





OLHARES CINEMATOGRAFICOS SOBRE A REVOLUÇÃO DOS CRAVOS

CINEMATOGRAPHIC VIEWS ON THE CARNATION REVOLUTION



Róbson Pereira da Silva¹

 <https://orcid.org/0000-0001-6517-0842>
 <http://lattes.cnpq.br/5608673598392485>

Grace Campos Costa²

 <https://orcid.org/0000-0002-8449-7178>
 <http://lattes.cnpq.br/3230047528753742>

Lays da Cruz Capelozi³

 <https://orcid.org/0000-0002-4632-0742>
 <http://lattes.cnpq.br/8785972568211269>

Recebido em: 01 de outubro de 2024.

Aprovado em: 28 de outubro de 2024.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.22007>

1 Professor Adjunto do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Doutor em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Graduado em História pela Universidade Federal de Mato Grosso/Campus Universitário de Rondonópolis. Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Goiás (Mestrado). E-mail: rpsilva@ufscar.br

2 Mestra em História, pela Universidade Federal de Uberlândia, na linha Linguagem, Estética e Hermenêutica. Membro do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura - Nehac. E-mail: gracecamposcosta@gmail.com

3 Doutora em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pela mesma instituição, concluiu o Mestrado em História e o Curso de Graduação em História - Bacharelado e Licenciatura. Editora assistente das Edições Verona (editora de livros acadêmicos). Membro do NEHAC - Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura e da Rede de Pesquisa em História e Cultura no Mundo Contemporâneo. E-mail: syalcc@gmail.com

RESUMO: A Revolução dos Cravos foi uma das mais significativas mudanças políticas em Portugal, representando um ponto de virada crucial na sua história. Neste artigo, nossa intenção é explorar como esse evento se refletiu em produções cinematográficas. Para isso, selecionamos dois documentários: "Torre Bela" (Thomas Harlan, 1977) e "As Armas do Povo" (Glauber Rocha, 1975), que foram realizados durante os acontecimentos, com o objetivo de evidenciar as ambivalências desse processo histórico. Também incluímos um filme de ficção, "Non ou a Vã Glória de Mandar" (Manoel Oliveira, 1990), que rememora a história portuguesa por meio de suas derrotas, promovendo uma reflexão sobre a construção e edificação da nação até o momento da guerra colonial. Diante dessas obras, buscamos ressaltar e examinar os ecos desse evento na perspectiva histórica da sociedade portuguesa, formando, assim, um caleidoscópio de representações narrativas sobre a Revolução dos Cravos. Para sustentar parte das nossas análises, dialogamos com interpretações sobre as linguagens documental e ficcional que o cinema comporta, referenciando Xavier (2013), Junqueira (2010), Ramos (2008) e as investigações sobre a Revolução de Hannah Arendt (2014, 2010).

Palavras-chave: Revolução dos Cravos; Narrativas cinematográficas; processo revolucionário português; Thomas Harlan, Manoel de Oliveira; Glauber Rocha

ABSTRACT: The Carnation Revolution was one of Portugal's most significant political changes, representing a crucial turning point in its history. In this article, we intend to explore how this event was reflected in film productions. For this, we selected two documentaries: "Torre Bela" (Thomas Harlan, 1977) and "As Armas do Povo" (Glauber Rocha, 1975), which were made during the events, to highlight the ambivalences of this historical process. We also included a fiction film, "Non ou a Vã Glória de Mandar" (Manoel Oliveira, 1990), which recalls Portuguese history through its defeats, promoting a reflection on the construction and improvement of the nation until the moment of the colonial war. Before these works, we highlight and analyze the echoes of this event from the historical perspective of Portuguese society, thus forming a kaleidoscope of narrative representations about the Carnation Revolution. To support part of our analyses, we dialogue with interpretations about the documentary and fictional languages that cinema involves, referencing Xavier (2013), Junqueira (2010), Ramos (2008) and the investigations into Hannah Arendt's Revolution (2014, 2010).

Key words: Carnation Revolution; Cinematic narratives; Portuguese revolutionary process; Thomas Harlan, Manoel de Oliveira; Glauber Rocha.

"a história deste filme não cabe nas imagens de alegria de um povo, não são apenas as palavras libertas nas bocas dos explorados e dos oprimidos"

(Glauber Rocha)

Filmes, filmes, os melhores se assemelham aos grandes livros que, por sua riqueza e profundidade, dificilmente são penetráveis.

(Manoel de Oliveira)

Quando nos referimos à Revolução dos Cravos, nos designamos a falar do esfacelamento e da derrota da ditadura mais longa da Europa Ocidental do século XX. Foram quarenta e oito anos de ditadura em solo português, incluindo a experiência da guerra colonial no solo africano, entre 1961 e 1974. O elemento de peculiaridade da Revolução dos Cravos, em relação a outros processos revolucionários, está na capacidade que um exército, por meio de soldados intermediários, teve de impulsionar um país em ditadura para a via progressista, independentemente de questões partidárias. Porém, a partir disso, especialmente em 1975, a esquerda pôde se aproximar da população, no que se convencionou chamar de Processo Revolucionário em Curso que, segundo José Rebelo¹ oportunizou a liberação das utopias e a polifonia dos inconformados.

Foi nessa altura que começaram as ocupações das fábricas que passaram a ser geridas por comissões de trabalhadores. Foram ocupadas propriedades agrícolas no Alentejo, os grandes latifúndios, com a criação de unidades colectivas de produção. O Partido Comunista tinha uma posição forte junto destas comunidades, impulsionando e encorajando essas ocupações. Mas o movimento alargou-se muito, não era só o Partido Comunista. Houve uma multiplicidade de organizações da esquerda mais radical que participavam também neste movimento. E, sobretudo, o que é extraordinário é que havia gente que se manifestava e gente que gritava nas ruas sem pertencer a nenhum partido. Foi uma espécie de libertação das vozes e das utopias das pessoas que pensavam que conseguiam tudo realizar e que se juntavam. Juntava-se um grupo e ocupava, mesmo sem ser com um partido político a apoiar. Nessa altura fala-se muito do poder popular, o poder popular que extravasa as próprias dimensões partidárias. [...] Não estava muito claro o que é que as pessoas queriam efectivamente fazer, qual era o modelo político. Quase que podíamos pensar nesse modelo mais pela negativa do que pela positiva, isto é, pensava-se democracia, sim senhor, mas não na democracia tradicional europeia. Daí que alguns grupos e até mesmo militares fossem apelidados de terceiro-mundistas porque pensavam um bocado naquele sonho do terceiro mundo. Não havia uma ideia muito clara quanto às instituições a criar, mas havia uma vontade clara que era de fazer alguma coisa de diferente. No género de economia directa, das tomadas de decisão por grupos de trabalhadores informais, etc, sem serem enquadra-

¹ José Rebelo, além de professor e pesquisador, foi correspondente do jornal *Le Monde* em Portugal durante o período em causa (e até 1991).

dos politicamente. Foi extraordinário. Depois, há uma confrontação entre duas legitimidades: a legitimidade eleitoral, sobretudo pelo Partido Socialista, e a legitimidade revolucionária, sobretudo pelo Partido Comunista. O Partido Comunista, que invocava, para defender a sua posição como expressão da legitimidade revolucionária, a resistência contra o salazarismo e os seus heróis e os anos que passaram na cadeia e as torturas a que foram sujeitos. O Partido Socialista não tinha este passado. O Partido Socialista tinha sido criado na Alemanha pouco tempo antes. O que sucedeu foi que, em 25 de Abril de 1975, um ano imediatamente após a Revolução dos Cravos, houve eleições para a Assembleia Constituinte e o Partido Socialista teve um resultado absolutamente inesperado que ultrapassou os 37%. Quer dizer, as pessoas tinham um bocado a ideia que o poder estava na rua e, portanto, atribuíam ao Partido Comunista uma grande força junto do povo, que não se traduziu em termos eleitorais. Em contrapartida, o PS, que até então estava mais ou menos ausente dessas manifestações de rua, foi o PS que captou essa maior atenção eleitoral. E isso permitiu ao PS assumir-se como representante dessa legitimidade eleitoral. E deu-se a eclosão do chamado ‘caso República’ que teve uma grande repercussão, nomeadamente em França. (RFI, 2024, s.n.)

Tratou-se, então, do momento histórico “refundador da democracia portuguesa” (ABREU, 2014, p. 49), com uma busca ampla e diversa de legitimidades de segmentos políticos e sociais. Mário Matos (2014), na ocasião do Colóquio dos 40 anos da Revolução dos Cravos, refere-se a esse processo como autolibertação que foi formulado, mobilizado e aprovado pela sociedade portuguesa, bem como o empreendimento da derrubada da condição de isolamento português promovido desde o Estado Novo de Salazar diante do cenário europeu. Nas palavras de Mário Matos (2014, p. 11):

Depois dum longo período de (auto)isolamento que votaria Portugal a um tendencial silenciamento internacional, sobretudo devido à anacrónica obsessão do regime moribundo do Estado Novo em manter o seu império colonial, o país passaria a estar, literalmente da noite para o dia, “nas bocas do mundo”. Se para os observadores mais atentos da política nacional poderia haver sinais e rumores que indicariam, ainda que de forma muito ténue, uma reviravolta política em Portugal, certo é que a comunidade internacional foi, modo geral, tomada de completa surpresa pelos acontecimentos revolucionários ocorridos naquele pequeno país na extrema periferia da Europa. Como referem Vieira e Monico (2014: 19) num volume recente dedicado ao impacto do 25 de Abril e do PREC na imprensa internacional, dum momento para o outro, Portugal passou a ocupar “primeiras páginas de jornais, capas de revistas e aberturas de noticiários radiofónicos e televisivos um pouco por todo o mundo, com uma intensidade que nunca antes ocorrera na sua História.”

Essa mobilização inicialmente promovida por soldados, diante da fadiga da guerra colonial, buscou interromper o poder do uso legítimo da força pelo Estado, de modo a questionar as suas próprias operações nas colônias africanas, como em Moçambique, Angola, Guiné, São Tomé e Príncipe e Cabo Verde, a partir de uma atitude antidisciplinar, o que o difere do *modus operandi* das forças armadas na América Latina, especialmente, no Brasil, Argentina e Chile, onde as forças

militares estiveram alinhadas a projetos ditatoriais, na década de 1960. É lícito apontar que a ditadura salazarista começa com um golpe militar e termina com outro. Lincoln Secco (2013, p. 366) aponta que a Revolução Portuguesa possui um duplo posicionamento peculiar; de um ponto ela é “europeia”, encerrando o “último palco leninista” do Velho Mundo; e, em outro ponto, ela é “africana”, respondendo a uma insurreição anticolonial enquanto incorpora também os ideais e guerras de libertação nacional dos povos da África (alvo da colonização portuguesa) que perdurou por quatorze anos, destacando por exemplo figuras de luta como Amílcar Cabral (articulador da luta de independência na Guiné-Bissau)².

Lincoln Secco (2013) aponta que a Revolução em Portugal foi inicialmente um golpe militar para salvar a “dignidade” dos militares contra um regime que levou à derrota colonial. Para Secco, a Revolução dos Cravos levou a uma contradição entre a legitimidade popular e a hierarquia militar formal. O papel dos militares mudou do apoio colonial para ações anticoloniais, influenciado por contextos internacionais e locais mais amplos. A Revolução teve como objetivo dismantlar as estruturas coloniais e fazer a transição para a democracia, com vários modelos democráticos considerados.

Sobre isso, Pamela Peres Cabreira (2019, 02) aponta:

Podemos afirmar que a Revolução de abril de 1974 inicia com as revoluções africanas em prol da libertação das amarras coloniais que já duravam séculos. Com o início dos confrontos em 1961, Portugal viria a mudar toda a sua estrutura econômica para sustentar o insustentável. A utilização dos termos para designar estas guerras de guerrilha perpassa por questões ideológicas que não cabem espaço neste artigo para serem discutidas, contudo, é importante demarcar que “Guerra Colonial” geralmente é usado na historiografia para designar o período de 1961 a 1974 contra as lutas independentistas das colônias africanas.

Assim, para Pamela Peres Cabreira (2019), a Revolução dos Cravos em Portugal foi um ponto fulcral na transição do autoritarismo para a democracia portuguesa, sobretudo no anseio por mudanças sociais e políticas significativas. O processo da revolução foi caracterizado por lutas sociais, movimentos de trabalhadores e desafios econômicos, levando a uma estrutura de poder paralela dos trabalhadores e a uma subsequente crise econômica.

2 Embora Amílcar Cabral tenha fundado o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), que preconizava a independência das colônias, a luta armada que dirigiu ocorreu apenas na Guiné e não em Cabo Verde.

A revolução documentada pelas lentes do cinema (*Torre Bela* e *As Armas e o Povo*)

O foco no controle organizado da produção pelos trabalhadores foi visto como crucial para a transição socialista e o avanço do processo revolucionário. Sobre isso, podemos nos remeter ao filme documentário franco-alemão *Torre Bela*, de Thomas Harlan, que trata da ocupação da herdade Torre Bela, no Ribatejo, em 23 de abril de 1975, tendo como desdobramento a criação de uma cooperativa de trabalhadores do campo. As atividades de luta dos trabalhadores foram filmadas por Harlan durante oito meses, nas terras improdutivas, atuante apenas na especialização de silvicultura, de aproximadamente cento e cinquenta mil hectares, pertencentes ao Duque de Lafões; sendo este um dos cenários de desenvolvimento político e revolucionário encabeçados por sujeitos precarizados que desejavam reorganizar a vida comunitária e o mundo do trabalho agrícola.

Em *Torre Bela*, podemos ver vividamente como as palavras dos ocupantes não eram apenas usadas para se posicionarem em relação à velha ordem social deposta, mas também em relação uns aos outros dentro da própria cooperativa. As palavras ditas em público tornavam-se um instrumento de posicionamento e reorganização comunitária. Isto é patente, por exemplo na sequência da eleição tumultuosa de uma comissão da Junta, nas discussões sobre quem detinha o poder no interior do grupo, a propriedade colectiva de uma pá ou enxada concretas ou sobre questões logísticas – o uso a dar ao Palácio, o funcionamento de um refeitório, quem cozinhará ou o calendário diário das actividades. A intensidade destes momentos é proporcionada pela montagem de longos planos-sequência com som directo, de onde emergem as contradições e as dúvidas dos ocupantes. Ora, em muitos dos filmes que atrás referimos, a palavra e a voz são sempre pronunciadas depois do acontecimento e não no seu interior. São muitas vezes reflexões de algo que já passou. Possuem obviamente um valor testemunhal, mas, muitas vezes, são proferidas numa situação visivelmente construída para a câmara, como é o caso das entrevistas ou depoimentos. Além disso, a palavra e a voz têm neste tipo de cinema a função de enquadrarem, contextualizarem e intervirem de forma directa sobre a organização das imagens. (COSTA, 2011, p. 227)

Para Alexandra Sofia Miranda dos Santos (2017), esse filme traz uma abordagem materialista aos processos sociais da revolução portuguesa, sobretudo por Harlan dimensionar o trabalhador enquanto sujeito político “até o momento da intervenção da força militar contrarrevolucionária, como mostra o final do filme” (SANTOS, 2011, p. 07). Para Santos, o filme se interessa pelas contradições da Revolução dos Cravos, assim empreende a narrativa fílmica sob o ponto de vista da ambiguidade:

As personagens da película *Torre Bela* afirmam-se pela sua ambiguidade, apesar da sua postura política determinada, no momento mais radical e incerto da Revolução. E, é talvez nestes termos, que podemos compreender a representação dos militares do Movimento das Forças Armadas (MFA) no filme, do ponto de vista da “neutralidade” em relação à luta dos trabalhadores, desconstruindo o mito criado em torno da ideia de militar “herói” e “revolucionário” que domina algumas histórias sobre a Revolução

portuguesa. E, ao mesmo tempo, por hipótese, aludindo ao “vazio de poder” que dominou o período da democracia-direta ou de duplo-poder (25 de abril de 1974 - 25 de novembro de 1975), assim designado por Arcary (2004) e Varela (2011). A abordagem cinematográfica ao processo revolucionário português, de que trata o filme, resgata da raiz do cinema-verdade a perspectiva materialista e histórica que o filme *Chronique d'un Été* (Crônica de um Verão) parece superar pela preferência dada à lógica do pensamento formalista. Neste caso, opõem-se no debate entre Rouch, Morin e Harlan duas formas distintas de produção de conhecimento implicadas na aproximação ao conceito de cinema-verdade: uma assente na dimensão subjetiva; e a outra na integração das dimensões subjetiva e objetiva na abordagem aos fenômenos da vida social. (SANTOS, 2017, pp. 15-16).

Figura 1 – Cena de Torre Bela, de Thomas Harlan. Wilson e Eugénio em um acalorado diálogo. Eugénio expressa preocupação com o fato de a cooperativa assumir seus pertences de trabalho, até mesmo suas roupas, levando à percepção do impacto da experiência de coletivização.



FONTE: <https://filmspota.pt/artigo/torre-bela-o-mais-marcante-documentario-do-periodo-a-seguir-ao-25-de-abril-disponivel-online-de-forma-gratuita-11692/>

Nesses termos, na figura 01, podemos observar a cena que registra e captura um evento micro-histórico em que o agricultor, Eugénio, questiona as diretrizes da Cooperativa Agrícola Popular da Torre Bela, mostrando as complexidades e contradições da situação que se desenrola. Assim, a representação se faz com Wilson Zabu parado do lado de fora da residência dos trabalhadores na fazenda, quando é questionado por Eugénio acerca do valor de sua ferramenta de trabalho. Enquanto o trabalhador permanece invisível, sua resposta pode ser ouvida indicando sua incerteza sobre o valor da ferramenta. Wilson reitera sua associação com a cooperativa, no processo de coletivização. A interação entre Wilson e Eugénio permanece ininterrupta na cena. Cinematicamente, o diálogo não retrata a oposição conflitante entre Wilson e o fazendeiro, enfatizando mais a discussão cooperativa sobre a propriedade coletiva dos meios de produção. O foco está na continuidade que une os dois personagens, em vez de qualquer ruptura em seu relacionamento. Segundo Alexandra Sofia Miranda Dos Santos (2017, pp. 178-179), o potencial conflito de perspectivas é sugerido por meio dos

cortes estabelecidos no processo de montagem do filme³, sobretudo, entre os retratos de Wilson e Eugénio, contrastando com as fotos de outros agricultores observando a conversa. Esses personagens são observadores passivos, não se engajando prontamente no conflito dialogado, isso, até Maria entrar em cena segurando uma panela, preenchendo a lacuna entre os dois trabalhadores e o grupo. Maria apoia a sugestão de Wilson de garantir a ferramenta cooperativa fazendo com que o trabalhador doe sua própria ferramenta, fortalecendo assim a cooperativa. Essa cena aponta para as contradições próprias do processo de luta.

José Filipe Costa (2011) nos apresenta que esse filme de Thomas Harlan é visto como uma construção narrativa com um enredo dramático seguindo os códigos narrativos clássicos, semelhante ao cinema documentário observacional⁴. O autor compreende que a imagem em questão (figura 1) seja reveladora do desenvolvimento das tensões pós-revolução, evidenciando as dúvidas de um agricultor em relação ao processo de coletivização surgido na constituição das atividades da cooperativa. Nesse sentido, o registro de Harlan destaca a autenticidade da situação política em *locus*, sem recorrer a estratégias argumentativas exteriores, assim basta registrar. É importante, neste filme, destacar essa autenticidade de forma quase espontânea e compreender as preocupações genuínas do agricultor, a fim de estabelecer um diálogo eficiente sobre a coletivização resultantes dos processos da revolução. Ao reconhecer e abordar essas questões com um olhar testemunhal e participativo da câmera, é possível promover um entendimento mútuo e encontrar soluções inclusivas para os desafios enfrentados e dispostos na cena que se desenrola na Cooperativa.

O filme apresenta personagens proeminentes como Wilson Zabu e José Pedro Andrade, que estavam associados aos esforços políticos em prol da

3 A montagem é um item indispensável da gramática do cinema, ou seja, trata do processo de tornar história apreensível. Segundo a Julia Gonçalves Declie Fagioli (2011, p. 47), a montagem é responsável por construir narrativas cinematográficas, lidando com o que está fora de campo e o que fica de fora. Ela organiza a sucessão dos planos e estabelece sua duração, inscrevendo o tempo no filme. Além disso, a montagem é um componente essencial da escritura fílmica, dando sentido final às imagens. Toda imagem guarda algo invisível, mas que pode ser imaginado.

4 Segundo Allan Barbosa (2009, p. 34), o documentário do modo observacional se caracteriza por comunicar um acesso imediato ao mundo, sem intervenções, situando o espectador como um observador ideal. O roteiro é suprimido e a direção é minimizada, com os métodos de direção transmitindo a impressão de invisibilidade da equipe técnica.

Reforma Agrária na época, fornecendo informações sobre a ocupação e os tensionamentos políticos envolvidos na ocupação da Torre Bela, como um caso singular de desdobramento das imagens produzidas a partir de abril de 1974. Cabe salientar a ênfase heroica dada a figura de Wilson Filipe, “Sabu” (1948-2020), em todo o documentário, que se dá pelo seu histórico de “bandido social”, ala Robin Wood, como expressa Thomas Harlan a apontar algumas de suas motivações para filmar *Torre Bela*.

Durante uma das assembleias do RAL I um soldado de- legado das unidades da escola prática da cavalaria de Santarém, ponto de partida da «revolução dos cravos», fez um relatório sobre o movimento camponês dessa zona: anunciava a ocupação iminente das terras da família real de Bragança em Torre Bela, com Zabu à cabeça do movimento. Zabu era o sobrenome de Wilson, rufia bem conhecido da escumalha de Lisboa, condenado a quatro anos e meio de prisão em cativeiro por ter atacado um banco à mão armada, terror da burguesia e herói popular, sobretudo junto dos jovens rapazes. Rapidamente a equipa interrompe a rodagem nas casernas, onde trabalhava já há 40 dias e desloca-se a Torre Bela. Aí fica durante 8 meses. (HARLAN, 2013, p. 02).

Nas palavras de Costa (2011, p. 222):

[...] Os ocupantes eram trabalhadores agrícolas, alguns desempregados, outros assalariados rurais ou pequenos proprietários, muitos deles com uma história pessoal marcada pela participação na guerra colonial ou pela imigração. A ocupação da herdade levada a cabo a 23 de abril de 75 insere-se num movimento geral de tomada do poder popular nas fábricas, propriedades rurais e escolas que irrompeu depois do golpe militar do 25 de Abril. As primeiras ocupações de terras datadas em finais de 1974 ou inícios de 1975 (Rezola, 2007:209), começaram por ocorrer sobretudo nos grandes latifúndios do sul, movimento que depois se expandiu para o Ribatejo. Muitos historiadores têm sustentado a tese que foi esta dinâmica popular que transformou o golpe de Estado do 25 de Abril numa revolução de carácter coletivo, baseada em reivindicações relativas ao emprego, aumentos salariais e falta de exploração de muitas terras férteis. As ocupações feitas à margem da lei, fundadas naquilo que se designou de legalidade revolucionária, tiveram posteriormente a cobertura do Estado em julho de 1975, quando foram publicados os Decretos-Lei 406-A/75 e 407-A/75 (Rezola, 2007:211)

Os acontecimentos em Torre Bela, documentados no filme de Thomas Harlan, se apresentam como um tesouro da Revolução, sobretudo na medida em que as ações da ocupação sofreram a influência direta da Liga de Unidade e Ação Revolucionária (organização não partidária), e pela vontade expressa dos ocupantes de não ceder o controle direto da gestão da cooperativa às estruturas

partidárias. O tesouro revolucionário⁵ português está na capacidade de marcar o país em uma sensibilidade revolucionária comum, como um modo de vida – uma estrutura de sentimento, pela qual a revolução, como um movimento regulador necessário, se torna uma linguagem vivida, pensada e articulada de forma pública, na configuração de laços espirituais e políticos que se registrou historicamente. Para Cabreira (2019), o estabelecimento de uma nova constituição, políticas econômicas beneficiando populações desfavorecidas e precarizadas, o enfrentamento das questões coloniais, dão um caráter destacado as atividades revolucionárias portuguesas de então. Essas foram as principais prioridades pós-revolução.

Ou seja, o Movimento das Forças Armadas, de certa forma, empreendeu o incentivo à formação de um corpo populacional político revolucionário, que foi impulsionado, mobilizado e representado pelos capitães de abril, que se desdobrou em conselhos e comissões de trabalhadores, de camponeses, mulheres, etc. Assim, como promessa democrática, se fez um processo de incorporação de cidadãos no espaço público que, até então, esteve interditado pela ditadura salazarista. Além Hannah Arendt, no texto *A tradição Revolucionária e seu tesouro perdido*, Martorano indica que as práticas dos conselhos⁶ e comissões de trabalhadores⁷ estiveram atreladas à vontade direta por democracia

5 Esse tesouro é disposto nas análises de Hannah Arendt (2011), em *Sobre a Revolução*, no capítulo *A tradição Revolucionária e seu tesouro perdido*, no qual ela discute os aspectos distintivos das Revoluções Americana e Francesa, a partir do processo de memorização, daquilo que se desenvolveu e restou do processo revolucionário. Segundo Antônio Batista Fernandes (2016), Hannah Arendt se refere ao tesouro perdido da revolução como os sistemas de conselhos, dos quais ela acredita representarem um sistema capaz de oportunizar a participação individual direta no governo, como uma espécie de adensamento do espaço público. Nesses termos, segundo Fernandes, a filósofa vê os sistemas de conselhos como um meio de criar um espaço para a liberdade e o surgimento da ação política, na medida em que permitem que os indivíduos se envolvam ativamente na governança. Assim, Arendt contrasta esses sistemas de conselhos com os sistemas partidários, destacando como ambos eram desconhecidos antes das revoluções e são uma consequência do postulado revolucionário moderno que concede a todos os habitantes o direito de participar das esferas políticas públicas. A participação é o adensamento do processo revolucionário, ou seja, o seu tesouro. O conceito de Arendt do tesouro perdido enfatiza a importância desses sistemas de conselhos na revolução, retratando-os como um componente valioso, mas muitas vezes esquecido, da mudança política; afinal, contemporaneamente, optamos pelos partidos políticos em detrimento dos sistemas de conselhos. Ademais, a filósofa sugere que esses sistemas têm o potencial de facilitar a governança democrática direta e aprimorar a agência individual dentro da esfera política. Ao enquadrá-los como um tesouro perdido, Arendt ressalta a importância desses sistemas de conselhos na preservação e promoção da liberdade política e do engajamento ativo dos cidadãos. Cf.: (FERNANDES, 2016)

6 Cf.: (KORSCH; MATTICK, 1973).

7 Cf.: (SUARÉZ, 2023).

e designaram, historicamente, o ensejo de superação da burocracia do Estado burguês. Ademais,

o estudo do conselhismo [que] engloba não apenas os autores apresentados de forma restritiva como integrantes dos “grupos comunistas de conselhos” – isto é, Karl Korsch, Anton Pannekoek, Herman Gorter etc., conforme a posição defendida por Paul Mattick. Se assim o fizéssemos estaríamos excluindo da pesquisa autores como Lênin, Leon Trotsky, e mesmo Antonio Gramsci, entre outros. Para nós, os “conselhistas” são todos aqueles que pensaram a questão dos conselhos operários em sua relação com o partido socialista e com o Estado operário, e não exclusivamente os que consideravam estes novos organismos como expressão automática da democracia direta e da superação dos partidos, como é o caso de alguns dos marxistas analisados por Paul Mattick. (MARTORANO, 2009, p. 17)

Trata-se de um tesouro revolucionário, nos moldes apontados por Hannah Arendt (2011), na medida em que emergem organismos de mobilização popular içados por anseios por transformações que pusessem fim da precariedade na vida social portuguesa pelos entraves antidemocráticos. Assim, “eles sempre surgiam como organismos espontâneos do povo, não apenas fora do âmbito de todos os partidos políticos, mas inteiramente inesperado por eles e seus líderes” (ARENDT, 2011, p. 241). Assim, nos interessa perceber o desenvolvimento de uma sensibilidade revolucionária, a qual o cinema foi um dispositivo mobilizador e arquivo dessa estrutura de sentimento revolucionária.

Segundo Jacques Lemièrre (2005), o cinema português, após a revolução de 1974, encontrou uma vazão de liberdade artística e expansão cinematográfica. Após o regime ditatorial (1926-1974)⁸, de ênfase salazarista, ser derrubado em 25 de abril de 1974, os cineastas portugueses puderam explorar temas anteriormente censurados e expressar suas ideias livremente através do cinema, bem como exibir filmes estrangeiros até então censurados, como *Último Tango em Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972).⁹

O referido filme foi exibido pela primeira vez em 30 de abril de 1974, sendo que em dois meses houve filas gigantescas à porta do Cinema São Jorge. Esse

8 Acerca das referências cronológicas: Não obstante o regime salazarista (Estado Novo) ter sido institucionalizado com a entrada em vigor da Constituição de 1933, a historiografia portuguesa aponta geralmente como baliza cronológica inicial do regime ditatorial o ano em que ocorreu o golpe de Estado que lhe deu origem, 1926. Daí ser habitual a periodização 1926-1974 para a ditadura, que se prolongou para além da “morte” política de Salazar em 1968 (antecipando a sua morte física em 1970). [contribuição de parecerista não identificado]

9 Sobre isso conferir: *Documentário “Portugal 74-75 - O retrato do 25 de Abril”*, de Joaquim Furtado, RTP, 1994. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/portugal-7475/>

exemplo aponta para o expurgo erótico a um regime político caracterizado pela repressão, controle midiático e educacional de forma centralizada e com ações de sufocamento da dissidência e da oposição política. Assim, podemos perceber o poder libertador de Eros pelo cinema. O projeto autoritário “descarta as forças criativas de Eros, restringindo-lhe a ação, no máximo, ao âmbito puramente sexual e limitando sua força como elemento constitutivo da sociedade” (FIGUEIREDO, 1992, p. 31).

No bojo dos acontecimentos revolucionários, as lentes do cinema não faltaram à revolução. Prova disso, é olhar do cineasta brasileiro Glauber Rocha registrado na obra *“As Armas e o Povo”*, que recebe a assinatura do Coletivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica. Lemiére (2005) aponta que o referido filme destacou o envolvimento de grupos políticos de esquerda e o papel do MFA (Movimento das Forças Armadas) durante o período revolucionário de 1974-75, bem como levantou questões controversas sobre a proteção oferecida aos ex-líderes do regime e as potenciais tensões políticas dentro das estruturas de poder emergentes. No filme, Glauber Rocha atua como uma espécie de repórter que age no calor do acontecimento, ao entrevistar os agentes inseridos na cena revolucionária e os trabalhadores no dia 01 de maio de 1974, a fim de sentir a ambiência revolucionária por parte da população portuguesa dispostas nas praças e ruas de Lisboa. As pessoas entrevistadas, por Glauber em um tom quase censitário, apresentam as mazelas de uma vida precarizada pelo regime, suas reclamações ganhavam a cena na medida que as ações do MFA se desenrolavam. O filme tem como práxis a dimensão sindical e a luta de classes, ou seja, “uma prática revolucionária assumiu proporções de completo impasse no Sindicato dos Profissionais de Cinema” (GEADA, 1977, p. 119). Natália Tavares (2021, p. 41) aponta que *As Armas e o Povo* é construído com uma montagem fílmica que faz das informações explicativas e apreendida por meio da organização dos planos, da temporalidade alternada entre o narrador e a população entrevistada. Assim, o documentário adota uma estrutura expositiva que intercala a voz do narrador com imagens e entrevistas, sem desafiar as categorias que organizam o conhecimento dos acontecimentos. O filme, então, aponta características do modelo participativo, transmitindo a sensação de comunicação direta com o público durante as manifestações históricas e revolucionárias.

Tanto *Torre Bela* quanto *As armas e o Povo* são filmes documentários que ingressam em acontecimentos concernentes e desdobrados da Revolução

dos Cravos, dando destaques para as ações e posições populares diante do empreendimento revolucionário. Assim, com esse anseio participativo da câmera no bojo dos acontecimentos, esses últimos passam a ser filmados onde o olhar do diretor tem a câmera como testemunha, o olhar do personagem, como agente do processo, e do espectador que participa de uma troca de olhares simulada, com as devidas mediações pelas quais o acontecimento é produzido e, por conseguinte, passa a ser reproduzido pela linguagem construtora do filme e com aquilo que foi filmado. Geralmente, o documentário recebe uma espécie de estatuto de maior proximidade com o real, pois flerta com a figuração realista dada pelo ato violento de filmar e tomar a palavra.

Diferentemente do jornalismo, o documentário se realiza após o acontecimento, mas diferentemente do espetáculo, é-lhe proibido “reconstituir” o que não filmou. Assim, ele coloca em jogo o primado do real que parece cada vez mais necessário ao motor libidinal que faz girar as sociedades. (Seria preciso fazer a história da impressão de realidade no cinema.). (COMOLLI, 2008, p. 20)

Porém, como arte, o documentário produz uma espécie de retoque da realidade (assim, fazendo do material manuseado pela invenção), a partir do ponto de captação da câmera que escolhe o que deve ser inserido no campo de visão, bem como o que deve ser deixado de lado, de quem deve ser ou não entrevistado etc. Por exemplo, em *Torre Bela*, a cena em que os trabalhadores deliberam acerca da adesão da constituição da Cooperativa, para dar dramaticidade aos discursos das lideranças diante da massa de trabalhadores do campo, Thomas Harlan usa do artifício do zoom sobre os rostos e corpos dos líderes em construção, como Wilson, e a figura combatente de Camilo Mortágua, um dos fundadores da Liga de Unidade e Ação Revolucionária (LUAR). A escrita da câmera e a montagem a todo tempo quer imprimir artisticamente a intensidade da luta, como acontecimento. Assim, a câmera é usada de forma crítica a fim de produzir um efeito enfático de realidade, a partir de um critério de dramaticidade que, de certa forma, é uma operação da ficção. Alexandra dos Santos (2017, pp. 75-76) faz uma detalhada descrição da referida cena de *Torre Bela*.

A imagem abre em *fade in*, a câmera segue num plano de costas um grupo de trabalhadores que caminha para a escadaria lateral de pedra. Vários trabalhadores já se encontram aguardando no alto. É anunciada a data do dia, por meio da legenda “Quarta- feira, 24 de abril”. A câmera continua seguindo os trabalhadores de costas que caminham para o espaço da assembleia. Uma grande movimentação é captada pela câmera. Depois de um corte, do alto, a câmera capta o plano de um grupo de trabalhadores que faz parte da assembleia. Num movimento de afastamento com a

técnica do zoom, a imagem abre. O olhar do espectador foi ampliado, e agora pode aceder a toda a imagem da assembleia. A câmera está situada por detrás de Wilson, o trabalhador que dirige a reunião. Wilson através do megafone informa que “Os donos desta terra não estão de acordo com a cooperativa” e confirma o que já havia sido comentado por Maria no fechamento da cena anterior sobre a garantia de trabalho para alguns trabalhadores e não para todos. O resultado da reunião é exposto entre os trabalhadores e são abertas falas entre os diferentes protagonistas. Um dos trabalhadores manifesta o propósito da luta dos trabalhadores: “(...) dar a terra a quem a trabalha”. E Wilson segue comentando sobre o processo de Reforma Agrária que decorre no resto do país, e a necessidade de firmar um acordo de cooperativa entre os trabalhadores. A câmera não procura mais os protagonistas de forma incessante, eles estão posicionados na frente da assembleia, e aos poucos vão surgindo outros entre o quórum dos trabalhadores. As diferentes “vozes” que se destacam como Camilo Mortágua, que apela à continuidade da luta dos trabalhadores pelo acesso à terra, “(...) com serenidade e conscientes dos direitos”, garantem o desenvolvimento da assembleia, expondo os pontos de interesse dos trabalhadores para uma tomada de posição. Nesta cena Mortágua está no alto falando para a assembleia. No próximo quadro já se encontra no meio da multidão, e do seu lugar afirma ainda a importância de ter acesso às terras, mas “(...) também às instalações, também imóveis, também máquinas e também tudo aquilo que é necessário para amansar a terra”. Wilson reforça do alto que para amansar a terra “teremos de ter dinheiro”, e Mortágua afirma que existe o Instituto da Reforma Agrária (IRA) para apoio financeiro e técnico. Neste plano de sequência terminamos com o tema da modernização do campo pelo trabalhador, que por hipótese, já é anunciado nos momentos iniciais do filme com o uso dos sons do motor agrícola e dos pássaros – máquina e natureza –, introduzido por montagem vertical sobre a imagem aérea da Quinta Torre Bela. Além disso, e por suposição, começa a formar-se o enredo em torno da busca dos trabalhadores pela propriedade coletiva dos meios de produção, apoio técnico e financiamento para que possa ser investido capital na cooperativa de trabalhadores. No final da cena, Wilson apela ao voto de todos sobre o acordo de cooperativa. Os trabalhadores são unânimes em afirmar o acordo de cooperativa que garante trabalho para todos, para ser encaminhado como decisão dos trabalhadores nas negociações com o proprietário D. Miguel.

Em *Mas afinal o que é documentário*, Fernão Ramos delineia certas características definidoras dos documentários, incluindo a incorporação de narração de voz, entrevistas, depoimentos, a utilização de imagens de arquivo, o envolvimento pouco frequente de atores de ofício, a ênfase única na escala de cenas e técnicas distintas, como operação de câmera portátil. Para Ramos (2008, p. 22), o “documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico.” Assim, Ramos afirma que se trata de uma narrativa contendo imagens-câmeras que transmitem afirmações e informações sobre o mundo, dando a condição de intérprete para o espectador. É responsabilidade da narrativa documental articular eficazmente essas afirmações, que têm o potencial de serem diluídas ou fragmentadas por natureza. Entre o diversificado conjunto de narrativas que envolvem o cinema, a narrativa documental destaca-se pela sua característica distintiva, dada pela sua estrutura signífica que funciona como uma ferramenta de comunicação transparente facilitando o estabelecimento de afirmações ou postulados sobre o mundo ou o eu que a narrativa representa, a

partir do seu cotejamento do ideal de verdade, também ambicionado, de forma diferente, pelo cinema ficcional, assim, ambas as formas de cinema compartilham certas estruturas e procedimentos expressivos que, segundo Teixeira:

Tanto para um como para o outro, a verdade não resultava da criação cinematográfica, não era um efeito-verdade que os processos imagético-narrativos do cinema compunham e punham em circulação no mundo, mas algo que lhes era exterior, dado de antemão e que se expunha como objeto de descoberta e revelação pelo cinema. A verdade como revelação de algo imerso na espessura, opaca ou transparente, do mundo, e a que se tinha acesso, fosse por meio de uma parafernália de artifícios do cinema ficcional, fosse pela visão límpida e direta do cinema documental. (TEIXEIRA, 2006, p. 255).

Essas “parafernalias” é que possibilitam o retoque dado ao real que só pode ser acessado por efeitos compartilhados tanto pela dimensão ficcional e documental. Assim, ambas as entidades, ficção e documentário, exibem semelhanças e particularidades em suas composições estruturais e operações de comunicação, indicando assim uma relação ou conexão potencial entre as duas. Além disso, essas duas possuem características compartilhadas que sugerem uma semelhança em seus princípios subjacentes e estruturas operacionais, destacando a possibilidade de um dialogismo ou influência compartilhada em seu desenvolvimento. Essas formas de dar retoque e acessar o real se possibilitam a partir da mobilização da gramática do cinema que oferece formas para interpretação da realidade, como expõe Comolli (2008, p. 262):

Os inocentes falarão de realidade manipulada, trucada. Mas filmar, cortar, montar - escrever, em suma - é, evidentemente, manipular, orientar, escolher, determinar, em resumo, interpretar uma realidade que nunca se apresenta a nós como “inocente” ou “pura”, a não ser que assim a fantasiemos. Como os filmes de ficção, os documentários são colocados em cena. Acontece que o alvo dessa mise-en-scène é a realidade reapresentada apenas de maneira acessória, ela está muito mais direcionada para o espectador, interessada no funcionamento de seu olhar, no jogo de seus desejos e de suas crenças.

O papel da narrativa documental e sua posição direta é crucial na transmissão destas afirmações ao público, garantindo uma representação organizada e coerente do mundo ou de si mesmo no processo de apresentação. Existe uma dimensão artística e estética que corrobora para a construção dos efeitos de realidade embutidos nos documentários, como uma espécie de operação desconstrutiva do cinema enquanto ilusão. “Há na prática do cinema documentário uma espécie de redução do cinema ao essencial: corpo e máquina.” (COMOLLI,

2008, p. 20). Para Ramos (2008), o cinema documentário se caracteriza também como narrativa que carrega consigo intenções e as indexações projetadas pelo diretor na obra e que, muitas vezes, devem ser prontamente percebidas pelos espectadores. Segundo Comolli, no documentário existe uma ideia de relação direta com o objeto a ser filmado (o que não lhe é exterior), a representação do real com o retoque artístico cinematográfico, ou mesmo, com a realidade referenciada, mesmo quando sonega o seu referente. “O cineasta filma representações já em andamento, *mises-en-scène* incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações” (COMOLLI, 2008, p. 85). Desse modo, segundo Guimarães e Caixeta (In: COMOLLI, 2008, p.212), o real pressiona e ronda a cena filmada. Dessa feita, o documentário suscita a invenção da realidade quanto um objeto do mundo, que produz uma inscrição verdadeira:

A inscrição verdadeira concerne à duração partilhada entre quem filma e quem é filmado, de tal modo que o tempo do filme se compõe com o tempo do mundo, que sempre deixa seu vestígio nas imagens, nos sons e nas falas. Se o documentário não perde sua diferença para a com a ficção é justamente porque “um filme é feito de brechas por onde sopra o vento do real, a corrente de ar do inconsciente”. O real, aqui, refere-se tanto ao referente (apanhado em sua dimensão espacial e temporal) quanto à noção lacaniana. Comolli insistirá que a potência do filme documentário consiste justamente nessa sua dificuldade convertida em virtude: “O cinema, na sua versão documentária, traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – lacunas ou contornos que logo nos são dados para que os sintamos, os experimentemos, os pensemos.” Evidentemente, se o documentário convoca o real dessa maneira, ele não desconhece o quanto toda representação é obra de linguagem e nem ignora o fato de que os signos jamais se fundem ao real, por mais intensa que seja a força acontecimental com que ele vem cindir a cena filmada. (COMOLLI, 2008, p.212)

Nesses termos, não nos interessa, de forma direta, as tensões entre o cinema ficcional e o documental, sobretudo, a partir do primado do real. Nos interessa, então, que as filmagens de *Torre Bela* e *As armas e o Povo*, na forma do documentário, tratam do acontecimento a partir do apelo realista e espetacular que nos permitiu rastrear parte do resíduo do tesouro revolucionário português, pois, os filmes na mesma medida em que documentam também ficcionalizam a revolução e suas possibilidades. Isso é possível, pois, o documentário lida de certa forma com o rastro empírico da imagem, pois foi feito como registro pensado sob o modo de relação entre quem filma e quem é filmado e, por conseguinte, por quem olha-o como acontecimento filmado com critérios da escrita e linguagem cinematográfica e suas operações específicas (montagem, trilha sonora, fotografia, etc.).

A revolução e o campo da ficção (*Non ou a Vã Glória de Mandar*)

Acerca da Revolução dos Cravos como último cenário revolucionário europeu e a questão da luta anticolonial em África, esse duplo movimento apontado por Secco e Cabreira pode ser visto no filme *Non ou a Vã Glória de Mandar* (de Manoel Oliveira, 1990). Nessa película, a História de Portugal é tomada como alegoria e, com isso, ainda que se trate de uma ficção, o filme se apresenta com um toque de história monumental, movido pela capacidade narrativa dos personagens soldados – que narram e reconstituem, em uma perspectiva professoral e pedagógica, alguns dos principais episódios de guerra que o país já enfrentou, especialmente aqueles em que saiu derrotado.

Os atores, que vivem os soldados em guerra, também vivem sujeitos históricos que são apresentados em seus processos narrativos sobre os eventos históricos anteriores as guerras coloniais na África. Por exemplo, o personagem Alferes Cabrita, vivido por Luís Miguel Cintra, é também Viriato e Don João de Portugal. O personagem Soldado Manuel, vivido por Diogo Dória, é também o Guerreiro Lusitano e Primo de D. João. Já o personagem do ator Luis Lucas, o soldado Brito, é também o Guerreiro Lusitano e o Guerreiro Alcácer. Por fim, o ator Miguel Guilherme vive o Soldado Salvador e o Guerreiro Lusitano. Essas inversões se dão pelo uso de cenas em *flashback*. As disposições dos personagens se caracterizam na execução de dois tempos históricos na composição diegética do filme. Os soldados vivem o seu presente no tempo da ação do filme, mas o acessam de forma narrativa na busca por sentido de estarem numa guerra fracassada, o que os faz despertar para a História, a partir da capacidade ativa de narrar as vãs glórias de um passado português carregado de derrotas. Ou seja, o filme de Manoel Oliveira dimensiona a história política de Portugal sob a égide da alegoria da derrota.

Segundo Idelber Avelar (2003), as alegorias da derrota, em contextos pós-ditatoriais, funcionam no enfraquecimento da dimensão épica, pois indicam os índices do fracasso histórico e se propõe a interpelar o presente na condição de alegoria, se posicionando como um desvio imposto pelas ruínas de derrotas históricas não completamente simbolizadas no plano político e social. No filme *Non ou a vã glória de mandar*, isso funciona em um enredo fragmentado entre o passado e o presente, pelo qual Manoel de Oliveira criou uma reflexão

peculiar sobre a história de Portugal, trazendo como índices alegóricos as ações referentes à vã glória de mandar, da lenda de Viriato até à Guerra Colonial (tema enfático na relação passado e presente neste filme), passando por personagens como D. Afonso Henriques a batalha de Toro, o decepado D. Duarte de Almeida, a união dinástica com Castela através do casamento dos infantes Afonso e Isabel, a Ilha dos Amores de Luís de Camões, a morte do príncipe D. João, a inglória batalha histórica de Alcácer Quibir, o trágico destino de D. Sebastião e, por fim, o desfecho final nas terras africanas, no dia 25 de Abril de 1974 – data em que toda a ação do filme ocorre no presente, representando o fim do sonho português do Quinto Império.

Essa vontade interrompida é culminada na última sequência do filme, em que o Alferes Cabrita, um estudante do curso de licenciatura em História, começa a delirar em um hospital de Luanda, devido aos graves ferimentos adquiridos no front de guerra em território africano. Ismail Xavier (2013) chama isso de “percurso na tônica de uma poética do desastre”. O personagem tem sua voz embargada, quase silenciada, na medida que vai tomando altas doses de morfina e uma imagem interna a sua mente vai se formando.

No plano dos delírios resultantes da violência das dores sobre o corpo de Cabrita, a partir do cruzamento de imagens interiores versus imagens exteriores que configuram o estado de espírito do alferes, surge a imagem alegórica de um cavaleiro da Guerra de Alcácer Quibir¹⁰, sendo ele D. Sebastião, que tem a sua mão ensanguentada no centro do enquadramento, com um jorro volumoso de sangue, na medida em que sua mão está em contato direto com a lâmina dos gumes da espada. A figuração mítica do sebastianismo se faz na imagem interna da mente do alferes e, dentro dela, se transfigura a aparição do personagem histórico D. Sebastião com as mãos ensanguentadas que, por sua vez, encontra referência

10 A Batalha de Alcácer Quibir, que aconteceu em 1578, foi um confronto militar entre o Rei Dom Sebastião de Portugal e o Sultão de Marrocos. O motivo da batalha foi a preocupação de Dom Sebastião com o avanço dos muçulmanos sobre Marrocos, pois acreditava que eles poderiam tentar retornar à Península Ibérica. Dom Sebastião recebeu o apoio das tropas do Sultão Mulei Mohammed, e juntos enfrentaram as tropas lideradas por Abd al-Malik, com o suporte dos otomanos. Nesse confronto os portugueses foram derrotados e Dom Sebastião desapareceu sem maiores explicações, o que gerou especulações e alimentou o mito do Sebastianismo. Esse evento histórico é de grande importância para a cultura portuguesa, pois marcou o início desse fenômeno mítico, no qual surgiu a crença na volta do rei desaparecido para restaurar o país e consolidar a posição de um Império português. Cf.: <https://blogdabn.wordpress.com/2017/08/04/fbn-documentos-literarios-um-alvara-de-d-sebastiao-o-desejado-nos-manuscritos-da-inquisicao-de-go/>

no acontecimento externo, as gotas de sangue pingando na bolsa de transfusão e o vomito hemorrágico do soldado, fruto de uma sua hemoptise terminal, quando está prestes a morrer. Ismail Xavier vê Cabrita como o oposto de Dom Sebastião, personificando os efeitos e o padecimento da violência histórica discutida no filme:

Derramado nas várias instâncias do “Non”, esse sangue se identifica com o destino nacional trabalhado em cada momento do passado através de personificações, figuras que condensaram situações, portadoras das noções nucleares que marcam a difícil superação de um traço de identidade que o filme desenha e redesenha, mas que por fim questiona, ao figurar a passagem do domínio da vaidade, vontade de poder obstinada e arrogância, para o domínio da lealdade, da sensatez e do diálogo encarnado em Cabrita. Nesse esquema bem afinado à alegoria tipológica do cristianismo, Cabrita é o anti-Dom Sebastião que encara o seu par antitético e recolhe no seu corpo a violência sobre a qual ele próprio discorreu ao longo do filme. (XAVIER, 2013, p. 44).

A figura de D. Sebastião será retomada por Manoel de Oliveira no filme *O quinto império-ontem como hoje* (2004). O sebastianismo é carregado por uma mística da conquista interrompida que se apresenta da seguinte forma no filme de 2004:

O quinto império-ontem como hoje (2004): acompanha os momentos que antecedem a decisão tomada por D. Sebastião (interpretado por Ricardo Trêpa), em 1578, de invadir o Marrocos e, com isso, deflagrar a Batalha de Alcácer-Quibir. A narrativa do filme segue sempre em seu castelo, num clima claustrofóbico que parece sugerir a presença de uma mescla entre angústia e loucura, nos comportamentos de um rei obcecado pela glória futura. Após a derrota de Portugal nessa batalha, surge o mito do sebastianismo, que consiste na ideia de que um dia D. Sebastião retornará montado num cavalo branco para tirar Portugal do jugo de outras nações e conduzi-lo ao tão aguardado Quinto Império. (PIANCO, 2011, p. 51)

Em *Non...*, D. Sebastião, antepassado de Cabrita, não corresponde a imagem do retorno do antigo rei no cavalo branco a fim de conduzir Portugal ao Quinto Império, mas sim ao flagelo e agonia da derrota que, segundo Mariana Veiga Silva (2014, p. 84)

[se] vê a figura de Dom Sebastião, que desembainha a espada e segura-a com tal força que acaba por machucar suas mãos; o sangue d’El rei goteja pela espada no mesmo ritmo que o sangue do alferes goteja na bolsa de transfusão. Existe todo um diálogo de imagens, mas a cena toda – que tem aproximadamente 15 minutos de duração – passa-se completamente sem palavras.

Ismail Xavier (2013, p. 44) aponta que a morte de Cabrita possui um paradoxo que a faz ao mesmo tempo “heroica e vexaminosa”, pois a morte gerenciada e exposta é de um cidadão comum sem significado messiânico e que ganha significado por fazer parte de uma constelação maior, simbolizando virtudes e valores perdidos em um processo em que a morte marca o fim das obsessões nacionais evocadas pela história de Portugal durante o filme. Segundo Luís Krus (1991, p. 174), essa imagem reforça a narrativa autoflageladora e sacrificial dos soldados, constantemente, evocada nas narrativas sobre os acontecimentos referentes à história da expansão portuguesa e dos conflitos coloniais, nas cenas antes da agonia final de Cabrita. Ou seja, a evocação da História e do patrimônio cultural de Portugal é também feita no filme pelo uso referencial e poético de *Os Lusíadas* (Luís de Camões) quase de forma monumental, sobretudo na voz e no corpo de Cabrita, a quem cabe posicionar, pelo ato de narrar, o lugar do país lusitano na construção civilizatória moderna que, ao mesmo tempo, produziu cultura também construiu a barbárie sob a mesma base. Isso nos remonta a sétima tese de Walter Benjamin em *As teses sobre o conceito de história* (1940), onde o filósofo alemão aponta:

[...]Os despojos, como é de praxe, são também levados no cortejo. Geralmente lhes é dado o nome de patrimônio cultural. Eles poderão contar, no materialista histórico, como um observador distanciado, pois o que ele pode abarcar desse patrimônio cultural provém, na sua globalidade, de uma tradição que ele não pode pensar sem ficar horrorizado. Porque ele deve a sua existência não apenas ao esforço dos grandes gênios que criaram, mas também à escravidão anônima de seus contemporâneos. Não há documento de cultura que não seja documento de barbárie. E, do mesmo modo que ele não pode libertar-se da barbárie, assim também não o pode o processo histórico em que ele transitou de um para o outro. (BENJAMIN, 2016, p. 12-13).

Essa alegoria tem um caráter dramático, a fim de indicar uma morte também simbólica de uma história oficial consonante com o autoritarismo salazarista e suas justificativas de guerra com base na história épica e desbravadora de Portugal. O sangue derramado aponta para o esvaziamento de sentido dos embates épicos e do colonialismo dado no presente da ação do filme, antes posto pela “mediação de memórias nacionais que enunciava, pela ilusão da história, o sentido de sua missão, do seu comum destino” (RAMOS, 1991, p. 173). Essa dimensão de uso da história, por parte dos soldados, se apresenta como uma espécie de compensação imaginária de cumprimento de um destino trágico que os esperava, o que se confirma na cena final do filme. Nas palavras de Rui

Ramos (1991, p. 174) “a campanha militar era feita, contra o Mundo, em nome dessa História. Talvez o facto de a ouvir ajudasse os combatentes a descobrirem o sentido, para a morte que os esperava”.

Quando a morfina não faz mais efeito, Cabrita é levado a óbito, e esse sendo registrado na data que eclodiu a Revolução dos Cravos. A imagem de registro no prontuário do alferes é vocalizada literalmente em consonância com a imagem, a palavra é tomada e dada pela voz over para escrever junto da imagem a ênfase do acontecimento. Assim, a morte do soldado simboliza a derrota de inúmeras glórias narradas e listadas por ele nas carrocerias dos caminhões de guerra nos embates coloniais. Porém, a Revolução para ele não é experiência a ser narrada, se torna um objeto exterior ao filme, na medida em que ele se encerra com a morte. A voz que antes vocalizava textos de cronistas e religiosos, agora, agoniza e se cala no dia que outro marco da história portuguesa se estabelecia longe do alcance do seu conhecimento. Sobre essa cena que aponta para o uso das formas teatrais e integração e preservação do teatro na linguagem do cinema nos filmes de Manoel de Oliveira, como já descrito por Francisco Javier Ruiz del Olmo (2023), Luíz Krus (1991, p. 172) nos aponta:

A verdade secreta... inexplicável... o sentido último... São estas as palavras que Manoel de Oliveira faz dizer ao alferes Cabrita, antes de lhe substituir a voz pelo sangue e de lhe determinar uma agonia cuidadosamente datada no dia 25 de Abril de 1974. A sequência situa-se num hospital militar anónimo, numa enfermaria ocupada por um grupo de soldados feridos, mutilados e ausentes pela dor. Apenas um deles, um rosto a que uma espessa ligadura descobre um olho atónito e perscrutador, parece consciente do momento. O grande plano que lhe capta o olhar visionário pelo sofrimento, escolhe-o como o último testemunho, como o registo e a memória final da morte do alferes, o militar-universitário, o estudante de história que, ao longo do filme, por entre as intermináveis estradas africanas, contava aos seus subordinados, aos seus soldados, coisas do passado, do país, coisas sobre Portugal. (KRUS et al., 1991, p. 172)

Figura 2 - O Olho que testemunha a História e a Morte



Cabe salientar que o plano, no qual se encontra um olho envolto de uma grande bandagem branca, apresenta-se um olhar testemunhal e partícipe que expecta a morte do alferes narrador da História de Portugal, ao mesmo passo que testemunha a derrota da guerra colonial e a impossibilidade de narrá-la em seus próprios termos, sem o auxílio monumental da História oficial. Esse olhar aponta para nós o caminho inglório da guerra colonial sobre ele próprio e Cabrita, conforme aponta Xavier (2013, p.131).

[...] o olhar sem rosto do ferido no hospital moderno que, envolto em bandagens, expressa o horror diante da morte de Cabrita; e, por fim, há as feições do próprio alferes, que acentuam o contraste entre a bonomia das preleções históricas, onde se insinuam as inclinações melancólicas do intelectual, e o momento dramático da sua agonia, que se desenha como um ajuste de contas, e de olhares, na hora da morte, longe da reflexão serena.

Com essa cena, o personagem Cabrita morre sem atribuir um sentido específico para a guerra e ao montante de histórias, de homens que desejaram fazer a guerra, em prol de Portugal, que o mesmo alferes narrou durante os tempos de combate em terras africanas. Sobre isso, Rui Ramos afirma que o destino trágico dado ao personagem, por Manoel de Oliveira, não permitiu Cabrita ver o sentido de sua própria História por morrer no Dia da Revolução dos Cravos, que simbolizou a posição histórica e aclamada acerca da iniciativa de parte das forças armadas diante de uma ditadura longeva, iniciada por Salazar, na década de 1930. Por isso, nesse caso, a história seria vã. Nas palavras de Ramos:

Enquanto desconhecermos o que se segue, nunca descobriremos o sentido do que se passa. O alferes-historiador morre no dia 25 de abril de 1974. Se tivesse sobrevivido, teria talvez descoberto um sentido na guerra (preparou a queda da ditadura, etc.). A morte fez que o que lhe aconteceu permanecesse para ele um enigma, isto é: um puro acaso, o azar de quem tentou a fortuna que rege o mundo. (RAMOS et al, 1991, p. 75)

Nesse sentido, é importante frisar que o filme de Manoel de Oliveira coloca a história em uma posição central no ecrã, o que o faz estar muito próximo daquilo que caracteriza o que chamamos de filme histórico. Segundo Alcides Freire Ramos (2002), a partir de seu diálogo crítico com Sorlin, o filme histórico é um filme de ficção, que coloca o público diante de seu patrimônio histórico de forma propositada. A história toma o centro dos debates, na medida em que ficção e história se sobrepõe, inclusive, mesmo que o filme cite e ou dialogue

com documentos e considere a consultoria de historiadores, ele se faz a partir do uso da imaginação histórica diante dos fatos constituídos, documentados e conhecidos historicamente, a fim de apresentar pelo passado questões que inquiram o presente de produção da obra.

Tínhamos visto que para P. Sorlin “todos os filmes históricos são filmes de ficção”. Ao afirmar isso, o autor queria salientar que os cineastas “até mesmo quando se baseiam sobre documentos, devem reconstruir de maneira puramente imaginária a maior parte daquilo que mostram (grifo nosso)”. “Sorlin tinha apresentado como exemplo disso a seguinte situação: cenários, móveis ou roupas, que deverão ser colocados em cena, podem ser feitos “à semelhança daqueles do período histórico representado”, se o diretor se basear “sobre textos ou quadros” de época, mas, por outro lado, “só os atores são responsáveis pelos gestos, pelas expressões e pela entonação”. Para ele, estamos, neste último caso, no campo puramente ficcional. Por isso, arremata sua argumentação, dizendo: “Ficção e história se sobrepõem constantemente uma sobre a outra. E é impossível estudar a segunda ignorando a primeira (grifos nossos)”. Neste ponto, Sorlin chama a nossa atenção para o fato de que o filme histórico contém dados retirados dos documentos (não-ficção = história) e, de acordo com o exemplo oferecido, imagens criadas pela imaginação dos atores (ficção = não-história). (RAMOS, 2002, p. 328).

O salto dado por Ramos (2002, p. 329), em relação a concepção de filme histórico de P. Sorlin, está quando ao analisar o filme *Os Inconfidentes* (de Joaquim Pedro Andrade, 1972), Ramos indica que mesmo com um filme entremeado de pesquisas, citações, ambientação da *mise en scène*, pode haver o impacto da imaginação no processo de interpretação da História, pois, a partir da relação forma e conteúdo, os dados históricos não se separam de maneira evidente. Segundo Ramos (2002, p. 329): “Por vezes, onde há os documentos tidos como tradicionais verificados, ao mesmo tempo, há imaginação do autor recortando e criando novos dados.”

No caso de *Non*, o desejo por história, por parte de Manoel de Oliveira, solicitou o auxílio de dois historiadores, tidos como conselheiros: Aurélio de Oliveira e o Padre João Francisco Marques, esse último especialista na produção de Padre António Vieira, o qual o *Sermão da Terceira Quarta-Feira da Quaresma* é a matéria moral posta em *Non*. Isso pode ser visto no monólogo do último combatente de Alcácer-Quibir sobre o “Non”, no qual ele diz com ênfase o texto do *Sermão da terceira quarta-feira da Quaresma*, em uma situação de deflagradora derrota:

Terrível palavra é um NON. Terrível palavra é um NON. Não tem direito nem avesso. Por qualquer lado que o tomeis, sempre soa e diz o mesmo. Lede-o do princípio para o fim, ou do fim para o princípio, sempre é NON! Quando a vara de Moises se converteu naquela serpente tão feroz que fugiu dela para que o não mordesse, logo perdeu a figura, a ferocidade e a peçonha. O NON não é assim! Por qualquer parte que o tomeis, sempre é serpente, sempre morde, sempre fere, sempre leva o veneno consigo. Mata a esperança, o último remédio que a natureza deixou a todos os males. Não há corretivo que o mode-re, nem arte que o abrande, nem lisonja que o adoce. Por mais que confeiteis um NON, sempre amarga. Por mais que o doureis, sempre é de ferro.

Assim, a presença desses conselheiros se dá, na obra fílmica de Oliveira, a partir da necessidade de reafirmar uma consciência histórica e uma reflexão moral, a partir da produção literária do *cânon* português. Segundo Alessandra Zuliani (2013, p. 58), o título do filme de Oliveira tem suas raízes no “Não” disposto no sermão do Padre António Vieira e na imprecisão do *Velho do Restelo*, no *Canto IV*, de “Os Lusíadas”, postas nos termos: “Ó glória de mandar, ó vã cobiça desta vaidade a quem chamamos Fama!”, no filme adaptado na frase “Vã Glória de Mandar”.

Segundo Anamaria Filizola (2010, p. 151), uma dimensão de ficcionalização da história se coloca na maneira teatralizada que os episódios históricos são apresentados no filme, bem como o aspecto do estilo realista se faz nas cenas dos soldados no espaço da guerra. Nas palavras de Filizola (2010, p. 151):

Enquanto a viagem do comboio merece um tratamento fílmico realista no que respeita ao tempo, espaço e personagens, os episódios históricos, e embora concebidos com cuidadosa reconstituição de época, principalmente na composição dos personagens, figurino e cenário, resultam numa representação mais teatral. Tal procedimento tem um efeito bastante interessante: é como se o passado mais distante não pudesse ser recuperado senão de uma forma metafórica, de uma aproximação do que foi.

Ademais, junto com a composição estilística para designar os tempos históricos, o filme aponta para a relação intrínseca entre cultura e barbárie, tendo na História o material para demonstração disso, na medida em que aponta desastres causados pela vaidade do poder e ao mesmo passo em que destaca um projeto universal para um mundo melhor sob a égide portuguesa e seu afã colonizador, sobretudo na África naquele próprio contexto do acontecimento da ação. Sobre esse processo ambíguo posto na produção da cultura, no filme, Ismail Xavier encontra a ambiguidade posta na vontade de narrar de Cabrita e o argumento do “Non” sugerido no texto de Padre Antonio Vieira, durante o período anterior a agonia do personagem:

Este é o terreno de ambiguidades em que se move o alferes: ao expressar seu descrédito no falido colonialismo, se move menos no terreno das ideias que alimentavam a oposição a Salazar e mais num terreno de generalidade humanista que ora absorve a linguagem do jesuíta, ora assume a pertinência do princípio do “Non” como ordenador da história portuguesa enquanto perdurar o messianismo imperial. Por outro lado, o filme compensa suas afinidades barrocas expressas no título e na forma como desenhava a sucessão dos desastres causados pela vaidade do poder, introduzindo na fala do alferes o senso de um movimento civilizatório cuja dimensão ascensional marca um projeto universal de criação de um mundo melhor. Nessas oscilações, pode falar de Viriato do jeito que fala (condições para entrar na história mundial) e pode insinuar o lado positivo da presença portuguesa nessa mundialização dos africanos, pois lhes oferece condições para unificar e constituir uma nação. (XAVIER, 2013, p. 141)

Na percepção de Anamaria Filizola (2010, p. 152), a perspectiva do soldado é historicista, o que faz com que ele inclua Guerra Colonial no espectro da longa duração. Segundo a autora, isso se dá, pois a Guerra Colonial é apenas um dos eventos escolhidos pelo alferes no manancial de exemplos dos seus conhecimentos monumentais da história portuguesa, a qual ele apresenta para os soldados. No discurso do alferes, ele menciona a influência e intervenção dos deuses, fazendo referência aos *Lusíadas*, no qual os deuses simbolizam a transcendência e a vontade humana. Esse simbolismo é aplicado aos destinos individuais, coletivos, nacionais e civilizacionais da história portuguesa em diferentes períodos. O afã da monumentalização da História de Portugal no filme, se apresenta na busca de minimizar o efeito prático da relação intrínseca entre cultura e barbárie. Embora essa não desapareça, segundo Xavier (2013, p. 142), é como se houvesse uma cisão entre o plano da dádiva (processo cultural de civilização efetuada pelos portugueses no mundo moderno) e o plano violento das conquistas (empresa colonial portuguesa sobre outros territórios). Cabe dimensionar, em concordância com Filizola (2010, p. 157-158), que as dádivas são postas na ideia de grandes feitos que estetizam o uso de *Os Lusíadas* no filme, a partir da estetização de um inventário das conquistas e navegações ultramarinas no qual se apresenta o engrandecimento acrítico de Portugal: “eis o melhor da história, literatura, o contato com outras civilizações como troca, como conquistas compartilháveis, como mar-oceano, e não como tomada, seja de territórios seja de gentes” (FILIZOLA, 2010, p. 157).

Na sequência da Ilha dos Amores, segundo a autora, é onde se concentra no filme a simbolização dessa ideia de destino, porém essa é tomada para fora da ação do filme e da suspensão da História factual, objeto da narração de Cabrita, mas se apresenta na construção poética e teatral do poema de Luís de Camões,

em que os deuses e humanos celebram o cumprimento da missão civilizatória esperada de Portugal:

O episódio escolhido para simbolizar essa missão cumprida se encontra fora da História, mas está no poema: trata-se do prêmio recebido pelos portugueses dos deuses: o descanso na Ilha dos Amores, preparada por Cupido a mando de Vênus. Surgida dentre um nevoeiro, a Ilha se oferece aos valentes marinheiros, fatigados depois de cumprirem com o que estava previsto e destinado à pátria, como um banquete, para o corpo e o espírito, de abundância de frutos e amor das ninfas. Os *putti* flecham a todos, Tétis mostra, ao Gama, Vênus, que desce sentada numa concha segura por três cisnes. A Máquina do Mundo, presente no discurso do alferes, não aparece na representação fílmica da sua narrativa.

Dessa feita, ao se fazer com base no enaltecimento do documento de cultura, o filme de Manoel de Oliveira acaba, em certa medida, por obliterar os efeitos e resultados dessa “missão civilizatória” que produziu um “círculo que se iniciou em 1578”, carregado de violência, do qual Cabrita seria tributário no filme dando seu o suspiro final e pagando com a própria morte (XAVIER, 2013, p. 141). Assim, a Revolução dos Cravos no filme seria um desvio desse círculo, pois indica a derrota da Guerra Colonial e a vitória da qual o alferes participou, mas não pôde ver acontecer. Por conseguinte, o destino e a missão se tornam trágicos e vinculados a construção monumental da alegoria da derrota que indica o fim no *continuum* de uma longa duração remetida durante todo o filme. Cabrita é posto como o último mártir da “Estação da Paixão portuguesa” (XAVIER, 2013, p. 130). Por isso que a revolução é o marcador da morte e a questão colonial em África é recalcada no filme. Segundo Xavier (2013, p. 134),

a questão específica da África permanece, em verdade, recalcada no filme, seja nos seus aspectos mais recentes (anos 1970), seja em sua história geral, pois a recapitulação do passado em grande escala elide toda a questão da colonização na África, a escravidão e o tráfico negreiro, experiência de que Portugal manteve o controle entre os séculos XVI e XIX, enriquecendo senhores do comércio e o Estado num período que é posterior ao que os flashbacks põe em cena, concentrados que estão nas refregas da península Ibérica e na luta contra os mouros, sendo a derrota de 1578 seu último e mais dramático episódio, referência a partir da qual se faz o salto para 1974.

Assim, percebemos que o processo de monumentalização produz uma seleção violenta no ensejo de construir e consolidar uma tradição cultural e histórica, produzindo escombros que encobrem determinados agentes e seus respectivos pontos de vista sobre os acontecimentos, bem como induz a hierarquia e as posições no jogo da enunciação do filme. Ismail Xavier (2013, p. 131) aponta que, para a produção de presença da monumental missão civilizatória portuguesa, o negro e o continente africano são tornados ausentes na relação passado e presente produzida no filme. O crítico demonstra isso, quando analisa que os negros estão ausentes nos *flashbacks* (das lutas inglórias e integrante das missões dos portugueses) e só são vistos como combatentes à distância

no momento de desenlace, quando Cabrita é violentamente atingido. Nas cenas de guerra, o interesse da câmera está concentrado na ação e no destino dos protagonistas portugueses, deixando os negros em segundo plano. Temos como exceção, apenas a figura de violência mais impactante, produtora de grande horror, que se dá quando negro africano é ferido violentamente, ao aparecer em cena correndo e gritando, segurando o ventre dilacerado e com suas vísceras na mão. Assim, a posição e as lutas anticoloniais dos africanos se apresentam como um subentendido, para não dizer um interdito no filme. A opção de Manoel de Oliveira está intensamente voltada para o outro lado, a partir do argumento sobre a negatividade do “Non”, o diretor incide em representar a absorção poética da derrota, do desastre e do fracasso e a interrupção do sonho imperial e histórico almejado por Portugal, tendo em 25 de abril de 1974 o banho de “água fria” numa vontade remontada a séculos. Assim, o povo, os negros africanos, a ação dos “capitães de abril”, os trabalhadores etc., não coincidiram com a mobilização monumental da História Portuguesa optada por Oliveira, para os fins da construção do seu filme de ficção histórica, diferentemente, por exemplo, dos filmes documentais supracitados, mesmo considerando as especificidades das intenções e linguagem utilizadas por cada um deles.

Do povo à vã glória revolucionária: apontamentos acerca das representações fílmicas da Revolução dos Cravos

Apesar de diferentes gêneros trabalhados entre os filmes escolhidos para serem analisados ao longo do artigo, onde cada um explora a sua representação acerca da Revolução dos Cravos, faz-se necessário apontar algumas considerações sobre as películas elencadas.

Nos documentários *Torre Bela* (1977) e *As Armas do Povo* (1975), cujos eixos centrais refletem nos camponeses e trabalhadores durante o processo revolucionário, abordam um tom muito mais efervescente diante da ruptura das políticas salazaristas.

Diante de um regime que durou mais de quarenta anos, mesmo após a ausência da figura política de Salazar em 1968, o então presidente de Portugal, Américo Thomaz, deu continuidade à ditadura no país até 1974, momento da eclosão da Revolução dos Cravos. Tal denominação foi de um acontecimento

esperançoso para os tempos sombrios até então: uma popular oferece um cravo vermelho para um soldado, que posteriormente, este o coloca em seu fuzil. Nas palavras de Cláudio de Farias Augusto (2012, p. 22),

a partir daquele momento existiriam, ali, novas perspectivas de vida; um futuro com uma orientação política mais à esquerda – esperança, aliás, cultivada há tempos por uma parte considerável dos revolucionários e almejada pela sociedade recém-liberta do jugo ditatorial.

Este período marca a população portuguesa como um caminho inverso à ditadura e na direção da democracia pluripartidária e dos avanços das ideias políticas de inclinações socialistas. Destarte, os documentários *Torre Bela* e *As Armas do Povo* representam esse otimismo presente em Portugal durante o processo revolucionário no início dos anos de 1970.

Após a Revolução dos Cravos, Portugal nomeou através da Comissão Coordenadora do Movimento das Forças Armadas (MFA), o general Spínola e Costa Gomes.¹¹ Mesmo com a volta dos exilados políticos e com uma Constituição Democrática, Portugal ainda enfrentava problemas de instabilidade econômica e questões relativas a políticas de imigração. Em 1986, Portugal decide entrar na Comunidade Econômica Europeia – posteriormente rebatizada de União Europeia, em 2007 – cuja tentativa era buscar uma recolocação sociopolítica entre os principais países europeus, após muitos anos de isolamento e de sanha colonial.

Dessa forma, sobretudo na década de 1980, o clima que antes era de festividade pelas promessas democráticas e reconstrutivas de Portugal, materializa-se ao sentimento de desilusão entre a população:

A cada aniversário da Revolução, pode-se constatar, no geral, uma desilusão angustiada tanto por parte dos que a fizeram e dos que a viveram quanto por parte de algumas das atuais forças políticas institucionalizadas e da população mais jovem. A experiência democrática não trouxe, por si só, a necessária alavancagem do setor econômico, já que o país ocupa um desconfortável segundo lugar dentre as economias mais frágeis da zona do euro – situando-se abaixo apenas da Grécia. Desilusão assombrada pela sensação de que, ironicamente, foi implantada uma ditadura econômico-financeira pela União Europeia para o favorecimento de certos países-membros que, desde outrora e de uma forma ou de outra, sempre estiveram no comando do mundo – e que também colonizaram implacavelmente a África. (AUGUSTO, 2012, p. 170 – 171).

11 O militar Antônio de Spínola, eleito em março de 1974, mas que em pouco mais de seis meses renuncia o cargo após as constantes pressões dos grupos conservadores. Consequentemente, o militar Francisco da Costa Gomes assume a presidência pelos próximos dois anos. Após o sufrágio universal, ocorrido em 1976, o militar Antônio Ramalho Eanes assume o posto por uma década. In: AUGUSTO, Cláudio de Farias. *A revolução Portuguesa*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

Por isso, os documentários no calor dos acontecimentos apontavam para as possibilidades do tesouro revolucionário que, nas décadas subsequentes, se tornava perdido. Não obstante, *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, lançado em 1990, explora uma concepção menos otimista do processo revolucionário. Conforme já dito, o diretor Manoel de Oliveira teve os primeiros lampejos sobre o filme ainda em 1970. Entretanto, após um período significativo de distanciamento dos acontecimentos de 1974, o clima já não é de festividade como os abordados pelos documentários aqui trabalhados.

Rememorando o imperialismo português do passado, sobretudo com a figura mítica de Dom Sebastião, Oliveira dirige uma trama com um olhar irônico sobre as glórias vividas em tempos mais distantes. Uma das cenas do filme enfatiza as grandes navegações portuguesas como um dos maiores legados do país, segundo o diálogo entre Soldado Brito e Alferes Cabrita.

Soldado Brito: Os descobrimentos do século XV são então a nossa maior dádiva ao mundo?

Alferes Cabrita: Não é sem motivo que Luís de Camões dá prémio aos nossos navegadores “os deuses faz descer ao vil terreno e os humanos subir ao céu sereno.”

Sob a ótica salazarista, rememorar com saudosismo às glórias imperialistas do país, além de enaltecer a figura mítica de Dom Sebastião, eram práticas comuns do período pré-revolucionário, conforme aponta a historiadora Maria Luisa de Almeida Pasckes (1985, p.86).

Antes disso, a sociedade portuguesa foi contaminada pelo passado épico da nação das grandes descobertas marítimas. O salazarismo difundiu a “grande missão histórica” que Portugal tinha a cumprir, sobretudo nas colônias africanas. Aliás, não foi a partir daí que estava assentada a ideia de “Comunidade Lusitana”? Ora, com isto Salazar suscitou nos espíritos portugueses o mito do sebastianismo: a salvação nacional passava pela preservação de todas as raças e credos (desviando novamente o conflito de classes sociais).

D. Sebastião também aparece de maneira ingloria ao longo de *Non*, pois se desconstrói a imagem do mito, além de buscar explicações de cunho pessoal para justificar a derrota de Alcácer-Quibir, como fica visível em uma fala do Alferes Cabrita.

Alferes Cabrita: É o senhor da sua vontade e todos que recomendam prudência, o rei

taxa de covardes. Era assim impetuoso nosso rei D. Sebastião. Dizem que sofriam de um corrimento, doença chamada gonorreia. E até culpavam disso o seu temperamento voluntarioso e irascível. Mas a verdade é que era esse o seu caráter. Quando um renegado português veio dar fé do ocorrido no arraial mouro, e dar-lhe conselhos vantajoso, o rei mandou correr com ele. O nosso D. Sebastião só queria glória. Glória sem contradita, glória ganha a peito descoberto, sem ardis de tática, nem espécie alguma de manhã no combater.

O soldado, neste momento, se vale da deformação do mito glorioso, quase de forma grotesca. As imagens de batalha de Alcácer-Quibir em *Non*, também revela essa face pouco lisonjeira dada ao mito do sebastianismo. As sequências são confusas, com planos abertos, sem recorrer à velocidade ou diversidade de ângulos tão comuns em filmes sobre guerras, uma vez que “o espetáculo aqui é mais para o patético, com uma trilha predominantemente árabe para mostrar os 24 mil combatentes do lado lusos cercados pelos 87 mil (mais 25 mil atiradores) mouros”. (CONTRERA, 2012, p.68-69). A monumentalização da História, dessa feita, se dá forma carnavalizada.

Vale ressaltar que na filmografia de Manoel de Oliveira, que a ironia do saudosismo do império português também aparece em outra obra. Em *Filme Falado*, lançado em 2003, temos alguns pontos muito próximos à estrutura de *Non*. Ambos os protagonistas ocupavam a função de narradores e historiadores que explicam os grandes momentos europeus do passado, com destaque para os feitos de Portugal. A morte dos dois personagens também se torna inevitável perante à trama:

A morte das duas portuguesas no final de *Um Filme Falado* relaciona uma alegoria ligada a certos eventos do século XVI, [...] a outros (fictícios) de 2001, com a morte da protagonista Maria Joana e a sua mãe na explosão do navio. Em Oliveira, teleologicamente portanto, há uma ligação do Portugal do século XVI com a Revolução dos Cravos (*Non*) e com a morte da história e do futuro desse Portugal parte de uma União Europeia que não o reconhece muito bem (*Um Filme Falado*). (CONTRERA, 2013, p. 7)

Portanto, temos aqui não só a distinção de gêneros fílmicos de dois documentários e um filme de ficção. Temos diferentes percepções acerca do processo revolucionário: ora no calor dos acontecimentos, ora com um certo distanciamento temporal. Assim, as películas referenciadas representam exposições de mentalidades, que vai desde agentes revolucionários até a das lembranças saudosistas, porém decadentes, de um Portugal que não existe mais.

Referências

ABREU, Georgina. Torre Bela e a utopia louca de uma vida melhor – dois estudos transculturais. **Diacrítica – revista do centro de estudos humanísticos**, n.28/2, p.49-61, Portugal Universidade do Minho – Centro de Estudos, 2014.

ARENDT, Hannah. **Sobre a revolução**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AUGUSTO, Cláudio de Faria. **A Revolução Portuguesa**. Coleção Revoluções do Século XX. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

AVARES, Nathália Ourives. **A “Revolução” dos Cravos e a narrativa cinematográfica: as armas e o povo, 1975 e Capitães de Abril (2000)**. 2023. 68 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, Curso de História, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2021.

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BARBOSA, Allan Jones Araújo. **Cinema documentário: uma verdade (in) conveniente**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação-Habilitação em Jornalismo) – Escola de Comunicação. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

BENJAMIN, W. **O Anjo da História**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

CABREIRA, Pamela Peres. Revolução dos Cravos e a democratização no Portugal contemporâneo (1973-1975). **Revista de História da UEG**, v. 8, n. 1, p. e811916-e811916, 2019.

CAXIETA, Ruben; GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção e documentário provisoriamente. COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

CONTRERA, Ximena Isabel Leon. **Um Filme Falado e Non, ou a vã glória de mandar, o mito do Encoberto, messianismos sebasticos e muçulmanos e análise de um filme**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, 2011.

CONTRERA, Ximena Isabel Leon. **Um filme falado: a História e o Mediterrâneo na obra de Manoel de Oliveira**. 2012. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

COSTA, José Filipe. Quando o cinema faz acontecer: o caso Torre Bela. **Arquivos da memória – Antropologia, Arte e Imagem**, n. 5, p. 166-191, Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2009.

FABIÃO; Carlos; KRUS, Luís; RAMOS, Rui. “A visão do passado em *Non, ou a Vã Glória de*

Mandar de Manoel de Oliveira". **Penélope. Fazer e desfazer a História**, n. 6, p.171-175, Lisboa: 1991.

FAGIOLI, Julia Gonçalves Declie. **Videogramas de uma revolução**: o acontecimento e as imagens de arquivo no cinema documentário. 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-B6HKRC> Acesso em: 20 de março de 2024.

FERNANDES, Antônio Batista. Entre a revolução e seu tesouro perdido: breves considerações acerca do pensamento de Hannah Arendt. **Revista Reflexões**. Fortaleza-CE. **Ano**, v. 5, p. 134, 2016. Disponível em: <https://revistareflexoes.com.br/artigos/entre-a-revolucao-e-seu-tesouro-perdido-breves-consideracoes-acerca-do-pensamento-de-hannah-arendt/> Acessado em: 20 de maio de 2024.

FIGUEIREDO, Vilma. **Autoritarismo e Eros**: uma viagem à União Soviética. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

GEADA, Eduardo. **O imperialismo e o fascismo no cinema**. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

HARLAN, Thomas; BRANCO, Paulo; DANEY, Serge; GIRAD, Thérèse. Torre Bele. In: **Follas do cineclube** - Festa do 23º aniversário do Cineclube de Compostela, n.26, 24 de abril de 2013. Disponível em: <https://cineclubedecompostela.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/11/25-04-13-harlan.pdf> Acessado em 29 de abril de 2024.

JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). **Manoel de Oliveira**: uma presença. Estudos de literatura e cinema. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

LEMIÈRE, Jacques. Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974. **Matériaux pour l'histoire de notre temps**, v. 80, n. 1, p. 48-60, 2005. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/mat_0769-3206_2005_num_80_1_1065 Acesso em: 22 de abril de 2024.

MARTORANO, L. C. Conselhismo e democracia. *Crítica Marxista*, v. 16, n. 28, p. 15-33, 30 maio 2009.

MATOS, Mario. Colóquio comemorativo dos 40 anos do 25 de Abril. **Diacrítica - revista do centro de estudos humanísticos**, n.28/2, p.11-15, Portugal Universidade do Minho - Centro de Estudos, 2014.

OLMO, Francisco Javier Ruiz del; CANTOS-CEBALLOS, Antonio. Manoel de Oliveira e a reconciliação entre teatro e cinema: formas e recursos para a preservação audiovisual do teatro em seus filmes. **Studies in European Cinema**, 1-11. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/17411548.2023.2184496> Acesso em 20 de maio de 2024.

PANNEKOEK, Antón et al. **La Contre-révolution bureaucratique**. Paris: UGE, 1973.

PASCHKES, Maria Luisa de Almeida. **A Ditadura Salazarista**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PIANCO, Wiliam. O SEBASTIANISMO SOB A ÓTICA OLIVEIRIANA. **Revista Desassossego**, n. 6, p. 50-58, 2011.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**: cinema e história do Brasil. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração (EDUSC), 2002.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008.
FILIZOLA, Anamaria.. Fantasias sebásticas de Manoel de Oliveira. In: JUNQUEIRA, Renata Soares. (Org.). **Manoel de Oliveira**: uma presença. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 147-163.

RFI. "Revolução dos Cravos": **a libertação das vozes e da utopia**"(Podcast). 18min 35s. Liboa: RTI, 26 de abril de 2024. Disponível em: <https://www.rfi.fr/pt/programas/revolu%C3%A7%C3%A3o-dos-cravos/podcast>

SANTOS, Alexandra Sofia Miranda dos. **O tempo das mudanças, o cinema e a luta pela apropriação das verdades| um estudo do documentário Torre Bela (1978) de Thomas Harlan sobre o processo revolucionário português (1974-1975)**. 2017. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

SECCO, Lincoln. A Revolução dos Cravos: a dinâmica militar. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 47, p. 365-376, São Paulo: PUC, 2013.

SILVA, Mariana Veiga Copertino Ferreira da. **O cinema de Manoel de Oliveira**: um caso singular. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)– Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014.

SUARÉZ, Miguel Angel Pérez. **Abaixo a exploração capitalista!** comissões de trabalhadores e luta operária na revolução portuguesa (1974-1975). Livraria Tigre de Papel, 2023.

TEIXEIRA, F. E. Documentário moderno. In: MASCARELLO. F. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 253-288.

XAVIER, Ismail. A morte do Alferes Cabrita e a paixão portuguesa. **Novos estudos CEBRAP**, n.97, p. 129-147, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-3300201300030000> Acessado em 10 junho de 2024.

ZULIANI, Alessandra. A construção dialógica de Non ou a Vã Glória de Mandar. In: LOPES. Frederico; PEREIRA, Catarina. (orgs.). **Filmes Falados**: Cinema em português, V Jornadas. Covilhã: Livros LabCom, 2013, pp 57-73.