Toca do Lobo”, de Catarina Mourão (2015)

Entre as obras contemporâneas que exploram o arquivo familiar como dispositivo de memória, destaca-se [“A Toca do Lobo”](#), de Catarina Mourão (2015). O filme parte de um arquivo familiar e pessoal para reconstruir a figura do avô da realizadora, o escritor Tomás de Figueiredo, que nunca chegou a conhecer. Através da revisitação de fotografias, filmes domésticos e documentos de família, Mourão compõe um retrato fragmentado e íntimo, entre o documental e o poético (RTP, 2015.).

Nas palavras da autora, o filme é, sobretudo, “sobre a passagem das coisas de geração em geração” (Canelas, 2016, p. 4), mas também sobre “resolver um mistério espicaçado pelas inconsistências e pelos silêncios, pelas questões que vieram inclusive separar a família” (Mourinha, 2016, p. 3). É então que, através dos testemunhos da mãe e da família que Catarina Mourão monta um puzzle sobre a vida e a identidade do escritor do tempo

do regime salazarista, que parece “querer comunicar com ela” (Canelas, 2016, p. 2). Os testemunhos intergeracionais são centrais e indispensáveis ao longo do filme: o arquivo não é apenas um conjunto de documentos herdados, mas um território de tensões onde se cruzam memória, ausência e identidade.



Figura 6: Frame de "A Toca do Lobo" (Catarina Mourão, 2015).

Fonte da imagem: <https://deusmelivro.com/cine-ou-sopas/entrevista-catarina-mourao-12-11-2016/>

Formalmente, “A Toca do Lobo” não apresenta o arquivo como um repositório estático de provas, mas como matéria narrativa em permanente reconfiguração. As fotografias e os filmes domésticos são retirados do seu contexto original e reinscritos numa nova estrutura através da montagem cinematográfica. Este gesto evidencia o carácter fragmentário da memória familiar: os documentos não oferecem uma narrativa linear, mas antes vestígios dispersos que exigem articulação. A montagem funciona, assim, como um processo de leitura e interpretação do arquivo, revelando tanto o que é visível como aquilo que permanece ausente.

Esta instabilidade é algo sobre o qual a própria realizadora refletiu numa entrevista ao Deus me Livro. Segundo Mourão, “esse aparente paradoxo, (...) os arquivos atraem-nos para um abismo que nem sempre nos dá respostas. A quantidade de informação que lá podemos encontrar leva-nos a ter cada vez mais interrogações e a gestão e interpretação dessa informação colossal pode ser tão avassaladora que bloqueamos, perdemos o fio da meada ou inevitavelmente interpretamos e nessa interpretação também podemos ocultar coisas. Aquilo que existe num arquivo também evidencia o que não existe” (Ferreira, 2016, p. 13).

Neste sentido, a obra de Mourão confirma que o arquivo familiar não constitui uma verdade transparente sobre o passado, mas um conjunto de fragmentos cuja significação depende do presente. Aliás, os silêncios e as lacunas tornam-se tão relevantes quanto os documentos visíveis, evidenciando que a memória é construída tanto a partir do que se preserva como do que se omite.



Figura 7: Frame de "A Toca do Lobo" (Catarina Mourão, 2015).

Fonte da imagem:

<https://imagens.publico.pt/imagens.aspx/1084985?tp=UH&db=IMAGENS&type=JPG>

Ao reconstruir a figura de Tomás de Figueiredo no contexto do regime salazarista, o filme demonstra ainda como a história pessoal se entrelaça com a história política. O arquivo familiar funciona como micro-história de um período mais amplo, revelando a forma como a experiência individual se inscreve num determinado contexto histórico. Ao guiar-se pelas questões “porque é que o meu avô foi uma ausência para a minha mãe? E porque parece querer comunicar comigo?”, a cineasta vai além das fotografias e do filme de nove milímetros e meio para encontrar respostas nos arquivos da Torre do Tombo e no hospital psiquiátrico onde o avô esteve internado. Apesar da tentativa falhada de mergulhar na casa-museu do escritor, tutelado pela sua tia, Catarina Mourão consegue, pelo menos, alcançar a “coleção de saquinhas dos cachimbos” que Tomás de Figueiredo exhibe num programa do Arquivo da RTP: “quem sabe se, um dia, as minhas netas não encontram esta coleção numa das minhas gavetas?” (Mourão, 2015).



Figura 8: Frame de "A Toca do Lobo" (Catarina Mourão, 2015).

Fonte da imagem: https://cdnimages.rtp.pt/EPG/imagens/40063_60608_40951.jpg?amp:w=160

Do ponto de vista estético e formal, Mourão constrói o filme através de uma estrutura ensaística e subjetiva, marcada pela presença da sua voz-off, que conduz a investigação e assume a incompletude do processo. As fotografias e os filmes domésticos surgem em plano pormenor e integram-se numa montagem fragmentada, que alterna entre testemunhos familiares, documentos oficiais e pesquisa em arquivos institucionais. O ritmo pausado e os silêncios prolongados criam espaço para a contemplação e reforçam a dimensão reflexiva do projeto. O arquivo não surge como prova transparente, mas como matéria opaca, que exige interpretação e, consequentemente, abre um caminho repleto de ausências e lacunas. O filme não assume um modelo documental expositivo tradicional. É, antes, construído como um ensaio pessoal, onde a realizadora se coloca como narradora e investigadora.

“A Toca do Lobo” evidencia o potencial do arquivo familiar como dispositivo artístico e crítico. Ao reativar fotografias e documentos provados num espaço público, Mourão transforma o álbum doméstico em matéria reflexiva, expondo tanto as presenças quanto os silêncios que estruturam a memória familiar. Esta abordagem revela-se particularmente pertinente para o presente projeto, que igualmente parte de um arquivo familiar para interrogar a relação entre história pessoal e contexto histórico, reconhecendo na fotografia um vestígio situado de conhecimento e memória.

2.5.2. - “Album”, de Ana Casas Broda (2000)

Em “Álbum”, Ana Casas Brodas parte da sua relação íntima com a avó para construir uma narrativa visual que articula memória, identidade e arquivo familiar. Como a artista explica, o trabalho “constrói-se em torno da relação entre a minha avó e eu, o nosso vínculo forjado através de fotografias. A casa e o corpo são as coordenadas que o estruturam, e a fotografia é o meio que nos permite fixar o olhar, deixar que outros entrem nele” (Broda, 2000, p. 1).

A obra reúne autorretratos e fotografias captadas pela avó, imagens da infância da fotógrafa e textos, resultado de uma investigação de catorze anos motivada pela “profunda atração que sentia pelas fotografias que a minha avó tirou da minha infância em Viena (Broda, 2000., p. 2). A artista confessa que “não conseguia distinguir as minhas memórias das imagens dela e sentia que elas guardavam um mistério essencial para mim” (Broda, 2000, p. 2). Esta dificuldade em separar memória vivida de memória mediada pela imagem revela um dos eixos centrais do projeto: a fotografia não surge apenas como registo do passado – atravessando a Primeira e a Segunda Guerra Mundial -, mas como elemento constitutivo da própria identidade.

Formalmente, “Album” constrói-se ao fundir a fotografia e a escrita numa montagem fragmentada, sem seguir uma ordem estritamente cronológica. Imagens da infância dialogam com autorretratos realizados décadas depois, enquanto excertos de diários e cartas introduzem uma dimensão textual que complexifica a leitura visual. O livro torna-se, assim, um espaço de sobreposição temporal, onde o passado e o presente coexistem e se interrogam mutuamente. O arquivo familiar apresenta-se como um território material e afetivo, composto por fotografias, diários, cartas e objetos acumulados ao longo de décadas, funcionando simultaneamente como promessa de revelação e enigma. A artista reconhece que se “enterrava nos álbuns como se eles guardassem a chave de um mistério” (Broda, 2000, s.p.), sublinhando essa ambivalência.



Desde que nos fuimos a México siempre vuelvo a Viena a ver a Omama, mi abuela. Me sumerjo en los álbumes como si escondieran un secreto, la clave de algún misterio. No distingo entre las fotos y mis recuerdos, ya no sé si los he construido a partir de las imágenes.

Figura 9: Introducción, Album (Ana Casas Broda, 2000).

Fonte da imagem: <https://www.anacasabroda.com/album-2>

Segundo o website da autora, o projeto divide-se em nove secções, incluindo um texto introdutório, cuja versão não é idêntica ao livro: “Introducción”; “La Casa”; “Historia de mi abuela”; “Fotos de mi abuela”; “Autorretratos de mi abuela”; “Infancia de Ana” [a própria autora]; “Fotos de Ana” [a própria autora]; “El asilo”; “Video de mi abuela”. Tal como acontece no livro, as fotografias são acompanhadas por pequenos textos que funcionam como uma extensão do significado das fotografias, atribuindo mais complexidade e, de alguma forma, o carácter de diário.



Figura 10: My Grandmother' selfportrait, incluído na secção “Autorretratos de mi abuela, da série Album (Ana Casas Broda, 2000).

Fonte da imagem:

https://static.wixstatic.com/media/8f29ba_87576586dbfd4d9b8e5ad746695a25f3.jpg/v1/fill/w_484,h_744,al_c,lg_1,q_85,enc_avif,quality_auto/8f29ba_87576586dbfd4d9b8e5ad746695a25f3.jpg

A dimensão performativa do projeto é igualmente central. Ao regressar a Viena para fotografar com a avó e ao incluir também os seus próprios autorretratos e excertos dos seus diários – nomeadamente os chamados “diários alimentares” (Broda, 2000, s.p.), onde regista a relação com o corpo -, Broda desloca o seu lugar autoral, transformando-se simultaneamente em sujeito e objeto da sua própria investigação. Estes diários juntam-se à narrativa através do registo fotográfico das páginas do caderno, onde a artista regista a evolução do seu peso e dispõe as fotografias em linhas e colunas (como uma tabela), de modo a comunicarem umas com as outras.



Figura 11: Registro fotográfico das páginas do "diário alimentar" e respetiva legenda, incluída na secção "Fotos de Ana", da série "Album" (Ana Casas Broda, 2000).

Fonte da imagem: <https://www.anacasabroda.com/album-55>

Este gesto introduz uma instabilidade no próprio estatuto da imagem: a artista observa-se e expõe-se, assumindo o corpo como campo de construção identitária. A repetição do gesto fotográfico ao longo das gerações – a avó que a fotografa em criança, a neto que fotografa a avó na velhice – evidencia a fotografia como ritual de transmissão, mas também como confronto com a passagem do tempo.

Em “Album”, o arquivo familiar não é tratado como prova objetiva ou documentação transparente do passado. Pelo contrário, as imagens “continuam a perturbar-me e a provocar algum desconforto; parecem lançar-me perguntas às quais não sei responder” (Broda, 2000, s.p.) – mas espera que “isto aconteça também aos outros” (Broda, 2000, s.p.). Neste contexto, a fotografia vernacular emerge, assim, como um território ambíguo e instável, onde a memória, identidade e representação se entrelaçam sem oferecer respostas definitivas. A obra demonstra que o arquivo privado pode ser mobilizado como dispositivo crítico, capaz de questionar a construção da identidade e a forma como o passado é continuamente reconfigurado através das imagens. No fim, Ana Casas Broda apropria-se dos álbuns e de todos os registos pessoais da avó e dela própria para criar um álbum ainda maior.



Kurt died during the first years of the war. A short while later soldiers came and said they would take Kurt's mother to a nursing home. My grandmother packed her things in a bag. She never saw her again.

Many friends visited Kurt during his convalescence and there were always people around him who came to listen to his political ideas. There they met Christian, my grandfather. Sometimes he would take my grandmother riding on the motorcycle. Kurt liked that he took care of her.

My grandmother says proudly that during this time she worked and took care of her sick husband. Her boss was a Count who helped her many times to avoid having Kurt's family taken away and then to get my grandfather out of jail. When the war was over the roles were reversed and it was my grandfather who saved the Count from being jailed.

Figura 12: Fotografia e texto, incluído na secção "Historia de mi abuela", da série "Album" (Ana Casas Broda, 2000).

Fonte da imagem: <http://vl.zonezero.com/exposiciones/fotografos/casas/fshistory.html>

Importa ainda referir que o projeto inclui dois vídeos, sendo que um deles está indisponível, e enquadram-se nas secções "La Casa" e "Video de mi abuela", respetivamente. O primeiro (e único disponível), revela imagens da casa de infância em Viena a preto e branco e a cores. Esta alternância não estabelece uma distinção temporal evidente. Pelo contrário, a casa surge como espaço aparentemente imutável, enquanto a sobreposição de duas vozes femininas – infantil e madura – em alemão e espanhol introduz uma dimensão sonora que desloca a temporalidade para o campo da memória encarnada. A imagem não esclarece, mas suspende. É o som que convoca o passado, instaurando uma coexistência instável entre presença e recordação. O facto

de não ser claro, obriga o espectador a ocupar um lugar ativo, cumprindo um dos objetivos centrais do projeto – que se foca não na explicação, mas na desestabilização.

Embora centrado na experiência íntima e na formação da identidade pessoal, “Album” evidencia o potencial da fotografia vernacular enquanto espaço de investigação e reflexão, mostrando que as imagens familiares ultrapassam a esfera doméstica para se afirmarem como matéria de análise artística e conceptual – questão que dialoga diretamente com o presente projeto, ainda que aqui orientada para uma leitura mais social e histórica do arquivo fotográfico.

2.6. – Implicações para o projeto final

Olhar para as obras “A Toca do Lobo”, de Catarina Mourão, e “Album” de Ana Casas Broda, torna-se fundamental para o estudo de hipóteses de abordagens e opções técnicas, conceptuais e formais a ter em conta para o desenvolvimento do presente projeto. Ambos os trabalhos não tratam o arquivo como um mero repositório de imagens de família, mas como um dispositivo ativo de questionamento identitário e histórico. No entanto, a transição do arquivo fotográfico privado para o domínio público da arte exige uma reflexão ética rigorosa sobre a materialidade e a integridade das imagens. No artigo intitulado “Strange Bedfellows: Appropriations of the Vernacular by Photographic Artists”, a autora Martha Langford (2008) alerta para o facto de que, ao serem transferidas para as mãos de artistas, “as imagens de pessoas comuns estão a ser reautoradas e reassinadas”, correndo o risco de serem alienadas da sua fonte original até se tornarem num objeto de abstração (2008, p. 75).

Para este projeto, a preservação da especificidade é central, uma vez que, como define Langford (2008), “o vernáculo é o oposto de uma ideia, estando, por definição, bloqueado num lugar, num tempo e em circunstâncias específicas” (2008, p. 75). A autora analisa criticamente a obra “Floh”, de Tacita Dean, onde a apropriação artística acaba por “domesticar” o objeto vernacular ao privilegiar a estética da reprodução “limpa” em detrimento da sua história física. Langford escreve que:

Godfrey observa que as reproduções em Floh incluem as marcas dos originais como sinais de temporalidade, mas «todas as fotografias encontradas são reproduzidas em plano e com bordas retas. Não há indicação de bordas anteriormente serrilhadas, superfícies irregulares ou cantos desgastados» (Godfrey 2005:109). Manter estas características seria «fetichizá-las», segundo Godfrey, mas se dermos ouvidos a Stewart, ou mesmo a Geoffrey Batchen, que

estudou cuidadosamente as ligações entre fotografia, taticidade e memória, despojar as imagens dos seus sinais de uso, ou mesmo de abuso, é cortar a sua ligação à memória (Batchen 2004). O toque de um artista pode não nos compensar por essa perda; pelo contrário, pode tornar a nossa sensação de perda ainda mais aguda”. (2008, p. 80).

Em consonância com esta crítica, o presente projeto assume o compromisso ético de não adulterar as fotografias nem intervir diretamente nelas. Pretende-se preservá-las por na sua totalidade, garantindo que as marcas do tempo e manuseamento – como os vestígios de papel azul no verso resultantes da extração do álbum original ou as manchas de oxidação (foxing) – permaneçam como testemunhos da “complexidade de um objeto fotográfico que fez parte de uma vida vivida” (Langford, 2008, p. 75). Esta opção será visualmente enfatizada nos vídeos, onde as fotografias aparecerão sobre um fundo preto, tornando as suas bordas, fraturas e irregularidades físicas claramente visíveis, recusando a “domesticação” da imagem.

Esta abordagem de respeito pela materialidade encontra eco no trabalho “Scraps for the Soldiers”, de Michael Snow, que Langford elogia pela sua fidelidade ao arquivo original ao “partilhar o tesouro fotográfico da sua família” (2008, p. 91). Segundo a autora:

A reprodução digital de todo o álbum de recortes preservou o tom amarelado e as fissuras do papel, os cantos dobrados, as marcas de recortes, o peso de outros objetos numa caixa ou numa gaveta. Deitado à minha frente sobre uma mesa, o objeto parece quase respirar. A digitalização capta aqui as qualidades auráticas do objeto fotográfico. Se a prática de Snow fosse crítica, “Scraps for the Soldiers” poderia ser vista como uma crítica severa às práticas de colecionismo que despojam as fotografias do seu significado e materialidade em nome da poesia visual, da memória coletiva ou da experiência fotográfica universal. “Scraps for the Soldiers” traduz a fotografia vernacular em arte, mantendo a especificidade e o mistério das suas origens. (2008, p. 91).

À semelhança de “A Toca do Lobo”, o arquivo fotográfico familiar será trabalhado através do cruzamento entre fotografia e testemunho oral, explorando a relação entre o que a imagem mostra e o que é hesitado ou silenciado diante dela. Contudo, ao contrário da investigação centrada numa figura ausente, o presente trabalho privilegia o diálogo direto com os protagonistas vivos do arquivo – a avó e o tio-avô – explorando a relação entre fotografia e memória no momento da enunciação. Interessa não só o que a fotografia mostra, mas também o que é dito diante dela, o que é hesitado, reformulado ou silenciado.

Neste sentido, parte-se do princípio de que a fotografia não confirma automaticamente a memória. Pelo contrário, poderá contradizê-la ou complexificá-la. O confronto entre imagem e testemunho poderá revelar dissonâncias, lapsos ou reinterpretações.

Por outro lado, a influência de “Album” manifesta-se na atenção à materialidade das imagens. Tal como em Broda, a fotografia será entendida não apenas como representação, mas como objeto físico – com textura, desgaste, marcas de uso e inscrição do tempo. O projeto opta por manter as imagens intactas, recusando intervenções diretas sobre os originais. A exploração desloca-se, então, para o campo da observação visual: filmagens de detalhe, planos fixos que permitam ao espectador demorar-se nas superfícies, nas dobras, nas inscrições e no gesto de manuseamento.

A ausência também será considerada ao longo deste projeto. A eventual inexistência (ou escassa existência) de determinadas fotografias – como no caso do irmão falecido ou de episódios ligados à repressão política – não será entendida como lacuna a colmatar, mas como parte constitutiva do arquivo. O que não foi fotografado, o que se perdeu ou o que nunca existiu enquanto imagem também informa a leitura histórica e afetiva do conjunto.

Ao contrário das obras analisadas, que se centram predominantemente na reconstrução de uma identidade individual, o presente projeto desloca o foco para a dimensão social e histórica. O objetivo não é apenas compreender uma genealogia familiar, mas refletir sobre como as fotografias vernaculares revelam papéis sociais, experiências quotidianas e vivências marcadas pelo contexto político do Estado Novo e da Guerra Colonial.

A decisão de recorrer ao vídeo surge precisamente da necessidade de tornar visível o processo de ativação do arquivo. O silêncio, a duração dos planos e a alternância entre voz off e fala direta para a câmara procurarão evidenciar que o significado não reside exclusivamente na imagem, mas no encontro entre imagem, gesto e palavra.



Figura 14: Arquivo selecionado de Emílio Cruz. Fotografia de Raquel Pardilhó

As imagens apresentam características próprias da fotografia vernacular, nomeadamente a predominância de enquadramentos posados, a centralidade do retrato e a valorização de momentos considerados socialmente significativos. No entanto, esta aparente transparência documental revela-se parcial. Tal como evidenciado nas entrevistas realizadas, as fotografias frequentemente ocultam as condições emocionais e sociais que marcaram as experiências vividas. A discrepância entre o que é visível na imagem e o que é narrado na memória constitui, assim, um dos eixos centrais de análise.



Figura 15: Arquivo selecionado de Maria Cruz. Fonte: Fotografia de Raquel Pardilhó



Figura 16: Arquivo selecionado de Maria Cruz. Fonte: Fotografia de Raquel Pardilhó

Ao arquivo fotográfico, juntam-se uma digitalização do registo criminal de Amadeu Cruz e a pasta escolar de Jasmim Cruz, irmão mais novo (já falecido) de Maria e Emílio Cruz. Trata-se de uma pasta de pele bege com sinais de humidade e algumas fraturas no tecido. A pasta contém:

- Cabo de lápis de carvão em madeira, com bico de caneta em metal;

- Caderno diário do ano letivo de 1960–1961. A capa revela o nome do aluno (Jasmim Lucena da Cruz), o nº de aluno (77), o ano de escolaridade (2.º ano) e o número da turma (3), bem como uma tabela reservada para o horário escolar, com células que indicam as disciplinas, os dias da semana e o nome dos professores. Dentro do caderno encontram-se numerosas cópias, exercícios de matemática, redações sobre a casa em que vivia e a escola que frequentava, bem como desenhos;
- Dois cadernos escolares com a figura de Camões na capa e o mapa de Macau, Timor, Índia, etc., na contracapa – no interior, incluem desenhos e treino de caligrafia;
- Calendário de 1959, da Organização Passos Manuel (imobiliária), que realizava compras e vendas de propriedades, hipotecas sobre bens imóveis e viaturas automóveis e, ainda, colocação de capitais, administração de bens, aluguer de casas, cobrança de rendas, trespasses e seguros;
- Pequeno livro sobre “tabuada”, com uma gravura da mocidade portuguesa na capa; faz parte da coleção Gosto de Aprender, que se vendia nas boas livrarias do país (contracapa);
- Pequeno caderno com ditados e cópias;
- Folhas soltas com exercícios de matemática, desenhos, mapa de Portugal continental dividido por regiões e uma gravura de uma nau portuguesa;
- Livro da segunda classe (6ª edição), com preço na contracapa (14 escudos = 7 cêntimos). Primeira página com logótipo do Ministério da Educação Nacional e identificação da Câmara Editora, Limitada. Temáticas que o livro trata: papéis/família doméstica (mãe, irmã, pai), mundo rural; inclui textos sobre a família e religião, bem como passagens bíblicas; última parte ligada à aritmética/matемática (exercícios de cálculo mental, problemas, teoria, etc.).

N.º 14.664

Nome e alcunha *Amadeu Carlos da Cruz*

Estado *Casado* Profissão *Tipógrafo*

Naturalidade *Brasão de S. Helena* Data do nascimento *8-2-1908*

Filiação *Albino da Cruz e de Ana Lopes Tavares*

Residência *Lugar do Seixo - P. Maheda - Que Foz*

Outras indicações *Matrinhos*

Proc.º 838/942

Número do processo de valores ou documentos apreendidos *Proc.º 9.1723*

BIOGRAFIA PRISIONAL

Este na Delegação do Porto em 21-9-42 para averiguações por estar implicado no caso de Juiz galego (s.3.26/42) entre que no Tribunal Criminal do Porto em 29-1-43 (s.3.32/43) foi condenado novamente em 30-1-43 na Delegação do Porto (s.3.34/43) Restituido a liberdade condicionalmente em 15-4-43 (s.3.12/43)

11



Altura ^{med} 1,610

Cor Natural

Sinais particulares Tem uma cicatriz no braço esquerdo e outra no lado direito

Nacionalidade Portuguesa

Figura 17: Registo criminal de Amadeu Cruz. Fonte: Arquivo Torre do Tombo

Fonte da imagem:

<https://digitarq.arquivos.pt/documentDetails/98c5e8ea18d54f81a1f0e6b0d08c99d5>



Figura 18: Pasta de Jasmim Cruz. Fonte: Fotografia de Raquel Pardilhó

Importa ainda sublinhar que o arquivo não corresponde a um conjunto fechado ou sistemático, mas antes a uma coleção fragmentária. A seleção das imagens, quer no

momento da sua produção quer na sua preservação, reflete escolhas individuais e familiares que condicionam a forma como o passado é hoje acessível. Neste sentido, o arquivo é entendido não como um repositório neutro de factos, mas como uma construção situada, atravessada por processos de edição, esquecimento e reinterpretação.

Deste modo, a caracterização do arquivo não se limita à sua descrição formal ou temática, mas implica o reconhecimento da sua natureza ambígua e incompleta, assumindo-o como um campo de investigação onde imagem, memória e contexto histórico se articulam de forma complexa.

3.2. - Processos fotográficos, materialidade e conservação

A inclusão do estudo material das fotografias justifica-se pelo facto de a fotografia vernacular ser compreendida não apenas como uma representação visual, mas como um objeto físico e tridimensional. Analisar os processos fotográficos e a materialidade do suporte permite identificar as técnicas de produção da época e a proveniência dos espécimes.

Além disso, o levantamento do estado de conservação é fundamental para documentar a “vida” do arquivo, uma vez que marcas de oxidação, vestígios de colagem ou danos mecânicos constituem vestígios materiais dos usos e da circulação destas imagens no contexto familiar. Por último, este diagnóstico técnico é essencial para orientar as decisões metodológicas de digitalização, catalogação e pós-produção previstas no projeto.

A análise técnica do arquivo familiar, composto pelas fotografias de Maria Cruz e Emílio Cruz, revela uma predominância quase absoluta de processos fotográficos monocromáticos, típicos das práticas de fotografia vernacular em meados do século XX.

A grande maioria das fotografias consistem em provas fotográficas em gelatina de prata, utilizando papel de fibra de celulose de madeira com camada baritada. Esta técnica, padrão na época da fotografia a preto e branco, apresenta variações significativas quanto ao acabamento da superfície, que oscila entre o mate, o brilhante (glossy) e, em alguns casos, o semi-brilhante ou texturizado.

No que diz respeito à materialidade e suporte, observa-se o uso frequente de papéis de marcas de referência, como Agfa ou Gevaext – alguns em formato de estilo postal. O

formato físico das imagens é variado, destacando-se a estética típica do *snapshot* com a presença de margens brancas integradas ou bordas serrilhadas resultantes do corte mecânico da época. Um exemplar específico destaca-se pela sua montagem num suporte secundário de cartão, sugerindo uma intenção de preservação ou exibição mais formal.

O estado de conservação do arquivo é heterogêneo e, por isso, reflete décadas de manuseamento e armazenamento em ambiente doméstico. Os diferentes danos identificados podem ser divididos em três categorias principais:

- Deterioração química e ambiental: foram detetados sinais claros de oxidação da prata, manifestando-se através de manchas amareladas ou castanhas (conhecidas como *foxing*) e o desvanecimento dos médios tons e claros. A presença de manchas de humidade em vários exemplares sugere uma exposição prolongada a condições ambientais inadequadas.
- Danos mecânicos e manuseamento: o uso frequente e a organização original deixaram marcas visíveis, tais como cantos arredondados ou dobrados, vincos, riscos na superfície da emulsão e impressões digitais. Em alguns casos, nota-se a perda de material fotográfico e a erosão da camada de gelatina.
- Marcas de contextualização e intervenção: alguns espécimes preservam vestígios físicos da sua organização anterior, como restos de cola e fragmentos de papel azul escuro no verso. Estes vestígios, juntamente com marcas de agrafos em retratos específicos, são evidências materiais da forma como o arquivo foi originalmente colecionado e fixado em álbuns ou suportes familiares.



Figura 19: Fotografias com vestígios de colagem de papel azul escuro no verso. Fonte: Fotografia de Raquel Pardilhó

3.3. - Organização original e usos do arquivo

A análise deste arquivo exige uma compreensão da sua trajetória física e simbólica, desde a sua génese como objeto de coesão familiar até ao seu estado de dispersão. Esta secção descreve a lógica curatorial que regia o arquivo e as práticas sociais que determinavam o seu uso antes da intervenção desta investigação.

Estes “museus domésticos” (Batchen, 2000, p. 68) permitem que os seus proprietários organizem e sequenciem as suas memórias de forma criativa. Esta definição ajusta-se com precisão à prática de Amadeu Cruz, que assumia o papel de organizador central do arquivo, gerindo a montagem das imagens com uma dedicação descrita como sendo “quase sagrada” (Cruz, E.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00). Amadeu “tinha muito gosto” de construir o álbum da família, transformando-o numa “confirmação essencial da unidade familiar” (Batchen, 2000, p. 68), que materializam elos emocionais entre os membros da família.

O uso das fotografias no quotidiano da família Cruz seguia rituais específicos de celebração e comunicação. A prática fotográfica era, em grande medida, reservada para “dias especiais, dias de festa e aniversários” (Cruz, M.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00) – práticas já descritas e analisadas na secção 1.1 deste relatório –, não sendo um hábito banal devido à raridade e ao custo relativo do processo na época.

Contudo, durante a Guerra Colonial, a fotografia assumiu uma função utilitária de prova de vida e ferramenta de contacto. Emílio Cruz relata que, à semelhança de outros militares, posava para fotografias individuais com a “inseparável G3” para enviar à família, permitindo que estes vissem o que ele “andava a fazer” (Cruz, E.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00).

Um uso particular e revelador da dimensão privada deste arquivo é a comunicação codificada. No verso das fotografias enviadas da Guiné e dos Açores, Emílio utilizava um código secreto preparado em conjunto com a sua noiva para transmitir mensagens pessoais, garantindo que “mais ninguém soubesse o que estava lá escrito” (Cruz, E.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 16h00). Esta prática reforça a ideia de que a fotografia vernacular funciona como um objeto de troca afetiva que carrega significados ocultos para quem está fora do círculo de intimidade.

O estado em que (parte) do arquivo foi encontrado pela investigadora é o resultado de um processo de fragmentação pós-morte. Com o falecimento dos progenitores, a ordem centralizada do álbum deu lugar a uma dispersão entre os herdeiros, que retiravam as imagens que lhes convinham. O critério de seleção baseou-se numa lógica de escassez: como só “havia uma fotografia de cada”, o direito à posse era determinado pelo princípio de que “o primeiro que a tirasse, ficava com ela” (Cruz, E.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00).

Esta história de desmembramento é visível na materialidade das fotografias, que apresentam vestígios de papel azul no verso – evidência física de que foram arrancadas das folhas do álbum original. Conforme aponta Paul Ricoeur (2000), o arquivo é o “lugar físico que abriga o destino dessa espécie de rasto” (2000, p. 177) – e estes resíduos de papel constituem o “rasto documental” (2000, p. 177) da transição do álbum coletivo para a recordação individual. Um núcleo que escapou a esta dispersão foi a pasta escolar de Jasmim Cruz, preservada por Maria Cruz desde o dia do acidente fatal do irmão em 1961. A pasta foi mantida “conforme veio” da escola, funcionando como um arquivo de luto intocado que preserva a cultura material da infância (Cruz, M.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00).

3.4. – Papéis sociais e experiências de vida revelados pelo arquivo

A análise do arquivo familiar de Maria e Emílio Cruz transcende a mera contemplação estética, permitindo, através da foto-elicitação, que as imagens funcionem como um estímulo para a obtenção de dados e para a interpretação de experiências vividas. – conceito já desenvolvido anteriormente, na subsecção 2.1. Conforme sugerem as fontes teóricas, as fotografias ajudam a compreender como as “sociedades são construídas cultural e socialmente” (Cleland & MacLeod, 2021, p. 231), permitindo desvendar o significado que os sujeitos atribuem aos seus rituais e quotidiano. Nesta subsecção, o arquivo é explorado como um rasto documental que ancora a memória individual na História coletiva de Portugal.

A estrutura que se segue organiza-se em quatro eixos fundamentais:

- Infância e educação (3.4.1): analisa-se a “lógica minimalista” (Rosas, 2001, p.1040), onde a escola funcionava como uma “sagrada oficina das almas” (Grilo, 2011, p. 199) destinada a formar o carácter de acordo com os ideais do regime. Este ponto é materializado pela análise da pasta escolar de Jasmim Cruz, que preserva a cultura material deste período;
- Família, moral e valores do regime (3.4.2): explora-se a família como a “célula básica” e o “ pilar sólido da sociedade” (Santos, 2022, p. 16). Os relatos sobre o pai como “galo da casa” (Cruz, E.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00) e a mãe como a “fada do lar” ilustram a “hierarquia natural” e o conservadorismo moral vividos durante o regime (Santos, 2022, p. 16);
- Repressão política (3.4.3): aborda-se a face coerciva do Estado Novo, focando-se no caso de Amadeu Cruz. A sua detenção e vigilância exemplificam a “lógica de afirmação da autoridade” e o carácter “dissuasivo, preventivo e de intimidação” face a qualquer dissidência (Comissão Comemorativa dos 50 anos 25 de Abril, 2024, p. 1);
- A Guerra Colonial no arquivo (3.4.4): examina-se o impacto do conflito que mudou a história de toda uma “geração de jovens” (APOIAR, 2025, p. 1). Através das fotografias e aerogramas de Emílio Cruz, documenta-se a “exposição à violência” e a “ferida (in)visível” que marcou indelevelmente os ex-combatentes e os seus familiares (Nerea, 2025, p. 2).

Em suma, as páginas que se seguem pretendem “articular a inteligibilidade desses objetos para o nosso próprio tempo” (Batchen, 2000, p. 80), demonstrando como o arquivo privado é, simultaneamente, um espelho e uma forma de resistência aos valores de um Portugal condicionado pelo binómio entre a “política do espírito” e a repressão (Rosas, 2001, p. 1053).

3.4.1. - Infância e educação

A infância e a educação de Maria e Emílio Cruz, decorrida entre as décadas de 1940 e 1950 na zona de Montes Burgos, Porto, foram vividas sob a influência direta da ideologia do Estado Novo, um período em que a família era um dos pilares do regime e “cujas relações internas se fundiam em colaboração e cujo âmago estava numa hierarquia natural”, como descreve Inês dos Santos no artigo «Uma Casas Portuguesa» - O Ideal da Família” (2022, p. 16). No seio doméstico, Maria recorda a clara distinção de papéis: “Durante o dia, a minha mãe mandava na casa (...). Quando o meu pai vinha, então era ele que orientava as coisas” (Cruz, M.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00). Emílio Cruz reforça esta ideia quando descreve o pai como o “galo da casa” (Cruz, E.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00) num ambiente onde “tinha de haver bastante disciplina” (Cruz, E.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00).

Apesar de crescerem num “ambiente muito humilde” (Cruz, M.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00), a apresentação visual das crianças era uma prioridade para o pai, Amadeu Cruz. Para ter essa garantia, ele, que era tipógrafo, trabalhava horas extras: “em vez de trabalhar oito horas, trabalhava dez ou doze, para ganhar um extra para nos pôr assim [bem vestidos] (Cruz, M.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00). Esta vaidade paterna resultava em imagens onde Maria parecia “uma princesa” e os irmãos vestiam “todos por igual” (Cruz, E.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00).

A nível educativo, o regime utilizava a escola como um “mecanismo de veiculação e inculcação ideológica ao serviço do Estado”, como enuncia Fernando Rosas no artigo sobre “O Salazarismo e o Homem Novo: Ensaio Sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo” (2001, p. 199). O currículo escolar era desenhado para ser “eminentemente nacionalizadora” (Cordeiro Ramos, citado em Fernando Rosas, 2001, p. 201), focando-se na glorificação do passado. Emílio recorda que, na escola, aprendiam “tudo acerca de

Portugal: todos os reis de todas as dinastias; os rios; os ramais ferroviários; as serras; (...) e tudo sobre Guiné, Angola, São Tomé, Macau, Timor, Goa, Damão e Diu” (Cruz, E.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00). A instrução primária, marcada pela “lógica minimalista” (Rosas, 2001, p.1040), priorizava o “saber ler, escrever e contar” (Rosas, 2001, p.1040), mas era profundamente imbuído de um espírito nacionalista. Esta estratégia visava, nas palavras de Márcia Grilo (2011) “reaportuguesar Portugal” (2011, p. 197), utilizando o “livro único” (2011, p. 202) para a diversidade de interpretações e estabelecer uma “verdade única” e nacionalizadora (2011, p. 22).

Alguns vestígios da educação escolar, em vigor do então regime, são preservados através da pasta escolar de Jasmim Cruz, o irmão mais novo dos entrevistados. No seu interior, encontram-se objetos que funcionavam como ferramentas de doutrinação:

- Simbolismo imperial: cadernos com a figura de Camões na capa e o mapa do Ultramar na contracapa, que reforça o “mito imperial” (Rosas, 2001, p. 1034) de uma nação com a função histórica de “colonizar domínios ultramarinos” (decreto n.º 18 570, de 8-7-1930, citado por Rosas, 2001, p. 1034);
- Mocidade portuguesa: um livro de tabuada com a gravura da organização na capa, um “aparelho corporativo, todo ele, por definição, eivado de um acentuado «espírito de missão», de carácter ideológico-formativo (Rosas, 2001, pp. 1040 e 1041);
- Livro da segunda classe: manual que aborda a família e o mundo rural, integrando passagens bíblicas, o que confirma a intenção do regime de que a instrução tivesse como base os “valores morais cristãos” (Grilo, 2011, p. 199).

O acesso ao ensino superior era limitado, pois “só uma certa camada é que ia para os liceus. O resto eram cursos técnico-profissionais” (Cruz, E.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00). Em entrevista, Maria refere que frequentou inicialmente a escola particular de uma vizinha, pois na época “havia poucas escolas” (Cruz, M.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00). Mais tarde, enquanto os irmãos seguiram cursos técnicos, como “montador radiotécnico” ou um “curso industrial”, Maria realizou um “curso de datilografia” e completou o nono ano em regime noturno (Cruz, E. & Cruz, M., comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00). Esta trajetória reflete a política do regime de orientar os indivíduos para uma “hierarquia social cristalizada e intemporal”

(Rosas, 2001, p. 1040), ou seja, uma sociedade como uma estrutura rígida e imutável.

3.4.2. – Família, moral e valores do regime

“Família” era uma das lições de Salazar e, por isso, era considerada a “célula básica da organização social” (Rosas, 2001, p. 1045) e o “ pilar sólido da sociedade” (Santos, 2022, p. 16). Como tal, a ordem e a disciplina deveriam prevalecer de forma inquestionável. A vivência dos irmãos Cruz ilustra a aplicação prática desta “hierarquia natural” (Santos, 2022, p. 16), na qual os papéis de género e a autoridade eram rigidamente definidos. Emílio Cruz sintetiza esta estrutura ao descrever o pai como o “galo da casa” (Cruz, E.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00) – figura central que detinha a orientação da família.

Esta autoridade paternal era exercida através do rigor disciplinar que visava moldar o carácter dos filhos. Emílio recorda que o pai era “rigoroso” e que o seu “olhar era suficiente para impor respeito” (Cruz, E.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00). Esta dinâmica coadunava-se com o ideal do regime de uma família semelhante à nação na sua “submissão à autoridade” (Santos, 2022, p. 16). Contudo, a disciplina não era exclusiva da figura masculina. Maria Cruz recorda que “durante o dia, era a mãe que tomava conta da casa” (Cruz, M.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00) e que, perante a desordem, por vezes, causada, não hesitava em usar métodos coercivos, como “bater com o tacho na cabeça” dos filhos que discutiam, para manter a paz e a obediência (Cruz, M.; comunicação pessoal, 5 de março de 2026, 14h00).

A moral do regime, fortemente influenciada pela Igreja Católica, impunha às mulheres o papel de “fada do lar” e “guardiã dos bons costumes” (Santos, 2022, pp. 14, 16). Emílio descreve a mãe como uma “santa mulher” (Cruz, E.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00) – paciente e bondosa – que personificava a “esposa dedicada” e a “mãe extremosa” idealizada pela propaganda (Santos, 2022, p. 16). Esta moralidade estendia-se à aparência e ao comportamento público: Emílio recorda que, na época, o uso de calças por raparigas era considerado “pecado” (Cruz, E.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00), uma visão partilhada pela Igreja, que via na modernidade perigos para a “pureza feminina” (Santos, 2022, p. 14). Maria, contudo, desafiava estas normas ao assumir-se como uma “maria rapaz”, preferindo o peão e o futebol às bonecas (Cruz, M.; comunicação pessoal, 5 de março de 2026, 14h00).

Outro valor central do regime presente no arquivo é o mito da “pobreza honrada” (Rosas, 2001, p. 1035). Apesar de viverem numa ilha com onze famílias, os irmãos Cruz realçam que o pai fazia horas extraordinárias no trabalho para que os filhos estivessem sempre “bem apumadinhos” (Cruz, M.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00). Em conversa, Maria e Emílio Cruz contam que o pai, por sua vez, sentia um enorme orgulho quando passeava com os filhos, projetando a imagem do “chefe de família esforçado” (Rosas, 2001, p. 1046).

3.4.3. – Repressão política: o caso de Amadeu Cruz

A história de Amadeu Cruz, bisavô da investigadora, constitui um testemunho material da face repressiva do regime, revelando como a manutenção da ordem social dependia do silenciamento da dissidência. Santos (2022) explica que, no Portugal do Estado Novo, “não convinha (...) revelar situações de instabilidade no país, nem no lar, desde modo, era ocultada qualquer forma de instabilidade ou violência” (2022, p. 16). O arquivo familiar e o [próprio registo criminal](#) rompem este silêncio ao preservar o registo de uma resistência individual que foi violentamente confrontada pelo aparelho estatal.

A primeira lógica de afirmação da autoridade da ditadura é descrita pela Comissão Comemorativa dos 50 anos do 25 de Abril (2024) no texto “Os presos políticos em Portugal”, como tendo um “carácter dissuasivo, preventivo e de intimidação do indivíduo face à iminência de um castigo” (2024, p. 1), sendo esta pressão “extensível à população em geral” (2024, p. 1). Esta força intimidatória materializou-se na vida de Amadeu quando, num ato de afirmação republicana, nas grades das Cardosas, no Porto, foi detido e integrado no Registo Geral de Presos da polícia política.

Sobre os métodos utilizados após a detenção, Irene Pimentel (2011), na obra “A Polícia Política do Estado Novo Português – PIDE/DGS: História, justiça e memória”, esclarece que era no “período de instrução do processo que a PIDE torturava os presos” (p. 140). Esta afirmação é corroborada pelos relatos de Emílio e Maria Cruz, que recordam as sequelas físicas deixadas no pai: “com as agressões, tiraram-lhe os dentes. Conhecemos o nosso pai sempre sem dentes” (Cruz, M.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00). Tal violência visava, como aponta a Comissão Comemorativa dos 50 anos do 25 de Abril (2024), garantir que os indivíduos “não mais ousassem atuar contra o regime” (2024, p. 2).

A vigilância sobre o visavô não cessou com a sua libertação, confirmando a tese de Pimentel (2011) de que a PIDE funcionava como uma «polícia “preventiva”, no sentido de prender os habituais “contraventores”, antes que estes passassem ao ato [qualquer gesto de liberdade ou de oposição]” (Pimentel, 2011, p. 140). Emílio Cruz descreve uma inspeção domiciliária ocorrida quando tinha 14 anos, na qual os agentes revistaram exaustivamente a casa e a tipografia do seu pai, em Montes Burgos, revirando, inclusive, colchões e livros escolares (Cruz, E.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00). Este episódio ilustra o que a Comissão Comemorativa dos 50 anos do 25 de Abril (2024) define como a estratégia de instigar o medo através de uma “imagem de onnipresença e onnipotência” (2024, p. 1) da polícia política no seio das famílias.

O impacto desta repressão na formação da identidade é analisado por Rosas (2001), onde afirma que o cidadão ideal do regime deveria ser “moldado impositiva e autoritariamente pela ação bifacetada das políticas do espírito e da repressão definidas e aplicadas pelo Estado” (2001, p. 1053). Contudo, Amadeu Cruz demonstrou uma resistência ética a este molde. Mesmo após ter sido denunciado por um antigo colega – durante um processo de tortura –, reagiu com a misericórdia de lhe levar “tabaco e fruta” (Cruz, E.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00).

A dignidade de Amadeu perante a sua história de vida manifestou-se na sua recusa absoluta, já no pós-25 de Abril, em ser rotulado como “fascista” por grupos revolucionários que pintaram os muros da sua casa. Para quem tinha sacrificado a sua integridade física – os seus dentes – em nome da República, tal acusação era, por si considerado, intolerável.

Finalmente, a importância de preservar o registo criminal de Amadeu Cruz funciona como um rasto documental que permite “articular a inteligibilidade desses objetos para o nosso próprio tempo” (Ricoeur, 2000, p. 79), validando a memória oral e documentando a luta contra um Estado que, como refere Márcia Grilo (2011), cerceava as “liberdades institucionais” e a “inteligência dos espíritos” (2011, p. 198).

3.4.4. – A Guerra Colonial no arquivo

A Guerra Colonial (1961-1974) constitui um dos núcleos mais densos do arquivo familiar, representando o momento em que a história individual se funde com o trauma coletivo. No texto “Filhos Da Guerra – O impacto do trauma de guerra na vida dos filhos

dos ex-combatentes portugueses”, a Associação de Apoio aos Ex-Combatentes Vítimas do Stress de Guerra (APOIAR) (2025) afirma que “Portugal viu, durante 15 anos, toda uma geração de jovens partir para uma guerra que mudou profundamente a história dos seus protagonistas” (2025, p. 1). Emílio Cruz integrou esta geração em abril de 1968, incorporando-se nas Caldas da Rainha. Embarcou para a Guiné em maio de 1969, no navio Niassa, para servir na Companhia de Caçadores 2527 (Cruz, E.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 16h00).

Neste contexto, a fotografia assumia a função de mitigar a distância entre os familiares. Segundo Sara Nerea (2025), no artigo “A Ferida (In)visível da Guerra Colonial Portuguesa”, o Estado apresentava o conflito como “uma missão de soberania e honra para defender a pátria” (2025, p. 2). Emílio recorda que seguia o hábito dos militares da época ao fotografar-se com a “inseparável G3” para enviar à família (Cruz, E.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 16h00). Santos (2022) observa que, durante 13 anos, Portugal foi um país que “se debatia com a espera e a saudade” (2022, p. 14). Maria Cruz confirma este sentimento, relatando que receber estas fotografias “dava sempre algum alento, porque se enviavam [fotografias], significava que estavam vivos” (Cruz, M.; comunicação pessoal, 5 de março de 2026, 15h00).

A correspondência assumia um papel igualmente vital na manutenção dos laços afetivos. Nerea (2025) sublinha que “cartas eram o único meio de contacto” (2025, p. 8). Emílio Cruz descreve-se como o “rei das cartas”, uma vez que escrevia até três vezes por dia (Cruz, E.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 16h00). Tal como já referido anteriormente, Emílio utilizava códigos secretos com a sua noiva para que ninguém soubesse o que estava escrito no verso das fotografias (Cruz, E.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 16h00).

Contudo, a realidade do combate impunha marcas permanentes. Na tese “Traumas De Guerra: Traumatização Secundária Das Famílias Dos Ex-Combatentes Da Guerra Colonial Com PTSD”, Susana Martinho de Oliveira (2008) estima que “cerca de 140 mil ex-combatentes da guerra colonial portuguesa sofram de distúrbios psicológicos crónicos resultantes da sua vivência da guerra” (2008, p. 34). Emílio Cruz recorda o “dia fatídico” de 2 de agosto de 1969, em Bigene, quando a explosão de uma mina vitimou o seu pelotão, resultando na morte de um colega e em ferimentos que levaram o próprio a submeter-se a “cerca de 22 ou 23 operações” para salvar o pé esquerdo (Cruz, E.;

comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 16h00). As sequelas estendem-se à perda de mobilidade, devido à ausência do calcanhar, e a uma perda de “audição bilateral muitíssimo acentuada”, que o próprio descreve de forma irônica: “sou surdo como um pneu” (Cruz, E.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 16h00).

Segundo Oliveira (2008), a Guerra Colonial expôs cerca de 800 mil homens a situações potencialmente traumáticas, tratando-se, na sua maioria, de jovens com idades compreendidas entre os 20 e os 21 anos (2008, pp. 35, 147). Esta realidade é visível na transformação da perspectiva de Emílio Cruz, que iniciou o serviço militar aos 21 anos: embora na altura se sentisse “muito nacionalista” e motivado pelo dever de defender a pátria; hoje admite não compreender “o porquê da guerra, porque Deus fez-nos para nos entendermos com a palavra” (Cruz, E.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 16h00). De acordo com Santos (2022), a experiência de guerra significou para estes homens uma constante “exposição à violência e ao combate, com as privações sociais inerentes” (2022, p. 14).

Assim, os vestígios da Guerra Colonial no arquivo dos irmãos Cruz testemunham o que a associação APOIAR (2025) descreve como as “marcas profundas e invisíveis da guerra deixadas tanto nos veteranos como na estrutura emocional das suas famílias” (2025, p. 3). Nas palavras de Emílio, há certas marcas que, por mais que lá estejam, não vale a pena serem lembradas, uma vez que esse ato se traduz em “lembrar dores passadas e lágrimas choradas” (Cruz, E.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 16h00).

PARTE II - METODOLOGIA ASSOCIADA AO PROJETO FOTOGRÁFICO

A parte II deste relatório constitui o núcleo prático e procedimental da investigação, operando a transição do enquadramento teórico e histórico da parte I para a materialização do projeto artístico. Esta parte dedica-se a descrever e justificar as decisões estratégicas, técnicas e logísticas que fundamentam a construção da obra final.

Ao longo desta secção, serão detalhados os seguintes aspetos:

- Conceito e corpus (capítulo 4): apresenta-se a premissa artística do trabalho, que se foca na fotografia vernacular como um dispositivo vivo de memória e identidade. Nesta secção, descreve-se também a seleção do corpus fotográfico de 33 imagens (após o processo de afunilamento dos núcleos de Maria Cruz e Emílio Cruz), justificando os critérios de relevância histórica e ética adotados.
- Procedimento metodológico (4.3): enuncia-se a aplicação prática da metodologia híbrida, que articular a foto-elicitación (entrevistas onde as imagens servem de estímulo narrativo) com o tratamento técnico do objeto físico através da re-fotografia digital. O objetivo é demonstrar como o diálogo entre a oralidade e a materialidade permite reativar as memórias latentes no arquivo.
- Produção e pós-produção (capítulos 5 e 6): relatam-se as etapas de desenvolvimento técnico, incluindo a escolha de equipamentos, as hipóteses de abordagem visual e a estrutura de montagem dos vídeos documentais. Por fim, apresenta-se a proposta para o dispositivo expositivo, definindo como o arquivo fotográfico familiar e os testemunhos serão apresentados ao público para criar uma experiência de memória partilhada.

Esta segunda parte do relatório pretende, assim, documentar de forma rigorosa o processo de transformação de um arquivo familiar fragmentário num dispositivo narrativo e relacional, capaz de conferir inteligibilidade às vivências do quotidiano durante o Estado Novo e a Guerra Colonial para o tempo presente.

Capítulo 4 – Conceito e seleção do corpus

O conceito do presente projeto centra-se na investigação artística e teórica da fotografia vernacular como um dispositivo de memória e de construção de narrativas. O trabalho propõe abordar o arquivo fotográfico familiar – especificamente o de Maria Cruz e Emílio Cruz – não como um repositório estático de imagens, mas como um espaço vivo de testemunho e de diálogo entre gerações.

A investigação parte de uma linha de pensamento central: de que forma o arquivo fotográfico de Maria Cruz e Emílio Cruz, ativado pela memória oral, permite refletir sobre o quotidiano, os papéis sociais e a experiência da Guerra Colonial no contexto do Estado Novo em Portugal? Este eixo fundamental baseia-se na premissa de que a memória se atualiza plenamente através da palavra, utilizando o testemunho oral para reativar as memórias depositadas nas fotografias e transformar o arquivo num espaço de mediação entre o visível (a fotografia) e o vivido (a emoção).

Neste processo, procura-se compreender como é que as fotografias contam as histórias vividas. As imagens atuam como “lugares de memória” que, embora silenciosas, condensam ação e contexto, funcionando como estímulos narrativos – através da foto-elicitación, explorado já no ponto 2.1 deste documento – que permitem aceder a complexidades não captadas apenas pela linguagem. O projeto explora a tensão entre presença e ausência, focando-se no que a fotografia mostra e no que é silenciado ou omitido diante dela, reconhecendo que as lacunas e os silêncios são partes constitutivas da história familiar.

A análise questiona ainda o valor que se dava às fotografias. No contexto do arquivo fotográfico em estudo, a prática fotográfica era frequentemente reservada para rituais sociais e “dias de festas”, mas, durante a Guerra Colonial, as imagens assumiram um valor utilitário de “prova de vida” e ferramenta de contacto afetivo, servindo para mitigar a distância e a saudade. O conceito defende, por isso, a valorização da materialidade do objeto fotográfico, preservando as marcas do tempo (desgaste, manchas de oxidação e inscrições no verso) como testemunhos táteis de uma vida vivida.

Finalmente, o arquivo familiar é mobilizado como uma micro-história que permite refletir sobre a história coletiva de Portugal, transformando a fotografia vernacular num gesto de resistência ao esquecimento e conferindo inteligibilidade a estes objetos privados para o tempo presente.

O corpus fotográfico deste projeto é constituído por uma seleção final de 33 fotografias provenientes do arquivo familiar de Maria Cruz e Emílio Cruz. Este conjunto resulta de um processo de preservação fragmentária e de uma lógica de escassez, em que a posse física de algumas fotografias foi ditada pela dispersão entre herdeiros após o falecimento dos progenitores detentores dos álbuns que as reunia. As restantes fotografias já estavam incluídas nos arquivos fotográficos pessoais de cada um.

A seleção foi orientada por critérios rigorosos de relevância temática, histórica e ética, dividindo-se em dois núcleos principais:

- Núcleo de Maria Cruz (16 fotografias): originalmente composto por um conjunto de 25 fotografias, este núcleo foi alvo de um processo de afunilamento que resultou na exclusão de nove fotografias. Esta decisão baseou-se no facto de uma das imagens se encontrar fora do recorte temporal definido para o projeto (que se foca maioritariamente entre as décadas de 1950 e 1960), enquanto as restantes oito não se revelaram relevantes por narrarem episódios sem ligação direta à trajetória da protagonista ou por se pretender salvaguardar a sua privacidade. As 16 fotografias selecionadas focam-se na infância, esfera doméstica, vida social e profissional, incluindo registos da livraria em Cedofeita onde trabalhou e o retrato captado aos 18 anos durante a sua convalescença de tuberculose.
- Núcleo de Emílio Cruz (17 fotografias): este conjunto mantém-se focado na dualidade entre o contexto privado e a experiência pública traumática. Inclui seis fotografias de cariz familiar e 11 fotografias que documentam o seu percurso militar, desde a instrução até à Guerra Colonial na Guiné-Bissau, registando momentos de descanso e o regresso após ter sido ferido em combate.

Embora o foco principal seja o material fotográfico, a seleção é complementada por outros vestígios documentais que ajudam a preencher as lacunas do arquivo: a pasta escolar de Jasmim Cruz (preservada como um arquivo de luto) e o registo criminal de Amadeu Cruz.

Em termos de critérios de seleção, privilegiaram-se imagens que permitissem:

1. Evidenciar papéis sociais e morais da época, através de enquadramentos posados e momentos socialmente significativos;
2. Documentar a Guerra Colonial como uma ferramenta de contacto afetivo e “prova de vida”;

3. Explorar a materialidade do suporte vernacular, selecionando espécimes que conservam marcas de uso e do tempo (manchas de oxidação, dobras e inscrições no verso) como testemunhos táteis de uma vida vivida – este estudo ajuda a localizar as fotografias no tempo (especialmente aquelas que não tinham nenhuma data inscrita no verso), não só pela forma como foram posteriormente reveladas, mas também a compreender as suas origens e propósitos (no caso das mensagens registadas nos versos e dos vestígios de colagem do papel azul)

4.1. Metodologia

A metodologia adotada neste projeto assume uma abordagem híbrida, situando-se entre o rigor documental e a evocação poética da memória. O objetivo central é estabelecer uma ponte entre a materialidade física do arquivo e a imaterialidade do testemunho oral, transformando fotografias estáticas num dispositivo vivo de memória e diálogo intergeracional. Esta estratégia parte do princípio de que a fotografia vernacular é um lugar de memória que exige a palavra para ser plenamente ativado e compreendido.

A investigação estrutura-se em dois eixos fundamentais que se intersejam: a recolha de narrativas e o tratamento técnico do objeto. No primeiro eixo, utiliza-se a fotografia como ferramenta de foto-elicitación, servindo de estímulo para que Maria Cruz e Emílio Cruz reativem memórias latentes e histórias que permanecem nas margens do arquivo. O segundo eixo foca-se na organização e preservação material, onde a escolha da re-fotografia digital visa captar não apenas a imagem, mas aura e as marcas do tempo que conferem especificidade a cada exemplar (já enunciado em 2.6).

Desta forma, a metodologia não procura apenas documentar factos, mas sim investigar a relação entre o visível e o vivido, respeitando a integridade dos objetos originais enquanto se reconstrói a sua narrativa histórica e afetiva. Nas subsecções seguintes, detalham-se os procedimentos específicos de entrevista, catalogação e registo visual que materializam esta proposta.

4.1.1. Entrevistas a partir do arquivo fotográfico

O capítulo 2 introduz e teoriza a foto-elicitación. Esta subsecção coloca-a em prática. As fotografias foram utilizadas como estímulos para aceder a memórias e significados

que a linguagem oral isolada poderia omitir. O processo foi orientado por um guião de entrevistas estruturado, que serviu como mapa temático para as conversas com Maria Cruz e Emílio Cruz (anexos B a D), privilegiando sempre o pedido de falar especificamente sobre uma fotografia.

As perguntas pré-estabelecidas foram organizadas em quatro eixos fundamentais:

- Contexto e práticas do arquivo fotográfico: para compreender o valor dado às imagens, questionou-se: “Quem captou estas fotografias?”; “Era algo raro ou habitual fotografar?”; “Onde estavam as fotografias guardadas? Ainda têm os álbuns?”; “Quem organizava o álbum?”; “Quando os vossos pais morreram, vocês distribuíram as fotografias entre todos. Como é que fizeram essa seleção? Porque é que a distribuição das fotografias foi uma preocupação?”.
- Quotidiano e papéis sociais: procurou-se explorar a dinâmica familiar e as normas de género da época com perguntas como: “havia papéis diferentes para homens e mulheres?”; “como descreveriam o ambiente da vossa casa?” e, no caso da avó, “havia coisas que uma rapariga não devia fazer?”.
- Memória da repressão: para abordar a face política do arquivo fotográfico, incluiu-se a questão “Como é que a prisão do vosso pai era falada em casa?”.
- Experiência da Guerra Colonial: no núcleo do tio-avô, as perguntas focaram-se na dimensão psicológica do conflito: “o que significava vestir a farda militar? Sentia orgulho? Medo?”; “Enviou a mesma fotografia para pessoas diferentes. Era importante para si enviar fotografias para casa? Porque é que as enviavas?” e uma questão central sobre os limites do visível: “O que é que esta fotografia não mostra sobre a guerra? Houve coisas que nunca quis contar à família?”.

A utilização destas perguntas permitiu que os entrevistados atuassem como co-investigadores, ajudando a preencher as lacunas do arquivo fotográfico com o seu testemunho oral. O foco da escuta não residiu apenas na resposta direta, mas na forma como a memória se atualizou perante o objeto fotográfico, valorizando as hesitações e as emoções despertadas pelo manuseamento dos originais.

4.1.2. Organização e catalogação do arquivo

A organização do arquivo fotográfico familiar constitui uma etapa fundamental para converter objetos privados em documentos inteligíveis para a investigação. O processo

iniciou-se com o levantamento e inventário das 33 fotografias selecionadas, atribuindo-se a cada exemplar um código de referência único (ex: PT/AF/ATA-número para o núcleo do tio-avô e PT/AF/AA-número para o da avó) para garantir a sua rastreabilidade e integridade. Após este processo, as fotografias foram organizadas em três conjuntos distintos de modo a procurar respostas às perguntas de investigação que guiam este projeto: um conjunto dedicado à família; outro dedicado ao papel feminino; outro dedicado à Guerra Colonial e seus efeitos.

Para a sistematização destes dados, optou-se pela criação de fichas de catalogação em suporte digital (excel). Esta escolha justifica-se pela necessidade de organizar um volume considerável de metadados de forma comparativa e relacional, permitindo cruzar a análise técnica com os fragmentos da memória oral recolhidos nas entrevistas. A estrutura das fichas, baseadas nas [metodologias de descrição de documentação fotográfica](#) – proveniente da Direção-Geral de Arquivos e da ODA (Orientações para a Descrição Arquivística) –, foi organizada em sete parâmetros fundamentais: identificação; características físicas; conteúdo e estrutura; acesso e utilização; conservação; elementos visuais; inscrições. Cada ficha é acompanhada pela respetiva fotografia.

A		B	C	D	E	F	G
1	Zona de Descrição	Elementos de Informação	Especificidades do Documento Fotográfico				
2	Identificação	Código de Referência, Título, Data, Dimensão e Suporte	PTAFIAA029. Título: Maria Cruz e senhor Dulal à porta da Livraria "Esperança". 1951. Rua de Cedofeita, Porto. 8,6x13,3cm.				
3	Características Físicas	Polaridade, Suporte, Cor, Formato e Processo	Positivo. Monocromático. Prova fotográfica em gelatina de prata sobre papel de fibra de celulose de madeira com camada baritada com bordas serilhadas. Superfície mate				
4	Conteúdo e Estrutura	Âmbito e Conteúdo, Sistema de Organização	Retrato de grupo no exterior. Cenário: mostra da livraria "Esperança" (já fechada).				
5	Acesso e Utilização	Condições de Acesso e Reprodução	Arquivo avó. (Inscrição):				
6	Conservação	Estado de Conservação e Acondicionamento	Manchas brancas localizadas irregulares e perda da camada de gelatina (abrasão superficial)				
7	Elementos visuais	Vestutário	Homem com fato e gravata; mulher com saia pelos joelhos, camisola branca gola alta e casaco. Lançamento do fotógrafo "Bazar Foto-Armador, Rua Londe Vizela, 16, Porto, Junho 1950". *17ª. Papel fotográfico estilo postal.				
8	Inscrições						
9							
10							
11							
12							
13							
14							
15							
16							
17							
18							
19							
20							
21							
22							
23							
24							
25							
26							
27							
28							
29							
30							
31							
32							
33							



Figura 20: Exemplo de ficha de catalogação do arquivo fotográfico familiar. Fonte: Raquel Pardilhó.

A análise estatística do corpus final revela a seguinte distribuição:

- Distribuição por núcleo: o arquivo fotográfico apresenta um equilíbrio quantitativo, sendo composto por 16 fotografias (48,5%) do núcleo de Maria Cruz e 17 fotografias (51,5%) do núcleo de Emílio Cruz.
- Temáticas e contextos: no núcleo de Emílio Cruz, destaca-se a predominância da experiência militar, com 11 exemplares (33% do total do projeto) dedicados ao percurso na Guerra Colonial, enquanto as restantes seis imagens se focam no contexto familiar. No núcleo de Maria Cruz, a totalidade das 16 fotografias focam-se na esfera doméstica, social e profissional.
- Processos fotográficos: tecnicamente, o corpus é 100% monocromático, com uma predominância absoluta de provas em gelatina de sal de prata sobre papel de fibra de celulose de madeira com camada baritada. Apenas duas fotografias correspondem a reproduções em papel branco (uma) e em papel fotográfico glossy (uma).
- Estado de conservação: a análise revela que a maioria das imagens apresenta sinais de “vida” e manuseamento, com destaque para a presença de manchas de oxidação (foxing) e danos mecânicos (vincos e dobras) em grande parte dos exemplares, além de vestígios físicos de organização anterior, como restos de cola e papel azul em cerca de 30% das fotografias (tópico já desenvolvido em 3.2).

Esta sistematização estatística e técnica permitiu tratar a fotografia vernacular como um objeto tridimensional e tátil, assegurando que a análise não se limitasse ao conteúdo da imagem, mas abrangesse a sua materialidade e trajetória enquanto rasto documental. O uso do ficheiro excel serviu, assim, como a base estrutural que orientou as fases seguintes de re-fotografia e produção audiovisual.

Capítulo 5 – Produção

O presente capítulo constitui o relato procedimental e diarístico da materialização do projeto, operando a transição das premissas metodológicas para a execução técnica no terreno. Esta fase centrou-se na transformação do arquivo fotográfico de Maria e Emílio Cruz num dispositivo audiovisual capaz de reativar memórias. Este capítulo detalha os meios e técnicas utilizados, mas também as contingências do trabalho de campo que moldaram os resultados.

A produção, realizada integralmente em ambiente doméstico para preservar a “aura” dos objetos, enfrentou desafios logísticos e técnicos significativos:

- Gestão da disponibilidade – sendo o projeto dependente da foto-elicitación, o cronograma de trabalho foi condicionado pela disponibilidade e pelo ritmo dos envolvidos. Esta natureza intermitente exigiu uma adaptação constante das tarefas de recolha, tornando o processo de produção orgânico e não linear;
- Condições de iluminação – embora se tenha privilegiado a luz natural das divisões das casas – a sua instabilidade em dias nublados dificultou o processo. Como estratégia de resolução, recorreu-se ao uso de iluminação artificial e, em momentos críticos, à deslocação das sessões (fotográficas como videográficas) para divisões com maior luz, garantindo a nitidez necessária sem comprometer a atmosfera íntima do lar;
- Logística e condicionantes técnicas – sendo a investigadora a única responsável pelo transporte do material, a seleção do equipamento foi ditada pela portabilidade. Por vezes, foi preciso abdicar de flashes devido à impossibilidade de carregar volumes pesados sem auxílio. Felizmente, em alguns momentos, a autora teve auxílio no transporte de material – como os painéis LED – que possibilitaram a criação de uma simulação de laboratório de investigação, tanto para os vídeos como para algumas fotografias;
- Gestão da ansiedade e ética da imagem – um dos maiores desafios residiu na reação dos protagonistas à presença do dispositivo técnico. Um dos familiares manifestou visível nervosismo perante a câmara, o que impôs uma restrição absoluta: o uso de luz artificial foi totalmente descartado durante as gravações. Qualquer acréscimo de iluminação invasiva teria comprometido o bem-estar dos entrevistados e a espontaneidade dos testemunhos. Desta forma, a

estética visual dos vídeos foi subordinada à ética do cuidado, aceitando-se as variações da luz natural como um elemento orgânico da narrativa.

5.1. Equipamento

A seleção do equipamento técnico foi orientada pela necessidade de equilibrar o rigor do registo documental com a sensibilidade poética exigida pela temática da memória familiar. Sendo o projeto focado na re-fotografia digital e na recolha de testemunhos orais, as escolhas privilegiaram a alta definição para a captura de texturas e a fidelidade sonora para uma melhor captação de voz e som ambiente.

O equipamento utilizado divide-se entre recursos disponibilizados pela instituição de ensino e equipamento próprio da investigadora.

Equipamento da faculdade:

- Câmara Sony a7R III e objetiva Sigma Art 24-70 mm F2.8: este conjunto constituiu a unidade principal de captura. A elevada resolução do sensor desta câmara foi fundamental para a re-fotografia, permitindo captar com detalhe as marcas do tempo nas 33 fotografias selecionadas, como as bordas serrilhadas, manchas de oxidação (foxing) e os vincos do papel baritado. A objetiva permitiu alternar entre os planos de conjunto do arquivo e planos de pormenor da materialidade dos objetos (e do próprio arquivo fotográfico).
- Microfones de lapela: utilizados durante as sessões de foto-eliciação com Maria Cruz e Emílio Cruz. A sua utilização visou garantir um registo límpido da voz, captando as nuances das hesitações e emoções que completam o rasto fotográfico, minimizando o ruído ambiente do contexto doméstico.
- Nanguang LED Kit: este Sistema de iluminação artificial foi utilizado especificamente para as gravações de mesa, onde se registou o manuseamento e a desmontagem da moldura original de uma fotografia e da pasta de Jasmim Cruz. A luz controlada permitiu realçar a tridimensionalidade e a textura dos materiais (pele da pasta, metal e madeira das molduras) destinados aos vídeos finais, mantendo a coerência visual da série.
- Lupa 8x: funcionou como uma ferramenta de apoio analítico durante a fase de organização e catalogação. Permitiu estudar a composição técnica das

fotografias e identificar detalhes nos processos de gelatina de prata e nas inscrições manuscritas nos versos, auxiliando o preenchimento das fichas de inventário no excel.

Equipamento próprio:

- Gravador OM System WS-882: funcionou como recetor principal para os microfones de lapela e para o registo de som ambiente;
- Câmara Canon EOS 2000D e objetiva 18-55mm f/3.5-5.6 e DJI Osmo Pocket 3: seguindo a estratégia de otimização do cronograma prevista, este equipamento foi utilizado em momentos de indisponibilidade do material da instituição de ensino. Utilizado para realizar ensaios fotográficos e videográficos em ambiente doméstico.

5.2. Hipóteses de abordagem visual

A estratégia visual deste projeto foi desenhada para transcender a mera reprodução técnica, evoluindo para um método que privilegia a materialidade e a presença física dos objetos fotográficos. O objetivo central foi transformar o arquivo fotográfico silencioso num dispositivo vivo, onde a imagem técnica dialoga com a história física do objeto e o espaço que o acolhe.

A abordagem visual inicial, que previa a digitalização plana do arquivo fotográfico, foi abandonada por ser considerada insuficiente para captar a “aura” das fotografias vernaculares – dir-se-ia um tratamento “impessoal”. Seguiu-se para a captação das fotografias no mesmo fundo (uma toalha cinzenta com bordado). No entanto, a experiência não alcançou os resultados pretendidos e, ainda que alguns fossem favoráveis, entendeu-se que não estariam de acordo com o pretendido. Assim, dividiu-se as fotografias em três conjuntos (já referido no 4.3.2) e procedeu-se à escolha de um fundo diferente para cada grupo. Ainda assim, esta abordagem trouxe resultados desanimadores.



Figura 21: Exemplo de fundo para o conjunto família/infância. Fonte: Fotografia de Raquel Pardilhó.



Figura 22: Exemplo de fundo para o conjunto do papel feminino. Fonte: Fotografia de Raquel Pardilhó.



Figura 23: Exemplo de fundo para o conjunto da experiência militar. Fonte: Fotografia de Raquel Pardilhó.

Seguiu-se, então, a premissa de Geoffrey Batchen (2000), de que estas imagens devem ser tratadas como objetos que possuem “volume, opacidade, tatilidade e uma presença física no mundo” (2000, p. 59), optou-se pela re-fotografia digital no espaço doméstico de Maria e Emílio Cruz - os possuidores das fotografias. As suas fotografias foram deliberadamente colocadas sobre superfícies do quotidiano da casa - sofá; toalhas; cadeiras; chão interior e exterior; cómodas; cama e peças de vestuário - utilizando a luz natural dos espaços para preservar a atmosfera orgânica do lar. Esta escolha estética não é meramente funcional; visa devolver as fotografias ao seu ecossistema afetivo, reforçando a ideia de que são objetos que “ocupam o lar e o coração” (Batchen, 2000, p. 57). A textura de um casaco ou de uma parede exterior funcionam como suportes que conferem tridimensionalidade às fotografias.



Figura 24: Exemplo de fotografia inserida no espaço doméstico. Fonte: Fotografia de Raquel Pardilhó.



Figura 25: Exemplo de fotografia inserida no espaço doméstico. Fonte: Fotografia de Raquel Pardilhó.



Figura 26: Exemplo de fotografia inserida no espaço doméstico. Fonte: Fotografia de Raquel Pardilhó.

Para os momentos de observação minuciosa das fotografias, definiu-se a utilização de um fundo negro absoluto. Esta hipótese visual, utilizada somente nos vídeos, tem como objetivo eliminar qualquer distração espacial, forçando o olhar do espectador a concentrar-se exclusivamente na fotografia. Neste ambiente de representação, as bordas serrilhadas, as fraturas no papel baritado e o *foxing* ganham um grande destaque. Aqui, assume-se um compromisso ético de recusa da “domesticação” da imagem (Langford, 2008, p. 91): as marcas de manuseamento e até os vestígios do álbum perdido (como os restos de papel azul nos versos) são preservados. O fundo negro transforma a fotografia num rasto material que resiste ao esquecimento.



Figura 27: Frame do vídeo sobre a introdução da família e a origem das fotografias.

A abordagem visual também integra o gesto analítico da investigação. Através do recurso a planos de pormenor e à inclusão visual de uma lupa, a câmara mimetiza o olhar da investigadora durante a fase de catalogação. Esta escolha permite que o espectador acompanhe a descoberta de detalhes que escapam à visão comum, como as inscrições manuscritas nos versos (por vezes, em código) ou o grão da gelatina de prata. Ao mostrar o manuseamento da pasta de Jasmim Cruz ou a desmontagem da moldura original de Maria Cruz, a imagem deixa de ser uma janela para o passado e passa a ser o registo de uma descoberta, onde o ato de investigar é tão constitutivo da obra como o conteúdo das imagens reveladas.

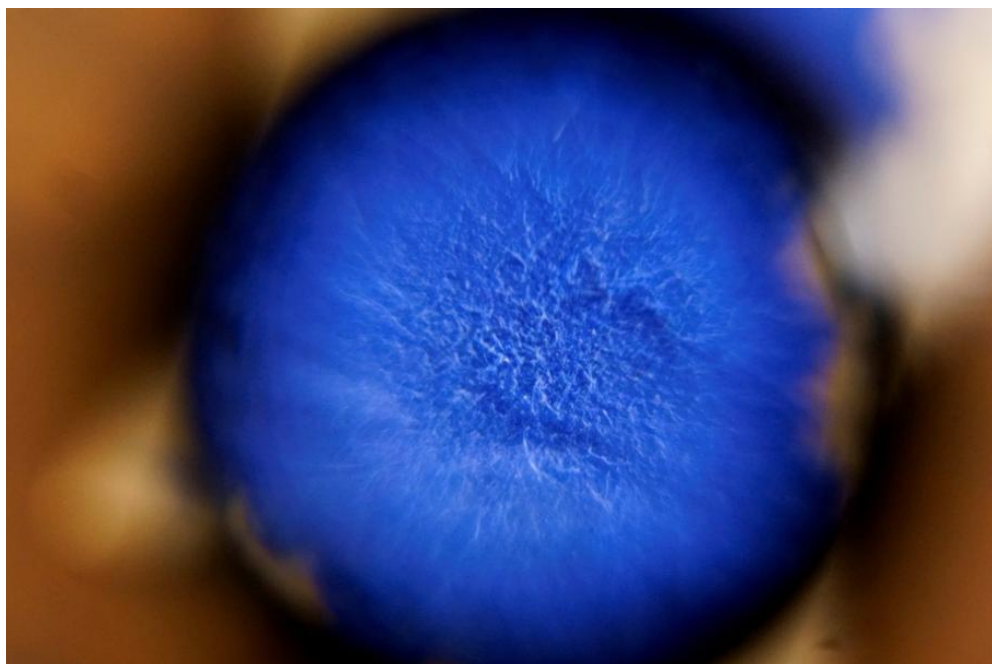


Figura 28: Textura do papel azul no verso de uma fotografia, através da lupa 8x. Fonte: Fotografia de Raquel Pardilhó.

Desta forma, a abordagem visual final sustenta-se num equilíbrio entre a intimidade do suporte doméstico e o rigor do estudo técnico, tratando cada fotografia não como uma imagem plana, mas como um fragmento material que ancora a memória individual na história coletiva.

5.3. Montagem dos vídeos

A etapa de montagem constituiu o processo de articulação final entre a evidência material do rasto fotográfico e a imaterialidade dos testemunhos orais. O objetivo foi transformar o arquivo silencioso num dispositivo narrativo e contemplativo, estruturado para conferir inteligibilidade às vivências da família Cruz durante o Estado Novo e a Guerra Colonial.

Embora a investigação técnica tenha incidido sobre um corpus de 33 fotografias, a montagem audiovisual exigiu uma seleção criteriosa. Esta decisão foi ditada pela necessidade de manter um ritmo narrativo fluido, com uma duração média de 10 minutos. Privilegiaram-se as imagens cujas micro-histórias possuíam maior densidade biográfica e histórica, permitindo um equilíbrio entre a informação e a contemplação.

A produção foi dividida em três eixos fundamentais, conforme planeado na fase de pré-produção:

- Contexto familiar e origem das fotografias (“Uma Dedicção Quase Sagrada”): o primeiro vídeo apresenta a “biografia” do arquivo fotográfico – a sua origem, quem organizou o álbum original (Amadeu Cruz) e como as fotografias foram adquiridas. Cruza ainda o contexto económico e condições de vida da família e traumas que a mesma enfrentou, como a morte do irmão mais novo (Jasmim Cruz).
- O percurso militar de Emílio Cruz (“As Lágrimas de Bigene”): dedicado à experiência militar na Guiné e às marcas físicas e psicológicas deixadas pela guerra. Explora-se também o papel da fotografia e na importância que tiveram em aproximar os familiares que estavam tão longe do epicentro do conflito.
- O papel feminino e o quotidiano de Maria Cruz (“Princesas e Marias Rapazes”): focado na vida profissional e no papel assumido pela mulher, na altura do Estado Novo (dona de casa). Este vídeo revela, ainda, o ponto de vista de quem viveu a Guerra Colonial em casa – e as preocupações que daí advêm.

Durante a montagem dos vídeos, foi proposto um desafio, por parte dos orientadores, juntá-los num só, em formato de filme. No entanto, o formato de exposição escolhido (em galeria) prevê uma repartição – como se se tratasse de três capítulos. Ainda assim, dir-se-ia que a ordem mais lógica dos três vídeos seria: o contexto familiar e origem das fotografias (que junta os dois envolvidos neste projeto); a Guerra Colonial, segundo Emílio Cruz; e o único dedicado ao papel feminino. Esta escolha deveu-se ao facto de o vídeo individual de Maria Cruz fazer referências a algumas informações desvendadas por Emílio Cruz, além de revelar outro ponto de vista acerca da vivência da Guerra Colonial.

Tecnicamente, a montagem não se limitou a exibir as fotografias, mas integrou o próprio gesto da investigação. Conjugou-se os áudios dos testemunhos com sequências visuais do manuseamento da pasta de Jasmim, o uso da lupa 8x para análise de detalhes e o ato de desmontar a moldura original de Maria Cruz. Esta sincronização permite que o espectador acompanhe o processo de descoberta do rasto documental, unindo o ato de investigar à imagem revelada.



Figura 29: Frame da cena de manuseamento da pasta do Jasmim.



Figura 30: Frame de uma das cenas de investigação das fotografias.



Figura 31: Frame de uma das cenas de interação de Emílio e Maria Cruz com as fotografias.



Figura 32: Frame da cena de desmontagem da moldura de Maria Cruz.

Segundo o registo criminal, Amadeu Cruz foi preso em 1930 e em 1942, tendo sido subjugado à autoridade da - na altura - PVDE durante várias semanas. Durante as sessões de foto-elicitación, foi transmitido à autora deste projeto que o mesmo voltou a ser indigitado pela PVDE devido a uma denúncia de um recluso. De facto, é uma micro-história recheada de interesse e potencial. Porém, foi necessário proceder a uma seleção da informação muito criteriosa. Como se pretende que cada vídeo tenha uma duração média de 10 minutos, optou-se por condensar visualmente estes episódios de repressão

ao apresentar apenas as fotografias que acompanham a o registo criminal. Para isso, as três fotografias (perfil, frontal e 45º) surgem acompanhadas de uma transição lenta que dá a ilusão de o próprio estar a rodar a cabeça lentamente. Este pormenor remete imediatamente para o filme “48”, de Susana Sousa Dias (2009), que utiliza a mesma técnica para dar vida/movimento às fotografias.



Figura 33: Frame do registo criminal de Amadeu Cruz.



Figura 34: Frame do filme "48", 2009, Susana Sousa Dias.

A edição do som funcionou como a espinha dorsal da narrativa. Respeitaram-se as pausas, hesitações e emoções captadas nos microfones de lapela, entendendo-as como partes constitutivas da atualização da memória. Como já foi referido, a nível visual, aplicou-se sistematicamente o fundo negro absoluto para todas as fotografias, isolando o objeto para evidenciar as suas bordas serrilhadas e oxidação. Contudo, o negro total conquistou todo o seu potencial durante os relatos de traumas e perdas – como a morte do Jasmim; a tentativa de rapto de Maria e a explosão de uma mina e suas repercussões na vida de Emílio. Este prolongamento do negro constitui um gesto ético que reconhece o indizível, forçando o espectador a um papel de processamento interno da dor relatada.

Esta fase de montagem permitiu que o projeto final se materializasse não como um mero documentário biográfico, mas como um ensaio audiovisual sobre o fabrico de memórias herdadas e a resistência ao esquecimento.

Capítulo 6 – Pós-produção e dispositivo expositivo

O presente capítulo encerra o relato procedimental da investigação, focando-se na fase de refinamento visual e na estratégia de disseminação pública do projeto artístico. Esta etapa constitui o momento em que a materialidade do arquivo fotográfico e a imaterialidade do testemunho se fundem num objeto expositivo. O texto que se segue descreve as opções técnicas de edição e as decisões curatoriais que transformam as 33 fotografias e a trilogia de vídeos num ensaio visual sobre a memória herdada.

A primeira parte deste capítulo detalha o fluxo de trabalho em pós-produção que privilegiou a potencialidade das qualidades auráticas e táteis dos espécimes originais. Descreve-se o processo de uniformização visual necessária para garantir a coerência entre as fotografias isoladas e a estética de investigação presente nos vídeos.

Na segunda parte é relatado o percurso logístico para a definição do local de exposição e a conceção do dispositivo expositivo na Galeria G2. Esta secção justifica a disposição das fotografias e a organização espacial.

6.1. Tratamento das imagens

A fase de pós-produção constituiu o processo de refinamento visual do corpus fotográfico, aplicando uma edição não muito excessiva ou intrusiva para reforçar o compromisso ético de não domesticar a imagem – palavras de Martha Langford, já analisadas no ponto 2.6. O tratamento das imagens não procurou eliminar as marcas do tempo, mas sim conferir-lhes uma legibilidade técnica que servisse o propósito narrativo e documental da investigação.

Todo o processo de edição foi centralizado no software Adobe Photoshop, recorrendo especificamente ao módulo Câmara Raw para uma manipulação não destrutiva dos ficheiros. Numa primeira fase, realizaram-se ajustes globais de exposição, contraste, realces, pretos e brancos, visando equilibrar a luminosidade captada em ambiente doméstico com a luz natural disponível.



Figura 35: Tratamento pós-produção de fotografia com visão da lupa. Fonte: fotografia de Raquel Pardilhó.

Para garantir o rigor na representação da materialidade, trabalhou-se sistematicamente com máscaras de seleção. Esta técnica permitiu tratar as fotografias do arquivo fotográfico de forma independente da superfície de suporte. No objeto fotográfico, os ajustes atuaram na recuperação de detalhes nos realces e no contraste. Este procedimento visou evidenciar a granulação da prata, a busca por mais informação visual na imagem e as texturas do papel baritado, tornando visíveis os vestígios físicos que a catalogação já havia identificado como “rastros de vida” (ver figura 36). Realizaram-se também ajustes pontuais nas superfícies de apoio, trabalhando essencialmente os brancos ou, em casos específicos, avivando a cor para criar um contraste cromático que destacasse o objeto fotográfico do seu suporte. Além disso, aplicou-se um efeito de vinheta subtil em torno de algumas imagens. Esta opção estética visa criar profundidade e guiar o olhar do espectador para o centro da composição, mimetizando (curiosamente) o efeito da lupa de investigação utilizada nos vídeos.



Figura 36: Tratamento pós-produção de fotografia do arquivo fotográfico. Fonte: fotografia de Raquel Pardilhó.

No que concerne às inscrições presentes nos versos das fotografias, a estratégia de pós-produção foi guiada pela necessidade de coerência com o dispositivo audiovisual. Como os vídeos simulam uma performance de investigação sobre uma mesa de madeira castanha, optou-se por aplicar a mesma estratégia estética às fotografias isoladas. Para os exemplares captados sobre outras superfícies, procedeu-se à troca do fundo pela textura da mesma mesa de madeira. Esta decisão deveu-se ao facto da impossibilidade de repetir as fotografias com as mesmas condições técnicas devido à falta de tempo disponível. Foram realizados ajustes minuciosos de luz e textura para “casar” o assunto da imagem com o novo suporte, garantindo que o rasto documental (como os vestígios de papel azul ou as inscrições em código) parecesse habitar organicamente o espaço de trabalho da investigadora.

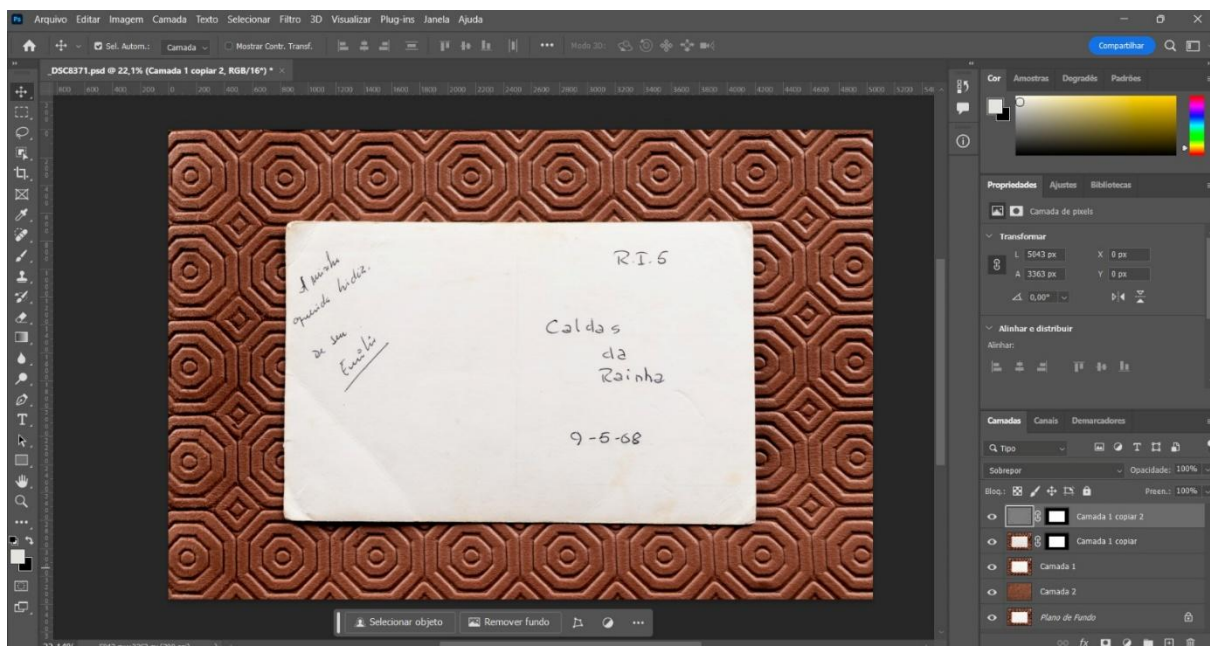


Figura 37: Imagem antes da substituição do fundo. Fonte: fotografia de Raquel Pardilhó.

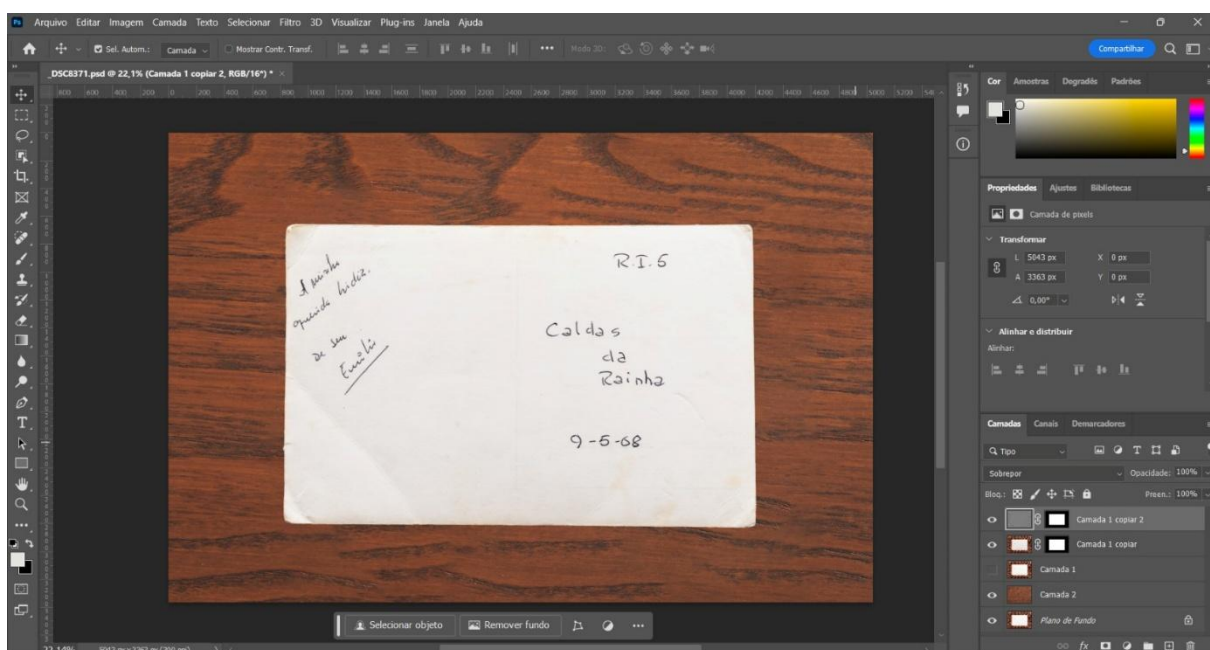


Figura 38: Imagem depois da substituição do fundo. Fonte: fotografia de Raquel Pardilhó.

Como passo final, aplicou-se uma camada de filtro de alta-frequência a todas as fotografias. A aplicação deste filtro permitiu acentuar a nitidez e o detalhe microscópico da emulsão e das fibras de papel sem estragar a fotografia.

6.2. Proposta de apresentação do trabalho

Após a produção, seleção e tratamento de fotografias e vídeos, chega à altura de preparar a apresentação do trabalho e de pensar sobre como o mostrar ao público. Pretende-se exibir a investigação através de um dispositivo expositivo de natureza audiovisual, que estabeleça uma relação direta entre a evidência material do arquivo fotográfico e a imaterialidade do testemunho oral.

A definição do local de exposição constituiu um dos maiores desafios logísticos desta fase. O processo de procura revelou as complexidades de agendamento e a resistência de algumas instituições culturais. Por exemplo, o contacto inicial com a Casa da Prelada não foi recetivo à natureza e ao contexto do projeto; não se obteve qualquer resposta por parte dos serviços da Câmara Municipal de Gaia para poder ver, pelo menos, as instalações e condições da Galeria Diogo de Macedo, integrado na Casa-Museu Teixeira Lopes; já a Cooperativa Árvore e algumas galerias independentes apresentavam agendas totalmente preenchidas até ao final do ano.

Perante estas condicionantes, optou-se pela Galeria G2, localizada na ESMAD. Esta escolha mostrou-se a mais segura e permite que o trabalho seja apresentado no ecossistema académico onde foi desenvolvido, facilitando a montagem do dispositivo técnico necessário, bem como o acesso a equipamentos e estruturas de apoio essenciais para a exposição.

No processo de definição da linguagem expositiva, revelou-se fundamental a visita à exposição “Meteorizações”, de Filipa César (2026), no Museu de Serralves, para definir como apresentar este projeto. Embora sejam partilhados temas como a Guerra Colonial na Guiné e a resistência ao Estado Novo, o confronto com a sua obra permitiu tomar decisões por contraste. Enquanto César utiliza uma estética maximalista, com instalações monumentais e um mapeamento complexo que transformam o arquivo numa cartografia pública de uma luta, este projeto segue o caminho da intimidade. Ao observar a organização da exposição em Serralves, decidiu-se que o dispositivo na Galeria G2 deveria focar-se na escala humana e doméstica do corpus expositivo. Assim, optou-se por manter as fotografias próximas das suas dimensões originais, garantindo

que o público estabeleça uma relação de escuta direta e focada nas micro-histórias de Maria e Emílio Cruz.



Figura 39: Vista da exposição "Meteorizações", de Filipa César et al (2026), no Museu de Serralves.
Fonte: Fotografia de Raquel Pardilhó.



Figura 40: Vista da exposição "Meteorizações", de Filipa César et al (2026), no Museu de Serralves.
Fonte da imagem: <https://www.instagram.com/p/DYAIBWljaaY/>

A proposta de apresentação distribui-se no espaço da seguinte forma:

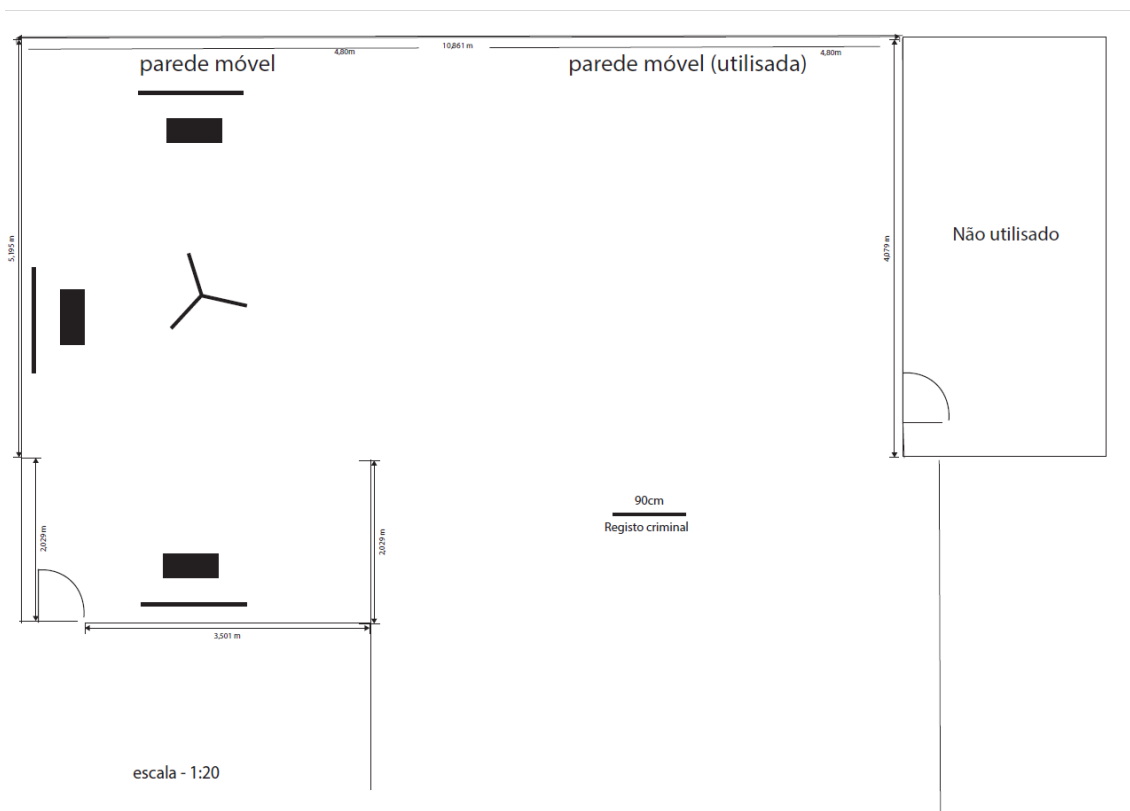


Figura 41: Planta geométrica da exposição na galeria G2.

O espaço da exposição divide-se em dois núcleos distintos: o lado esquerdo é totalmente dedicado à exploração poética do arquivo fotográfico, que contém três monitores e auscultadores (representados na planta por três retângulos finos) destinados ao visionamento dos vídeos, com respetivos bancos, para garantir conforto (representados na planta por três retângulos pretos); e uma estrutura, em formato “Y”, onde estarão as fotografias do arquivo fotográfico. O lado direito, que se inicia logo na entrada da galeria, é um espaço totalmente dedicado à prática de investigação do trabalho. A galeria contém, ainda, uma pequena sala que não vai ser utilizada por não ter as condições ideais para estar aberta ao público. O espaço tem duas paredes móveis à disposição. No entanto, só uma será utilizada para fixar fotografias, uma vez que a outra servirá para cobrir a luz proveniente de uma janela de forma a ser possível ver o vídeo localizado à frente da parede móvel.

À entrada da exposição, o público é diretamente confrontado com uma impressão de 90cm do lado maior do registo criminal de Amadeu Cruz. Este destaque atribuído a este documento deve-se ao facto de conter uma minibiografia da figura central do projeto. Amadeu Cruz embora não seja um protagonista visível do trabalho, é a pessoa que

fotografou e organizou o álbum que espoletou toda a investigação – daí ser uma figura central.

Nome e apelido: *Amadeu Carlos da Cruz* N.º 14.664

Estado: *Casado* Profissão: *Tijolo*

Naturalidade: *Luz de S. Helena* Data do nascimento: *8-2-1908*

Filiação: *Albino - don Cruz - de Ana Lopes Tavares*

Residência: *Lugar do Seixo - f. Matada - que tinha Matrimónio*

Outras indicações: *Proc.º 9-838/942*

Número do processo de valores ou documentos apreendidos: *Reg.º 9-1723*

BIOGRAFIA PRISIONAL

Foi na Delegação do Porto em 21-1-42 para averiguação por estar implicado no caso de fugas injustas (s. 26/9) onde que nos Tribunais Criminais do Porto em 23-1-43 (s. 33/92) sentença, acórdão em 30-1-43 na Delegação do Porto (s. 33/92) foi-lhe dada liberdade condicional por 15-4-43 (s. 11/43)

Altura 1m 61.0
Cor Natural
Sinais particulares Tem uma cicatriz no braço e quando se senta no chão o lado direito dormente

Figura 42: Registo criminal de Amadeu Cruz, com tratamento pós-produção.

Infelizmente, o documento original não permite aumentar a escala além dos 14cm. Por isso, este será fotografado com a câmara de médio formato digital Phase One – equipamento da instituição de ensino. Este sensor permitirá alcançar a nitidez necessária para elevar a escala da fotografia sem perder nenhum detalhe. Por outro lado, o ficheiro do registo criminal – disponível em jpeg – foi submetido a um breve tratamento de cor para combater o estado já bastante envelhecido: os amarelos amenizados permitiram uma melhor recuperação do logótipo central da página do caderno da PVDE; recuperou-se ainda o contraste das três fotografias.

A parede móvel foi concebida para simular visualmente uma mesa de investigação, operando um equilíbrio deliberado entre a organização do arquivo catalogado e a desorganização orgânica do processo de descoberta. Esta peça não é apenas um suporte

de imagens, mas uma representação da performance da investigadora sobre a materialidade do arquivo fotográfico.

O núcleo da parede é composto por três fotografias centrais (67,5cm lado maior cada) que simulam o progresso do estudo. A disposição foi planeada para que o público acompanhe um movimento de aproximação: partindo de um plano mais aberto do conjunto de fotografias sobre a mesa, o olhar é conduzido para enquadramentos sucessivamente mais fechados.

À medida que o plano das três fotografias centrais se fecha, surgem em redor aproximações macro com dimensões de 43cm e 48cm (lado maior). Estas fotografias revelam detalhes microscópios que a visão comum não consegue captar, de forma enfática, o “rasto do papel azul” e a tipografia dos carimbos de fotógrafos, como o “Bazar Foto-Amador”.

O recurso visual à lupa mimetiza o gesto técnico da catalogação e na observação de processos fotográficos. Esta opção reforça a hipótese de abordagem visual de “estética de investigação, transformando a parede num dispositivo onde o público é convidado a emergir na fotografia.

Para garantir o equilíbrio entre a organização e a “desordem” da mesa, a parede inclui à esquerda uma coluna vertical de cinco reproduções (29,7cm lado maior), que funcionam como uma âncora visual de estabilidade, contrastando com a dispersão dinâmica das imagens macro e das provas com vestígios de papel azul que parecem “flutuar” sobre a superfície.

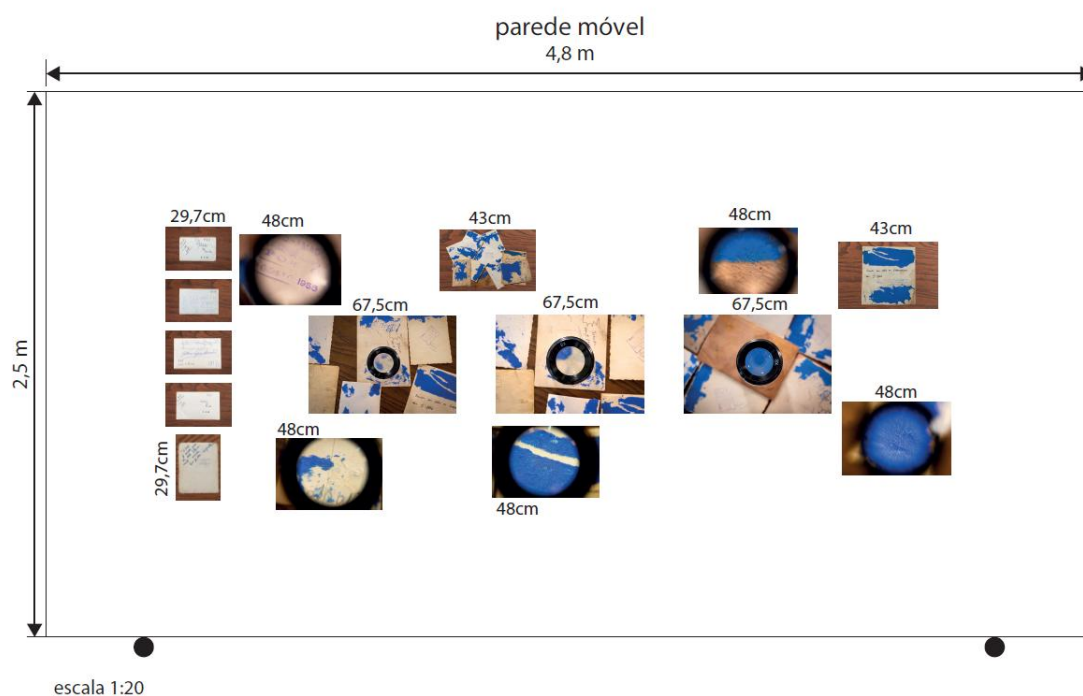


Figura 43: Disposição das fotografias na parede móvel.

Desta forma, a parede móvel deixa de ser um elemento passivo para se tornar numa mesa de investigação simulada, onde a escala ampliada das fibras do papel azul obriga o público a confrontar-se com a materialidade da memória herdada.

As fotografias do arquivo fotográfico estarão expostas numa estrutura em forma de “Y”. O objetivo desta estrutura reside na simulação de um álbum fotográfico cujas tábuas retangulares apontam para as suas páginas. O ato de circular à volta da estrutura evoca o gesto de folhear o álbum.

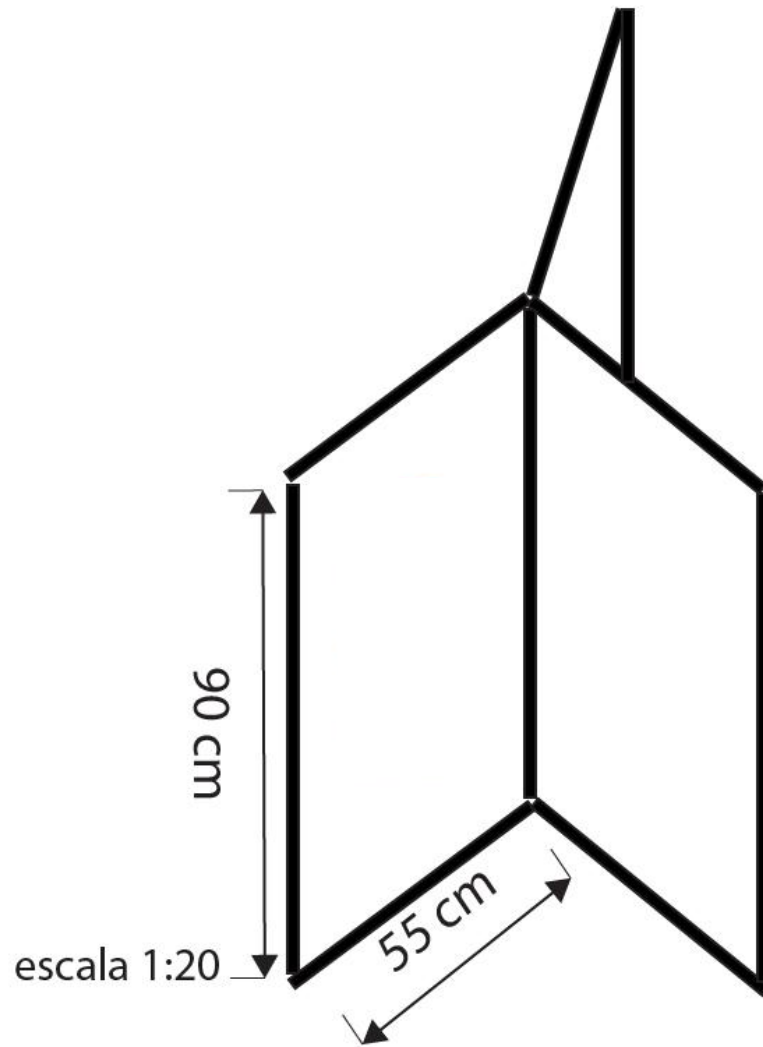


Figura 44: Vista frontal da estrutura "Y".

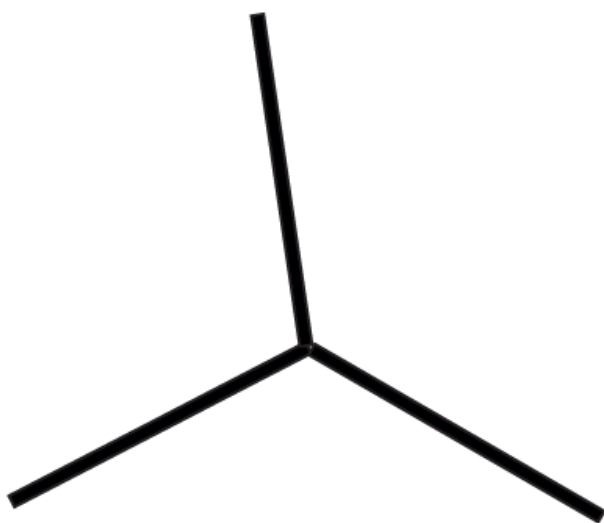


Figura 45: Vista de cima da estrutura "Y".

Trata-se de uma estrutura com três faces, dispostas num ângulo de aproximadamente 120 graus entre si, de modo que cada face disponha de uma área equivalente para a apresentação das fotografias. As três faces correspondem aos três conjuntos de fotografias: a família; o papel feminino e a Guerra Colonial.

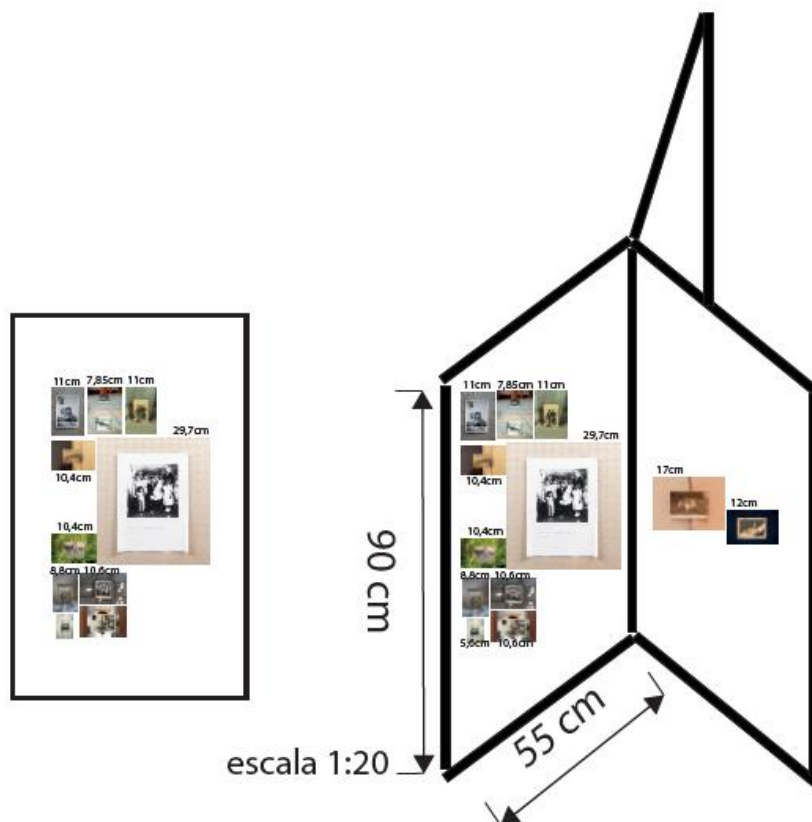


Figura 46: Faceta do conjunto "família", na estrutura em forma de "Y".

A faceta do conjunto “família” está organizado em dois eixos: o lado esquerdo agrega as fotografias conjuntas da família Cruz, captadas nas casas onde moraram ou em passeios. Aqui, a disposição procura refletir a unidade familiar e o seu contexto. Em contraste com o lado esquerdo, o setor direito é dedicado exclusivamente aos dois filhos que faleceram precocemente. A escolha de isolar estas figuras do conjunto principal visa sublinhar o luto. Embora ambos os retratos ocupem o mesmo espaço de memória, as fotografias apresentam dimensões distintas: uma fotografia é visivelmente maior do que a outra. Esta variação de escala constitui uma estratégia de representação visual do tempo vivido: a dimensão do objeto fotográfico na parede é diretamente proporcional à longevidade do sujeito. Assim, o filho que viveu mais tempo é representado por uma imagem de maior escala, enquanto a fotografia do irmão que faleceu mais cedo surge numa dimensão reduzida.

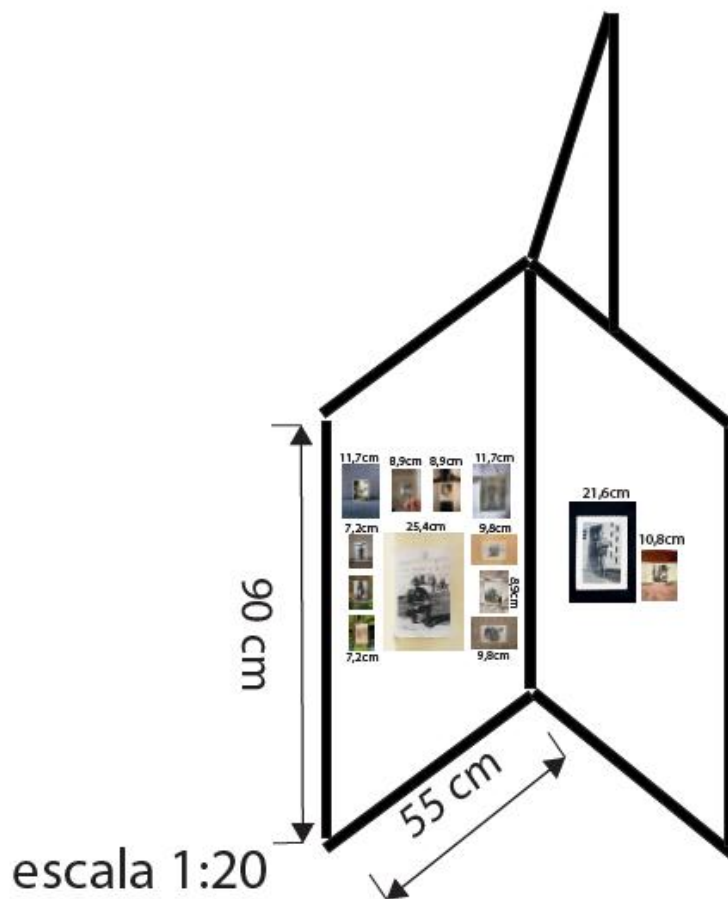


Figura 47: Faceta do conjunto "Guerra Colonial", na estrutura em forma de "Y".

A disposição das fotografias do conjunto dedicado à experiência de Emílio Cruz na Guerra Colonial segue uma lógica semelhante ao do primeiro conjunto. O lado esquerdo agrega memórias de Emílio desde a despedida de casa até conquistar o posto de Sargento. Por esta razão, as respetivas fotografias são ligeiramente maiores (11,7 cm lado maior) do que as restantes que estão dispostas à volta da fotografia destacada. Para enfatizar o papel do objeto fotográfico enquanto ponte entre a frente de combate e a saudade de casa, optou-se por destacar a fotografia captada durante o tempo de recruta, nas Caldas da Rainha, uma vez que é esta que contém uma mensagem de Emílio para os seus pais e para a sua namorada. O lado direito representa o fim do período de combate na Guiné. Mais uma vez, uma fotografia é visivelmente maior do que a outra. A variação de escalas concebe uma representação do impacto da Guerra em Emílio. A fotografia maior refere-se à explosão que vitimou Emílio e o seu batalhão e que resultou na perda

do calcanhar e de audição. A fotografia mais pequena é uma representação visual do regresso a casa, desta vez, mais diminuído do que quando partiu para a Guiné.

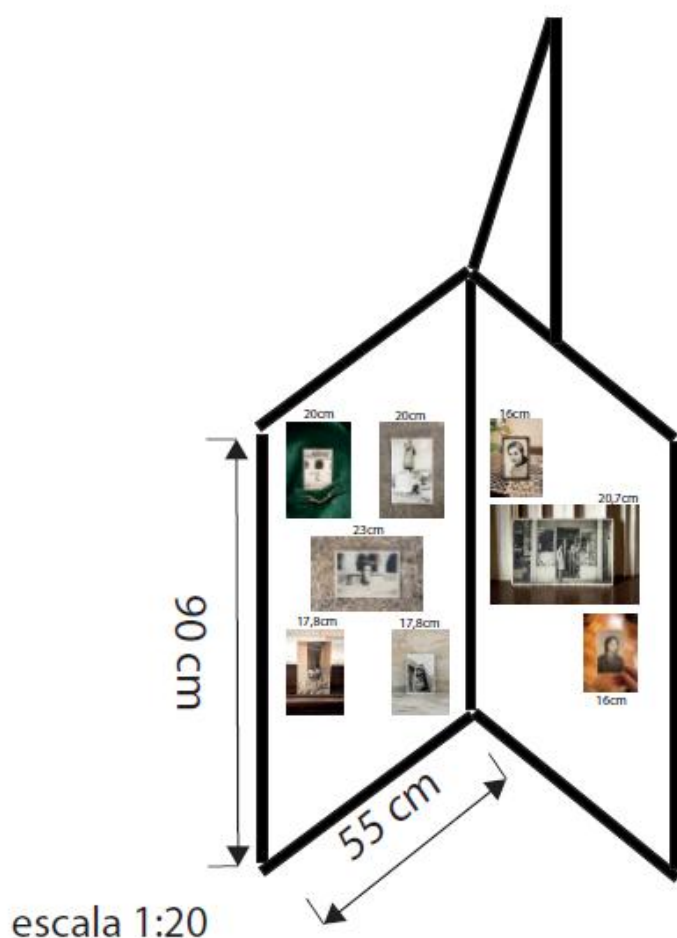


Figura 48: Faceta do conjunto "Papel Feminino", na estrutura em forma de "Y".

No conjunto dedicado ao papel feminino, a disposição das fotografias foi planeada para contar a história de Maria Cruz, estabelecendo um contraste visual entre a tradição herdada e a sua trajetória de emancipação. Embora este conjunto integre retratos da sua tia e, maioritariamente, da sua mãe, a montagem subordina estas figuras à narrativa central da protagonista. O lado esquerdo agrega as fotografias da mãe e da tia, bem como um retrato de Maria com as suas sobrinhas à janela. Este setor representa o lado estético e prescritivo da mulher no Estado Novo, funcionando como um espelho de dona de casa, descrito no ponto 3.4.1. A composição foca-se no vestuário, na postura e nos deveres domésticos – uma clara ilustração da figura feminina patente no regime do Estado Novo. O lado direito já é inteiramente dedicado à história individual de Maria – vida profissional e a fuga da cidade natal. A fotografia central, captada à porta da Livraria Esperança,

funciona como o epicentro da história. Mais do que um registo profissional, esta imagem assinala o episódio de assédio e tentativa de rapto que motivou a decisão drástica de Maria deixar o trabalho no Porto e rumar a Lisboa trabalhar na Azeler Etatrónica. A mudança geográfica é representada pelas fotografias verticais dispostas em lados opostos.

Desta forma, a estrutura que agrega estes três núcleos temáticos – ao mimetizar um álbum – torna-se num objeto que sintetiza as micro-histórias reativadas e a organização destas 33 fotografias materializam a trajetória biográfica de Maria e Emílio Cruz, sublinhando a tensão latente entre a nostalgia das memórias alegres e dos traumas que moldaram a sua identidade. O projeto transforma objetos do foro privado num espaço de comunicação universal, onde a materialidade da fotografia vernacular resiste ao esquecimento e convida o público a um diálogo intergeracional sobre a memória herdada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente investigação confirmou que o arquivo fotográfico familiar não é um repositório estático, mas um lugar de memória que exige a ativação pela palavra para se tornar inteligível. Ao longo deste percurso, a articulação entre a materialidade da fotografia e a imaterialidade da memória através do testemunho oral permitiu aceder a complexidades -como os papéis de género e o trauma da guerra - que a imagem, quando isolada, tendia a silenciar.

Quanto à forma como estas fotografias contam as suas histórias, percebeu-se que o fazem através da tensão que mostram e os vestígios físicos e relatos orais que expõem os traumas nela escondidos.

Em resposta à questão sobre o valor simbólico atribuído às fotografias, os testemunhos revelaram que este era, simultaneamente, simbólico, utilitário e material. A “dedicação quase sagrada” com que o bisavô Amadeu organizava o álbum original demonstra que a fotografia era o pilar da identidade e da unidade familiar (Cruz, E.; comunicação pessoal, 10 de março de 2026, 15h00). Durante a Guerra Colonial, esse valor transmutou-se em prova de vida, onde o envio de um retrato era o único alento contra a incerteza da morte. A escassez destes objetos manifestou-se na partilha do espólio após a morte dos progenitores, onde o direito à memória foi ditado pela regra do primeiro que tocasse, ficava com a fotografia. Tal como Emílio proferiu durante as sessões de foto-elicitación, as fotografias eternizam momentos da nossa vida e que, por isso, é importante recordá-los e mostrá-las à família.

A opção metodológica pela re-fotografia em ambiente doméstico revelou-se um passo fundamental. Ao dispor as fotografias sobre o sofá, mesa de jantar, camisas, casacos ou chão, validou-se a premissa de que estas imagens “ocupam o lar e o coração” (Bacthen, 2000, p. 57). Ao contrário de uma digitalização plana, este método conferiu às fotografias uma presença física e tridimensional, resgatando a sua textura e ligando-as novamente aos objetos do quotidiano familiar de onde provêm.

Nos vídeos, esta intenção foi reforçada pelo uso do fundo negro, que permitiu evidenciar as marcas do tempo, como as bordas serrilhadas e as fraturas do papel. Estas foram tratadas como vestígios essenciais de uma vida vivida, recusando a sua “domesticação” estética que apagasse as cicatrizes do objeto fotográfico (Langford, 2008, p. 91). O ritmo lento e contemplativo impresso na montagem dos vídeos permite ao

público não apenas o consumo da imagem, mas o processamento do contexto histórico e biográfico da sua produção.

Neste sentido, a decisão de deixar o ecrã negro durante os relatos de trauma constituiu um gesto fundamental. Este silêncio visual reconhece que certas dores (como a perda de um irmão ou a violência na Guiné) são irrepresentáveis e obriga o público a focar-se na voz e no processamento interno da memória. Silêncio visual representou visualmente as lacunas e os silêncios que são, eles próprios, partes constitutivas da história da família Cruz, obrigando o público a focar-se na voz enquanto processa o que está a ser recordado.

Assim, o projeto cumpriu a sua motivação inicial de resistência ética, confrontando discursos de branqueamento do regime (“Salazar não foi assim tão mau”), através da evidência material do registo criminal de Amadeu Cruz e dos relatos de repressão. Demonstrou-se que a fotografia vernacular, quando tratada com rigor metodológico – através de fichas de catalogação no Excel e sessões de foto-eliciação-, pode produzir conhecimento histórico e artístico válido.

A nível pessoal, este trabalho teve uma importância profunda ao permitir-me conhecer as raízes da minha família e ganhar uma nova compreensão sobre o contexto em que cresceram. Esta proximidade ensinou-se a importância da empatia histórica: aprendi que não me cabe criticar ou escrutinar as visões que a minha avó e o meu tio-avô têm sobre o regime, pois nasceram e foram educados sob os seus ideais. Como o meu tio-avô Emílio referiu, o entusiasmo inicial para combater na guerra partia do que lhe foi ensinado: que o ultramar também era Portugal.

Embora se reconheça que este arquivo fotográfico permaneça incompleto e fragmentário, é precisamente nessa natureza que reside o seu potencial para futuras reinterpretações. Por este motivo, não considero que este trabalho esteja fechado. O processo aqui documentado é o alicerce para uma fase futura, em que pretendo fundir os três vídeos num único filme documental para apresentação em festivais de cinema, expandindo o diálogo entre a memória privada e o espaço público.

Faltou apurar o que sucedeu com o álbum que originou esta investigação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alvarez, L. (2018). *Como era o serviço militar obrigatório*. PÚBLICO. Disponível em <https://www.publico.pt/2018/08/10/politica/noticia/como-era-o-smo-1840602> (consultado a 04/11/2025).

APOIAR. (2025). FILHOS DA GUERRA – *O impacto do trauma de guerra na vida dos filhos dos ex-combatentes portugueses*. APOIAR - Associação de Apoio Aos Combatentes Vítimas Do Stress de Guerra. Disponível em <https://apoiar-stressdeguerra.com/pt/2025/06/17/filhos-da-guerra-impacto-do-trauma-guerra-na-vida-dos-filhos-dos-ex-combatentes-portugueses/> (consultado a 11/12/2025).

Araújo, D.; Pinto, F; Tomás, S. (2014). *O ideal feminino do Estado Novo* - RTP Ensina. RTP. Disponível em <https://ensina.rtp.pt/artigo/o-ideal-feminino-do-estado-novo/> (consultado a 26/11/2025)

Batchen, G. (2000). *Each Wild Idea: Writing Photography History*. The MIT Press.

Bourdieu, P. (2003). *Un Arte Medio - Ensayo Sobre Los Usos Sociales De La Fotografía*. Editorial Gustavo Gili, SA.

Broda, A. C. (2000). *Texto Album* | anacasasbroda. Anacasasbroda. Disponível em <https://www.anacasabroda.com/texto-album> (consultado a 04/11/2025).

Canelas, L. (2016). *Segredos de família*. PÚBLICO. Disponível em <https://www.publico.pt/2016/11/02/culturaipsilon/noticia/segredos-de-familia-1749588> (consultado a 04/11/2025).

Cleland, J., & MacLeod, A. (2021). *The visual vernacular: embracing photographs in research*. *Perspectives on Medical Education*, 10(4), 230–237. Disponível em <https://doi.org/10.1007/s40037-021-00672-x> (consultado a 03/11/2025).

Collier, J & Collier, M. (1986). *Visual Anthropology: Photography As a Research Method*. Revised and Expanded Edition. University of New Mexico Press.

Comissão Comemorativa 50 Anos 25 Abril. (2024a). *A Guerra Colonial*. Comissão Comemorativa 50 Anos 25 Abril. Disponível em <https://50anos25abril.pt/historia/mfa-e-o-25-de-abril/a-guerra-colonial/> (consultado a 09/12/2025).

Comissão Comemorativa 50 Anos 25 Abril. (2024b). *O fim dos mitos imperiais: Guerra Colonial portuguesa (1961-74) e descolonização portuguesa e espanhola*. Comissão Comemorativa 50 Anos 25 Abril. Disponível em <https://50anos25abril.pt/historia/portugal-espanha-50-anos-de-democracia/o-fim-dos-mitos-imperiais-guerra-colonial-portuguesa-1961-74-e-descolonizacao-portuguesa-e-espanhola/> (consultado a 04/11/2025).

Dubois, P. (1998). *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. 2ª Edição. Papyrus Editora.

Fineman, M. (2004). *Kodak and the Rise of Amateur Photography*. The Metropolitan Museum of Art. Disponível em <https://www.metmuseum.org/essays/kodak-and-the-rise-of-amateur-photography> (consultado a 22/12/2025)

Foster, H. (2004). *An Archival Impulse*. October, 110, 3-22. The MIT Press. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3397555> (consultado a 22/12/2025)

Gomes, K. (2008). *Geoffrey Batchen acha que o seu álbum de família devia ser público*. Público - P2.

Grilo, M. (2011). *História e Ideologia no Estado Novo – A Revisão Integralista do Passado Nacional*. [Artigo Científico, Universidade do Algarve]. Repositório Aberto da

Universidade do Algarve, FCHS. Disponível em

<https://sapientia.ualg.pt/entities/publication/4acc1d07-27f9-4d3b-954d-d31447dd0f87>

(consultado a 04/11/2025).

Kessels, E. (2012). *Album Beauty Exhibition – Erik Kessels*. Disponível em

<https://www.erikkessels.com/album-beauty> (consultado a 01/04/2026).

Kodak. (2024). *History. Kodak*. Disponível em

<https://www.kodak.com/en/company/page/history/> (consultado a 05/11/2025).

Kossoy, B. (2007). *O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens*. 2ª Edição. Cotia: Ateliê.

Marques, M. M. (2014). *Fotografia Vernacular: do quotidiano da família para a arte*

Contemporânea. [Tese de Mestrado, Escola das Artes da Universidade Católica

Portuguesa]. Repositório Aberto da Universidade Católica Portuguesa. Disponível em

[https://repositorio.ucp.pt/entities/publication/636807a7-1232-4a08-bc27-](https://repositorio.ucp.pt/entities/publication/636807a7-1232-4a08-bc27-933038652b8c)

[933038652b8c](https://repositorio.ucp.pt/entities/publication/636807a7-1232-4a08-bc27-933038652b8c) (consultado a 03/11/2025).

MoMA. (s.d.). *Vernacular photography* | MoMA. Disponível em

<https://www.moma.org/collection/terms/vernacular-photography> (consultado a

03/11/2025).

Monteiro, J. F. (2018). *O Serviço Militar em Portugal – O Debate Necessário*. Revista

Militar. Disponível em

<https://www.revistamilitar.pt/artigo/1295> (consultado a 17/11/2025).

Mourão, C. (2015). *A Toca do Lobo*. [Documentário].

Mourinha, J. (2016). *A memória perdida de uma família e de um país* | Crítica | PÚBLICO.

Público. Disponível em

<https://www.publico.pt/2016/11/02/culturaipsilon/noticia/contra-o-esquecimento-1749659#> (consultado a 04/11/2025).

Najdowski, R. (2024). *Amateur Photography Gets a Fresh Look from Erik Kessels in 'Secondhand'* | KQED. KQED. Disponível em

<https://www.kqed.org/arts/10280623/amateur-photography-gets-a-fresh-look-from-erik-kessels-in-secondhand> (consultado a 02/04/2026).

Nerea, S. (2025). *A ferida (in)visível da Guerra Colonial Portuguesa*. UrbietOrbi.

Disponível em

<https://urbietorbi.ubi.pt/a-ferida-invisivel-da-guerra-colonial-portuguesa/> (consultado a 22/12/2025).

Oliveira, S. M. (2008). *Traumas de guerra: traumatização secundária das famílias dos ex-combatentes da guerra colonial com PTSD*. [Tese de Mestrado da Faculdade de

Psicologia e Ciências da Educação]. Repositório Aberto da Universidade de Lisboa.

Disponível em

<https://repositorio.ulisboa.pt/entities/publication/630bd4cd-f1a9-4128-b61e-cd77198ce6fd> (consultado a 22/12/2025).

Ricoeur, P. (2014). *A Memória, a História, o Esquecimento*. 6ª Edição. Unicamp. Brasil.

Rosas, F. (2001). *O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo*. Análise Social. Universidade de Lisboa. Disponível em

<https://revistas.rcaap.pt/analisesocial/article/view/37264> (consultado a 04/11/2025).

Rosengarten, R. (2012). *Entre memória e documento: a viragem arquivística na arte contemporânea*. Museu Coleção Berardo.

RTP. (2015). *A Toca do Lobo* - Documentários - RTP. Disponível em <https://www.rtp.pt/programa/tv/p40063> (consultado a 04/11/2025).

Santos, I. D. (2022). *Uma casa portuguesa – o ideal da família*. Anatomia Do Crime. Disponível em <https://anatcrime.scholasticahq.com/article/57775> (consultado a 05/11/2025).

Smyth, D. (2016). *Erik Kessels | 1000 Words*. 1000 Words. Disponível em <https://1000wordsmag.com/erik-kessels-2/> (consultado a 17/04/2026).

Smyth, D. (2017). *Photobook: The Many Lives of Erik Kessels - 1854 Photography*. British Journal of Photography. Disponível em <https://www.1854.photography/2017/05/kessels-lives/> (consultado a 02/04/2026).

Wells, L. (2021). *Photography: A Critical Introduction*. 6ª edição. Routledge.

ANEXOS

Anexo A – Link pasta OneDrive

https://ipppt-my.sharepoint.com/:f:/g/personal/40240372_esmad_ipp_pt/IgCNNWpqwQEGRIEzl9u_XBGrAdUU3rf7pNAj6A6TWyBk39U?e=4Q2v8I

Anexo B – Autorizações

ESCOLA
SUPERIOR
DE MEDIA
ARTES
E DESIGN
POLITÉCNICO
DO PORTO

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, Domingos Emílio Lucas de Azevedo,
com o número de identificação BI 725111, concedo a cedência de
direitos de imagem, no âmbito do Projeto “Álbum de Memórias” (título provisório),
realizado no âmbito de Projeto do Mestrado em Cinema e Fotografia – Especialização
em Fotografia, pelo Departamento de Artes da Imagem (DAI) da Escola Superior de
Media Artes e Design (ESMAD), do Instituto Politécnico do Porto (IPP). Concedo os
direitos de edição, e todos os direitos conexos com a obra em causa, autorizando,
designadamente, quer a exibição do trabalho em exposições, sites institucionais, em
todo e qualquer meio de comunicação existente, agora ou no futuro concebidos.

Vila do Conde, 10 de Novembro de 2025

Assinatura conforme Cartão de Cidadão

Domingos Emílio Lucas de Azevedo

ESCOLA
SUPERIOR
DE MEDIA
ARTES
E DESIGN
POLITÉCNICO
DO PORTO

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, Paula Sofia Lucena Cruz Pacheco
com o número de identificação BI 2822276, concedo a cedência de direitos de
imagem, no âmbito do Projeto "Álbum de memórias", realizado no âmbito de Projeto do Mestrado
em Cinema e Fotografia – Especialização em Fotografia, pelo Departamento de Artes da Imagem
(DAI) da Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD), do Instituto Politécnico do Porto (IPP).
Concedo os direitos de edição, e todos os direitos conexos com a obra em causa, autorizando,
designadamente, quer a exibição do trabalho em exposições, sites institucionais, em todo e
qualquer meio de comunicação existente, agora ou no futuro concebidos.

Vila do Conde, 11 de Novembro de 2025

Assinatura conforme Cartão de Cidadão

Paula Sofia Lucena Cruz Pacheco

Anexo C – Transcrição da entrevista conjunta. 10 de março de 2026. Gravado com Sony A7RIII e tripé

Raquel Pardilhó (RP): Gostaria de saber quem é captou estas fotografias, ou quem é que normalmente as captava?

Maria Cruz (MC): Era quem estivesse mais disponível, mas uma grande maioria era o meu pai.

Emílio Cruz (EC): As fotografias estavam no álbum de família da casa e, à medida que fôssemos lá, tirávamos as que queríamos. Há fotografias deste álbum em casa de todos, praticamente.

RP: Isso deve explicar o porquê de ter estes vestígios de papel azul no verso [das fotografias]. **EC:** Porque estas fotografias estavam coladas nas folhas do álbum e nós íamos descolando-as e levando-as connosco.

RP: Onde estão os álbuns?

EC: Já foi há tantos anos que não dá para saber onde estarão. Não sei. Não faço ideia.

RP: Ainda se lembram onde revelavam as fotografias?

EC: Uma grande parte destas fotografias eram reveladas na Fotobeleza, numa rua quase em frente à torre dos clérigos. O Sr. Serafim, que trabalhava lá, era amigo do meu pai.

RP: Sabem dizer que, naquela altura, era muito caro revelar fotografias?

EC: Não sei.

MC: Não, não era caro, porque tínhamos uma pequena máquina fotográfica. Comprava-se o rolo, tirava-se as fotografias e depois ia lá para revelá-las. Não ficava caro. Porque também não fazíamos muitas vezes.

EC: Isto era raro fazer, não era?

MC: Era só quando havia um dia especial, um dia de festa, aniversário. Aí é que fazíamos mais fotografias. O meu pai gostava muito de tirar fotografias.

Tirava fotografias a tudo.

RP: Lembram-se da câmara que se usava?

EC: Creio que era uma Kodak. Naquela altura usava-se Kodak, mas não sei especificações da máquina, já não me lembro. Era uma maquinazinha pequena. Havia umas grandes de fole, que ainda há, e lembro-me que uma das que o meu pai ultimamente tinha. Até tinha uma bolsa plástica acastanhada e até deve haver uma fotografia onde está o meu pai e a minha mãe, e ele está com a máquina na mão. Possivelmente. Eu lembro dessa fotografia. Não sei onde poderá estar, mas eu lembro dessa fotografia.

RP: Sabem onde é que a câmara está?

EC: Não. Já foi há tantos anos.

MC: O último que ficou em casa depois de morrer o meu pai foi o Fernando. Levou uma ou outra coisa. Éramos muitos e um queria levar uma coisa, outro queria levar outra e as coisas dispersaram-se.

RP: Tal como estavam a dizer, algumas destas foram arrancadas. Como é que fizeram a seleção das fotografias, porque é que fizeram questão de guardá-las?

EC: Tudo isso era o Sr. Amadeu que fazia. Ele tinha muito gosto para fazer essas coisas. Isso é quase que - e não vou dizer uma coisa sagrada -, mas ele é que fazia o álbum da família. Começámos a mexer nisso depois de eles já não estarem cá. Eles partiram e depois íamos lá a casa e íamos tirando aquilo que nos convinha.

RP: O que é que estas fotografias vos diziam ou porque é que elas eram tão valiosas para vocês?

EC: Éramos, naquela altura, seis e só havia uma fotografia de cada. Portanto, o primeiro que a tirasse, ficava com ela.

MC: Foi exatamente esse o critério. Eu fiquei com algumas porque, na altura, a minha mãe veio viver para aqui [casa de Maria Cruz] porque o meu pai morreu, mas também foi pouco tempo - passado dois ou três meses, faleceu também. Mas muitas delas [fotografias] eram minhas. Estas que não foram coladas eram minhas.

RP: Poderiam começar por falar desta fotografia?

EC: Esta fotografia é do batizado do nosso irmão Nelson.

MC: Estávamos todos ali muito apertadinhos.

EC: [a comparar com outra fotografia] Se repararmos, [estas fotografias] foram tiradas na mesma altura: pelo vestido da Maria e eu também, com a mesma roupa. Tudo mais ou menos igual. Foi no batizado do Nelson, à volta de [19]50. Eu nasci em [19]47 e o Nelson nasceu em [19]50.

MC: Nasceu em março de [19]50.

RP: Continuando a olhar para esta fotografia, gostaria que me descrevessem o ambiente da vossa casa: quem é que tomava as decisões; se havia uma distribuição de papéis entre homens e mulheres. Como é que vocês cresceram? Como é que foi a vossa infância?

MC: Durante o dia, a minha mãe mandava na casa. A minha mãe não trabalhava fora. Levava-nos para a escola. Quando vínhamos da escola havia sempre um lanche preparado para comermos. Quando o meu pai vinha, quando os meus irmãos mais velhos já trabalhavam, então era o pai que orientava as coisas.

EC: Ele é que era o galo da casa.

MC: Tinha de haver bastante disciplina.

RP: Como é que era o ambiente em casa?

MC: Fomos criados num ambiente muito humilde. Éramos sete filhos. Morávamos numa espécie de bairro e havia lá famílias também com muitos filhos. E o nosso ambiente era ir à escola e fazer os deveres quando chegávamos a casa. Depois do jantar, então havia um bocadinho de liberdade para brincar.

EC: Brincávamos na rua.

MC: Havia um pátio, mas era muito pequeno para toda a gente brincar, porque nós em casa éramos sete. Se formos contar com todos os que naquele bairro moravam, éramos demais para estar todos a brincar lá dentro. Vinha-se então para o passeio.

EC: Nem tinha espaço.

MC: Como era a rua de Liga de Montes Burgos, que vai para Vila de Conde.

EC: Rua Central do Seixo.

MC: Era a Rua Central do Seixo. Lá, passava um carro de longe a longe, então à noite eles jogavam à bola na rua.

RP: Conseguem identificar quem está nesta fotografia?

MC: O meu pai e a minha mãe, eu e o Emílio, o Alcino, o Augusto e ali encostado ao meu pai, estava o Fernando.

EC: Era a família completa. Falta ali um, que era o Jasmim, que nasceu muito depois.

MC: Três anos depois.

RP: Que está aqui nesta fotografia [o Jasmim].

EC: Esta fotografia, a ver se me consigo concentrar, onde a que teria sido tirada, não faço ideia.

EC: Passeávamos muito com o nosso pai. Ele levava-nos muito a alguns lados e depois trouxemos fotografias. [A falar de outra fotografia] Esta foi na Ria de Aveiro. Lembro-me perfeitamente dessa fotografia, na Ria de Aveiro.

RP: Quem é que está nessa fotografia?

EC: Estou eu e os meus irmãos, o Nelson e o Jasmim, na Ria de Aveiro.

RP: Lembras-te como é que foi esse passeio?

EC: Já não me lembro. Sei que o nosso pai dizia para prepararmos tudo porque naquele domingo iríamos passear. A mãe preparava o farnel e as ceiras e de manhã saíamos. Íamos de comboio ou de camioneta e passávamos um dia inteiro numa povoação. Neste, lembro-me, foi em Aveiro. Almoçámos lá em baixo, no parque, da Santa Joana, e depois fomos ver os barcos da Ria de Aveiro e depois à noite viemos embora de comboio, que era ali à beira.

RP: Passeavam muitas vezes?

EC: Passeávamos muitas vezes. Por isso, aquela fotografia que tenho pequenina em cima, creio que esta foi [captada] numa altura em que fomos visitar a professora D. Maria José, e o Sr. Alfredo. Estamos nós [Emílio e Maria] e eles. Era uma senhora que tinha uma escola particular e nós íamos para lá fazer os deveres. Creio que esta fotografia foi, se não me falha a memória, [captada] em Vouzela, numa altura em que fomos à Vitela de Vouzela.

É engraçado que eu tenho mais memórias destas alturas do que agora. Agora não me recordo de coisas, mas esta recordo perfeitamente. E este gesto do Jasmim.

RP: Sabem o que é isto?

EC: Se não me falha, a memória é a caderneta da PIDE. O nosso pai foi um preso político. Eu não me lembro, porque não era nascido, mas, pelo que estou a ver, o nosso pai foi preso político. Isto é uma cédula da PIDE. Conhecias isto?

MC: Não. Sabia que o pai no princípio [da vida de] casado ou acho que não eram casados, que só o Fernando era vivo. Não, ele ainda não era casado. Sabes o passeio das Cardosas no Porto? Tem aquela grade do banco. Uma vez, no primeiro de maio, ele trepou [a grade] e começou a dar vivas à República e foi preso.

RP: Quanto tempo ficou preso?

MC: Não sei, Mas não foi muito tempo.

EC: Eu sei, já tinha visto isto [documento do registo criminal de Amadeu Cruz, seu pai], mas não conhecia este documento. Sabia que existia, não conhecia este documento. E até vou-te pedir para me arranjar uma cópia, porque nem o Fernando deve ter este documento.

MC: Ele tem, de certeza.

EC: Não sei. O Fernando é que tem muita coisa da família.

MC: Foi dar vivas à República e depois foi preso. Não sei quanto tempo lá estive preso, mas ouvia contar essa peripécia.

RP: Como é que souberam que ele [Amadeu Cruz] foi preso?

MC: Nós não éramos nascidos.

EC: Falava-se em casa.

MC: Não havia segredos.

EC: O pai não falava assim muito. A mãe falava mais, mas o pai não gostava de falar assim muito. Mas sabíamos. Recordo, por exemplo, [que] já era um rapazinho, [e] que quando foram as campanhas políticas do Humberto Delgado, os nossos irmãos mais velhos gostavam de ouvir a rádio. E o pai, como já tinha experiência de que não se devia meter, nessas coisas, não queria que eles se metessem. Então, punha-se um copo com água em

cima do rádio, não havia televisão, para abafar as ondas sonoras. Mas mesmo assim o pai não deixava que eles ouvissem. Mas já eram rapazes grandes.

MC: O meu pai foi naquele desvanio da juventude, mas depois nunca mais se meteu. Lembro-me quando veio o 25 de abril. Tu não conhecestes a casa dos avós, no Montes Burgos. A nossa casa ficava num terreno grande, de 10 metros.

EC: Mais de 30 metros, era comprido.

MC: A casa era lá ao fundo e tinha um jardim grande, garagem, tudo. E havia um portão grande, com muros. E quando foi o 25 de abril, foram lá pintar os muros todos.

EC: Não me lembro, não estava cá.

MC: Foram pintar os muros todos. Ele [o pai] procurou saber quem é que lhe pintou os muros todos. Aqueles revolucionários baratos. Pintaram “25 de Abril sempre” e essa coisa toda. Ele ia muito ao café. O meu pai bebia muito café. Ia ao café e, lá, disse “eu hei de descobrir quem foi o esperto que me foi pintar os muros de casa. Quando eu descobrir, eu vou limpar os muros com a cabeça dele”. Escreveram “fascista”. Estava lá no café um senhor, que o meu pai não sabia quem era, que lhe chamou fascista. O meu pai mandou-lhe um murro que ele passou por cima da mesa para outro lado.

EC: Quem era?

MC: Foi um caso. E quando descobrimos, ele era oficial do exército. A minha mãe andava assim [com medo], mas não lhe aconteceu nada. O meu pai, que pertencia ao centro democrático, lutou tanto contra a direita radical em Portugal e foi chamado de fascista?

RP: Se não estou em erro, chegaste a dizer-me que ele quase foi para o Tarrafal.

MC: Eu sei que ele chegou a ser preso, mas foi [por causa de] alguém conhecido. Foi o tio, que era da Judiciária. Não me lembro do nome dele. Era o marido da Laura.

EC: O Abel.

MC: Ele era da Polícia Judiciária. De vez em quando, o meu pai metia-se na política, mas não chegou a ser nada de especial. Ele tinha um cunhado que era da Judiciária. O meu pai era um homem bom, mas era muito impulsivo. Lembra-me uma vez, acho que vinha eu e o Emílio, não sei se vinha mais alguém; tínhamos ido dar um passeio com ele. E no jardim, à beira da praça dos Leões, apareceu um amigo qualquer, que nós não conhecíamos, antigo colega. E a conversa que eles tiveram, não sei que conversa foi, todo o dinheiro que tinha no bolso deu-lhe. Depois tivemos de vir a pé dos Leões para casa

dos Montes Burgos, porque deu-lhe tudo que tinha. Ele [o senhor a quem lhe foi dado dinheiro] era alguém que estava a passar necessidades e ele [o pai] foi ao bolso e deu-lhe o dinheiro todo que tinha. Nem [dinheiro] para o elétrico para virmos depois para casa tinha. Viemos todos a pé. O meu pai era um homem bom, dava tudo o que tinha, mas era muito impulsivo. Não refletia às vezes. Não parava para refletir.

RP: Voltando mais um bocadinho à fotografia [retrato de família], sei que disseste há bocado que vocês cresceram num ambiente humilde. Mas olhando para aqui, vocês estão muito bem-apresentados.

MC: Foi sempre assim. O meu pai era assim “ó Márcia, os miúdos precisam de alguma coisa?”. E a minha mãe dizia “olha o fulano só precisa de umas calças”. “Então eu vou fazer serão”. [Significa] trabalhar mais horas, para se juntar mais um dinheirinho para comprar roupa nova para os miúdos. E o meu pai tinha uma arte. Era exímio na arte dele. Ele era gráfico, tipógrafo.

EC: Artes gráficas.

MC: Ele trabalhava com aquelas máquinas grandes de impressão. Ele tinha fotografias impressas de trabalhos que ele fazia. Aquilo era uma maravilha. Toda a gente, todas as tipografias iam ao Amadeu [seu pai] para trabalhar com eles. E depois, quando era preciso, em vez de trabalhar oito horas, trabalhava dez ou doze, para ganhar um extra para nos pôr assim [bem vestidos]. Já imaginaste? O meu pai, estás a ver aqui [na fotografia], sair pela rua fora, com os filhos todos atrás, parecia um rebanho. E o bairro dizia “tantas crianças e tão bem ajeitadinhas. Olha como eles vão todos bonitos”. Ficavam admirados e ele ficava todo orgulhoso.

EC: Eu recordo-me, [que a Maria] era uma princesa. Era a única princesa. E nós os três, mais novos, o meu pai vestia-nos aos três por igual. De facto, com sapatos e de chapéu até. O pai era muito vaidoso [com] os filhos que tinha. Ele também era muito vaidoso, até vestir.

MC: Ele ficava todo vaidoso. De facto, quem olha para esta fotografia, não diz as dificuldades em que vivíamos.

EC: Naquela altura - no pós-Segunda Guerra Mundial -, havia muitas dificuldades. E no sítio onde morávamos - não era um bairro, era uma ilha - morávamos na casa de rua, mas para trás tinha uma ilha muito grande e toda a gente ia bater à porta [para pedir] um

bocadinho de pão, um bocadinho disto, um bocadinho daquilo. E os miúdos gostavam muito de lanchar connosco. Naquela altura, se nós fizéssemos o que o nosso pai queria, ele dava uma isca para três, com azeitonas e com broa. Não nos faltava nada. E quando chegava as alturas do Natal e da Páscoa, todos iam lá a casa comer o bolo-rei e o pão de ló. Era muita gente naquela ilha, umas 30 pessoas. Todos iam lá comer. Nós nunca passámos fome. Podia a sopa não ser tão grossa, mas nunca passámos fome. Houve sempre sopa e pão. Graças a Deus. E ao domingo, a panela estava sempre cheia em cima da mesa para todos nós comermos. Graças a Deus. E os outros iam bater-nos à porta a pedir coisinhas, até as senhoras. E aí dou - ainda dou - graças a Deus pelos pais que tivemos. Não eram perfeitos, mas graças a Deus por eles.

MC: Um exemplo para nós.

EC: Disciplinarmente, e depois, mais tarde, quando se converteram [ao evangelho], muito melhor ainda. Graças a Deus pelos pais que tivemos.

RP: Esta fotografia, como disseram, foi tirada mais ou menos na mesma altura [do retrato de família]. Podem falar-me um bocadinho dela?

MC: Foi no dia do batizado do Nelson. Esta era a Beatriz e o Quim, não era?

EC: Não, era a Beatriz e a filha da Maria Grande. E aqui está o Quim. Eram os vizinhos lá da casa pegada a nossa. E falta aqui o Alcino. O Alcino não estava aqui. [Ao olhar para o muro que está como cenário da fotografia] nas traseiras, no fim da ilha, tinha um poço muito grande com bomba e com tanques, onde as senhoras vinham lavar a roupa. E aqui era o pátio onde tinha a pia, e aqui era a casa do Batata e do São Miguel. Aqui era o pátio do poço.

MC: Onde iam lavar.

EC: Onde as mulheres iam lavar. E íamos às vezes tomar banho também.

RP: Chama-me aqui a atenção que estão todos bem vestidos, menos [um menino que tem no seu corpo jardineiras desgastadas e descalço].

MC: Estes eram vizinhos.

EC: Eram irmãos. O Quim era irmão da Beatriz. Tinham dificuldades. E a Maria também, penso que esta era a filha da Maria Grande, que morava em frente.

RP: Como era a ilha?

MC: A nossa casa ficava [virada] para a rua principal. Tínhamos uma porta na cozinha que dava para um bairro e esse bairro tinha várias casas lá dentro. Isto [apontar para a fotografia] era no fundo do bairro que tinha dois tanques para as senhoras lavarem a roupa, uma bomba que não era cilíndrica, que servia encher os tanques.

EC: Era tipo cegonha.

MC: E íamos para ali brincar. Tinha uma zona mais larga, mais ampla e íamos para ali brincar.

RP: Este menino é o único que está descalço [a apontar para a fotografia].

MC: É o Quim. E esta miúda era irmã dele, era a Beatriz.

EC: A ilha, para trás, tinha 12 casas, se não me falha a memória. Onze ou doze casas. Tinha o Cipriano.

MC: O Cipriano ficava já da parte de fora. Ficava por baixo da nossa.

EC: Tinha o Cipriano, depois tinha outra, 2. Tinha aquela senhora, 3. Depois tinha o Manuel Gravata, 4. Um rapaz e uma rapariga, que era o funileiro, 5. Depois tinha o barbeiro, 6. Tinha o Batata, 7. Tinha o Aído lá atrás, 8. Tinha o Afonso, 9. Tinha o Maria Grande, 10. E tinha a Rosinha dos Lães, 11.

MC: Eram onze famílias que ali viviam.

RP: Quando me mostraste esta fotografia, disseste que a mãe deles era professora?

EC: Não, a mãe desses meninos, não. A dona Maria José [a apontar para a fotografia] é que dava aulas.

RP: Ela dava aulas particulares, é isso?

EC: Ela era professora primária. A casa dela era muito grande. O senhor José trabalhava no Grémio das Carnes, se não me falha a memória, na rua José Falcão. A D. Maria José era professora primária e a casa dela tinha uma cave muito grande. Ela aceitava as crianças todas, mas não levava dinheiro. Ensinava-nos a fazer os deveres e nós, os mais velhos, fazíamos [o mesmo] aos mais novos. Íamos para lá fazer jogos, era muito nossa amiga.

MC: Nesta altura, havia poucas escolas. Como havia poucas escolas, havia professores que disponibilizavam parte das suas casas para dar aulas. E em vez de ter um ordenado

tão grande como os professores nas escolas, tinham um ordenado mais pequeno e davam as aulas nas suas casas. Foi lá que os meus irmãos mais velhos aprenderam [tudo relativo ao ensino primário]. Andei lá três meses. Depois, abriu-se a escola do bairro do Amial. Mudámos de casa, também, e fomos para o Amial.

RP: Estudaram até que ano escolar?

EC: A Maria fez o curso de datilografia.

MC: E depois fui à noite estudar. Fiz o nono ano. E ainda fiz duas ou três disciplinas a seguir, mas depois veio o 25 de abril e deixei.

EC: Eu fiz o curso industrial na Escola do Infante D. Henrique, mas isso foi mais para a frente, não importa. E o Nelson estudou na Escola de Soares dos Reis, antigamente a escola de Belas-Artes, e fez o curso de montador radiotécnico.

RP: Isso equivale ao secundário?

MC: É secundário.

EC: Sabes que naquela altura - há 60 anos, mais de 60 anos - só uma certa camada aqui para os liceus. O resto eram cursos técnicos profissionais, que, mais tarde, foram desdobrados e, hoje, não existem nem há técnicos cá fora a trabalhar. Tanto eu como o Nelson fizemos o nosso curso e que, mais tarde, foram equiparados aos cursos de Agentes Técnicos de Engenharia.

RP: E o que é que aprendiam na escola primária?

EC: Tudo acerca de Portugal.

MC: Ler, escrever, tabuada.

EC: Geografia.

MC: Matemática. Tínhamos dias [dedicados] a fazer aqueles exercícios matemática. Tínhamos História, Geografia. O quarto ano já era mais puxado. Tínhamos muitos livros.

EC: E há uma coisa que hoje não se faz. Aprendíamos, em História, todos os reis de todas as dinastias, os rios, os ramais ferroviários, as serras. Não somente Portugal continental, mas tínhamos de saber tudo acerca da Guiné, Angola, São Tomé, Macau, Timor, Goa, Damão e Diu - a antiga Índia. Ainda [sobre] Madeira e Açores.

RP: E sabem dizer-me o que é isto?

MC: Falámos dos irmãos todos, mas tivemos um - o mais novo de todos - que se chamava Jasmim. O Jasmim era o “Ai Jesus” de casa: dos pais, dos irmãos. O Jasmim, infelizmente, andava na segunda classe. A sair da escola foi atropelado e morreu. Para nós foi um ciclone para todos nós, porque o Jasmim era nosso irmão, mas era diferente de todos nós. E isto - eu guardei isto - era a pasta dele. [Trazia-a] quando vinha da escola, quando foi atropelado. Conforme veio, nós guardámos e nunca mais ninguém mexeu. [A partir da pasta] ficou a memória do Jasmim.

RP: Reparei que a capa do livro da Segunda Classe tem o teu nome escrito.

MC: Não sei porquê.

EC: É a tua letra. O Jasmim nasceu no dia 17 de abril, [mas] não me lembro em que ano, e faleceu no dia 17 de novembro. Tinha sete anos e sete meses. Está aqui na cabeça. Está aqui a letra dele, Jasmim [ao ver a capa do caderno diário, que está dentro da pasta]. Jasmim Lucena da Cruz, está aqui a letra dele. Não sabia que tinhas isto.

MC: E tenho o livro dos desenhos dele. Ele gostava muito de desenhar.

EC: Lembro-me disto, lembro-me da pasta.

MC: Já viste uma criança na segunda classe escrever assim?

EC: Isto eram os chamados cadernos de leitura. Era obrigado a fazer cópias. E havia um caderno com duas linhas fininhas, chamados caderno de duas linhas, para se aprender a fazer caligrafia. Escrever de maneira que se conseguisse ler. Não sei se haverá um caderno de caligrafia.

MC: Eu guardei [a pasta], [mas] nunca mais mexi [nela].

EC: Não sabia que isto ainda existia.

MC: Quando vim da casa dos pais, trouxe isto comigo. Ainda tem aqui o material dele, de desenho. Fazer desenhos - era como o Alcino.

RP: Gostaria que nos focássemos agora um bocadinho mais nas fotografias, que falassem delas. Por exemplo, podemos falar desta [retrato de família]?

EC: Isto é tudo família, basicamente. Eu estou ali. Ali está o Jasmim. Está o primo Alberto, a tia Maria. Está ali a Beatriz.

MC: A Tisa.

EC: Ali está o pai, o Alcino, a mãe. Esta és tu com as tranças [a referir-se à Maria Cruz]. E esta senhora aqui, é a dona Antónia.

MC: Esta é a família do meu pai. Família adotiva. Porque os pais do meu pai morreram e esta foi a família que o adotou. Que eram amigos, pelos vistos, do meu avô. E quando eles [pai e tia] ficaram sozinhos, a irmã do meu pai foi para a casa de uma senhora e esta foi a família que recolheu o meu pai. Ainda havia o tio José.

EC: O tio José Albino.

MC: O tio José, que era o mais novo, foi para o colégio.

EC: [A referir-se ao nome do colégio] São José. Esta fotografia é tirada, creio que nas traseiras da nossa antiga casa. Apesar de ser na fronteira dos Montes Burgos, era uma fronteira com a cidade. [As traseiras da casa] era uma zona agrícola. E nós fazíamos aos fins de semana piqueniques.

RP: Conseguem falar sobre esta fotografia?

EC: Não conheço. Ainda não era nascido.

MC: Este foi o meu primeiro irmão. Foi o primeiro [filho] que a minha mãe teve. Morreu muito pequeno.

EC: Fernando Lucena da Cruz.

MC: Chamava-se Fernando. O outro era Fernando Augusto. Segundo contava a minha mãe.

Eles [os pais e o filho em questão] foram fazer um passeio pelo rio. Havia uns barcos próprios que no verão faziam um passeio pelo rio iam até um certo sítio que não sei dizer. No fim da viagem, paravam e faziam um piquenique na margem do rio. Depois à noite voltavam. E parece que ele apanhou um resfriado. Na altura, não fizeram muito caso, então caiu-lhe nos pulmões e ele morreu. Nunca mais fizeram esse passeio.

RP: Podem falar um pouco sobre esta fotografia?

EC: Não conheço ninguém.

MC: Era a família do meu pai que estava no Brasil. Não conhecíamos.

EC: Sim, os “cruzes” do Brasil.

MC: Eram os tios e primos do meu pai estavam no Brasil.

EC: Não me recordo.

RP: Gostaria que falassem um pouco desta fotografia.

EC: Esta aqui é uma experiência muito engraçada. Antigamente, nas feiras, havia os chamados “fotógrafos à la minute”. Havia um painel com uns bonecos, mas no lugar da cabeça tinha um buraco. As pessoas entravam ali, metiam a cabeça e tiravam uma fotografia.

MC: Os três mais velhos.

EC: O Fernando, o Augusto e o Alcino. São os nossos três irmãos mais velhos. Onde isto foi, não faço a mínima ideia.

MC: Também não.

RP: Quando me mostraste a fotografia, disseste-me que esta fotografia foi tirada numa romaria da Senhora da Hora.

MC: É capaz.

EC: É possível. Nós morávamos á beira. Mas não faço a mínima ideia.

MC: Cresci a ver essa fotografia, mas não sei onde foi captada.

RP: E esta?

EC: Esta é a casa onde morávamos. Aqui estou eu. Ali está o Nelson e o Jasmim. Eu lembro de um miúdo que tinha este fatinho. Aqueles calções com os suspensórios suíços de cabedal. Quem era esse miúdo? Não me recordo. O que está na varanda sou eu. E ali na janela está o Nelson e o Jasmim. E este miúdo, quem era? O miúdo, o filho do senhor Laranjeira, que morava à nossa beira? Não me recordo.

MC: Também não. Isto foi na altura em que saímos da casa da ilha. O meu pai estava morto por sair porque havia-se muitos palavrões.

EC: E viemos morar para esta casa aqui.

MC: Era grande, tinha quartos para todos.

EC: Era um T3 muito grande. Era uma casa própria. Tinha rés-do-chão e primeiro andar.

MC: T3 ou T4?

EC: Tinha a cozinha, a sala, o quarto do pai, o quarto do rapaz, o teu quarto e tinha um quarto onde fazíamos as “folhinhas”. Era um T4.

EC: [Sobre outra fotografia] Isto é Miragaia. Uma cheia de baixo dos arcos.

RP: Que história tem esta fotografia?

EC: Não consigo dizer.

MC: A nossa avó morava aqui.

EC: Aos domingos, íamos todos para Miragaia. Quando o rio transbordava, a água passava para o outro lado. Como este ano já passou. E andávamos lá de barco.

MC: Não andávamos assim muito.

RP: Lembram-se quem fotografou [ainda sobre a mesma]?

MC: Deve ter sido o meu pai.

EC: Sei que esta fotografia é muitíssimo antiga. Já deve ter 60 anos ou mais. 60, 70. Mas, sim, isto era uma cheia em Miragaia. Tinha o café ali em baixo. Quando andava na infantaria era o caso todos, ia todos os dias à casa da minha avó.

RP: Estas fotografias foram captadas durante um passeio?

EC: Onde é que [foi captada] esta fotografia?

RP: Em Castelo Branco.

MC: Antigamente, as pessoas não tinham dinheiro para ir passear. Então, havia grupos excursionistas. Cotizava-se todo o ano e iam numa excursão. Isto foi numa excursão.

EC: Os nossos pais passeavam muito.

MC: Eles passeavam e a minha avó ficava connosco. A avó Laura ficava connosco.

EC: Sobre esta [outra fotografia], este chafariz não me é conhecido.

RP: Isto é na Casa Imperial dos Estudantes, em Lisboa.

EC: Não sei. Eles passeavam muito.

MC: Quando éramos pequenos, a minha avó ficava connosco. Depois, quando começámos a crescer, cada um fazia os seus passeios. Então aí [nessa altura] é que o meu levava os mais novos.

RP: Lembram-se desta fotografia?

EC: Não me recordo. Ainda que eu esteja a imaginar - em 1965 - tinha 18 anos.

MC: É o pai, a mãe e eu.

EC: Não sei quem é que está ao lado delas. Não faço ideia. Há aqui uma fotografia que é familiar, mas não sei qual delas.

MC: Acho que sou eu que estou na ponta.

EC: Não podes ser tu porque naquela altura não usavas calças. As raparigas não usavam calças porque era pecado.

MC: Eu usava calças.

EC: Com 18 anos?

MC: Eu usava calças.

EC: Nesta altura era pecado.

RP: Quando fiz a minha pesquisa, descobri que esta fotografia foi tirada em Valença do Minho.

EC: Estava a tentar perceber se esta fotografia ou aquela foi captada na casa de Mateus. Mas não é.

MC: Deve ter sido numa excursão que o meu pai fez e eu fui com eles.

RP: Olhando para estas fotografias, gostaria que falassem um pouco sobre os vossos pais.

MC: É difícil. Muito difícil.

EC: Só te posso dizer uma coisa. Eu lembro-me muito bem deles. Com muitas saudades, logicamente. E lembro que o nosso pai era rigoroso. Não falava muito. Bastava ver o olhar dele que já ficávamos com medo. Porque ele era muito rígido, muito rigoroso. Lembro-me muito mais da minha mãe. E mais depois dela se converter. E da minha mãe só posso dizer que era uma santa mulher.

MC: Podia haver pouca comida em casa, mas se aparecesse alguém com necessidade, ela era capaz de dar aquilo que tinha para comer.

EC: Era uma santa mulher, e como crente era uma santa mulher: uma mulher paciente, bondosa. É difícil falar. O meu pai era um homem assim baixo como eu. Talvez mais ainda mais baixo do que eu, um bocadinho, mas onde pusesse a mão não largava. E era muito espontâneo.

MC: E era muito impulsivo.

EC: É o que estou a tentar dizer. Era assim como eu. Às vezes, fugia. Mas o que tinha no bolso, largava e tirava [provavelmente para dar a quem precisasse]. Vou só contar-lhe

um episódio do pai. Lembro-me perfeitamente dele. Perfeitamente dele. Houve uma altura em que eu e a Maria estávamos em Felgueiras, na quinta, de férias, e viemos para baixo no domingo para casa. Morávamos na Circunvalação. E quando o pai foi para cima com a mãe, levou o Nelson, creio, e nós viemos para baixo. E na, segunda-feira de manhã, estava o Fernando com a esposa em nossa casa, a morar lá, e já tinha três miúdos.

MC: Acho que eram só dois.

EC: E na segunda-feira de manhã, depois de toda a gente ter saído para irem trabalhar, a Maria saiu e só estava em casa eu, ele e a Leucádia [sua esposa]. Bateram à porta. Fui abrir, e eram dois agentes da PIDE. Um deles era meio mulato, chamava-se Cruz. Lembro-me perfeitamente disso. E o outro também. E mostraram-me um documento que dizia que vinham fazer uma inspeção à nossa casa. Vieram por causa de uma denúncia. Na casa, por baixo [possivelmente uma cave], tínhamos a tipografia. Eles viram tudo, remexeram tudo. Andei a revirar gavetas e tudo. Quando chegaram ao andar de cima, onde morávamos, foram ao meu quarto. Viram os livros da escola e tudo. E disse “aquele quarto é do meu pai”. Foram ao quarto do pai, tiraram o colchão fora, viraram tudo. “E aquele quarto?”, perguntaram. “Aquele quarto tem a minha cunhada e as meninas lá dentro, a dormir”. “Não vale a pena ir lá porque já vi que daqui não levamos nada”, disse para o outro. Sentaram-se na sala, na sala pequenina, onde tinha um armário.

MC: Era do género de um corredor.

EC: Era a entrada da casa.

MC: Entre a sala e a cozinha.

EC: E sentou-se nos sofás a escrever numa folha - naquela altura folha de papel de 25 linhas azul, onde passava-se por um carimbo. E ele escreveu aquilo que iam fazer ou aquilo que foram fazer. E deu-me para ler. Li tudo e depois mandou-me assinar. Eu teria na altura, talvez, 14 anos. Ela [a Maria] tinha saído para a livraria.

MC: Já estava na livraria, nessa altura.

EC: Ia assinar na linha abaixo da que estava escrito. E o senhor disse-me assim “aí não, porque o senhor vai deixar uma linha em branco e não sabe o que é que vai escrever a seguir. Portanto, faz favor, assina o teu nome na linha logo a seguir, porque assim já não posso acrescentar mais nada”. Eu não sabia porquê. Assinei aquilo, agradeceram. Veio a Leucádia cumprimentá-los também e foram-se embora. E ainda deixaram um postal

escrito para o pai se apresentar lá na PIDE, que era em Campanhã. Telefonámos para o pai e ele veio logo. Não sei como é que ele veio logo para baixo. Pegou no papel e foi à PIDE. Quando chegou lá, perguntou o que é que se passava e disseram-lhe que foi alguém que o denunciou. Quem foi que o denunciou? Foi alguém que tinha estado preso com ele há 20 e tal anos. Bateram-lhe e ele lembrou-se do nome do pai. O meu pai perguntou se podia visitá-lo. E perguntou ao senhor o porquê de ele ter feito aquilo. O outro respondeu “eles fizeram festinhas na cara”. Sabemos como é. “E lembrei-me do teu nome”. “Já viste a alhada em que me meteste?”. Então o pai pediu autorização, veio cá fora, comprou tabaco e fruta e ainda lhe levou. Os agentes ficaram muito admirados do senhor Amadeu ter sido denunciado por ele e, ainda assim, ter tido a misericórdia de vir cá fora comprar coisas para levar.

RP: Se não me engano, disseram que sempre o conheceram sem dentes.

MC: Sempre.

EC: Ele tinha placas. Ele começou a meter as placas dele quando comecei a meter as minhas, aos 14 ou 15 anos. Apanhei tifo e fui meter placas. Foi nessa altura que ele meteu as placas, que ele não usava. No entanto, para comer, ele tirava as placas. Partia nozes, partia tudo só com as gengivas.

RP: Sabem como ele ficou sem dentes?

EC: Foi na PIDE.

MC: Foi quando ele subiu às grades e deu vivas à República. Foi preso e depois queriam que ele dissesse a que grupo pertencia e quem era. Aquilo foi espontâneo, não pertencia a grupo nenhum. Os agentes chamavam-lhe um nome e ele chamava-lhes de volta. Com as agressões, tiraram-lhe os dentes. Conhecemos o meu pai sempre sem dentes.

RP: Acham que estas fotografias retratam bem a vossa infância?

EC: Tirando isto, temos a nossa memória e a nossa imaginação.

MC: Antigamente, a vida era difícil,

EC: Mais felizes.

MC: Lembro-me que o meu pai nos levou uma vez ao Senhor de Matosinhos.

EC: Às farturas.

MC: Pusemos umas mantas do chão e comprámos farturas. Foi um passeio excelente, porque contentávamos com pouco – mesmo esse pouco era uma alegria, porque estávamos todos.

EC: Havia mais família.

MC: Vivia-se mais a família.

EC: Aos domingos, quando não tínhamos o que fazer, pegávamos nuns fósforos ardidos e brincávamos com eles. Era o nosso entretenimento. Era o jogo do fósforo, o jogo da sameira e mais nada.

RP: Qual a fotografia que mais gostam ou que fala mais convosco?

[apontam os dois para o mesmo retrato]

EC: Esta, porque não há nada mais importante do que a família. Por isso é que fiz [cópias] e dei a todos os irmãos.

MC: Havia muito espírito de família, que não há agora.

Anexo D – Transcrição da entrevista de Emílio Cruz. 10 de março de 2026. Gravado com Sony A7RIII e tripé

Raquel Pardilhó (RP): Lembra-se da altura em que foi chamado para o serviço militar?

Emílio Cruz (EC): Sim. Assentei [como] Praça em abril de 1968, no Regimento de Infantaria 5, nas Caldas da Rainha. Foi num domingo; e comecei a minha vida militar na segunda-feira a seguir. Sou do segundo curso de 1968.

RP: Quando vestia a farda, o que é que sentia? Orgulho, medo?

EC: Foi tudo muito engraçado, porque na segunda-feira já havia muitíssimos mancebos apresentados, e tivemos de ir aos armazéns buscar as nossas fardas. Foi tudo muito estranho, porque receber todo aquele tamanho de calças, camisas e botas. Mas, ao mesmo tempo, foi engraçado, porque estávamos todos no mesmo barco, e tivemos de nos desenrascar.

RP: Vamos começar pelo início do seu percurso militar.

EC: Nesta fotografia, estou já fardado e pronto para embarcar, quando fui mobilizado para a Guiné. Esta fotografia foi captada em maio de 1969 - mês em que embarquei para a Guiné.

[A falar de outra fotografia] Esta [fotografia] foi na casa dos meus pais, num domingo. Foi o último dia que eu passei, nesta situação, em casa com os meus pais. Nesse mesmo domingo, à noite, fui de comboio para Santa Margarida, juntar-me à nossa companhia para depois seguirmos para Lisboa e embarcarmos no navio Niassa, para irmos para a Guiné.

Esta [a falar de outra fotografia], já sou eu - fardado também - e a bordo do navio Niassa, carregado de tropas, com destino para a Guiné. Era a nossa vida de jovens.

RP: Quem é esse senhor que está ao seu lado?

EC: Estou eu e um camarada que, de momento, não me recordo. Creio que este camarada é o mesmo que está nesta fotografia [apontar para outra fotografia] - o Carvalho. Encontrámo-nos no barco. Ele ia para outra companhia. Encontrámo-nos no barco e

tirámos esta fotografia juntos. Este rapaz, Carvalho, era de Coimbra. Espero que ainda esteja vivo e esteja bem de saúde.

RP: Antes do início da entrevista, disse que preferia começar pelo início. Porque é que apontou logo para essas fotografias?

EC: Esta fotografia foi [captada] no Regimento de Infantaria nº 5, nas Caldas da Rainha, onde fiz a recruta. Era como todos os militares daquela altura: tirávamos fotografias individuais com a inseparável G3 para enviarmos à família, para verem o que é que estávamos a fazer e o que é que andávamos a fazer. É uma recordação antiga.

[A referir-se a outra fotografia] Esta foi captada, conforme está aqui [no verso], no dia 9 de maio de 1968. Foi enviada à minha família, alguns familiares, e ainda hoje guardamos como recordação. Uma delas foi enviada para os meus pais; outra foi enviada para a minha namorada, que depois se tornou minha esposa e mãe dos meus filhos.

RP: Era importante para si enviar fotografias para casa?

EC: Sim, é importante, porque isto faz parte do nosso passado, da nossa história. Todos nós temos um passado, a nossa história, e é bom recordarmos e mostrarmos aos outros - aos nossos filhos e netos- episódios da nossa vida e darmos graças a Deus porque ainda estamos vivos, passado tantos anos.

[A falar de outra fotografia] Esta fotografia também foi captada no Regimento das Caldas da Rainha, num domingo em que nós ficámos de serviço. O serviço que nos impuseram foi varrer a parada. Aqui estou eu; à minha direita está um rapaz chamado Cabrita - lembro-me muito bem dele -; à minha esquerda está um rapaz açoriano - o Pascoal - natural da Ribeira Grande; o outro rapaz da extrema esquerda - recordo-me perfeitamente dele, mas não sei o nome nem de onde ele era. É bom recordarmos os nossos colegas e, volto a dizer, espero que ainda estejam vivos e bem de saúde.

RP: Quem é captou essa fotografia?

EC: Foi um dos que estava em serviço connosco, mas não podíamos estar todos ao mesmo tempo na fotografia.

[A falar de outra fotografia] Esta fotografia foi produzida no Algarve, em Tavira - no quartel em Tavira. Aos domingos, aproveitávamos para sair juntos e passar o dia na praia, porque naquela altura, não era fácil irmos a casa. Então juntávamo-nos em grupos e passávamos o domingo todos juntos. Lembro-me perfeitamente de alguns destes [homens que estão na fotografia]. Estou na extrema direita, em baixo. No meu lado direito, está o tal Pascoal. Mais à direita, não sei quem está, já não me recordo. No meio, em pé está um rapaz de Coimbra, chamado Carvalho, que era jogador do Atlético de Coimbra - um grupo desportivo de lá. Lembro-me perfeitamente dele. À direita está outro rapaz açoriano, mas não me recordo do nome agora. Também não me recordo muito do outro [homem que também está na fotografia]. Eram domingos que passávamos na companhia uns dos outros - para passar o tempo e prepararmos para, na segunda-feira, irmos novamente para o quartel.

RP: Este era o seu grupo de amigos?

EC: Sim, embora fossem grupos separados.

[A referir-se a outra fotografia] Esta foi captada na ilha de São Miguel, nos Açores, no quartel VI 18, onde estive a formar a companhia. Neste dia, que estava [a assumir o cargo] de Sargento de dia à companhia. Posei para esta fotografia para enviar à família também. Foi no dia 28 de janeiro de 1969.

RP: No verso desta fotografia, tem um texto escrito em código.

EC: [O texto] está escrito num código que usávamos entre nós; um código muito preparado por nós. Apesar de não sermos telegrafistas, éramos de infantaria. Fomos nós que preparámos este código para transmitir mensagens entre nós. Agora não sei ler o que diz, porque já não me recordo deste código.

RP: Acho que debaixo de cada caracter tem o seu significado.

EC: Sim, depois escrevi a tradução por baixo. Pelas letras, diz que estava a ser agente de dia no quartel, em Arrifes, na ilha de São Miguel, nos Açores. Por baixo está escrito o meu nome - Emílio. Estes são os caracteres e estas são as traduções.

RP: Este código foi pura brincadeira?

EC: Sim, mas também usávamos com as namoradas, para ninguém conseguir ler as nossas mensagens.

RP: Elas também sabiam ler [este código]?

EC: Sabiam.

RP: Então, enviava estas fotografias para casa.

EC: Sim, depois enviava as fotografias para a família. Elas [as namoradas] tinham o código, porque mais ninguém precisava de saber o que estava lá escrito.

RP: Quantas chegou a enviar?

EC: Não faço ideia. Eu era o rei das cartas. Escrevia todos os dias - uma, duas, três cartas por dia. Escrevia muito. Tinha centenas de cartas escritas para a família. Algumas ainda existem.

RP: A quem escrevia mais?

EC: Primeiramente, à minha noiva - a minha namorada noiva, depois a minha esposa -, mas também para a família: para os pais e para a Maria - era para ela que escrevia - e escrevia muito para o Manuel Fernando, porque ele fazia coleções de selos e cartas. [O] dia em que não escrevesse e que não recebesse cartas, não era dia. Eram outros tempos. [A falar de outra fotografia] Nesta série de baixo, sou eu já na Guiné. Fui para lá em maio de [19]69, para uma localidade chamada Bigene, no norte da Guiné, no corredor de São Domingos Farim.

[Sobre outra fotografia] Esta [foi captada] no quartel - no nosso aquartelamento. Estou com a farda de mato. Se reparar, sobre o bolso esquerdo, na parte do coração, tem uma faquinha de mato tradicional; e era com estas [facas] que picava o terreno para tentar levantar as minas que pudessem aparecer - levantei mais do que uma. Bons tempos.

[A referir-se a outra fotografia] Isto é uma árvore muito grande que havia [na Guiné], e muito antiga; certamente, toda ruída por dentro. Tinha passagem de um lado para o outro. Isto foi num dia de folga quando posei para esta fotografia.

[Sobre outra fotografia] Esta é mais uma fotografia de cinema, a fingir que era um herói, com a G3 na mão.

[Aponta para outra fotografia] Esta última, é uma fotografia que me deixa muito emocionado. Eu lia muito, e gostava de andar sempre a ler livros. Isto era uma escola indígena, onde os rapazes, ao domingo, iam ouvir os relatos de futebol. Havia uma antena muito grande. Foi aqui dentro que, num dia fatídico, no dia 2 de agosto de [19]69 - um sábado - eram 10 horas e um quarto da noite, no acidente em que fiquei ferido e fui levado para a metrópole. Lembro-me muito bem, com algum pesar, porque morreu um rapaz. O Gilberto ficou sem as duas pernas e o nosso pelotão ficou muito desfalcado. Eram os incidentes de guerra. Por muito preparados que estivéssemos [para combater], nunca estávamos preparados para aquilo que podia acontecer - e aquilo que aconteceu. Mas, graças a Deus, ainda estou vivo, e com estas recordações. Logo na segunda-feira, quando já estava no hospital, fui operado de urgência, para que conseguissem tirar os estilhaços pelo corpo. Tinha um estilhaço muito grande cravado no calcanhar esquerdo. Estive no hospital militar, em Bissau, 34 dias. Fiz mais outras operações para tentarem salvar o pé. Falou-se que iria ser transferido para a Alemanha, hipoteticamente para ser amputado, mas graças a Deus não fui; vim para Portugal. No hospital militar, em Bissau, foram 34 dias muito difíceis. Entretanto, vim para a metrópole, num domingo, no dia 7 de setembro e, passado 10 dias, fui transferido para o hospital do Porto. Foi um longo período de operações, muitas operações. Recordo-me que, para me tentarem salvar o pé esquerdo - falava-se que seria amputado - fiz cerca de 22 ou 23 operações. Todas com anestesia geral, mas, graças a Deus, ao fim de alguns anos e de longos e longos meses de caminhar com canadianas, recuperei, apesar da falta de mobilidade. Vou recuperando e vou tendo uma vida mais ou menos normal. Entretanto, casei. Eu e a minha esposa tivemos três filhos. A minha esposa já partiu há cerca de cinco anos. Alguns problemas que ficaram do acidente ainda continuam: como uma audição bilateral muitíssimo acentuada, costumo dizer que sou surdo como um pneu. As minhas sobrinhas e até os meus filhos riem-se comigo por causa da maneira como falo tão alto e ouço tão mal. São coisas pós-guerra. Ultimamente, nestes últimos anos, tenho tido menos mobilidade, porque, com o passar dos anos - e tudo isto tem aumentado - sinto que estou a ficar com muito menos mobilidade.

[A referir-se a outra fotografia] Nesta aqui, sou eu já em casa dos meus pais, após ter sido trazido para o continente, no período de convalescença no hospital militar.

RP: Quanto tempo ficou internado?

EC: Períodos de internamento foram muitos, porque isto aconteceu em agosto de [19]69. A companhia desmobilizou e veio para Portugal em março de [19]71; e ainda estava no hospital militar do Porto. Depois disso, passei para Reforma e para a Reserva Militar. São tempos vividos e nada pode tirar [isso] da nossa memória.

RP: Quando voltou da guerra, sentiu que era a mesma pessoa?

EC: Sim, era a mesma pessoa; não mudei nada. Fiquei ligeiramente diminuído, porque não fiquei sem o calcanhar do pé esquerdo e com lesões por todo o corpo: uma falta de audição bilateral muito grande; falta de mobilidade, mas estou cá para o que der e vier.

RP: Houve alguma coisa que experienciou que nunca contou à família?

EC: Na guerra, todos tivemos as nossas experiências. Houve experiências bastante difíceis, apesar do pouco tempo que estive como operacional. Mas lembro-me que duas ou três semanas antes de ser ferido, duas companhias tiveram emboscadas. Dois pelotões, que tinham saído para missão de fim de semana, tiveram dois mortos. Foi muito difícil, porque isso abalou-nos muito. Logo no início, a companhia teve dois mortos e depois mais um - quando foi o meu acidente. Isso abalou-nos muito. Eu era muito militarista e muito disciplinado - e gostava de ser disciplinado. Foi assim que aprendi. Abalou muito a minha confiança e até [até deixou-me a pensar] o que é que iria acontecer a seguir. Tudo tem de se superar, mas, na verdade, há incidentes dos quais nunca vou falar deles, porque são muito pessoais e muito sofridos; estão marcados. Falamos entre colegas, e lembramos entre colegas que há coisas que a família não sabe. Não disse; não digo. Não vale a pena falar, porque [isso] é lembrar dores passadas e lágrimas choradas. Não vale a pena lembrar. Há outros episódios engraçados. Recordo-me que, quando embarquei em Lisboa, no navio Niassa para ir para a Guiné, o meu pai foi despedir-se de mim e deu-me um saco com queijos e salpicões. Os queijos, deitei-os ao mar, porque, com a maresia, [ficam] a cheirar mal. Os salpicões, levei-os para a companhia e, com caixotes de munições, fiz um armário para guardar as roupas e as [minhas] coisas; e pus lá os salpicões. Há uma altura em que estou a vir de serviço de proteção às populações, e fui convidado para uma patuscada [festa]. Os colegas convidaram-me, e fui. A festa era chouriço assado no álcool. Comemos - e soube muito bem. Depois, pediram-me para

pagar a despesa. Paguei a cerveja - não era tanto assim - mas, quando vim para o aquartelamento, o chouriço estava a moer no estômago e disse-me que havia qualquer coisa que não jogava. Quando cheguei ao meu quarto, abri o armário e os salpicões tinham desaparecido. Portanto, comi os salpicões com os outros. Eram todos meus. Todos riram-se à minha custa e ainda paguei a cerveja. São episódios engraçados, que hoje lembramos com alegria.

RP: Quanto tempo esteve na guerra?

EC: Na Guiné, cerca de quatro meses. Foi muito pouco. Não deu nem para aquecer, mas deu para experimentar algumas situações muito difíceis - e ver a morte bem perto de mim. Mas passou.

RP: Foi um período muito traumatizante.

EC: Sim, foi um período bastante difícil. Mas o que custou mais não foi o [facto de] ser ferido; nem os tratamentos, que eram muito dolorosos. O que custou mais foi estar 34 dias no hospital, em Bissau, e ver todo aquele ambiente de entradas e saídas de soldados. Entraram e saíram muitos feridos, de muitas maneiras. Vi situações muito complicadas. Não vale a pena estar a recordar. Quando cheguei à metrópole, estive dez dias em Lisboa, no hospital. Entretanto, fui transferido para o hospital do Porto, onde passei todo o meu tempo. Foi muito tempo, mas foi mais manso; já não era tão bravo como em Lisboa, muito menos como na Guiné. Mesmo assim, foram momentos e situações muito traumatizantes, porque a guerra é sempre traumatizante.

RP: Como referiu, estava a namorar nessa altura. Foi difícil estar todo esse tempo longe dela, sem ter a certeza de que conseguiria - se calhar até confiante de conseguiria - voltar a casa?

EC: Foi, porque não tínhamos aquele contacto tão direto com a família. Mas, como estava no hospital militar no Porto - e como morávamos relativamente perto, nos Montes Burgos, a quatro ou cinco quilómetros - diariamente tinha visitas. E todos os fins de semana vinha para casa. Às vezes, [tinha] licenças também de tratamentos. Mesmo assim, foi difícil andar com a namorada de canadianas. Andei de canadianas muitos meses, em diversos períodos. Foi difícil, muito difícil. Mesmo depois de casado, voltei -

porque, quando casei, ainda estava no hospital - passado 15 dias [de estar] casado, tive de ir para o hospital de Lisboa. Então, com 15 dias [de] casado, ficar separado da mulher foi muito difícil. Tivemos de viver e crescer, digamos assim, e habituar-nos e sujeitarmo-nos à situação.

RP: Se não me engano, todos os anos vai a um congresso militar.

EC: Nessa altura [depois da guerra], perdi o contacto com os colegas da companhia. Só alguns anos mais tarde é que fui convidado, por outros colegas, para nos reunirmos em grupo com a companhia - foi quando começámos a reunir-nos anualmente nos nossos congressos. Deve-se a alguns colegas, que não poderei citar o nome de todos, mas quero agradecer aos colegas que, nessa altura, me convidaram para me juntar a eles. E quero daqui expressar a minha gratidão ao nosso antigo comandante - na altura o nosso capitão - Leonardo Santos Freixo. Hoje, coronel e amigo. E também ao Graciano Cavaco Silva; ao Arrenega; ao Silva Nunes; ao Nunes Algarvio; ao José Pequeno; e a tantos outros, e a endereçar cumprimentos a todos os colegas da 25 e 27. Espero que, muito em breve, em maio deste mesmo ano, possamos reunir-nos no nosso 23º congresso, para nos revermos uma vez mais, e podermos convivermos uns com os outros; e lembrarmo-nos dos tempos que passámos e daqueles que deram a sua vida em favor da pátria e também em defesa dos próprios colegas.

RP: O que fazem nesses congressos?

EC: Estes congressos ocorrem durante três dias: sexta, sábado e domingo. Agora com a idade; com as distâncias; e com a falta de mobilidade de alguns, vamos nos reunindo só ao fim de semana - mas mais aos domingos. Passamos o domingo pela manhã em convívio, numa cerimónia religiosa, lembrando-nos e saudando os que já partiram. Na parte da tarde, comemos, bebemos e alegramo-nos uns com os outros, que estamos vivos, desejando ainda que possamos reunirmo-nos logo no ano a seguir. O pensámos fazer este ano - e se alguns de vocês me estiverem a ouvir, ou vierem a ouvir - quero saudar-vos e desejar que estejam connosco, porque cada vez somos menos, e é bom estarmos juntos.

RP: Sabia as razões da guerra?

EC: Sim. Eu era muito nacionalista. Não importa o que disser, sou 100% português, e sempre entendi que o meu dever, como português, era defender aquilo que, na altura, aprendemos - que o Ultramar também era Portugal. E, no nosso juramento de bandeira, jurámos defender a nossa pátria - e é isso que estávamos a cumprir. Sempre fui muito regrado, muito disciplinado e muito nacionalista. Por isso, estava na guerra para cumprir o meu dever, como português.

RP: Então, apesar de ser obrigatório, foi para a guerra com vontade.

EC: Sim, era obrigatório - porque se não fosse iam buscar-me a casa - mas eu estava ansioso por ir porque queria servir o meu país. Hoje, passado tantos anos, não entendo muito bem, porque olho o Portugal de hoje e não é igual ao Portugal do meu tempo de jovem - e fico triste. Mas o mundo continua, e a vida continua, e Portugal está cá para o que der e vier. E estamos cá também.

RP: O Portugal de antes era melhor?

EC: Não era melhor nem pior. Era outro tempo. Assim como hoje podemos lembrar os tempos de outrora. Mas são outras eras, são outros tempos. A vida não é igual; nada é igual, e atualmente nada é igual. O que não entendo é o porquê da guerra.

RP: Continua hoje sem perceber?

EC: Sim, não compreendo o porquê da guerra, porque Deus fez-nos para nos entendermos com a Palavra. Não sei porque é que é preciso tanta ganância, mas não quero falar disto. Nunca vou falar disto. Já agora aproveito - não sei onde é que estas minhas palavras irão parar - mas quero saudar todos aqueles que passaram pela guerra do ultramar. Não somente esses [os colegas], mas todos aqueles que têm servido a nossa pátria, porque, como portugueses, é nosso dever estar ao serviço da nossa pátria, porque não sabemos o que é que ainda poderá vir a acontecer.

RP: Consegue falar sobre esta fotografia?

EC: Esta fotografia que tenho na mão é de um irmão meu, mais velho, já falecido - nos fins do ano passado, chamado Augusto - ele foi militar também. Ele é, creio, do segundo turno de 1960, e serviu como amanuense, da escola de amanuenses; primeiramente em

Coimbra, na manutenção militar em Coimbra, onde terminou o seu serviço militar, e depois, em [19]61, como estava na disponibilidade há bastante tempo, foi chamado novamente às fileiras, porque era preciso soldados ou militares com a especialidade dele para servir, tanto cá quanto no ultramar. Ele foi chamado, cumpriu mais uma comissão, mas, felizmente, nunca chegou a ir para o ultramar. A segunda comissão que fez, cumpriu-a na manutenção militar da Póvoa de Varzim. Já faleceu e dou graças a Deus por ele, porque através dele também aprendi muito da vida militar e da disciplina militar. Obrigado, Augusto.

Anexo E – Transcrição da entrevista de Maria Cruz. 5 de março de 2026. Gravado com Sony A7RIII e tripé

Raquel Pardilhó (RP): Gostaria que olhasse para estas duas fotografias. Que tipo de menina era quando era mais nova?

Maria Cruz (MC): Uma maria rapaz: andar de arco, jogar ao peão; era dessas coisas que gostava, porque eu tinha seis irmãos e não tinha nenhuma irmã.

RP: E fazia o quê?

MC: O que os rapazes faziam, eu fazia também. Tinha bonecas, que o meu pai me comprava, mas o que eu gostava de fazer era brincar com os meus irmãos. Por isso, o que eles faziam eu fazia também.

RP: Chegou a dizer-me que jogava futebol.

MC: Pratiquei atletismo no Salgueiros. Estive lá dois ou três anos. Mas quando me detetaram um problema de saúde, tive de deixar o desporto. Os treinos eram às sete horas da manhã. Das sete às nove. Como já não ia à escola dominical, tive de optar por deixar o desporto.

RP: Que problema de saúde era esse?

MC: Tive uma paralisia renal. Na altura, nunca me disseram o que motivou, mas foi a bactéria da tuberculose que me paralisou o rim esquerdo. Tive de ser operada e tiraram-me o rim. Foi aí que deixei o desporto.

RP: Foi na altura desta fotografia?

MC: Já estava doente.

RP: Que idade tinha?

MC: Tinha 21, 22 anos. Já não consigo precisar, mas eu tinha entre 20 e 21 anos quando isso aconteceu. E ainda hoje sofro com esses problemas. A seguir perdi o ouvido. Foi o bacilo que se alojou. Fica sempre qualquer coisa cá dentro que tem vindo a causar problemas.

RP: Quando era mais nova, havia coisas que lhe diziam que não podia fazer por ser rapariga?

MC: Diziam, pelo menos até aos 12, 13 anos. Vivíamos num ambiente muito aberto - um bairro - lá havia mais conversas. Quando saímos dali e fomos para uma moradia, aí assim acabou. Não andava bicicleta, porque não sabia andar, mas andava com ela para trás e para diante a tentar, mas os meus irmãos nunca me ensinaram. Mas jogava à bola com eles e fazia muitas coisas com eles.

RP: Diziam que não podia jogar futebol por ser rapariga?

MC: Chamavam-me maria rapaz, sempre, mas não ligava nenhuma.

RP: Então o que é que as meninas podiam fazer?

MC: Quando me viam a jogar à bola, começavam logo a perguntar se eu não tinha roupa em casa para passar a ferro ou se não tinha roupa para lavar.

RP: Chegou a mencionar, em conversas, que a sua mãe ficava doente e que, quando isso acontecia, a Maria era quem ficava a gerir a casa.

MC: Quando tinha 14, 15 anos, a minha mãe foi internada no hospital com uma pancreatite aguda. Esteve muito tempo internada no hospital e, por isso, tive de tomar conta deles todos. Quando isso acontecia, já não havia tempo para jogar à bola nem brincar. Era muito complicado ter sete, oito pessoas em casa e a minha mãe estar no hospital. Ia lá todos os dias ver como ela estava. Não foi fácil, não foi fácil esse tempo. Tenho de agradecer aos meus irmãos, especialmente ao meu pai, porque ele era um homem muito vivido. Andava na rua para trás e para diante - porque a vida dele assim o permitia. Nas alturas em que a minha mãe estava internada, ele passava a maior parte do tempo em casa a controlar as coisas.

RP: Ele ajudava-a a fazer as tarefas de casa?

MC: O meu pai ajudava só a arrumar a casa. Ele gostava muito de fazer as camas, arrumar. Isso fazia. Na cozinha não. Na cozinha não tinha jeito nenhum. E os meus irmãos, ainda pior. Tanto na cozinha, ou a mal ou a bem, era eu quem tinha de fazer. Mas foi difícil,

muito difícil, porque eu era a única rapariga. O resto eram seis rapazes. Com o meu pai, sete homens em casa e eu ficava sozinha a aturar aquilo tudo. De vez em quando, gritava - especialmente com o Fernando. O Fernando e o Augusto pegavam-se muito. Eles eram mais velhos do que eu, mas tinha de gritar para eles se acalmarem.

RP: Pode falar um bocadinho desta fotografia?

MC: Esta fotografia já tem tantos anos que já nem sei porque é que foi fotografada. Penso que alguém foi tirar umas fotografias para um passe - isto é na Ramada Alta - havia lá um fotógrafo. Eles [os irmãos] foram lá tirar uma fotografia e eu fui com eles, e acabei também por tirar uma. Não tem sentido nenhum, fui com eles e acabei por tirar uma fotografia também. Nesta aqui [a referir-se à fotografia anteriormente falada], já estava doente. Tenho a impressão que já tinha tirado o rim, nesta altura. Foi na altura em que estive bastante doente. Não sei idades. Idades é difícil dizer. Tinha 17 anos, mais ou menos. Tens aí uma fotografia à porta da livraria. Tinha uns 19, nesta altura. Sou eu e o Sr. Doulan.

RP: Pode falar um bocadinho mais sobre esta fotografia?

MC: O meu primeiro emprego foi na Livraria Esperança. Estive lá até ao 25 de abril, dois meses antes do 25 de abril, mais ou menos. Andava um homem atrás de mim. Aparecia em todo o lado. Naquela altura, estava a estudar à noite e o meu pai vinha buscar-me à escola, ao Gomes Teixeira, porque esse homem aparecia em todo lado.

RP: Quem era ele?

MC: Nem eu mesma sei dizer quem é. Só sei dizer que um dia, ao sair da aula, ele tentou raptar-me. Foi uma história muito complicada. Ia apanhar o elétrico para vir para casa quando ele apareceu de repente. Foi muito difícil. Como ainda tinha o jeito de correr - que veio do atletismo - apanhei alguma coisa e consegui fugir dali. [O homem] Levou-me a pé até à praça em frente à estação de São Bento. Levou-me até ali e descuidou-se com qualquer coisa. Foi quando consegui fugir. Fugi para o lado dos táxis que havia em frente à estátua do cavalo, na Avenida dos Aliados. Consegui apanhar um táxi e pedi ao motorista para me levar a casa. Foi uma experiência traumatizante para mim, porque, por causa disso, deixei de estudar à noite. Tinha medo. Ainda hoje tenho. O tio Nelson

[irmão mais novo de Maria], na altura, quando soube quem ele era e o que aconteceu, se ele não tivesse fugido o tio Nelson tinha-o matado. O tio Nelson viu-o no portão de casa e atirou-lhe com alguma coisa - já não me lembro o que era - mas sei que estourou com uma força que, se lhe tivesse atingido, tinha dado cabo dele. A partir daí, ele nunca mais foi para a porta de casa, porque ficou com medo.

RP: Mas sabia quem era o senhor? Conhecia-o?

MC: Não, mas ele foi uma ou duas vezes à livraria. Uma pessoa, estando no balcão, conversa. Ele foi lá [fazer] qualquer coisa ou fingir que ia comprar. Depois, começou a perseguir-me.

RP: Que responsabilidades tinha na livraria?

MC: Era a responsável pela livraria, porque, durante muito tempo, nesta altura, ficava lá sozinha. Mais tarde, veio a Emília e veio trabalhar para a livraria, porque quando tinha de tratar do correio ou despachá-lo - despachava-o, muitas vezes, em São Bento para ir para Lisboa - tinha de fechar a loja. Às vezes, o Sr. Doulan ou o Sr. Barker, iam para lá de manhã e, então, aproveitava para fazer essas tarefas. À tarde, estava sozinha. Era isso que eu fazia: vendia livros; conhecia pessoas extraordinárias, por exemplo, o diretor do Lar Evangélico Português. Ele ia lá muitas vezes. Conversávamos, ele comprava livros. Conheci pessoas muito boas. O tempo que passei na livraria fez-me crescer. Depois - por causa daquele perseguidor - fui trabalhar para Lisboa. Foi quando fui para a Azeler Etatrónica, onde trabalhava o Nelson - mas ele trabalhava no Porto e eu fui para Lisboa. Queria sair dali do Porto, para não haver problemas.

RP: Quanto tempo esteve em Lisboa?

MC: Pouco tempo, porque fui para lá no princípio do ano [de 1974] e, logo a seguir, veio o 25 de abril. Quando aconteceu o 25 de abril, foi muito problemático, porque vinha aos fins de semana a casa e [por causa da revolução] havia muitas brigadas revolucionárias nas estradas que não deixavam passar [os veículos]. Houve um fim de semana que estive de sábado para domingo dentro do autocarro - nas mediações de Coimbra, antes de chegar a Coimbra. Da outra vez, não vim de autocarro; vim de comboio e imobilizaram o

comboio. Tivemos de dormir a noite toda lá, no meio de um pinhal, por onde o comboio passava. E ficámos ali até quase de manhã. E o meu pai esteve toda a noite na estação de Campanhã à minha espera

RP: Quando é que chegou ao Porto?

MC: Cheguei eram quase 10 horas da manhã, do dia seguinte.

RP: O que é que achou do 25 de Abril?

MC: Na altura, disse mal do 25 de Abril, porque estive aquele tempo todo em Lisboa. Não foi nada fácil. Primeiro, estava a estudar e a trabalhar. Tinha de fazer o meu almoço, tudo. Estava a viver com uma senhora - da Igreja Batista, em Lisboa - tinha o meu quarto, mas tinha de cozinhar para mim, tinha de fazer as minhas coisas. Ainda fiz algumas disciplinas; acabei o nono ano, e ainda fiz algumas disciplinas do décimo segundo. Depois, com o 25 de Abril, criou-se um mal-estar entre as empresas estrangeiras. A empresa onde trabalhava era a Azeler Etatrónica - uma empresa suíça de comunicações. E foi muito complicado, porque eles trabalhavam com a Marinha, na montagem, da parte eletrónica, que, na altura, estava a começar a desenvolver-se. Como era uma empresa estrangeira, instalou-se um mal-estar contra os estrangeiros e a empresa teve de fechar - várias empresas tiveram de fechar - e eu fiquei desempregada.

RP: Como é que recuperou dessa situação?

MC: Fui trabalhar com o Augusto para o talho. Enquanto não arranjava uma coisa melhor, fui trabalhar [para o talho]. Estive lá uns dois anos. Depois, arranjei emprego para a parte da contabilidade, numa empresa cujo nome já não me recordo. Fui para lá trabalhar e foi lá que eu conheci o teu avô. Quando casei, deixei de trabalhar lá e vim trabalhar com ele.

RP: Estão aqui umas fotografias do tio Augusto e do tio Emílio. Tem aqui algumas inscrições, mensagens no verso. Enquanto eles estavam na guerra, estava então aqui em casa?

MC: Estava em casa. Nessa altura, estava em casa. O primeiro [a ir para a tropa] foi o Augusto, os outros dois [mais velhos], não foram. Quando veio 25 de Abril, o [irmão]

Alcino estava em Moçambique. Ele não fez tropa; o Fernando também não. O Augusto foi para a tropa; o Emílio, e o Nelson foram a seguir.

RP: Sentiu alguma preocupação por causa do que lhes poderia acontecer?

MC: Todos tínhamos receio. O Augusto não foi para [as colónias]. Ele foi para a tropa e, depois, foi requisitado novamente, mas ficou na manutenção militar, nunca foi para fora. Quem foi para fora foi o Emílio. A minha mãe esteve muito tempo internada no hospital quando o Emílio foi para fora, por causa de uma crise de pâncreas. Foi muito complicado, mas para mim era ainda pior, porque, quando acontecia alguma coisa e a minha mãe tinha de ir para o hospital, eu ficava com o trabalho dobrado. Mas passou. Não aconteceu nada. O Augusto, quando veio [a primeira vez], ainda não havia problemas. Depois, foi novamente mobilizado, mas ficou na manutenção militar. E o Emílio pouco tempo esteve, [porque] foi logo ferido. Veio para o hospital militar, no Porto. Acho que esteve mais de um ano no hospital, porque ficou sem uma parte do pé - ele não tem um calcanhar. A seguir foi o Nelson para a Força Aérea. Ele era muito resoluto, nunca se queixou de nada. Foi para Moçambique, mas teve várias vezes internado -eram pequenas coisas. Nunca dizia nada, porque se a minha mãe soubesse que ele estava doente ou que tinha acontecido qualquer coisa, podia ser ainda pior. Foi assim um período. O período em que estiveram na tropa foi complicado.

RP: Quando estavam a combater, como era o ambiente lá em casa?

MC: O ambiente era sempre de preocupação. Depois do Emílio ter sido atingido e de ter sido enviado para cá; e de ter estado internado muito tempo - mesmo muito tempo - era sempre um problema constante. O Nelson não dizia nada mesmo. Chegou a estar internado, mas nunca disse nada para não preocupar os meus pais. Quando há uma guerra, há sempre um ambiente muito pesado.

RP: Então, receber estas fotografias era um alívio?

MC: Não sei se era um alívio. Esta [fotografia] é do Augusto, mas nunca estive no ultramar. Não há fotografias nenhuma do Nelson porque ele não [as] enviava. Dizia sempre que estava bem, mas nunca enviava fotografias.

RP: Como é que sabiam que ele estava bem?

MC: Ele escrevia cartas, num estilo de um telegrama, que usavam na tropa. Não sei como é que se chamava aquilo. Tinha um nome próprio, aquilo que eles escreviam. Era do género de uma folha que dobravam e fechavam. Era mesmo do exército, porque não pagavam o transporte.

RP: Receber fotografias deles era importante para vocês?

MC: Dava sempre algum de alento, porque se enviavam [fotografias], significava que estavam vivos. Foi uma época muito difícil – até porque em casa havia muitos rapazes. O Alcino já estava em Moçambique nessa altura, mas não estava a combater. O Fernando já estava fora de idade. Os outros tiveram de se aguentar.

RP: Consegue falar um bocadinho desta fotografia?

MC: Esta era a fotografia da segunda casa em que vivíamos. Morávamos no rés-do-chão e havia esta escadaria para o primeiro andar. Moravam duas senhoras no andar de cima: mãe e filha. Esta senhora que está aqui na beira era uma irmã adotiva do meu pai - ficou sem pai e sem mãe aos 8 anos e esta família protegeu-os e ajudou-os. Eram três: o meu pai, o meu tio Zé e a minha tia. E esta família ajudou a família do meu pai. Eles consideravam-se irmãos. Morávamos no rés-do-chão e isto era a escadaria que estava para o primeiro andar de onde morava. Nesta fotografia estão a tia Laura - como chamávamos - os filhos dela, que eram três, e eu e os meus irmãos, todos nas escadas.

RP: Quem foi que captou essa fotografia, lembra-se?

MC: Possivelmente o meu pai. Ele gostava muito de tirar fotografias. É capaz de ter sido ele. Eu nem sei se estou aqui, mas acho que sim. Acho que eu estou em cima.

RP: Não está em baixo?

MC: Esta aqui é a tia Laura. Não sei se teria uns 12, 13 anos. Acho que eu não tinha. Eu estou aqui, meia encoberta. Só se vê um pouco os meus olhos. Aqui está o tio António, em baixo. Esta escadaria ia dar ao quintal. Tínhamos uma casa pequena e fomos morar para uma casa muito grande - a casa onde nascemos era pequena. Esta casa era grande: tinha quatro quartos; sala de jantar e cozinha. Naquela altura já se julgava que isto era

um palácio. E foi na escadaria desta casa que tirámos esta fotografia, numa altura em que o meu pai convidou os irmãos para irem ver a nossa nova casa.

RP: Pode falar desta fotografia?

MC: Esta fotografia foi a última casa que os meus pais tiveram. Em todo o meu período de solteira conheci três casas: a casa onde nasci; depois esta que tem as escadas; e depois onde o meu pai estabeleceu-se com a tipografia. Ele mudou de casa porque esta tinha um primeiro andar e uma cave alta [onde ficava a tipografia]. Isto era a sala de jantar. Sou eu e as duas filhas do Fernando: a Paula e a Gabriela. A Gabriela era a mais pequenina e esta é a Paula.

RP: Como é que era a sua relação com elas? Tomava conta delas?

MC: Elas viveram muito tempo com os meus pais lá em casa.

RP: Porquê?

MC: O Fernando depois teve um filho, que nasceu com uma doença degenerativa, da qual nunca falou, nem nunca viu. Ele morreu com um ano e meio, dois anos e como tinha raparigas pequenas - e com o rapazinho assim doente - tinha de andar sempre pelos hospitais. Então foram viver para a casa dos meus pais, para tomar conta das meninas. Eles viveram connosco, dois anos ou três anos. Não consigo precisar. Ia toda a gente parar a casa do meu pai.

RP: Como assim?

MC: O meu pai tinha uma mente impulsiva. Para quem o soubesse levar, ele era uma pessoa muito - como se costuma dizer - liberal. Dava tudo. E toda a gente gostava de ir lá para a minha casa por causa disso. A Emília, por exemplo, viveu lá algum tempo em casa dos meus pais. O meu pai teve lá um casal da igreja de São Mamede. Casaram e não tinham para onde ir, então estiveram à volta de seis meses ou mais a viver na garagem dos meus pais. Tinha uma garagem grande à entrada. Não tínhamos carro, então arranjaram a garagem para eles viverem lá.

RP: Quando fala dos seus pais, ouço-a a falar mais do seu pai.

MC: A minha mãe era a pessoa mais paciente, mais liberal que conheci, mas não deixava ninguém abusar. Havia muita disciplina em casa. Lembro-me que, uma vez, a minha mãe mandou o Fernando - era sempre o revolucionário, nunca nada estava bem para ele, ainda hoje é - e ele estava a discutir com o Alcino. E o Alcino disse “ainda te dou duas bofetadas e dou cabo de ti”. Ele e o Fernando eram “trinca espinhas”. A minha mãe estava a fazer o jantar. Veio da cozinha com o tacho na mão e bateu na cabeça de cada um. Parece que estou a ver a imagem dela. “Agora cada um para o seu lado”, disse. Era uma pessoa que era preciso [provocar] muito para chegar a esse ponto, mas no que tocava à disciplina ela era capaz de tudo. Já disse [isto]: a minha mãe com sete filhos em casa; se não houvesse disciplina, o que seria? Os rapazes a discutirem - os três mais velhos e depois os três mais novos - e eu no meio deles a aturá-los. Não era fácil. A minha mãe mantinha muito bem a disciplina lá na casa.

RP: Ajudava-a muito?

MC: Que remédio tinha? Tinha uns oito, nove anos. A casa, no rés-do-chão, tinha a cozinha e a sala. Tudo era grande. Depois tinha uma escadaria grande para o primeiro andar. Lá havia dois quartos grandes: um quarto dos mais velhos e um quarto dos meus pais. Nós, os mais pequenos, tínhamos cada um a sua cama na parte de cima. Parecia um hospital. O salão era muito grande: tinha duas janelas grandes [retangulares] e o quarto dos mais pequenos era lá.

Havia uma porta que se fechava à noite, para que ninguém caísse das escadas abaixo. Depois viemos para uma casa - essa da escadaria [aponta para a fotografia] -, que já tinha compartimentos mais definidos: já havia um quarto para os mais velhos; um quarto para o Emílio e para o Nelson; um quarto para mim e para o Jasmim. Por isso, todos tínhamos espaço suficiente em casa.

RP: Certamente que os seus pais eram um exemplo para si, mas com quem é que tinha mais afinidade?

MC: Com a minha mãe, com certeza. Embora tivesse um carinho muito grande pelo meu pai, a minha mãe era uma mulher fora de série: uma mulher que teve nove filhos. Não havia máquinas de lavar; não havia ferros elétricos; não havia nada disso. Tínhamos um fogão grande circular, e era ela que cozinhava para aquela gente toda. Com pouco

dinheiro, era muito difícil. A minha mãe fazia milagres. A minha mãe era uma cozinheira exímia para cozinhar e dar de comer a tanta gente. Às vezes ainda se trazia mais pessoas de fora. A casa do meu pai tinha sempre as portas abertas para toda a gente. Às vezes aparecia mais um e mais outro para comer e a minha mãe dizia sempre “o que dá para nove, dá para doze”. Dava sempre mais dois. Toda a gente gostava de ir à casa do Sr. Amadeu - não era a casa da D. Márcia - era a casa do Sr. Amadeu.

[Eliminar esta página se não aplicável o elemento Anexos]