

ABRIL DESCONSTRUÍDO EM OLHARES CINEMATOGRAFICOS¹

MARGARIDA RENDEIRO

Os contadores de histórias procuram o rasto da memória perdida, do amor e da dor, que não se vê, mas não se apaga.

Eduardo Galeano, *O Caçador de Histórias*

Agir e filmar ou agir e ver um filme são duas faces da mesma moeda.
José Filipe Costa, “Quando o cinema faz acontecer: O caso *Torre Bela*”

[...] lembranças alheias de episódios de que eu tivesse sido actor inconsciente e dos quais só mais tarde vim a ter conhecimento por me terem sido narrados por pessoas que neles houvessem estado presentes, se é que não falaria, também elas, por terem ouvido contar a outras pessoas.

José Saramago, *Pequenas Memórias*

1. Austeridade, Resistência e Revolução

Quase quarenta anos depois do 25 de Abril, no final da primeira década do século XXI, Portugal encontrava-se mergulhado numa profunda crise económica que degradou significativamente as condições sociais. Entre 2008 e 2009, manifestou-se a “Grande Depressão” de acordo com o Fundo Monetário Internacional. Foi assim chamada por ter sido a maior recessão global desde a década de 1930. O que constituiu inicialmente uma crise financeira e de hipotecas *subprime* nos Estados Unidos da América alastrou-se até ao colapso da economia europeia, com especial incidência nas economias dos países europeus do sul. Devido à incapacidade financeira de se refinar sem ajuda de terceiros, o governo português apresentou um pedido de resgate financeiro. Formalizado o pedido de assistência em 2011, as medidas de austeridade daí

¹Este artigo recebeu o apoio do CHAM (NOVA FCSH/UAc), através do projeto estratégico patrocinado pela FCT (UID/HIS/04666/2019).

resultantes geraram um impacto nas condições de vida em Portugal que inevitavelmente conduziram à contestação social generalizada. No final de 2012, a taxa de desemprego disparou para valores acima dos 15%, ao mesmo tempo que atingiu cerca de 40% dos jovens. Cerca de 30% dos contratos de trabalho era a termo. Em 2013, perto de 20% dos portugueses tinha emigrado (SOEIRO, 2014, p. 63). Às greves e manifestações nas ruas, em que se empunharam as bandeiras negras simbolizando a fome, juntou-se a frase de protesto “povo unido jamais será vencido”, tantas vezes repetida depois de 1974. Grupos de resistência popular interromperam sessões parlamentares e outros eventos sociais, cantando *Grândola Vila Morena*, ato que ficou conhecido como *grandolar*.

A ação coletiva subjacente ao movimento de protestos de rua constitui-se muito impulsionada pelas dinâmicas geradas na Internet, mostrando uma “mobilização emocional” que transformava desespero em “entusiasmo” e empenhamento no espaço público (SOEIRO, 2014, p. 7). O apelo inicial ficou ligado ao movimento *Geração à Rasca*, que associava a ideia de precariedade aos jovens, pertencentes à *Geração Y* ou *Millennials* (SOEIRO, 2014, p. 7). Não obstante, e tendo em conta a precariedade generalizada das condições de trabalho e emprego, a adesão foi massiva, podendo afirmar-se que o movimento de protestos foi “intergeracional na sua composição e muito diverso no tipo de reivindicações”, com particular incidência nas questões ligadas ao trabalho e emprego e no descontentamento em relação ao Governo e à corrupção, não divergindo, por isso, significativamente de outros movimentos que ocorreram em Madrid ou em Nova Iorque, tais como os *Acampados*, *Indignados* e o *Occupy* (SOEIRO, 2014, p. 8). Estas formas de protesto, bem como a concentração em frente à Assembleia da República no dia 14 de novembro de 2012, que juntou diversas organizações e que ficou marcada pela intervenção policial, reativava a memória do 25 de Abril e do período pós-revolucionário cujo quadragésimo aniversário se celebrava em 2014. Pertencente à memória deste período, ficou a concentração em frente à Assembleia da República no dia 10 de novembro de 1975 conhecida para a posteridade como “Cercos à Constituinte”.

Particularmente desde a década de 80, a Revolução dos Cravos constituiu-se em objeto de confrontação na gestão das políticas de memória consoante os respetivos partidos tiveram assento no governo. Conforme evidencia o trabalho de Manuel Loff (2015) sobre as políticas de memória do 25 de Abril, as políticas de memória da direita política evitavam explorar o passado político e o testemunho da resistência ao Estado Novo, afastando o testemunho e a memória da exposição pública e posicionando-os na esfera da intimidade familiar e individual. O início do período de austeridade imposto pela Troika (Fundo Monetário Internacional, Comissão Europeia e Banco Central Europeu) coincidiu com o início de um governo de coligação de partidos de direita, liderado por Pedro Passos Coelho. A larga maioria dos membros do governo nasceu na década de 60. Por um lado, o governo mostrou-se claramente acossado pelos protestos e pelo uso de símbolos, tais como os slogans e o *grandolar*, revisitados na contestação social; por outro lado, e ao contrário de governos de direita anteriores, este governo instrumentalizou o uso do cravo na lapela durante as comemorações do 40º aniversário da Revolução, numa

tentativa de “desnaturalizar a revolução” e “banalizar o seu *corpus* simbólico”, tal como o cravo, acentuando igualmente os aspetos mais consensuais na memória da revolução – tal como a conquista da liberdade – e fugindo, desta forma, a uma batalha da memória que potencialmente se lhe podia mostrar desfavorável por a recessão ser facilmente associada à pobreza e à emigração (LOFF, 2015, p. 135-137).

Uma sondagem do Instituto de Ciências Sociais realizada em Abril de 2014 permitiu concluir que o “25 de abril é [para os portugueses] um símbolo positivo que democratizou o país, o principal marco da nossa história” (RIBEIRO, 2014), um “motivo de orgulho” independente da decepção generalizada com o estado da democracia no presente. O contraste entre a revolução como símbolo positivo e a negatividade associada ao regime que a revolução produziu permitiu concluir que os protestos de rua, o *grandolar* e os apelos a um novo abril traduziam um sentimento de desnaturalização do projeto revolucionário que esteve na génese da revolução (LOFF, 2014). Além do mais, esta discrepância constituiu uma diferença significativa face a períodos de recessão em décadas anteriores em que o desespero e desalento face às incertezas em democracia levaram geralmente a uma valorização das certezas autoritárias do salazarismo (LOFF, 2014). Tendo em conta, por um lado, o trabalho permanente de reconstrução da memória da revolução num contexto de confronto político e partidário, particularmente intensificado com o seu quadragésimo aniversário, e, por outro lado, o facto de existir uma geração nascida no final do Estado Novo e nos anos subsequentes à revolução – que se formou com a memória e a herança desses anos, em que termos e de que forma é que se constroem linhas de sentido com a memória de uma revolução para que se possa equacionar uma perspetiva de futuro a partir de uma memória de um passado que não se viveu.

É significativo que durante o período da crise tenham surgido curtas e longas metragens de jovens realizadores que, neste contexto, pensam a memória do 25 de abril. Os quatro realizadores nasceram em democracia: Ivo Ferreira em 1975; Nuno Portugal em 1982; e Margarida Rêgo e Catarina Vasconcelos em 1986. Em si mesmo este facto atesta somente a vontade dos jovens realizadores pensarem o cinema em função da história. Contudo, é assinalável a vontade desta nova geração de realizadores interpelar – utilizando registos e formatos diversos – o seu tempo, em função da Revolução dos Cravos, marco identificado como o início da democracia que sempre conheceram. Em *Águas Mil* (2009), *O Voo da Papoila* (2011), *A Caça-Revoluções* (2013) e *Metáfora ou a Tristeza virada do Avesso* (2014), a revolução e o chamado “período revolucionário” do passado, com toda a complexidade de que ambos se revestem, mostram-se como pontos de referência para o presente; como se afirma em *A Caça-Revoluções*, como se “o passado fosse tudo aquilo que nos restasse para justificar o presente” (0’12”).

Os enredos da longa metragem *Águas Mil* e a curta-metragem *O Voo da Papoila* assentam num registo ficcional. Em *Águas Mil*, Pedro, um jovem encenador, cresceu sob a ausência do pai, Eduardo, um revolucionário que desapareceu no tempo do PREC (Processo Revolucionário em Curso) e sobre

quem nada se diz.² A mãe, a viver em Bruxelas, incumbiu-lhe a missão de desmontar a casa e colocar a avó num lar. Para perceber a peça de teatro político que tem entre mãos e se entender como homem que descobre igualmente que vai ser pai, Pedro tem de desvendar a sua história e a complexidade do período revolucionário, decisiva para a sua história familiar, parcialmente escondida e guardada na casa de família, guiado pela avó e pelos antigos companheiros de Eduardo. A descoberta é um ato de cumplicidade construído com a avó, o amigo de infância, a namorada e a mãe. *O Voo da Papoila* inspira-se na música *Somos Livres* de Ermelinda Duarte e numa conhecida fotografia tirada no dia 25 de abril de 1974 por Eduardo Gageiro e ficciona a existência do fotógrafo, no filme chamado Sebastião, que deseja reunir os outrora fotografados criança Rui e o soldado Joaquim e celebrar essa fotografia em 2009 numa retrospectiva da obra do fotógrafo, intitulada “E tu onde estás 30 anos depois?,” organizada numa galeria de arte.³ Em 2009, Rui é um toxicodependente e ganha uns trocos como estátua de soldado de Abril na Baixa de Lisboa e Joaquim vive desiludido com a vida. *A Caça-Revoluções e Metáfora ou a Tristeza virada do Averso* combina os registos memorialístico, documental e ficcional. Partindo de uma fotografia pessoal, tirada em 1974, a narradora de *A Caça-Revoluções* imagina um diálogo entre uma jovem de 25 anos e um homem de 64 anos, que viveu a revolução na rua com 25 anos, numa rua em Lisboa, em 2013⁴. Ela está disposta a caçar todas as memórias dele para entender o que é uma revolução. Em *Metáfora ou a Tristeza virada do Averso*, Catarina e Nuno, dois irmãos a viver, respetivamente em Lisboa e em Londres, trocam correspondência, tentando resgatar as memórias da mãe falecida há nove anos, as memórias da infância e dos seus pais. O tempo da revolução e do PREC é também o tempo em que os pais se casaram.⁵

2. Do Regresso ao Passado, do Tempo Fragmentado e do Tempo Denso

Em *As Praias de Agnès* (2008), a fotografia é fundamental no processo criativo que a realizadora Agnès Varda desenvolve para encenar o seu regresso ao passado, criando pontes de sentido que reinventam o espaço fundamental do seu percurso e o seu tempo no presente. Na encenação que marca o recuo no tempo, Varda dá passos para trás numa “marcha ré, como todo esse filme”. Também nos filmes dos realizadores portugueses, o retorno no tempo é encenação. Em *O Voo da Papoila*, a repetição da fotografia tirada em 1974 é o

²ÁGUAS MIL integrou a competição internacional do quinto Festival Internacional de Cinema de Santiago do Chile e na secção competitiva do 17º Festival de Cinema de Hamburgo em 2009. Teve estreia nacional no Festival Indie Lisboa no dia 25 de abril de 2009.

³O VOO DA PAPOILA foi a curta metragem vencedora do Festival Caminhos do Cinema Português, Coimbra, em 2011, do Shortcutz Porto de fevereiro em 2012 e recebeu uma Menção Honrosa do Júri Internacional de Avanca, entre outras distinções. Foi pensada como a segunda curta metragem de um projeto que foi pensado como um conjunto de três curtas metragens. A anterior intitula-se *Deus não quis*, realizado por António Ferreira, inspirado na canção popular Laurindinha. A terceira não foi realizada ainda.

⁴A CAÇA REVOLUÇÕES participou na Competição Internacional e na Competição Nacional do Indie Lisboa 2014, fez parte da seleção oficial da Quinzena de Realizadores do Festival de Cannes de 2014 e recebeu uma Menção Especial do FEST New Directors New Films Festival.

⁵METÁFORA OU A TRISTEZA VIRADA DO AVERSSO ganhou o Prémio Internacional de Curtas-Metragens no Festival Cinéma Du Réelem 2014.

retorno impossível de coquetizar: embora Joaquim aceite a contragosto aparecer fardado para ser fotografado de novo na inauguração da Retrospectiva, Rui, que compra droga com o adiantamento de dinheiro com que Sebastião comprara o seu consentimento para ir com ele ao evento, entra em overdose; e porque “já demos todos [o que tínhamos a dar]” (13’13”), o filme termina com a saída de cena de Joaquim e Sebastião, abandonando um Rui adormecido pelas drogas. Em *A Caça-Revoluções*, o diálogo com o passado está inscrito na distância simbólica que pode, contudo, unir a jovem com revoluções por cumprir no presente e o homem com uma revolução no passado, ambos posicionados num extremo da rua à distância de um futuro que inicialmente promete chuva (0’50”). Nos outros dois filmes, o retorno é visualmente encenado. Em *Águas Mil*, é na mesma caravana em que viajou com o pai e a mãe pela última vez quando tinha três anos, que Pedro refaz a viagem por terras alentejanas, ao Parque Western em Tabernas e a Roquetas del Mar em Espanha, e às conversas com Chico e Abafo, camaradas de Eduardo, que fazem despertar no jovem as memórias adormecidas sobre as circunstâncias da morte do pai. Em *Metáfora ou a Tristeza virada do Avesso*, “passar a ponte 25 de abril no sentido de quem entra em Lisboa é como começar de novo” (9’43”). Fazer o contrário e passar a ponte para o outro lado, “para onde não era Lisboa”, é viajar “para onde era o passado” e regressar à década de 70 (10’13”): é uma “viagem-revolução que era para fora, mas que também era por dentro” (10’33”). A imagem da travessia na ponte encerra o retorno metafórico do tempo.

O olhar e a interpelação individuais despertam o que está para além das “grandes memórias”, as memórias oficiais (TRAVERSO, 2005), e encenam retornos a um arquivo pessoal, emocional e íntimo, aquilo que escapa à exposição e visibilidade das memórias oficiais. O papel da fotografia, enquanto objeto visual, é fundamental neste processo. Para Dubois, “[a] *mise-en-film* fotográfica da autobiografia moderna é menos uma questão de imagens reais do que um jogo sutilmente variado de *imagens mentais*” (DUBOIS, 2012). As fotografias tiradas por Sebastião, as fotografias de época, bem como as de família que se descobrem em caixas fechadas, juntamente com os passaportes carimbados e escondidos atrás de molduras, despoletam interpelações e outras memórias que convivem com os cheiros, as cores e sabores soltos e guardados da infância, tais como os cheiros de bolos de chocolate feitos na cozinha em dias de chuva, a caixa chinesa com o cheiro da mãe, a carpete e o sofá de pele que foram palco de brincadeiras e discussões, e os sons das músicas de abril que ajudaram a compor o arquivo pessoal de memórias de família e do tempo que fez estas crianças ficarem adultas, que norteou as suas expectativas e frustrações. Quando Varda (2008) comenta “não sei o que significa reconstituir”, está a afirmar que repetir o passado ou se aproximar dele resulta da vontade de recriar e de mostrar quem é hoje através desse reinventar. Pedro, Sebastião, a jovem de *A Caça-Revoluções*, Catarina e Nuno enveredam por um processo de interpelação do que os fez no presente e da evidência que a história no seu sentido lato e que, naturalmente, engloba os seus percursos, é uma escolha de memórias, silêncios e encadeamentos.

Neste processo de busca, o caçador é uma metáfora que assume uma dimensão significativa nestes filmes; tal como o caçador de histórias do livro de

Galeano com o mesmo título, a procura de histórias responde à urgência de recolha de memórias perdidas como resposta para sentimentos de incompletude e de desajustamento no presente. Em *O Voo da Papoila*, ouve-se o noticiário televisivo que anuncia a subida da taxa de desemprego acima dos 10%, enquanto se veem os sem-abrigo que dormem pelas ruas de Lisboa. Em *A Caça-Revoluções*, uma fotografia de uma rua de Lisboa apinhada de pessoas, tirada pouco depois da revolução despoleta a resolução de uma rapariga, qual caçadora de memórias, em perceber, a partir da memória de 1974, o que significa uma revolução décadas mais tarde. A imagem dessa rua confunde-se com a possível imagem de outras ruas de Lisboa de que apenas se ouvem as muitas vozes das pessoas que participam nas manifestações contra a austeridade. Em *Metáfora ou a Tristeza virada do Avesso*, a tristeza que faz Nuno sentir-se “metade de pessoa, com gavetas cheias de vazio” (0’43”), que o impele escrever a Catarina, a viver em Londres, numa altura em que o Ministro da Saúde aconselha os portugueses a não adoecerem para que se poupe na despesa pública. Em *Águas Mil*, a chuva cai abundantemente ao mesmo tempo como metáfora de um presente cinzento, desarticulado e desconfortável, em que as tarefas se mostram impossíveis: desmontar a casa e encenar a cena final de uma peça de teatro político de forma lógica. Como caçador de memórias, Pedro viaja num tempo de sol para descobrir a história de família, condição para que seja capaz de iniciar um novo ciclo familiar e o trabalho de encenação teatral chegue a bom porto.

Perpassa nos filmes em análise um discurso sobre um tempo que se concebe como *tempofraturado*, por um lado, e *tempo denso*, por outro lado. Godinho (2014) define o tempo *fraturado* como o momento de rutura em que prevalece a perceção de que nada voltará a ser como era e o tempo *denso* como aquele em que “a festa, a revolução, um grande amor [...] colam entre si cada momento, conferindo-lhe uma espessura inaudita e um carácter marcante. [...] o tempo também pode tornar-se denso e viscoso porque se ficou colado a ele, por uma paixão sem remissão, um luto perpétuo – o que ficou aquém da sua concretização e a que se reporta incessantemente.” (GODINHO, 2014, p. 6).

O tempo *fraturado* define-se na fronteira entre o passado e o presente, entre um passado que não vivido ou perdido, o tempo dos pais e da família e o tempo do hoje. Nessa fronteira sobressai a uchronia, ou seja, a nostalgia de um tempo que não chegou a existir para os jovens caçadores de memórias, mas que os define no presente em função de uma série de possibilidades: por exemplo, o que poderia ter sido a vida de Pedro se o pai tivesse sido capaz de lidar com as complexidades do radicalismo revolucionário do período pós-25 abril que inviabilizavam a linearidade de leituras dicotómicas ou se a Pedro soubesse desde sempre estas histórias. Por outro lado, é a figura da avó, com visíveis sinais de demência para a rotina diária no presente, mas guardiã e transmissora da memória do passado. A fratura inscreve-se visualmente nas imagens a preto e branco que iniciam o filme de Nuno Portugal, mostrando a libertação dos presos políticos e a euforia nas ruas no dia 25 de abril de 1974, dia que marca igualmente um período de fratura com o anterior regime, contrastando dramaticamente com as imagens a cores dos sem-abrigo que se amontoam na baixa de Lisboa e que Sebastião vai fotografando. A fratura concretiza-se na filmagem “pelo olhos do tempo d[a mãe]”, “o tempo do antes” (*Metáfora ou a Tristeza virada do Avesso*, 2014, 2’57”) e a não-filmagem das ruas que se enchem

de manifestações contra a austeridade no tempo do agora em *Metáfora ou a Tristeza virada do Averso*, tal como se inscreve na figura do homem de 64 anos que viveu uma revolução com 25 anos em 1974 e a rapariga de 25 anos que vive num tempo de crise sem revoluções e que gostaria de saber como elas se constroem em *A Caça Revoluções*. Tal como a fotografia de 1974 não se pode repetir em 2011, as músicas e as vozes de 1974 não voltam a acontecer em 2013. Da revolução e do período que se lhe seguiu, aparenta restar somente o soldado com um cravo pendurado no cano da espingarda, o homem-estátua em que Rui se tornou para ganhar algumas moedas por dia, um conjunto de bonecos-marionetas, representando as principais figuras do marxismo-leninismo que Abafo guarda em casa, no Alentejo, o busto de Lenine que Joaquim tem a um canto na sua casa desalinhada e as fotografias da revolução que compõem a Retrospetiva, evento cultural que se inaugura numa galeria no centro de Lisboa. São os sinais da "comoditização" da memória a que conduziu o neoliberalismo económico, forma resultante dos caminhos que a democracia teceu depois de 1974 que reduziu os indivíduos ao seu valor produtivo e rentável, ditando o desaparecimento do "horizonte de expectativas" e reduzindo a experiência do passado ao valor de uma medalha. Nesse sentido, a exibição de uma fotografia de uma revolução como troféu na mesa de cabeceira é um projeto impossível porque falta a dimensão da experiência dos sentidos para a sua visualidade ter relevância (*A Caça Revoluções*, 6'42").

Num tempo em que se gere o "silêncio d[e um]a geração" (*Águas Mil*, 2009, 0'32"38") e o crescimento de uma outra geração sem respostas, a densidade do tempo é medida na memória das experiências nos dias da revolução vividos por Sebastião, Joaquim e Rui e no luto relativamente à não concretização das suas expectativas em *O Voo da Papoila*, na procura do tempo dos dias da revolução que foi também o tempo da mãe em *Metáfora ou a Tristeza virada do Averso*, no tempo da luta armada durante o período revolucionário que foi o tempo do pai e do princípio da infância do Pedro, incapaz de compreender Eduardo e de reconhecer outra ligação para além das pareências físicas; o silêncio sobre o período da luta armada permite uma subtil comparação com as lutas entre cowboys, reforçada pela contínua encenação das circunstâncias da morte de Eduardo como parte de um número de Chico que trabalha como cowboy no Parque Mini Hollywood, perto de Almeria, em *Águas Mil*, e na densidade de uma fotografia que para quem nasceu depois do tempo fotografado se torna difícil encontrar pontos de referência em *A Caça Revoluções*. A condensação de um tempo contida nas expressões "o menino cresceu" (*O Voo da Papoila*, 2011, 1'14") ou "o miúdo cresceu" (*Águas Mil*, 2009, 00'30"09") proporciona mais perplexidade do que resposta.

3. Dos Caçadores de Troféus e dos Caçadores de Memórias

Se, nas cerimónias oficiais do quadragésimo aniversário do 25 de abril de 2014, e ao mesmo tempo que o representante dos Capitães de Abril não foi autorizado a discursar na Assembleia da República, o uso do cravo vermelho na lapela do poder político está mais próximo de um troféu do passado exibido sob o signo da austeridade, nos filmes em análise procura-se a ligação emocional

com a memória da revolução.⁶ Uma das cenas mais marcantes em *O Voo da Papoila* é a descoberta do imenso mural *Somos livres/ Não voltaremos atrás* (7'23") que decora o abrigo de Rui e que Sebastião descobre e fotografa quando o visita para o convencer a ir com ele à Retrospetiva.⁷ Neste mural, são papoilas vermelhas que substituem os cravos que, pintadas em filas sucessivas e de baixo para cima se transformam progressivamente em gaivotas. A ligação de sentidos entre as papoilas e a liberdade é sugerida já em "Somos livres", a canção que inspirou este filme. As papoilas vermelhas, as mesmas flores que também se usam na lapela no Reino Unido para simbolizar a esperança e a memória dos soldados ingleses tombados na I Guerra Mundial, respondem aos desafios de uma iconografia que não pode significar necessariamente o mesmo para uma geração diferente, que vive de forma diferente e cuja memória do passado é necessariamente diferente.⁸ É a liberdade e a democracia e não o golpe militar e o momento histórico. Talvez por isso, os cravos vermelhos nunca sejam uma opção visual central em qualquer destes filmes. Saliente-se a esse propósito, em *Águas Mil*, a cena quando Pedro se encontra no meio da habitual descida das pessoas com cravos na mão e ao peito, na Avenida da Liberdade, no dia 25 de abril. Nela é a perplexidade do jovem que se torna central, como que em busca de sentidos para o que vê. Por outro lado, é no tempo de austeridade com impacto social generalizado que a conquista da liberdade, a conquista de abril que reúne maior consenso, se pode constituir em objeto de interpelação ao passado. E é igualmente o momento em que se questiona como conseguir a necessária superação da alienação no presente.

Etiènne Balibar defende que, tal como a alienação, a revolução não é um conceito histórico; é antes "o fim da história, o instante absoluto da reunião do homem consigo mesmo, e a ideologia da alienação [...] encerra-se [...] na utopia do *paraíso reencontrado*" (BALIBAR, 2014, p. 239). Nesse sentido, desenvolve igualmente que o passado sustenta as expectativas revolucionárias que se cumpriram e o futuro é idealizado em termos da representação do passado (Balibar, 2017). Deste modo, defende a *praxis revolucionária* como exercício contínuo de resistência como forma de superação da dialética entre política e história. Nos filmes em análise, o presente é um tempo de alienação. A crise social do presente repercute-se no sentimento de alienação individual.

A procura de ligações de sentido com o passado através do arquivo de

⁶ Salienta-se igualmente a substituição da memória pessoal como forma de rejeição da memória do 25 de abril apontada por Assunção Cristas, nascida em 1974. Devido à saída forçada dos pais de Angola, a família da presidente do CDS-PP celebra o aniversário de casamento dos pais de Assunção de Cristas, casados no dia 25 de abril, rejeitando referências ou associações à revolução dos Cravos: em DINIS, Rita. 25 de Abril. Eles ainda não eram nascidos, mas contaram-lhes como aconteceu. *Observador*, 24 abril 2017. Disponível em: <<https://observador.pt/especiais/25-de-abril-eles-ainda-nao-eram-nascidos-mas-contaram-lhes-como-aconteceu/>>. Acesso em jul. 2019.

⁷ O mural foi pintado por Miguel Januário especialmente para servir de cenário no filme de Nuno Portugal, sendo igualmente uma forma de sublinhar a importância da memória dos murais nos anos que se seguiram à revolução.

⁸ "Uma papoila crescia, crescia, grito vermelho num campo qualquer. Como ela somos livres, somos livres de crescer", in "Somos Livres", Ermelinda Duarte. No dia 11 de novembro celebra-se no Reino Unido, o *Remembrance Day* (Dia da Lembrança) ou o *Poppy Day* (Dia da Papoila), assinalando o Armistício que pôs fim a Primeira Grande Guerra. De acordo com a história, a escolha da papoila deve-se ao facto de esta flor se ter propagado nos campos de batalha da Europa depois da guerra.

memórias pessoais, mais explícito em *Águas Mil* e *Metáfora ou a Tristeza virada do Averso*, é uma forma de superar a alienação. Assim, o 25 de abril de 1974 gera menos sentido como projeto político-partidário revolucionário do que como um *tempo de família perdido*, o tempo da “tribo” (*Águas Mil*), o “tempo da mãe” (*Metáfora ou a Tristeza virada do Averso*) ou o tempo [d]”aquilo que procurava [que] estava no espaço que existia entre os dois” (*A Caça Revoluções*). A imagem de um grande elefante que surge como derradeira metáfora que dá título a *Metáfora ou a Tristeza virada do Averso* surge como uma opção visual particularmente sugestiva: a memória que “leva dentro dela um país e uma mãe que já só existe através das nossas memórias” (28’20”). Neste, na recusa em esquecer, estabelecem-se sentidos entre *mãe* – como origem e a que nutre – e *país* – que se torna, por isso, menos pátria, a terra natal, e mais próxima da *mátria*, transmissão de memórias afetivas através da figura feminina, residindo neste nexa a práxis revolucionária que impede o olvido. A metáfora da memória extraordinária é a recusa do esquecimento e o início da resistência.⁹ É a percepção da aceitação das circunstâncias da morte do pai como princípio da resistência contra o esquecimento que faz Pedro continuar com a sua vida e resolver o final da peça de teatro.

Assim, a memória da revolução aproxima-se mais da *praxis revolucionária*, conforme enunciada por Balibar, exercício contínuo de resistência de superação da alienação da geração pós-revolução no presente e de reconstrução de sentidos. A apropriação do passado – por direito de memória própria e não como troféu –, é a redenção no presente, a partir do qual se perspectiva o futuro.

Agradecimentos

Agradeço à Catarina Vasconcelos e à Margarida Rêgo a gentileza de me terem dado acesso ao visionamento dos filmes, respetivamente, **METÁFORA OU A TRISTEZA VIRADA DO AVESSE** e **A CAÇA REVOLUÇÕES**.

Referências Bibliográficas

ÁGUAS MIL. Realizador: Ivo Ferreira. Produtor: François D’Artemare, Maria João Mayer, Argumento: Ivo Ferreira, Rudolfo Wedeles, Manuel Mozos, Abel Neves, Margaret Clover, José Maria Vieira Mendes, Jeanne Waltz, 2009, 76’

AS PRAIAS DE AGNÈS. Argumento e Realizador: Agnès Varda. Produtor: Cecilia Rose. Produtora: Cine-Tamaris, 2008. DVD Midas Filmes, 110’.

BALIBAR, Étienne. The idea of Revolution: Yesterday, Today and Tomorrow. Palestra apresentada na Conferência *Rethinking Europe in Intellectual History*. Org International Society for Intellectual History, Universidade of Crete, Rethymon, 3 May 2016; revisto com alterações e nova conclusão em 6 maio 2017 no Megaron Lecture Hall em Athens, comoparte de *Birkbeck in Athens Lectures in Critical and Cultural Theory*. Disponível em:

⁹ A propósito da importância da figura feminina como transmissora de memória, saliente-se em *Águas Mil* a figura da avó de Pedro que, entrecruze estados de alienação em que entoa canções de embalar com o articular de memórias sobre a participação do filho na luta armada nos tempos do PREC e que contou com a sua cumplicidade.

«<http://blogs.law.columbia.edu/uprising1313/etienne-balibar-the-idea-of-revolution-yesterday-today-and-tomorrow/~.>». Acesso em Jul 2019.

_____. As ideologias pseudomarxistas da alienação. Trad. Maria Leonor Loureiro. In: *Caderno Cemarx*, n.7, p.229-246, 2014. Originalmente publicado como *Lesidéologies-pseudo-marxistes de l'aliénation*. Clarté, n.59, pp.28-30, 35, jan 1965.

A CAÇA-REVOLUÇÕES. Realizador, Argumento e Produtor: Margarida Rêgo, Produtora: Royal College of Arts, Vimeo, 2013, 11'

COSTA, José Filipe. Quando o cinema *faz* acontecer: o caso Torre Bela. In: *Arquivos da Memória: Antropologia, Arte e Imagem*, ns. 5-6 (nova série), p.166-191, 2009.

DINIS, Rita. 25 de Abril. Eles ainda não eram nascidos, mas contaram-lhes como aconteceu. In: *Observador*, 24 abril 2017. Disponível em: «<https://observador.pt/especiais/25-de-abril-eles-ainda-nao-eram-nascidos-mas-contaram-lhes-como-aconteceu/>». Acesso em: jul. 2019.

DUBOIS, Philippe. A Imagem Memória ou a *mise-en-film* da fotografia no cinema autobiográfico moderno. *Revista Laica* (Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual), São Paulo, v.1, n.1, p.1-37, jun. 2012. Disponível em «<http://www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/wp-content/uploads/2012/06/A-IMAGEM-MEMORIA31.pdf>». Acesso em: jul. 2019.

GODINHO, Paula; FONSECA, Inês; BAÍÁ, João (coords.). *Resistência e/y Memória – Perspectivas Ibero-Americanas*. Lisboa: IHC-FCSH/UNL, 2014. 339 p. Disponível em: «<http://hdl.handle.net/10362/16123>». Acesso em: jul. 2019.

LOFF, Manuel. Estado, democracia e memória: políticas públicas da memória da ditadura portuguesa (1974-2014). In: LOFF, Manuel, PIEDADE, Filipe, COUTELO, Luciana Castro (orgs), *Ditaduras e Revolução: democracia e políticas de memória*. Lisboa: Almedina, 2015, 463 p., p. 23-143.

_____. A Memória da Ditadura e da Revolução. *Público*, 17 abril 2014. Disponível em: «<https://www.publico.pt/2014/04/17/politica/opiniao/a-memoria-da-ditadura-e-da-revolucao-1632560>». Acesso em: jul. 2019.

METÁFORA OU A TRISTEZA VIRADA DO AVESSO. Realizador, Argumento e Produtor: Catarina Vasconcelos. Produtora: Royal College of Arts, Vimeo, 2014, 32'.

O VOO DA PAPOILA. Realizador: Nuno Portugal. Argumento: Miguel Triantafillo, Produtor: António Ferreira; Tathani Sacilotto, Produtora: Persona Non Grata Pictures, Co-Produtor: RTP, 2011, 15'.

RIBEIRO, Nuno. Não há fosso entre a esquerda e a direita sobre o 25 de Abril, revela sondagem do Instituto de Ciências Sociais. *Público*, 14 abril 2014. Disponível em: «<https://www.publico.pt/2014/04/14/politica/noticia/nao-ha-fosso-entre-a-esquerda-e-a-direita-sobre-o-25-de-abril-revela-sondagem-do-instituto-de-ciencias-sociais-1632219>» Acesso em: jul. 2019

SOEIRO, José. Da Geração à Rasca ao Que se Lixe a Troika. Portugal no novo ciclo internacional de protesto. *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Porto, v.28, p.55-79, 2014.

TRAVERSO, Enzo. *Le passé, modes d'emploi: histoire, mémoire, politique*. Paris: La Fabrique Éditions, 2005.