

# GOVERNAR A MEMÓRIA DA REVOLUÇÃO: QUE FIZEMOS NÓS COM OS CRAVOS?

*Maria do Carmo Piçarra*

Universidade Nova de Lisboa - IC/NOVA (FCSH)

## RESUMO

*Que farei eu com esta espada?* realizado, em 1975, por João César Monteiro mostra como a Revolução de 25 de Abril de 1974 é ameaçada pela interferência de potências estrangeiras. Nas docas do rio Tejo, os navios da NATO são como Nosferatu que desembarca trazendo a peste consigo. Visionário, Monteiro aflora, já então, o “medo de existir” (GIL, 2007), e a negação em processar a história de ex-império. Sintomático do “medo de existir” e deste modo de governar a memória é que vários filmes proibidos pela ditadura tenham

permanecido com acesso limitado estando em risco, devido à falta de preservação. Outro sintoma é a falta de debate em torno de “imagens-clarão” reveladoras – como sucedeu com 48, de Susana de Sousa Dias. As imagens de um certo cinema da e sobre a revolução e a ditadura em Portugal têm que ser resgatadas da invisibilidade a que têm estado sujeitas, no âmbito de um modo de “governar a memória” que passou – continua a passar? – pela obliteração de memórias para construir uma projeção nacional em que ecoa uma “ordem do discurso” (FOUCAULT, 1997) definida e propagandeada durante o Estado Novo. Uma “ética do visível” exige a recuperação de todas as memórias e tem implicações políticas. Recuperar essas imagens-montagem (DIDI-HUBERMAN, 2012) é fundamental para a inteligibilidade das mesmas e para desconstruir uma projeção nacional feita com base em memórias governadas por uma agenda política.

**PALAVRAS-CHAVE:** Vampiros. “Medo de existir”. “Não inscrição”. Memória. Ética do visível.

## **INTRODUÇÃO**

Neste artigo, proponho algumas considerações em torno de duas questões principais: 1) Como é que Portugal governou a memória da revolução (e do Estado Novo) no cinema? 2) Neste âmbito, que fizemos nós com os cravos?

Para ensaiar uma análise apoiada nessas indagações, traço uma genealogia básica do uso da metáfora dos “vampiros”, recorro a um estudo de caso e amparo-me nalgumas ideias relativas ao “medo de existir” e à “não inscrição”, de José Gil, bem como sobre a suposta especificidade do pós-colonialismo português, tal como analisado por Boaventura Sousa Santos em “Entre Próspero e Caliban”, que articulo operacionalizando o conceito de “imagens apesar de tudo”, de Georges Didi-Huberman.

## **JOÃO CÉSAR MONTEIRO: UMA VISÃO QUE ESCONJURA O “MEDO DE EXISTIR”**

Nos 48 anos de ditadura política em Portugal foi o cantor de intervenção José Afonso quem, com notoriedade pública, começou por usar a metáfora dos vampiros. A canção de intervenção “Os vampiros”, de 1963, contra a opressão capitalista, foi proibida pela censura tornando-se emblemática para a resistência antissalazarista.

É estranho que, imediatamente após a revolução, um realizador, João César Monteiro, retome a metáfora? Ou, precisamente, é uma metáfora reutilizada porque emblemática para os críticos do capitalismo? *Que farei eu com esta espada?* foi realizado por Monteiro um ano após a Revolução dos Cravos. No cerne do filme está a utilização – e o protesto dos trabalhadores contra tal uso – dos portos portugueses pelos navios de guerra da Organização

do Tratado do Atlântico Norte (NATO), que juntou europeus e EUA numa cruzada “anticomunista” durante a Guerra Fria. Mas, na alegoria de Monteiro, a NATO é também *Nosferatu* – “encarnado” pelo próprio *Nosferatu* de Murnau, cujas imagens o cineasta português “vampiriza”, reutilizando sequências deste clássico mudo, entre as quais a chegada ao porto e instalação do vampiro – que, ao desembarcar, traz a peste, espalhando novas formas de terror e opressão – na capital do país.

Monteiro afirma-se desde logo como um visionário, criando “imagens-clarão” – desafiadoras do regime de suposta “não inscrição” – que, de modo benjaminiano, projetam no instante da sua realização o futuro do país, por via de uma reavaliação desassomburada do passado.

Como escreve Walter Benjamin (2009, p. 13) em *Passagens*, “A imagem dialéctica é uma *imagem fulgurante*. É então como *imagem fulgurante* no Agora da cognoscibilidade que é preciso reter o outrora”. Evoco, a propósito, o que escreveu Cantinho (2008, p. 3):

Como o afirma Walter Benjamin, a imagem dialéctica é uma imagem crítica, pois constitui-se como a *interpenetração “crítica”* do passado e do presente, sintoma da memória colectiva e inconsciente – é isso mesmo que produz a história. Como ele o diz, na passagem [N 2ª, 3]: “Não é preciso dizer que um passado esclarece o presente ou que o presente esclareça o passado. Uma imagem pelo contrário é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num clarão para formar uma constelação”.

Cantinho (2008, p. 5) propõe que as imagens, tal como pensadas por Benjamin a partir de uma genealogia aristotélica do pensamento sobre a imagem, “podem convocar os nossos sentidos, a nossa imaginação ou o nosso pensamento. Muitas vezes, convertem-se no próprio alimento do pensamento, tal a sua pregnância”.<sup>1</sup> Concentrando em si a potência do pensamento, as imagens podem ser enigmáticas e ambíguas, por vezes, “mas também podem ser metáforas luminosas, guiando-nos através da obscuridade da razão”.

É nesse sentido que Monteiro usa a luz da projeção da imagem cinematográfica como modo de matar os “vampiros” e esconjurar os fantasmas da ditadura. Realiza um filme desassombrado que, com sentido crítico e por via da ironia, afirma a esperança na possibilidade de criação de um espaço público a partir do interior dos indivíduos. Contraria, desse modo intuitivo, uma proposição filosófica, posterior, de Gil, de acordo com a qual a sociedade portuguesa é hoje apenas externamente aberta ao exterior permanecendo fechada no seu interior. Não foi certamente esse o caso de Monteiro e, através dos seus filmes, foi essa abertura interior que propôs ao público, criando, através da projeção das suas imagens-clarão cheias

---

1 Em *Ninfas* (2010), Agamben evoca a teoria aristotélica da memória, em que este estabelece uma estreita relação entre memória, tempo e imaginação, afirmando que os seres que percebem o tempo recordam e com a mesma faculdade que usam para tal, isto é, a imaginação. A memória não é possível sem uma imagem (fantasma) a qual é uma afeição, um *phatos* da sensação ou do pensamento, propõe Agamben. Nesse sentido, a imagem mnemésica está sempre carregada de uma energia capaz de mover e turbar o corpo diz o autor.

de ironia, poder de observação e capazes de *rasgar o nevoeiro* (DIDI-HUBERMAN, 2012), a possibilidade de um autêntico espaço público, resgatado da receção absorta imposta pelo campo mediático instalado em Portugal no pós-25 de Abril.

Esse uso da projeção cinematográfica, que “rasga o véu”, fá-lo, também, contra a “não inscrição” da história da opressão pela ditadura e, de modo notável e visionário, fá-lo apesar de – e se não mesmo contra – um “medo de existir” definido em função do fascismo (do ser a favor ou contra), que é uma forma de continuar a não ser livre e viver um pesadelo totalitário por via de uma experiência íntima de “terror”.<sup>2</sup> Mas esta alegoria de Monteiro faz, também, um registo do tempo

- 
- 2 Em *Portugal hoje: o medo de existir* (2007), Gil afirma que, em Portugal, nada é “inscrito” e que assim os acontecimentos parecem não ter acontecido. Ao “não acontecerem” por não terem sido “inscritos” há uma desresponsabilização e pode prosseguir-se ignorando os acontecimentos. O medo (Gil fala de medo vertical – resultante de uma hierarquização social e implicando uma graduação de poder – e medo horizontal – do desvio à norma) é um conceito central, nesta obra, articulando-se com o conceito de “não inscrição”. Não obstante admitir que o medo vertical é anterior ao salazarismo [e a recente série *Antes da PIDE* (2016), de Jacinto Godinho, tendo como consultora histórica Irene Pimentel, e cuja transmissão foi iniciada na RTP 2 em junho de 2016, tem-no atestado, evocando, naturalmente, o medo imposto pela Inquisição], o que poderia ter sido mais desenvolvido na sua análise, Gil responsabiliza diretamente o Estado Novo pelo atual medo de existir. A vivência numa sociedade democrática e o fim dos condicionamentos à liberdade de expressão e de associação, deveria ter implicado a restauração do espaço público enquanto espaço de trocas em termos de ação, mas que, segundo o autor, em termos de expressão de opinião não beneficiou da criação de instrumentos instalando-se antes um dispositivo que, em seu entender, ocupou todo o espaço público: a televisão e os *media* em geral.

revolucionário com a clarividência de quem está consciente de que uma nova sombra se projeta no presente através de imagens que fixam a revolução – registada em declinações quase caricaturais, nalgumas sequências –, que estão atravessadas de esperança mas que, contra o fluxo das imagens da revolução mais engajadas desse período, já perguntam pelo futuro, já temem o que está por vir.

## QUE FIZEMOS NÓS COM OS CRAVOS?

A 20 de Fevereiro de 2014 – ano em que se comemoraram os 40 anos da revolução que restaurou a democracia e a República – Eduardo Lourenço afirmou publicamente, no *Festival Literário Correntes d’Escritas*, que Portugal foi invadido por uma espécie de vampiros “como aqueles que o cinema de *Hollywood* ilustra”.<sup>3</sup>

Otimista, Lourenço disse que não acredita que a “espécie de submissão mansa” em que vive a sociedade portuguesa vá perdurar, mas problematizou: “Não sei se é um comportamento muito português dormir em cima daquilo que nos ameaça profundamente e nos põe problemas que não podemos resolver esperando que, com o tempo, com um pouco de sorte, acabemos por sair desta espécie de atoleiro em que estamos mergulhados”.<sup>4</sup>

---

3 15ª edição do *Festival Literário Correntes d’Escritas*, na Póvoa de Varzim, na mesa “Pensamentos não são correntes de ninguém”.

4 *Jornal de Notícias*, 21 de fevereiro de 2014, p. 48.

As palavras de Lourenço tiveram eco na imprensa, mas não geraram debate público. Pergunto: esta falta de debate confirma as visões de que o espaço público deixou de existir, ou existe fragilmente, ou nunca chegou a existir, como afirmou Gil, e que tudo quanto se passa nos *media* é mais real do que a realidade?

Tão pouco estas palavras fizeram lembrar usos passados da metáfora dos vampiros ou sequer que as ideias enunciadas por Lourenço evocam outras enunciadas por José Gil em *Portugal hoje: o medo de existir* (2007).

Foi no século XVIII que a palavra “vampiro” passou a ser usada metaforicamente, aludindo a algo mau, voraz, ganancioso, que se alimenta do sangue e das vidas de outras pessoas. Quando se transformou em pura metáfora é que se tornou também matéria para um uso livre pela literatura, que a imbuíu de subtextos alegóricos. Toda a dinâmica de exercer uma autoridade sobre o Outro, de usar a força vital e energética do Outro, de dominação e submissão sexual, de prolongar a existência à custa da existência dos outros, enformou o conceito literário de vampiro. Quando, em 1897, Bram Stoker publicou *Drácula*, o vampiro tornara-se, porém, algo que dificilmente os europeus de Leste de há 150 anos, entre os quais surgiram os primeiros mitos sobre vampiros, reconheceriam.

A reinvenção da metáfora do vampiro na era moderna ganhou depois uma dimensão política. O Conde Drácula, que



surge à noite para alimentar-se do sangue dos camponeses, tornou-se no símbolo da natureza parasitária do Antigo Regime. Foi Werner Herzog quem, no cinema, deu à interpretação política uma nota irónica adicional quando o protagonista do seu *Nosferatu*, Jonathan Harker, um agente imobiliário da classe média, se torna vampiro – e o burguês capitalista surge, desse modo, como classe dominante e exploradora seguinte. Desde 1823 que, em Portugal, o termo vampiro passou a usar-se com conotação política quando o Abade de Medrões o usou para visar os inimigos da Constituição chamando-lhes “esses vampiros desatinados que pretendem restabelecer o antigo Absolutismo e tolher os nossos direitos legítimos”.<sup>5</sup> Durante todo o século XIX, o termo foi usado, com esse sentido, em textos políticos da época. E apesar de Monteiro “vampirizar” as imagens de Murnau, é a antecipação da imposição do “burguês capitalista” como dominador que ele faz, em plena alegria revolucionária, numa obra que é atravessada pela esperança, mas onde a ironia fina também se faz matéria.

---

5 *Gazeta de Lisboa*, 77-152, Imprensa Nacional, 1823, p. 734.

## COMO É QUE PORTUGAL GOVERNOU A MEMÓRIA DA REVOLUÇÃO (E DO ESTADO NOVO) NO CINEMA?

Visionário, Monteiro antecipa as intervenções sucessivas do FMI em Portugal – logo em 1977; depois, em 1983 e, já como país membro da União Europeia, em 2011. Antecipa Portugal como um país que continua a produzir pouco, além de revoluções que são poemas ou filmes visionários, coercivos, que teimam em rasgar o véu do desconhecimento.

Monteiro procura esconjurar, fixando as palavras dos trabalhadores, o “medo de existir”, a negação de Portugal em processar a sua história, ex-império que foi Próspero e Caliban (SANTOS, 2001), que colonizou sendo permanentemente colonizado.

Sintomático desse “medo de existir” e do modo de governar a memória é o facto de vários filmes proibidos pelo Estado Novo – sobretudo aqueles relativos ao passado colonial, como *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* (LOPES BARBOSA, 1972) ou *Sambizanga* (SARAH MALDOROR, 1972) – terem permanecido, não obstante a sua natureza de “Imagens apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2012), sem reabilitação ou com acesso condicionado. Na obra “Imagens apesar de tudo”, Georges Didi-Huberman debate como o Holocausto judeu empreendido pelo nazismo suscitou a imaginação, apesar de tudo. A sua reflexão, contra a “imagem-toda”, a

“imagem-monumento”, procura mostrar como a imagem pode revelar um vislumbre do real, rompendo a barreira fetichista. Discute-se a “legibilidade” das imagens documentais, a partir de Freud e de Benjamin, dando enfoque à possibilidade de conhecimento proporcionado pela montagem, contrapondo *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, às *História(s) do Cinema* (1988-98) de Jean-Luc Godard. Na obra reevoca-se a “redenção pela imagem”, de Benjamin e de Kracauer e interroga-se a imbricação entre imaginação e ética, a partir de Arendt, pensando a cultura e o seu mal-estar à luz da imagem na época da imaginação dilacerada.

Durante a minha investigação doutoral, estudei três casos de filmes coloniais, censurados primeiro pela ditadura e mantidos quase invisíveis após o advento da democracia.<sup>6</sup> Esses casos atestam, por um lado, a pulsão dominante para a “não inscrição”, mas, por outro, evidenciam como o conceito de “não inscrição” pode ser generalista e curto para a compreensão da realidade.

*Catembe*, de Manuel Faria de Almeida, realizado em 1965, e duas obras de 1972 – *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...*, de Joaquim Lopes Barbosa, e *Esplendor selvagem*, realizado por António de Sousa – permaneceram praticamente sem ser projetados após Abril de 1974. Uma

---

6 Publicada com o título *Azuis ultramarinos. Propaganda e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.

inquirição sobre o porquê de tal situação permitiu apurar vários motivos, evidenciando que a invisibilidade destes (e outros) filmes terá estado relacionada com a fragilidade do espaço público e com o desinteresse, por eles, no campo mediático. O interesse do público por outros géneros de filmes no período imediatamente pós-revolucionário e o modo de funcionamento da distribuição comercial de cinema, por um lado, além da falta de notoriedade e/ou poder dos seus realizadores no seio do movimento do cinema português e a escassez de cópias no que respeita a canais alternativos de distribuição (Cinemateca Portuguesa, cineclubes, festivais etc.), por outro, adensam qualquer ensaio de explicação mais simplista e não permitem imputar, exclusivamente, esta “invisibilidade” ao “medo de existir” ou à inveja. Porém, sublinhe-se, é um facto que, antes da revolução de 1974, uma razão fundamental para a sua invisibilidade terá sido a que eram filmes transgressores – *Catembe*, em termos formais e de conteúdo; *Deixem-me...* pela crítica direta ao colonialismo português e pelo uso quase exclusivo de atores negros e de uma língua africana; e *Esplendor*, apenas por não ser oportuno, politicamente, mostrar uma África tribal, sem portuguesismo – e que, depois do advento da democracia, não eram “suficientemente” transgressores.

Esses filmes, que são “imagens apesar de tudo” arrancadas à realidade do colonialismo, foram arrumados na categoria da “não inscrição”, como acontecimentos que não aconteceram ou parecem não ter acontecido. Mas, se, após o 25 de Abril de 1974, estas “imagens apesar de tudo” não foram vistas não foi só por não serem suficientemente transgressoras. Foi, também, porque rapidamente foram arrumadas, pelo “medo de existir”, nas prateleiras do arquivo morto onde, porém, mercê da natureza fantasmagórica do cinema, se mantiveram à espera de voltar a ser reanimadas pela projeção. Nascidas de uma vontade de inscrição durante a ditadura, paradoxalmente foram arrumados, após a revolução, na “não inscrição”.

## **UM FILME DE MALDOROR – O MEDO DO CONFLITO**

Um outro estudo de caso ilustra o “medo de existir” imediatamente após a revolução do 25 de Abril de 1974. Logo no dia 29, uma Comissão de Cineastas Antifascistas ocupou o Instituto Português de Cinema, o Sindicato dos Profissionais de Cinema e a Inspeção dos Espetáculos, reclamando e conseguindo “a abolição da censura aos filmes e a sua substituição por uma comissão *ad hoc* para os espetáculos” (PINA, 1977, p. 199). A comissão foi criada para “evitar o uso indevido de uma liberdade que tem de ser responsável”. Pouco tempo

depois, dois filmes tiveram a sua estreia adiada: *Sambizanga* (1972), de Sarah Maldoror, e *Saló ou os 120 dias de Sodoma* (1975), de Pasolini. Uma obra de militância anticolonial, no primeiro caso; uma reflexão violentíssima sobre o fascismo e a sua natureza repressora, no segundo.

*Sambizanga*, de Sarah Maldoror (nascida Ducados mas que optou pelo apelido Maldoror em homenagem aos contos de Lautréamont), foi realizado no âmbito de um cinema de militância do Movimento pela Libertação de Angola (MPLA).<sup>7</sup> O filme é a adaptação de *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, de Luandino Vieira, rodada durante sete semanas em Brazzaville, no Congo, mas *Sambizanga* é também o nome de um bairro de operários, em Luanda, no qual se situava uma prisão do regime cujo assalto, em 1961, constituiu o primeiro ato coordenado de sublevação armada contra o colonialismo português.

Pretende mostrar a participação das mulheres na luta pela libertação através do ponto de vista de Maria. Esta viaja

---

7 Com uma bolsa de cinema concedida pela URSS, Sarah Maldoror estudou no Studio Gorki, em Moscovo, entre 1961 e 1962. Iniciou-se na luta pela independência das colónias africanas através da influência de Mário Pinto de Andrade (1928-90), de quem foi companheira, dado que este foi um dos fundadores do MPLA, a que presidiu entre 1960-62, no início da luta armada em Angola. Após ter sido assistente de realização de Gillo Pontecorvo em *A batalha de Argel* (1965), Maldoror estreou-se como cineasta com a curta-metragem *Monangambé*.

do interior até Luanda à procura do marido, Domingos, um trabalhador exemplar, preso por razões políticas e depois torturado até à morte. No filme mostra-se a crueldade da polícia política e o sadismo dos seus elementos. A sequência familiar do início – uma representação belíssima do amor familiar, com a refeição e o repouso que se lhe segue – é o coração da obra. Se sublinha a paz familiar é para a contrastar com o processo de prisão, sem culpa formada, de Domingos, e a tortura a que este sucumbe enquanto Maria sofre a tortura do desespero durante a busca pelo marido, um ordálio que a empurra da casa para o mundo, condição, porém, de cidadania e iniciação no ativismo político.

Em Portugal, a exibição do filme no pós-25 de Abril não foi pacífica. Uma crítica cinematográfica de Lauro António, intitulada “Sambizanga, finalmente” e publicada no *Diário de Lisboa*, em 24 de Outubro de 1974, documenta a suspensão temporária do filme. Explica que a estreia esteve prevista para 20 de setembro, no S. Luiz, mas que *Sambizanga* viu “a sua exibição cancelada através de um comunicado do Ministério da Comunicação Social, proveniente diretamente do Gabinete do Primeiro-Ministro, Vasco Gonçalves”. Motivo: “[...] impedir manobras da reação e por constituir propaganda de um dos movimentos emancipalistas, ainda em guerra” (ANTÓNIO, 1974, p. 6).

Uma consulta ao processo do filme, de outubro de 1974, no acervo da Inspeção Geral das Catividades Culturais, não revela, porém, censura ao filme nem alude a qualquer tentativa de suspensão do mesmo (SNI, IGAG, 2ª Incorporação, caixa 474).

Em testemunho recolhido por mim em novembro de 2013, o produtor e realizador António da Cunha Telles confirma a suspensão de *Sambizanga*, mas esclarece que o processo não ficou documentado. O filme fora já examinado e classificado pela Comissão de Espetáculos quando foi chamado, na qualidade de distribuidor do filme, ao Palácio Foz, onde o então Diretor Geral da Cultura e Espetáculos, Vasco Pinto Leite, lhe disse que teria que se deslocar a S. Bento, à residência do Primeiro-Ministro. Aí, o Ministro da Defesa do I e II Governos Constitucionais, Mário Firmino Miguel, informou Cunha Telles que o filme não poderia ser exibido nas “circunstâncias que então se viviam”, pois, grandes “conflitos emocionais” dividiam a sociedade portuguesa. “Foi um pouco embaraçoso. Não se tratou de espírito de censura. Receava-se que a exibição do filme exacerbasse a situação de conflito e viesse a causar distúrbios por parte das pessoas que estavam contra a independência de Angola”, contou-me o produtor e cineasta António da Cunha Telles.<sup>8</sup>

---

8 Entrevista inédita a António da Cunha Telles, em Novembro de 2013.



Esta data originalmente prevista para a estreia antecipava, em dias, a convocatória, por ativistas de sectores mais conservadores da sociedade portuguesa, da chamada “maioria silenciosa” para manifestar, em Belém, o seu apoio ao presidente da República, General Spínola, visando com isso reforçar o poder político deste e contrariar “extremismos”.

Otelo Saraiva de Carvalho, do Comando Operacional do Continente (COPCON), e o Ministro da Defesa Mário Firmino Miguel reagiram e a manifestação foi interdita pelo MFA. Os partidos políticos de esquerda distribuíram, entretanto, comunicados apelando “à vigilância popular” contra o que chamaram “Minoria Tenebrosa”. Spínola tentou, entretanto, reforçar o poder da Junta de Salvação Nacional que comandava, e, em vão, estabelecer o estado de sítio. Derrotado, Spínola demite-se a 30 de setembro sendo substituído pelo general Costa Gomes.

No que se refere aos motivos evocados para a suspensão de *Sambizanga* é preciso não esquecer que Spínola era a favor de uma solução federalista para as ainda colónias portuguesas. O já citado comunicado do Ministério da Comunicação Social enunciava claramente que os motivos para a suspensão do filme eram: “impedir manobras da reação e por constituir propaganda de um dos movimentos emancipalistas, ainda em guerra” (ANTÓNIO, 1974, p. 6). Porém, este segundo motivo

não obstou a que o filme estreasse um mês depois – um ano antes da independência de Angola – o que evidencia que o motivo efetivo para a suspensão foi o medo de que a exibição exacerbasse ânimos provocando conflitos. Meses após o fim da ditadura, o espaço público não estava, pois, garantido como um espaço democrático, de debate de ideias e de ação livre e a suspensão de *Sambizanga* ilustra isso mesmo no que respeita à exibição cinematográfica.

Pouco tempo depois, o distribuidor recebeu a indicação que o filme já podia ser visto. Luandino Vieira marcou presença na estreia, em outubro de 1974, e Cunha Telles tem memória de várias pessoas do MPLA e com uma relação com Angola terem ido ver o filme ao cinema Universal.

## **MENOS PRÓSPERO E MAIS CALIBAN (OU NEM ESPADA E NEM CRAVOS)**

O período pós-revolução e pós-colonial é tempo de revolução também no espaço, pois implica uma nova relação dos portugueses com a geografia, devido às independências das ex-colónias, por um lado, e, por outro, ao reajustamento económico, à acentuação das clivagens Norte-Sul e, em 1977, ao pedido de adesão à Comunidade Económica Europeia, que redefinem o espaço político português.

Boaventura Sousa Santos pensou o colonialismo português em relação com outros colonialismos europeus e na sua relação de subalternidade com o colonialismo britânico. Desde o século XVII que, em termos de capitalismo moderno, Portugal é considerado um país semiperiférico, mantendo uma posição de intermediação entre o centro e a periferia da economia mundial. Nessa condição dependeu de Inglaterra quanto à aquisição de produtos transformados. Essa dependência teve implicações também nos planos cultural, social, jurídico, nas práticas sociais e modelos ideológicos. Tornou-se num modo de ser e de estar na Europa e no Além-mar.

Segundo a metáfora que propôs, Portugal enquanto Próspero não se limitou a cercear a identidade do colonizado, mas a sua própria identidade enquanto colonizador é colonizada. A sua identidade é, portanto, a de um Próspero calibanizado, visto como Caliban pelos Prósperos das potências coloniais/capitalistas modernas europeias. Esta imagem interessa-me porque uma das limitações do livro de Gil sobre o “medo de existir” é circunscrevê-lo excessivamente ao período do Estado Novo que, quanto a mim, potenciou, através da propaganda, da censura e do terror (por via da polícia política) atitudes que já vinham de trás.

A colocação dos filmes coloniais que estudei no regime da “não inscrição” bem como o caso da suspensão, ainda que

temporária, da estreia de uma obra de militância anticolonial, ilustram o modo como Portugal redesenhou uma nova cartografia: de país com um mapa cujas colónias se sobrepunham à Europa e fechava ao mundo para o de um país que abre as fronteiras, assumindo a sua calibanização num Ocidente-Próspero de que quer fazer parte. Era preciso negar, mais do que nunca, mais do que durante a “luso-tropicalização” do país, a história colonial, num país que mandara para a guerra, em África, um milhão de soldados.<sup>9</sup>

---

9 Como “lusu-tropicalização” do país, entendo a criação, sujeita às necessidades propagandísticas da política externa do Estado Novo, de uma nova retórica sobre a diferença do colonialismo português, que se impõe como uma “ordem do discurso” (FOUCAULT, 1997) e resulta da apropriação que o regime faz do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre. Esta retórica anula, porém, a componente sexual da teoria do sociólogo brasileiro e, com exceção de figuras do regime como Adriano Moreira, a valorização que Freyre faz da miscigenação. Foi em Goa, e durante a viagem de um ano que este faz, em 1951, a convite do Ministro do Ultramar, Sarmento Rodrigues, às então colónias portuguesas, que Freyre usou, pela primeira vez a expressão. Em *Aventura e rotina*, um dos livros resultantes da sua viagem e publicado no Brasil em 1953 (edição sem data em Portugal), propõe (FREYRE, s.d, p. 95).

Luso-tropical, é como hoje creio que se deve caracterizar tal sistema, que dá à cultura lusitana condições excepcionais de sobrevivência na África, na América e no Oriente. Num mundo que já não é uma expansão imperial do Ocidente em terras consideradas de populações todas bárbaras e de culturas todas inferiores à europeia, mas um começo de síntese do Ocidente com o Oriente, da Europa com os Trópicos. Síntese esboçada pelos portugueses desde o século XV, sem que dela se tivesse apercebido a arrogância britanicamente monoclar dos subkiplings.

## **48 E A REDENÇÃO PELA “IMAGEM-DILACERAMENTO” POR VIA DE UMA “ÉTICA DO VISÍVEL”**

Há que assumir que os documentos de arquivo nunca dão a ver um absoluto e que a imaginação trabalha sobre aquilo que é mostrado através das lacunas – dos fora de campo.

Há um imenso véu [...], mas que se dobra, que levanta uma ponta e nos perturba de cada vez que um testemunho é ouvido por aquilo que diz através dos seus próprios silêncios, de cada vez que um documento é visto por aquilo que mostra através das suas próprias lacunas. É por essa razão que para saber também é preciso imaginar (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 112-113).

A imagem não diz tudo. Não é tudo. Mas como afirma Didi-Huberman (2012, p. 89), a propósito das imagens da Shoah, “[...] são, todavia, dignas de serem vistas e interrogadas como factos característicos e como testemunhas” da sua história. As suas elaborações enformam a minha perceção sobre a maneira como a existência de certos filmes têm sido remetida para um regime da “não inscrição”, como se não existissem: “[...] quando as imagens desaparecem, desaparecem também as palavras e os sentimentos. E, por conseguinte, a sua própria transmissão”.

Uma história das imagens feita como propõe Didi-Huberman é também uma tomada de posição que não traduz só um comprometimento com o conhecimento, mas que é, também, ética e política – um posicionamento no presente, ao estilo benjaminiano. Toda a posição é relativa e há uma temporalidade – um Outrora – que nos precede com a qual se estabelece uma relação num processo rememorativo. O duplo regime da imagem já fora abordado em *O que nós vemos, O que nos olha*. (Didi-Huberman, 2012). Quase uma década após esta obra, em que se assume devedor de Aby Warburg, Didi-Huberman retoma, em *Imagens apesar de tudo*, o problema do saber histórico, do como posicionar-se, do como jogar anacronicamente para desmontar, montar e remontar as imagens de modo a criar, a partir da visibilidade e da temporalidade, a sua legibilidade e torná-las conhecimento. Trabalhar com a imaginação exorcizando a conotação negativa que lhe foi dada pelo positivismo, criticar a analogia entre imaginação e ilusão é um dos empreendimentos de Didi-Huberman na última década. Imaginar, para ele, é a montagem de múltiplas formas colocadas em relação, à semelhança do “pathosformel” de Warburg.

Sobre o duplo regime da imagem, explica Didi-Huberman (2012):

O meu trabalho seguiu, desde o início, um caminho contrário [seguiu o do “pensamento que procure ultrapassar ou dialetizar o tema platónico da *imagem-véu*” como fez o crítico de Didi-Huberman, Wajcman, que “quer ignorar este pensamento e atém-se à banalidade da ilusão mimética, do ‘substituto atraente’ que ‘cobre a ausência’ ou a essência”]: o da *imagem-dilaceramento*. O objetivo não era de todo hipostasiar uma nova definição das imagens tomadas como um todo, mas observar a sua plasticidade dialética, o que eu designei como o *duplo regime* do seu funcionamento: visível e visual, detalhe e “pano” [pan], semelhança e dissemelhança, antropomorfismo e abstração, forma e informe, venustidade e crueldade... Tal como os signos da linguagem, as imagens também sabem, à sua maneira – todo o problema reside nisso –, produzir um efeito com a sua negação. Elas tanto são o fetiche como o facto, o veículo da beleza e o lugar do insustentável, a consolação e o inconsolável. Elas não são nem a ilusão pura, nem toda a verdade, mas o batimento dialético que agita em conjunto *o véu e o seu dilaceramento* (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 106-107).

A projeção das “imagens apesar de tudo” e a assunção de um posicionamento político e ético relativo a elas é, portanto, essencial, proponho, para uma ontologia do acontecimento e para uma memória do mesmo.

As imagens – e também a memória por via dos testemunhos – do Estado Novo devem ser resgatadas da invisibilidade

– o regime da “não inscrição” – a que têm estado sujeitas, no âmbito de um modo de “governar a memória” que passou pela obliteração de certas memórias para construir uma projeção com base noutras memórias. Uma “ética do visível” exige a recuperação de todas as memórias e tem implicações políticas. É neste âmbito que enquadro o trabalho de criação/ investigação de Susana de Sousa Dias, que considero observar uma “ética do visível”.

Num depoimento a Manuel Halpern, Susana de Sousa Dias contou a propósito da realização do filme *48* (2011):

Quando estava a fazer a *Natureza Morta* tive que pedir autorização aos prisioneiros para usar as fotografias. Sem querer começámos a conversar sobre a imagem. A Georgete estava a contar várias coisas. Disse-me: “Já reparou, nesta imagem já tinha o buço a crescer e estava despenteada”. Começou a contar-me a história, o tempo entre a fotografia de entrada e de saída. E também da forma como aquela roupa foi usada para limpar o chão. A fotografia então abriu-se em termos de imagem e de tempo. Foi aí que comeci a pensar no filme. Depois, um segundo ex-prisioneiro, o Manuel Pedro, também comentou: “Já reparou que na primeira fotografia era careca e na segunda já tinha cabelo...” Levantou-se a questão do disfarce na clandestinidade. As fotografias de cadastro impressionaram-me logo muito, quando as vi em 2000, e não sabia porquê. Aquilo perturbou-me imenso. No *48* a ideia nasce da relação da palavra com a imagem. Mostrar o que as imagens revelam e o que elas escondem.



Sintoma da continuidade do “medo de existir” e de processar a história de Portugal, *48*, que aproxima imagens resgatadas do arquivo da Polícia Política, e que são fotografias de cadastro dos presos políticos, das palavras destes, proferidas no instante da realização, de rememoração da prisão e tortura pelos mesmos, ex-presos-políticos teve escassa audiência no circuito comercial – segundo o Instituto de Cinema e Audiovisual, foi visto, em Portugal, por cinco mil pessoas.

Segundo a distribuidora da obra, a Alambique, teve, porém, uma enorme circulação por cineclubes e espaços de exibição alternativa. Pergunto se esta exibição no circuito alternativo evidencia a existência, não obstante o regime da “não inscrição” dominante, de que há espaços públicos onde o debate e a ação são, mais do que uma esperança, uma realidade? Eduardo Lourenço diz não acreditar que a “espécie de submissão mansa” em que vive a sociedade portuguesa perdue eternamente. A circulação num circuito alternativo de obras como *48* parece evidenciar que sim. Acresce a isso que a edição de *48* em DVD vendeu 2800 cópias, o que permite concluir sobre a perenidade dessa obra. Assuma-se, portanto, que *48* firma, apesar de tudo, uma via para a redenção quanto à “não inscrição”.

A resposta para a questão relativa à existência de espaço público em Portugal não pode inferir-se a partir das audiências

dos circuitos comerciais de exibição e circulação das obras, sobretudo quando se trata de obras que contrariam, paradoxalmente, o regime da “não inscrição”. A qualidade do debate não é sinónimo de quantidade de espectadores, por um lado; por outro, obras criadas contrariando a “não inscrição” não podem ser avaliadas, creio, a partir de dados relativos às audiências do campo mediático, o qual foi tomado pelos “vampiros”.

Para finalizar, não proponho respostas, mas antes um programa ético-político. Recuperar estas imagens-montagem é fundamental para a inteligibilidade das mesmas. O trabalho do investigador é, também, o de redimir, no instante, a imagem-clarão. Essa imagem não tem o poder de ressuscitar nada, mas é um modo de dilacerar o véu “apesar de tudo” para, logo de seguida, tudo surgir de novo velado, no que Benjamin diz ser “a desolação do passado”. Precisamos de todos os filmes que existem para fazer esse resgate. Voltando a João César Monteiro: “O cinema talvez seja apenas a procura da distância mais justa entre dois olhares – a distância do olhar que nos olha, o que corresponde à distância de conhecermos como somos conhecidos”.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *Ninfas*. Valencia: Pre-textos, 2010.

ANTÓNIO, L. “Sambizanga, finalmente”. *Diário de Lisboa*, 24 de outubro de 1974, p. 6.

ANTT, SNI, IGAG, 2ª Incorporação, caixa 474.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte (MG, Brasil): Editora da UFMG, 2009.

CANTINHO, M. J. *O voo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialética na obra de Walter Benjamin*. 2008. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/imadiale.html>. Acesso em: 14 maio 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*, Lisboa: KKYM, 2012.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

FREYRE, G. *Aventura e rotina*. Lisboa: Livros do Brasil, (s.d).

FRODON, J. M. *La projection nationale*. Cinéma et nation. Odile Jacob: Paris, 1998.

GAZETA DE LISBOA, 77-152, *Imprensa nacional*, 1823, p. 734.

GIL, J. *Portugal, hoje: o medo de existir*. Lisboa: Relógio d'Água, 2007.

JORNAL DE NOTÍCIAS, 21 de fevereiro de 2014, p. 48.

PIÇARRA, M.C. *Azuis ultramarinos*. Propaganda e censura no cinema do Estado Novo. Lisboa: Edições 70.

PIÇARRA, M. C. *Angola, o nascimento de uma nação*. v. 2. O cinema da libertação. Lisboa: Guerra & Paz, 2014.

PINA, L. *A aventura do cinema português*. Lisboa: Vega, 1977.

SANTOS, B. S. “Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”. *In*: RAMALHO, Maria Irene; RIBEIRO, António Sousa (ed.), *Entre ser e estar: Raízes, percursos e discursos de identidade*. Porto: Afrontamento, 2001.

## **FILMOGRAFIA:**

DIAS, Susana de Souza. *Filme 48*. Lisboa: Kintop Produtora, 2011.